

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

MARKETA LAZAROVÁ JAKO TÉMA SVOBODY V RŮZNÝCH DOBÁCH

Bakalářská diplomová práce

Kateřina Valalik Čermáková

Vedoucí: Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

Olomouc 2013

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní veškerou použitou literaturu i další zdroje. Tato bakalářská práce obsahuje 93 543 znaků.

V Olomouci

Tímto bych chtěla poděkovat Mgr. Andree Hanáčkové, Ph.D. za cenné rady a odborné vedení při psaní této práce.

Abstrakt

Hlavním tématem této bakalářské diplomové práce je téma svobody ve třech inscenacích Marketa Lazarová v režii Michaela Taranta, i ve Vančurově literární předloze. Na základě dostupných materiálů vznikly analýzy inscenací ze Státního divadla Brno (14. dubna 1989), Východočeského divadla Pardubice (16. prosince 1989) a Moravského divadla Olomouc (13. května 2011), ve kterých byly následně zkoumány projevy svobody. Pozornost byla soustředěna také na proces dramatinace literární předlohy a práce obsahuje i srovnání dramatinace Michaela Taranta s dramatinací Evy Tálské.

Klíčová slova: Marketa Lazarová, Vladislav Vančura, Michael Tarant, dramatinace, téma svobody

Abstract

The main theme of this bachelor thesis is the motive of freedom in three plays Marketa Lazarová, directed by Michael Tarant and also in the Vančuras book. Based on available materials there are analysis of plays from Státní divadlo Brno (14th April 1989), Východočeské divadlo Pardubice (16th December 1989) and Moravské divadlo Olomouc (13th May 2011) in which the motives of freedom were examined. Attention was also paid to dramatization of the book and the thesis includes comparison of dramatization of Michael Tarant and the dramatization of Eva Tálská.

Key words: Marketa Lazarová, Vladislav Vančura, Michael Tarant, dramatization, motive of freedom

Obsah

1 Úvod.....	7
1.1 Metodologie.....	9
1.2 Kritika pramenů a literatury	11
2 Od novely k dramatizaci, od dramatizace k adaptaci.....	15
2.1 Dramatizace jako teoretický problém.....	15
2.2 Dramatizace Michaela Taranta	18
2.3 Dramatizace Evy Tálské.....	20
2.4 Svoboda jako téma.....	22
2.5 Třicet osm let Markety Lazarové na českém jevišti	24
3 Třikrát Marketa Lazarová.....	26
3.1 Marketa Lazarová – Státní divadlo Brno.....	26
3.1.1 Analýza jednotlivých složek inscenace	26
3.2 Marketa Lazarová – Východočeské divadlo Pardubice.....	33
3.2.1 Analýza jednotlivých složek inscenace	33
3.3 Marketa Lazarová – Moravské divadlo Olomouc	36
3.3.1 Analýza jednotlivých složek inscenace	36
4 ZÁVĚR.....	46
Přílohy	48
Seznam příloh.....	59
Prameny a literatura	60
Prameny	60
Literatura	61

1 Úvod

„Přítomná doba je dramatická a svým způsobem i veliká. Za našich dnů se opět rozhoduje o životě či smrti národů. V podobné dramatické hře nemůže zůstat divadlo místem pouhé podívané a sleduje opět své velké poslání.“

Vladislav Vančura, duben 1937, *Scéna hledá své obecnstvo*¹

I když tuto myšlenku Vančura vyslovil v první polovině dvacátého století, v revolučním roce 1989 se ukázala opět jako pravdivá. O to symboličtější je fakt, že v tomtéž roce byla pro divadlo dvakrát nastudována adaptace Vančurovy novely Marketa Lazarová.²

Tato práce s názvem Marketa Lazarová jako téma svobody v různých dobách, se bude věnovat třem divadelním adaptacím novely Vladislava Vančury Marketa Lazarová. Konkrétně se jedná o dvě inscenace z roku 1989 a jednu z roku 2011. Všechny tři inscenace nastudoval režisér Michael Tarant podle své vlastní dramaturgie, na jejímž vzniku se podíleli také Václav Cejpek a Petr Koželuh. První inscenace vznikla v dubnu 1989 ve Státním divadle Brno, druhá v prosinci 1989 ve Východočeském divadle Pardubice a poslední v květnu 2011 v Moravském divadle Olomouc. Tyto konkrétní inscenace byly k analýze vybrány ze dvou důvodů. Hlavním důvodem je doba jejich uvedení. První inscenace je ještě socialistická, nicméně z větší části vznikala již během revolučního roku, a proto se dá předpokládat, že se v ní objeví mnoho prvků a motivů odkazujících k tématu svobody. Pardubická inscenace je jednou z vůbec prvních premiér po listopadu 1989, a i když vznikala ještě v socialismu, dá se očekávat, že bude v inscenaci cítit blížící se revoluce, případně by mohlo i vlivem změny režimu doznat změn samotné nastudování. Poslední analyzovaná inscenace je současná, uvedená více než dvacet let po revoluci, kdy svobodu považujeme za něco naprosto samozřejmého, a jak se kolektivně domnívají západoevropská média, si jí ani nevážíme

¹ VANČURA, Vladislav. *Řád nové tvorby*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1972. s. 137.

² V různých zdrojích se objevuje různá gramatická podoba názvu díla. V této práci bude název sjednocen v duchu Vančurovy předlohy, i když dnes se jedná o gramaticky nesprávnou variantu, tedy Marketa Lazarová.

a rychle zapomínáme na minulost.³ Druhým důvodem výběru těchto konkrétních inscenací je právě stejná osoba režiséra.

Součástí předložené diplomové práce bude také teoretické pojednání o dramatinizaci a srovnání dvou dramatinizací Markety Lazarové. Práce disponuje dramatinizací Michaela Taranta, Václava Cejпка a Petra Koželuha, podle které byly nastudovány všechny tři analyzované inscenace. Druhou dramatinizací, která bude srovnána s první zmíněnou, je dramatinizace Evy Tálské, která byla využita k inscenaci uvedené ve Státním divadle Brno v dubnu 1980.⁴ V tomto srovnání by měla práce poukázat na různé možnosti dramatinizace jedné předlohy.

Cílem této práce jsou detailní analýzy jednotlivých inscenací a jejich vzájemné srovnání. Hlavní tendencí pak je hledání tématu svobody v jednotlivých inscenacích a jejich srovnání v kontextu doby, ve které inscenace vznikaly a byly uvedeny. Dá se předpokládat, že nejvíce by téma svobody měla akcentovat chronologicky druhá Marketa Lazarová z Pardubic, která vznikala v průběhu neaktivnějšího revolučního dění a s velkou pravděpodobností už nebyla podrobena cenzuře jako nastudování brněnské. Naopak nepřilíš silný akcent na téma svobody lze očekávat u nejnovější olomoucké inscenace. Tyto teze ale mohou být potvrzeny až na základě provedených analýz.

³ *Kolektivní ztráta paměti, diví se Rakousko výsledkům českých voleb* [online]. iDNES.cz [citováno 5.4.2013]. Dostupné z WWW: <http://zpravy.idnes.cz/ohlasy-v-zahranici-na-krajske-a-senatni-volby-fnl-zahranicni.aspx?c=A121015_091440_zahranicni_skr>.

⁴ Premiéra Markety Lazarové ve Státním divadle Brno v režii Evy Tálské byla 14. dubna 1980. Přesně o devět let později, tedy 14. dubna 1989, proběhla premiéra analyzované inscenace v režii Michaela Taranta.

1.1 Metodologie

K dosažení stanovených cílů byla zvolena analýza jednotlivých inscenací a jejich následná komparace. V rámci analýzy inscenace byly hloubkově prozkoumány její následující složky: dramaturgicko-režijní koncepce, čas, prostor, kostýmy, scénografie, světlo, hudba a herecké ztvárnění. Divácká složka, kterou chápe jako jednu z nejdůležitějších složek divadla Artur Závodský,⁵ byla v této práci záměrně vynechána, jelikož ani ze záznamu inscenace, ani z tištěných recenzí, není možné diváckou složku dostatečně zhodnotit.

Analýzy vznikly na základě různých metod zkoumání. Dvě starší inscenace nebylo již možné navštívit osobně a pracovat s vlastními zkušenostmi z autopsie, což ale možné bylo u nejnovějšího nastudování Markety Lazarové v Moravském divadle Olomouc. Navštívena byla celkem tři představení v roce 2012, během kterých byly pořízeny poznámky k nejdůležitějším prvkům inscenace. Následně byl k vypracování analýzy použit také technický záznam představení pořízený Moravským divadlem Olomouc, který pro účely práce poskytlo samo divadlo. Záznam inscenace byl k dispozici také v případě první inscenace ze Státního divadla Brno. Poskytl ho sám režisér Michael Tarant, bohužel bez specifikace kdy a kým byl záznam pořízen. U pardubické Markety Lazarové z Východočeského divadla Pardubice se nepodařilo v několika zdrojích záznam vůbec dohledat, proto si práce musela vystačit pouze s tištěnými materiály a fotografiemi. Konkrétně se jednalo o jeden zpravodajský článek informující o chystané premiéře, pozvánku na premiéru, program k inscenaci a jednu recenzi z východočeského deníku Pochodeň, které byly dohledány v archivu Divadelního ústavu, a soubor fotografií poskytnutých Východočeským divadlem Pardubice v elektronické podobě.

Tištěné materiály existují i u inscenací, které byly analyzovány ze záznamu, ovšem zde neměly tištěné materiály takový význam. Jelikož inscenaci je možné analyzovat mnohem komplexněji a s důrazem na všechny složky právě ze záznamu, ideálně pak z osobní návštěvy představení. Materiály použité pro tuto práci jsou rozmanité a pocházejí z různých zdrojů. První cesta při jejich shromažďování vedla přímo do divadel a jejich archivů, získat se ale podařilo jen aktuální záznam z Moravského divadla Olomouc. Následné kontaktování režiséra Michaela Taranta zajistilo brněnský záznam, režijní knihu z Olomouce, použitou dramaturgii a také dramaturgii Evy Tálské, podle které byla nastudována inscenace ve Státním divadle Brno v roce 1980 v její vlastní režii. Na doporučení Michaela Taranta bylo ještě jednou

⁵ ZÁVODSKÝ, Artur. Předmět, struktura a metody divadelní vědy /Teatrologie/. In *Prolegomena Scénografické encyklopedie (6. část)*. Praha: Scénografický ústav, 1971, s. 53.

kontaktováno Východočeské divadlo Pardubice, konkrétně jeho tajemnice Lucie Ptáčková, která následně poskytla soubor fotografií z pardubické Markety Lazarové. Záznam se v archivu divadla opět nepodařilo dohledat, proto následovalo kontaktování Státního okresního archivu v Pardubicích a Divadelního ústavu v Praze. Obě dvě instituce našly tytéž archivované materiály, které byly následně použity pro vypracování analýzy, záznamem inscenace ale nedisponuje ani jedna. Záznam inscenace je tedy aktuálně nedostupný. Při shromažďování dalších souvisejících informací, například o periodících, ze kterých pocházejí využití materiály, nebo autorech recenzí, byla využita online databáze Národní knihovny v Praze, která poskytla veškeré potřebné informace, aby bylo možné dobový tisk charakterizovat a zhodnotit relevanci tohoto zdroje.

1.2 Kritika pramenů a literatury

Jak již bylo zmíněno a popsáno výše, materiály využitě pro zpracování této práce byly získány z mnoha různých zdrojů. U každého zdroje byla zvážena jeho důvěryhodnost a relevance, aby nebyly do analýzy zařazeny nevyhovující a nereprezentativní materiály. Jednotlivé prameny a následně i tituly odborné literatury, budou podrobně zhodnoceny na následujících řádcích, a budou řazeny podle náležitosti k jednotlivým inscenacím, tedy nejdříve materiály k brněnské inscenaci, pak k pardubické a nakonec k olomoucké. Po zhodnocení pramenů bude charakterizována také použitá literatura.

K brněnské inscenaci byly zajištěny materiály tištěné, i samotný záznam inscenace. Jako hlavní pramen pro detailní analýzu posloužil právě zmíněný záznam. Vzhledem k jeho špatné technické kvalitě nebylo možné zhodnotit herecké výkony, především jejich mimiku. Pro doplnění těchto nedostatků napomohly dostupné recenze z dobového tisku. K dispozici byly tři recenze dvou autorů, každá z jiného periodika i jiného období. První recenze Jaroslavy Suchomelové *Fascinující divadlo*⁶ vyšla v *Zemědělských novinách* téměř dva měsíce po premiéře, přesně 3. června 1989. Tato recenze je poměrně krátká a neobsahuje mnoho informací. Analýza samotné inscenace na základě této recenze by byla poměrně problematická, ovšem pro tuto práci byly na základě recenze doplněny pouze detaily o hereckých výkonech a v tomto směru je recenze dostačující. Vzhledem k profesnímu profilu Jaroslavy Suchomelové lze recenzi považovat také za hodnotný zdroj informací. Jaroslava Suchomelová byla divadelní kritička, dlouhodobě působila jako redaktorka *Svobodného slova* a příspěvatelka zmíněných *Zemědělských novin*.⁷ Druhou využitou recenzí je článek *Ve spleti plachet a lan* Jiřího Teše z 16. srpna 1989, publikovaný ve *Svobodném slovu*.⁸ I Jiří Teš se ve své recenzi zabývá převážně hereckým projevem a jeho recenze tak byla využita hlavně jako verifikace již použitých informací, převzatých od Jaroslavy Suchomelové. Poslední dostupná recenze je opět od Jaroslavy Suchomelové, tentokrát z časopisu *Scéna*. Tato recenze je již porevoluční, vydána byla 27. listopadu 1989, a autorka se v ní vrací k inscenaci podruhé z důvodu přeobsazení titulní role Markety Lazarové. Samotná recenze je jen rozšířením recenze vydané o pět měsíců dříve v *Zemědělských novinách* a podobnost mezi oběma texty je více než patrná, jelikož autorka mnohdy ani nepozměnila formulaci svých názorů a postřehů. Nicméně se v tomto textu objevilo ještě několik dalších informací, které byly

⁶ *Fascinující divadlo*. *Zemědělské noviny*, 3. 6. 1989. s. nezjištěna.

⁷ *Osobnosti: SUCHOMELOVÁ, Jaroslava, PhDr., Brno* [online]. Databáze českého amatérského divadla [citováno 1. 4. 2013]. Dostupné z WWW:

<<http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=osobnost&id=3161>>.

⁸ *Ve spleti plachet a lan*. *Svobodné slovo*, 16. 8. 1989. s. 5.

využity pro tuto práci, opět v oblasti hereckého ztvárnění některých postav. Posledním zajištěným tištěným pramenem je program k inscenaci, který ale nebyl využit jinak, než že posloužil k ověření informací o premiéře, obsazení a tvůrcích inscenace. Na základě dostupných pramenů mohla být první adaptace Markety Lazarové v režii Michaela Taranta detailně analyzována a poskytuje relevantní a ověřené informace.

Pardubické inscenaci je věnováno nejméně prostoru a její analýza je velice stručná. Tato stručnost je zapříčiněna nedostatkem dostupných pramenů. K pardubické inscenaci se nepodařilo dohledat záznam v divadelním archivu, osobním archivu režiséra, ani v Divadelním ústavu nebo Státním okresním archivu v Pardubicích. Zajištěné fotografie jsou pouze v černobílém provedení, tudíž na jejich základě nemohou být kvalitně zhodnoceny ani kostýmy nebo scénografie. Z tištěných materiálů je dostupný program, ve kterém se objevují jen dvě fotografie Vladislava Vančury, pozvánka na premiéru, jedna zpráva o chystané premiéře z deníku *Pochodeň* a recenze z téhož periodika. Při práci s těmito prameny byly zjištěny rozdílné údaje o datu premiéry v materiálech, které vznikly ještě před plánovanou premiérou, tedy v programu, pozvánce a zprávě z deníku *Pochodeň*, oproti oficiálním údajům v online dostupném archivu Divadelního ústavu. Předpremiérové materiály uvádí datum 25. listopadu 1989, archiv Divadelního ústavu pak 16. prosinec 1989. Vysvětlení tohoto rozdílu nabízí samotná recenze z deníku *Pochodeň*,⁹ ve které Eliška Skokanová uvádí: „Když pardubičtí inscenátoři studovali svou inscenaci Markety Lazarové jako poselství o nezlomnosti českého národa, o vnitřní síle každého člověka, nemohli ještě tušit, jakých nových významů nabude záhy jejich inscenace ve změnách společenského kontextu. Premiéra 25. listopadu 1989 se nekonala, neboť v tu dobu dávali divadelníci svou stávkou hlas budoucnosti národa, a tak ne náhodou se scéna z Markety Lazarové stala působivou součástí komponovaného pořadu *Nehrajeme*, který připravila všechna tři východočeská profesionální divadla v úterý 5. prosince 1989 na podporu stávkujících studentů“. V tomto ohledu dostupné materiály dostatečně vysvětlují soudobé dění a situaci. V ohledu analýzy zkoumané inscenace jsou ale dostupné materiály velice nedostatečné. Tuto situaci vystihl pracovník archivu Divadelního ústavu, když poznamenal: „Není toho moc, ale to víte, všichni žili revolucí, o divadle nikdo nepsal.“ Autorka jediné dostupné recenze Eliška Skokanová se zabývala divadelní žurnalistikou pravidelně a dlouhodobě a díky tomu je možné její texty považovat za relevantní a hodnotné zdroje informací. Přesto ale není možné z jedné recenze, ještě k tomu kratšího rozsahu, inscenaci detailně analyzovat. Proto je v porovnání s dalšími dvěma

⁹ Vančura promlouvající k dnešku. *Pochodeň*, 25. 1. 1990. s. 4.

inscenacemi věnováno pardubickému zpracování tak málo prostoru. Nabízí se zde ale možnost dalšího rozšíření této práce v případě, že by se záznam inscenace v budoucnu našel, například v nějakém soukromém archivu.

Analýza olomoucké inscenace byla zpracována na základě technického záznamu pořízeného divadlem a několika návštěv představení. K této inscenaci je dostupných i mnoho dalších materiálů, které ale tato práce příliš nereflektovala, vzhledem k dostupnosti kvalitního záznamu a možnosti návštěvy představení. I když nebyly recenze ani další materiály využity, bylo by vhodné se k nim alespoň okrajově vyjádřit. Dohledané recenze této inscenace pochází z různých zdrojů a jejich kvalita je různá. Všechny se ale téměř shodují v hodnotícím soudu, který je ovšem velice odlišný od recenzí na inscenace z Brna a Pardubic. Vzhledem k velké podobnosti mezi všemi inscenacemi je tento fakt možná překvapující, ale vysvětluje jej Vladimír Hulec ve své recenzi v deníku E15: „... byl ale narychlo nucen zařadit repliku své více než dvacet let staré rockové opery podle románu Vladislava Vančury Markéta Lazarová. Právě doba vzniku je na formě inscenace více než znát. S dnešním divadlem se mívá jako Titanic s vesmírnou raketou“.¹⁰ Mimo této recenze jsou k nejnovějšímu nastudování Markety Lazarové k dispozici také recenze Markéty Toufarové na portálu RozRazil¹¹ nebo Dominiky Široké na portálu Divá báze¹². Údaje o těchto recenzích byly dohledány přes online dostupnou databázi Divadelního ústavu a jejich plné verze pak v elektronické databázi Anopress, která monitoruje český tisk a internetové portály. Pramenů k olomoucké inscenaci je tedy dostupných mnoho, což je dáno časovou blízkostí inscenace a také rozvojem internetového média, stejně jako různorodost, především v ohledu kvality a relevance, dostupných pramenů.

Následující řádky se budou věnovat nejzásadnějším titulům využitým při zpracování této práce. Konkrétně se jedná o tituly Základní pojmy divadla Petra Pavlovského, Divadelní slovník Patrice Pavise, Drama, divadlo, divák Zdeňka Hořinka, Základy dramaturgie Jana Císaře a Český divadelní kostým kolektivu autorů, plus stat' Dramatizace jako teoretický problém Ivy Šulajové.

Základní pojmy divadla, stejně jako Divadelní slovník, jsou tituly vysvětlující formou slovníkových hesel základní pojmy divadla a teatrologie. Oba slovníky posloužily v této práci

¹⁰ Olomoucká Markéta je plná dýchavičnosti. E15, 23. 5. 2011, s. 20.

¹¹ TOUFAROVÁ, M. 2011. *Divadelní Flora Olomouc 2011: den první – Markéta Lazarová* [online]. RozRazil online [citováno 1. 4. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/602-Divadelni-Flora-Olomouc-2011-den-prvni-Marketa-Lazarova>>.

¹² ŠIROKÁ, D. 2011. *Vernost' starým časom* [online]. Divá báze [citováno 1. 4. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://divabaze.cz/recenze/577-vernost-starym-asom.html>>.

především jako podklad pro vysvětlení obecných principů divadla, popis složek inscenace a podobně.

Dalo by se říct, že kniha *Drama, divadlo, divák* je rozdělena do dvou částí. První část charakterizuje jednotlivé dramatické žánry a zasazuje je do kontextu divadelního umění. Ve druhé části se Hořínek věnuje základní charakterizaci divadla, inscenačním postupům i analýzám. Pro tuto práci byl tento titul přínosný především v oblasti vymezení obecných divadelních pojmů a jejich zařazení.

Jan Císař se ve své knize *Základy dramaturgie*, určené pro studenty divadelní režie a dramaturgie, věnuje dramatické situaci a dramatické postavě. Největším přínosem pro tuto práci byla právě charakteristika dramatické postavy.

Publikace *Český divadelní kostým* se věnuje jak historickému vývoji kostýmů v českém divadle, tak teoretickému popisu kostýmů a jejich významu. Tato publikace byla přínosná především pro detailní analýzu kostýmů v jednotlivých inscenacích.

Stať Ivy Šulajové se věnuje dramatinizaci původně literárních předloh a pro tuto práci se stala stěžejním zdrojem informací pro analýzu dramatinizace Vančurovy novely.

2 Od novely k dramatizaci, od dramatizace k adaptaci

Následující kapitola osvětlí problematiku dramatizace a následně zanalyzuje dramatizaci Michaela Taranta ve vztahu k Vančurově původnímu textu. Dále se kapitola zaměří na rozdíly mezi dramatizací Michaela Taranta a Evy Tálské s důrazem na zpracování tématu svobody v samotné dramatizaci.

2.1 Dramatizace jako teoretický problém

Název této kapitoly byl zapůjčen od Ivy Šulajové, která se teoretickému problému dramatizace věnovala v rozsáhlé stejnojmenné stati, publikované v *Divadelní revue*.¹³ Kapitola z této stati výrazně vychází a shrnuje nejdůležitější poznatky Šulajové ve vztahu k této práci.

Na úvod je třeba vymezit samotný pojem dramatizace ve srovnání s adaptací, pak by bylo vhodné dramatizaci vymezit časově a následně se věnovat jejímu významu.

Vymezení pojmu není jednoduché vzhledem k neustálenému používání tohoto termínu a různému výkladu mnoha teoretiků. Pro potřeby této práce bude dramatizace, stejně jako adaptace, chápána podle *Slovníku literární teorie*. Dramatizace je tedy chápána jako „přetvoření původně epické, obvykle prozaické literární látky někdy však také lyrické předlohy do dramatického tvaru“.¹⁴ Vztah dramatizace k předloze bývá těsnější a obvykle bývá i zachován název původního díla a signován autor. Signování a pojmenování díla má vliv na různou percepci výsledného tvaru. Oproti tomu adaptace má volnější vztah k předloze a jde o „přizpůsobení struktury původního díla novému uměleckému záměru buď cestou moderního přepracování, aktualizace, parodie, nebo kompozičně stylistické úpravy zastaralého textu [...] představuje zásadnější zásah do struktury původního díla“.¹⁵ Podle daného vymezení tato práce pracuje s dramatizacemi novelistické předlohy.

Počátky dramatizací je možné datovat do stejné doby jako počátky lidové slovesnosti. Už v této době si lidé předávali příběhy, které mnohdy vycházely z pověstí, mytologie a podobně. Tyto příběhy si lidé často upravovali a následně je přenášeli i do počátků divadelní produkce. Pokud je tedy uznán názor, že divadlo vychází z rituálů, pak je možné za první

¹³ ŠULAJOVÁ, Iva. Dramatizace jako teoretický problém. *Divadelní revue*, 2004, č. 4, s. 46-61. ISSN 0862-5409.

¹⁴ VLAŠÍN, Štěpán a kolektiv. *Slovník literární teorie*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984. s. 84.

¹⁵ Tamtéž, s. 11.

dramatizátory považovat kněží. Obliba přejímání nejrůznějších námětů ze života nebo mytologií přetrvává i později, vyzorovat jej je možné i u Shakespeara nebo Moliéra, který říkal: „Beru si, co mi patří, tam, kde to nacházím.“¹⁶ Obliba dramatizací původně nedramatických předloh se přenesla až do současnosti, dokladovat ji lze například v první polovině dvacátého století, kdy E. F. Burian ve svém Děčku realizoval svou představu divadla-básně, ve kterém je nejdůležitějším objektem autor, jenž je zároveň vypravěčem nebo mluvčím. I v současné době mají dramatizace na divadelní scéně své pevné místo. K rozvoji dramatizací došlo právě v devadesátých letech dvacátého století po pádu totality a uvolnění poměrů. „Na dramatizaci už není zajímavé jen to, co se dramatizuje, ale také jak se dramatizuje,“¹⁷ uvádí Šulajová. V devadesátých letech tak vzniká zajímavá linie autorského divadla, které hledá nové inscenační techniky, přístupy k nedramatickým předlohám a hlavně nová témata, jelikož divadla o velkou část svých témat pádem komunismu přišla. Už nebylo proti čemu se vymezovat a vznikl prostor pro nová témata. Právě díky tomu si našly na jeviště cestu mnohé dramatizace nebo nové adaptace nejrůznějších předloh. V protikladu k tomuto hledání je pak linie divadla, která se snaží získávat nové diváky, jelikož v první polovině devadesátých let došlo k výraznému poklesu divadelních diváků, a to především prostřednictvím atraktivních a netradičních námětů. V divadle se tak objevují dramatizace předloh velice klasických nebo naopak naprosto neočekávaných. Jako příklady klasických adaptací je možné uvést třeba analyzovanou Marketu Lazarovou, Annu Kareninu, aktuálně uváděnou v Městských divadlech pražských a brněnské Redutě, Mistra a Markétku, kterou v současné době pod názvem Maestro a Markétka uvádí Husa na provázku, nebo Babičku, premiérovanou v Divadle Na Fidlovačce v březnu 2013. V protikladu ke klasice jsou netradiční náměty, které jsou pro divadlo upravovány především za účelem přivedení nové divácké generace. Jedním příkladem za všechny může být fantasy série Terryho Pratchetta. V České republice se poprvé objevila dramatizace jeho předlohy v roce 2001, konkrétně v pražském Divadle v Dlouhé, kde měly 27. dubna 2001 premiéru jeho Soudné sestry.¹⁸ Ty jsou také prozatím nejuváděnějším titulem podle Pratchettovy předlohy a inscenovali je také v Liberci v Divadle F.X. Šaldy, v Západočeském divadle Cheb a v Horáckém divadle Jihlava. Dvojího uvedení se dočkala Maškaráda, konkrétně v Divadle v Dlouhé a Moravském divadle Olomouc, které uvedlo také jeho Muže ve zbrani. Jednou byl uveden také Mort

¹⁶ ŠULAJOVÁ, cit. 13, s. 58.

¹⁷ Tamtéž, s. 58.

¹⁸ *Soudné sestry* [online]. Virtuální badatelna [citováno 1. 4. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://db.divadelni-ustav.cz/PerformanceDetail.aspx?perf=6832&mode=0>>.

v Komorní scéně Aréna Ostrava a Stráž! Stráž!, které stále uvádí Divadlo A. Dvořáka Příbram.

Z teoretického hlediska je možné dramaturgii vnímat jako metatext, jak uvádí Šulajová na základě komunikačního vzorce autor – komunikát – příjemce. V tomto vzorci je komunikátem chápána právě ona literární předloha. Pro dramaturgii tak platí tento vzorec v úpravě autor – komunikát o komunikátu (tedy metatext) – příjemce. Jiní teoretici nahlíží na dramaturgii jako na svébytnou formu překladu. Mirek Čejka uvádí: „Překlad je proces, v jehož průběhu se v přijímacím jazyce tvoří významově nejbližší a stylisticky co nejpřirozenější ekvivalent sdělení zadaného ve výchozím jazyce.“¹⁹ Pokud je tedy nahlíženo na dramaturgii jako na překlad, může to znamenat převod prozaického textu do situací, promluv jednotlivých postav i explicitních scénických poznámek. Tím dramaturgus určuje, co bude divákovi sděleno prostřednictvím charakteru postavy, jejího jednání, co prostředím a co mu sdělí jiné postavy. Vytváří tak autonomní literární dílo, které nemusí být primárně určeno k jevištnímu ztvárnění, ale pouze ke čtení. K tomu ale Pavel Janoušek uvádí: „Dramaturgie je nutný, leč literárně nesvébytný mezistupeň mezi tímto (původním) textem a jevištěm,“²⁰ čímž zpochybňuje jiný smysl dramaturgie než pouze jako převod textu pro jevištní ztvárnění. Cílem dramaturgie je tak podle Šulajové především autorova svébytná výpověď. „Dramaturgus vstupuje mezi původce a příjemce a zásadním způsobem ovlivňuje způsob kódování výsledného díla.“²¹ Podle Osolsobého u dramaturgie „jde o to vyjít z abstraktních, psaných záznamů situačních fragmentů, jader a synekdoch, a rekonstruovat z nich nefragmentární nesynekdochický doslovný obraz situace“.²²

¹⁹ ČEJKA, Mirek. Úvod do studia jazyk pro bohemisty. 2. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1993 [na obálce chybně] 1992. s. 48.

²⁰ ŠULAJOVÁ, cit. 13, s. 46.

²¹ Tamtéž, s. 50.

²² Tamtéž, s. 50.

2.2 Dramatizace Michaela Taranta

Vančurova novela je situována do historie, která není blíže specifikována. Ačkoliv je z textu zřejmé, že by se mělo jednat o období středověku, není čas v novele nijak charakterizován, nadržuje se ani dobových reálií nebo postav. Vnímání Markety Lazarové jako středověké látky způsobuje především výrazně křesťanský podtext novely. Dalo by se říci, že všechny postavy se odvolávají k Boží přítomnosti, vzývají Ježíše Krista, a v některých ohledech jsou až příliš ortodoxní. Ve středověku došlo k mohutnému rozvoji křesťanství a jakékoliv jiné vyznání bylo považováno za kacířské. Křesťané nakládali s nepohodlnými stoupenci jiných vyznání stejně krutě, jako bylo zacházeno s nimi ještě v období antiky. Už v novele vypravěč specifikuje čas pomocí mrazů tak vášnivých, jako tehdejší křesťanstvo. Na základě tohoto určení lze tedy Marketu Lazarovou označit za příběh zasazený do středověku. Vzhledem k absentujícím konkrétním událostem nebo skutečným postavám není možné mluvit o Marketě Lazarové jako o historické próze. Místo příběhu je specifikováno ještě méně konkrétně, pouze mladoboleslavským krajem.

Samotný text je rozdělen do deseti hlav a má především popisný, místy vyprávěcí charakter. Dialogických pasáží je v celé novele málo, děj je spíš vyprávěn a komentován vypravěčem, který není součástí děje a je jen nezávislým pozorovatelem. V původním Vančurově textu se dá vysledovat jedna, možná dvě dějové linie, které se ale výrazně mísí, bez dalších epizodních odboček. Postav je sice v novele mnoho, nemají ale každá svou vlastní linku, všechny jejich osudy jsou propletené a rozvíjené společně. Původní Vančurova novela by se v tématu svobody dala chápat spíš jako soubor porušování svobod ostatních. Kozlík se svou družinou, stejně jako Lazar, okrádá u cest každého, koho potká, často neváhají i vraždit a tím upírají ostatním nejen právo na majetek a osobní vlastnictví, ale hlavně právo na život. Král, hejtman Pivo a jeho družina by se v tomto kontextu dali chápat jako výkonná, tedy soudí moc, která se snaží nastolit v zemi klid a pořádek. K jeho nastolení volí veškeré dostupné metody, které jsou z dnešního pohledu nepřijatelné. Ve středověké poetice ale není překvapivé, že jsou loupežníci nakonec popraveni a ženy přinuceny vzdát se majetku a žít spořádaným zemanským životem. Téma svobody tak není v předloze příliš akcentováno, explicitně zmíněno není dokonce vůbec, a pokud po něm není primárně pátráno, nejedná se o žádný z ústředních motivů, který by byl pro novelu typický.

Tarant se ve své drammatizaci těsně drží Vančurovy novely, jde tedy skutečně o drammatizaci a nikoliv adaptaci, ponechává i původní název bez úpravy, podtitulu a podobně. Nejvýraznější úpravou je oproti původnímu textu postava vypravěče. Umístit vypravěče na divadlo by nebylo nijak překvapující, ovšem konkrétně v případě Markety Lazarové by už nemusela být ve hře žádná další postava. Tarant se s vypravěčem vypořádal spojením jeho partu s postavou Kozlíkovy ženy Kateřiny. Z pozice matky rodu, nejstarší ženy v družině, vypráví příběh, který se započal dávno před tím, než se s postavami setkává divák. Kateřina připomíná některé důležité momenty pro Kozlíkův rod, stejně jako komentuje aktuální situaci. Zachovány jsou v podstatě všechny postavy, i když některé mají minimum replik nebo dokonce žádné. Přesto chtěl Tarant dodržet Vančurovu koncepci velkých loupežnických rodů a ponechal všechny postavy. Nevyčlenil ani žádnou ze scén, které jsou pro pochopení celkové situace a dalšího jednání důležité. Někdy dochází k přiřčení replik jiným postavám, než kterým náleží v novele, změny jsou patrné i mezi drammatizací a samotnou inscenací. Celá drammatizace je doplněna výraznou hudbou a písněmi, které de facto vysvětlují nebo posunují děj. Z tohoto hlediska by se daly všechny tři analyzované inscenace hodnotit jako muzikály, i když činoherní části zabírají výrazně větší prostor. V duchu předlohy není ano v drammatizaci nijak konkrétně specifikována doba, ve které se příběh odehrává. Další výraznější změnou, která uzavírá celou inscenaci, je zkrácení drammatizace oproti předloze. V důsledku této změny v závěru naprosto jinak vyznívá postava Alexandry, která v novele na konci spáchá sebevraždu, kdežto v drammatizaci vše končí popravou Kozlíka a jeho synů. Nedojde tak k narození dětí ani ke zmíněné sebevraždě. Tarant tudíž nepřipouští Alexandřinu slabost, případně nechuť žít bez partnera. Marketa se zase nemá možnost ujmout Alexandřina dítěte a tím opět potvrdit svou dobrosrdečnost, která ovšem byla ukázána již několikrát dříve, a tudíž tento detail tolik nemění vyznění Marketiny postavy. Částečně by se dalo říct, že Tarant připravil diváky o katarzní moment, i když ten může být nahrazen Kateřininou výzvou: „Marketo, ani slzičku. A věrnost, věrnost starým časům!“

2.3 Dramatizace Evy Tálské

Dramatizace Evy Tálské je oproti Tarantově o devět let starší. Tyto dvě dramatizace jsou si vzájemně podobné v mnoha ohledech, ale to je dáno blízkou vazbou na předlohu. Hlavní rozdíly mezi oběma dramatizacemi jsou v zásadě tři. Jde o hudební složku, postavu vypravěče a výraznější prostor pro hejtmana Piva a rytíře Sovičku. Repliky postav jsou si velice podobné nebo dokonce shodné, což je dáno doslovným použitím textů z původní novely.

Absence hudební složky není ničím překvapivým, jelikož Marketa Lazarová byla jako inscenace s hudebními prvky vytvořena pouze třikrát, vždy právě Michaelem Tarantem. Pojetí Evy Tálské je v tomto ohledu tedy mnohem klasičtější. Stejně jako u Taranta není ani u Tálské mezi postavy zařazen vypravěč, ovšem s tím rozdílem, že v Tálské dramatizaci absentuje vypravěč úplně. Vše, co považuje autorka za důležité, sděluje divákům prostřednictvím promluv postav, případně pomocí kostýmů, scénografie a dalších složek. Ty ale nejsou v dramatizaci uvedené a nejsou ani předmětem analýzy této práce. Konečně poslední výraznější rozdíl je v prostoru věnovaném některým postavám. Tarant klade důraz především na Kozlíkovu a Lazarovu družinu, potažmo dva mladé páry, Marketu s Mikolášem a Alexandru s Krisitánem. Tálská se mnohem víc než osobním vztahům postav věnuje soubojům Kozlíků proti královským vojákům a také Lazarově proradnosti. Lazar je u Tálské mnohem proradnější a zákeřnější než u Taranta a v celkovém pojetí vyznívá i proradněji než v předloze. I když byl zbabělý a prodejný, v prostoru, který jeho zradě a paktování se s Pivem věnovali v porovnání s ostatními situacemi a postavami Vančura, Tálská a Tarant, Tálská jednoznačně převyšuje Taranta i Vančuru a vykresluje Lazara ještě proradnějšího.

Oproti Tarantovi se objevuje i několik dalších rozdílů, ty už jsou ale v porovnání se třemi již zmíněnými opravdu jen drobnostmi. Jde například o zachování místního určení jako v předloze, kdy se postavy několikrát zmiňují o Boleslavi, jiný sled scén, kdy například Tarant začíná v Kozlíkově ležení, oproti tomu Tálská hned v úvodu ukazuje Lazarovu návštěvu kláštera, kdy Lazar vyjednává s převorkou o Marketině věnu pro klášter. Nepatrně upravený je také konec, kdy Marketa po Kateřinině výzvě k věrnosti starým časům ještě dodává: „Synu. Budu mít syna.“ Oproti Tarantovi zachovává větší katarzní prostor, když dává na konci naději na nový život, na který Tarant v podstatě úplně rezignoval. Dalším rozdílem, který souvisí se scénami, je jejich délka. Tálská se hned v úvodu přiznává, že se inspirovala nejen Vančurovou novelou, ale také slavným filmem Františka Vlácilá. A právě tato inspirace je velice patrná na délce jednotlivých scén. Filmový střih umožňuje střídat velice krátké jednotlivé scény a u Tálské jsou scény podobně krátké a často v rychlém sledu za sebou.

Z dramaturgie bez scénických poznámek ale není možné určit, jak je toto střídání scén řešeno technicky na jevišti. V každém případě je dramaturgie Evy Tálské kratší, rychlejší a akcentuje naprosto jiná témata než Michael Tarant. Téma svobody by se v Tálské dramaturgii hledalo obtížně a snad jediným možným prostorem pro zahrnutí svobody by byla agresivní vzpoura Kozlíkovy bandy proti královským vojákům a Lazarovi jako symbol obrany vlastní svobody.

2.4 Svoboda jako téma

V aktuální společenské situaci v České republice není jednoduché definovat svobodu, a to hned z několika důvodů. Jedním je samozřejmě rozmanitost pohledů na svobodu. Každý má svůj pohled na svobodu a pod tímto pojmem si představuje něco jiného. Dalším problémem je neuchopitelnost tohoto pojmu. Jak definovat něco, co fyzicky neexistuje? A konečně i samozřejmost s jakou svobodu aktuálně vnímáme. Kdo nezažil nesvobodu, nedokáže ocenit svobodu a pokládá ji za věc naprosto samozřejmou a neměnnou.

Ve snaze se vypořádat se všemi zmíněnými úskalími definice svobody se tato práce obrací k základnímu dokumentu, který zaručuje svobody občanům České republiky, tedy k Listině základních práv a svobod.²³ Některá ze základních ustanovení jsou natolik banální, že lidé mnohdy nepovažují za důležité tyto svobody nějak regulovat a upravovat. Právě tyto základní svobody jsou ale pro tuto práci důležité a právě takové projevy svobody budou v inscenacích hledány a hodnoceny.

Nezákladnějším právem člověka je právo na život, o čemž nemůže být pochyb. Přesto jsou tato práva výrazně omezována, a to jak dnes, tak ve středověku, do kterého Vančura zasadil děj své novely *Marketa Lazarová*. Člověku je také zaručena nedotknutelnost jeho osoby a soukromí, stejně jako obydlí. Do obydlí není dovoleno vstoupit bez souhlasu toho, kdo v něm bydlí. Každý má právo na ochranu před neoprávněným zasahováním do soukromého a rodinného života. A v neposlední řadě Listina základních práv a svobod pojednává také o svobodě vyznání a svobodě projevu. Vedle práva na život považujeme svobodu projevu za jednu z nejsamozřejmějších věcí, a přitom jen pár desítek let zpátky nebyla takovou samozřejmostí. Zaručená svoboda myšlení, svědomí a náboženského vyznání, stejně jako svoboda projevu a právo na informace, právo na vyjádření názoru slovem, písmem i jiným způsobem byla stanovena až na začátku devadesátých let. Právo postavit se na odpor proti každému, kdo by odstraňoval demokratický řád, je pak jedním z největších posunů ve vnímání svobody. Na svobodu máme nejen právo, ale smíme si ji i hájit.

Tato práce se zaměří především na obranu vlastní svobody a vedle toho také na svobodu projevu a slova. V každé inscenaci budou hledány prvky, které se svobodou souvisí přímo i jen okrajově, explicitně i implicitně. Nejvýraznější projevy svobody se dají předpokládat v hereckém projevu, případně v použití některých rekvizit. Dá se předpokládat,

²³ *Ústava České republiky Listina základních práv a svobod*. Vydání platné k 12. 2. 2007. Ostrava: Nakladatelství Sagit, 2007, 192 s.

že nejakcentovanější bude téma svobody ve druhém Tarantově nastudování Markety Lazarové, tedy pardubické inscenace, premiérované jen několik dní po odeznění studentských stávek proti komunistickému režimu.

2.5 Třicet osm let Markety Lazarové na českém jevišti

Vančurova novela vyšla poprvé tiskem v roce 1931,²⁴ v roce 1967 natočil František Vlášil úspěšné filmové drama²⁵ a na divadelním jevišti se Marketa Lazarová poprvé objevila před více než osmatřiceti lety. Od roku 1976 byla pro jeviště profesionálních divadel v Československu a později České republice adaptována celkem šestnáctkrát, na podzim 2013 se chystá její další nastudování.

Poprvé byla Marketa Lazarová uvedena v Hanáckém divadle Prostějov. Premiéra proběhla 26. března 1976, režisérem inscenace byl Svatopluk Vála a použil dramaturgiu Josefa Kovalčuka. Po čtyřech letech byla nastudována Marketa Lazarová ve Státním divadle Brno, na scéně Divadla na provázku, premiéra se uskutečnila 14. dubna 1980 a nastudování se ujala Eva Tálská podle své vlastní dramaturgie. 23. března 1981 měla premiéru třetí adaptace Markety Lazarové, tentokrát v Divadle Vítězslava Nezvala v Karlových Varech v režii Petra Novotného, podle jeho vlastní dramaturgie. Čtvrtou adaptaci vytvořili v Naivním divadle Liberec a jednalo se o loutkovou inscenaci v režii Markéty Schartové podle vlastní dramaturgie s premiérou 13. května 1983. Poprvé se dostala Marketa Lazarová do Prahy v roce 1987 ve své celkem páté adaptaci. Pro Městská divadla Pražská ji nastudoval Petr Novotný podle své dramaturgie, stejně jako v Karlových Varech v roce 1981. V pořadí šestou a sedmou adaptací jsou brněnské a pardubické nastudování Michaela Taranta, která detailně analyzuje tato práce. Po šesti letech od revoluce vznikla Marketa Lazarová v Divadle v Řeznické. Inscenace Ladislava Peška podle vlastní dramaturgie měla premiéru 12. prosince 1995. 15. ledna 1996 proběhla premiéra téže inscenace, pouze přesunutá na Katedru alternativního a loutkového divadla DAMU. V pořadí desátá adaptace měla premiéru 31. ledna 1997 v Jihočeském divadle České Budějovice. Režisérem a zároveň i dramaturgem byl František Zborník. První adaptace v jednadvacátém století vznikla v Národním divadle Praha v režii Jana Antonína Pitínského podle dramaturgie Marka Horoščáka. Premiéru měla tato inscenace 14. března 2002. Po Národním divadle následovalo Městské divadlo Most, kde odpremiérovali Marketu Lazarovou 19. září 2003. Režie se ujal Zbyněk Srba a využil adaptaci Františka Vlášila a Františka Pavlíčka. Po osmnácti letech se vrátila Marketa Lazarová do Brna, tentokrát do Městského divadla. Tato inscenace byla od počátku vnímána jako muzikál, režie byla svěřena Stanislavu Mošnovi, který je i autorem libreta. Hudbu složil a texty napsal Petr Ulrych. Čtrnáctou adaptací je nastudování Věry

²⁴ MENCLOVÁ, Věra, SVOZIL, Bohumil, VANĚK, Václav a kolektiv. *Slovník českých spisovatelů*. 1. vyd. Praha: Libri, 2000, s 691.

²⁵ PTÁČEK, Luboš a kolektiv. *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000, str 125.

Herajtové v Horáckém divadle Jihlava. Inscenace podle dramatisace Marie Procházkové měla premiéru 16. února 2008. Premiéra druhého pardubického nastudování se uskutečnila 17. října 2009, tentokrát v režii Jiřího Seydlera podle jeho vlastní dramatisace. A prozatím poslední adaptací je třetí analyzovaná inscenace v této práci a vytvořili ji v Moravském divadle v Olomouci.²⁶

Zájem o Vančurovu novelu prokazatelně vzbudilo až Vláčilovo filmové zpracování, jelikož před natočením filmu nebyla Marketa Lazarová adaptována pro divadlo u nás ani jednou. O neklesající oblibě této předlohy svědčí neustále nové adaptace na velkých i malých českých scénách. V letošním roce se chystá nové nastudování v Městských divadlech pražských. Premiéra je plánována na 9. listopadu 2013 v režijním nastudování Pavla Kheka, který pro Městská divadla pražská jako host režíroval Želary, premiérované 10. března 2012.²⁷

²⁶ Inscenace [online]. Virtuální badatelna [citováno 1. 4. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://db.divadelni-ustav.cz/Inscenace.aspx>>.

²⁷ Markéta Lazarová [online]. Městská divadla pražská [citováno 1. 4. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.mestskadivadlaprazska.cz/inscenace/102/Marketa-Lazarova/>>.

3 Třikrát Marketa Lazarová

3.1 Marketa Lazarová – Státní divadlo Brno

Poslední předrevoluční adaptací Markety Lazarové byla inscenace ze Státního divadla Brno. Premiéru měla 14. dubna 1989 v režijním nastudování Michaela Taranta, se scénografií Milana Čecha, kostýmy Michaela Rittsteina, hudbou Daniela Fikejze a texty Ivana Huvara. Inscenace vznikla podle dramatiny samotného Michaela Taranta ve spolupráci s Václavem Cejpkem a Petrem Koželuhem.

3.1.1 Analýza jednotlivých složek inscenace

Ačkoliv se inscenace téměř striktně drží předlohy, co se týče děje, postav i časového určení, celkové vyznění je u této adaptace naprosto odlišné od Vančurova původního textu. V novele autor kladl důraz na lásku mezi lidmi, a to ať už lásku mezi partnery nebo rodiči a dětmi. V brněnském zpracování Markety Lazarové se sice láska vyskytuje ve všech podobách, ve kterých ji Vančura do své novely zahrnul, ale rozhodně není ústředním motivem inscenace. Vzhledem k hereckému podání, a lze se jen domnívat, zda se jednalo o režisérův záměr nebo herecké tvůrčí projevy, se jako ústřední téma jeví motiv vzpoury a pomsty, potažmo touha po svobodě.

Dalo by se říci, že všechny postavy se bouří vůči jakýmsi zažitým normám a pravidlům, se kterými nesouhlasí, snaží se o prosazení vlastních zájmů a nastolení svých vlastních pravidel. Dalo by se říct, že každý chce být ve svém světě svobodný a nemuset se nikomu podřizovat. Oproti tomu nezobrazené autority, tedy král a ostatní mocenský establishment, jsou připraveni jakékoliv prohřešky proti pravidlům tvrdě trestat. V kontextu dnešní doby by se člověk nejspíš přiklonil na stranu mocnářů a narušitele obecného pořádku by odsoudil. Ovšem v kontextu devětaosmdesátého roku dostává jednání postav naprosto jiný význam, stejně jako na počátku třicátých let, kdy vznikla literární předloha.

V roce 1931 neměl svět ještě tušení o Hitlerově nástupu a všem, co se chystá, tudíž prisuzovat původní novele jakékoliv motivy vzpoury vůči nacismu by bylo mylné, ovšem už o dva roky později mohla dostávat novela zcela jiné vyznění a dala by se zpracovat jako politická satira a kritika fašismu. Kriticko-satirický význam dostala Marketa Lazarová právě

v brněnské inscenaci z počátku roku 1989. Už od začátku roku se konaly masivní studentské demonstrace, především v lednu během takzvaného „Palachova týdne“, a celospolečenská nálada nezadržitelně spěla k „sametové revoluci“. Přesto všechno se ale Komunistická strana a Státní bezpečnost snažily předstírat, že se nic neděje a situaci mají pevně pod kontrolou. Případné výtržníky neváhaly perzekuovat o to přísněji. A Marketa Lazarová jakoby přesně odrážel aktuální společenskou situaci. Král schovaný ve svém sídle, promlouvající k loupežníkům, by mohl být chápán jako Komunistická strana a její vrcholní představitel. Velitel vojsk Pivo a jeho gardy pak byly jakýmsi obrazem Státní bezpečnosti a pomocníků Komunistické strany, oproti tomu znesvářené loupežnické rody znázorňovaly tehdejší společnost. Kozlík a jeho družina mohli na diváky působit jako zapřísáhlí odpůrci striktního společenského režimu (například i v Československu přítomného socialismu), kteří se nehodlali s tehdeším režimem smířit a dělali vše pro to, aby se jim podařilo narušit jeho fungování. Naopak Lazar byl typický prospěchář bez vlastního názoru, kterému šlo jen o jeho vlastní prospěch a kvůli němu byl ochoten obětovat i svou čest a zapřít vlastní postoje. Touha po svobodě je tak v této inscenaci více než zřejmá, i když je ztvárněna pouze hereckou akcí. V ničem ji nedoprovází neutrální scénografie, kostýmy ani kterákoliv další složka inscenace. Jak již bylo řečeno, nejvýrazněji svobodu prezentují všichni členové Kozlíkova rodu, kteří se odmítají podrobit společenskému diktátu, potažmo Marketa, která se nebojí pro lásku riskovat vše, co má.

Vzhledem k časoprostorovému charakteru divadla²⁸ je při analýze divadelní inscenace důležité specifikovat tyto dvě veličiny. Rozlišujeme přitom čas fabule, čas syžetu a čas reálný.²⁹ Specifikace prostoru je snazší, jelikož rozlišujeme pouze prostor divadelní³⁰ a prostor dramatu³¹. Proto není možné čas a prostor v analýze inscenace opomenout. Ovšem jediný čas, který lze v analyzované inscenaci spolehlivě určit, je čas divácký. Představení trvá přibližně dvě hodiny a patnáct minut plus přestávka. Oproti tomu čas fabule a syžetu je v této inscenaci téměř nemožné charakterizovat, jelikož není možné tvrzení opřít o jakýkoliv fakt, ať už explicitní vyjádření času, případně jakékoliv jeho scénické znázornění. Jediné časové určení se objeví hned v první scéně ve výpovědi Kozlíkovy ženy Kateřiny: „Za časů zimy našeho vypravování, udeřily v prosinci mrazy tak vášnivé, jako bylo tehdejší křesťanstvo.“ Z této výpovědi je tedy jasné, že se děj začíná odehrávat v prosinci. Ovšem nikde se

²⁸ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2008. s. 71.

²⁹ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003. s. 45 – 48.

³⁰ PAVLOVSKÝ, Petr a kolektiv. *Základní pojmy divadla Teatrogický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004. s. 258.

³¹ Tamtéž, s. 225.

nevyskytuje konkrétní údaj o roce, stejně jako během celého představení není možné vysledovat, jak dlouhá doba uplynula od první královny pohrůžky loupežníkům až k jejich popravení. Podle vášnivého křesťanstva je možné se domnívat, že se příběh odehrává ve středověku, ovšem blíže neurčeném. S jistotou je možné také určit, že čas fabule je delší než čas syžetu, i když ani jeden není konkrétně určen, a to díky vyprávění Kateřiny o tom, jak se Kozlík se svou družinou dostal na Roháček. Jak dlouho před tím, než se odehrává příběh, ale Kateřina nemluví. Není tedy možné určit, o kolik je čas fabule delší, než čas syžetu. Za jediné časové určení by se daly považovat pochodně, které v některých scénách postavy přináší na jeviště. Ovšem scény s pochodněmi nejsou od ostatních odlišeny žádnými jinými světelnými projevy, naopak některé scény bez pochodni jsou osvětlené mnohem méně. Lze se tedy jen domnívat, zda pochodně byly záměrem inscenátorů jako znak noční doby. Osvětlení scény a celkovému light designu bude věnován prostor ještě níže v této analýze. I když Vančura ve své předloze umísťuje děj kamsi k Mladé Boleslavi, brněnské divadelní zpracování se této informace nedrží a děj zasazuje do neurčitého prostředí. Divadelní prostor je určen kulisami v podobě provazových žebříků a jakéhosi lešení, které zmenšuje hrací prostor oproti jevišti. Postranní i zadní část jeviště tak zůstávají nevyužity, naopak je ale vyvedena část scény přes střed orchestřiště směrem k divákům. Během celého představení se prostor výrazně nemění. K drobným změnám dochází pouze v případech, kdy je využívána středová plachta. Tato největší kulisa znázorňuje například Mikoláše s koněm na cestě k Lazarovi, jindy má poskytnout úkryt některým aktérům, jindy je díky ní znázorněn oheň na Obořišti nebo Roháčku. Jiný význam plachta nemá a veškeré její využití by bylo možné substituovat jinými prostředky. Změna prostoru se děje nejen výměnou postav na scéně, jelikož ta by sama o sobě mohla bez jiného určení změny prostředí zůstat nepochopena, ale také hudebním předělem. Diváci tak nezůstávají na pochybách, že například raněný Mikoláš dolezl z posledních sil zbitý z Obořiště až na Roháček, kde si ho teprve všimnou jeho sourozenci.

I když byly některé scénografické prvky naznačeny již výše při analýze prostoru, nemělo by být podrobnější rozebrání scénografie opomenuto. Atmosféru středověku dotváří také kostýmy, které jsou nedílnou součástí každé inscenace a stávají se tak samozřejmou součástí analýzy. Jak píše Věra Ptáčková: „Kostým určuje hercovu dramatickou podobu a tím zároveň naznačuje téma, výklad. Vstupujeme s ním a jeho nositelem nejen do jisté umělé scénografické krajiny, do výtvarných zákonitostí, ale především do souvislostí dramatu

daných jak textem, tak vůlí režiséra.³² Ptáčková ale také tvrdí, že vznikají tisíce kostýmů pro tisíce inscenací, které z mnoha důvodů nemohou překročit řemeslnou úroveň, a divák vnímá pouze oblečeného herce.³³ V brněnské inscenaci mnoho kostýmů nepřekročilo řemeslnou úroveň a tak zůstaly pouze oblečením pro herce. Pokud je třeba zhodnotit kostýmy důkladněji, neměla by zůstat opomenuta jejich významová, stejně jako estetická funkce. Ve významové otázce kostýmy mohou divákovi pomoci, aby se ujistil, že se děj opravdu odehrává v prosinci, ovšem jelikož zůstávají kostýmy téměř neměnné po celou dobu, může tento fakt navozovat mylný dojem, že se vše odehraje během pár zimních měsíců. Pokud to byl záměr inscenátorů, pak se v tomto případě výrazně odchýlili od předlohy. Kostýmy jsou také poněkud nesourodé. Barbora Příhodová tvrdí, že se po revoluci české kostýmní výtvarnictví vydalo čtyřmi směry. Konkrétně mluví o postmoderním historismu, retro stylu, čistě výtvarném objektu a naturalistickém dokumentárním předmětu.³⁴ V brněnské inscenaci jakoby ještě před revolucí nelogicky propojili všechny tyto čtyři proudy. Z barev ani stříhů kostýmů není možné vyčíst žádné charakteristiky postav, nejsou odlišeny postavy hlavní od vedlejších a ze vzdálenějších míst v hledišti mohou některé postavy na první pohled splývat právě kvůli přílišné podobnosti kostýmů. Vzájemná podobnost i naopak nesourodost jiných oděvů už se dotýká jejich estetické složky. Výše bylo uvedeno, že kostýmy by se daly označit za podivné, jejich podivnost spočívá právě v této nesourodosti, kdy vedle sebe stojí například Kateřina v dlouhém plášti s Mikolášem v krátkých kalhotách. Většina kostýmů je šedých, značících špínu a pochmurnou náladu, a najednou se v Lazarově kostýmu z nevysvětlitelných důvodů objevuje rudý kus látky. Podobné rudé kusy za sebou později vláčí i jiné postavy, především muži Kozlíkova rodu. Tyto kusy látky jsou v jedné ze závěrečných scén vytaženy z oděvů popravených mužů a daly by se tak označit za jediný symbolický význam, který kostýmy mají, a sice značí krev proudící z mrtvých těl. Ovšem proč jsou tyto kusy látky na kostýmech viditelné už dlouho před popravou Kozlíka a jeho synů opět není zcela jasné.

Scéna v brněnské Marketě Lazarové působí v mnoha scénách až příliš plně a přitom nejsou využívány téměř žádné rekvizity. Pocitovou přeplněnost jeviště způsobují velké kulisy umístěné výrazně na střed jeviště a zmenšující hrací prostor, stejně jako četná lana visící z provaziště. Tento stísněný pocit může korespondovat s nesvobodou a svázaností doby. Během představení je využíváno už jen přenosné ohniště, lávka a již několikrát zmíněná

³² PTÁČKOVÁ, Věra, PŘÍHODOVÁ, Barbora, RYBÁKOVÁ, Simona. *Český divadelní kostým*. 1. vydání. Praha: Pražská scéna, 2011. s. 17.

³³ PTÁČKOVÁ, Věra, PŘÍHODOVÁ, Barbora, RYBÁKOVÁ, Simona. cit. 32, s. 18.

³⁴ Tamtéž, s. 177.

plachta zavěšená nad středem hracího prostoru, případně spuštěná na jeviště. Lávka se objeví poprvé přibližně ve třetině představení, když Pivo s královským vojskem přichází vypálit Roháček. Následně je pak využívána ve druhé polovině, kdy symbolizuje cestu pod lesem u Roháčku, případně hradby Roháčku. Tato lávka je umístěna oproti jevišti ve zvýšené pozici, mohla by tak značit převahu toho, kdo na ní právě stojí. Ve většině případů ji využívá právě Pivo, pouze jednou je lávka propůjčena Kozlíkovu rodu, a to ve chvíli, kdy se Pivo pokouší proniknout na Roháček. V této scéně je využita společně s lávkou i plachta, která nejdříve Kozlíkovu družinu na lávce skrývá, později jakoby Kozlík se svými syny vystoupil na hradby Roháčku, aby mohl s Pivem promlouvat přímo, se plachta spustí a odkryje Kozlíkovu družinu v plné síle. V tu chvíli nejen vyvýšené postavení na lávce, ale také Kozlíkova promluva značí jejich převahu nad vojáky. „Už více než deset let na mě král posílá své hejtmany,“ říká Kozlík, jakoby chtěl Pivovi dát najevo, že ani on nebude ten, kdo by Kozlíka přemohl.

„Světlo v představení spolupůsobí; není pouze dekorativním prvem, ale podílí se na tvorbě jeho smyslu. Jeho dramaturgické a sémiologické funkce jsou neomezené: může objasňovat či komentovat dramatické jednání, izolovat herce či jiný jevištní prvek, vytvářet atmosféru a rytmus představení, napomáhat čtení inscenace [...] Jako křížovka času s prostorem se světlo stává jedním z hlavních prostředků celkové inscenační výpovědi;“ uvádí Pavis.³⁵ Cokoliv, co by se dalo označit za práci se světlem, v brněnské inscenaci naprosto chybí. Ve Státním divadle Brno inscenátoři nijak nevyužili možností světla na divadle a jediné, k čemu jim světlo posloužilo, bylo prosté nasvícení scény. Nelogicky se střídají scény nasvícené a scény téměř úplně tmavé, nijak není podtržena nejdůležitější postava nebo dění v dané scéně. Jediné scény, kde by se alespoň dalo uvažovat o významu světla, byly scény s ohnivými loučemi, které měly, ovšem coby rekvizity, často na plně nasvícené scéně, pravděpodobně značit noc, a dvě scény, při kterých světlo zastupovalo oheň. Tyto scény byly vypálení Obořiště a Roháčku, kdy ale nebýt textového doprovodu, jednou v podobě písně, podruhé v podobě Pivova zvolání: „Vypalte Roháček“, dalo by se jen těžko identifikovat, že plachta vytažená vysoko nad scénu, lehce nasvícená červeným světlem, má symbolizovat právě oheň.

Hudba má v Marketě Lazarové z brněnského Státního divadla velký význam. U mnoha scén funguje k podtržení aktuální nálady nebo navození atmosféry, ovšem objevuje se rovněž jako součást děje, a to konkrétně v písních. I když mnoho písní je spíše kratších

³⁵ PAVIS, Patrice. cit. 29, s. 288.

a jejich vynechání by pro děj nemělo zásadnější význam, často dodávají jinak strnulé inscenaci alespoň trochu dynamiky. Bohužel v brněnském Státním divadle nevyužili možnosti portů, případně alespoň přenosných mikrofonů, tudíž ve všech písních musely být postavy situovány v přední části jeviště u jednoho ze tří statických mikrofonů. Tato skutečnost často narušovala přirozené plynutí děje nebo nelogicky rozdělila postavy, které by měly hovořit k sobě. Jako příklad lze uvést píseň Kdo jsi, ve které se Alexandra s Kristiánem sbližují. Ovšem náboj, který v sobě samotný text ukrývá, není možné využít, když každý z dvojice sedí u jiného mikrofonu, několik metrů od sebe. Hudba je během představení reprodukována, i přesto si zachovává výraznou syrovost. I když je možné občas zaslechnout několik falešných tónů ve zpěvu, není třeba je příliš zdůrazňovat a vytýkat, vzhledem k příběhu, o který se jedná, i zvolenému divadelnímu tvaru. Přeci jen nejde o muzikál nebo jiný hudebně-dramatický žánr, kde by byly na herce kladeny vysoké nároky právě v pěveckém projevu. Stejně tak se nepředpokládá, že by loupežnická dívka měla disponovat studovaným altem. A právě zmíněná syrovost hudebního základu dodává inscenaci na autentičnosti, což se jinak žádné složce nepodařilo.

I když se herecké ztvárnění výrazně odlišuje od Vančurovy předlohy, je nejvýznamnější složkou brněnské inscenace a zároveň jí dodává všechny významy, které byly nastíněny v úvodu analýzy. Snad jen postava Alexandry vynívá v brněnské inscenaci mírněji a smířlivěji než v původní předloze, jinak všechny postavy bez výjimky jsou velice bojovné, mnohdy by se dalo říct až agresivní. A to ať už ve vztahu ke svým nepřátelům, stejně jako k blízkým osobám, se kterými by měly naopak působit harmoničtěji. Nejvýraznějším nesouladem působí právě ústřední dvojice Marketa a Mikoláš. Ačkoliv v závěru první poloviny dochází k vzájemnému vyznání lásky, naprosto chybí jakýkoliv vývoj postav, impuls a uvědomění si druhého jakožto objektu lásky. Mikoláš k Marketě neustále přistupuje jako ke zboží, prosí otce, aby mu ji dal, a rozhodně nepůsobí ochranně ale majetnický. Marketa se sice ze své lásky vyznává ještě o několik scén dříve, ovšem vůči Mikolášovi neustále vystupuje velice agresivně a jakoby v opozici. Oba dva se snaží zachovat si svoji svobodu a nepodřít se jeden druhému ani rozkazům nikoho dalšího. V porovnání s ostatními členy Kozlíkovy družiny právě tito dva vynívají ještě mnohem agresivněji. Bojují o svobodu, touží po volnosti každý sám za sebe, ale zároveň chtějí uznání jako pár, potvrzení jejich svobodné volby být spolu. Nejvýraznější spory a neshody jsou ovšem mezi Kozlíkem a Mikolášem, kteří se neshodnou v podstatě v ničem, i když se oba snaží dosáhnout stejných cílů. Jen k nim mají každý jinou cestu a tu se snaží prosazovat za každou cenu. Ve vztahu

Mikoláše a Kozlíka se objevuje zmíněná koncepce vzpoury a následného trestu, kterou je protkaná celá inscenace. Mikoláš nesouhlasí s otcovým počínáním ohledně Markety, což dává výrazně najevo, a Kozlík ho za to potrestá nočním uvězněním společně se zajatci. Ani zde nevystupuje Mikoláš v roli Marketina zachránce, ale jejího majitele. I sama Marketa, která by měla být onou čistou duší, nejbližší k Bohu, se v brněnském zpracování projevuje výrazně ofenzivně. V závěru inscenace dokonce jedná direktivně s Kateřinou ve snaze zabránit Mikolášovi, aby šel osvobodit svého otce. Marketin strach o muže je pochopitelný, ovšem méně už její jednání právě vůči Mikolášově matce, která ačkoliv sama jeho jednání neschvaluje, tak mu nezakazuje se vydat otce vysvobodit. V této scéně je Marketa nejzpuštěnější a je možné říci až arogantní, což rozhodně u panenské duše nebyl Vančurův záměr. V kontextu doby, kdy se Marketa v Brně inscenovala, ovšem mohla její náhlá vzpoura budit sympatie publika a podněcovat diváky k vlastnímu vzepření se nastolenému systému, který očividně nefungoval, ale většina lidí se ještě stále bála se mu vzepřít.

I když se možná jedná o pouhou spekulaci, mohlo se agresivnější pojetí Markety Lazarové stát součástí hybného mechanismu, který v československé společnosti pomohl navrácení demokracie.

3.2 Marketa Lazarová – Východočeské divadlo Pardubice

V Pardubicích vznikla inscenace Markety Lazarové, dalo by se říci, uprostřed revolučního dění. Jak bylo zmíněno výše, díky recenzi Elišky Skokanové bylo zjištěno, že se premiéra přesunula z původně plánovaného 25. listopadu 1989 na 16. prosinec téhož roku, a to z důvodu podpory studentské stávky na protest komunistickému režimu. Jedná se tedy o první porevoluční uvedení Markety Lazarové. Režie se opět ujal Michael Tarant a i zbytek tvůrčího týmu byl totožný jako ve Státním divadle Brno. Vedle stálých herců Východočeského divadla Pardubice se v inscenaci objevili i hostující herci. Stejně jako v Brně to byl Miroslav Etzler v roli Mikoláše.

3.2.1 Analýza jednotlivých složek inscenace

Posoudit dramaturgicko-režijní koncepci na základě jedné recenze, která se tomuto tématu navíc nevěnuje, je v podstatě nemožné. Vzhledem k předchozí inscenaci připravené v Brně stejným realizačním týmem se dá odušit, že by tato koncepce mohla být totožná. Vzhledem ke společensko-politickým událostem doby se pak dá předpokládat, že by mohla být v inscenaci akcentována svoboda a volnost ještě více. Tuto premisu částečně potvrzuje Eliška Skokanová v jediné dostupné recenzi, když uvádí, že je inscenace Markety Lazarové nadmíru zdařilá a potvrzuje, že při vhodném přetlumočení může i klasické dílo promlouvat současným jazykem a korespondovat s aktuální společenskou situací.³⁶ Samotnou režii pak Skokanová hodnotí stejně kladně jako celou inscenaci, když říká, že: „nejenže každá složka podmiňuje tu druhou, ale zároveň také umocňuje celkové vyznění představení a přispívá k posílení a přitažlivosti vyprávěného děje. Na sjednocení všech složek má pochopitelně lví podíl režisér Michael Tarant, jehož přístup lze tak trochu přirovnat k citlivé taktovce dirigenta, který vede orchestr ke stále vyšším uměleckým metám“.³⁷

Částečně se Eliška Skokanová v recenzi vyjadřuje i k jevištnímu prostoru inscenace a jako verifikace zde mohou posloužit dostupné fotografie. Skokanová si všímá ústřední plachty s lany umístěné na jevišti, ovšem už neuvádí, k čemu plachta sloužila. Čtenář

³⁶ Vančura promlouvající k dnešku. cit. 9.

³⁷ Tamtéž.

se pouze dozví, že: „neustálé její proměny posilují dynamiku představení a napomáhají hercům v akci“.³⁸ Napomáhání hercům v akci je možné na základě znalosti dalších dvou inscenací chápat jako využívání plachty namísto různých dalších rekvizit, například jako Mikolášova koně, jindy jako temná zákoutí loupežnického ležení a podobně. Jako verifikace těchto domněnek mohou posloužit fotografie poskytnuté divadlem, na kterých je vidět plachtu v několika pozicích. Prostor dramatický ale zůstává naprosto bez povšimnutí, a proto lze závěry vytvářet pouze na základě znalostí zbývajících dvou inscenací. Jelikož je analyzovaná inscenace prostřední ze všech, je nepravděpodobné, že by byl děj přenesen jinam, než kam ho původně zasadil Vančura, což je možné dokladovat také stejnou dramaturgií, podle které inscenace vznikla, a opět dostupnými fotografiemi. Na základě fotografií lze také určit podobnost v charakteristice času, a to jak na základě kostýmů, tak podle využívání loučí stejně jako v brněnské i následně v olomoucké inscenaci.

Na základě dostupných fotografií je možné alespoň částečně zhodnotit kostýmy podle návrhu Michaela Rittsteina. Z fotografií je patrné, že stejně jako v brněnské inscenaci, jsou kostýmy bez výpovědní hodnoty o charakterech postav i bez vztahu k období, ve kterém by se měl děj odehrávat, stejně jako že ve vzájemném srovnání působí nesourodě. Podle fotografií není možné konkrétně zhodnotit barevné ladění kostýmů, lze rozlišovat pouze světlé a tmavé odstíny. Většina postav má kostým tmavý, pouze Marketa a v několika málo scénách se objevující řádové sestry mají bílé šaty. Zde je patrná barevná symbolika, kdy bílá barva značí čistotu a nevinnost. U řádových sester je tento záměr logický, u Markety pak naznačuje její zaslíbení Bohu. Bohužel z fotografií nelze určit, zda se její kostým nějak promění během představení, kdy ztrácí svoji nevinnost a stává se součástí loupežnické rodiny Kozlíků.

Zhodnotit scénografii je možné jen do té míry, pokud se jí věnuje recenze Elišky Skokanové. Fotografie mohou posloužit k alespoň hrubé představě a popisu jevištního prostoru, ale vysledovat podle nich jakékoliv změny v závislosti na ději je nemožné. Eliška Skokanová v recenzi mluví o variabilitě scény, které dominují plachta a provazy, a o proměnách scény, které dodávají inscenaci dynamiku.³⁹ Více se ale recenzentka scéně nevěnovala a fotografie mají v tomto směru téměř nulou výpovědní hodnotu.

Světlo, hudbu, ani herecké výkony není možné bez záznamu, případně detailní fotodokumentace, analyzovat. Lze zjistit několik poznámek k hereckému ztvárnění, případně

³⁸ Tamtéž.

³⁹ Vančura promlouvající k dnešku. cit. 9.

si všimnout umístění mikrofonu nápadně podobného jako v brněnské inscenaci. Můžeme vyvodit, že hudba Daniela Fikejze byla i v pardubické inscenaci zachována a na základě mikrofonu na jevišti lze odtušit i technické provedení shodné s brněnskou inscenací. Hereckým výkonům se věnuje opět Eliška Skokanová ve své recenzi, jak již bylo zmíněno, ovšem práci se světlem úplně pomíjí. Poslední složkou, které se analýza alespoň okrajově dotkne, jsou právě herecké výkony. Jak uvádí Skokanová: „V tak kolektivním díle jakým je inscenace Markety Lazarové, patří výrazný podíl hercům, z nichž každý s přesvědčením modeluje svou postavu a zároveň přitom všichni dohromady dospívají doslova k jednotnému hereckému chóru, k jednotné výpovědi.“⁴⁰ Dále Skokanová jmenovitě uvádí výkony, které považuje za dobré a z ženského obsazení speciálně vyzdvihuje ztvárnění Alexandry v podání Romany Chvalové a převorky kláštera alias Dagmar Novotné. Věra Střelcová v roli Markety Lazarové se podle recenzentky vžívá do nitra postavy srdcem i citem, ovšem doporučuje herečce větší údernost.⁴¹ Z tohoto doporučení by se dalo vyčíst alespoň částečně pojetí Markety, která je tedy pravděpodobně v podání Věry Střelcové mírná, možná až nevýrazná. Vzhledem ke zkušenosti s brněnskou inscenací, kde je nejvýraznějším nositelem tématu svobody právě herecké ztvárnění jednotlivých postav, by tak bylo možné říct, že pardubická Marketa navzdory době svého uvedení nereflektuje téma svobody nijak výrazným způsobem. Jedině snad pojetí Miroslava Etzlera, pokud je stejné jako v brněnské Marketě, by mohlo dodávat inscenaci alespoň trochu agrese, touhy po svobodě a odmítnutí starých řádů.

Pardubická inscenace je ze všech tří analyzovaných tou, která ve vztahu k době svého vzniku nabádá k nejvýraznějšímu zpracování tématu svobody. Už fakt, že vznikala těsně před revolucí, jako by ji předurčoval k agresivnější komunikaci lidských práv a svobod. Následné odsunutí premiéry z původně zamýšleného 25. listopadu 1989 téměř o měsíc dalo inscenátorům čas na úpravy směrem k demokratičtějšímu a svobodnějšímu vyznění, které ale není možné ověřit bez záznamu.

⁴⁰ Vančura promlouvající k dnešku. cit. 9.

⁴¹ Tamtéž.

3.3 Marketa Lazarová – Moravské divadlo Olomouc

V Moravském divadle v Olomouci vznikla inscenace Markety Lazarové v první polovině roku 2011. Premiéra se konala 13. května toho roku, režie se ujal tehdejší umělecký šéf činohry Moravského divadla Michael Tarant, který je zároveň spoluautorem adaptace, podle které celá inscenace vznikla, stejně jako obě předchozí inscenace. Na olomoucké inscenaci s ním pak spolupracoval dramaturg Moravského divadla Olomouc Milan Šotek a scénograf Tomáš Moravec, zbytek tvůrčího týmu zůstává beze změn oproti předchozím dvěma nastudováním. Choreografii vytvořil Vladimír Kloubek. Marketu Lazarovou zařadilo Moravské divadlo do repertoáru nečekaně místo zrušeného Savitele Solnesse. Samotným divadlem je Marketa Lazarová označována jako: „inscenace mimořádných rozměrů, při níž spojí síly soubory činohry a opery“. Většina postav byla obsazena stálými členy souboru, několik rolí pak ztvárnili hostující herci, stejně jako v předešlých inscenacích v Brně a v Pardubicích.⁴²

3.3.1 Analýza jednotlivých složek inscenace

Hlavním námětem inscenace Moravského divadla v Olomouci je podle inscenátorů láska. Zobrazeno je mnoho podob lásky a vztahy jednotlivých dvojic na sebe plynule navazují. Následující text analyzuje, nakolik je toto téma v inscenaci nosné a jak se setkává s tématem svobody.

První typ lásky, které je možné v inscenaci vysledovat, je láska mateřská, potažmo otcovská. Zkrátka láska rodiče k dítěti. Dalo by se říci, že tato láska rámuje celou inscenaci a ostatní podoby ji jen doplňují. Ačkoliv záměrem inscenátorů bylo nejspíš něco jiného, soudě podle oficiální prezentace inscenace divadlem.⁴³ Je-li pomínuta první scéna, ve které se divák prostřednictvím Kozlíkovy ženy Kateřiny seznamuje s místem a dobou děje, hned druhá epická scéna, vztahující se bezprostředně k ději, ukazuje právě lásku otce k dceři. Lazar a Marketa si společně hrají a ačkoliv je v okolí ještě několik Lazarových dcer, Marketa je tou nejdůležitější. Později dokonce sám Lazar přiznává nevšední náklonnost ke svému dítěti, i když podmíněnou jeho vlastním prospěchem a nadějí na vykoupení hříšné duše skrze

⁴² *Markéta Lazarová* [online]. Moravské divadlo Olomouc [citováno 1. 4. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.moravskedivadlo.cz/cinohra/repertoar/marketa-lazarova/?s=detail>>.

⁴³ Tamtéž, autoři uvádí, že hlavním tématem je láska, cit, který člověka pozvedá.

Marketu zaslíbenou Bohu. I když Lazar přiznává, že měla být dcera jeho záchranou, herecké ztvárnění naznačuje i skutečnou otcovskou lásku, nejen prospěchářství. V celé inscenaci není řečeno, kdo je Marketina matka ani co se s ní stalo. Matku ale Marketa nakonec získává v samém závěru inscenace v Kozlíkově ženě Kateřině. Ta je symbolem čisté mateřské lásky, kterou protkává celou inscenací. Postavu Kateřiny a její formu mateřské lásky je možné označit za symbol naděje. Právě ona dodává ostatním postavám naději ve zlepšení situace. Kateřina oddaně miluje všechny své děti, o čemž může svědčit například její reakce po dobití Roháčku Pivem, kdy nabádá své syny k návrtu a obnovení Roháčku. Nebo replika, ve které promlouvá ke zlomené Marketě před popravou svých synů a muže, kdy říká, že jediným pokladem, který žena má, jsou děti, které porodila. Rodičovskou lásku zastupuje i nepřístupný pán Roháčku Kozlík. Své dceři Alexandře například přiznal, že ze všech dcer právě k ní má nejbližší. I když svou lásku dává najevo jinak než jeho žena Kateřina, oba dva se dají považovat za zástupce čisté, bezpodmínečné rodičovské náklonosti k dětem. Rodičovská láska je pak završena v postavách Markety, Alexandry a jejich mužů, kteří teprve očekávají narození svých dětí. Mladý hrabě Kristián odmítne opustit Alexandru a odejít s otcem, což je určitě vlivem i lásky partnerské, ale sám se o svém potomkovi zmiňuje a ten se tak stává dalším důvodem pro „válení se v bahně s nějakou kuběnou“, jak se vyjádřil jeho otec. Marketa pak právě kvůli svému nenarozenému dítěti po odchodu Mikoláše vyhledá svého otce, kterého prosí o pomoc. Nakonec ale Mikoláš vysloví přání, aby jeho rodina zůstala pohromadě a Marketa se rozhodne jeho přání splnit a vychovat dítě s pomocí Mikolášovy matky Kateřiny. Již byla zmíněna partnerská láska, které je v Marketě Lazarové také několik různých typů. Prototypem čisté partnerské lásky je samozřejmě ústřední dvojice Markety a Mikoláše. Mimo ně ale partnerskou lásku představují také Kozlík s Kateřinou, Alexandra s Kristiánem a Lazar se svou souložnicí. Každý z těchto vztahů, každá partnerská láska je jiná. Zatímco láska Markety a Mikoláše se rozhořela postupně, u Alexandry a Kristiána se jednoznačně jednalo o lásku na první pohled. Ani jedna z těchto lásek ale netrvala na věky, obě byly záhy ukončeny smrtí, i když stihly dojít svého naplnění v podobě společných potomků. Těsně před svým koncem se Alexandřina a Kristiánova láska proměnila z partnerské na lásku dítěte ke svému rodiči. Kristián najednou viděl v Alexandře svou matku, a ne milenku. Nejdéle trvajícím, věrným a oddaným byla láska Kateřiny k jejímu muži. Byla mu oddanou ženou ve všech situacích, i když sama osobně nutně nesouhlasila s jeho činy, například uvězněním Mikoláše a Alexandry společně se zajatci. Mimo obvyklý rámec představ o lásce se nachází láska Lazara a jeho souložnice. Těžko určit, zda se vůbec jednalo o lásku partnerskou. Zato o tělesnou v každém případě. Tělesnou lásku na jevišti prožívali

i jiní. Nejvýrazněji vyznívá opět tělesný vztah Mikoláše s Marketou, který ale začal brutálním znásilněním nevinné dívky. Marketa se ale pak do Mikoláše zamilovala a obávala se božího zatracení právě pro svou lásku. Ve shodě s Vančurovou předlohou později přistupuje i divadelní postava Markety na myšlenku, že láska je od Boha a Bůh ji za ni nebude trestat. Dalším typem lásky byla zmíněná láska dítěte k rodiči. Tento typ lásky lze vysledovat nejvýrazněji u Markety, která svého otce bezmezně milovala a obdivovala. Proto se jen těžko mohla smířit s faktem, že je její otec považován za loupežníka a přepadává pocestné. Přesto otci odpustila, odpustila mu, i když ji vyhnal ze svého domu, ale nakonec raději poslechla Mikoláše a zůstala žít s Kateřinou, ke které mohla chovat stejný cit, jako ke své matce. Však sama Kateřina prohlásila, že v Marketě získala další dceru. Lásku k rodičům pocítovaly bezesporu všechny Kozlíkovy děti, ovšem některé z nich se proti otci otevřeně vzpouzely, a to dokonce opakovaně. Hlavním vzbouřencem byl vždycky Mikoláš. I přesto, že otce miloval a ctil, chtěl svobodně jednat podle svého vlastního uvážení. Stejně tak se zachoval podle svého svědomí v momentě, kdy se rozhodovalo o budoucím směřování rodu Kozlíkova. Mikoláš si takřka proti všem prosadil snahu o osvobození otce z věznice, které se nakonec jemu i jeho bratrům a Kozlíkovi stalo osudným. V olomoucké inscenaci právě Mikolášova postava nejvíce akcentuje touhu po svobodě a vlastním rozhodnutí. I když podání Petra Kubese není nijak agresivní, svobodomyšlnější postavu není možné v inscenaci nalézt. Posledním typem lásky je láska k Bohu. Bohem i samotným Ježíšem se v inscenaci zaklínají snad všichni. Všichni chtějí dojít do království božího a žít spokojený posmrtný život. Ovšem nedokáží žít spořádaně na zemi. Jediná čistá a čestná postava je právě Marketa, která o sobě ale nejčastěji prohlašuje, že je hříšná. A i když v hříchu počala svého syna mimo manželství, přesto je nejzbožnější postavou a jakýmsi symbolem dobré křesťanky. Zaručeně nejpokleslejší pohnutky ze všech má pak paradoxně Marketin otec Lazar. Dobře si je vědom svého hříšného života, ale nehodlá v něm ustát. Jako vykoupení svých hříchů proto zasvětil Marketu Bohu již při jejím narození a doufá, že její čistá duše vykoupí všechny jeho hříchy. K Bohu se průběžně obrací všechny postavy, což lze považovat za jisté časové určení příběhu, který je jinak časově neurčený. Samozřejmě si Boha na pomoc přivolává i převorka z kláštera, která spíše než počestnou křesťankou je pokryteckou prospěcháčkou. Jinak by přeci nemohla Marketu necitlivě vytrhávat Bohu pro lásku, kterou chová ke svému muži, i když nejsou sezdáni. O převorčině hříchu svědčí i její kostým, který bude předmětem analýzy později.

O nezbytnosti analýzy času a prostoru divadelní inscenace pojednává již analýza první inscenace. Stejně tak již bylo zmíněno, že Marketa Lazarová není časově nijak ukotvená. A to

jak v samotné předloze, tak ani v této analyzované inscenaci. I v tomto nastudování na začátku vystoupí Kateřina jakožto vypravěč, který se svou promluvou: „Za časů zimy našeho vypravování udeřily v prosinci mrazy tak vášnivé, jako bylo tehdejší křesťanstvo,“ snaží divákům přiblížit čas, kdy se děj odehrává. Svým výstupem Kateřina udává inscenaci rámeček a charakter vypravování o příběhu z oněch časů. Určeno je tedy, že příběh se začíná odehrávat v prosinci, a podle vášnivého křesťanstva lze soudit, že by se mohlo jednat o období středověku. Tomu nasvědčují i další detaily, jako například loupežné počínání zúčastněných rodů, nebo kostýmy.

Plynutí času není v inscenaci nijak znázorněno a lze se tedy jen těžko dohadovat, jaký má být čas syžetu. Čas fabule je tím pádem také nejednoznačně určen, s jistotou lze konstatovat, že je poměrně delší než čas syžetu. Při jakési rituální modlitbě Kozlíkova rodu se Kateřina opět stává vypravěčem a sděluje svým dětem, potažmo divákům, jak se Kozlík dostal na Roháček, čímž se oproti syžetu rozšiřuje čas fabule o několik možná i desítek let. Konec děje opět není nijak časově specifikován, dokonce chybí i údaj o měsíci. Jediné, co je možné určit, že děj končí dříve, než devět měsíců po popravě Kozlíka a jeho synů, jelikož Marketě ani Alexandře se nestihne narodit dítě. Jaká doba ale uplyne od královského rozhodnutí k pozatýkání Kozlíkovy družiny, až po uskutečnění tohoto plánu, opět není možné přesně určit. Celý příběh velké lásky, jak sami tvůrci uvádí rockový epos o lásce, se odehraje v reálném čase dvou hodin a čtyřiceti minut s jednou přestávkou. Ta je umístěna téměř přesně v polovině představení. Jediný naznačený čas v celé inscenaci je rozlišení dne a noci. Tyto změny jsou naznačeny osvětlením jeviště. Ani ve dne není jeviště plně osvětleno a dění zůstává stále v jakémisi pološeru. Přesto noční scény doprovází ještě méně světla, jako kompenzace a symbolické znázornění ale slouží hořící ohně na scéně, případně planoucí pochodně v rukou herců.

Prostorově je veškeré dění zasazeno do čtyř prostředí, která ale nejsou geograficky nijak reálně určena. Diváci si tak Roháček a Obořiště mohou představovat, kdekoliv sami uznají za vhodné. Dalšími dvěma místy, vedle útočišť jednotlivých rodů, je klášter, kam chce Lazar poslat Marketu, a na samotném konci pak prostranství, kde se koná poprava Kozlíka a jeho synů.

Veškeré změny prostředí jsou naznačeny jednotným hudebním předělem, během kterého se vymění i herci na scéně. Ti odcházející opouští jeviště středem dozadu, zatímco nově příchozí vycházejí z postranních vchodů, a dokonce vylézají i z orchestřiště. Ke změnám

na jevišti dochází jen velmi výjimečně a nikdy nejsou rozsáhlé. Kulisy jsou navrženy tak, aby mohly univerzálně zastupovat Obořiště, Roháček, klášter i veřejné prostranství. Uprostřed jeviště se vznáší plachta, která se v kontextu inscenace stává znakem pro mnoho situací i konkrétních věcí. Představuje například nejrůznější zákoutí a prostory k ukrytí se na Roháčku i v Obořišti. V dalších situacích má zmíněná plachta spíše významovou funkci, proto jí bude věnována pozornost ještě později při analýze scénografie. Mimo plachty vznášející se a padající na jeviště dochází k proměnám v zadní části kulis, které se například otevírají a znázorňují bránu kláštera, nebo se zdvihá část jeviště, která má značit skály kolem Roháčku. Z těch ke Kozlíkově družině několikrát promlouvá hejtman Pivo a snaží se je přimět, aby se vzdali. Velký význam v inscenaci má také prostor předscény. V tomto prostoru se odehrávají především emočně vypjaté scény a situace vyjadřující psychické změny postav, například sbližování Alexandry s Kristiánem při písni Kdo jsi. Naopak v zadní části scény jsou umístěny dvě věže, na kterých jsou po celou dobu představení přítomní hudebníci a doprovází hudební výstupy bubnovým doprovodem, případně zastupují bubny královských vojsk a podobně. Zde dochází například k prolínání dramatického prostoru s prostorem divadelním. Z výše uvedeného vyplývá, že scéna je velice homogenní, až by se mohlo zdát, že je až příliš neměnná a nudná. O dynamizaci prostředí se stará osvětlení, které naopak působí velice dynamicky a společně s hudbou doplňuje děj a vytváří patřičnou atmosféru.

Atmosféru středověku dotváří také kostýmy, které jsou nedílnou součástí každé inscenace a stávají se tak samozřejmou součástí analýzy. Stejně jako v brněnské inscenaci, ani v té olomoucké mnoho kostýmů nepřekročilo řemeslnou úroveň a tak zůstaly pouze oblečením pro herce. Několik výjimek se ale našlo. Především symbolika a proměna Marketina kostýmu je více než zřejmá. V úvodu má Marketa bílou halenu a světle růžovou sukni. Světle růžová barva značí její jemnost, něžnost a ženskost a ve spojení s jemnými materiály podtrhuje Marketinu křehkost. V kombinaci s čistě bílou halenou naznačuje Marketin kostým její předurčení Bohu. Bílá barva je obecně považována za tu nejčistší, za barvu cudnosti. Proto je také bílý háv, do kterého Marketu oblečou řádové sestry v klášteře. Nejvíce se její kostým proměňuje po znásilnění. Jelikož ale nedochází k proměně bezprostředně po ztrátě panenství, nabízí se dva možné výklady této proměny. Samozřejmě se nabízí souvislost právě se ztrátou nevinnosti, druhým výkladem ale může být to, že se Marketa do Mikoláše zamiluje. Poslední kostým, který hlavní hrdinka obléká, je stále v bílé barvě, čímž je naznačeno, že Marketa je ze všech postav tou nejčistší a Bohu nejblíže, ale objevují se na něm pro změnu černé skvrny. Ty naznačují Marketinu bezradnost a zoufalství,

snad až beznadějí v situaci, kdy jejího muže zajali a ona musí poníženě prosit o místo k životu nejprve u svého otce, následně v klášteře a nakonec se zahanbena bez pomoci vrací ke Kozlíkové tlupě a přihlíží tragickému konci Mikolášova života.

Podobně jako u Markety je s červenou barvou zacházeno na kostýmu převorky. Ač žena z církve, která by měla být nejpočestnější, má sama na svém oděvu již od počátku výrazné červené skvrny. I ona je hříšná, i když její hřích spočívá v něčem naprosto jiném než ten Marketin. V některých momentech se snaží přejímat na sebe roli Boha a soudit hříchy ostatních, což jí jako obyčejnému smrtelníkovi nepřísluší. Jediný, kdo může soudit hříchy, je Pán. Na konci ale i převorka dojde ke zjištění, že jí soud nepřísluší a snad že sám Pán chtěl vidět Marketu a Mikoláše promlouvat jedním hlasem, proto je obdaroval společným potomkem.

Z dalších postav je možné vysledovat symbolický význam kostýmu u Alexandry nebo Kristiána. Červená barva Alexandřina kostýmu značí rovněž hřích a lásku, u Kristiána značí modrá barva naděje. Naděje na život podle svých vlastních pravidel, se ženou, kterou si sám vybere. Stejně tak je modrý kostým Kristiánova otce, který naopak doufá, že najde svého syna v pořádku a společně se spořádaně vrátí domů. Zvláštním symbolem je pokrývka hlavy Kozlíka, která naznačuje jeho nadřazenost ostatním členům tlupy, stejně jako královská koruna. U Markety je možné její čelenku přirovnat k trnové koruně Kristově, jež může odrážet Marketino nesrovnatelně větší utrpení za mnohem menší hříchy oproti ostatní postavám.

Ne u všech postav je možné podobné významy vysledovat. Místy se až zdá, jako by kostýmy vytvářeli dva různí lidé, a to nejen kvůli nepřítomnosti symbolických významů, ale také kvůli samotné rozličnosti kostýmů. Většina žen má kostýmy s krátkými rukávy, někteří mladí muži mají dokonce krátké nohavice. Dle toho by se dalo soudit, že se děj odehrává spíše v letních měsících, než v prosinci s ukrutnými mrazy. Oproti tomu kostým Kozlíka, Kateřiny nebo hejtmana a jeho vojáků jsou náležitě zimní. Kateřina dokonce vypadá, jako by si oblékla kostýmy dva. Ačkoliv je možné i v tomto chápat jakousi symboliku bohatších postav v případě vojáků, a úcty ve vztahu k rodičům, jsou tyto rozdíly až příliš velké. Postavy, které umírají při veřejných popravách, mají pro tento účel jiný kostým, i když se zdánlivě jedná o tentýž oděv, v jakém postavy existovaly po celou dobu. Aby bylo možné popravu inscenovat na jevišti, vypomohli si tvůrci právě kostýmy. Jako symbol prolité krve mají v kostýmu všity pruhy rudé látky, která je vytažena ven. Jediná postava, která zemře před

zraky diváků bez těchto kostýmních pomůcek, je Kristián. Ten naopak zemře téměř nahý, což je možné chápat jako naprosté odloučení duchovního světa od toho materiálního.

Již při analýze prostoru byla částečně zmíněna otázka scénografie. Po celou dobu představení je scéna téměř neměnná a takřka veškeré změny vyjadřuje světlo. Obvod jeviště rámuje kovová konstrukce, která se za celou dobu nemění ani v závislosti na prostředí, kde se děj aktuálně odehrává. Jedinou proměnu scéna zaznamenává v okamžicích, kdy Marketa přichází do kláštera, a pak při Pivově obléhání Roháčku. Příchod do kláštera, a to první i druhý, je doprovázen vystoupením řádových sester. Ty přichází otevřenými kulisami v zadní části jeviště, umístěných čelně proti divákům. Tyto otevřené kulisy naznačují bránu kláštera, která je pro Marketu předem určeným cílem, kterého ale nikdy nedosáhne. Při obléhání Roháčku se v zadní části zvedá propadlo nad zbytek jeviště a značí skály, případně kopce kolem Roháčku, ze kterých Pivo nabádá Kozlíkovu družinu, aby se vzdala. Tato vyvýšená pozice samozřejmě naznačuje nejen prostorové umístění Piva, ale také jeho nadřazené postavení vůči loupežné bandě, dané jeho funkcí.

Jakékoliv další změny scény jsou realizovány pouze vzdouvající se a vznášející se plachtou uprostřed jeviště a světelným designem. Plachta je zavěšena nad jevištěm a proměnou divadelních situací dostává mnoho různých významů. Plachta například slouží Mikolášovi jako kůň, na kterém se snaží dostat k Lazarovi na Obořiště. Později je plachta využívána pro naznačení změny prostředí společně s hudebním předělem, kdy se zvedne přední část plachty a všechny postavy předchozí scény odchází směrem dozadu za plachtu. V dalších scénách vytváří členitý terén na Roháčku i Obořišti, ve kterém se mohou jejich obyvatelé snadno ukrýt. V neposlední řadě plachta vyjadřuje veškerou tíhu dopadající na jednotlivé postavy. Ty si plachtu ve svých těžkých chvílích přetahují přes ramena a své břímě se snaží hrdě nést. Příkladem může být Alexandra, která si přetáhne plachtu přes ramena po smrti Kristiána, který v tu chvíli na plachtě ještě leží. Od Alexandry převezme plachtu i s tělem Kristiánův otec a tělo odveze pryč ze scény, daleko od Alexandry, zpět do rodného Německa. Dalším příkladem může být Marketa, která si nese tíhu svých hříchů vyjádřenou přehozenou plachtou v momentě, kdy žádá o útočiště v klášteře. Ve chvíli, kdy se Marketa vyznává ze svých hříchů, se k ní ale převorka otočí zády. Není ochotna přijmout Marketino přesvědčení, že láska není hřích. Záhy jí ale její omyl dojde a dá Marketě novou naději svou promluvou a myšlenkou, že to Bůh si přál jí a Mikoláše spojit dohromady.

Důležitost a nezastupitelnost světla v divadle byla popsána již výše. V olomoucké Marketě Lazarové se světlo využívá střídavě, převážně je osvětlení tlumené, o to významnější roli ale má. Světlo rozlišuje dny a noci, zdůrazňuje sny a touhy postav a má i významotvornou funkci. Představení začíná na zhasnuté scéně, kde je jediným zdrojem světla oheň uprostřed jeviště a několik pochodní. Tyto pochodně se během představení objevují ještě několikrát, kdy mají naznačit, že se děj odehrává v noci. Oheň se objevuje v inscenaci ve dvojí podobě, a sice jako reálný prvek při nočních scénách, a pak v zastoupení světla ve scénách, kdy dochází k vypálení Roháčku a Obořiště. Oheň ve scénách, kdy Kozlíkova družina zaútočila na Obořiště a následně Pivo s vojskem na Roháček, je znázorněn výrazně rudým světlem, odrážejícím se především na plachtě uprostřed a částečně pak na kulisách po stranách jeviště. Společně s rudým světlem se o efekt plápolajícího ohně stará vzdouvající se plachta.

Po většinu času je scéna tmavá, bez většího světelného zdroje a jsou využívána především bodová světla k zdůraznění míst, kde se aktuálně odehrává nosný děj. Díky tomu ale není divák rozptylován velkým prostorem jeviště, zaplněným mnoha kulisami a často i postavami, a věnuje se výhradně nosnému ději. Momenty, kdy je scéna více prosvětlená, jsou především souboje, kdy se scéna zaplní nejen lidmi, ale i agresivně problikávající světlo dotváří dojem plnějšího prostoru. Zdroje problikávajícího světla při soubojích jsou umístěny za scénou, proti divákům, což umocňuje oslnění a nepřehlednost scény. Díky tomu lze vytvořit působivou davovou scénu s menším počtem účinkujících. Významotvornou funkci sehrává světlo především ve scéně, kdy Marketa přichází s Lazarem do kláštera. Vzadu za scénou je umístěn silný zdroj bílého světla. Bílé světlo jako světlo na konci tunelu znázorňuje naději pro Marketu na lepší život v klášteře než mezi loupežníky a zároveň s tím Lazarovu naději na jeho vykoupení skrze neposkvrněnou dceru. Další výraznou funkcí světla v olomoucké inscenaci je znázornění snů, myšlenek a představ jednotlivých postav. Ty se vždy odehrávají v zadní části scény v modré mlze. Stejná modrá mlha se objevuje ve scéně, kdy se v okolí Roháčku ztratil Kristián se svým sluhou, ovšem zde nemá modrá mlha jiný význam, než jen znázornění prostředí a brzké ranní doby.

Olomoucká Marketa Lazarová nese podtitul rockový epos o lásce. Už z tohoto označení je zřejmé, že hudba má pro inscenaci zásadní význam. V posledních letech se ujalo označení muzikál pro každý divadelní tvar, kde se alespoň jednou během představení zpívá a odlišit muzikál například od činohry se zpěvy je tak stále těžší. Ivo Osolobě muzikál označil za divadlo, které mluví, zpívá a tančí. Stejně definuje muzikál i Petr Pavlovský ve svém slovníku: „Muzikál je dramatický, žánrově zcela otevřený druh hudebního divadla – tzv.

mluvené, zpívané a tančené divadlo.“⁴⁴ Dále Pavlovský uvádí, že jde o několikanásobně hraniční druh, což je dáno zejména jeho existencí na předělu divadla čistě hudebního a nehudebního [...] muzikál se suverénně vyjadřuje nejen v kódu divadla mluveného, ale i divadla zpívaného a tančeného a tak jde o druh tzv. trilingvní, často virtuózně přecházející z jednoho kódu do druhého.⁴⁵ Dle tohoto označení nemůže být Marketa muzikálem, jelikož vůbec neobsahuje taneční složku. Pokud tedy autoři nechtěli zůstat pouze u označení činohra, případně činohra se zpěvy, pak je rockový epos označením nejen vystihujícím podstatu samotného tvaru, ale také působivým označením, které má nemalý marketingový potenciál. Hudba je tedy pro inscenaci zcela zásadní. Použita byla v olomoucké Marketě hudba Daniela Fikejze a texty od Ivana Huvára. Hudba v inscenaci posloužila nejen k dotvoření atmosféry, písně nebyly vloženy do inscenace samoučelně, ale byly nedílnou součástí děje a pomáhaly vyprávět příběh, zpřesňovaly vztahy mezi postavami, určovaly aktuální náladu. Hudebním motivem také byly od sebe odděleny jednotlivé scény, tudíž měla hudba i význam v samotné struktuře inscenace. Jakožto dokreslující prvek atmosféry a nálady byla hudba postavena na podtržení aktuálního dění a v souladu s ním.

Obecným problémem divadel je obsazování postav, které mají již v předloze určené charakteristické rysy. Inscenátoři tak často musí přistoupit na kompromis, kdy se představitelé fyzicky neshodují s postavami v předloze. Stejně tak u olomoucké adaptace Markety Lazarové byla do role andělské blond'até Markety obsazena tmavovlasá Klára Klepáčková a naopak Alexandru, která měla mít podle Vančury havraní vlasy, ztvárňuje plavovlasá Tereza Richtrová. I přes fyzické neshody divadelních postav s jejich předlohami jsou postavy velice uvěřitelné. Aby bylo dostáno Vančurově předloze, stačilo by vyměnit obsazení Markety a Alexandry. Ovšem Tereza Richtrová se svým hrubým hlasem a živočišným vystupováním působí mnohem více loupežnický a neohroženě, než křehce vyhlížející Klára Klepáčková. V tomto ohledu byla volba představitelk ženských rolí věrnější předloze než v otázce jejich vzhledu. Stejně tak dobře působí i fyzické kontrasty mezi páry, kdy tmavovlasá Marketa patří k blond'atému Mikolášovi a naopak blond Alexandra k tmavému Kristiánovi. Tereza Richtrová a Jiří Suchý z Tábora jako dvojice Alexandra a Kristián jsou velice přesvědčiví a mohli by být označení za nejsourodější dvojici, nejvíce se blížící původní novele. Velmi dobře zvolené obsazení je také u Kozlíka a jeho ženy Kateřiny, tedy v případě alternace Petra Krále, který je na záznamu Moravského divadla, který byl použit pro účely

⁴⁴ PAVLOVSKÝ, Petr. cit. 30, s. 184.

⁴⁵ Tamtéž

této práce. Naděžda Chroboková je precizním ztvárněním matky, která zastává spravedlnost. Všem svým dětem je opatrovnící a autoritou zároveň a Kozlíkovi po léta věrnou ženou, která po jeho smrti ponese tradici rodiny a předá ji potomkům. Jako typově nejpovedenější obsazení by se dal označit Petr Kubes v roli Mikoláše. Ačkoliv by mohl být Mikoláš mladší, Kubesova živelnost tento věkový handicap naprosto maže. Po celou dobu působí nejvýrazněji a často na sebe strhává veškerou pozornost při hromadných scénách, i když si to zrovna jeho postava nežadá. Petr Kubes ztvárňuje Mikoláše zcela v intencích Vančurovy předlohy. Svéhlavého, divokého a oddaného lásce a pravdě.

4 ZÁVĚR

Všechny tři analyzované inscenace vznikly v režii Michaela Taranta a s téměř shodným tvůrčím týmem. Na základě těchto informací se dá předpokládat jistá podobnost mezi všemi třemi inscenacemi. Po provedených analýzách však vidíme, že vzájemná podoba je mnohem větší, než jaký byl původní předpoklad. Do jisté míry by se dalo říci, že olomoucká inscenace je kopií brněnského nastudování jen s jinými herci. Samozřejmě se inscenace v některých ohledech liší, není jich ale mnoho. Největším rozdílem je herecké pojetí některých postav a s ním související akcentace tématu svobody v daných inscenacích. V zásadě jsou ale u všech tří analyzovaných inscenací podobné kostýmy a rekvizity, téměř stejná scéna, totožná hudba i texty. Na základě materiálů dostupných k pardubickému nastudování není možné analyzovat další složky inscenace, vzhledem k podobnosti práce se světlem, ztvárněním dramatického času nebo prostoru v brněnském a olomouckém nastudování ale lze předpokládat, že i v této inscenaci budou složky shodné. Rozdíl pak také lze spatřit v technickém zajištění hudební produkce, kdy ve dvou inscenacích z roku 1989 musí herci při zpěvu sedět u mikrofonu, což výrazně snižuje dynamiku představení, bezprostřednost reakcí a často také narušuje propojení dvou postav, které by měly promlouvat k sobě navzájem, ale ve skutečnosti sedí několik metrů od sebe. V Olomouci použili mikroporty, díky kterým mohli herci zpívat kdekoli na jevišti, snáze se tak do prostoru zasazovaly partnerské scény a postavy k sobě měly blíže.

Ačkoliv není téma svobody v předloze ani samotných inscenacích explicitně zmíněno, najít ho lze ve všech zpracováních Markety Lazarové. Vzhledem k definování svobody na základě Listiny základních práv a svobod a rozhodnutí o akcentaci především osobní svobody a svobody slova, se jeví mnohem svobodnější inscenace z Brna. V pardubickém nastudování nemohlo být téma svobody adekvátně prozkoumáno vzhledem k nedostupnosti relevantních pramenů. Ze dvou hloubkově zanalyzovaných inscenací se tedy svobodě ve výrazně větší míře věnuje první inscenace, která barvitě zobrazuje mnoho typů lidí, které je možné identifikovat s konkrétními skupinami v předrevoluční společnosti. V obou inscenacích je téma svobody znázorněno pouze hereckou akcí a jednáním postav. Neobjevily se žádné rekvizity, prvky kostýmů, ani součásti scénografie, které by k motivu svobody jakkoliv odkazovaly. Nejsilnějším momentem, vyjadřujícím touhu po svobodě, je Marketina píseň Koníčku, koníčku, kterou Marketa zpívá po tom, co ji Mikoláš dovleče na Roháček a dává jí svému otci místo Lazara. Nejvýraznějším nositelem svobody je v obou zpracováních Mikoláš, i když Mikoláš Petra Kubese je mnohem méně průbojný a dravý než v podání Miroslava Etzlera. Vzhledem k tomu, že Etzler ztvárnil stejnou postavu i o půl roku později

v pardubickém nastudování, lze se domnívat, že i v této inscenaci bude Mikoláš výrazně svobodomyšlným mužem, s touhou po vlastním řádu bez diktátu.

Pro zpracování této práce byly využity různé výzkumné metody, různé prameny a literatura z mnoha zdrojů a práce téměř stoprocentně naplnila svůj výzkumný cíl. Práce si stanovila za cíl hloubkově zanalyzovat tři inscenace Markety Lazarové v režii Michaela Taranta a zaměřit se především na téma svobody.

Materiály k analýzám byly dobře dostupné, stejně jako využitá literatura. Všechny prameny se nacházejí v Archivu Divadelního ústavu, případně v osobním archivu režiséra Michaela Taranta nebo archivech divadel. Další materiály jsou dostupné online. Tato práce využila především záznamů brněnské a olomoucké inscenace. K pardubické inscenaci se záznam nenašel, proto si musela analýza vystačit alespoň s fotografiemi a recenzí. Recenze byly využity k verifikaci některých informací i u brněnského a olomouckého nastudování.

Z původně zamýšlených tří inscenací byly nakonec hloubkově zanalyzovány dvě, téma svobody bylo dostatečně prozkoumáno a na základě velké podobnosti dvou zanalyzovaných inscenací existuje předpoklad k projevům svobody i ve třetí inscenaci. K pardubické inscenaci se dochovaly pouze černobílé fotografie, jedna recenze, divadelní program a pozvánka na premiéru. Z těchto materiálů vznikla analýza alespoň vizuálních složek inscenace, zbylé složky analyzovány nebyly nebo bylo přihlédnuto k brněnské, případně olomoucké inscenaci. Pokud by se v budoucnu záznam pardubické inscenace objevil, existuje prostor pro rozšíření této práce a potvrzení nebo vyvrácení domněnky, stanovené již před zahájením tohoto výzkumu.

Přílohy

Příloha č. 1 – Obrázek č. 1 – VČD Pardubice, Marketa Lazarová_1



Příloha č. 2 – Obrázek č. 2 – VČD Pardubice, Marketa Lazarová_2



Příloha č. 3 – Obrázek č. 3 – VČD Pardubice, Marketa Lazarová_3



Příloha č. 4 – Obrázek č. 4 – VČD Pardubice, Marketa Lazarová_4



Příloha č. 5 – Obrázek č. 5 – VČD Pardubice, Marketa Lazarová_5



Příloha č. 6 – Obrázek č. 6 – VČD Pardubice, Marketa Lazarová_6

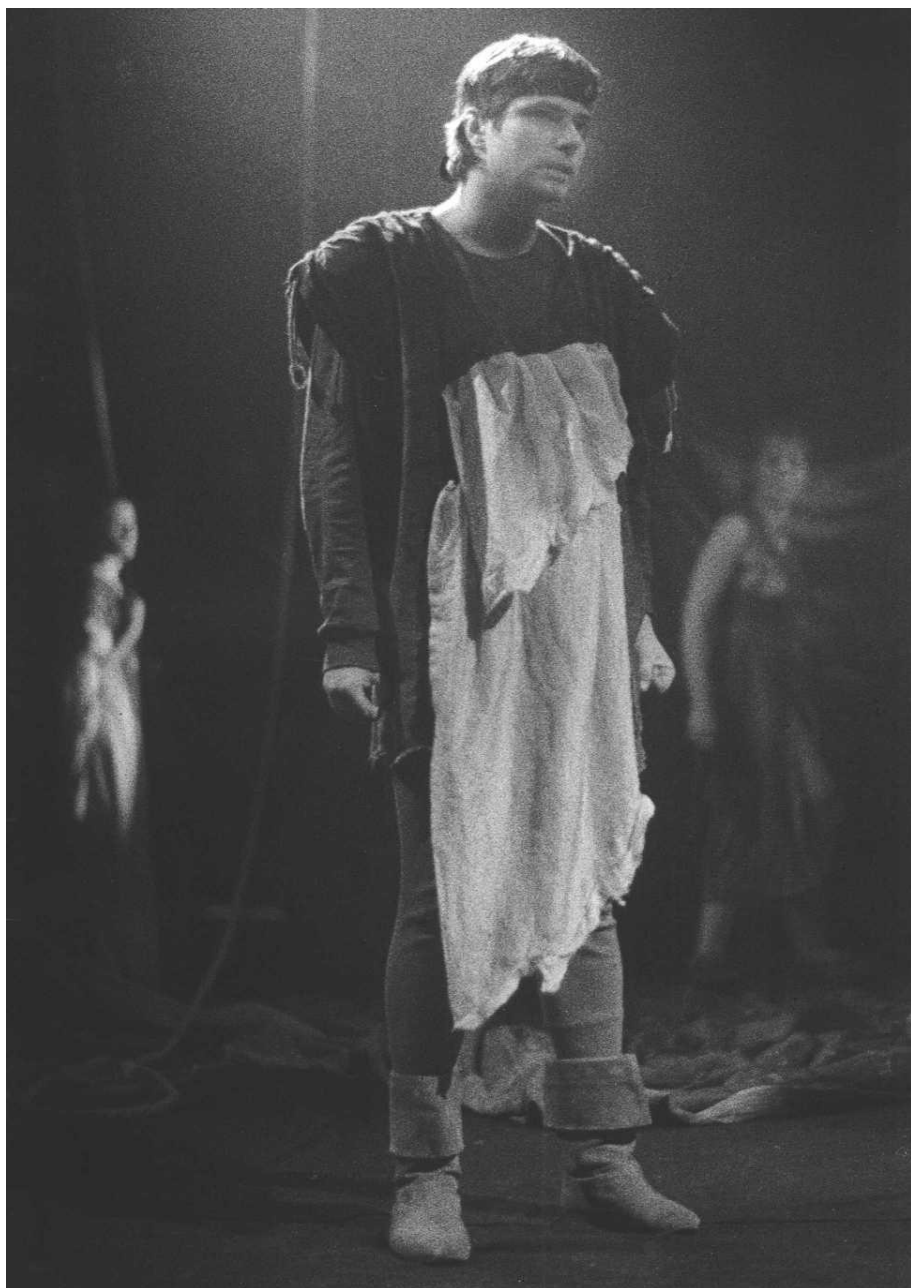


Příloha č. 7 – Obrázek č. 7 – VČD Pardubice, Marketa Lazarová_7

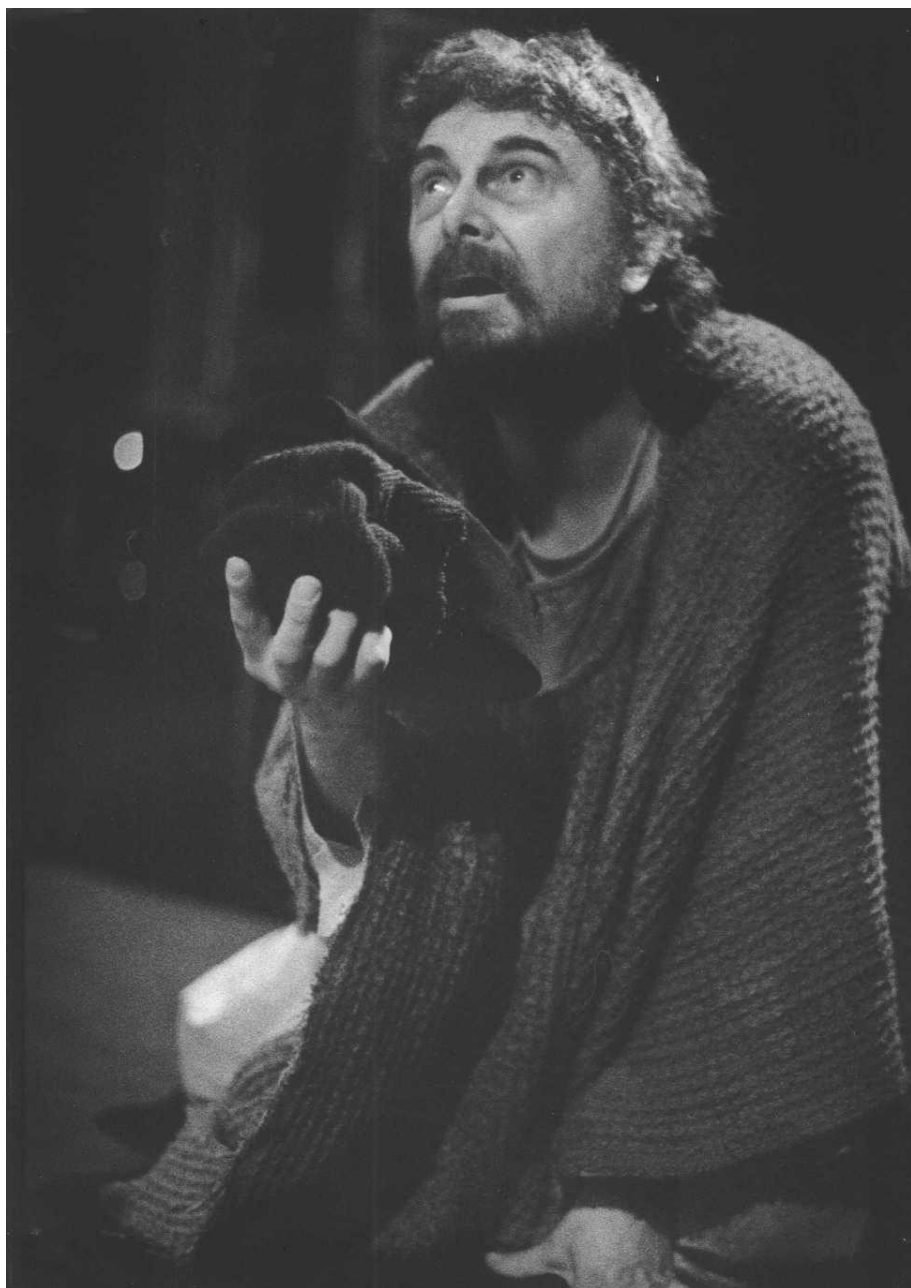


Příloha č. 8 – Obrázek č. 8 – VČD Pardubice, Marketa Lazarová_8









Příloha č. 12 – Obrázek č. 12 – VČD Pardubice, Marketa Lazarová_12



Příloha č. 13 – Obrázek č. 13 – MD Olomouc, Marketa Lazarová_1



Příloha č. 14 – Obrázek č. 14 – MD Olomouc, Marketa Lazarová_2



Příloha č. 15 – Obrázek č. 15 – MD Olomouc, Marketa Lazarová_3



Příloha č. 16 – Obrázek č. 16 – MD Olomouc, Marketa Lazarová_4



Příloha č. 17 – Obrázek č. 17 – MD Olomouc, Marketa Lazarová_5



Příloha č. 18 – Text písně 1 – Zrození k divokosti

Za oko ber hned dvě
A kámen oplat' skálou
Ke světu zpupní a k Bohu bohabojní
Za právo práv vedeme válku neustálou
Zrození ke svobodě – zuřiví a volní

Vojáci volnosti
Dle světských zákonů tak zkažení a hříšní
Komu teď nabídnout své krvavé zboží
Zrození k divokosti

Svobodní

A pyšní

Příloha č. 19 – Text písně – Koníčku, koníčku

Koníčku, koníčku
Vezmi mě s sebou
Bez tebe koníčku
Prsty mě zebou

Koníčku, koníčku
Podkovy ztrácíš
Zastav se koníčku
Snad nekrvácíš?

Koníčku, koníčku
Vezmi mě s sebou
Bez tebe koníčku
Prsty mě zebou

Koníčku, koníčku
Podkovy ztrácíš
Dřevěný koníčku
Snad nekrvácíš?

Seznam příloh

- Příloha č. 1 – Obrázek č. 1 – VČD Pardubice, Marketa Lazarová_1
Příloha č. 2 – Obrázek č. 2 – VČD Pardubice, Marketa Lazarová_2
Příloha č. 3 – Obrázek č. 3 – VČD Pardubice, Marketa Lazarová_3
Příloha č. 4 – Obrázek č. 4 – VČD Pardubice, Marketa Lazarová_4
Příloha č. 5 – Obrázek č. 5 – VČD Pardubice, Marketa Lazarová_5
Příloha č. 6 – Obrázek č. 6 – VČD Pardubice, Marketa Lazarová_6
Příloha č. 7 – Obrázek č. 7 – VČD Pardubice, Marketa Lazarová_7
Příloha č. 8 – Obrázek č. 8 – VČD Pardubice, Marketa Lazarová_8
Příloha č. 9 – Obrázek č. 9 – VČD Pardubice, Marketa Lazarová_9
Příloha č. 10 – Obrázek č. 10 – VČD Pardubice, Marketa Lazarová_10
Příloha č. 11 – Obrázek č. 11 – VČD Pardubice, Marketa Lazarová_11
Příloha č. 12 – Obrázek č. 12 – VČD Pardubice, Marketa Lazarová_12
Příloha č. 13 – Obrázek č. 13 – MD Olomouc, Marketa Lazarová_1
Příloha č. 14 – Obrázek č. 14 – MD Olomouc, Marketa Lazarová_2
Příloha č. 15 – Obrázek č. 15 – MD Olomouc, Marketa Lazarová_3
Příloha č. 16 – Obrázek č. 16 – MD Olomouc, Marketa Lazarová_4
Příloha č. 17 – Obrázek č. 17 – MD Olomouc, Marketa Lazarová_5
Příloha č. 18 – Text písně 1 – Zrození k divokosti
Příloha č. 19 – Text písně – Koníčku, koníčku

Prameny a literatura

Prameny

VANČURA, Vladislav: *Marketa Lazarová*. [DVD] Režie Michael Tarant, Státní divadlo Brno. Premiéra 16. 4. 1989. Videozáznam inscenace. 134 minut. Autor záznamu neuveden, datum pořízení neuvedeno. Záznam uložen v osobním archivu režiséra inscenace.

VANČURA, Vladislav: *Marketa Lazarová*. [DVD] Režie Michael Tarant, Moravské divadlo Olomouc. Premiéra 13. 5. 2011. Videozáznam inscenace. 156 minut. Autor záznamu neuveden, záznam pořízen z premiéry 13. 5. 2011. Záznam uložen v archivu Moravského divadla Olomouc.

Fascinující divadlo. *Zemědělské noviny*, 3. 6. 1989, s. nezjištěna.

Markéta Lazarová jako muzikál. *Pochodeň*, 21. 11. 1989, s. 4.

Olomoucká Markéta je plná dýchavičnosti. *E15*, 23. 5. 2011, s. 20.

Vančura promlouvající k dnešku. *Pochodeň*, 25. 1. 1990, s. 4.

Ve spleti plachet a lan. *Svobodné slovo*, 16. 8. 1989, s. 5.

SUCHOMELOVÁ, Jaroslava. Divadlo tragické velikosti. *Scéna* 14, 1989, č. 23, s. 4. ISSN 0139-5386.

ŠIROKÁ, D. 2011, *Vernost' starým časom* [online]. Divá báze [citováno 1. 4. 2013].

Dostupné z WWW: <<http://divabaze.cz/recenze/577-vernost-starym-asom.html>>.

TOUFAROVÁ, M. 2011, *Divadelní Flora Olomouc 2011: den první – Markéta Lazarová*

[online]. RozRazil online [citováno 1. 4. 2013]. Dostupné z WWW:

<<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/602-Divadleni-Flora-Olomouc-2011-den-prvni-Marketa-Lazarova>>.

VANČURA, Vladislav. *Marketa Lazarová* [online]. V MKP 1. vyd. Praha: Městská knihovna v Praze, 2013 [citováno 1. 4. 2013]. Dostupné z WWW:

<http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/79/96/18/marketa_lazarova.pdf>.

Literatura

Ústava České republiky Listina základních práv a svobod. Vydání platné 12.2.2007. Ostrava: Nakladatelství Sagit, 2007, 192 s.

CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie.* 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2009. 297 s. ISBN 978-80-7331-146-9

CÍSAŘ, Jan, ŠTĚPÁNEK, František. *Základy činoherní režie.* 2. vyd. Praha: Informační a poradenské středisko pro vlastní kulturu, 2000. 136 s. ISBN 80-7068-150-0.

ČEJKA, Mirek. *Úvod do studia jazyka pro bohemisty.* Dotisk 2. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1993 [na obálce chybně uvedeno] 1992. 112 s. ISBN 80-210-0559-9.

ČERNÝ, František. *Otázky divadelní režie.* 1. vyd. Praha: Melantrich, 1988. 237 s.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák.* 3. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2008. 209 s. ISBN 978-80-86928-46-3.

LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu.* 1. vyd. Praha: Melantrich, 1987. 225 s.

MENCLOVÁ, Věra, SVOZIL, Bohumil, VANĚK, Václav a kolektiv. *Slovník českých spisovatelů.* 1. vyd. Praha: Libri, 2000, 743 s. ISBN 80-7277-007.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník.* 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 80-7008-157-0.

PAVLOVSKÝ, Petr a kolektiv. *Základní pojmy divadla Teatrologický slovník.* 1. vyd. Praha: Libri, 2004. 348 s. ISBN 80-7277-194-9.

PROCHÁZKA, Miroslav. *Znaky dramatu a divadla.* 1. vyd. Praha: Panorama, 1988. 298 s.

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

PTÁČKOVÁ, Věra, PŘÍHODOVÁ, Barbora, RYBÁKOVÁ, Simona. *Český divadelní kostým.* 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2011. 263 s. ISBN 978-80-86102-71-9.

VANČURA, Vladislav. *Řád nové tvorby.* 1. vyd. Praha: Svoboda, 1972. 635 s.

VLAŠÍN, Štěpán a kolektiv. *Slovník literární teorie.* 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984. 468 s.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění.* Praha: Akademie múzických umění, 2001. 273 s. ISBN 80-85883-93-7.

Inscenace [online]. Virtuální badatelna Divadelního ústavu [citováno 1. 4. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://db.divadelni-ustav.cz/Inscenace.aspx>>.

Kolektivní ztráta paměti, diví se Rakousko výsledkům českých voleb [online]. iDNES.cz [citováno 1. 4. 2013]. Dostupné z WWW: <http://zpravy.idnes.cz/ohlasy-v-zahranici-na-krajske-a-senatni-volby-fnl-/zahranicni.aspx?c=A121015_091440_zahranicni_skr>.

Markéta Lazarová [online]. Moravské divadlo Olomouc [citováno 1. 4. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.moravskedivadlo.cz/cinohra/repertoar/marketa-lazarova/?s=detail>>.

Markéta Lazarová [online]. Městská divadla pražská [citováno 1. 4. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.mestskadivadlaprazska.cz/inscenace/102/Marketa-Lazarova/>>.

Osobnosti: SUCHOMELOVÁ, Jaroslava, PhDr., Brno [online]. Databáze českého amatérského divadla [citováno 1. 4. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=osobnost&id=3161>>.

Soudné sestry [online]. Virtuální badatelna Divadelního ústavu [citováno 1. 4. 2013] Dostupné z WWW: <<http://db.divadelni-ustav.cz/PerformanceDetail.aspx?perf=6832&mode=0>>.