

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Jiří Močíčka

Režisér Jan Mikulášek a jeho práce s hercem

Director Jan Mikulášek and his work with the actor

Bakalářská práce

Vedoucí práce doc. PhDr. Jiří Štefanides

Olomouc 2013

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně a že jsem v ní uvedl veškerou použitou literaturu a prameny.

V Olomouci dne 11. 4. 2013

.....

PODĚKOVÁNÍ

Tímto bych chtěl poděkovat vedoucímu bakalářské práce doc. PhDr. Jířímu Štefanidesovi za cenné rady a připomínky.

OBSAH

ÚVOD	5
1 ANALÝZY INSCENACÍ	8
1.1 HEDA GABLEROVÁ.....	8
1.2 GOTTLAND.....	13
1.3 NA VĚTRNÉ HŮRCE.....	21
2 VZNIK INSCENACE NA VĚTRNÉ HŮRCE	28
ZÁVĚR	34
RESUMÉ	36
ANOTACE	37
BIBLIOGRAFIE	39
PŘÍLOHA Č. 1 DOKUMENTACE INSCENACÍ	44
PŘÍLOHA Č. 2 FOTOGRAFICKÁ DOKUMENACE	46

ÚVOD

Jako téma své bakalářské práce jsem si vybral práci s hercem režiséra Jana Mikuláška. S tvorbou režiséra Jana Mikuláška se setkávám už od roku 2003, kdy se poprvé představil v Národním divadle moravskoslezském se svou inscenací Caligula. Od této doby jsem pravidelně vídal všechny jeho inscenace, které režíroval pro ostravské Národní divadlo a později i pro Divadlo Petra Bezruče, zvláště v období, kdy se stal jeho uměleckým šéfem. Přelomovou inscenací pro mě však byla Heda Gablerová, kterou v roce 2008 Jan Mikulášek nazkoušel pro Národní divadlo moravskoslezské, v níž zazářila v roli Hedy Gabriela Mikulková, která téhož roku byla za tuto roli oceňována i odbornou veřejností na přehlídce ostravských divadel OST-RA-VAR. Ačkoli pro Gabrielu Mikulkovou Heda Gablerová nebyla první spoluprací s Janem Mikuláškem, její první hlavní rolí byla titulní v Královně Margot z roku 2005, teprve v ibsenovské Hedě dostala dostatek prostoru se plně projevit. Díky tomu, že jsem Gabrielu Mikulkovou znal i z rolí v inscenacích jiných režisérů, jsem začal přemýšlet, na kolik je její výkon v Hedě, která byla a je pro mě neustále její nejlepší rolí, ovlivněn jí samotnou a na kolik je ovlivněn Janem Mikuláškem. Tato myšlenka byla pro mě základní pro zvolení tématu mé bakalářské práce.

Práce bude rozdělena do dvou částí. První část se bude skládat z tří obecných analýz inscenací za sebou chronologicky uspořádaných. Nejstarší je Heda Gablerová světoznámého norského dramatika Henrika Ibsena, inscenovaná v roce 2008 v Národním divadle moravskoslezském. Druhou inscenací, nastudovanou v témž divadel, je o dva roky starší Gottland, podle bestselleru polského novináře Mariusze Szczygiela. Poslední inscenace, kterou jsem analyzoval, je Na Větrné hůrce nastudovaná v roce 2011 souborem Divadle Petra Bezruče, podle slavné knižní předlohy Emily Brontëové. Tyto inscenace jsou vybrány, aby byly reprezentativním vzorkem tvorby Jana Mikuláška v posledních pěti letech. Jsou zde inscenace podle dramatických i nedramatických předloh, z dvou ostravských divadel rozdílných typů. Jedno je typické „kamenné divadlo“, druhé spíše alternativní. Liší se svou poetikou, divadelním prostorem i hereckým ansámblem. V této první kapitole se chci zaměřit na to, jak herci pracují a jak je ovlivňuje režijní styl Jana Mikuláška, kterému se musí podřídit, čímž jim vymezuje hranice pro jejich tvorbu. V závěru tyto prvky shrnu a pojmenuji. V této kapitole budu vycházet hlavně z vlastní divácké zkušenosti, ze zapůjčených záznamů a pramenů, které se daných inscenací týkají.

V druhé kapitole popisují práci Jana Mikuláška na zkouškách inscenace *Na větrné hůrce*, na kterých jsem byl přítomen. V této části budu vycházet hlavně z toho, co jsem vypořádal a z rozhovorů, které jsem udělal s herci. Cílem této kapitoly je zjistit, jak pracuje Jan Mikulášek na zkouškách a jaký je jeho vztah k hercům.

Z literatury mi sloužila většina publikací pouze inspirativně a v samotné práci nejsou citovány, až na čtyři výjimky. Jedná se o *Divadlo mezi modernou a postmodernou* od Zdeňka Hoříňka,¹ z jehož popisů zkoušek v *Divadle Ypsilon* jsem čerpal v druhé kapitole své práce. Dále využívám diplomovou práci *Režijní tvorba Jana Mikuláška* od Hany Hejdukové,² která se na pár stranách zmiňuje o Mikuláškově práci s hercem, stejně jako Lukáš Kopecký ve své bakalářské práci *Režijní tvorba Jana Mikuláška v brněnském divadle Reduta*.³ Dále nemohu opomenout knihu *O hercích a herectví* od Jaroslava Vostrého,⁴ která mi pomohla při analýze inscenace Heda Gablerová. Jako prameny mi k analýzám inscenací sloužily převážně divadelní programy, recenze a různé články, týkající se sledovaných inscenací z různých druhů periodik, festivalové zpravodaje z OST-RA-VA-RŮ a sborník s rozborových seminářů. K analýze herectví a práce s hercem jsem vycházel hlavně ze záznamů inscenací a fotografické dokumentace, vše z produkce Národního divadla moravskoslezského a Divadla Petra Bezruče. Pro zlepšení vnímání kontextů a chápání režijního záměru jsem načetl literární předlohy. V druhé kapitole mi sloužily za prameny vlastní poznámky ze zkoušek a záznamy rozhovorů s herci Dušanem Urbanem, Terezou Vilišovou a Gabrielou Mikulkovou. Všechny záznamy a poznámky jsou v mém osobním archivu.

Ve své práci jsem se setkal s problematikou využívání termínů stylizovaný a stylizace, které se často vyskytují v článcích a recenzích souvisejících s divadlem Jana Mikuláška. Termíny stylizovaný a stylizace můžeme podle Jaroslava Vostrého chápat dvojitým smyslem, „buď za ním cítíme skutečný styl, nebo pouhou umělou stylizovanost“. „V každém případě jde o něco uměle dotvářeného.“⁵ Naopak Patrice Pavise v divadelním

¹HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998. 207 s.

²HEJDUKOVÁ, Hana. *Režijní tvorba Jana Mikuláška: Reflexe tvorby současného českého režiséra prostřednictvím analýz vybraných inscenací v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě, Moravském divadle Olomouc a Národním divadle v Brně*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008.

³KOPECKÝ, Lukáš. *Režijní tvorba Jana Mikuláška v brněnském Divadle Reduta*. Bakalářská práce, Divadelní fakulta JAMU v Brně. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2012.

⁴VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. Praha: Achát, 1998. 274 s.

⁵Tamtéž, s. 50.

slovníku vymezuje jasně tento pojem jako redukci skutečnosti na nejzákladnější rysy s minimem detailů.⁶ Ve své práci budu tento pojem využívat převážně ve významu něčeho uměle dotvořeného.

Součástí mé práce je dokumentace inscenací a fotografické přílohy k inscenacím, za které bych rád poděkoval archivu Národního divadla moravskoslezského, konkrétně Karolíně Pečenkové za veškerou pomoc při hledání pramenů. Dále bych rád poděkoval Haně Spurné a panu Otakaru Mlčochovi za záznamy k inscenacím a v neposlední řadě panu Tomáši Suchánkovi za záznam inscenace Na větrné hůrce a možnost zúčastnit se zkoušek, za což rovněž děkuji i Janu Mikuláškoví.

⁶ PAVISE, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 389.

1 ANALÝZY INSCENACÍ

1.1 HEDA GABLEROVÁ

První Mikuláškovu inscenací, kterou se pokusím analyzovat, je Heda Gablerová. Je to časově nejstarší inscenace v této práci, která měla premiéru již 7. června 2008 v Národním divadle moravskoslezském. Henrika Ibsena, světoznámého autora dramatické předlohy, není třeba představovat. Heda Gablerová, společně s Peerem Gyntem, Divokou kachnou a Norou patří k nejuváděnějším dramatům, nejen na českých, ale i na světových jevištích. Na repertoáru Národního divadla moravskoslezského se však ocitla poprvé. Hry Henrika Ibsena zkoumají různé stránky tehdejší norské společnosti, rozebírají až na dřeň rodinné vztahy a boj jednotlivce proti konvenci, toužícího se osvobodit ze soukolí světa. Přesně taková je i Heda Gablerová, která se snaží vymanit z nadvlády mužů a získat svůj život do vlastních rukou.

Pro režiséra Jana Mikuláška nebyla Heda Gablerová prvním uvedením klasické předlohy na divadelní jeviště. Do roku 2008 uvedl ještě na JAMU Shakespearova Macbetha a rok před premiérou Hedy Gablerové Čechovovy Tři sestry v Divadle Petr Bezruč. Ve stejném roce režíroval u Bezručů jednu ze svých nejslavnějších inscenací Evžena Oněgina. Obě inscenace jsou tematicky propojené, pojednávají o vyprázdňenosti, buď společenské, jak je tomu ve Třech sestrách, anebo individuální v případě Evžena Oněgina. Je s podivem, jak kontrastně jsou první dvě inscenace udělané. O Třech sestrách píše Vladimír Just jako o zlé absurdní grotesce, se kterou již dál, v případě Čechova, zajít nelze.⁷ Sám Jan Mikulášek se k této inscenaci vyjadřuje jako k přelomové a považuje ji za „určitý vrchol jedné své etapy“.⁸ Tudíž inscenaci Evžen Oněgin můžeme brát jako nový začátek. Ne v tom, že by se Mikuláškův režijní rukopis nějak výrazně změnil, ale spíše v pojetí inscenace jako čistou „love story“ vytvořenou s poetickou lehkostí, která je podtržena už jen tím, že je ponechán veršovaný text. Podle Jitky a Jana Šotkovských je Heda Gablerová inscenací propojující rysy Třech sester a Evžena Oněgina, „na jedné straně groteskní stylizaci vedlejších postav (hlavně služky Berty), na straně druhé evidentně romantizující výklad, opřený zejména o interpretaci vztahů Hedy a Eilerta coby velké osudové lásky, jíž není dáno se naplnit“,⁹ stejně jako Oněginovi a Taťaně. Blízkosti

⁷ JUST, Vladimír. Čechov na třikrát. *Literární noviny* 18, 2007, č. 12, s. 13.

⁸ PROSPĚCHÁŘ, Petr. V divadle je entuziasmus velice nakažlivý. *Protimluv* 6, 2007, č. 3, s. 15-18.

⁹ ŠOTKOVSKÝ, Jan, ŠOTKOVSKÁ, Jitka. Jan Mikulášek - pokus o portrét. *Theatralia* 13, 2010, č. 1, s. 85-91.

obou inscenací si všímá i Ladislav Vrchovský ve své recenzi, v které píše, že „Heda Gablerová je jako vyzrálější víno ze stejného sudu“.¹⁰ Dalo by se říci, že Heda Gablerová je Oněginem v sukni, alespoň co se motivací hlavních postav týká, ačkoli Heda je přece jenom ve svém boji změnit svůj život poněkud aktivnější. Obě inscenace spojuje několik společných režijních prvků, jako například využití střihu mezi scénami, zpomalení a zrychlení a využití hudby, na které stojí temporytmus inscenace.

Jan Mikulášek pracoval na inscenaci Heda Gablerová tradičně se scénografem Markem Cpinem a dramaturgem Markem Pivovarem. K nastudování použili text v překladu Jana Frölicha, který nebyl nijak zvláště upravován. I přesto došlo k dramaturgicko-režijnímu posunu. Už jen tím, že Heda je díky využití písní skupiny Nirvána jasně propojena s postavou frontmana Kurta Cobaina. „Ta souvislost mezi Kurtem a Hedou mi přišla velmi zajímavá. Oba svůj život ukončili sebevraždou,“ tvrdí režisér.¹¹ Heda v inscenaci není chápána jako zlá chladná žena, ale naopak jako citlivá žena obklopená chladným nepřátelským prostředím, která své emoce nedává najevo a snaží se z tohoto prostředí vymanit. Onen chlad vytváří scénografie Marka Cpina, který vsadil Hedu do prostoru obří místnosti staré chladné šedé vily s vysokými stěnami a jen málo doplňky, ovšem výsostně symbolickými, vztahujícími se k jednotlivým postavám. Naddimenzované hodiny zdůrazňující plynutí času, parohy jako znak paroháče Jørgena nebo znak něčeho mrtvolného, obrovský obraz generála Gablera visící nad Hedou jako Damoklův meč a zároveň odkazující na její původ z vyšší společnosti a s tím se odvíjející vzorce chování, a v neposlední řadě křídlo symbolizující katafalk. Miriam Kičiňová dokonce srovnává scénografii s obrovskou hrobkou, do které je Heda zavřena.¹² Do celkového konceptu zapadají i kostýmy, které jsou strojené a svou barvou splývají se scénografií. Na jevišti se neobjevuje žádná teplá barva. Marek Cpin používá jen tři barvy: černou, spektrum šedé a stříbrnou. Vše dotváří ledově modré svícení a účelně využitá kovová protipožární opona v prvním dějství inscenace, odehrávajícím se před oponou na forbině.

Chladné až mrazivé prostředí se odráží ve stylizaci hereckého projevu, který je záměrně režisérem redukován, aby dotvářel ono maloměstské prostředí. Všichni aktéři

¹⁰ VRCHOVSKÝ, Ladislav. Heda Gablerová a hlubiny lásky, ale také nenávisti. *Moravskoslezský deník*, 11. 6. 2008, s. 26.

¹¹ Nepodepsáno. Gablerová na scéně. *Právo*, 5. 6. 2008, s. 10.

¹² KIČIŇOVÁ, Miriam. Heda, čo nebola ako my. *Festivalový zpravodaj OST-RA-VAR*, 28. 2. 2009, č. 4, s. 5.

jsou k sobě neupřímní, nedávají najevo své city. Co si doopravdy myslí, pozná divák jen z určitých situací, ve kterých se projevují pomocí ironie, jako například hned v prvním jednání, ve kterém Heda odsekává Jørgenovi, když tvrdí, že má jisté příležitosti ji vidět bez šatů, z čehož divák pochopí, jaký je její pravý vztah k manželovi. Jan Mikulášek se k tomu v deníku Právo vyjadřuje takto: „Ibsen je geniální v tom, že nás nutí číst mezi řádky. Jeho postavy totiž říkají něco jiného, než ve skutečnosti dělají.“¹³ Tyto náznaky vlastních pocitů vnímáme jen u třech hlavních postav, Jørgena (David Viktora), Eilerta (František Strnad) a Hedy (Gabriela Mikulková). Ostatní vedlejší postavy mají od první chvíle jasně daný nemněný charakter. Naivní Tea Elfstedová (Lada Bělašková) je bezmezně zamilovaná do Eilerta, kterého neustále, a s ním i všechny přítomné, doslova obmotává do svých nadměrně dlouhých vlasů.¹⁴ Její prostomyslnost je vyjádřena častým gestem, přehazováním si sukňe přes hlavu, jako výraz dětinské stydlivosti, jejímž vrcholným projevem je vytleskávaná říkanka, kterou využívá v situaci, kdy neví, jak zareagovat. Doktor Brack (Petr Houska) je typem slizkého zlého člověka, snažícího se vytěžit něco z každé situace. Jeho prostředky jsou psychologický nátlak, který se snaží uplatnit na svou oběť, v tomto případě Hedu, s níž a jejím manželem chce vytvořit milostný trojúhelník. Jan Mikulášek využívá jasných symbolů, které má každá postava. Tyto symboly na první pohled utvářející charakter postavy mohou být několika typů. Buď jsou součástí scénografie, jako už zmíněné parohy, anebo rekvizitou, v případě doktora Bracka je to zrcátko pravdy, které nastavuje všem, na něž uplatňuje svůj psychologický nátlak, popřípadě jsou přímo součástí herce jako je vlásenka Tei. Tetička Julinka (Marie Logojdová) se snaží řídit Jørgenovi život, neustále se mezi něj a Hedu vměšuje. Jejím charakteristickým znakem je obrovský klobouk, kterým chce Hedu zaujmout, čímž poukazuje na své maloměšřáctví. Poslední z vedlejších postav je služka Berta (Andrea Mohylová), u které dochází k celkové stylizaci jejího hereckého projevu, od mluvy přes černě podbarvené oči až po pokřivenost její postavy, reflektující její temnou duši.¹⁵

Hlavní postavy mají taky ustálené symboly vystihující jejich charakter, Eilert akvárium s punčem, symbolizující krev, Heda obraz generála Gablera, hodiny atd. Jørgen Tesman (David Viktora) hned v prvním obraze sedí na obrovské hromadě knih jako na trůnu, oblečen do županu a třímající neustále několik knih ve své náruči, které mu pokaždé

¹³ Nepodepsáno, cit. 11.

¹⁴ Viz foto č. 1.

¹⁵ Viz foto č. 2.

spadnou, když někdo vysloví jméno jeho obávaného kolegy Eilerta Løvborga.¹⁶ Díky těmto několika determinujícím symbolům divák během pár minut pochopí, že jde o postavu vědce, který je pohodlný a knihy jsou pro něj na prvním místě. I herecký projev Davida Viktory tomu odpovídá. Jeho postava je často schoulená do sebe, tisknoucí k sobě své knihy a neustále končící větu otázkou „což“. Až doposud mají všechny postavy něco společného. Mají své ustálené charaktery, ačkoli vyjadřují své pocity, jako například Jørgen strach o své profesorské místo, nedochází u nich k žádnému posunu. Dalo by se říci, že herci vytvářejí určité herecké typy, které mají své určující znaky, které je jistým způsobem omezují. V takovémto případě můžeme mluvit o herecké stylizaci jako o záměrné redukci.

V inscenaci mají tyto postavy funkci vytvářet nepříjemné prostředí pro Hedu, která se v něm utápí a snaží si dokázat, že je schopna je ovlivnit. Jejím cílem se stane stará láska z mládí Eilert Løvborg, který se po letech vrátil zpět. Heda se snaží zjistit, zda má nad ním ještě stále moc, jestli je pod jejím tlakem schopen činu. Veškerý konflikt, v inscenaci vzniká skrze tyto dvě postavy. Gabriela Mikulková vytváří postavu Hedy velmi jednoduchým a efektivním způsobem vycházejícím z podstaty jejího herectví, které je založené na sošnosti, na dobré práci s tělem a promyšleným, vždy významově přesným, gestem. Je přesně ten typ herečky, kterou popisuje Jaroslav Vostrý jako tu, která na scéně především „je“.¹⁷ Tím myslí, že z ní něco vyzraňuje a dokáže vyvolávat v lidech pocity, ačkoli to vypadá, že nic nedělá. Pokud mluvíme o herectví v této inscenaci jako o redukovaném herectví, u něhož je každé gesto a každý pohyb přesný a významotvorný, pak je Gabriele Mikulkové tato role šita na míru, což také dokládají ohlasy odborné veřejnosti. Například Jiří Pavel Kříž chválí Gabrielu Mikulkovou přímo v podnadpisu ve své recenzi pro deník Právo.¹⁸ Iva Mikulová píše: „Strnulá gestičnost coby hlavní výrazový prostředek je dodržována po celou dobu inscenace, v několika silných momentech graduje až expresivní a křečovitou vyhroceností.“¹⁹ Například ve scéně, ve které šlape na vlasy Tee, aby ji ponížila. Takových momentů, kdy Heda projevuje své emoce, je v inscenaci jen pár. Po většinu doby si divák vytváří představu o tom, co se děje ve vnitřním světě Hedy Gablerové, jen z jemných nuancí, které zachytává z gest herečky a textu inscenace. Zajímavým režijním nápadem jsou čtyři alter ega, vyjadřující některé pocity, které by Heda

¹⁶ Viz foto č. 3.

¹⁷ VOSTRÝ, cit. 4, s. 28.

¹⁸ KRÍŽ, Jiří Pavel. Heda Gablerová – síla ubližovat a ničit sebe. *Právo*, 21. 6. 2008, s. 13.

¹⁹ MIKULOVÁ, Iva. Stinná duše Hedy Gablerové. *Divadelní noviny* 17, 2008, č. 17, s. 5.

chtěla projevit, ale konvence jí v tom brání, jako například při kontaktu z Eilerem ho alter ega začnou objímat a pravá Heda stojí stranou.²⁰ Nebo také zrcadlí gesta,²¹ která Heda udělá, čímž je zmnoží a tím dané gesto umocní, například při zapalování Eilertova rukopisu. Jan Mikulášek využívá alter ega jako náhradu za pravou Hedu v případě, když je potřeba, aby okomentovala situaci, anebo přešla v další. Alter ega nahrazují Hedě fyzický kontakt, kterého je v inscenaci velmi málo, pomineme-li asi dvě situace. Nedostatek fyzického kontaktu dotváří sociální chlad prostředí, ve kterém se Heda pohybuje. Dokonce i výměna pistole, která je symbolicky znázorněna rukou,²² mezi Hedou a Eilerem, probíhá pomocí divadelní zkratky tak, že kolem sebe jenom projdou.

Eilert Løvborg v podání Františka Strnada je úspěšný literát, milovaný dvěma ženami. Podle Ladislava Vrchovského má postava Eilerta z režijního i hereckého pohledu nejvíce rezerv.²³ Nezbyvá než souhlasit. Eilert je od první chvíle velmi flegmatický, až později, po ztrátě rukopisu, kdy se jeho kostým změní na stříbrný podle barvy rukopisu, se projevuje jako zničený muž bez jakékoli naděje. Hlavním problémem je, že přechod mezi těmito dvěma polohami je moc rychlý, tudíž se divák o postavě nic nedozví, ačkoli je to jedna z klíčových postav a svůj prostor na rozehrání se do hloubky dostává. Otázkou je, nakolik je soubor Národního divadla moravskoslezského schopný se takovému typu herectví přizpůsobit? Na této inscenaci je vidět, že je to velmi individuální.

Celkově můžeme inscenaci Heda Gablerová brát za stylizovanou, ve významu redukovanou, ve všech složkách. Mikulášková inscenace je vystavěna na elementárních prvcích. Je to jednoduché divadlo založené na přesné a jasně čitelné symbolice. Možná je jeho divadlo někdy moc popisné, jak tvrdí někteří, ale funguje, což je argumentem druhých. Janu Mikuláškovu se líbí, že diváci se dělí po zhlédnutí jeho inscenací na dva tábory, vlažné reakce jsou podle něj na nic.²⁴ Heda Gablerová je ukázkou, jak režirovat psychologické drama pomocí výrazné stylizace. Premiéra proběhla dvojí, v Divadle Jiřího Myrona 8. 3. 2009 a na festivalu Divadlo v Plzni 10. 9. 2009, kde inscenace zaznamenala mimořádný úspěch.

²⁰ Viz foto č. 4.

²¹ Viz foto č. 5.

²² Viz foto č. 6.

²³ VRCHOVSKÝ, cit. 4.

²⁴ BEDNÁŘOVÁ, Veronika. Vlažné reakce jsou na nic. *Reflex* 20, 2009, č. 36, s. 54.

1.2 GOTTLAND

Impulzem pro vznik divadelní inscenace Gottland byla stejnojmenná knižní předloha polského novináře Mariusze Szczygiela, která se stala nejen bestsellerem v Polsku, ale taktéž, po svém prvním²⁵ vydání v roce 2007, i v naší zemi. Tato kniha s kontroverzním názvem, která se mimo jiné stala evropskou knihou roku 2009,²⁶ odkazující na muzeum Karla Gotta,²⁷ byla mezi širokou veřejností přijata vlídně. S provokativností názvu knihy Mariusz Szczygiel počítal: „Pro čtenáře, který v knihkupectví najde knihu s titulem Gottland, je to provokace. V českém knihkupectví možná nesnesitelná provokace. A hele, nějaký Polák nás nazývá Gottlandem, to nebude příjemné čtení! Takovou reakci jsem chtěl vyvolat.“²⁸ Kniha Mariusze Szczygiela je sondou do povahy českého národa. Szczygiel se snaží na základě několika kapitol, věnovaných slavným osobnostem českých dějin 20. století, vytvořit obraz češství s jeho kladnými i zápornými vlastnostmi. Kniha působí, díky svému reportážnímu charakteru, opravdu jako objektivní výpověď nestranného pozorovatele.²⁹

Inscenace Jana Mikuláška³⁰ v Národním divadle moravskoslezském byla prvním pokusem,³¹ jak dostat Gottland na naše jeviště. Dramatizaci Szczygielova románu provedl, ve spolupráci s režisérem, dramaturg Marek Pivovar. V Moravskoslezském deníku se k tomu Szczygiel vyjadřuje takto: „Oba pánové téměř vůbec nepoužívají můj text. Napsali si vlastní a toho původního je tam – předpokládám – pětadvacet procent.“³² Na částečné autorství inscenovaného textu oproti původní předloze odkazuje i podtitul inscenace, která se plným názvem jmenuje Gottland aneb Kdo neskáče, není Čech. Což je odkaz na typické skandování hlavně fotbalových fanoušků našeho národního týmu a zároveň je motivem, který prochází celou inscenací. Objevuje se už v prvním obraze, kdy herci přijdou na jeviště, rozestaví se a jeden pronese „Kdo neskáče, není Čech“, všichni se zarazí, ale

²⁵Pro svůj ohlas kniha vyšla již v pěti vydáních. Já jsem měl k dispozici vydání druhé: BRÖNTEOVÁ, Emilie. *Na Větrné hůrce*. Praha: Naše vojsko, 2011. 346 s.

²⁶Pozn. European Book Prize 2009.

²⁷Gottland, název muzea Karla Gotta v Praze. Karel Gott je jediným žijícím umělcem u nás, který má vlastní muzeum. Ohledně názvu (značky) Gottland vznikl, hned po vydání knihy, soudní spor, kvůli kterému byl pozastaven prodej knih. Soudní spor muzeum Gottland prohrálo.

²⁸Nepodepsáno. Gottland na divadelní scéně. *Literární noviny* 22, 2011, č. 3, s. 21.

²⁹Důkazem buď citát Mariusze Szczygiela: „Ale čím více se čtenář do knihy začte, tím více začne chápat význam tragický. A později i metaforický. Gottland je nejen zemí zpěváka, který lidem říkal (vlastně zpíval), že život je nádherný, ale je to také boží zem.“ SZCZYGIEL, Mariusz. Jak vidí ostravskou premiéru Gottlandu autor bestselleru Mariusz Szczygiel. *Moravskoslezský deník*, 9. 2. 2011, s. 8.

³⁰Premiéra 20. ledna 2011 v Divadle Jiřího Myrona.

³¹Hned o dva měsíce později (19. 3. 2011) měl Gottland premiéru také v pražském Švandově divadle, režie Petr Štindl.

³²SZCZYGIEL, cit. 29.

postupně se přidávají a začnou skákat. Už tato první scéna předznamenává, že Mikulášková inscenace bude posunuta od Szczygielovy předlohy do trochu jiné polohy. Nejlépe to vystihuje Vladimír Hulec, který mluví o charakterové pokřivenosti a stádnosti, uniformitě, která je typická pro náš národ.³³ Což podtitul inscenace vystihuje přesně. Každý, kdo někdy sledoval nějaký fotbalový zápas naší reprezentace, dobře ví, že oproti jiným národům, které mají přešlapané fotbalových chorálů a národních písní, umí český fanoušek pouze tleskat, pískat a skandovat ono „Kdo neskáče, není Čech“, což naznačuje jednotu národa, která v reálném životě poněkud chybí. Tudíž když si to člověk propojí, tak hned pochopí, že se bude jednat o inscenaci, která bude k českému národu spíše kritická.

Uniformita, jednotvárnost, sociální plochost jsou hlavní motivy Mikuláškovy inscenace procházející všemi složkami. Nejvýrazněji, jak už to bývá, jsou zřetelné ve scénografii Marka Cpina. Hned při příchodu do hlediště³⁴ si divák všimne monumentální jevištní dekorace,³⁵ představující halu nějaké veřejné budovy, snad sál kulturního domu, časově situovaného do období normalizace. Ve středu v zadním plánu je vstup do zákulisí, v kterém jsou schody do patra, kolmo situované z pohledu diváků. Tento portál slouží jako jediný pro příchody a odchody herců z jeviště, dalším možným prostorem pro dočasné skrytí jsou dveře, které vedou do malého prostoru uprostřed sloupu, stojícího vprostřed haly. Dále je prostor vyplněn kusy nábytku, pojízdnou bufetovou vitrínou a typickým kávomatem. Důležitou roli hraje barva haly, která je do dvou třetin obložena hnědou lištou, barevně korespondující s barvou kostýmů. Režisér Jan Mikulášek hnědou barvou sjednocuje herce v davových scénách a zdůrazňuje tím splynutí lidu - masy, kterou herci představují - s prostředím, nejen formálně, ale i názorově. Naopak je tomu, když potřebuje určitého herce ztvárnujícího konkrétní postavu vyčlenit, v tomto případě užívá černých obleků, jako například u Jana a Tomáše Baťových, nebo barevné kombinace, například u Jana Palacha nebo Otakara Švece, což slouží pro orientaci diváka a zároveň znázorňuje nonkonformismus postav, jejich jedinečnost a osobitost. Přetvářka lidí žijících v „Gottlandu“ je vyjádřena obrovským nápisem „Nechci!“ na zadní stěně haly. Velmi zajímavý optický klam vytváří onen zmíněný sloup pro diváky sedící v hledišti od středu do leva. Tito diváci vidí díky sloupu, který jim kryje výhled, „chci!“. Tímto klamem se

³³HULEC, Vladimír. Kdo neskáče, není Čech. *Reflex* 22, 2011, č. 7, s. 58-59.

³⁴Jan Mikulášek v této inscenaci nepoužívá oponu.

³⁵Monumentálnost výpravy v prostorách Divadla Jiřího Myrona je pro Marka Cpina typická, například v inscenacích Heda Gablerová nebo Caligula. Tímto postupem se Marku Cpinovi daří efektivně propojovat monumentálnost divadla, které je známo svým nadměrným jevištěm, s výpravou inscenace. Viz příloha, foto č. 7.

nechala zmást i recenzentka Marie Reslová z *Hospodářských novin*, která ve své recenzi nezmiňuje nápis v celé své délce. Nakolik je to inscenační záměr, je otázkou, ale právě ono rozdělení hlediště (společnosti) na dvě poloviny dává nápisu na zdi ještě hlubší význam.

Celá inscenace je vystavěna jako koláž. Je partiturou několika příběhů na různá témata z dějin českého národa 20. století, která jsou vždy uvedena podtituly: *Dvacet let svobody*; *Náš zákazník - náš pán*; *Marta a Helena, aneb Časy se mění*; *Anticharta*; *Baťa, aneb Valašská epopěj*; *Stalinův pomník v Praze*; *Lída Baarová*; *Normalizační večírek a Už dost* (Lída Baarová druhá část). Tyto části jsou režisérem záměrně postaveny nechronologicky, aby zdůraznil nesmyslnost a neměnnost jednotlivých událostí v závislosti na daném historickém období.

Propojením jednotlivých příběhů jsou dvě postavy, které zůstávají neměnné, respektive jsou obsazeny jedním a týmž hercem, na rozdíl od některých jiných postav slavných osobností, které mohou být v jedné části ztvárněny jedním a po časovém posunu, z důvodu věku (např. v kapitole *Lída Baarová druhá část*) přeobsazen jiným hercem. Tyto dvě konstantní postavy, Karel Gott a Zdeněk Adamec, se prolínají příběhy navzdory časovému určení, tudíž, například Karel Gott se objevuje v příběhu bratří Baťů atd. Každá z postav má v inscenaci rozdílný význam. Zdeněk Adamec prochází celou inscenací mlčky, jen jako pouhý pozorovatel dějin národa. Je v inscenaci, jak si všiml Jan Němec,³⁶ použit jako postava, která celou koláž příběhů rámuje, nejen svou přítomností, ale taktéž odpovídá svým činem – sebevraždou (skokem ze schodů) – na inscenační otázku „Kdo neskáče, není Čech?“ položenou divákovi na začátku inscenace. Oproti Zdeňku Adamcovi je postava Karla Gotta využita naprosto odlišně, Karel Gott je postavou odrážející hloupost a malost národa.³⁷

V inscenaci *Gottland* můžeme identifikovat několik poloh herectví. Za prvé se jedná o kolektivní herectví. Jednotný styl, ve kterém vytvářejí herci jednotný charakter v davových scénách, jako například v prvních dvou obrazech (*Dvacet let svobody* a *Náš zákazník - náš pán*), v kterých se herci chovají v závislosti na danou situaci, jež je uvedena komentátorem, sloužícího v této inscenaci spíše jako glosátor. Ve funkci komentátora se střídají všichni herci. Vždy přistoupí jeden z herců k mikrofonu, situovanému většinou v pravé přední části jeviště, a vyřkne úryvek z novin, popřípadě knihy, nebo citát známé osobnosti, který

³⁶ NĚMEC, Jan. Vrnění českého lva: V Ostravě uvádějí dramatinizovaný *Gottland*. *Respekt* 22, 2011, č. 5, s. 66.

³⁷ Viz příloha, foto č. 8.

často při dané herecké akci působí ironicky. Například v obraze *Náš zákazník - náš pán*,³⁸ odehrávající se v restauraci, čeští číšníci zuřivě a násilně okrádají německé hosty, opakující si neustále navzájem německy „Danke a Bitte schön“. Tuto situaci komentuje - v tomto případě Miroslav Rataj - slovy: „Nedávno jsem vyprávěl jedné číšnici, že v centru Prahy vám klidně na účet napočítají i datum vašeho narození. Já bych to viděla tak, že máme svobodu, řekla. Když vás okradou v jedné hospodě, máte přece možnost jít do jiné.“³⁹ V těchto davových scénách využívá Jan Mikulášek herce k ilustraci hlavní myšlenky divákům přednášeného textu, což v kombinaci vyvolává onu směšnost až ironičnost. Právě ona směšnost může být vytvářena buď zmnožením repliky, jako v případě předešlém, nebo zmnožením gest, jako například v obraze vyprávějícím příběh bratří Bařů,⁴⁰ kdy herci sedící v řadě na židličkách zvedají současně hrníčky, což zároveň slouží jako předěl mezi jednotlivými částmi obrazu. Vyvolávání sebereflexe v divácích prostřednictvím ironie, je pro Jana Mikuláška typické. U těchto ilustrativních obrazů je důležité se zmínit o práci s mizanscénou, jež je precizně vymyšlená tak, aby splňovala vizuálně estetické kvality, které jsou u tak obrazotvorného režiséra nutností.

Kromě davových scén, kde herci hrají ilustrativně, všichni představují jeden obecný - v tomto případě národní - charakter, využívá Jan Mikulášek v *Gottlandu* i případ, kdy jeden herec se stává zástupcem masy. Jedná se o scénu *Anticharty*,⁴¹ v níž Tomáš Jirman zástupně hraje nekonkrétního českého umělce (herce), který se seabemrškačsky snaží ospravedlnit. Tento obraz je ztvárněn pantomimicky, kdy si Tomáš Jirman nejprve nakreslí klaunský obličej, předvádí se publiku, aby se mu zalíbil, a nakonec si sype popel (mouku) na hlavu. Pantomimické ztvárnění je využito i v případech konkrétních postav (Jan Procházka, Lída Baarová v podání Gabriely Mikulkové), které nejsou naplno rozvinuty a jsou pouze ilustrovány prostřednictvím pantomimy.

Druhou polohou je klasické psychologické herectví založené na vystavění jedné postavy jedním hercem. Tento způsob herecké práce je uplatněn v kapitolách, které se týkají jednotlivých osobností. Jsou to konkrétně kapitoly: *Bařa, aneb Valašská epopěj; Stalinův pomník; Lída Baarová první a druhý díl.*

³⁸ Viz příloha, foto č. 9.

³⁹ MIKULÁŠEK, J. a PIVOVAR, M. *Gottland* [záznam inscenace na CD-ROM]. Národní divadlo moravskoslezské, premiéra 20. ledna 2011.

⁴⁰ Viz příloha, foto č. 10.

⁴¹ Viz příloha, foto č. 11,12,13.

V kapitole Baťa, aneb Valašská epopéj jsou dva dějinné úseky. Život bratří Baťů v předválečném Československu - ztvárněný ilustrativně - a monologický úsek vytvořený Tomášem Jirmanem (Janem A. Baťou), týkající se Baťova života v exilu. Je to první okamžik inscenace, kdy divák může vidět herce, který dostane dostatečný prostor k vyjevení určité postavy bez jakéhokoli omezení. Tomáš Jirman rozvíjí dialog s publikem.⁴² Jako Baťa obhajuje své činy za druhé světové války, prezentuje své plány do budoucna a vymezuje se vůči Benešovi, exilové vládě, závistivosti a malosti českého národa vůbec. Jeho výstup je založen na civilním herectví a minimální běžné gestikulaci. Využívá hlavně levou ruku, jíž rytmicky podtrhuje dikci textu, která je hlavním nositelem dynamiky postavy společně s výrazně proměnlivou mimikou.⁴³ Jedinou jeho rekvizitou je hrnek, který nemá hlubší význam než jen při pomlčkách, kdy se z něj Tomáš Jirman napije, což potrhuje domáckost, civilnost postavy.

Stalinův pomník v Praze je kapitolou mapující dění kolem stavby pomníku a jeho následné brzké demolice, díky změně politiky v SSSR označením J. V. Stalina za masového vraha. Pomník je zkázou nejen sám sobě, ale taky lidem, kteří s ním mají něco společného. Hlavními aktéry jsou Otakar Švec (Miroslav Rataj) a jeho manželka (Alexandra Gasnářková). Režisér Jan Mikulášek představuje manžele pod neustálým tlakem komise dohlížející na stavbu pomníku. Je to vyjádřeno velmi explicitně, přibližováním se stolů, u kterých porota sedí, směrem na manželskou dvojici.⁴⁴ Oba herci ztvárňují své postavy totožně, jako lidi, kteří jsou neustále pod tlakem. Pohybují se pomalu, zkroušeně s hlavami ohnutými k zemi.⁴⁵ Občasný vulgární humor vůči Stalinovi nebo straně se pomalu vytrácí a Otakar Švec se čím dál více upíjí, až vše skončí sebevraždou obou. Podstatným aspektem pro oba herce je zcizovací efekt odosobnění se od vlastní postavy a její komentování zvenčí, například co si daná postava v určitou chvíli myslí. Takovéto zcizení je využito jen v této kapitole. V žádné jiné nekomentuje vlastní postavu herec, který ji ztvárňuje.

Kapitoly Baarová jedna a dvě jsou navzájem rozděleny nejen časově, ale i v inscenaci samotné. Stejně jako v kapitole bratří Baťů vypráví část první o životě Lídy Baarové (Gabriela Mikulková) v jejím nejslavnějším hereckém období v průběhu druhé světové

⁴² Viz foto č. 14.

⁴³ Viz foto č. 15.

⁴⁴ Viz foto č. 16.

⁴⁵ Viz foto č. 17.

války a o poválečném odsouzení českým národem. Druhá část je obhajobou Lídy Baarové (Alexandra Gasnářková) při návratu do vlasti po sametové revoluci.

První část je vystavěna na milostném trojúhelníku Josepha Goebbelse (Pavel Liška), Magdaleny Goebbelsové (Anna Cónová) a Lídy Baarové (Gabriela Mikulková). Tuto kapitolu otevřel Jan Mikulášek metaforickou scénou, ve které Lída Baarová tancuje s různými známými muži, například s Oldřichem Novým aj.⁴⁶ Všichni muži mají na zádech čísla, ona je postupně střídá, až skončí u muže číslo jedna Josepha Goebbelse, tím se otvírá téma milostného trojúhelníku. V tuto chvíli dostávají herci možnost se výrazněji projevit. Gabriela Mikulková vytváří Lídu Baarovou jako naivní mladou ženu, řídící se myšlenkou, že „krása přece není hříchem“ a nechávající se volně unášet životem, bez ohledu na možné následky. Tato naivita je vidět už od první scény tance, ve které lehkovážně bez rozmyslu střídá partnery, s naivním a bezstarostným smíchem a ačkoli se proměňuje v zamilovanou ženu, drží si onu naivitu neustále. Například ve scéně přetahování se s Magdou Goebbelsovou o jejího manžela, ve které herci sedí na židlích a obě ženy se snaží získat co největší Goebbelsovu přízeň polibky.⁴⁷ Ovšem naivita pomalu přechází ve strach ze ztráty, která se stává realitou, a Lída Baarová propadá zoufalství a ztrátě iluzí. Ve scéně po smrti Goebbelců, když se má vrátit zpátky do vlasti, stojí u mikrofonu a brečíc zpívá hymnu „Kde domov můj“ v němčině, což značí její rozpolcenost.⁴⁸ Gabriela Mikulková využívá jako obvykle u této postavy svého minimalistického herectví, které je vyjádřeno sošností. Veškeré pocity jsou vyjádřeny jen jemnými nuancemi mimiky. Velmi přesvědčivými jsou ve svých rolích i Pavel Liška, jehož Goebbeles je roztržitým, egoistickým, ovšem poslušným mužem, který poslouchá nejen manželku, ale samozřejmě i Adolfa Hitlera, jenž mu zakáže vztah s Baarovou. Anna Cónová jako Magda Goebbelsová je řádnou milující ženou „Třetí říše“, ze které jde opravdu strach, zvláště ve scéně, v níž vysvětluje Lídě Baarové, že ať si s jejím manželem dělá, co chce, ale že s ním v žádném případě nesmí mít dítě. Výkon herečky v roli Magdy Goebbelsové zmiňuje pozitivně i recenzentka Pavla Bergmannová v Divadelních novinách.⁴⁹

Druhá část je založena na monologu Alexandry Gasnářkové. Je to osobní zpověď Lídy Baarové po návratu do vlasti. Alexandra Gasnářková ukazuje divákům Lídu Baarovou

⁴⁶ Viz foto č. 18.

⁴⁷ Viz foto č. 19.

⁴⁸ Viz foto č. 20.

⁴⁹ BERGMANNOVÁ, Pavla. Proti své vůli zapleteni do dějin. *Divadelní noviny* 20, 2011, č. 4, s. 10.

poučenou životem, ale setrvávající ve strachu tentokrát z minulosti. Představuje starší dámu, jež se schovává za úsměv, který ji po chvíli mizí, když si uvědomí, že lidi, kteří jí vítají zpět ve vlasti, nezajímá tolik ona, ale to, co měla s Goebbelsem a Hitlerem. „Proč se mě lidi nezeptají, jak jsem točila s Fellinim?“⁵⁰ Marně se snaží obhájit své činy z dob minulých před publikem, které se tímto zcizovacím efektem dostává do role tichého porotce. Alexandra Gasnářková svým herectvím, které začíná od naivní Lídy a vystupňuje se až do rozčilené ženy, jež se snaží vnutit publiku svou obhajobu takovým způsobem, až pozbude veškeré důvěry a vyvstanou pochyby, zda to myslí upřímně – což je potvrzeno i textem, ve kterém se jednou zmiňuje, že byla u Hitlera dvakrát, a v pozdější replice tvrdí, že třikrát – až se vrací zpět do naivní polohy ze začátku kapitoly. Gradace v jejím projevu je způsobena hlavně dikcí, mimikou a v neposlední řadě neustálým svíráním polozvadlé kytice, která je jedinou rekvizitou herečky a zároveň přesnou metaforou.

Stejně jako ve všech inscenacích Jana Mikuláška, tak i v Gottlandu hraje důležitou roli symbolika. V této inscenaci však není až tak nápaditá jako v jiných. Slouží často jen k dotvoření komentované události, tedy je dalším prvkem sloužícím pouze k ilustraci. Například v kapitole Baarová jedna je v poslední scéně, kdy v komentáři zaznívají urážky na její osobu, namalován na záda Baarové hákový kříž.⁵¹ Co naopak neslouží jen pouhé ilustraci textu, je hudební doprovod, který v některých částech doplňuje atmosféru dané kapitoly například ve Stalinově pomníku, ale zároveň může působit i kontrapunkticky, když v kapitole o Baarové je hudebně doprovázena „Magdalénou“ Marty Kubišové aj.⁵²

Ačkoli se klasické psychologické herectví v Gottlandu na některých místech objevuje, je ve výrazném nepoměru vůči ilustrativnímu herectví, které bychom také mohli nazvat herectvím „předvádění se“, při kterém herec dostává prostor se projevit a podle mého názoru přinést velké množství vlastní invence, hlavně v případě Tomáše Jirmana, a zároveň cit pro spolupráci v davových scénách. Pro herce Národního divadla moravskoslezského musela být práce na této inscenaci zajímavou zkušeností, ať v kladném nebo záporném smyslu. Ačkoli mají mnozí z nich s Janem Mikuláškem několikaletou zkušenost z dřívějších spoluprací v tomto divadle, je Gottland svým režijním pojetím někde jinde. Můžeme ho porovnávat hlavně s Europeanou, k níž má režijně nejbližší a je i

⁵⁰MIKULÁŠEK, J. a PIVOVAR, M. *Gottland* [záznam inscenace na CD-ROM]. Národní divadlo moravskoslezské, premiéra 20. ledna 2011.

⁵¹Viz. foto č. 21.

⁵²RESLOVÁ, Marie. *Gottland Jan Mikulášek na scéně uvedl žurnalistický román o Češích*. Hospodářské noviny, 26. 1. 2011, s. 10.

ze stejného období, anebo s adaptací 1984 u Bezručů, se kterou koresponduje tematicky, neboť se rovněž jedná o politické divadlo. Jan Mikulášek stejně jako u Bezručů aktualizuje a v případě Gottlandu spíše vyhrocuje předlohu.

Inscenace Gottland prošla derniérou 7. února 2013. Při svém dvouletém trvání na repertoáru Národního divadla moravskoslezského se představila také na mnoha festivalech, na kterých jsou Mikuláškovy inscenace běžně k vidění, jak už na tradiční ostravské přehlídce OST-RA-VAR, tak na Divadelní Floře Olomouc i na Festivalu evropských regionů Divadlo v Hradci Králové.

1.3 NA VĚTRNÉ HŮRCE

Předlohou inscenace *Na Větrné hůrce* je stejnojmenný román anglické spisovatelky Emily Brontëové z poloviny 19. století. Jedná se o jediný román, který Brontëová kdy napsala. Poprvé byl vydán ještě za jejího života pod mužským pseudonymem Ellis Bell. Až dva roky po její smrti vydala román pod autorčiným vlastním jménem její sestra Charlotte Brontëová.⁵³ Do češtiny byl román několikrát přeložen, poprvé v roce 1912 pod názvem *Bouřlivé výšiny*. V roce 1960 byl vydán pod titulem *Na větrné hůrce* v překladu Květy Maryskové. Tento překlad sloužil režiséru Janu Mikuláškovi a dramaturgyni Martě Ljubkové k dramatinizaci románu. Na českém jevišti se inscenace *Na větrné hůrce* poprvé objevila v roce 1974 v Divadle Na provázku v dramatinizaci a režii Evy Tálské, tehdy ještě jako *Bouřlivé výšiny*.⁵⁴ Pod názvem *Na větrné hůrce* ji uvedl až Matěj T. Růžička, nejprve ve školním studiu JAMU v Martě v roce 1995, a ještě téhož roku v Divadle 7 a půl. Stejně se jmenovala i adaptace románu v režii Petera Gábora v Moravském divadle v Olomouci v roce 2002. Román *Na větrné hůrce* se dočkal také mnoha filmových a muzikálových adaptací v zahraničí.⁵⁵

Režisér Jan Mikulášek společně s dramaturgyní Martou Ljubkovou zdůraznili, oproti románu, existenciální roviny. Na vztahu Heathcliffa (Tomáš Dastlík) a Kateřiny (Sylvie Krupanská) se snaží poukázat na neschopnost lidí komunikovat mezi sebou, díky které může dojít až k nenávisti i mezi lidmi, kteří se milují. Inscenace ukazuje na charakterech všech postav egoismus, individualismus a neschopnost odpustit, ať se jedná o vztah Heathcliffa a Kateřiny nebo o „archetypální“ souboj Hindleyho (Lukáš Melník) s Bohem, respektive s nespravedlností, která na něm byla vykonána. Každá z postav inscenace je jakoby uzavřena ve vlastním světě, ve vlastním časoprostoru, který nemůže prolomit. Může, ale nikdy to neudělá, díky zranění, které má každá z postav uvnitř sebe. Tato zranění si způsobují postavy navzájem, ale katalyzátorem je většinou společnost a její konvence působící na postavy. Kateřina, ačkoli miluje Heathcliffa, vezme si za muže Edgara „jen proto“, že Heathcliff je chudý. Nenávist Hindleyho je vyvolána xenofobií z příchodu neznámého cikánského dítěte, kterého jeho vlastní otec protežuje. V inscenaci je důležitým aspektem i Heathcliffův cikánský původ, který není jen důvodem k nenávisti,

⁵³ Literárně činné byly i další dvě sestry Brontëovy. Jmenujme například román *Jane Eyrová* od Charlotty Brontëové nebo *Agnés Grey* od Anne Brontëové, který vyšel společně s románem *Na větrné hůrce* v prvním vydání jako třetí díl trojdílného svazku.

⁵⁴ Roli Kateřiny hrála Dagmar Bláhová, Hindleyho hrál Miroslav Donutil a roli Heathcliffa ztvárnil Jiří Pecha.

⁵⁵ První filmové provedení bylo už v němé éře v roce 1919, bohužel tento snímek se nedochoval.

ale hlavně vede kurážkám Heatcliffa ze strany Hindleye a Edgara (Ondřej Brett). Dokazuje to následující ukázka:

Kateřina: Budeme tančit. Půjdeš s námi, Heathcliffe?

Heathcliff: Rád.

Hindley: Tobě někdo dovolil sedět mezi námi?

Nelly: Hindley, jsou Vánoce, nezačínej zas, prosím.

Hindley: Co si budou naši sousedé myslet?

Podívej, jak se Lintonovi umějí chovat, jak se oblékají.

Heathcliff: Nelly mi vyčistila šaty.

Edgar: Ale obličej sis nevyčistil.⁵⁶

Morální úpadek jednotlivých postav není součástí jejich charakterů už od začátku inscenace, ale postupně k němu dochází. Každá z postav prochází svými klíčovými událostmi, které určitým způsobem determinují její další chování a mění její charakter, snad kromě Edgara Lintona, jehož charakter je dán výchovou, která mu byla vštěpována od dětství jako příslušníku vyšší střední třídy. Taktéž bych vyloučil postavy doktora Kennetha (Dušan Urban) a služky Nelly (Kateřina Krejčí). Tyto postavy jsou jen svědky zlomových událostí a slouží jako vypravěči a glosátoři. Dále se nebudu zabývat postavami dětí, které vystupují ke konci inscenace a jsou ztvárněny stejnými herci, kteří vytvářejí postavy jejich rodičů. V této části už Heathcliff pouze vyhrocuje své činy na zmíněné další generaci, která doplácí na křivdy vzniklé mezi jejími rodiči. Vývojem tedy procházejí postavy Heathcliffa, Hindleyho, Kateřiny a Isabely Lintonové, která, na rozdíl od svého bratra Edgara, je pod přímým vlivem Heathcliffa. Hindley má v inscenaci dva zlomové momenty. První je hned na začátku inscenace, kdy je Heathcliff přiveden na Větrnou hůrku. Scéna příchodu je ztvárněna výraznou stylizací. Herci vejdou na jeviště a vypravěč začne vyprávět příběh. Vždy, když mluví o konkrétní postavě, vyjde do středu jeviště a gestikuluje. Např. gesto zdviženého Hindleyho ukazováčku se objeví zároveň s varováním, ať si na něj Heathcliff dává pozor. Takto stylizovaně, opět bychom mohli mluvit o ilustrativním herectví s prvky grotesknosti, je vytvořena zhruba první třetina inscenace, které má význam expozice, rychlého uvedení diváka do děje. Druhým momentem je smrt při porodu Hindleyho manželky, která v inscenaci nevystupuje. Od této chvíle se Hindley jen upíjí, což je ztvárněno velmi naturalisticky. Například na svatbě Kateřiny se motá, padá

⁵⁶ Scénář inscenace Na větrné hůrce. Zdroj: DOMBROVSKÁ, Lenka. Bouřlivé výšiny divadelní. *Divadelní noviny* 21, 2012, č. 5, s. 3.

na zem a velmi věrohodně zvrací do kýblu tak, že si prolévá vodu hrdlem, což vyvolává v divácích kýžený pocit hnusu. Tento naturalismus v hereckém projevu Lukáše Melníka je záměrně kontrastující se stylizovaným hereckým projevem ostatních herců. Naturalismem v hereckém projevu chce Jan Mikulášek vyzvednout události (scény), které jsou pro jednotlivé postavy klíčové, v kterých dochází k jejich vnitřnímu zranění. Například scéna, kdy Kateřina jde v bouřce hledat Heathcliffa, který odešel z Větrné hůrky, ačkoli jí slíbil, že ji nikdy neopustí. Kateřina stojí v pláštence uprostřed jeviště a je polévána vodou. Vyhocené jsou také násilné scény mezi Heathcliffem a Hindleym. Kontrast mezi stylizovaným a naturalistickým herectvím je u Jana Mikuláška běžným jevem, nejvíce patrným na inscenaci 1984. Potvrdilo se mi to i na zkouškách, kdy Jan Mikulášek žádal po Lukáši Melníkovi, aby scény opilosti hrál naturalisticky.

Heathcliffuv odchod z Hůrky je nejzásadnějším momentem pro Kateřinu, která to bere jako zradu a dochází k jejímu zatvrzení vůči Heathcliffovi, které trvá až do její smrti. Sylvie Krupanská pracuje s postavou Kateřiny ve třech polohách. První je naivní mladá dívka, která si myslí, že ví, co od života chce. Chová se k Heathcliffovi arogantně, vypočítavě. Druhá poloha nastává po odchodu Heathcliffa. Postava se mění, začíná být flegmatickou. Její život se stává stereotypem, nic ji nezajímá, trpí ztrátou milované osoby. Její rozpoložení je dobře potvrditelné jednou ze scén svatby, ve které se Kateřina nalézala sama na jevišti, vrávorá a ťuká skleničkou do prázdného prostoru (zvuk ťuknutí vychází ze zákulisí). Kateřina se ocitá sama ve svém vnitřním světě, ačkoli je obklopena lidmi. Třetí poloha se divákovi odkrývá těsně před smrtí Kateřiny při loučení s Heathcliffem, kdy postava Kateřiny nachází smíření sama se sebou.

Postava Heathcliffa má na začátku charakter romantického hrdiny, který je bezmezně zamilovaný do Kateřiny, i přes všechno bezpráví, které se mu dostává od Hindleyho. Časem se v něm hněv začne kumulovat, pomalu v Heathcliffovi začne růst nenávisť k Hindleymu. Což mohu dokázat na následující ukázce (jedná se o scénu, v které Heathcliff leží zbitý Hindleym na zemi a Kateřina ho přijde ošetřit):

Heathcliff: Jednou mu to vrátím. Hlavně, aby mi zatím nechcíp.

Kateřina: Takhle nemluv. Bůh ho potrestá sám.

Heathcliff: Možná. Ale nebude z toho mít takovou radost, jako bych měl já.

Poslední věta Kateřiny je pro přerod postavy Heathcliffa z romantického hrdiny na bezcitné monstrum klíčová. Jde o slib, že se nikdy neopustí, který si dají vzájemně. Svým úmyslem vzít si Edgara tento slib v očích Heathcliffa Kateřina poruší. Od této události se postava Heathcliffa začne proměňovat. Jeho nenávisť vůči celému světu graduje až do jeho smrti. Tomáš Dastlík vytvořil postavu Heathcliffa opravdu precizně, jak je mu vlastní. Nejprve působil jako introvert, což vytvářel hlasem, mluvil potichu, rozřeseně, ale i tělem používal skromnější gestikulaci, obracel se zády k postavám, s nimiž jednal. Dával na sobě znát nervozitu, k níž využíval balíček cigaret. Ve scéně, kdy mu Kateřina oznamuje, že se provdá za Edgara, začne vytahovat až komicky jednu cigaretu za druhou a snaží si je všechny nacpat do úst. S balíčkem v ruce odehraje část inscenace, a až když se stane klidným, když dojde k jeho charakterové proměně, začne pomalu vracet cigarety do krabičky. Později, čím více se postava Heathcliffa stávala zatvrzelejší, tím více roste její ego a s ním i dominance postavy na jevišti. Jeho nadřazenost se projevuje i nad ostatními postavami, zvláště nad Isabelou Lintonovou, kterou si doslova obmotá kolem prstu.

Postava Isabely je opakem Kateřiny. Je postavou „taťánovského typu“, křehkou, subtilní ženou, která je ovládnuta láskou k Heathcliffovi do takové míry, že věří zaslepeně v jeho „lepší já“ až do okamžiku, kdy se jí pokusí zabít. Obsazení Terezy Vilišové do role Isabely, která před více než čtyřmi lety hrála v Mikuláškově Evženu Oněginovi Taťánu, nabízí srovnání. Tereza Vilišová nám roli Isabely dělí na dvě roviny. První je ryze taťánovská až do okamžiku, kdy jí Heathcliff oběsí její fenku.⁵⁸ Po tomto činu začíná Isabela pomalu bláznit. Objevuje se na jevišti s lahví piva na vodítku. Mění se i její vizáž. Začíná nosit obnošené věci, má rozčuchané vlasy. Opouští ji sen o šťastné lásce.

Stejně tak jako v Hedě Gablerové, tak i ve většině jiných Mikuláškových inscenací, Větrnou hůrku nevyjímaje, má každá postava vlastní typické gesto, rekvizitu, která určuje charakter nebo se nějak jinak vztahuje k jejímu charakteru. U postavy Heathcliffa je to

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ Tereza Vilišová: „Já jsem si našla takový drobný. Řekla jsem si, že ta Isabela je taková panička, taková stažená, je jiná kasta než Kateřina, že nemůžu zdůrazňovat nějakou aristokracii, ale spíš staženost a vymyslela jsem si, že když je nesvá, tak má otevřenou pusou, že se zapomene s otevřenou pusou a pak, že má toho psa, že ona je takový pejsek, že chodí za těma mužským jako pejsek. Mně se na ní líbí, že na malém prostoru má tak drastický vývoj, že v každé scéně zažije něco šileného, poskočí úplně někam jinam, tak jsem si říkala, že o to se opřu, že zdůrazním ten její vývoj.“ Rozhovor s Terezou Vilišovou. Audiozáznam pořídil Jiří Močička dne 2. 10. 2012 a je uložen v osobním archivu autora práce.

příbor, kterým doslova pojídá postavy, pochutnává si na ostatních postavách.⁵⁹ Edgar nosí brýle, které si čas od času přeleští, jako znak intelektuality. Hindleyho dotváří kromě láhve fén, který nosí neustále u sebe, a když se ke konci inscenace ocitá v alkoholovém deliriu, symbolizuje zbraň. Například ve scéně, v které nutí Nelly spolknout nůž, protože má pocit, že se mu snaží ukrást jeho syna Haretona. Další scénou je návrat Heathcliffa z Drozdova po smrti Kateřiny. Hindley na něj čeká s nabitou zbraní. Dvě ženské postavy, Kateřina a Isabela, mají jeden společný znak. Součástí Mikuláškovy inscenace je i televizní projekce hudebního klipu Kate Bush Wuthering Heights, kterou obě postavy napodobují (snaží se tancovat jako Kate Bush). Jedná se o symbol štěstí, lásky. Kateřina tančí, když se Heathcliff vrátí zpět po letech, co byl pryč. Isabela má dokonce poté, co si vezme Heathcliffa, podobný kostým jako Kate Bush v klipu. Tato charakterová gesta a rekvizity mají i vedlejší postavy. Služka Nelly je takřka neustále s hadrem v ruce a snaží se něco vytírat. Doktor Kenneth si otírá zpcené čelo kapesníkem vždy, když vejde na scénu, což značí jeho vyčerpanost neustálým přejížděním mezi pacienty.⁶⁰

Symbolika je protkána všemi Mikuláškovými inscenacemi a nemusí být vždy vázána na nějakou postavu, ale může představovat samostatný znak, jehož význam je dán situací. Může to být rekvizita, která na sebe bere pokaždé jiný význam, podle toho, jak je herci v dané situaci využita nebo jaký význam má v souvislosti s jednáním. Jako příklad uvedu jablko. Jeho první význam je na začátku inscenace, kdy postavy na jevišti ve chvíli, kdy vypravěč vypoví, že Heathcliff polil Edgara jablečným moštem, pustí na zem jablka. Druhý význam je ve scéně přetahování se o Kateřinu. Kateřina leží bez pohybu na zemi s jablkem v ústech a Heathcliff s Hindleym se o ni přetahují a ukousávají z jablka. Zde odkazuje význam jablka nejspíš na biblické zakázané ovoce. Třetí význam je jablko jako symbol plodu, které Kateřina si v jedné scéně drží rukou na břiše, čímž naznačuje, že je těhotná.⁶¹ Dalšími symboly jsou čáp jako symbol plodnosti, kufr, který jednoduchou změnou situace znázorňuje rakev. Led a voda značící nepřízeň, chlad, zranění postavy. Jedním z nejvíce jasných symbolů v celé inscenaci je dětská káča symbolizující koloběh

⁵⁹ Viz foto č. 22.

⁶⁰ Dušan Urban: „Řekl mi (Jan Mikulášek), že ani jediná postava nedrží žádný charakter. Poradil mi, že ten doktor vlastně běhá z Drozdova na Hůrku a do města, je to takový uhnaný doktor, takže jsem si tam vymyslel ten kapesníček. Pořád je upocený, udýchaný, pořád musí kvůli malichernostem běhat tam a zpět. To gesto by tam každý měl mít.“ Rozhovor s Dušanem Urbanem. Audiozáznam pořídil Jirí Močička dne 20. 3. 2012 a je uložen v osobním archivu autora práce.

⁶¹ Viz foto 23.

lidského život, který se točí, točí, až se dotočí. Vždy, když postava zemře, roztočí na jevišti káču a odchází do zákulisí.

Duo Jan Mikulášek a Marek Cpin připravilo pro inscenaci scénografii, která připomínala čekárnu v suterénu budovy protkanou změtí potrubí.⁶² Scéna je rozdělena do dvou částí, střední a boční části. Střední část je celá bílá a vedou na ni dvoje dveře, nad nimiž je pověšený kříž poskládaný z rýžáků. V pravém rohu je rohová sedačka připomínající stylově 70. léta, stejně jako kostýmy, v levém rohu LCD televize, což v kontrastu naznačuje, že se děj nachází v bezčasi. Levá boční stěna je tvořena velkým zrcadlem, do kterého se postavy během představení dívají, a na konci je vytočeno, tak, aby se v něm diváci viděli, což vyvolává při jedné ze závěrečných replik Heathcliffa, při které řve do publika, ať táhnou všichni pryč, husí kůži. Zároveň to funguje jako vtažení a ztotožnění diváka s příběhem. Jako hlavní osvětlení jsou použity zářivky, které jsou dosvécovány reflektory. Boční část je prosklená a slouží jen jako místo pro vypravěče. Herecká akce je tedy situována jen do střední části.

Jan Mikulášek se snaží pracovat s herci tak, aby byli skoro neustále na jevišti (pokud jejich odchod není vysloveně nutný) i přesto, že zrovna nehrají a jen pasivně přihlížejí. Eliminuje tím zbytečné odchody a příchody na jeviště, které způsobují hluk a ubírají na soustředění diváka, zvláště v této inscenaci, kdy k odchodu slouží jen dvoje hlučné dveře. Dalším důvodem je existence jen malého množství postav, které se ve scénách neustále opakují, tudíž jejich frekvence odchodů a příchodů by byla takřka permanentní. K vyřešení tohoto problému využívá Jan Mikulášek divadelní zkratky, herec se otočí směrem ke zdi scény a stane se neaktivním v dalším jednání, což je rychlé, efektivní řešení, divákem snadno pochopitelné. Pokud je to možné, snaží se je zapojit do některých scén. Například Heathcliff při svatbě Kateřiny (na které není fyzicky přítomen) je otočen ke zdi a jakoby neslyšně volal Kateřinu. Prvkem na scéně, který může být hercům komplikací, je LCD TV, na které běží různé klipy od dítek, které skáčou do vody až po Kate Bush. Problémem je ovládání TV, které musí vždy zprostředkovat některý z herců, což někdy působí poněkud krkolomně, když některý z herců, který zrovna není součástí jednání, v pozadí nastavuje televizor, popřípadě si „hraje“ s DVD přehrávačem.⁶³ Úkolů, s kterými se herci musí vypořádat, je v této inscenaci více. Musí například vytírat podlahu po velmi naturalistické

⁶² Tereza Vilišová: „Oni (Jan Mikulášek, Marek Cpin) chtěli, aby to bylo, co nejsyrovější, nerealistické, nepopisné. Inspirovala je zkušebna v Dlouhé.“ Rozhovor s Terezou Vilišovou, cit. 58.

⁶³ Viz foto č. 24.

scéně vichřice. Je obdivuhodné, s jakou elegancí to herci Divadla Petra Bezruče zvládají, když dokážou hrát další scénu v kleče při vytírání podlahy.

Je znát, že Divadlo Petra Bezruče je pro Jana Mikuláška stále pevným opěrným bodem, ze kterého se rodí jeho nejlepší inscenace. Hlavně na herecké složce je vidět, že herci ho zde z jeho dřívějšího působení znají a přesně chápou jeho režijní záměr.

Inscenace Jana Mikuláška Na Větrné hůrce je velmi silnou, depresivní inscenací, vyzdvihující problémy mezilidských vztahů. Je bez katarze, bez šance do budoucna, která oproti inscenaci v románu je vyjádřena v podobě dětí Kateřiny a Heathcliffa, které se do sebe zamilují, v inscenaci je divákovi tento „happy end“ nedopřán.

2 VZNIK INSCENACE NA VĚTRNÉ HŮRCE

V průběhu ledna 2011 jsem měl možnost se zúčastnit tří aranžovacích zkoušek v Divadle Petra Bezruče v Ostravě. Informace o čtených zkouškách jsem získal od herců Dušana Urbana a Terezy Vilišové. Do textu jsem také zapojil rozhovor s Gabrielou Mikulkovou, který doplňuje a potvrzuje to, co jsem vypožoroval.

Začátek zkoušení, počínající vyvěšením tzv. fermanu, který znamenal pro sedm herců Divadla Petra Bezruče první impulz, že se bude zkoušet nová inscenace, se odehrál přibližně v prosinci 2011. První scénický text dostali herci těsně před začátkem čtených zkoušek. Byla to první verze textu. Z rozhovoru s Terezou Vilišovou jsem zjistil, že po první čtené zkoušce Jan Mikulášek a Marta Ljubková došli k závěru, že text je nutno ještě upravit. Po Vánocích dostali herci text mailem, který byl takřka stejný.⁶⁴ „Byly tam změněny jen nějaké promluvy, třeba doktor Kennet. Některé promluvy byly dány do dialogu a některé jen vyprávěné vypravěčem, ty, které se mu nezdály být dramatické,“ říká Dušan Urban.⁶⁵ „Říkali (Jan Mikulášek a Marta Ljubková), že tam mají fáze, místa, která si potřebují ještě ověřit, jestli fungují tak, jak fungují, anebo jestli tam mají dát jiné části toho románu. Oni věděli, co chtějí, jenom si to potřebovali ověřit,“ tvrdí Tereza Vilišová.⁶⁶ Jan Mikulášek chtěl po hercích, aby se seznámili s předlohou, pokud ji už neznali, a nejen s předlohou literární, ale také chtěl, aby čerpali z filmových adaptací. „Díváme se buď společně, anebo nás prostě inspiruje, podívejte se na tohle, na tyhle filmy. Má to vždy nějaký smysl, ale ne, abychom to kopírovali. Ti lidi tam mají určité gesto, tak se inspirujte a začněte přemýšlet v těchto vlnách, jen proto, abychom do sebe nasáli nějaké napětí, nějaký druh napětí, který je tam obsažen.“⁶⁷ Jan Mikulášek s Martou Ljubkovou měli dvě možnosti, jak román inscenovat, buď celý, nebo zdůraznit první část, zabývající se Kate a Heathcliffem na úkor další generace, anebo vytáhnout jen klíčové okamžiky první části a rozvést víc do hloubky druhou část a poukázat na následky způsobené další generací, dětem Heathcliffa a Kate. Podle finální verze inscenace byla nakonec upřednostněna první varianta.

Čtené zkoušky trvaly dva týdny. Během těchto dvou týdnů se rozebíraly situace, charaktery a chování postav v závislosti na kauzalitě. Zjišťuje se, jaký je význam textu, co

⁶⁴ Rozhovor s Terezou Vilišovou, cit. 58.

⁶⁵ Rozhovor s Dušanem Urbanem, cit. 60.

⁶⁶ Rozhovor s Terezou Vilišovou, cit. 58.

⁶⁷ Tamtéž.

je pod povrchem textu, jaký je podtext těch určitých situací. Při tvorbě konkrétní postavy má Jan Mikulášek pokaždé svou představu, která ovšem nemusí být vždy určující, čeká na to, co mu přinese herec, popřípadě, co se projeví na aranžovacích zkouškách. „Diskutujeme o tom, je to dialog, nikdy to není dogma. On říká, přemýšlej o ní takhle, ona je taková atd.“⁶⁸ Další fází byly aranžovací zkoušky, které trvaly nepřetržitě každý pracovní den až do posledního týdne před premiérou, kdy začaly tzv. dvoufázové zkoušky, které jsou v divadle běžnou praxí. Jedná se časově o dvě zkoušky v jednom dni. Většina režisérů se snaží, aby mezi nimi byla krátká pauza, aby netrvaly do pozdního večera. Jan Mikulášek má pravidlo, že pauza mezi dvěma zkouškami musí být aspoň čtyřhodinová, aby měli odpočinek nejen herci, ale také aby se on sám nachystal na další zkoušku a kvůli vyhodnocení první fáze zkoušení.⁶⁹

Aranžovací zkoušky Jana Mikuláška začínají, což není nijak neobvyklé, prací s prázdným prostorem, respektive s hercem v prázdném prostoru bez jevištních dekorací, které jsou postaveny zhruba tři až dva týdny před premiérou. „Hodně jsme vycházeli z prázdného prostoru tím, že jsme si vždy dopodrobna vyložili situaci a on nám dával obrovskou svobodu v tom, jak se v tom prostoru chovat, myslím, že i pro nás bylo celkově nejtěžší uchopit každé to gesto, ten pohyb. To byla tak velká svoboda, že to bylo nesmírně obtížné najít správný pohyb v prostoru, kde je všechno vidět, kde nic není, kde je člověk strašně obnažený a ten pohyb těla je tam strašně důležitý. (...) Jan Mikulášek se snaží hodně odstraňovat to obecné plácání rukou, což je skvělá možnost, jak se to naučit, jak to vypracovat. Je to hrozně těžké, když pak člověk vidí, jak stojí figura v prázdném prostoru, tak všechno, co udělá, je strašně vidět a všechno musí mít nějaký význam.“⁷⁰

Hned první zkouška, kterou jsem absolvoval v Divadle Petra Bezruče, byla jedna z prvních aranžovacích zkoušek, kdy na jevišti byli pouze herci bez scénografie a zkoušeli první obraz inscenace, ve kterém vypravěč popisuje dětství Heathcliffa a Kate. Jan Mikulášek pracoval v této scéně jen s prázdným prostorem a světlem. Herci stáli v naprosté tmě na jevišti a postupně si předávali rozsvícenou lampičku, která jim svítila pouze na obličej, a Lukáš Melník herci, který měl lampičku, foukal fénem do obličeje. Vždy herec, který měl právě lampičku, přebíral roli vypravěče. Práce se světlem byla v době, kdy ještě nebyla postavena na jevišti scéna, u Jana Mikuláška častým projevem.

⁶⁸ Tamtéž.

⁶⁹ Rozhovor s Dušanem Urbanem, cit. 60.

⁷⁰ Rozhovor s Terezou Vilišovou, cit. 58.

Další scénou, kde se pokoušel Jan Mikulášek uplatnit práci se světlem, je scéna „na blatech“, ve které vypravěč popisuje idylické dětství a přátelství mezi Kate a Heathclifem. Jan Mikulášek chtěl, aby scéna vypadala kýčovitě. „Mě napadlo, že by tam bylo hodně zvířer a ostatní by zpívali Když dva se rádi mají.“⁷¹ Pak řekl hercům, ať přinesou nějaká umělá zvířata. „Jeho záměr byl, že to bude taková lyrická scéna v přírodě a že tu přírodu budou symbolizovat ta zvířátka, ale všechno by to mělo být temné, takže by se na to nemělo svítit.“⁷² Na scéně se během okamžiku objevily takové exponáty jako keramický jelen, medvěd, hroch, muchomůrka a vycpaný čáp. „Ať je tam odstup, ironie, chceme udělat jednoznačnou atmosféru.“⁷³ Na jevišti sedí Tereza Vilišová (Kate) a Tomáš Dastlík (Heathcliff), za nimi stojí Ondřej Brett a sype na ně kousky papíru symbolizující sních. Vedle vytváří Lukáš Melník ústy vítr a kolem všech chodí Dušan Urban s širokoúhlým reflektorem, tzv. „vanou“, a kývavým pohybem vytváří světlo připomínající houpající se lampu ve větru. Celá scéna se zkouší několikrát. Jednou bez světla, respektive při normálním světle. Po druhé je zase Melníkuv uměle vytvořený vítr nahrazen fénem. Toto několikanásobné zkoušení jedné scény je u Jana Mikuláška typické nejen při zkouškách inscenace Na větrné hůrce. „Minimálně první týden, možná i čtrnáct dnů probíhá tak, že se zkouší deset, patnáct variant jedné scény.“⁷⁴ Potvrdit to mohu v rozhovoru,⁷⁵ který jsem udělal s Gabrielou Mikulkovou⁷⁶ na OST-RA-VARU 2011. V těchto dvou scénách nakonec pokusy se světlem nebyly využity, protože v dané jevištní dekoraci, která je celá světlá, ztratilo svůj účinek.

Jan Mikulášek je režisérem, který čeká od herců nápad, invenci, kterou by mohli uplatnit v inscenaci. Je otevřený každému nápadu týkajícího se jak jednotlivých scén, tak tvorby postavy, gest a všemu, co herce napadne. „Jan Mikulášek od nás očekává kreativitu, nasazení, nabízení a ničemu se nebrání, je hodně otevřený nápadům, dává hercům velký

⁷¹ Zápisky ze zkoušky Na Větrné hůrce. Pořídil Jiří Močička v lednu 2012 a jsou uloženy v osobním archivu autora práce.

⁷² Rozhovor s Dušanem Urbanem, cit. 60.

⁷³ Tamtéž.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ Při jejich první spolupráci na Královně Margot: „Moje první aranžovačka s ním dopadla hrozně moc dobře, pak jsme zkusili další dva týdny, tím jeho způsobem. Zadal téma a hráli jsme si na různé téma a já jsem si hrála, akorát těch variant už bylo strašně moc a já jsem už chtěla vědět, co tam bude a co ne. Po těch dvou týdnech jsem za ním šla a řekla jsem mu: Honzo, mě to strašně baví, ale mohl bys mi konečně říct, co tam bude a co ne? On se zarazil a říká: To mě vůbec nenapadlo, že by jsi mohla být nervózní, když si tady tak hraješ.“ Rozhovor s Gabrielou Mikulkovou. Audiozáznam pořídil Jiří Močička dne 1. 12. 2011 a je uložen v osobním archivu autora práce.

⁷⁶ Tato herečka spolupracovala s Janem Mikuláškem v Národním divadle moravskoslezském na čtyřech inscenacích.

prostor.⁷⁷ Na jedné ze zkoušek, které jsem se zúčastnil, se zkoušela scéna, ve které Kateřina Krejčí (služka Nelly) byla na scéně, ale neměla tam v tu chvíli žádnou výraznou úlohu. Nebylo to evidentně pro ni příjemné, a tak navrhla Janu Mikuláškoví, jestli by do doby, než přijde čas na její repliku, nemohla něco dělat, například utírat prach, aby nevypadla z tempa inscenace, respektive scény. Ve finále je z toho několik scén, ve kterých Nelly vkleče na kolenu vytírá. Takže z tohoto nápadu Kateřiny Krejčí se nakonec stalo hlavní gesto patřící její postavě. Vyjadřující jak její povolání (služka), každodenní stereotyp její práce, tak poníženost vůči ostatním postavám.

Na aranžovacích zkouškách Jana Mikuláška je obvyklé, že se nejprve tvoří jednotlivé scény, pak se přidávají další, pomalu se spojují ve větší kusy, až do té doby, přibližně pár dní před premiérou, kdy je možné inscenaci hrát celou. Jan Mikulášek zkouší jednotlivé scény tak, že si s herci nejprve opakuje, o čem ta daná scéna je, a pak si řeknou, jak by vypadala v reálném životě. Například scéna svatby Kate a Edgara Lintona se zkoušela tak, že Jan Mikulášek se zeptal herců, jak taková svatba vypadá, a oni mu odpovídali, co je první napadlo: například nevěsta s ženichem jsou nervózní, svatebčané se opíjejí a přejídají, lidé rekapituluji svůj dosavadní život. Ti, co nikoho nemají, jsou smutní a brečí, pronášejí trapné projevy. Dalším tématem byly zvyky, které jsou součástí svatby, jako například házení rýže, kytice, upínání myrty ženichovi a svědkům na oblek atd. Potom chtěl, ať si herci obstarají nějaké oblečení, které by se jim hodilo na svatbu, nejlépe černé obleky,⁷⁸ nějaké šaty, příbory, sklenice, vše, co by jim pomohlo k vyvolání pocitu, že se nalézají na reálné svatbě. Jan Mikulášek chtěl, aby scéna svatby byla zahrána autenticky, civilně až nedivadelně, aby herci tvořili shluky, skupinky, které jsou zády k publiku, a divák jen matně zachytí - díky ruchu, který skupinka herců vytváří -, o čem se baví, co se právě děje. Pak řekl hercům, ať se připraví. Domluvil se s osvětlovačem a zvukařem, ať na jeho pokyn vypínají hudbu a stahují světla, aby to mělo funkci filmového střihu, aby to bylo podle jeho slov, jako „home video“. Touto improvizací vznikaly různé scény. Po každém rozsvícení světla herci vytvořili jinou improvizovanou situaci. První situace byla oblékání nevěsty do svatebních šatů. Atmosféra nervozity před obřadem. Druhá situace je časově situovaná již po obřadu. Šlo o trapný opilecký přípitek Hindleyho, který vyvolával mezi svatebčany napětí. Po projevu Hindleyho následuje projev ženicha jako motiv uklidnění. Edgar vyzývá hosty, aby se bavili. Následuje scéna zábavy, hosté tancují, pijí,

⁷⁷ Rozhovor s Dušanem Urbanem, cit. 60.

⁷⁸ Na zkoušce byly použity obleky z inscenace Bluesmeni Jana Antonína Pitínského.

náhle se rozbije nečekaně sklenička. Jan Mikulášek pobízel herce, „zůstaňte na středu, kryjte divákům výhled“.⁷⁹ Všichni uklízejí, jen Hindley přihlíží. „Líbí se mi, jak tam Lukáš (Melník) jen tak stojí, a pozoruje, jak uklízí, a máme situaci!“⁸⁰ Stříh. Oslava pokračuje dál, v zadním plánu zvrací Hindley. Doktor Kenneth se o něj stará. Poslední situace je naprosté vyhocení atmosféry. Na jevišti je brečící Kate, Isabela a Edgar. Kate vidí v Edgarovi Heathcliffa, dochází k nahrazení Ondřeje Bretta za Tomáše Dastlíka. Záměně postav, která je symbolickým vyjádřením představ Kate. Velmi důležitým faktem v této pasáži bylo pro mě, že Jan Mikulášek nechával herce dohrát celou sekvenci a až po poslední scéně vyjádřil své připomínky k určitým pasážím daných scén, čímž zabraňoval přerušení a vytržení z kontextu. Díky tomuto přístupu dává herci možnost, aby jej ovlivnil, aby mu mohl ukázat další možnost, možná naprosto jinou, než byla v jeho původních představách. Takovýto přístup k umělecké tvorbě, založený na vzájemném dialogu a obohacení režiséra a různými umělci participujícími na vzniku divadelní inscenace, nazývá Zdeněk Hořínek kolektivní tvorbou.⁸¹ Na zkouškách Jana Mikuláška tedy vzniká tzv. tvůrčí prostředí, ve kterém se snoubí genialita režiséra s kreativitou herce. Tento vztah režiséra a herce, popřípadě herců, musí být oboustranný a je podpořen obrovskou důvěrou, kterou osoba Jana Mikuláška u herců vyvolává. Důvěru jako významnou součást při zkoušení inscenací Jana Mikuláška zmiňuje i Lukáš Kopecký ve své práci Režijní tvorba Jana Mikuláška v brněnském Divadle Reduta. „V souvislosti s Mikuláškem se herci vzácně shodují, že při zkouškách panuje poklidná atmosféra a přitom režisér dosáhne svého záměru. Činí tak pomocí důvěry, kterou je schopen u souboru vyvolat.“⁸² Význam důvěry mohu doložit i z rozhovoru s Dušanem Urbanem o jeho první spolupráci s Janem Mikuláškem na inscenaci Merlin, aneb Pustá zem.⁸³ „Prvních čtrnáct dní jsme absolutně nevěděli, o čem ta inscenace bude. Navíc Merlina si sám dramatizoval, neexistoval divadelní dramatický text. Když jsme potom četli knížku, tak tam byly jen základní věci. Ani scény nenavazovaly, nedávaly smysl, ale díky jeho velkému charisma jsme mu všichni věřili.“⁸⁴ Často při zkouškách dochází k tomu, že herci dlouho neví, jakým stylem mají danou inscenaci hrát, dokonce ani před generálkou, někdy i po ní.⁸⁵ Gabriela Mikulková mi v rozhovoru řekla, že při zkoušení Korespondence V+W, dlouho nevěděla, jak má postavu

⁷⁹ Jan Mikulášek, ze zápisků ze zkoušek Na větrné hůrce, cit. 71.

⁸⁰ Tamtéž.

⁸¹ HOŘÍNEK, Zdeněk, cit. 1, s. 12.

⁸² KOPECKÝ, Lukáš, cit. 3, s. 12.

⁸³ Inscenace Merlin, aneb Pustá zem měla premiéru 14. ledna 2005 v Moravském divadle Olomouc.

⁸⁴ Rozhovor s Dušanem Urbanem, cit. 60.

⁸⁵ Tamtéž.

Zdeňky hrát, až do premiéry, na které dokonce z vnitřní strany portálu běžela projekce textu, který se díky velkému množství dopisů mezi Voskovcem a Werichem neustále měnil.⁸⁶ To, že herci velmi často dlouho nevědí, jakým stylem mají, inscenaci hrát, je způsobeno tím, jak se na zkouškách neustále variuje a zkouší se nové styly. Proto je pro herce lepší, když už s ním mají zkušenost, protože už vědí, co od něj mají čekat. Stejně je to i z jeho strany. Ve většině případech využívá stále stejné herce, které mnohdy angažuje jako hosty v jiných divadlech, například Jana Hájka, s kterým poprvé spolupracoval už v Brně v Polárce,⁸⁷ ve kterém byl uměleckým šéfem v letech 1998-2001, pak v Národním divadle moravskoslezském, v němž Jana Hájka obsadil do několika hlavních rolí⁸⁸ a nyní nejnověji v inscenaci Nenápadný půvab buržoazie v Divadle Reduta. Podobně je na tom i Gabriela Mikulková, která i po odchodu z Národního divadla moravskoslezského hostuje v Mikuláškových inscenacích Láska a peníze (Divadlo v Dlouhé) a Korespondence V+W (Divadlo Reduta). Takovéto propojení herce a režiséra je náhradou za jeho vlastní ansámbel, v kterém by si herce mohl vychovat, tak, jako to dělali například Jerzy Grotowski, Peter Brook nebo Eugenio Barba. Dalo by se říci, že se o něco takového pokouší za pochodu. Je jasné, a inscenace Jana Mikuláška jsou toho důkazem, že dlouhodobá spolupráce nejen se scénografem, ale i s hercem, přináší ovoce.

⁸⁶ Rozhovor s Gabrielou Mikulkovou, cit. 75.

⁸⁷ Na inscenacích Let přes oceán (mezi léty 2000 – 2002) a Archandělé nehrají biliár (2003).

⁸⁸ Například Helikona v Caligulovi (2003), Karel IX. v Královně Margot (2005), Marcella v Sladkém životě (2006), Oidipa v Králi Oidipovi (2009).

ZÁVĚR

V první části své bakalářské práce jsem zjistil, jak jsou jednotlivé zkoumané inscenace od sebe odlišné, jak prací s hercem, tak režijními postupy. Je na nich vidět, jakým vývojem Jan Mikulášek prošel v období čtyř let od Hedy Gablerové po inscenaci Na Větrné hůrce. Dalo by se říct, že každá z analyzovaných inscenací reprezentuje jedno ze tří období, kterými Jan Mikulášek v daném sledovaném období prošel, a které se pomalu přelávaly jedno v druhé.

V první analyzované inscenaci jsme měli možnost vidět redukovanou hereckou složku, která byla silně propojena se symbolikou ve scénografii, kostýmech a rekvizitách, čímž jednotlivé herce záměrně omezovala a již předem, hlavně u vedlejších postav, vymezovala směr hereckému projevu, u některých postav docházelo až k hereckým typům. Také režijní prvek alter eg, která pomáhala zrcadlit vnitřní svět Hedy, nebyl už v žádné inscenaci využit. Můžeme mluvit o naprosto odpsychologizovaném herectví. Hlavními aspekty jsou sošnost a minimalismus v hereckém projevu. Oproti Hedě byl Gottland založen na kolektivním ilustrujícím herectví, které Jan Mikulášek využívá hlavně u adaptací nedramatických předloh, v kterém často využívá komentátora jako propojovací prvek mezi textem a hereckou akcí, často v těchto případech vyžaduje po hercích němohru a pantomimu a smysl pro kolektivní herectví v davových scénách. Stejně je tomu i v inscenaci Na Větrné hůrce, v které princip komentátora používá v první třetině jako možnost časové kondenzace, rychlé expozice a přeskočení ne příliš dramatické části textu. Tento typ ilustrujícího herectví se v tvorbě Jana Mikuláška objevuje v inscenacích z posledních tří let, jako jsou například 1984 od Bezručů a Europeana z brněnské Reduty. V posledních dvou letech se Jan Mikulášek posouvá k větší expresivitě v hereckém projevu a k psychologické propracovanosti postav, jako je tomu v případě inscenace Na Větrné hůrce, kde v některých okamžicích můžeme vidět naturalistické herectví, což mohu potvrdit i tím, že to režisér na zkouškách výslovně vyžadoval. Větší expresivita v hereckém projevu je dána změnou v režijním přístupu a výběru témat. Jan Mikulášek se od období Hedy Gablerové a Oněgina přes politické divadlo typu Gottlandu opět vrací k jasnému jednomu hrdinovi, respektive antihrdinovi v případě Hůrky, a k lásce a existenciálním tématům. Jenomže tentokrát na ně nahlíží jinou optikou. Už nevytváří chladné odpsychologizované postavy, o kterých divák ví jen to, co vyčte ze symbolů, které může dešifrovat ze scény, ale jsou nám představeny postavy, které se nám ukazují až do morku kosti. Herci předvádějí až několik poloh jedné postavy a střídají různé typy

herectví, od stylizovaného ve významu redukováného po expresivní naturalistické. Jan Mikulášek přitom nezměnil naprosto svůj režijní styl. Pořád je to on se svou ironií, metaforou a symbolikou, ovšem vyvíjí se dál a dál, což je jen dobře!

Jaký tedy je režisér? Otázka je spíše taková, zda někdo jako já, který jej viděl na třech zkouškách, třikrát mu řekl dobrý den a třikrát nashledanou, může vůbec vyvodit nějakou správnou charakteristiku, a proto, čerpám i z rozhovoru s Gabrielou Mikulkovou. Z mého tichého pozorování mohu vyvodit jen to, že je velmi introvertní, nedává vůbec najevo své emoce. Když někdo není připraven nebo nechce spolupracovat, respektive není plně koncentrován, tak klidně bez udání důvodu ukončí zkoušku. Na zkouškách je vždy připraven a koncentrován, přichází na ně i o půl hodiny dříve. Všechny scény se předem projdou s herci, kteří do ní mohou přinést vlastní nápady. Právě zkoušenou scénu takřka nikdy nepřerušuje a okomentuje ji až po jejím skončení. Jeho genialita se projevuje hlavně selekcí jednotlivých scén v závěru zkoušení tak, aby fungovala, respektive měla daný temporytmus a jednotný styl. Podle Gabriely Mikulkové je hravý a záleží jen na herci, zda přistoupí na jeho styl zkoušení, lidově řečeno, zda bude na stejné „vlně“. Proto je lepší pro oba, když už spolu nějakou zkušenost mají. Což je vidět na Divadle Petra Bezruče, kde s místním ansámblem pracuje už dlouho a přináší to kýžené ovoce. Jan Mikulášek je v současné době ojedinele úspěšný ve své práci na různých scénách v divadlech rozličného druhu. S Markem Cpinem se dokáže přizpůsobit jakémukoli prostoru, od malého jeviště Divadla Petra Bezruče, po velké, až gigantické jeviště divadla Jiřího Myrona. Jak je tedy možné, že dokáže pracovat s herci, kteří jsou zvyklí na různé typy prostorů a s tím související i odlišné herectví. Nejspíš je to důvěrou, kterou v hercích vyvolává a ti jsou potom schopni i divadla, které pro ně představuje něco nového.

Jaké tedy potřebuje herce? Herec v „Mikuláškově divadle“ musí být invenční a hravý, musí zvládat mnoho hereckých stylů, nebránit se ničemu novému a musí především věřit, že Jan Mikulášek ví, co dělá. Což už dnes, je určitě pro většinu herců jednodušší, než pro Dušana Urbana před osmi lety na zkouškách Merlina aneb pusté země.

RESUMÉ

The aim of this thesis was to find out how director Jan Mikulášek works with an actor. This work is divided into two parts. First part consists of three general analyses of chronologically organized theatre productions. The oldest is *Heda Gablerová* by Henrik Ibsen rehearsed in 2008 by Moravian-silesian National Theatre. The second production, rehearsed by the same theatre, is *Gottland* two years later, based on the bestseller by Polish journalist Marius Szczygiel. The last analyzed production is *Na větrné hůrce*, rehearsed in 2011 by Petr Bezruč Theatre Group, which is based on the book by Emily Bronte. These productions have been selected to provide a representative sample of Jan Mikulášek's work from the last five years. There are productions based on dramatic as well as non-dramatic artwork from two Ostrava theatres of different types. One of them is a typical municipal repertoire theatre, the other is rather alternative. They are different in terms of the poetics, the theatre space as well as the actors' ensemble. In this chapter I want to focus on how the actors work and how they are influenced by the directing style of Jan Mikulášek which they have to follow, by which the borders of their work are created.

Second part is compiled of author's notes from the rehearsals of the production *Na větrné hůrce* and the interviews made with actors Dušan Urban, Tereza Vilišová and Gabriela Mikulková. The aim of this part was to find out how Jan Mikulášek works during rehearsals and what relationship he has towards the actors.

In the conclusion the author identifies the acting styles which appear in the individual productions. He indicates a directive shift in his work with an actor during the last four years and he identifies two lines in which similar procedures often appear. He also evaluates how Jan Mikulášek works at rehearsals and what kind of actors he needs for his theatre.

ANOTACE

Autor:	Jiří Močička
Název katedry a fakulty:	Katedra divadelních, filmových a mediálních studií Filozofická fakulta UP Olomouc
Název diplomové práce:	Režisér Jan Mikulášek a jeho práce s hercem
Vedoucí diplomové práce:	doc. PhDr. Jiří Štefanides
Počet znaků:	75 487
Počet titulů použité literatury:	9
Klíčová slova:	

práce s hercem, Jan Mikulášek, Heda Gablerová, Na Větrné hůrce, Gottland, Národní divadlo moravskoslezské, Divadlo Petra Bezruče

Charakteristika diplomové práce:

Cílem bakalářské práce bylo zjistit, jak pracuje režisér Jan Mikulášek s hercem. Práce je rozdělena na dvě části. První část se bude skládat z tří obecných analýz inscenací za sebou chronologicky uspořádaných. Nejstarší je Heda Gablerová od Henrika Ibsena nazkoušena v roce 2008 v Národním divadle moravskoslezském. Druhou inscenací, nastudovanou v témž divadle, je o dva roky starší Gottland, podle bestselleru polského novináře Mariusze Szczygiela. Poslední inscenace, která byla analyzována je Na Větrné hůrce, nastudovaná v roce 2011 souborem Divadla Petra Bezruče, podle knižní předlohy Emily Brotěové. Tyto inscenace jsou vybrány, aby byly reprezentativním vzorkem tvorby Jana Mikuláška v posledních pěti letech. Jsou zde inscenace podle dramatických i nedramatických předloh, ze dvou ostravských divadel rozdílných typů. Jedno je typické městské repertoárové divadlo, druhé spíše alternativní. Liší se svou poetikou, divadelním prostorem i hereckým

ansámblem. V této kapitole se chci zaměřit na to, jak herci pracují a jak je ovlivňuje režijní styl Jana Mikuláška, kterému se musí podřídít, čímž jim vymezuje hranice pro jejich tvorbu.

Druhá část je sestavena z autorových zápisků ze zkoušek inscenace Na Větrné hůrce a z rozhovorů, které autor práce pořídil s herci Dušanem Urbanem, Terezou Vilišovou a Gabrielou Mikulkovou. Cílem této části je zjistit, jak Jan Mikulášek pracuje na zkouškách a jaký má vztah k hercům.

V závěru autor identifikuje styly herectví, které se v jednotlivých inscenacích nacházejí. Naznačuje režijní posun v práci s hercem za zkoumané čtyři roky a určuje dvě linie, u kterých se často objevují stejné postupy. Dále vyhodnocuje, jak Jan Mikulášek pracuje na zkouškách a jaké herce pro své divadlo potřebuje.

BIBLIOGRAFIE

LITERATURA

- HEJDUKOVÁ, Hana. *Režijní tvorba Jana Mikuláška: Reflexe tvorby současného českého režiséra prostřednictvím analýz vybraných inscenací v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě, Moravském divadle Olomouc a Národním divadle v Brně*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998. 207 s. ISBN 80-902482-3-3.
- KOPECKÝ, Lukáš. *Režijní tvorba Jana Mikuláška v brněnském Divadle Reduta*. Bakalářská práce, Divadelní fakulta JAMU v Brně. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2012.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelní ústav, 2007. 365 s. ISBN 978-80-86573-17-5.
- PAPADOPULOSOVÁ, Christina. *Nedramatický text u Jana Mikuláška*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta MU v Brně. Brno: Masarykova Univerzita, 2012.
- PAVICE, Patrice. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 80-7008-157-0.
- PAVIS, Patrice. *Dotazník na analýzu divadelných predstavení*. Slovenské divadlo 35, 1987, č. 2, s. 137-143. ISSN 0037-699X.
- ŠOTKOVSKÝ, Jan, ŠOTKOVSKÁ, Jitka. Jan Mikulášek - pokus o portrét. *Theatralia* 13, 2010, č. 1, s. 85-91. ISSN 1803-845X.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 1. vyd. Praha: Achát, 1998. 274 s. ISBN 80-902221-7-X.

PRAMENY

Heda Gablerová

- BEDNÁŘOVÁ, Veronika. Vlažné reakce jsou na nic. *Reflex* 20, 2009, č. 36, s. 54. ISSN 0863-6634.
- BŘEZINOVÁ, Pavla. První červnová premiéra NDM: Ibsenova hra Heda Gablerová. *Moravskoslezský deník*, 31. 5. 2008, s. 5.
- HRDINOVÁ, Radmila. Heda Gablerová. *Divadelní noviny* 18, 2009, č. 16, s. 6. ISSN 1210-471X.
- IVANOVÁ, Meggy. Divadelný, dobre vychladený očistec. *Festivalový zpravodaj OST-RA-VAR*, 28. 2. 2009, č. 4, s. 7.
- JIROUŠEK, Martin. Mikulášková Heda Gablerová chrlí nápady. *Mladá fronta DNES*, 11. 6. 2008, Moravskoslezské vydání, s. [D]5.
- JUST, Vladimír. Čechov na třikrát. *Literární noviny* 18, 2007, č. 12, s.13.
- KIČIŇOVÁ, Miriam. Heda, čo nebola ako my. *Festivalový zpravodaj OST-RA-VAR*, 28. 2. 2009, č. 4, s. 5.
- KIČIŇOVÁ, Miriam. Hlavne aby nebola funkčná, alebo aké je dôležité mať papuče. *Festivalový zpravodaj OST-RA-VAR*, 1. 3. 2009, č. 5, s. 8.
- KRŽÍŽ, Jiří P. Heda Gablerová – síla ubližovat a ničit sebe. *Právo*, 21. 6. 2008, s. 13.
- KUBART, Tomáš. 2009. *Sehr freundlich von Ihnen...* [online]. Rozrazil online [citováno 24. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/141-Sehr-freundlich-von-Ihnen>.
- MIKULÁŠEK, J. a PIVOVAR, M. *Heda Gablerová* [záznam inscenace na CD-ROM]. Národní divadlo moravskoslezské, premiéra 7. 6. 2008.
- MIKULOVÁ, Iva. Stinná duše Hedy Gablerové. *Divadelní noviny* 17, 2008, č. 17, s. 5. ISSN 1210-471X.
- Nepodepsáno. Gablerová na scénu. *Právo*, 5. 6. 2008, s. 10.
- PÁLUŠ, Peter. Smells Like Theatre Spirit. *Theatralia* 13, 2010, č. 1, s. 85-91. ISSN 1803-845X.
- PIVOVAR, Marek. *Henrik Ibsen: Heda Gablerová*, Program k premiéře inscenace 7. 6. 2008, Národní divadlo moravskoslezské v Ostravě, Ostrava: 2008.

- PROSPĚCHÁŘ, Petr. V divadle je entuziasmus velice nakažlivý. *Protimluv* 6, 2007, č. 3, s. 15-18.
- SCHMIEDTOVÁ, Janka. 2009. *Inscenace jako výtvarné dílo: Heda Gablerová* [online]. Nekultura.cz [citováno 26. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.nekultura.cz/divadlo-serial-mimoprazsky-rozcestnik/inscenace-jako-vytvarne-dilo-heda-gablerova.html>.
- STEHLÍKOVÁ, Karolína. 2009. *Ibsen, Henrik: Divoká kachna; Heda Gablerová – divadelní představení* [online]. iLiteratura.cz [citováno 26. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/25185/ibsen-henrik-divoka-kachna-heda-gablerova-divadelni-predstaveni>.
- ŠTEFANOVÁ, Veronika. Krásy Hedy Gablerové. *Festivalový zpravodaj OST-RA-VAR*, 28. 2. 2009, č. 4, s. 6.
- VOKÁČ, Tomáš. Fatálně jednoduché Mikulášskovo divadlo. *A2* 5, 2009, č. 7, s. 15. ISSN 1803-6635.
- VRCHOVSKÝ, Ladislav. Heda Gablerová a hlubiny lásky, ale také nenávisti. *Moravskoslezský deník*, 11. 6. 2008, s. 26.
- ŽÁČEK, Ivan. Heda Gablerová. *Divadelní noviny* 18, 2009, č. 16, s. 6. ISSN 1210-471X.

Gottland

- BERGMANNOVÁ, Pavla. Proti své vůli zapleteni do dějin. *Divadelní noviny* 20, 2011, č. 4, s. 10. ISSN 1210-471X.
- HOFMANOVÁ, Jiřina. *Gottland Ost-ra-var – Den první* [online]. RozRazil online [citováno 15. 2. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/795-Ost-ra-var-2011-Den-prvni-Gottland%20Elektronick%C3%A1%20verze>.
- HULEC, Vladimír. Kdo neskáče, není Čech. *Reflex* 22, 2011, č. 7, s. 58-59. ISSN 0862-6634.
- JIROUŠEK, Martin. Na divadle ožije Česko očima Poláka – Gottland. *Mladá fronta DNES*, 2011, Moravskoslezské vydání, 20. 1. 2011, s. [D]5. ISSN 1210-1168.
- KRÍŽ, Jiří P. Kdo neskáče, není Čech – tentokrát šířavě. *Právo*, 22. 1. 2011, s. 8.
- MACHALICKÁ, Jana. O hnědé hmotě v Gottlandu. *Lidové noviny*, 25. 1. 2011, s. 8.

- MIKULÁŠEK, J. a PIVOVAR, M. *Gottland* [záznam inscenace na CD-ROM]. Národní divadlo moravskoslezské, premiéra 20. ledna 2011.
- NĚMEC, Jan. Vrnění českého lva: V Ostravě uvádějí dramatinovaný Gottland. *Respekt* 22, 2011, č. 5, s. 66. ISSN 0862-6545.
- NEPODEPSÁNO, Gottland na divadelní scéně. *Literární noviny* 22, 2011, č. 3, s. 21. ISSN 0862-9587.
- PIVOVAR, Marek. *Szczygiel, Mariusz: Gottland*. Program k premiéře inscenace 20. 1. 2011, Národní divadlo moravskoslezské v Ostravě, Ostrava: 2011.
- POLEDNÍKOVÁ, Markéta. Divadelní premiéra Gottland. *Moravskoslezský deník*, 7. 2. 2011, s. 7.
- RESLOVÁ, Marie. *Gottland Jan Mikulášek na scéně uvedl žurnalistický román o Čechách*. Hospodářské noviny, 26. 1. 2011, s. 10.
- ROHÁL, Robert. *Ostravští herci předvedou ve Varšavě úspěšnou inscenaci Gottland* [online]. Novinky.cz [citováno 28. 2. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.novinky.cz/vase-zpravy/moravskoslezsky-kraj/ostrava-mesto/3440-13247-ostravsti-herci-predvedou-ve-varsave-uspesnou-inscenaci-gottland-.html>.
- SEDLÁČKOVÁ, Andrea. 2011. *Gottland: žalostně hořký pohled na naše dějiny* [online]. RozRazil online [citováno 20. 2. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/790-Gottland-zalostne-horky-pohled-na-nase-dejiny%20Elektronick%C3%A1%20verze>.
- SZCZYGIEŁ, Mariusz. *Gottland*. 1. vyd. Praha: Dokořán s.r.o., 2007. 222s. ISBN 978-80-7363-142-0
- SZCZYGIEŁ, Mariusz. Jak vidí ostravskou premiéru Gottlandu autor bestselleru Mariusz Szczygieł. *Moravskoslezský deník*, 9. 2. 2011, s. 8.
- VARYŠ, Vojtěch. Vítejte v Gottlandu. *Týden*, 31. 1. 2011, s. 60.

Na Větrné hůrce

- BRÖNTEOVÁ, Emilie. *Na Větrné hůrce*. 2. vyd. Praha: Naše vojsko, 2011. 346 s. ISBN 978-80-206-1252-6.
- BRÖNTEOVÁ, Emilie. *Na větrné hůrce*. Program k premiéře inscenace 3. 2. 2012, Divadlo Petra Bezruče, Ostrava: 2012.
- DOMBROVSKÁ, Lenka. Bouřlivé výšiny divadelní. *Divadelní noviny* 21, 2012, č. 5, s. 3. ISSN 1210-471X.
- FRÝBERTOVÁ, Tereza. Zrada a bezradnost. *A2*, 29. 2. 2012, s. 15.

- KŘÍŽ, Jiří Pavel. *Bezruči vstoupili do nového s vichrem z Větrné hůrky* [online]. Právo [citováno 4. 4. 2013]. Dostupné z WWW: http://www.bezrucy.cz/hra/na-vetrne-hurce/#4_recenze.
- MIKULÁŠEK, J. a LJUBKOVÁ, M. *Na větrné hůrce* [záznam inscenace na CD-ROM]. Divadlo Petra Bezruče, premiéra 3. února 2012.
- *Rozborové semináře a diskuse*. Ostravar 2012. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské. 2012.
- Rozhovor s Dušanem Urbanem. Audiozáznam pořídil Jiří Močička dne 20. 3. 2012 a je uložen v osobním archivu autora práce.
- Rozhovor s Gabrielou Mikulkovou. Audiozáznam pořídil Jiří Močička dne 1. 12. 2011 a je uložen v osobním archivu autora práce.
- Rozhovor s Terezou Vilišovou. Audiozáznam pořídil Jiří Močička dne 2. 10. 2012 a je uložen v osobním archivu autora práce.
- ŠIROKÁ, Dominika. Mikuláškov čistý rez. *Festivalový zpravodaj OST-RA-VAR*, 2. 12. 2012, č. 5, s. 7.
- ŠODEK, Jiří. Na Větrné hůrce je inscenace dle Jana Mikuláška, již není možné vidět jen jednou. *Moravskoslezský deník*, 7. 3. 2012, s. 7.
- VÁCHOVÁ, Michaela. *Na Větrné hůrce se u Bezručů čas nezastavil* [online]. Nekultura.cz [citováno 31. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.nekultura.cz/divadlo-recenze/na-vetrne-hurce-se-u-bezrucu-cas-nezastavil.html>.
- VRCHOVSKÝ, Ladislav. *Na Větrné hůrce v Divadle Petra Bezruče* [online]. Český rozhlas [citováno 31. 3. 2013]. Dostupné z WWW: http://www.rozhlas.cz/mozaika/divadlo/_zprava/1018133.
- Zápisky ze zkoušky Na Větrné hůrce. Pořídil Jiří Močička v lednu 2012 a jsou uloženy v osobním archivu autora práce.

PŘÍLOHA Č. 1 DOKUMENTACE INSCENACÍ

Heda Gablerová

Národní divadlo moravskoslezské

Premiéra 7. 6. 2008

Derniéra 10. 9. 2009 na festivalu Divadlo v Plzni

Režie a hudba: Jan Mikulášek

Dramaturgie: Marek Pivovar

Scénografie a kostýmy: Marek Cpin

Hrají:

Dr. Jørgen Tesman..... David Viktora

Heda Tesmanová..... Gabriela Mikulková

Slečna Julie Tesmanová..... Marie Logojdová

Paní Tea Elfstedová..... Lada Bělasková

JUDr Brack..... Petr Houska

Eilert Løvborg..... František Strnad

Služka Berta..... Andrea Mohylová

Gottland

Národní divadlo moravskoslezské

Premiéra 20. 1. 2011

Derniéra 7. 2. 2013

Režie a hudba: Jan Mikulášek

Dramaturgie: Marek Pivovar

Scénografie a kostýmy: Marek Cpin

Hrají:

Magda Goebbelsová, Mahulena Procházková,

Helena Vondráčková po revoluci..... Anna Cónová

Lída Baarová po revoluci, Nataša Gollová

Vlasta Švecová, Ljuba Hermanová..... Alexandra Gasnářková

Marta Kubišová po revoluci, prodavačka u Baři

Adina Mandlová..... Marie Logojdová

Lída Baarová, Marta Kubišová..... Gabriela Mikulková

Helena Vondráčková, Marie Bařová,

Lenka Procházková..... Daniela Kupčíková/Kateřina Vainarová
 Jan Antonín Bařa, Jan Procházka Tomáš Jirman
 Normalizační šoumen, němec Petr Houska
 Otakar Vávra, Milouř Jakeř Vladimír Čapka
 Krel Gott, Kopecký..... David Viktora
 Schmidt, Henrych, hrobník Frantiřek Večeřa
 Tomáš Bařa, Otakar řvec Miroslav Rataj
 Jiří Korn, Nejedlý klausův mluvčí,
 Gustav Frřlich, soudce..... Marcel řkolout
 Joseph Goebbles, Zápotocký, sebevrah Pavel Liřka
 Zdeněk Adamec Lukáš Adam/ Jan Kovář

Na Větrné hůrce

Divadlo Petra Bezruče

Premiéra 3. 2. 2012

Aktuálně na repertoáru

Reřie a hudba: Jan Mikulášek

Dramaturgie: Marta Ljubková

Scénografie a kostýmy: Marek Cpin

Hrají:

Kateřina Earnshawová, Kateřina Lintonová Sylvie Krupanská
 Heathcliff..... Tomáš Dastlík
 Hindley Earnshaw, Hareton Earnshow Lukáš Melník
 Edgar Linton, Linton Heathcliff Ondřej Brett
 Isabela Lintonová..... Tereza Viliřová
 Nella Kateřina Krejčí
 Kenneth Duřan Urban

PŘÍLOHA Č. 2 FOTOGRAFICKÁ DOKUMENACE



Foto č. 1: Tea Elfstedová (Lada Bělašková) obmotává svou oběť. (Heda Gablerová)

Foto: Josef Hradil



Foto č. 2: U levého kraje obrázku stylizované herectví Andrey Mohylové jako služky Berty. (Heda Gablerová) Foto: Josef Hradil



Foto č. 3: Jørgen Tesman (David Viktora) trůnící na hromadě knih. (Heda Gablerová)

Foto: Josef Hradil



Foto č. 4: Heda a její alter ega hladí Eilerta Løvborga (Františka Strnada). (Heda

Gablerová) Foto: Josef Hradil



Foto č. 5: Heda Gablerová (Gabriela Mikulková) a její alter ega. (Heda Gablerová)

Foto: Josef Hradil



Foto č. 6: Metafora rekvizity. (Heda Gablerová) Foto: Josef Hradil



Foto č. 7: Monumentální scénografie. (Gottland) Foto: Radovan Šťastný



Foto č. 8: David Viktora jako Karel Gott. (Gottland) Foto: Radovan Šťastný.



Foto č. 9: Okrádání Němců v restauraci. (Gottland) Foto: Radovan Šťastný



Foto č. 9: Hromadné pití mléka. (Gottland) Foto: Radovan Šťastný



Foto č. 11: Tomáš Jirman jako signatář anticharty. (Gottland) Foto: Radovan Šťastný



Foto č. 12: Tomáš Jirman si sype „popel“ na hlavu. (Gottland) Foto: Radovan Šťastný



Foto č. 13: Tomáš Jirman jako kající se signatář anticharty. (Gottland) Foto: Radovan Šťasný



Foto č. 14: Jan Antonín Baťa (Tomáš Jirman). (Gottland) Foto: Radovan Šťasný



Foto č. 15: Práce s mimikou Tomáše Jirmana. (Gottland) Foto: Radovan Šťastný



Foto č. 16: Švecovi (Alexandra Gasnářková a Miroslav Rataj). (Gottland) Foto: Radovan Šťastný



Foto č. 17: Otakar Švec pod tlakem komise. (Gottland) Foto: Radovan Šťastný



Foto č. 18: Lída Baarová (Gabriela Mikulková) a Joseph Goebbles (Pavel Liška).
(Gottland) Foto: Radovan Šťastný



Foto č. 19: Milostná trojúhelník Lída Baarová a Joseph a Magda (Anna Cónová) Goebblesovi. (Gottland) Foto Radovan Šťastný



Foto č. 20: Lída Baarová zpívá národní hymnu v němčině. (Gottland) Foto: Radovan Šťastný



Foto č. 21: Lída Baarová s hákovým křížem. (Gottland) Foto: Radovan Šťastný



Foto č. 22: Heathcliff (Tomáš Dastlík) řeže do lidí. (Na Větrné hůrce) Foto: Tomáš Ruta



Foto č. 23: Symbol plodu, Kate (Sylvie Krupanská). (Na Větrné hůrce) Foto: Tomáš Ruta



Foto č. 24: Ilustrativní scéna, Heathcliff (Tomáš Dastlík) a Kate (Silvie Krupanská) na blatech. V levém zadním rohu Lukáš Melník nastavuje DVD přehrávač. (Na Větrné hůrce)

Foto: Tomáš Ruta