

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta

Magisterská diplomová práce

**DORA VICENÍKOVÁ – DRAMATURGIE  
NEDIVADELNÍCH PŘEDLOH  
V DIVADLE REDUTA**

Bc. Jiří Šilberský

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2017

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Dora Viceníková – Dramaturgie nedivadelních předloh v Divadle Reduta* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Děkuji Mgr. Jitce Pavlišové, Ph.D. za precizní vedení diplomové práce, především za její pečlivý přístup, odborné rady a inspirativní nápady.

# Obsah

Úvod.....	6
<b>1 Klíčové pojmy .....</b>	<b>11</b>
1.1 Divadelní dramaturgie.....	11
1.1.1 Dramaturgie v rámci instituce divadla .....	12
1.1.2 Dramaturgie jako činnost dramaturga .....	15
1.2 Podoba scénáře.....	18
1.3 Adaptace nebo dramatizace?.....	23
1.3.1 Definice adaptací.....	24
1.3.2 Definice dramatizací .....	25
1.3.3 Sumarizace.....	26
<b>2 Divadlo Reduta a činnost Dory Viceníkové .....</b>	<b>29</b>
2.1 Divadlo Reduta a dramaturgie nedramatických předloh.....	29
2.2 Dora Viceníková .....	32
2.2.1 Úvahy nad divadlem obecně.....	32
2.2.2 Tvorba podle nedivadelních předloh .....	35
<b>3 Marnie .....</b>	<b>38</b>
3.1 Původní látka – film Marnie, režie Alfred Hitchcock.....	38
3.2 Inscenace – Marnie.....	42
3.3 Komparace.....	47

<b>4 Jules a Jim .....</b>	<b>50</b>
4.1 Původní látka – román Jules a Jim, autor Henri Pierre Roché.....	50
4.2 Původní látka – film Jules a Jim, režie Francois Truffaut.....	53
4.3 Inscenace – Jules a Jim .....	55
4.4 Komparace.....	59
<b>5 Kabaret Kafka .....</b>	<b>62</b>
5.1 Původní látka – Dopis otci, autor Franz Kafka.....	62
5.2 Inscenace – Kabaret Kafka .....	68
5.3 Komparace.....	76
<b>6 Europeana.....</b>	<b>78</b>
6.1 Původní látka – próza Europeana, autor Patrik Ouředník.....	78
6.2 Inscenace – Europeana .....	81
6.3 Komparace.....	86
<b>Závěr.....</b>	<b>88</b>
<b>Seznam literatury a pramenů .....</b>	<b>94</b>
Pramenné zdroje.....	94
Sekundární zdroje .....	95

## Úvod

Diplomovou práci zaměřuji na témata dramaturgie a inscenování podle nedivadelních látek. Tuhle oblast jsem si vybral z několika důvodů. Prvotním impulsem pro můj zájem o dramaturgii a adaptace byl iniciovaný tvorbou Divadla Reduta v letech 2007-2013, tedy v době, kdy divadlo vedl Petr Štědroň a jeho kmenovou dramaturgyní byla Dora Viceníková, jejíž spoluúčast na dramaturgicko-režijních konceptech výrazně Redutu formovala. Inscenace Reduty mě zaujaly právě pro svou velkou variabilitu při práci s textovým nedramatickým materiálem, který se stal výchozím bodem pro inscenační týmy. I přes to, že zde vznikaly inscenace podle dramatických textů, domnívám se, že právě tvorba dramaturgií a adaptací proslavila tohle divadlo díky specifickému přístupu k původním látkám. Proto jsem se rozhodl soustředit se v diplomové práci na tvorbu Dory Viceníkové v Divadle Reduta ve spolupráci s různými režiséry.

Při psaní také využiji své dramaturgické zkušenosti, protože jsem měl možnost podílet se zatím na třech inscenacích. Nejprve jako asistent režie při realizaci inscenací *Růže pro Algernon* a *Děkujeme, že zde kouříte*, které vznikaly na základě přetvoření původní látky (románu u první zmiňované a filmu v případě druhé inscenace). Posléze jsem měl možnost pracovat jako dramaturg na inscenaci podle nové autorské hry *Po stopách něžného muže*. Všechny tři tituly režíroval v olomouckém Divadle Tramtarie Vladislav Kracík.

Diplomovou práci dělím na teoretickou a analytickou část. Teoretickou část zahajuji vymezením pojmů spadajících do oblasti divadelní dramaturgie, kterou nejprve obecně vymezuji a následně ji dělím na dramaturgii z hlediska divadla jako instituce a dramaturgii jako činnosti dramaturga. Pro základní vymezení pojmů souvisejících s dramaturgií jsem využil *Divadelní slovník* Patrice Pavise a teatrologický slovník Petra Pavlovského *Základní pojmy divadla*. Termíny objasňuji obecně s využitím příkladů z praxe. Protože je ústřední osobou práce dramaturgyně Dora Viceníková, považuji za vhodné demonstrovat teorii na její

tvorbě v Divadle Reduta a v Divadle Na zábradlí, ve kterém stejný tým (Štědroň – Viceníková – Mikulášek) pokračuje a navazuje na svou poetiku, kterou započal v Brně.

Pokud inscenace vzniká podle nedivadelní látky, je zapotřebí vytvoření nového scénáře, což je ve většině případech práce dramaturga nebo režiséra, či spolupráce obou. V části věnované divadelnímu scénáři využívám ukázkou z textu, podle které se zkoušela inscenace *Europeana*, na úryvku demonstrovat teorii ze studie Zdeňka Hoříňka *Drama, divadlo, divák*. Její autor byl nejen divadelním teoretikem, ale rovněž dramaturgem, autorem či hercem spojeným s tvorbou pro Studio Ypsilon. Stejně jako v Redutě zaujímali autoři k nedivadelním předlohám autorské stanovisko, tak i dramaturgie „Ypsilonky“ je vedená podobným směrem, tudíž považuji Hoříňkův text, ve kterém se propojují zkušenosti s praxí a teorií, za přínosný, pro vymezení textového tvaru, podle něhož je inscenace nazkoušena.

Analytická část diplomové práce je založená na analýzách adaptací a dramatisací, proto se v její teoretické části nelze vyhnout práci se studii či teatrologickým slovníky, ve kterých je této problematice věnovaná pozornost. Využívám *Divadelní slovník* Patrice Pavise, teatrologický slovník *Základní pojmy divadla* autora Petra Pavlovského a *Slovník literární teorie* Štěpána Vlašína. Podstatnou literární oporou se staly práce Ivy Šulajové *Příspěvky k teoretické problematice dramatisací*, disertační práce Aleše Merenuse *Nárys teorie dramatisací literárních děl* a článek Ladislava Pytlouna *Ubohý vrah – divadelní adaptace Pavla Kohouta: Problém převodu prozaického díla do dramatické formy*. Důsledné rozlišování mezi adaptacemi a dramatisacemi mě přimělo pracovat s těmito pojmy s každým zvlášť. Nejprve se zabírám definicemi divadelních adaptací, následně dramatisacemi. Vycházím z textů, v nichž se jejich autoři věnují oběma termínům, aby došlo k co nejvyváženějšímu přístupu k těmto pojmům, protože v současné teorii nejsou adaptace a dramatisace doposud přesně vymezeny. Poté, co se těmto termínům věnuji každému zvlášť, propojuji získané poznatky v třetí části, ve které dochází k sumarizaci.

V poslední kapitole teoretické části se zaměřuji na Divadlo Reduta, ve kterém se všechny analyzované inscenace realizovaly. Protože se tato práce z velké části soustředí na dramaturgii, snažím se v této kapitole postihnout Redutu v letech 2007-2013 právě z dramaturgického úhlu pohledu. Na Redutu jsem se zaměřil již ve své bakalářské práci<sup>1</sup>, jejímž cílem bylo zmapování celého období divadla pod vedením Petra Štědrone, a proto jsem v této části mohl čerpat z již získaných znalostí. Druhá část poslední kapitoly je soustředěna na osobnost Dory Viceníkové a týká se jednak jejich obecných názorů na divadlo, jako je například jeho smysl, funkce nebo práce s diváky. V souvislosti s touto dramaturgyní a předmětem práce nelze opomenout tvůrčí činnost, která se vztahuje k vytváření inscenací a způsob práce s původním nedivadelním materiálem, který pro inscenaci přetváří.

Druhá část diplomové práce je tvořena analýzami čtyř inscenací. Základním klíčem k jejich výběru byla pestrost. Nechtěl jsem se zaměřovat na tvorbu jen jednoho režiséra, který v Redutě pracoval opakovaně (například Jan Mikulášek, Daniel Špinar, Jiří Pokorný). Cílem je poukázat na variabilitu přístupu k adaptované/dramatizované látce ve vztahu k inscenaci. Na každé zvolené analyzované inscenaci pracoval jiný režisér vždy ve spolupráci s Dorou Viceníkovou. Tím, že práci zaměřuji pouze na inscenace vzniklé na základě nedivadelní předlohy, zužuji potenciální repertoár, přesto i tak zůstává na výběr stále velké množství inscenací. Proto se dalším kritériem zmiňované pestrosti stala odlišná forma předlohy, která je u každé vybrané inscenace rozdílná.

Jako první inscenaci jsem zvolil *Marnie*, kterou zde v roce 2008 režíroval Jan Antonín Pitínský. Jednalo se o vůbec první inscenaci, jejíž vznik byl podmíněn nedivadelní látkou, v tomhle případě stejnojmenným filmem od Alfreda Hitchcocka z roku 1964. Volbou inscenace z počáteční etapy novodobé Reduty navíc vzniká potenciál pro srovnání změn v přístupu k nedramatickým látkám v pozdější době. Navíc se v Redutě jednalo o Pitínského jedinou práci

---

<sup>1</sup> ŠILBERSKÝ, Jiří. *Divadlo Reduta 2007-2013* [online]. Brno, 2014 [cit. 2017-04-02]. Dostupné z: <[http://is.muni.cz/th/400537/ff\\_b/](http://is.muni.cz/th/400537/ff_b/)>. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.



s nedivadelní látkou, což mě přimělo ke zvolení *Marnie* jako první analyzované inscenace.

Anna Petrželková nazkoušela v Redutě rovněž jednu inscenaci, která je však ozvláštněná tím, že její předlohu tvořil film a román dohromady. Scénář k inscenaci *Jules a Jim* byl tedy psán jak podle stejnojmenné knihy Henri Pierre Rochého, tak filmu Françoise Truffautova. Ve výběru jsou doposud zastoupeny dvě inscenace, které spojuje vznik podle filmu, jednou se jedná pouze o film, podruhé film s přidáním románové literatury. Proto jsem v dalším výběru soustředil na inscenace vzniklé na základě literární látky, která má jinou než klasickou příběhovou formu.

Režisér Daniel Špinar vytvořil v Redutě tři inscenace a pokaždé podle literární předlohy. Nejprve *Valmont*, podle románu *Nebezpečné známosti* francouzského spisovatele Choderlose de Laclose, jedná se však o režisérovu dřívější úpravu, kterou opakovaně využil i v Redutě. Druhou inscenací byla *Anna Karenina*, která ale již byla nazkoušena podle hotové dramatisace Armina Petrase. Teprve *Kabaret Kafka*, jehož základem byl Kafkův *Dopis otci*, je inscenací, která vznikla původní spoluprací Špinara s Vicieníkovou, proto jsem jej zvolil jako další dílo k analýze. Navíc forma dopisu splňuje odlišnosti od románové podoby.

Nejvíce inscenací na repertoáru Reduty měl Jan Mikulášek, kterého v diplomové práci nelze opomenout. Proto jsem si při výběru nechal jeho tvorbu na závěr, neboť obsáhla všechny zmiňované formy. Mikulášek při vzniku svých inscenací využíval filmy, romány, korespondenci nebo deníky. *Europeana* Patrika Ouředníka je však text, který svérázným pohledem nahlíží na dějiny 20. století. Žánrově se kniha pohybuje mezi beletrií a esejistikou, a proto se jedná o formu, která dokreslí široký výběr režisérů a předloh. Proto jsem ke čtvrté analýze zvolil inscenaci *Europeana*.

Primárními zdroji práce jsou záznamy inscenací a zmiňované původní předlohy, podle kterých byly inscenace nazkoušeny. Kromě inscenace *Marnie*, vycházím

rovněž ze svých diváckých zkušeností. Využívám také recenze, jejichž vybrané části obohacují analýzy o další rozměr a nabízí odlišný náhled na dílo.

Ve výběrů režisérů, inscenací a titulů jsem se snažil neopakovat, aby byla analytická část pojatá co nejpestřeji. V analýzách vždy jen stručně nastiňuji kontext k inscenaci a poté se pouštím do rozboru původní látky. Následně inscenaci analyzuji s výrazným zaměřením na dramaturgicko-režijního koncept. Třetí část jednotlivých analýz je věnovaná komparaci původní látky s inscenací, kde pojmenovávám shody, rozdílnosti a věrnost ve vztahu k předloze. Na základě srovnání určuji, zda se jedná o dramatizaci či adaptaci. V závěrečné kapitole této práce shrnuji získané poznatky. Diplomová práce si tak klade za cíl přispět k poznání tvorby inscenací, které nevznikají podle divadelních her, ale přetvořením díla, které tvůrce inspirovalo.

# 1 Klíčové pojmy

V první kapitole vymezuji klíčové pojmy, se kterými je moje diplomová práce spojena. Protože se zaměřuji na činnost dramaturgyně Dory Viceníkové, považuji za podstatné zmínit se o divadelní dramaturgii, kterou v diplomové práci budu dělit na dramaturgii divadla v rámci instituce a dramaturgii ve smyslu činnosti dramaturga. Následně se pokusím definovat tvar textu, který slouží jako východisko pro vznik inscenace, takže se s ním pracuje jako s materiálem, podle něhož je inscenace nazkoušena. Jeho primární funkcí je sloužit vzniku inscenace. V analytické části se zabývám čtyřmi inscenacemi, jejichž vznik byl podmíněn nedramatickou předlohou, proto se v závěrečné části první kapitoly věnuji teorii divadelních adaptací a dramatizací.

## 1.1 Divadelní dramaturgie

Pod termín divadelní dramaturgie zahrnuji dramaturgii v rámci instituce divadla a dramaturgii jako činnost dramaturga. V základu se oba pojmy dotýkají myšlenkové podstaty divadla. Pojí se s časem a prostorem, ve kterém divadlo vzniká a zaniká, a proto podléhají neustálé proměně, tudíž mohou být tyto termíny vykládány mnoha způsoby z různých úhlů pohledu: *„Dramaturgie nevytváří žádné hmatatelné hodnoty, nezpředměťuje se přímo ve scénickém tvaru; funguje jako pouhý prostředník mezi autorem a inscenátory. Podstatou dramaturgie je spolupráce a služba. (...) Je funkcí uskutečňující dialogický princip v divadelním systému.“*<sup>2</sup> Nejprve se budu zabývat dramaturgií divadla v rámci instituce, poté možnými náplněmi práce dramaturga.

Protože se v diplomové práci zabývám současnou dramaturgií, tak zde jen stručně nastíním její historický vývoj. Slova řeckého původu „dramaturg“ a „dramaturgie“ původně označovala dramatického básníka a dramatické básnictví. V tomto významu se dodnes používají např. v ruštině nebo

---

<sup>2</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008, s. 74.

francouzštině.<sup>3</sup> Až do období klasicismu bylo cílem dramaturgie objevit pravidla či návody ke kompozici her a vytvořit pro ostatní dramatiky kompoziční normy. Tato dramaturgie se zabývala pouze autorskou tvorbou a narativní strukturou díla. K rozšíření významu dramaturgie došlo díky Bertoltu Brechtovi a jeho teoretickým úvahám o dramatickém a epickém divadle. V Brechtově pojetí se dramaturgie vztahuje jak na text, tak na inscenační prostředky. Dramaturgie podle Brechta sceluje text v inscenaci, která má vyvolat určitý účinek u diváka.<sup>4</sup> V Česku je tento model přejatý z německojazyčných zemí a pojem dramaturgie se používá nejen ve sféře umění, ale všude tam, kde dochází ke koncepčnímu výběru prvků a jejich sestavování do nějakého vyššího celku (např. tvorba reklamní kampaně nebo sestavování festivalového programu).<sup>5</sup>

### **1.1.1 Dramaturgie v rámci instituce divadla**

Jádrem divadla je program tvořený inscenacemi z repertoáru. Po seznámení se s obsahem repertoáru lze pojmenovat dramaturgii divadla. Každé divadlo je svým způsobem jedinečné, jen těžko si lze představit dvě divadla s identickým repertoárem, tudíž je potřeba ke každému divadlu z hlediska dramaturgie přistupovat zvlášť. Nechci se proto pouštět do zobecňování. Jen v základu by se dalo říct, že repertoár činoherních scén tvoří většinou klasická „časem ověřená“ dramata, nové hry, autorské hry a divadelní adaptace či dramaturgické.

O tom, jaké konkrétní tituly budou do repertoáru nasazeny, rozhoduje zpravidla několik stálých členů divadla – ředitel, umělecký šéf, kmenoví režiséři a dramaturgové. Tento kolektiv sestaví dramaturgický plán, ve kterém představí tituly určené k budoucí realizaci. Každý dramaturgický plán je unikátem, a proto nelze zjednodušeně hovořit o tom, jaký by měl být. Divadlo jako celek však funguje v rámci určitých estetických východisek a kvalit, a proto

---

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 73.

<sup>4</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: Dramaturgie*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 133.

<sup>5</sup> PAVLOVSKÝ, Petr a kol. *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. Praha: Národní divadlo, 2004, s. 93.

lze předpokládat, že i jim bude dramaturgický plán přizpůsoben. Pokud to přeženu, tak téměř jistě se nestane, že se vedení oblastního divadla, které hraje většinou pro konzervativněji zaměřené publikum, najednou rozhodne v další sezóně vyplnit svůj repertoár experimentálně pojatými inscenacemi. Dramaturgickým plánem se divadlo profiluje.

Pro názornější vysvětlení budu dramaturgii divadelní instituce demonstrovat na Divadle Na zábradlí, ve kterém Dora Viceníková v současnosti působí jako dramaturgyně a umělecká šéfová. Pro pochopení dramaturgie tohoto divadla je podstatné zaměřit se na jeho celkový repertoár.<sup>6</sup> V době psaní této práce (k 8. 2. 2017) je v repertoáru zahrnuto 14 inscenací. Roztřídit by se daly následovně:

- Současná divadelní hra (*Anamnéza*),
- Autorská hra (*Hamleti, Krásné psací stroje, Posedlost, Požitkáři, Velvet Havel*),
- Adaptace a dramaturgizace (*Anna Karenina, Báby, Buržoazie, Cizinec, Europeana, Korespondence V+W, Óm jako Oblomov, Zlatá šedesátá*).

Z repertoáru je patrné, že se Divadlo Na zábradlí intenzivně pouští do tvorby nových textů, na jejichž základě zkouší inscenace. Nejvíce výrazná je snaha převést na jeviště látku známou z knih nebo filmů. Podstatnou část repertoáru však tvoří také texty vznikající oproti dramaturgizacím „od nuly“, kde základem je téma, např. smrt v případě *Požitkářů*. Současná maďarská divadelní hra *Anamnéza* je výjimkou autorsky pojaté dramaturgie.

Těžištěm dramaturgie Divadla Na zábradlí je uvádění zcela nových autorských textů, adaptací a dramaturgizací.<sup>7</sup> Adaptace a dramaturgizace se týkají jednak slavných předloh (např. *Anna Karenina* nebo *Cizinec*), ale repertoár tvoří například také inscenace vzniklé z deníkových zápisů (*Zlatá šedesátá*) nebo z dopisů (*Korespondence V+W*). Tvůrčí tým čerpá z mnoha zdrojů a procesem

---

<sup>6</sup> *Repertoár Divadla Na zábradlí*. [online]. [cit. 2017-01-22]. Dostupné z: <http://nazabradli.cz/cz/repertoar/aktualni>.

<sup>7</sup> Na teoretické rozlišování mezi adaptacemi a dramaturgizacemi se zaměřím v kapitole *Adaptace nebo dramaturgizace*.

zdivadelnění prochází nedramatické předlohy různých uměleckých druhů. Tím vznikají nové texty neprověřené inscenační praxí, které mají potenciál posouvat dramaturgii divadla a neustrnout tak v monotónní dramaturgické pozici. Vývoj v dramaturgii divadla je podstatný pro jeho zaměstnance a diváky, protože změna nabourává stereotypnost, čímž obě strany dostávají nové podněty jak ze strany divácké zkušenosti, tak tvůrčí, což ve výsledku vede k celkovému posunu v umění.

Do dramaturgie divadla jako instituce řadím také způsob, jakým se divadlo prezentuje na veřejnosti, byť je to z velké části otázka marketingu. Uvedu zde tři příklady. Způsob veřejného prezentování divadla bývá většinou pro diváky nejpatrnější při změně vedení. Když v roce 2013 nastoupil Petr Štědroň do Divadla Na zábradlí jako ředitel, nechal kompletně změnit logo divadla, podobu plakátů, web divadla a další prvky související s vizuálem.<sup>8</sup> Takový krok se jeví logicky, protože je třeba upozornit diváky na změny, které se v divadle dějí. Než se divadlo nově umělecky vyprofiluje, je to otázka přibližně dvou sezón. Jednou z možností, jak dát najevo nové dramaturgické směřování, je kromě nastudování nových inscenací také proměna ve formě a způsobu prezentování se, čímž se může nové vedení odlišit od předchozího a naznačit, jakým stylem chce divadlo vést.

Druhý příklad je obdobný, rovněž z roku 2013, kdy se Martin Glaser stal ředitelem Národního divadla Brno. Plánování inscenací v třísoborovém kolosu národního divadla je dlouhodobou záležitostí, zvláště, když Glaser nastoupil do divadla během sezóny, která již fungovala podle dramaturgického plánu předchozího vedení. Aby změny byly co nejdřív patrné, zvolil Glaser kompletní změnu vizuálu divadla.<sup>9</sup> Na první pohled se takové změny mohou zdát povrchní a s repertoárem či dramaturgickým plánem nesouvisející. Je to však činnost

---

<sup>8</sup> DOMBROVSKÁ, Lenka. *Budoucí tradice Divadla Na zábradlí*. [online]. [cit. 2017-01-19]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/budouci-tradice-divadla-na-zabradli>.

<sup>9</sup> ŽÁKOVÁ, Markéta. *Martin Glaser: Divadlo není muzeum, ale dům příběhů pro 21. století*. [online]. [cit. 2016-05-15]. Dostupné z: <https://www.brno.cz/brnensky-metropolitan/brnensky-metropolitan-rozhovory/rozhovor-martin-glaser-zari-2015/>.

marketingově-dramaturgická, která divákům prezentuje nový směr, jakým se divadlo bude ubírat. Stejně jako repertoár ukazuje dramaturgii divadla, tak i vizuál a způsob prezentování divadla vysílá návštěvníkům jisté signály o divadle jako celku a řadil bych to s dramaturgickým plánem k jednomu ze způsobů, jak se divadlo může dramaturgicky profilovat.

Odlišný způsob prezentování volí například brněnská Husa na provázku pořádající debaty (tzv. Kabinety) se současnými umělci a politiky na aktuální témata.<sup>10</sup> Divadlo tak dává najevo svou společenskou angažovanost v současných událostech – nevyjadřuje se k dnešní době jen uměleckou tvorbou. I to může být pro diváka jistým znamením o dramaturgii divadla.

Dramaturgii v rámci instituce divadla tedy vnímám jednak přes obsah repertoáru, ale také v rámci jistých signálů, jež divadlo vysílá směrem k divákům nad rámec nabídky inscenací, a které vypovídají o směřování scény.

### **1.1.2 Dramaturgie jako činnost dramaturga**

Činnost divadelního dramaturga není snadno definovatelná, protože se její náplň může proměňovat a lišit jednak u každého divadelního souboru, jednak v rámci zkoušení konkrétní inscenace. V této kapitole se zaměřím na činnost dramaturga jako spolutvůrce inscenace.

V tradičním smyslu evropských jazyků je dramaturg chápán jako autor divadelního her. V moderním pojetí je slovo dramaturg pojato jako označení pro literárního a divadelního poradce (spjatého s určitým divadelním souborem nebo režisérem), který se podílí na vzniku inscenace. Za prvního dramaturga (v tradičním i moderním pojetí) je považován Gotthold Ephraim Lessing, díky jehož souboru kritických a teoretických statí, *Hamburská dramaturgie* (1769),

---

<sup>10</sup> *KABINET HAVEL 2014/2015 aneb Všechno, co potřebujeme, je pravda OPĚT V BRNĚ.* [online]. [cit. 2017-02-16]. Dostupné z: <https://www.provazek.cz/aktuality/kabinet-havel-20142015-aneb-vsechno-co-potrebujeme-je-pravda-opet-v-brne-487>.

vznikla německá tradice teoreticko-praktické divadelní činnosti předjímající vlastní inscenaci díla.<sup>11</sup>

Ve většině českých činoherních divadlech se dramaturg podílí především na přípravě inscenace: „*Vlastní inscenační proces začíná dramaturgickou volbou určité hry a její dramaturgickou přípravou, pokračuje tvůrčí spoluprací dramaturga s režisérem na tvorbě dramaturgicko-režijní koncepce, vrcholí realizací inscenační představy a doznívá kritickou sebereflexí – vnitřním hodnocením inscenačního výsledku.*“<sup>12</sup> Dramaturgická volba určité hry vychází z dramaturgického plánu divadla. Dramaturg nejprve analyzuje vybranou hru nebo původní látku (např. román nebo film) a zjišťuje možnosti interpretace. Lze přepokládat, že stejnou činnost podnikne i režisér. Na základě svých poznatků sestaví dramaturgicko-režijní koncepci, což je návrh inscenačních východisek, který zahrnuje určitou významovou interpretaci textu a možný inscenační záměr, jehož součástí je například divadelní žánr, výrazové prostředky nebo vizuální stylizace.<sup>13</sup>

Například, když Viceníková připravovala inscenaci *Korespondence V+W*, musela projít cca tisíc stran knižně vydaných dopisů Voskovce a Wericha. Úkolem dramaturgyně bylo vybrat jisté části a vytvořit z nich text k nazkoušení inscenace. Z takového množství vznikl třicetistránkový scénář.<sup>14</sup> Viceníková sledovala osobní linku, která byla z dopisů patrná. Soustředila se na jejich běžné problémy, které je v životě trápily. Obecně se to týkalo například práce, zdravotního stavu nebo vztahů. Voskovec s Werichem jsou v inscenaci vyobrazeni jako dva nepřiliš životně spokojení muži, oddělení od sebe oceánem.

---

<sup>11</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: Dramaturgie*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 131.

<sup>12</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008, s. 75.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 76.

<sup>14</sup> VARYŠ, Vojtěch. *Divadelní Flora Olomouc 2011: den druhý - rozhovor s Dorou Viceníkovou a Petrem Štědroněm*. [online]. 2011 [cit. 2014-03-15]. Dostupné z: <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/611-Divadelni-Flora-Olomouc-2011-den-druhý-rozhovor-s-Dorou-Vicenikovou-a-Petrem-Stedronem>.



Jediná možnost komunikace je korespondence, ve které si sdělují své aktuální pocity, události, problémy i pozitivní zprávy.<sup>15</sup> Dramaturgicko-režijní koncepcí této inscenace je zobrazení jisté životní etapy Voskovce a Wericha z jiného úhlu pohledu, než jak jsou tihle komici známí. Werich s Voskovcem nejsou v inscenaci zobrazeni jako úspěšní komikové, kteří baví publikum, ale jako obyčejní lidé s běžnými starostmi.

Činnost dramaturga může být obtížně teoreticky uchopitelná, neboť nelze určit, co je v základu inscenace práce dramaturga a co režiséra. Sama Viceníková v rozhovoru pro periodikum *Svět a divadlo* uvedla, že jako divačka během představení nedovede vystopovat podíl dramaturga ve výsledném díle.<sup>16</sup> Už z označení dramaturgicko-režijní koncepce je zřejmé, že tyto profese ani oddělovat nelze, neboť v této fázi velmi úzce kooperují.

Během zkoušení s herci se již profese dramaturga a režiséra více dělí. Režisér připravuje inscenaci společně s dalšími členy týmu. Dramaturg dává režisérovi nebo i celému inscenačnímu týmu zpětnou vazbu. Může se spolupodílet na doladování jednotlivých složek – například na podobě kostýmů, light designu nebo vyznění hudby a její umístění do konkrétních scén.

Za ideální případ považuji, pokud je dramaturg partnerem režiséra v celém procesu zkoušení, nejen při sestavování koncepce, ale i nadále při zkoušení. Oba se mohou doplňovat a vést diskuzi o směřování inscenace. Dramaturg tak přispívá novými nápady a podněty, čímž výrazně participuje na výsledné podobě díla.

Dora Viceníková sebe řadí mezi dramaturgy zapojené do celého procesu zkoušení: „*Na škole nás učili, že jsou dva základní typy dramaturgů. První je součástí týmu, účastní se celého tvůrčího procesu a vidí věci zevnitř. Ten druhý je*

---

<sup>15</sup> DADÁK, Jan. *Korespondence V+W*. In: *Divadlo žije* [televizní dokument]. Česká televize. 27. 11. 2010. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1095352674-divadlo-zije/310295350100008/>.

<sup>16</sup> MIKULKA, Vladimír. Je třeba se modlit, aby diváci naskočili do rozjetého vlaku. *Svět a divadlo*. 2014, 25(2), s. 9.

„občasným divákem“, snaží se zachovávat odstup a z něj pak připomínkovat zhlédnuté. Mně osobně je bližší první přístup, chci být součástí tvůrčího procesu od začátku až do konce, kontinuálně sledovat a spoluurčovat linku, po které se inscenace vyvíjí. V ideálním případě, ke kterému se snažíme dopracovat, jsou do tohoto procesu zapojeni úplně všichni, nejen režisér a dramaturg, ale také herci.“<sup>17</sup> Znamená to, že i herec svým způsobem vykonává práci dramaturga, když se například zapojuje do vývoje koncepce inscenace. Z toho vyplývá, že dramaturgickou činnost bude u divadla vždy někdo vykonávat, nemusí to nutně být jen osoba zvaná dramaturg. Bez profese dramaturga divadlo existovat může, bez dramaturgického myšlení nikoliv.

Dalšími činnostmi, kterými se dramaturg může zabývat, je například psaní tiskových zpráv nebo programu k inscenaci, výběr vhodného překladu zahraniční divadelní hry a komunikace s médii. Některá divadla také využívají dramaturgy jako mezičlánky při kontaktu diváků s inscenací, kdy se obvykle před představením pořádá tzv. dramaturgický/lektorský úvod, během kterého je návštěvníkům přiblížena inscenace a její kontext.<sup>18</sup>

## 1.2 Podoba scénáře

Divadelní scénář, podle kterého se nazkouší inscenace, může vypadat rozmanitě, protože záleží na každém tvůrčím týmu, jakou zvolí formu a strukturu. Zdeněk Hořínek se ve své studii *Mezi dvěma texty*<sup>19</sup> snaží mimo jiné teoreticky postihnout vznik a podobu textu, jehož primárním účelem je sloužit ke vzniku inscenace. Zdeněk Hořínek byl nejen divadelním teoretikem, ale také tvůrcem. Od roku 1967 dramaturgicky, autorsky a herecky spolupracoval

---

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>18</sup> Lektorské úvody zajišťují před vybranými představeními například Národní divadlo v Praze a Národní divadlo v Brně.

<sup>19</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. *Mezi dvěma texty*. In Týž. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008, s. 191.

s libereckým a později pražským Studiem Ypsilon.<sup>20</sup> Jeho zkušenosti z divadelní tvorby se projevily v teoretických textech, kde na základě vlastního poznání tvůrčího procesu mohl odborně formulovat specifické principy vzniku inscenací, u nichž byl patrný výrazný autorský vklad.<sup>21</sup> Se zřetelným autorským podílem vznikaly i texty v Redutě, jak uvedl její ředitel Petr Štědroň: „*Jdeme cestou autorského divadla, adaptací, uváděním zdánlivě nedivadelních textů na scénu.*“<sup>22</sup> Právě tato zásadní shoda mě vedla ke zvolení Hořínkovy práce.

Hořínkova studie nese název *Mezi dvěma texty*. Dvěma texty míní autor text dramatický, což je výchozí text divadelní tvorby a text divadelní, jímž je myšlena konečná podoba divadelního díla – inscenace.<sup>23</sup> Termín „text“ je tedy využíván ve více významech. Hořínek vychází z knihy Jurije M. Lotmana *Štruktúra umeleckého textu*, ve které se autor zabývá možnými podobami a funkcemi jazyků: „*Každý systém, ktorý sa používa na komunikáciu medzi dvoma alebo viacerými jednotlivcami, možno pokladať za jazyk (...). V tomto zmysle môžeme ako o jazykoch hovoriť nielen o ruskom, francúzskom, alebo hinduskom jazyku a iných jazykoch, nielen o systémoch umele vytvorených rôznymi vedami a používaných na opis určitých skupín javov (nazývajú sa ‚umelými‘ jazykmi alebo metajazykmi vied), ale aj o zvykoch, rituáloch, obchode, náboženských predstavách. Právě v tomto zmysle možno hovoriť o ‚jazyku‘ divadla, filmu, výtvarného umenia, hudby a umení vcelku ako o jazyku organizovanom zvláštnym spôsobom.*“<sup>24</sup> Lotman chápe umění jako druhotný jazyk, tzn. jako nadstavbu nad

---

<sup>20</sup> JUST, Vladimír a VOJTKOVÁ, Milena. *Zdeněk Hořínek* [online]. [cit. 2017-02-16]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=336>.

<sup>21</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. *Mezi dvěma texty*. In Týž. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008, s. 202.

<sup>22</sup> HULEC, Vladimír. *Jdeme cestou autorského divadla*. *Divadelní noviny* [online]. 2012 [cit. 2017-02-08]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/petr-stedron-jdeme-cestou-autorskeho-divadla>.

<sup>23</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. *Mezi dvěma texty*. In Týž. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008, s. 191.

<sup>24</sup> LOTMAN, J. M.: *Štruktúra umeleckého textu*, Bratislava: Tatran, 1990, s. 17.

rovinou přirozených jazyků a uměleckými díly rozumí texty druhotného jazyka.<sup>25</sup> Hořínek toto pojetí dále rozvíjí v rámci teorie divadla.

Znamená to, že dramatickým textem může být myšlen například i film, podle kterého vzniká divadelní adaptace, protože je výchozím textem divadelní tvorby. Označení výchozí látky za dramatický text je praktické například i v tom případě, pokud bude inscenace vznikat na základě spojení různých uměleckých i neuměleckých druhů dohromady (materiálem pro vznik jedné inscenace může být například román, film, komiks, odborná studie a to vše je ve výsledku dramatickým textem).

Podle Hořínka u autorské divadelní tvorby platí, že dramatický text není chápán jako text definitivní, ale právě jenom výchozí. Chápání dramatického textu jako nehotového se může projevit dvojnásobem:

- Z výchozího textu (nebo z výchozích textů) se vypracuje **scénář** – text, který v sobě spojuje přepracovaný vlastní dramatický text a režijní knihu. Režijní knihu chápe Hořínek jako ideální text (ať už existuje v literární podobě nebo jenom v paměti režiséra), který znamená ideální projekt divadelního díla. Kromě režiséra se na něm podílí tým spolupracovníků – dramaturg, výtvarník, hudebník a další.<sup>26</sup> Scénář slouží konkrétní potřebě jednoho určitého divadelního díla a předjímá text divadelní.<sup>27</sup>
- Výchozí text je neúplný nebo minimální a dotváří se teprve během zkoušek kolektivní tvorbou souboru.<sup>28</sup>

Níže představím možnou podobu textu, podle kterého se může nazkoušet inscenace. Zvolil jsem ukázkou ze scénáře k inscenaci *Europeana*. Dramatickým

---

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 19-20.

<sup>26</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. Mezi dvěma texty. In Týž. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008, s. 196.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 201.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 201.

textem byla v tomto případě stejnojmenná kniha Patrika Ouředníka. Úryvek tvoří čtyři po sobě jdoucí strany scénáře.

### ***ETUDA SE ŠAMPAŇSKÝM***

JAN:

Na konci dvacátého století lidé přesně nevěděli, jestli mají slavit začátek nového tisíciletí v roce 2000 nebo až 2001. Pro lidi, kteří čekali na konec světa, to bylo důležité, ale většina lidí na konec světa nevěřila a bylo jim to fuk. A spíš než konce světa se lidé báli teroristických atentátů a havárie elektronických systémů, která by vyřadila z provozu televize a videa a mikrovlnné trouby a bankomaty a letiště a dálniční návěští a semaforey ve městech a výtahy v novostavbách. Atentáty se ve dvacátém století hodně rozmnožily, protože to byl způsob, jak dát najevo, že někdo s něčím hluboce nesouhlasí, a nejnáměšší byl atentát spáchaný v Sarajevu v roce 1914 na rakouského následníka trůnu, kterého se zúčastnili spiklenci z tajné organizace ČERNÁ RUKA. A rakouská policie zadržela pět hlavních spiklenců a odevzdala je soudům. Spiklenci si odpykávali doživotní trest ve věznicích v Terezíně a v Čechách a tři z nich během války zemřeli a zbylí dva se po válce stali národními hrdiny a jeden z nich se stal profesorem filozofie na bělehradské univerzitě a v roce 1937 navrhl Jugoslávské vládě vyhostit ze země kosovské Albánce, a když v roce 1990 umřel, Srbové rozpustili albánská politická sdružení a založili lidové milice, které měly za úkol dovést Albánce k poznání, že nejsou v Jugoslávii vítáni. Nejjistější způsob, jak dovést Albánce k poznání, byly různé teroristické akce, podpalování domů a rabování obchodů, a západní vlády rozhodly, že jde vlastně o genocidu, a zahájily letecké nálety na Srbsko. Nálety trvaly sedmdesát osm dní a byla to první válka, ve které nezahynul ani jeden voják vítězné strany, a vojenští stratégové říkali, že je to příslib do budoucna a v budoucnu že už ve vlákách nebude nikdo umírat kromě nepřátel.

### ***ETUDA S PLYNOVÝMI MASKAMI***

DITA:

Ženy hrály za první světové války významnou úlohu. Posílaly neznámým vojínům na frontu balíčky a dopisy. Někdy se stávalo, že voják padl, než přišel dopis, a velitel pak hledal ve svém mužstvu někoho, komu nikdo nepsal a kdo měl stejné křestní jméno. Ženy posílaly dopisy a pracovaly ve zbrojovkách a vyráběly bomby a bojové plyny. V Anglii pracovalo ve zbrojovkách milión žen a z nich jich v průměru 18 denně osleplo a jiné umíraly na otravu plynem. Ženy, které pracovaly ve zbrojovkách měly oranžové vlasy a žluté tváře a lidé jim říkali kanárci. Bojových plynů se užívalo k demoralizaci nepřátelských vojáků, ale prorazit nepřátelské linie plyn neumožňoval. A vojáci, kteří si nestačili nasadit plynovou masku, se chovali, jako kdyby se topili. Ti, co uměli kraulovat, dělali pohyby jako při kraulu, a ti, co neuměli kraulovat, plavali prsa nebo čubku.

Užívání bojových plynů bylo zakázáno na různých konferencích v letech 1899 a 1907 a 1922 a 1925 a 1946 a 1954 a 1972 a 1990 a 1992. A v roce 1915 vymysleli Francouzi speciální plynové masky pro koně a v roce 1922 vymysleli Němci speciální plynové masky také pro psy.

### ***PANENKY***

JIŘÍ V.:

V evropských zemích se ve dvacátém století vyrobilo dvanáct a půl tisíckrát víc panenek než v devatenáctém a místo ze dřeva nebo pilin se dělaly z umělých hmot a postupem času se naučily vrnet a mluvit a byly čím dál

samostatnější, říkaly třeba DOBRÉ RÁNO a NECH SI CHUTNAT a některé uměly brečet a říhat po jídle nebo zazpívat kousek árie. Nejznámější panenka se jmenovala Barbie a začala se vyrábět v roce 1959. Byla vysoká 30 cm a měla velkou prsa a boky a štíhlý pas a byla to první panenka, která se chovala jako dospělá. Brzo také začala mluvit a říkala VEČER MÁM SCHŮZKU SE SVÝM PŘÍTELEM a CO SI VEMU NA SEBE, AŤ PŮJDU NA PLES? A NECHCEŠ JÍT SE MNOU KOUPIT ŠATY? Zpočátku bývala oblečená jako baletka nebo herečka nebo manekýnka, později také jako letuška, učitelka, veterinářka, podnikatelka, kosmonautka nebo kandidátka na prezidentský úřad. A v roce 1986 se objevila panenka Barbie v pruhovaném úboru koncentračních táborů i s pruhovanou čepičkou. Různá sdružení bývalých vězňů protestovala a říkala, že je to výsměch utrpení a paměti obětí, a výrobci se bránili a říkali, že je to naopak vhodný způsob, jak seznámit mladé generace s utrpením v koncentračních táborech, a že holčičky, které si panenku v pruhovaném úboru koupí, se s ní budou identifikovat, a později, až budou dospělé, snáze pochopí, co to bylo za utrpení.

VÁCLAV:

A na přelomu devatenáctého a dvacátého století se rozšířila eugenika, která studovala možnosti, jak zdokonalit lidský rod. Eugenikové říkali, že v lidském rodě existují vedle zdravých a plnohodnotných jedinců také méněcenní jedinci, a navrhovali vládám, aby vydaly zákon, který by umožňoval odstranit ty, kteří jsou biologicky závadní a trpí vrozeným a dědičným sklonem k asociálnímu životu. A vypracovávali statistiky a říkali, že například třiaosmdesátiletá alkoholička bude mít celkem 894 potomků, z nichž 67 bude kriminálních recidivistů, 7 vrahů, 181 prostitutek, 142 žebráků a 40 bláznů. A vypočítali, že těch celkem 437 asociálních žvlů bude stát společnost tolik jako výstavba 140 činžovních domů.

Asociální žvlové nosili v koncentračních táborech na prsou černou hvězdu, zatímco Židé nosili žlutou hvězdu. A političtí vězňové nosili červenou hvězdu a homosexuálové, kteří tvořili zvláštní kategorii asociálních žvlů, nosili růžový trojúhelník.

První zákon o sterilizaci méněcenných a asociálních žvlů byl vydán v roce 1907 ve Spojených státech. Zákon umožňoval sterilizovat zatvrzelé zločince a duševně choré a v roce 1914 byl na podnět psychiatrů rozšířen na zloděje recidivisty a alkoholiky a v roce 1923 ho v Missouri rozšířili také na zloděje slepic černošského a indiánského původu, protože o zlodějích slepic bělošského původu se soudilo, že mohou ještě nalézt cestu zpět a zapojit se do života společnosti usilovnou a uvědomělou prací.

V komunistických zemích stačilo ke sterilizaci méněcenných jedinců lékařské doporučení, a v Jugoslávii a v Rumunsku a v Československu byly také pokoutně sterilizovány Albánky a Romky, protože vlády v těch zemích soudily, že Albánců a Romů v socialistickém táboře nepřiměřeně přibývá.

ONDŘEJ:

O první světové válce se říkalo, že v ní lidé padali jako semena.

### ***ETUDA NA PÍSEŇ SAG MIR WO DIE BLUMEN***

MARIE:

Někteří vzpomínali na předválečnou Evropu a stýskalo se jim po časech, kterým se začalo říkat LA BELLE ÉPOQUE nebo ZLATÁ DOBA. Ve Zlaté době se lidé k sobě chovali zdvořileji a také zločinci byli ohleduplnější a nestříleli po policistech a mladí lidé se k sobě chovali s úctou a zdrženlivostí a nesouložili spolu, dokud nebyli oddáni, a když nějaký mladík znásilnil v polích děvčetu, která se vracela z práce, a ta potom otěhotněla, odložila dítě do sirotčince, kde o něho bylo postaráno za státní peníze, a když nějaký automobilista přejel slepici, vystoupil z auta a slepici zaplatil.

Přepřeváním výchozího dramatického textu (kniha *Europeana*) vznikl scénář k inscenaci *Europeana*. Ouředníkovu knihu se povedlo zdramatizovat do 17 stran. Tato ukázka je výstižná pro celou podobu scénáře, protože její zbytek se formou a strukturou nijak zásadně neliší. Podle Hořínkova dělení nehotových dramatických textů je patrné, že v případě *Europeany* se jedná o první možnost.

V příkladovém scénáři je naznačen možný inscenační přístup, protože Hořínek ve spojitosti se scénářem hovoří o režijní knize, jejíž specifika vymezená autorem studie jsou z ukázkového textu patrná. Obsah je zvolen výběrem jednotlivých částí z knihy, které nejsou nijak upravovány a souhlasí s Ouředníkovou verzí. Jsou to jakoby vytržené citace přidělené jednotlivým hercům. Scénář není členěn na dějství a obrazy. V inscenaci nebudou jasně pojmenované osoby. Hercům budou většinou přiděleny poměrně obsáhlé repliky. Promluvy budou prokládány etudami, které nejsou podrobněji rozepsané, ale jejich základní charakteristika plyne z jejich pojmenování. Z promluv jednotlivých postav vyjde najevo, že o nich vlastně nelze hovořit jako o postavách v klasickém smyslu. Z jejich replik se totiž o nich nedozvíme žádné informace. Nic je necharakterizuje. Nevíme, jak mohou být staří, jak vypadají, proč říkají zrovna to, co říkají, nejsou v interakci mezi sebou. Text tak působí chladně. Postavy v textu nic neprožívají, nereagují na sebe, každá funguje samostatně. Lidský prvek, živelnost či polidštění jim dodá až inscenace. Ze scénáře nepoznáme možný způsob fyzické akce a není zde definováno prostředí a čas.

### **1.3 Adaptační nebo dramatizace?**

Protože se v této diplomové práci zaměřuji na inscenace, jejichž výchozí látkou byl nedivadelní text, bude nezbytné zaměřit se na teorii adaptací a dramatizací. Vymezení těchto pojmů bude následně sloužit k přesnějšímu teoretickému

---

<sup>29</sup> OUŘEDNÍK, Patrik, MIKULÁŠEK, Jan, VICENÍKOVÁ, Dora. *Europeana*. (Scénář k inscenaci) Divadlo Reduta, Brno, 2011, s. 6-9.

uchopení inscenačních tvarů, které v Redutě vznikly. Pojmy adaptace a dramaturgie nemají v teorii přesné terminologické vymezení, a tak existuje několik možností, jak k těmto pojmům přistupovat. Pro větší přehlednost budu definice těchto termínů oddělovat. Nejprve se zaměřím na adaptace, posléze na dramaturgie a následně poznatky shrnu. U každého z pojmů budu vycházet nejprve ze slovníkových hesel a následně z teoretických studií.

### 1.3.1 Definice adaptací

Podle Vlašínova *Slovníku literární teorie* znamená adaptace v divadelní tvorbě přizpůsobení struktury původního díla novému uměleckému záměru. Ať už jde o moderní přepracování, aktualizaci, parodii nebo kompozičně stylistické úpravy, jedná se o zásadnější zásah do struktury původního díla, který může znamenat přeměnu vyjadřovacích prostředků - například adaptace literárního díla pro film, rozhlas a televizi.<sup>30</sup> Podobně je pojem adaptace chápán i v Pavisově *Divadelním slovníku*. Adaptace je podle Pavise přenesení či přeměna jednoho díla nebo žánru (románu, divadelní hry) v dílo či žánr jiný. Divadelní adaptace uchovává – s větší či menší mírou věrnosti originálu – původní narativní obsah, zatímco diskurzivní struktura je podrobena radikální transformaci, dané především přechodem k odlišnému systému vyprávěcího mechanismu. Román může být adaptován pro divadlo, film či televizi.<sup>31</sup> Po práci se slovníkovými hesly se zaměřím na teoretické studie o pojmu adaptace.

Nejprve se zaměřím na práci z roku 2004 *Příspěvky k teoretické problematice dramaturgií*, jejíž autorkou je Iva Šulajová. „*Termín adaptace je (...) bližší převodu mezi jednotlivými druhy uměleckými – zahrnuje více či méně praktickou (technickou) potřebu scénickou (jevištní, ale zejména i filmovou, televizní a rozhlasovou). Požadavek obecně platného fungování vzniklého textu jako literárního díla (jeho samostatná literární hodnota) se jeví zde jako druhotný.*“<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 11.

<sup>31</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 21.

<sup>32</sup> ŠULAJOVÁ, Iva. Příspěvky k teoretické problematice dramaturgií. *Q: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. 2004, 53(Q7), s. 163.



Ladislav Pytloun v článku *Ubohý vrah – divadelní adaptace Pavla Kohouta: Problém převodu prozaického díla do dramatické formy* zmiňuje, že adaptace je individuální interpretace epického díla. Autor se nemusí striktně držet podoby původního díla. Autora adaptace může vést určitá myšlenka z původní látky. „*Takový motiv pak autor ‚vypreparuje‘ ze struktury výchozího textu a dál s ním podle svého uvážení pracuje, přizpůsobuje ho své představě a záměru, což si přirozeně nárokuje posunutí významů i změnu výrazových prostředků. Záleží pak jen na dramatikovi, do jaké míry se nechá inspirovat prozaickým textem a nakolik do něj vloží svou tvůrčí originalitu. Výsledkem je samostatné drama bez přímých vazeb na původní prózu, která je již jen vzdáleným inspiračním zdrojem nového díla.*“<sup>33</sup>

### 1.3.2 Definice dramatisací

Ve stejném pořadí jako u pojmu adaptace budu postupovat také při vymezení termínu dramatisace. *Slovník literární teorie* vymezuje dramatisace obecně jako přetvoření původně epické, obvykle prozaické literární látky, někdy však také lyrické předlohy do dramatického tvaru, přičemž termín se vztahuje jak na proces utváření, tak na výsledné dílo. Vztah k předloze bývá v dramatisaci spíše těsnější, i přesto, že se jedná o dramatikovu interpretaci původního díla.<sup>34</sup> Pavis ve svém *Divadelním slovníku* hovoří o dramatisaci jako druhu adaptace, kdy dochází k „*převedení textu (epického či básnického) v text dramatický nebo v jiný materiál pro scénu.*“<sup>35</sup> K dramatisaci se také dále vyjadřuje pod heslem „*zdivadelnění*“. Dramatisace se vztahuje pouze k textové struktuře: dialogizaci, vytvoření dramatického napětí a konfliktu mezi jednotlivými postavami, posílení dynamiky děje.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> PYTLOUN, Ladislav. *Ubohý vrah – divadelní adaptace Pavla Kohouta: Problém převodu prozaického díla do dramatické formy*. *Tvar* [online]. [cit. 2017-02-15]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Tvar/1997/6/13.png>.

<sup>34</sup> VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 84.

<sup>35</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 130.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 431.

Podle Ivy Šulajové je dramatisace „bližší převodu pouze mezi literárními druhy – vytváří tedy text, jenž je potenciálním východiskem pro inscenaci (stejně jako jakékoliv ‚původní‘ drama). Můžeme směle říci, že dramatisace je co do dvoudomého strukturního fungování textu jakýmsi podtypem dramatu, je jedním z jeho žánrů, bez ohledu na její větší či menší míru ‚dramatičnosti‘.“<sup>37</sup> Ladislav Pytloun ve svém článku o divadelní adaptaci Pavla Kohouta vymezuje dramatisaci jako přízpůsobení původního epického díla dramatické podobě, kdy se dramatik „při převodu prózy do dramatu maximálně drží původní předlohy, nemá větší ambice na hlubší změny syžetového uspořádání textu, vyhýbá se i rozsáhlejším významovým posunům, k nimž dochází při změně vyjadřovacích prostředků. Podobně jako překladatel při tlumočení literárního díla z jednoho jazyka do druhého se i on pokouší nalézt co nejvěrohodnější klíč k interpretaci daného prozaického textu – nemění charakter postav, zachovává stejná prostředí děje, zřídka kdy vynechává větší epické úseky, obvykle dodržuje kompozici předlohy, nepřepisuje sice vždy přesně jednotlivou přímou řeč do dialogů, ale snaží se přesto o správné pochopení postav v jejich celku.“<sup>38</sup>

### 1.3.3 Sumarizace

Z uvedených definic plyne, že se jejich autoři poměrně shodují v rozdílech mezi adaptací a dramatisací. Dramatisaci chápou jako převod vybraného literárního druhu do podoby dramatu. Adaptací rozumí transformování různých druhů umění mezi sebou. Podstatné je u těchto definic zmínit také hledisko věrnosti. Ačkoliv se jedná o subjektivní záležitost, tak i divadelní praxe potvrzuje, že je s těmito pojmy nakládáno právě na základě větší či menší podobnosti s původní látkou. Určení míry vazby na původní látku je tedy určující pro příklonění se k jednomu z těchto termínů.

Za dramatisace jsou označovaná díla, jejichž vztah k předloze je spíše těsnější. Vazba k původní látce je u adaptace volnější a stačí například, aby autor pracoval

---

<sup>37</sup> ŠULAJOVÁ, Iva. Příspěvky k teoretické problematice dramatisací. *Q: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. 2004, 53(Q7), s. 163.

<sup>38</sup> PYTLOUN, Ladislav. Ubohý vrah – divadelní adaptace Pavla Kohouta: Problém převodu prozaického díla do dramatické formy. *Tvar* [online]. [cit. 2017-02-15]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Tvar/1997/6/13.png>.

jen s částí výchozího materiálu nebo jen s určitými myšlenkami, které z díla plynou. Pokud adaptaci chápeme jako jakýkoliv zásah do původního díla, pak to znamená, že i dramtizace je adaptací, což potvrzuje i zmíněné Pavisovo pojetí dramtizace. Ve stejném smyslu chápe fungování adaptací a dramtizací i Aleš Merenus, který se touto problematikou zabýval ve své disertační práci *Nárys teorie dramtizací literárních děl*: „*Adaptace v obecném či širším slova smyslu je pojem, který slouží k označení jakýchkoli transformací, ale také produktů těchto transformací, uměleckých i neuměleckých (např. videoher) struktur ve struktury nové, jiné, při nichž je však zachována jasná vazba na transformovaný zdroj. Adaptace v širším slova smyslu prochází napříč médii a zasahuje řadu uměleckých i mimouměleckých oblastí. Naproti tomu tzv. adaptace divadelní označuje velmi specifický typ režijně-dramaturgické úpravy dramatu pro potřeby jedné konkrétní inscenace. Někde uprostřed mezi adaptací v obecném slova smyslu a adaptací divadelní pak stojí dramtizace, která je vlastně jednou subkategorií adaptací v obecném slova smyslu. Dramtizace a divadelní adaptace jsou vlastně podmnožinou adaptací v širším slova smyslu.*“<sup>39</sup>

Přes probírané odlišnosti mají adaptace (obecně), dramtizace i divadelní adaptace společnou podstatu, založenou především na principu opakování ve formě variací, který se v nich zřetelně uplatňuje.<sup>40</sup> Merenus dále rozvíjí teorii dramtizací a rozděluje je podle jejich funkce na literární a divadelní. Za literární považuje ty dramtizace, které jsou určeny jednak k inscenování, ale podle struktury (hlavní a vedlejší text, repliky uvozeny jménem postavy, členění na výstupy, obrazy, dějství atd.) fungují i jako samostatná literární díla. Druhým typem jsou dramtizace divadelní, jejichž existence je spojena s jednou

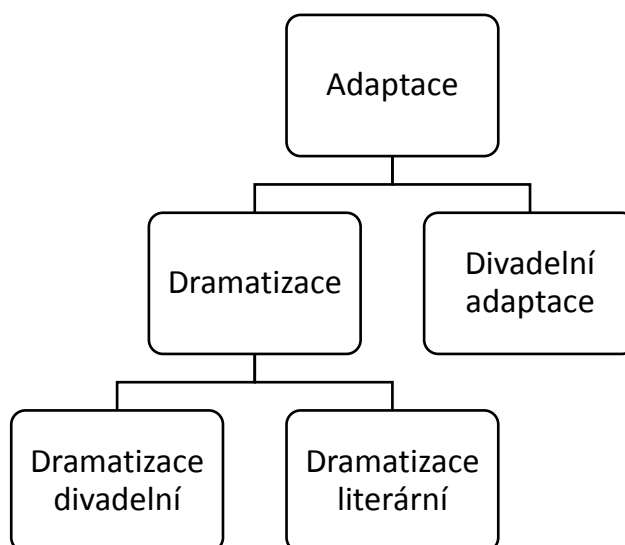
---

<sup>39</sup> MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramtizací literárních děl*. [online]. Brno, 2012 [cit. 2017-02-15]. Dostupné z: [http://is.muni.cz/th/195330/ff\\_d/](http://is.muni.cz/th/195330/ff_d/)>. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, s. 80.

<sup>40</sup> „Adaptace je opakování, ovšem opakování bez zdvojování.“ Překlad Bohumil Fořt. Hutcheon, L. *A Theory of Adaptation*. London/New York: Routledge, 2006, s. 7.

inscenací. Tyto texty slouží jako mezičlánek při tvorbě divadelního díla a jsou většinou psány režiséry nebo dramaturgy, jež jsou zároveň i inscenátory.<sup>41</sup>

Dramatizace je tedy druhem adaptace. Za druh adaptace lze považovat také divadelní adaptaci, protože se jedná o režijně-dramaturgickou transformaci scénáře, a která vzniká pro potřebu jedné konkrétní inscenace. Divadelní adaptaci však nemůžeme řadit do podkategorie dramatizace, protože divadelní adaptace slouží pouze jednomu účelu a nesnaží se stát literárním textem. Dramatizace navíc nemusí vznikat pouze pro médium divadla, ale také například může sloužit ke vzniku rozhlasové dramatizace. Pro větší přehlednost přikládám diagram, na kterém získané poznatky zobrazuji.



---

<sup>41</sup> MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. [online]. Brno, 2012 [cit. 2017-02-15]. Dostupné z: [http://is.muni.cz/th/195330/ff\\_d/](http://is.muni.cz/th/195330/ff_d/). Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, s. 66.

## 2 Divadlo Reduta a činnost Dory Viceníkové

Ve své bakalářské práci jsem se snažil zmapovat pět divadelních sezón Divadla Reduta v době, kdy stál v jeho čele Petr Štědroň. Protože i v diplomové práci se soustředím na Redutu, považuji za důležité charakterizovat alespoň její dramaturgii, která byla výrazně zaměřená na inscenování nedramatických předloh. Nejvíce to bylo patrné od první režie Jana Mikuláška v roce 2010 až do roku 2013, kdy se tým Štědroň – Viceníková – Mikulášek po úspěšném absolvování výběrového řízení přesunul do Divadla Na zábradlí. Druhá část této kapitoly bude soustředěná na osobnost Dory Viceníkové, protože dramaturgicky pracovala na všech inscenacích ve zmiňovaném období Reduty a spolupracovala tak s mnoha režiséry. Zaměřím se na názory, které Viceníková pronesla o divadle jako takovém a o jeho současné podobě. Také se budu věnovat jejím názorům na tvorbu podle nedivadelních předloh.

### 2.1 Divadlo Reduta a dramaturgie nedramatických předloh

V roce 2007 se stal ředitelem Národního divadla Brno Daniel Dvořák, který do funkce ředitele Reduty jmenoval Petra Štědroň. Dramaturgyní divadla a zástupkyní ředitele se stala Dora Viceníková. Nástup nového ředitele divadla bývá spojen se změnou dosavadního repertoáru. Nejinak tomu bylo i v tomto případě. Štědroň s Viceníkovou si však dali za cíl inovovat celkový koncept divadla. Neměla to být jen budova, do které se chodí na večerní představení, Reduta měla fungovat během celého dne jako kulturní dům. Například se zde konaly výstavy výtvarných umění, obrazů nebo koncerty. Cíle nového vedení byly: vytvořit z Reduty důležitý kulturní bod, scénu s vyhraněnou tváří, místo progresivních tendencí; po vzoru jiných kulturních evropských domů proměnit Redutu v místo společenského setkání.<sup>42</sup> Zásadní změnou prošel také repertoár. Až do doby uzavření před rekonstrukcí v roce 2002 byla Reduta vyhlášenou

---

<sup>42</sup> VICENÍKOVÁ, Dora. *Marketingová strategie uměleckých institucí - průniky výtvarného a divadelního umění*. Brno, 2010. Disertační práce. VUT, s. 101.

brněnskou operetní a muzikálovou scénou. V roce 2005 byla tato budova slavnostně otevřena po rekonstrukci.<sup>43</sup> Národní divadlo Brno sice mělo moderní scénu, její náplň však nebyla jasně definovaná. Reduta tak sloužila jako budova, ve které se občas odehrál komorní balet, opera nebo činohra. Zkrátka inscenace, které se nehodily do velkých budov Janáčkova nebo Mahenova divadla.

Petr Štědroň dostal příležitost dát Redutě výraznější koncept. Inspiroval se německým modelem, kde velká několikosouborová divadla mají své komorní scény nebo studia, na kterých je možno experimentovat a nabízet program náročnějším divákům. Petr Štědroň v rozhovru pro *Divadelní noviny* uvedl: „*Divadlo v Německu skutečně funguje. Je to – na rozdíl bohužel od českého divadla – živé médium, které dokáže artikulovat soudobé problémy. Je angažované v nejširším slova smyslu, nespokojuje se jen vlažným omíláním věčných pravd. Progres se tam odehrává i ve velkých kamenných domech, které považují svou finanční subvenci za závazek a povinnost rozvíjet divadelní formy a myšlení. Vychovávat diváka a předkládat mu problémy současného světa.*“<sup>44</sup>

V bakalářské práci dělím celou etapu pod vedením Petra Štědroňe na dvě fáze. Ta první začíná v roce 2007 a končí 2010, druhá fáze končí odchodem do Divadla Na zábradlí v roce 2013. Za zlom, který mě tehdy přiměl bakalářskou práci rozdělit, považuji první inscenaci Jana Mikuláška, kterou v Redutě režíroval. Jednalo se o adaptaci románu Michela Houellebecqa *Elementární částice*. Mikulášek patřil k nejvýraznějším režisérům tohoto divadla a i díky jeho práci se stala Reduta scénou s výrazným dramaturgickým profilem. Jeho inscenace byly oceňované kritikou a ve velké míře zvané na tuzemské, ale i zahraniční festivaly. Některé se hrají v Divadle Na zábradlí v upravené scénografické

---

<sup>43</sup> NOVÁKOVÁ, Jitka. *Historie budovy divadla Reduta: Divadlo Reduta - nejstarší divadelní budova ve střední Evropě* [online]. [cit. 2017-02-15]. Dostupné z: <http://www.ndbrno.cz/o-divadle/budovy/historie-divadla-reduta>.

<sup>44</sup> HULEC, Vladimír. Petr Štědroň: Hodnotit XX. století si netroufám. *Divadelní noviny* [online]. [cit. 2017-04-14]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/petr-stedron-hodnotit-xx-stoleti-si-netroufam>.

podobě dodnes.<sup>45</sup> Dělení na dvě etapy tedy souvisí s výraznou dramaturgickou změnou v repertoáru. Nejprve se inscenační tým soustředil na texty současných autorů (*Erós* – Pavel Kohout, *Růže pro Markétu* – Michal Viewegh, *Agáta hledá práci* - Dana Lukasiňská) nebo na hry výrazných autorů 20. století (*Služky* – Jean Genet, *Německý oběd* – Thomas Bernhard). Jedinou inscenací, která v těchto počátcích vznikala podle nedivadelní látky, je *Marnie* inspirovaná Hitchcockovým filmem.

Od uvedení zmiňované inscenace *Elementární částice* začala výrazná etapa inscenování nedramatických textů. Pro větší přehlednost je rozdělím na inscenace vzniklé podle literární a neliterární předlohy.

Inscenace podle literární předlohy:

- *Elementární částice* (2010, režie Jan Mikulášek)
- *Korespondence V+W* (2010, režie Jan Mikulášek)
- *Europeana* (2011, režie Jan Mikulášek)
- *Valmont* (2011, režie Daniel Špínar)
- *Jules a Jim* (2012, režie Anna Petrželková)
- *Anna Karenina* (2012, režie Daniel Špínar)
- *Kabaret Kafka* (2012, režie Daniel Špínar)
- *Zlatá šedesátá* (2013, režie Jan Mikulášek)

Inscenace podle neliterární předlohy:

- *Stanice Tančírna* (2010, režie Dodo Gombár)
- *Hvězda stříbrného plátna* (2011, režie Jan Pokorný)
- *Nenápadný půvab buržoazie* (2012, režie Jan Mikulášek)<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> *Repertoár Divadla Na zábradlí*. [online]. [cit. 2017-01-22]. Dostupné z: <http://nazabradli.cz/cz/repertoar/aktualni>.

<sup>46</sup> ŠILBERSKÝ, Jiří. *Divadlo Reduta 2007-2013* [online]. Brno, 2014 [cit. 2017-02-16]. Dostupné z: [http://is.muni.cz/th/400537/ff\\_b/](http://is.muni.cz/th/400537/ff_b/). Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, s. 60.

Podle zmíněného dělení na dvě etapy je ta druhá evidentně založená na inscenování nedivadelních textů. Jedná se o razantní skok oproti etapě první. Od *Elementárních částic* nastala proměna dramaturgického plánu, který se místo současných textů první etapy začal výrazně soustředit na literaturu a filmy jako východiska nových inscenací. Právě díky této volbě se Reduta stala uznávanou scénou a oproti první etapě výrazněji vyhledávanou jak kritiky, tak diváky.

Progresivní režiséři ve spolupráci s Dorou Viceníkovou formovali Redutu jako divadlo s repertoárem, jež na diváka klade vyšší nároky. Nebylo to místo, kam by se chodili návštěvníci jen pobavit. Navíc zde byla patrná snaha uvádět díla nová, na divadle nikdy nezpracovaná. Dramaturgii divadla šlo především o aktuální reflexi historie, současnosti nebo klasických děl.

## **2.2 Dora Viceníková**

Dora Viceníková je absolventkou divadelní a filmové vědy na Masarykově univerzitě v Brně. Následně se rozhodla pro doktorandské studium na fakultě výtvarných umění VUT.<sup>47</sup> Já osobně ji řadím mezi české přední dramaturgy, protože její analytický pohled na divadlo vnímám jako zábavný, svěží, provokativní, nezatížený konvencemi či stereotypy, ale také velmi kritický. Není to dramaturgyně, která by ustrnula v jedné pozici, ale snaží se přicházet s novými podněty pro oživení divadelního repertoáru (viz výběr filmů, literatury nebo autorská tvorba v Divadle Na zábradlí). V této kapitole nebudu vyjmenovávat její tvorbu a jak jako dramaturgyně přistupovala k divadelním textům, knihám či filmům, které dramatisovala, ale budu se zde snažit přiblížit pohled na divadlo podle Dory Viceníkové na základě článků a rozhovorů.

### **2.2.1 Úvahy nad divadlem obecně**

Zaměřím se na názory, které Viceníková pronesla o divadle jako takovém a jaké by podle ní mělo být současné divadlo. Vzhledem k tomu, že v minulosti

---

<sup>47</sup> Dora Viceníková [online]. [cit. 2016-12-15]. Dostupné z: <http://nazabradli.cz/cz/27-soubor/tvurci/1074-dora-vicenikova>.



pracovala jako dramaturgyně Divadla Reduta a v současnosti působí na stejné pozici a zároveň vykonává funkci umělecké šéfové Divadla Na zábradlí, což jsou obě scény s vyhraněnou estetikou a dramaturgií kladoucí na diváka vyšší intelektuální nároky, je zřejmé, že Viceníková podobným způsobem vnímá i divadlo: „Mám zkrátka ráda divadlo, které vybočuje ze stereotypu a překvapuje. Kdy realismus nahrazují obrazy a zkratky, kdy téma je nosné a herci nejsou v rolích pitomců, kteří roztomile tlumočí prázdný text. Málokdo se kupodivu vydává neprošlapanou cestou, většina se raději opírá o staré příběhy, které se zaobalí do méně nebo více odvážných kostýmů a dekorací a kritika napíše, jak v té které roli někdo zazářil. Ano, jistě, je to pohodlné, méně riskantní a vlastně všem milé.“<sup>48</sup> Divadlo by tedy podle Viceníkové mělo překvapovat, nebýt jen prostorem, kde se neustále dokola recyklují osvědčené texty: „I u nás se stalo oblibou sahat po klasice a dokazovat si na ní vlastní invenci, překonávat zažitou představu, uhranout objevným výkladem. Ne, že by na tom bylo něco špatného, ale mám strach, že se za tím skrývá jakási intelektuální mlha, myšlenkové ochromení, ztráta vlastní cesty. Klasický text se tak mění v kolbiště, ve kterém zkusíme, jak až daleko můžeme zajít.“<sup>49</sup> V rozhovoru pro *Svět a divadlo* v roce 2014 Viceníková zmínila, že poslední divadelní hru, kterou dramaturgovala, byl Kohoutův *Erós* v režii Jiřího Pokorného. Tato inscenace měla premiéru v roce 2008.<sup>50</sup> Aktuálně je však její poslední dramaturgovanou divadelní hrou *Anamnéza*, uvedená v Divadle Na zábradlí v roce 2015.<sup>51</sup>

Ve stejném rozhovoru se také zmiňuje o tom, proč ji celkově klasičtí autoři nelákají. Inscenace takových textů jsou totiž zatíženy jistou tradicí, se kterou by se měl tvůrčí tým konfrontovat, což je do jisté míry pro inscenační tým

---

<sup>48</sup> VICENÍKOVÁ, Dora. *Pár poznámek na okraj*. [online]. [cit. 2016-12-15]. Dostupné z: <http://www.hybris.cz/par-poznamek-na-okraj>.

<sup>49</sup> VICENÍKOVÁ, Dora. *Dora Viceníková*. [online]. [cit. 2016-12-15]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/dora-vicenikova>.

<sup>50</sup> MIKULKA, Vladimír. Je třeba se modlit, aby diváci naskočili do rozjetého vlaku. *Svět a divadlo*. 2014, 25(2), s. 11.

<sup>51</sup> *Anamnéza*. [online]. [cit. 2017-01-22]. Dostupné z: <http://nazabradli.cz/cz/17-repertoar/aktualni/90-anamneza>.

omezující. Vyplývá z toho totiž snaha hledat za každou cenu novou originální cestu, jak k textu přistupovat, což může být v tvorbě i svazující. Navíc klasika se dělá v naprosté většině divadel. Problém je tedy i jistá vlna mainstreamu, které se chce tato dramaturgyně jako spolutvůrce vyhnout. Na druhou stranu je důležité zmínit, že se Viceníková nebrání uvádění dramatických textů. *„Pokud najdeme dobrý text, s tématem, pak není přece nic snazšího, než ho uvést na jevišti. Jen se mi přece zdá podnětnější zkoušet dělat divadlo trošku jinak, nacházet inspiraci i v jiných textech, než jsou ty dramatické.“*<sup>52</sup> Viceníková považuje za ideální, pokud divadelní hra vzniká přímo na míru souboru, pro konkrétní inscenaci a se stanoveným tématem, ke kterému se chce divadlo vyjádřit.<sup>53</sup>

V souvislosti s divadelní tvorbou se často zmiňuje pojem „aktuálnost“ ve smyslu, že inscenace byla aktuální, čili působila současně, vystihla naši dobu nebo se vyjadřovala k dnešním otázkám a tématům. Překvapivé je, že ačkoliv se Dora Viceníková zaměřuje prostřednictvím nedivadelních textů na témata mající přesahy do současnosti, neusiluje o apriorní aktuálnost: *„Pro nás jsou důležité především výpovědi, které jsou autentické a pravdivé. Je to obdoba toho, že se nesnažíme hledat takzvaná velká témata, ale chceme být maximálně konkrétní a teprve pak nacházet přesahy.“*<sup>54</sup>

Dora Viceníková klade rovněž vysoké nároky na diváky. Divadlo podle ní nemá být místem, kam se chodí na dvě hodiny člověk pobavit. Její kritické názory směřují i k divákům, kde hovoří o jisté divácké zpohodlnosti a lenosti přemýšlet při představení: *„Myslím si, že zpohodlnělé publikum nese svůj díl viny na současném stavu českého divadla. Jeho averze nejen k něčemu novému, ale vůbec k náročnějším tvarům, které ohrožují jeho status quo, drží české divadlo*

---

<sup>52</sup> MIKULKA, Vladimír. Je třeba se modlit, aby diváci naskočili do rozjetého vlaku. *Svět a divadlo*. 2014, 25(2), s. 11.

<sup>53</sup> FLEYBERKOVÁ, Klára. *Dora Viceníková a spol. přecházejí z Reduty na Zábradlí: Pražské divadlo z Brna*. [online]. [cit. 2017-01-17]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/salon/316910-dora-vicnikova-a-spol-prechazeji-z-reduty-na-zabradli-prazske-divadlo-z-brna.html>.

<sup>54</sup> MIKULKA, Vladimír. Je třeba se modlit, aby diváci naskočili do rozjetého vlaku. *Svět a divadlo*. 2014, 25(2), s. 16.

v pevně stažených kleštích.“<sup>55</sup> Viceníková tedy poměrně otevřeně a kriticky pojmenovává některé problémy českého divadla či úskalí práce dramaturga pro divadlo, který nesahá po osvědčených textech. Nevyjímá ani diváky, kteří svou aktivitou výrazně přispívají (anebo neaktivitou a pohodlností nepřispívají) k vyznění inscenace.

### 2.2.2 Tvorba podle nedivadelních předloh

Na počátku tvorby je pro Viceníkovou nejpodstatnější téma. Forma původní látky není určující: „*Téma je podle mě úplný základ. Téma, obsah nebo jakýsi názor je myslím důležitější než velikost jeviště i než slova na něm pronášená. (...) I proto dávám přednost nedivadelním textům, vidím v nich v tomto směru větší potenciál. Ty dramatické jsou z mého pohledu dost významově okleštěné. Když se třeba pokoušíme přetavit do divadelního tvaru korespondenci Voskovce a Wericha nebo Juráčkovy deníky, je to nesnadný úkol, ale zároveň fascinující a vzrušivá práce, pro niž se tou trnitou cestou vydávám ráda.*“<sup>56</sup> Zároveň se zde objevuje informace, proč jsou pro Doru Viceníkovou podstatné nedivadelní látky. Jejich větší volnost v uchopení dodává více svobody v tvorbě nového scénáře. Navíc tvůrce není konfrontován s tradicí již uváděných osvědčených textů, na které již většinou existuje nějaký názor.

V souvislosti s tématy je na místě zabývat se počátečním procesem tvorby, tedy tím, zda tvůrci vybírají obecnější témata či směřování na základě titulů nebo spíš, jestli jsou jednotlivé inscenace dosazovány „do tématu“. Podle Viceníkové převládá v její tvorbě první případ – nejprve se pracuje s tématem a poté s látkou, která jej podpoří. Naopak tomu bylo u inscenace *Zlatá šedesátá*, kdy na počátku stály Juráčkovy knižně vydané deníkové zápisky s názvem *Deník*

---

<sup>55</sup> VICENÍKOVÁ, Dora. *Dora Viceníková*. [online]. [cit. 2016-12-15]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/dora-vicenikova>.

<sup>56</sup> FLEYBERKOVÁ, Klára. *Dora Viceníková a spol. přecházejí z Reduty na Zábradlí: Pražské divadlo z Brna*. [online]. [cit. 2017-01-17]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/salon/316910-dora-vicenikova-a-spol-prechazeji-z-reduty-na-zabradli-prazske-divadlo-z-brna.html>.

(1959 – 1974) a až na základě této předlohy se tvůrci rozhodli pojmut téma šedesátých let obecněji.<sup>57</sup>

Čeho však chtějí tvůrci dosáhnout nazkoušením inscenace podle původní nedramatické předlohy? Tím, že se klátce přistupuje autorským způsobem, získávají autoři inscenačního konceptu větší prostor k vybrání pasáží, které umocní stanovené téma. Obecně lze hovořit o tom, že tvůrčí tým Štědroň – Viceníková – Mikulášek v Redutě započal a v Divadle Na zábradlí navazuje v divadelní poetice, jejíž významnou součástí je kritický pohled na svět. Reflexi podléhají události minulé i současné, jedinci i společnost. Prostřednictvím témat jsou divákovi pokládány otázky a zároveň dochází ke konfrontaci publika se specifickým inscenačním pojetím, které vyplyne ze snahy o původní autorský přístup. *„Klademe důraz na původně nedivadelní texty, které se snažíme přetavit v komplexní divadelní tvar. Texty, které zpochybňují status quo, otevírají i nelichotivá témata, hodnocení naší minulosti a neobvyklý pohled na svět. (...) usilujeme o to, vytvářet divadlo jako něco nového, dosud možná netušeného, které staví diváka do nečekané pozice i konfrontace.“*<sup>58</sup>

Psát obecně o tvorbě dramaturga, který navíc velmi často nakládá s nedivadelními předlohami a ještě k tomu svébytným autorským způsobem je složité. Každá inscenace, která vznikne tímto způsobem by si zasloužila samostatný přístup, který by dostatečně prozkoumal její kvality ve vztahu k předloze. Výše jsem se snažil postihnout obecná specifika tvůrčí metody Dory Viceníkové, a protože každá inscenace je originálem, je i takovým tvůrčí přístup k ní. V následující části se budu věnovat čtyřem inscenacím, na kterých Dora Viceníková spolupracovala jako dramaturgyně a spoluautorka scénáře. Analytická část diplomové práce rovněž poslouží k většímu zkonkretizování tvůrčích metod, které jednotlivé inscenační týmy během tvorby využívaly, což

---

<sup>57</sup> MIKULKA, Vladimír. Je třeba se modlit, aby diváci naskočili do rozjetého vlaku. *Svět a divadlo*. 2014, 25(2), s. 14.

<sup>58</sup> JÍROVÁ, Kateřina. *Máme dost sil, abychom se za divadlo ještě prali* [online]. In: 2013 [cit. 2017-04-07]. Dostupné z: <http://www.i-divadlo.cz/rozhovory/dora-vicenikova-mame-dost-sil-abychom-se-za-divadlo-jeste-prali>.

by mělo vést k ucelenějšímu obrazu o rozmanitých možnostech v práci s nedivadelními látkami během zkoušení inscenace.

## 3 Marnie

Jan Antonín Pitínský se rozhodl převést na divadelní jeviště slavný Hitchcockův film *Marnie*. Premiéra inscenace proběhla 10. října 2008 a na repertoáru se udržela necelé čtyři roky. Zajímavostí je, že se jedná o první ztvárnění nedivadelní látky v Redutě během Štědroňova vedení.

### 3.1 Původní látka – film *Marnie*, režie Alfred Hitchcock

V roce 1964 natočil Alfred Hitchcock adaptaci románu Winstona Grahama *Marnie*. Po hororech *Psycho* a *Ptáci* se režisér soustředil na příběh ženy, které komplikuje život trauma z dětství. Marnie (Tippi Hedrenová) je krásná, mladá žena, která často mění svůj vzhled a identity. Za jejími proměnami stojí krádeže. Marnie se nechává zaměstnávat na různé administrativní pozice, dokud se jí nepodaří vykrást sejf svého šéfa, poté s penězi mizí, aby se o totéž pokusila na jiném místě a pod jinou identitou. Hitchcockův film není ani hororem ani kriminálním příběhem, ale spíše thrillerovou psychologickou studií, pro kterou je příznačná dusná a tíživá atmosféra, pomalejší tempo a stupňující se napětí.

Marnie zaměstná bohatý podnikatel Mark Rutland (Sean Connery), který netuší, že hlavní hrdinka svůj zájem o práci pouze předstírá, ve skutečnosti je zlodějkou snažící se dostat do firemního sejfu. Ještě před krádeží se však Rutland s Marnie sblíží a tráví spolu volný čas, ona však o svého nadřízeného nejeví zájem jako o muže a vztah bere pouze jako výplň času, který potřebuje pro přípravu svého zlodějského plánu. Marnie však netuší, že Rutland o krádeži ví a sám vše uvedl do pořádku, aby v podniku nevzniklo podezření z krádeže. Místo, aby zlodějkou předal polici, začne ji citově vydírat a nakonec ji přiměje, aby se za něj vdala. Protože Marnie do vězení nechce, nezbyvá jí než nabídku přijmout a před Rutlandovou rodinou hrát divadlo proti své vůli.

Rutland si je vědom toho, že je Marnie psychicky narušená – ví, že pohled na červenou barvu v ní evokuje nepříjemné vzpomínky z minulosti, ví o jejích děsivých snech a během svatební cesty se dozví, že nesnese, aby se jí dotýkali

muži. Tato tajemství začnou v Rutlandovi probouzet ještě větší zájem o ni a stává se z něj amatérský psychoanalytik snažící se své „pacientce“ pomoci tím, že chce odhalit příčiny její psychické lability.

Rutland se dovídá o loupežích, které Marnie v minulosti spáchala, a přesto jí stále nabízí svou pomoc a je ochoten částky uhradit a domluvit se s okradenými na zahlazení celé situace. Aby se Marnie cítila v Rutlandově vile „jako doma“, přiveze jí její manžel koně Foria, ke kterému má Marnie hluboký citový vztah a v minulosti s ním trávila volné chvíle. Je to jediný tvor, kterého má opravdu ráda, avšak nešťastnými okolnostmi je později nucena Foria sama utratit, aby jej zbavila trápení, způsobené vážným zraněním při přeskoku přes kamennou zeď. Po smrti Foria chce Marnie definitivně zmizet z Rutlandova života, při útěku se podruhé pokusí vykrást jeho společnost, ale najednou to nedovede. Jako kdyby se v ní cosi zastavilo, a i když má peníze nadosah, nedokáže je sebrat. Navíc ji při činu přistihne Rutland, který se rozhodne dovést Marnie k její matce v domnění, že u ní může dojít k objasnění Marniina chování.

Problematický vztah matky s dcerou je naznačen již v úvodu filmu, kdy spatřujeme matku hlavní hrdinky, která se stará o děvče od sousedů, čímž si vynahrazuje nedostatek mateřského kontaktu, který u Marnie v jejím dětství nebyl naplněn. Obě ženy tak citově strádaly. To je jen začátek problémů, které se před Rutlandem začnou vyjasňovat. Marniiny noční můry a strach z mužů je zakořeněn v traumatickém zážitku z dětství, který se stal během jedné bouřkové noci. Matka živící se prostitucí si do domu vodila muže a malá Marnie byla svědkem události, během které přišel do jejich domu agresivní opilý námořník a začal obtěžovat i ji. Matka ve snaze pomoci své dceři se dostala do konfliktu, ale silnější muž měl navrch. Bezmocná matka by byla málem přemožena, kdyby malá Marnie nezasáhla a nezneškodnila námořníka kovovou tyčí. Krev, která začala z mrtvého téct, způsobila takzvaný spouštěč děsivých asociací pokaždé, když Marnie spatří rudou barvu. Rovněž je tím vysvětlena i příčina odporu k mužům. Závěrečná scéna tvořena flashbaky do vzpomínek z minulosti je jakousi psychoterapií, která Marnie pomohla vyrovnat se s traumatem ze svého dětství.

Hitchcockovo dílo je řetězcem psychologických hádanek, které jsou divákovi v průběhu filmu naznačovány a postupně objasňovány. Poprvé se tak děje ve scéně, kdy Marnie na začátku filmu navštíví svoji matku. V obývacím pokoji spatří rudé gladioly, které nechá okamžitě odnést. Při pohledu na ně se obraz filmu prolne rudou barvou, jako kdyby hlavní hrdinka měla nějaké vidění. Prolnutí červeným obrazem se ve filmu ještě několikrát opakuje, například ve scéně v Rutlandově podniku, kde si nově zaměstnaná Marnie pokape bílou blůzu červeným inkoustem.

Dalším „spouštěčem“ trýznivých vzpomínek na minulost je bouřka, protože osudná noc, od které byla Marnie životně poznamenána, byla doprovázena hromy a blesky. Během bouřky nad sebou ztrácí kontrolu, což se poprvé projeví v Rutlandově kanceláři, kde během víkendu vykonává práci přesčas. Bouře ji čím dál tím víc zneklidňuje, až není schopná žádného pohybu.

Marnie je také stíhaná nočními můrami, které jsou doprovázené výkřiky ze spaní, i tento motiv se ve filmu několikrát opakuje mechanickým způsobem. Nejprve je zobrazen samostatně, a poté znovu před Rutlandem, který je kromě jakéhosi samozvaného psychoanalytika rovněž detektivem skládajícím si prvky nevyzpytatelných pohnutek v projevech chování u hlavní hrdinky.

Marnie je tak proti své vůli sledována Rutlandem, ale ve výsledku nejenom jím. Motiv sledování je patrný během celého filmu. Už v úvodní scéně se dovídáme, že Marnie okradla svého posledního zaměstnavatele, je tedy stíhaná policií. Změny identit ji však nezaručí totální bezpečí a během filmu se setkává s osobami ze své minulosti. Například na dostizích, kdy ji jistý muž nejprve sleduje „kukátkem“ ze srolovaných novin a posléze Marnie oslovuje jiným jménem, zřejmě takovým, jakým se mu kdysi představila. Motiv sledování je patrný také v Rutlandově vile, kam přijde na večírek Marniin dávný zaměstnavatel, jehož připravila o peníze. Marnie je v tomhle domě také „pod dozorem“ Rutlandovy švagrové Lil, která přijde na její nekalé úmysly právě díky sledování a odposlouchávání. Během svatební cesty je Marnie „v pasti“, neboť



Rutland ji naplánuje na zaoceánskou loď, ze které se dá uprchnout jen skokem do vody. Rutland si ještě k tomu najme detektiva, aby měl více informací o své „vězenkyni“. Na život Marnie zkrátka neustále někdo dohlíží, ať už to bylo za jejích minulých identit, či té, která se rozehrává během filmu. Hlavní hrdinka je pod neustálým dohledem, je na ni vyvíjen nátlak, což ji kromě krádeží přivádí ke lžím. Jediným únikem z této pasti je čas trávený s koněm Foriem.

Forio je pro Marnie poslední nadějí, je to jediný tvor, ke kterému má důvěru. I když je v Rutlandově domě jako v domácím vězení, přítomnost Foria jí činí život o něco šťastnějším až do doby, než se s koněm zúčastní lovu. V přítomnosti velkého množství neznámých lidí, kterým nerozumí, v ní najednou cosi zarezonuje, jako kdyby si naplno uvědomila, že se chce očistit od své minulosti, což nebude možné v uzavřeném světě Rutlandovy rodiny. Navíc pohled na rudé jezdecké sako v ní vyvolá nepříjemnou asociaci, která jí přiměje z Rutlandova domu i života zmizet. Marnie se dává s Foriem na útěk, v cestě jim stojí kamenná zeď. Divák ví, že Marnie dovede dobře ovládat koně a také, že s ním umí skákat přes překážky, ale v tento okamžik jako kdyby si nebyla jistá a váhá, což se koni stane osudným, protože o zeď klopýtne a vážně si poraní nohu. Marnie nesnese pohled na ztrápeného koně a ušetří Foriovi trápení tím, že ho zastřelí. Její ztráta Foria znamená ztrátu sebe sama, která může vést k zisku spojeným s očištěním, pomocí něhož by se mohla konečně osvobodit z minulosti. Její únik však kvůli kamenné zdi nevyšel, metaforicky se jí nepodařilo prorazit pevně ohraničený svět Rutlandů.

Pro film je také význačná problematika mateřských vztahů jako takových, což se projevuje ve vztahu matky s Marnie. Rodinné trauma způsobené vraždou námořníka má příčiny v prostituci Marniiny matky, kterou k takovému jednání vedla chudoba. Psychická porucha vzešla ze snahy řešit sociální situaci. Prostituce tedy nebyla záležitostí svobodné volby, ale matka k ní byla dovedena vlivem nepříznivých okolností, stejně jako Marnie ke svému manželství. Po zavraždění námořníka je malá Marnie matce odebrána, což zapříčiní absolutní zamrznutí mateřské lásky. Stejně jako se matka tenkrát obětovala pro svou dceru, tak se postupem času Marnie obětuje pro svou matku – díky krádežím

přichází k penězům, kterými může matku podporovat. Napětí do problematického vztahu matky s dcerou vnáší postava Jessie – děvče, o které se občas Marniina matka stará, ale Marnie na ni žárlí, protože je jí věnována pozornost, jaké se jí nedostávalo.

V *Marnie* se linou dvě kontrastní narativní linie. Jedna vypráví příběh ženy, která si kompenzuje traumatickou minulost a potřebu krást kvůli milované matce, ale je přivedena k proměně mužem, který jí pomůže vypořádat se s minulostí a odhalit potlačenou pravdu. K tomuto vyústění dojde v závěrečné scéně, kdy Marnie pokojně odchází z domu, kde prožila trauma z dětství, v doprovodu Rutlanda. V této rovině je film terapeutickým cvičením s následným vyřešením psychologických konfliktů. Druhá linie je v rovině finanční, majetnické a vlastnické. Marnie se snaží penězi přispívat na matčino živobytí, aby alespoň během stáří prožila život v relativním blahobytu oproti předchozím letům. Při svém činu je však dopadena člověkem, který finančně nestrádá a naopak má touhu vlastnit, což se projevuje při vztahu k Marnie. Hlavní postava nemá na výběr, protože nechce strávit část života za mřížemi, volí raději formu „domácího vězení“. V závěru se linie propojí a Marnie odchází z domu očištěna, dobrovolně v doprovodu svého „terapeuta“.

### **3.2 Inscenace – *Marnie***

Už v podtitulu „Horor jako od Hitchcocka“ je naznačováno, že hlavním inspiračním zdrojem při tvorbě inscenace *Marnie* byl stejnojmenný film. I když na počátku všeho byl román Winstona Grahama, který ale nebyl do češtiny přeložen, a tak je u nás tato látka známá především díky filmu. Pitínský inspiraci filmem přiznává naplno a inscenace tak může být poctou Hitchcockově tvorbě. Režisér zachovává fabuli, prostředí a místy odkazuje i na filmový styl jako takový.

Stejně jako první záběr filmu je soustředěn na hlavní hrdinku – notorickou zlodějku a lhářku, která jde zády ke kameře po nástupišti, tak i Pitínský věnuje úvod této postavě sedící zády k divákům. Ozve se dramatická filmová hudba,

kteřá je ústředním motivem Hitchcockova filmu a jako ve filmových titulcích se i v inscenaci dozvídáme tvůrčí tým, který je do hudby vyzpíváný v operní hlasové stylizaci. Protože na divadle nelze plně využít filmové prostředků, poradil si s tím Pitínský odlehčeně a parodicky a zároveň od začátku zřetelně naznačil vliv filmu na podobu inscenace.

Obsah původní látky není v inscenaci pojat svébytným autorským způsobem, ale vylíčen zcela přesně, podle filmového sledu obrazů. Jen místy dochází k narušení jedním prvkem, který se ve filmu nevyskytuje a v inscenaci se opakuje. Jedná se o postavu psychiatra (Vladimír Krátký) usazeného za stolem, který je umístněný bokem na předscéně. Tato sezení u psychiatra nemají se samotným příběhem žádnou přímou spojitost a slouží spíše pro dokreslení pocitů hlavní postavy. Průběh těchto scén spočívá v kladení slov doktorem, na něž má Marnie asociativně reagovat. Slova jsou vybírána ve vztahu ke kontextu psychických problémů hlavní postavy (například: žena, milovat, červená, déšť, matka apod.). Zpočátku inscenace jsou reakce Marnie klidné a vyrovnané, ale v průběhu, kdy divák začíná rozumět příčinám jejího strachu, dochází k hysterickým záchvatům a výpadům vůči samotné osobě psychiatra. I přes to, že tyto části nejsou pro samotný děj nijak zásadní, protože jej nikam neposouvají, mají v inscenaci svůj význam. Vkládání mezi plynoucí příběh pomáhá plynulejšímu tempu inscenace, které je od začátku velmi rychlé. Divák má díky intermezzům dostatek času na zpracování detektivních informací, které jsou v příběhu „chrleny“ ve velkém množství jedna za druhou. Informace začnou do sebe lépe zapadat, protože tato intermezza pomáhají odhalovat komplikovanost Marnie po stránce psychické.

V Hitchcockově *Marnie* je využito stylizovaných barevných přechodů, které odkazují na vybavování si traumatických vzpomínek hlavní postavy. Jakmile se Marnie na základě nějakého podnětu (především se to týká výskytu červené barvy, ale také hromů a blesků) vrací trýznivé vzpomínky, vše zrudne a obraz se odehrává v tónech červené barvy. Tohoto efektu využívá i Pitínský, který rychlými barevnými přechody signalizuje, že Marnie prodělává jeden ze svých záchvatů. Scénické přechody uvozují světelné stříhy a rychlý posun v ději nebo změnu dějiště, popřípadě přechod do jiné časové roviny. Pitínský také využívá

stejné prvky jako Hitchcock, jsou to například rudé gladioly v domě její matky nebo červený inkoust, který na sebe Marnie vyleje. Během takových okamžiků je celá scéna světelným stříhem osvětlena do červena, dokud vzpomínka nepomine. Jedině kůň Forio v inscenaci vystihnutý jako rudá plastika vzpínajícího se hřebce nemá přes svou barevnost vliv na chování Marnie, protože tomuto tvorovi, jako jedinému, důvěřuje.

Motiv koní je zároveň další složkou, která se objevuje ve filmu a Pitínský ji v inscenaci dále rozvádí. Vztah Marnie ke koním by mohl být kompenzací nenaplněvaného sexuálního života. Je to zřetelné už ve scéně, kdy ji Mark Rutland vezme na dostihy. Marnie až s fanatickým zanícením fandí svému favoritovi. Také její kůň – Forio, jediná bytost mužského pohlaví, o které mluví jinak než v pejorativech, se jí stává oporou a zároveň únikem. Forio je na scéně zpřítomněn obří červenou koňskou sochou, ze které navzdory její barvě, hlavní postava nemá strach. Z Marnie upínající ruce k vztyčenému torzu čiší klid a tyto scény jsou provázeny harmonickým zvolněním všech složek. Ostatní herci v žokejských kostýmech předehrávají pokojný cval a frkají, hudba zvolna plyne nebo vůbec nehraje. Scéna zůstává neutrálně šedá a jsou na ní pouze parkurové překážky. O to intenzivněji pak vyznívá tragická nehoda při honu na lišku, po níž musí být Forio utracen.<sup>59</sup>

Filmovost *Marnie* však nekončí pouze výkladem hitchcockovského tématu. Celá inscenace je od začátku do konce s filmovou estetikou úzce propojena. Petr Hromádka rozpracovává hudební témata filmů noir a detektivek ze čtyřicátých a padesátých let. Ačkoliv žánrově *Marnie* není příliš konkrétně ohraničena a osciluje mezi hororem duševním, psychologickým thrillerem a romancí, tak Hromádkovy hudební aranže ji nejvíc přibližují právě detektivce. Hromádkova hudba navíc zřetelně odkazuje na filmovou hudbu Bernarda Herrmanna – Hitchcockova dvorního skladatele, autora například ikonicky známého

---

<sup>59</sup> MACHÁČEK, Martin. *Rudý kůň v Redutě*. [online] 2008. [cit. 2017-04-07]. Dostupné z: <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/83-rudy-kun-v-Redute>.

houslového motivu z *Psycha*. Na Herrmannovu hudbu je odkazováno v průběhu celé inscenace, kdy se vyskytují její variace a citace.

Neutrální scéna Tomáše Rusína naopak jakoukoliv konkretizaci rozbíjí. Minimalistický prostor tvořený šedými plochami klade důraz na divákovu představivost. Prostředí jednotlivých obrazů odlišuje s celkovou šedí splývající nábytek ve stejné barvě tvořený ocelovými hranami. Pro kanceláře umísťuje Rusín na scénu železnou pannu, která kromě sejfu - svědka Marniiných zlodějin, zároveň plní úlohu trestajícího (Marnie se při krádežích do železné panny zavírá).<sup>60</sup> Ve filmu se víceméně pohybujeme v Rutlandově světě, který je tvořen chladnými kancelářskými prostory v kontrastu s luxusním sídlem evokujícím bohatství a vlastnění značného jmění. Inscenace zůstává pouze v první strohé rovině. Postavy jsou oděné do civilu šedesátých let. Pánové nosí vázanky, vycházkové obleky, popřípadě vesty a župany. Dámy jsou oblečeny do sukní. Míru konzervativnosti stylu určuje věk postav i charakter. Marnie nosí přesně padnoucí kostýmy pastelových barev, její chladné city k mužům navíc podtrhují detaily jako například pečlivě dopnuté knoflíčky, díky kterým zůstává celá její postava zahalená. Například jako během svatební cesty na lodi, kde má hlavní hrdinka dlouhou noční košili s nepřírozeně vysokým límcem, takže jí je v podstatě vidět jen hlava.

Díky minimalisticky pojaté scénografii vzniká prostor pro větší koncentraci na herecké výkony. Eva Novotná pojala Marnie jako temperamentní ráznou ženu, která si jde tvrdě za svým. Za touto sebejistotou však skrývá citlivou povahu vzbuzující lítost nad její těžkou situací poznamenanou nepříjemným zážitkem v dětství. I ve druhé části příběhu, kdy se z Marnie stává Rutlandův majetek, je stále energickou ženou, která dává jasně najevo svůj odpor k mužům. V závěru se však Rutlandovi podaří dostat pod její drsnou skořápku a Marnie se i přes počáteční nedůvěru rozhodne společně se svým, víceméně nedobrovolným manželem, vyřešit svoji minulost. Václav Vašák ztvárnil Marka Rutlanda jako na první pohled lehce excentrického boháče, který bezstarostně proplová

---

<sup>60</sup> Tamtéž.

životem. Právě jistou hravostí a odlehčeností dává své postavě kontury majetku a moci, protože si díky penězům může dovolit prakticky cokoli. Z popisu scénografie je zřejmé, že strohé rekvizity nenavodí dojem a bohatství (snad kromě obřího sejfu), které je pro Rutlandův svět příznačné, tudíž dává Vašák své vysoké postavení ve společnosti najevo stylizací do člověka, kterému bude patřit cokoli, na co si ukáže. Ústřední dvojice Novotná – Vašák po celou dobu představení téměř neopustí jeviště. V prázdném prostoru je tak veškerá divácká pozornost soustředěna na jednající. Kromě aktérů, kteří ztvárňují jednu postavu (Marnie, Mark, Lil, Bernice), užívá Pitínský principu „převleku“, kdy jeden herec sehrává několik postav – Ondřej Mikulášek (Detektiv, Ward, Turpin, Bob), Martin Sláma a Vladimír Krátký.

Pitínský vytvořil poctu Alfredu Hitchcockovi, což je patrné při častém využívání zmiňovaných filmových postupů na divadle, ať už se jedná o rychlé střihy a změny scén nebo například využití hudby v různých zvukových odkazech a citacích na tu původní filmovou. Minimalisticky pojatá scénografie v soudržné šedivé barevnosti se vůči filmu vymezuje a zasazuje příběh Marnie do specifického divadelního světa metafor a náznaků: *„Postava Marnie je živým, pulsujícím středobodem šedivého mechanismu střihově navazovaných výstupů. Odsypají většinou v divokém prestu vykřikovaných replik, jež jsou vysokým, psychologicky nepravděpodobným tempem zcizovány. Jindy se výstupy vláčně prolínají díky šikovnému využití jevištní metafory. Inscenace je nejpůsobivější, právě když od předlohy neodbíhá hravými asociacemi a efekty, ale souzní s ní a snaží se divadelním jazykem vyjádřit duševní stavy.“*<sup>61</sup> I přes rychlé tempo v první části, kdy je divák zahlcován informacemi, je inscenace držena v kompaktním tvaru, který se vyznačuje ztemňováním atmosféry doprovázené thrillerovým napětím.

---

<sup>61</sup> KUNDEROVÁ, Radka. Oddych s premií. *Divadelní noviny*. 2008, roč. 17, č. 20, s. 5.

### 3.3 Komparace

Dora Viceníková společně s Janem Antonínem Pitínským vytvořili scénář, který je v podstatě prepisem fabule filmu. Radka Kunderová ve své recenzi napsala: „*J. A. Pitínskému zřejmě film učaroval a rozhodl se ho transponovat pro scénu velmi uctivě. Ponechal téměř beze změn nejen fabuli, prostředí a postavy, ale také dialogy. Přesto nevytvořil doslovnou ‚dramatizaci‘ filmu.*“<sup>62</sup> Dovolím si s recenzentkou polemizovat, protože zcela nesouhlasím s poslední větou. Spojení „doslovná dramatizace filmu“ asi nejsou ta slova, která bych k charakterizaci inscenace využil, ale ve svém základu jsou poměrně výstižná. Podle mě se jedná o převod filmu do divadelní podoby, který je na svou předlohu velmi úzce vázán a intenzivně z ní čerpá a odkazuje na ni. Je mi jasné, že uvedeným slovním spojením chtěla autorka naznačit, že režisér pojal svou inscenaci svébytným způsobem, což se podle mě nejmarkantněji projevilo pouze ve dvou případech – scénografii a způsobu herectví.

Minimalismus, prázdná scéna a jen nezbytné množství strohých rekvizit tvořených převážně kovovými židlemi a stoly nestrhávají na sebe pozornost, ta je přenášena na herce. Filmové herectví se logicky liší od divadelního už jen ze své podstaty, která je daná prací s kamerou umožňující soustředit se na detail, což vede k civilnějšímu jednání. Na divadle je potřeba výraznějších gest a stylizované práce s hlasem. Patrné to je například u scény prvního rodinného setkání s Marnie u Rutlandů, která je ve filmu pojata kultivovaným způsobem. V inscenaci herci přehrávali za pomoci výrazné mimiky a gest, ale také při práci s rekvizitami. Ve filmu si Rutland naleje trochu alkoholického nápoje do čaje, na divadle si jím Václav Vašák vyplní celý hrnek a při požádání své švagrové o citron, jej na ni celý vymačká. Navíc Vašákovo celkové pojetí Rutlanda jako excentrického boháče je zcela opačné od ztvárnění Seana Conneryho, který svou postavu pojal jako suše šarmantního bez výrazného dávání najevo svých emocí.

---

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 5.

Doslovným pojetím filmu se do inscenace dostaly jisté nesrovnalosti narušující logiku divadelního ztvárnění. Například, když na svatební cestě uniká Marnie před Rutlandem a nakonec je zahnaná na gauč, jí Rutland říká „Vylez z toho kouta“. Tato scéna se vyskytuje v inscenaci, ovšem na otevřené scéně s jedinou rekvizitou postele, kde není kam unikat a už vůbec ne do kouta, přičemž je tato replika v divadelním scénáři zachována. Další nelogičnost, kterou způsobilo přesné držení se předlohy, vznikla například ve scéně po večírku, kdy Marnie málem odhalená předchozím zaměstnavatelem chce prchnout z Rutlandova domu. Rutland ji přistihne a vyčítá ji, že si začala balit věci, což na divadle není nijak znázorněno (například rekvizitou kufru), takže replika o balení věcí je nahozena bezdůvodně. Podobný způsob se opakuje při honu na lišku, který je ve filmu jasně zobrazen, kdežto v inscenaci se o něm pouze zmíní a následuje scéna, kdy se Marnie snaží na Foriovi dostat z Rutlandova panství. Opět tedy dochází k zachování filmového scénáře bez nějaké návaznosti či logiky na inscenaci a místo lovu vypadá tato scéna jako obyčejná projížďka. Tyto poznámky se mohou zdát hnidopišské, ale je to způsobené tím, že film i záznam jsem viděl krátce po sobě, tudíž nemám od původní látky velký odstup a tato místa mi přišla v inscenaci nedomyšlená. Interpretovat tyto části jako autorský záměr není podle mě na místě, protože inscenaci dále neposouvají a pouze se drží původní látky.

Tvůrci si naopak velmi dobře poradili se závěrem, kdy jsou Marnie a matka společně nuceny přiznat, co se stalo osudné noci, která zapříčinila psychické problémy hlavní postavy. Ve filmu je tato scéna zobrazena pomocí flashbacků, díky kterým se přemísťujeme do vzpomínek Marnie. Na divadle sedí Rutland, Marnie, matka a námořník strnule na židlích směrem k publiku a přímo do něj hledí bez očního kontaktu mezi sebou. Děj je dramaticky vyprávěn a napětí ještě umocňuje zvuk hromů a problikávání světel značící blesky.

Nejvýraznějším autorským zásahem do původní látky je vklad postavy psychiatra, který se ve filmu nevyskytuje. Na divadle funguje v mezihrách mezi jednotlivými obrazy a hrou na asociace je divákům odhalováno Marniino nitro. Pokud se inscenace až nápadně podobá filmu, těžko říct, zda se jedná o jeho



kopírování, či fascinaci filmem, kterou tvůrci chtěli, jako poctu dílu, předvést divákům. Tvůrci zřetelně odkazují na film, ať už v jednotlivých obrazech nebo složkách inscenace, a protože tak činí nápaditě, s nadhledem a navíc inscenaci obohatili několika původními nápady, nelze se jednoznačně přiklonit k pojmu dramaturgie či adaptace, protože hranice je v tomto případě velmi tenká.

## 4 Jules a Jim

Inscenace *Jules a Jim* v režii Anny Petrželkové poprvé v historii novodobé Reduty mění uspořádání divadelního sálu a diváci netradičně usazeni na jevišti obklopují scénický prostor ze tří stran. Tím vzniká komorní prostředí, ve kterém tři herci odehrávají inscenaci podle Rochého románu s odkazy na stejnojmenný Truffautův film. Inscenace s výraznými prvky improvizace měla premiéru 9. března 2012.

### 4.1 Původní látka - román *Jules a Jim*, autor Henri Pierre Roché

*Jules a Jim* je nejznámější román francouzského spisovatele Henri Pierre Rochého (1879-1959), který byl vydán v roce 1953. Ústředními hrdiny milostného příběhu jsou dva nerozluční přátelé, kteří se zamilují do stejné ženy. Hlavními tématy románu jsou různé možnosti pohledu na lásku a přátelství. Například kdy začíná láska, kdy končí přátelství, za jakých situací se tyto hodnoty můžou otřást apod.

Roché se pohyboval ve společnosti umělců, zejména skladatelů, básníků a malířů, což se projevilo i v románu, protože Jules i Jim jsou oba velkými milovníky umění, které je ústředním předmětem jejich rozhovorů. Roché se řadí do oblasti meziválečné umělecké avantgardy, avšak literárně se v té době projevil pouze dramatem *Don Juan* (1924).<sup>63</sup> První světová válka sehraje v románu podstatnou roli a ačkoliv se autor jejímu průběhu příliš nevěnuje, slouží jako časový předěl, během něhož se od sebe hlavní postava odloučí a projdou životní změnou. Roché byl rovněž překladatelem z němčiny do francouzštiny<sup>64</sup>, což se rovněž projevilo v jeho knize, v níž je postava Julese původem z Německa, který tráví čas v Paříži a přivydělává si překládáním. Jim se živí jako spisovatel. Román je místně zasazen do autorovy rodné země, ale

---

<sup>63</sup> JAMEK, Václav. Doslov In ROCHÉ, Henri-Pierre, *Jules a Jim*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 211.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 211.

také do Německa, kam se Jules vrací se svojí ženou – Katty. Z výčtu shod mezi životem autora a jeho hlavních postav vyplývá, že se jedná o román s autobiografickými prvky.

Kompozičně je román rozdělen na tři části (*Jules a Jim, Katty a Až do hořkého konce*), které jsou tvořeny jednotlivými kapitolami. První část seznamuje čtenáře s hlavními postavami Julesem a Jimem, kteří jsou zde vykresleni jako volnomyšlenkáři bezstarostně proplouvající životem. Oba si vždy mají co říct a jejich život se pohybuje především kolem dvou motivů – žen a umění. Zatímco o umění vedou nekonečné debaty a sami si jím pokouší vydělat na živobytí, ženy hrají v jejich životě nezastupitelnou roli. Oba jsou v první části vykresleni jako velcí sukničkáři, ale i smolaři, což má za následek neustálé poznávání nových objektů jejich zájmu. Tato část slouží k vykreslení charakterů dvou hlavních protagonistů a sama o sobě děj nijak neposouvá. Jedná se spíš o intro k části, kdy do života obou vstoupí Katty. V závěru první části knihy se Jules s Jimem vydají do Řecka, kde spatří antickou sochu s úsměvem, který oba okouzlí, krátce po návratu do Paříže začíná druhá část knihy, kdy se v jejím úvodu oba přátelé setkávají s Katty, ženou, která má úplně stejný úsměv jako zmiňovaná antická socha.

Katty si dovede užívat život stejně naplno a tak spolu začnou všichni tři trávit čas. Na rozdíl od první části, kde je barvitě vylíčen milostný život spočívající v seznamování se stálými novými ženami, je druhá část v tomhle ohledu stručná, neboť v ní dochází velmi rychle ke svatbě Katty a Julese. Protože do Katty byli zamilovaní oba, dal by se očekávat konflikt dvou hlavních představitelů spočívající v boji o Kattynou přízeň, nic takového se však neděje. Jim stále udržuje s Julesem stejně přátelský vztah, který je později přerušovaný první světovou válkou. Jules bojuje na straně Němců, Jim Francouzů, což otevírá další možný konflikt, kdy tito dva přátelé mohli stát proti sobě ve válečné bitvě. I tady autor nenarušuje přátelství jednoduchým zdůvodněním, že se ve válce proti sobě nesešli. Naopak po skončení bojů dochází k jejich opětovnému setkání u Julese v Německu, kde žije s Katty. Julesovo manželství s Katty není tak šťastné jako dřív, zatímco on je po válce vyvrážděnější a vyrovnanější, ona se chová stále

stejně divoce jako v době, kdy se poznali. Jejich vztah je poznamenaný nevěrami ze strany Katty a také jejími útekami od rodiny. Jednoho dne se navíc Jim dozví, že Katty není v manželství spokojená a Jules pro ni jako manžel skončil. Jimův pobyt v Německu se protáhne a čas trávený s Kattou zmůže své. Stejně jako byl tehdy Jim smířený se svatbou Julese a Katty, je i teď Jules smířený s tím, že Katty chce žít s Jimem. Situace je vyřešená společným životem ve třech. Život s Kattou je však komplikovaný, stejně jako je komplikovaná její samotná osobnost. Životní stereotyp zpestřovaný mileneckými vztahy a neúspěšné pokusy o početí dítěte vedou ve výsledku k rozpadu jejich vztahu a ke Kattinému návratu k Julesovi, čímž začíná třetí část knihy.

I přes všechny problémy se tato trojice od sebe nedovede odloučit, jako kdyby po neúspěšných manželských vztazích se všichni nejvíce našli ve společném vztahu přátelském. Jejich životy pokračují – Jim se vrátil ke své milence Gilbertě, Katty k Albertovi, Jules v této části stojí tak trochu stranou a není mu dáváno tolik prostoru. Věčně nespokojenou Kattou časem omrzí i tento volnější způsob života a chce se s Jimem opět dát dohromady. Ten jí oznamuje, že si chce vzít Gilbertu. Neustálé hledání sebe sama a nenaplněný život, vede Kattou k fatálnímu rozhodnutí. Jednoho dne si všichni tři přátelé vyjedou na projížďku, která je tím posledním, co spolu podniknou dohromady. Katty vysadí Julese a rozjede se s Jimem po mostě, který se opravuje. Během řízení strhne volant a auto se převrhne do Seiny. Kniha končí kapitolou v krematoriu, kde Jules pohřbívá své životní partnery.

Roché se nepouští do hlubokých analýz lidské duše, nesnaží se co nejvíc postihnout myšlenkové pochody tří hlavních hrdinů svého díla: „*Mezi Julesem, Kattou, Jimem není ve hře nějaký jemný psychologický mechanismus určující jejich soužení a jejich soužití. V ryzosti románu je ostatně až nápadně málo místa pro skutečnou živočišnost, jakou bychom v díle, tolik se zaměřujícím na milostný život postav, očekávali.*“<sup>65</sup> Roché vykresluje příběh jemně a popisně bez psychologických analýz. Autor přeskakuje válečnou etapu, vyhýbá se možným

---

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 214.

konfliktům, které mohly nastat mezi Julesem a Jimem, aby se mohl soustředit na vylíčení silného přátelského příběhu mezi dvěma muži a jednou ženou. Ze zpočátku optimistického čtení, které se tváří jako oslava života, s přibývajícím časem dílo zvážní a překlene se do roviny hledání sebe sama. V této etapě však může naplno pokračovat jenom Jules, jehož odchodem ze hřbitova román končí a začíná tak zcela nový příběh, který autor už dále nerozvíjí.

## **4.2 Původní látka – film *Jules a Jim*, režie Francois Truffaut**

Režisér Francois Truffaut byl Rochého tvorbou nepochybně fascinován, důkazem budiž dva filmy, které zpracoval podle románů tohoto francouzského spisovatele. Tři roky po knize *Jules a Jim* vydal Roché druhý román *Dvě Angličanky a pevnina*, který však zůstal daleko za prvním zmiňovaným dílem a nestal se tolik známým. Oba romány prošly filmovým zpracováním pod Truffautovou režii, ale větší popularitu má dodnes právě *Jules a Jim*, který je jedním z významných filmů francouzské Nové vlny. Autor doslovu Václav Jamek ve svém příspěvku zmiňuje, že román *Jules a Jim* je známý právě díky Truffautovému filmu, který jej proslavil a že současní čtenáři si cestu ke knize mnohdy nachází přes filmové zpracování.<sup>66</sup>

Režisérovi se podařilo filmovými prostředky zachytit Rochého literární styl. Z filmu na diváky dýchá přítomnost knihy. Truffaut používá vypravěče, který přednáší pouze citáty z knihy. Jeho přednes je takřka bez emocí. Navíc zachovává fabuli původní látky. Na začátku představuje Julese a Jima a jejich pařížský život plný umění a žen. Děje se tak v rychlém tempu, které umocňují rychlé střihy, kamera v pohybu a dynamická hudba. Truffaut si je vědom toho, že první část Rochého knihy nemá dostatečný potenciál pro filmové zpracování, a proto se již po deseti minutách objevuje Katty – žena s úsměvem antické sochy, jak ji označí vypravěč.

---

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 217.

Truffaut na rozdíl od Rochého dává větší prostor pro poznávání Katty před svatbou s Julesem. Zobrazuje ústřední trojici při toulání se po městě, výletu na venkov, kavárenském poflakování nebo věnování se kultuře. V Rochého románu se jedná o rychlý skok, kdy si Jules ožení s Katty krátce po jejím poznání a čtenář ani pořádně neví, čím jej tato žena mohla okouzlit oproti předchozím dalším, kterým byla v úvodní části kniha věnována značná pozornost. Truffaut tak činí vztah uvěřitelnějším a následným zobrazením války tvořené dokumentárními záběry z bitev se i tento moment stává pro film podstatným mezníkem. Roché se zmiňuje pouze o vypuknutí války. Její filmovou ilustrací však dochází k větší závažnosti a uvědomění si, jak osudový časový předěl se v jejich životě odehrál a hlavní postavy pozměnil.

Poválečná část filmu se ve své atmosféře shoduje s románovou předlohou. Život hlavní trojice již není tak šťastný, zejména kvůli vztahovým problémům. Všechny „nevěry“ se odehrávají v naprosté otevřenosti zúčastněných. Režisér zde neprosazuje volnou lásku, snaží se spíš zachytit složitost lidského srdce, které se vymyká morálce. Krachem trojice však dokazuje, že je nemožné žít bez pravidel.<sup>67</sup>

Dalším zajímavým faktem je, že Truffaut děj sleduje během 25 let života, ale trojice postav nestárne. Jejich dospívání například znázorňuje pomocí střihového rytmu filmu. První část je rychlá, svěží, podpořená hudbou, v části druhé se rytmus zpomalí. Poetiku snímku pak dotvářejí záběry na krajinu, jejímž popisům je v knize rovněž věnovaná značná část.

Truffaut film směřuje rychle do hořkého konce, například vynechává Kattiny sebevražedné tendence, které Roché v knize rozpracovává na několika příkladech a komplikovaný vztah zobrazuje spíše zkratkovitě bez hlubokého rozebírání příčin. Zatímco na konci knihy se Jules stává spíše okrajovou postavou, tak v závěru filmu je vylíčen jako nejzávažnější a nejtragičtější

---

<sup>67</sup> TÖTEBERG, Michael, (ed.). *Lexikon světového filmu*. Praha: Orpheus, 2005, s. 182–183.

postava.<sup>68</sup> V románu totiž do poslední chvíle nevíme, jestli Katty s autem doopravdy z mostu sjede, ve filmu vidíme most, který je nespojený, tudíž je jasné, jaký osud postavy postihne. Divák pak už jen vnímá detailní záběry na výrazy postav – usměvavou Katty, která si užívá i poslední vteřiny života, a smířeného Jima, který se ani nijak nesnaží zasáhnout do řízení. Stejně jako je divákovi jasné, jak skončí vůz směřující po nepropojeném mostě, je i Jules při sledování poslední cesty svých přátel zcela bezmocný a může jen přihlížet jejich konci. Scéna z krematoria už jen dokresluje důsledek nedávných událostí a film začíná a končí stejnou větou jako román, čímž Truffaut pevně uzavřel Rochého rámeček.

Román je zasazen do doby před první světovou válkou, Truffaut tohoto časového určení využívá a stylizuje film do černobílých barev, čímž podporuje jeho dobové vyznění. Jednoduchý příběh milostného trojúhelníku nezatěžuje snahou o psychologizaci hlavních postav a ponechává divákovi volnost, protože zůstává věrný duchu předlohy a nezaujímá autorské stanovisko k jednání hlavní trojice. I přes to, že film od druhé třetiny zpomaluje své tempo, rychlost střídání dějových zvrátů je i tak velká. Truffaut využívá části z Rochého knihy, které obsahují potenciál pro dramatického situace, což díky tempu může působit jako práce s jednotlivými fragmenty z románu. Film však postupuje plynule, kontinuálně a přehledně skládá obrazy životních událostí ústřední trojice.

### **4.3 Inscenace – *Jules a Jim***

Režisérka inscenace Anna Petrželková se rozhodla pojmout Rochého intimní příběh v komorní atmosféře, která je pro román příznačná, neboť jeho osou jsou pouze tři postavy. Všechny vedlejší postavy autorka scénáře Dora Viceníková vyškrtla a před diváky vystupují pouze Jules (Jiří Kníha), Jim (Michal Dalecký) a Katty (Petra Bučková). Pro ještě větší sevřenost příběhu je porušen klasický divadelní prostor v Redutě a publikum je usazeno na scéně, kde hlediště ze tří stran obklopuje hrací prostor. Ten vyplňují strohé židle a stoly s malými

---

<sup>68</sup> ROCHE, Henri-Pierre, *Jules a Jim*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 216.

lampičkami připomínajícími svým tvarem Eiffelovu věž, čímž se dokresluje atmosféra Paříže, kde se z velké části příběh odehrává.

Francii na úvod rovněž evokují samotní představitelé dvou hlavních přátel, kteří mluví s výrazným francouzským akcentem a přitom hádají autory slavných citátů, jejichž výroky napodobují zmiňovaným přízvukem. Poté, co je tato hra přestane bavit, vydávají se na poznávání žen v publiku. I když nejspíš mnozí diváci nejsou nadšeni, pokud je herci na divadle zapojují do hry, v tomto případě se nejedná o samoučelný prvek. V románu totiž ženy přichází a odchází ze života Julese a Jima v podstatě jak na běžícím pásu. Jejich filozofie je jednoduchá – když jedna odejde, nahradí ji další a tak stále dokola. Dalecký s Knihou prochází kolem první řady a komunikují s divačkami pomocí řečnických otázek, tudíž se od nich neočekává odpověď. Tvůrci tedy dopředu mysleli na možnou nechuť při zapojování publika, jedná se spíše o nepřímou komunikaci. Ušetřeny nejsou divačky ani v zadnějších řadách a Kniha s Daleckým ovládnou všechny strany hlediště. Tato část zabere asi čtvrtinu inscenace a z původní předlohy čerpá pouze tematicky, protože se zde především improvizuje. Co však herci z románu zachovávají, jsou jména přítelkyň, které poznávají - náhodné divačky jsou tak označovány například jako Lucie nebo Gertruda.

V románu i ve filmu se využívá označení „Žena s úsměvem antické sochy“. I tato přezdívka je v inscenaci pro Katty zachovaná. Jakmile Jules s Jimem spatří v publiku onu ženu, snaží se ji dostat k sobě na scénu. Petra Bučková představující „náhodnou“ divačku se vcítila do pocitů ženy, která je „obětí“ obou herců a zpočátku si mezi Julesem a Jimem připadá trapně. Pánové ji však přesvědčí a z divačky se stává Katty, která se přímo na jevišti převleče do podobně stylového kostýmu, jaký nosí dva nerozluční přátelé. Oba jsou oděni do světlého obleku v odstínech žluté, saka i kalhoty jsou vertikálně děleny na dvě poloviny, jedna polovina je celá poseta květinovými ornamenty, druhá zůstává čistá. Pokud stojí Jules s Jimem vedle sebe, poloviny obleku každého z nich se vizuálně propojí do jednoho celku, což umocňuje dojem nerozlučných přátel. Katty, která do jejich života nečekaně vstoupí, nosí kalhoty a sako ve stejném odstínu světle žluté, jen je tento oblek celý posazen květinovými ornamenty. Do



stejně sladěného vizuálu je stylizovaná i ústřední rekvizita celé scénografie – velká postel, která je umístěná v zadní části scény. Na posteli jsou tři polštáře a jedna společná přikrývka, postel předěluje horizont také ve stejné barevné podobě. Celý tento secesní styl využívající ornamentálnost dotváří měkké svícení.

Ačkoliv je základem inscenace Rochého román, režisérka využívá i odkazy na Truffautův film. Například se v inscenaci vyskytne stylizovaný běh tří hlavních aktérů po mostě nebo téma války je zobrazeno projekcí dokumentárních válečných záběrů, stejně jako ve filmu, kdy tyto snímky tvoří časový předěl. Petrželková, stejně jako Truffaut, rovněž nechává trojici více rozehrávat vzájemné vztahy po seznámení. V Rochého románu dochází k poměrně rychlému střihu, kdy se Jules žení prakticky hned po seznámení s Katty. Svatbou se tak mění vztahové poměry mezi ústřední trojicí, což je naznačeno změnou kostýmu u postavy Katty, která se převlékne do bílých svatebních šatů. Už najednou kostýmově netvoří sourodou trojici, zatímco přátelství Julese s Jimem přetrvává, a proto ke změně oděvu nedochází.

Co je však pro všechna tři díla společné, je celkové zvolnění a potemnění atmosféry v ději odehrávajícím se po válce. Může za to časový skok, kdy trojici vidíme dohromady po několika letech a především u manželství Julese a Katty došlo ke změnám k horšímu. Jules je více usazený, Katty stále stejně volnomyšlenkářská a tak dochází k rozporům. Setkání s Jimem je pro ni jako vzpomínkou na staré dobré časy, a tak všichni tři začnou od znova. Tento motiv je v druhé polovině inscenace nejčastěji se opakující. Neustálé restartování vztahů vede k cyklické monotónnosti a příběh již není dále posouván. Katty střídá Julese s Jimem, občas se zmíní o jiném milenci a tím potenciál příběhu pro inscenaci končí.

Zmiňoval jsem, že se Roché v románu nesnaží vykreslovat postavy po psychologické stránce, ale tvoří spíše popisně. Ani v inscenaci nelze hovořit o stylu herectví, ve kterém jde hercům o vcítění se do pocitů postav, zároveň se však nejedná o povrchní karikování. Kniha vykresluje Julese jako strnulého

mladíka, který si své místo v životě hledá a po válečných útrapách je pomalu nachází. I když jeho postava trpí nedostatkem šarmu, nahrazuje jej přímostí a poněkud unáhlenou odvahou. Oproti němu pojal Dalecký postavu Jima jako sebejistého, aristokraticky vyhlížející mladého muže, který si je v jednání se ženami jistější. Jejich přátelství a životní souhru podporuje hra na kytary, kterými se během jednotlivých výstupů doplňují. Petra Bučková zobrazuje Katty jako živelnou a značně komplikovanou ženu, která neúprosně prosazuje svá životní pravidla. Její Katty působí lehce rozdvojeným stylem pohybujícím se mezi touhou po životě v manželství a zároveň velké životní volnosti. Navíc dovede být dobrým spoluhráčem do života, což se projevuje ve scéně, kdy všichni tři hrají na hudební nástroje a ona ovládá smyčcem pilu, kterou ale později symbolicky rozřezává společnou postel sdílenou s Julesem. Otázkou je, jestli je vůbec Rochého látka skrývá nějaký potenciál pro hlubší rozehrávání, protože ani ve filmu tyto tendence nebyly patrné. Emoce jsou v inscenaci zkrátka názorně předváděny, ale na solidní herecké úrovni, která se nesnižuje k podbízivosti.

Příběhově chudou inscenaci dokázala Petrželková pozdvihnout divadelními prostředky, zejména díky metaforické práci s rekvizitami, kterých na scéně není mnoho, za to jsou důmyslně využívány – například „eiffelovkové“ lampičky, které si herci později nasazují na hlavu jako párty kloboučky na jednom ze svých mnohých večírků. Podstatnou rekvizitou je vana, která symbolizuje řeku Seineu - v ní se trojice hlavních postav koupe, ale také je to místo společného konce Jima a Katty, když do vany spadne model auta na dálkové ovládání, které Katty ovládá. Tempo inscenace odpovídá Truffautovému filmu, protože Petrželková rychle střídá jednotlivé obrazy. V závěru ale dochází k zacyklení – děj a charakterů postav se nikam neposouvají a v podstatě se jen čeká, kdy se Katty rozhodne pro osudovou projížďku, která vyprávění zakončí. *„Živé tempo inscenácie v druhej polovici stagnuje a stráca pôvodnú naivitu a hravosť, stáva sa len akýmsi dojazdom, či automatizmom. Inscenácia plynutím pomaly vyúsťuje do*

*katastrofy a smútku, a stráca tak svoj pôvodn prvne radostný nádych.*<sup>69</sup> Osamocený Jules, postává na potemnělé scéně a smířeně hovoří o posledním přání jeho přátel. Horizont s květinovými ornamenty je vytažen do provaziště a diváci spatří siluety Jima a Katty, které symbolicky dotvářejí jejich posmrtnou podobu. Inscenace je tedy se symbolickým vizuálním dovětkem uzavřená podobně jako román i film.

#### **4.4 Komparace**

Z předchozí části je zjevné, že Dora Viceníková s Annou Petrželkovou vycházely při tvorbě scénáře jak z Rochého románu, tak z Truffautova filmu. Inscenace plyne v podobném scénosledu jako Truffautův film, což znamená, že zachovává základní románovou fabuli. Největším autorským zásahem je redukce postav na tři. I když je těmto postavám v knize i filmu věnován největší prostor, doplňují je postavy vedlejší, které pomáhají k charakterovému dokreslení ústřední trojice. Většinou se jedná o postavy, které mají milostný poměr z jednou ze tří osob milostného trojúhelníku. V Rochého románu se v první části knihy těžko orientuje, protože ženy, se kterými jsou Jules a Jim v kontaktu, neustále přibývají, odcházejí a vrací se, což se děje zhruba po dobu jedné třetiny knihy. Katty vede podobný styl života, ale s lidmi z jejího okolí přijdou do kontaktu i Jules s Jimem. Zejména s Albertem, od kterého se Katty nedovede definitivně odpoutat a vrací se k němu. Tato postava je zobrazena i ve filmu. Na divadle se díky redukci postav o těch vedlejších pouze hovoří.

Děj je v inscenaci zasazován do stejných míst jako v románu. Autor knihy se popisu prostředí věnuje poměrně detailně a stejně i Truffaut dává dostatek prostoru zejména záběrům přírody německého venkova. Petrželkové stačí pro dokreslení prostředí náznak. Pokud se nacházíme v Paříži, poslouží lampičky ve tvaru Eiffelovy věže, venkov je zase zobrazen přítomností pily, dřevěnými poleny a zeleným svícením, Seineu zastupuje vana a nedostavěný most, po

---

<sup>69</sup> SUCHÁ, Michaela. *Jules a Jim*. [online]. 2012 [cit. 2017-04-08]. Dostupné z: <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/849-Jules-a-Jim>.

kterém se řítí auto, představují za sebou seřazené stoly směřující k vaně a model auta na dálkové ovládání.

Jistým problémem inscenace mohou být časové skoky, které jsou v románu jasně datovány nebo popsány a i ve filmu se díky kontextovým informacím přidaných režisérem orientujeme v dlouhém časovém úseku, během něhož se děj odehrává: „V Truffautově filmu je na rozdíl od brněnské inscenace ještě další předěl: postavy sledují filmový týdeník se záběry pálení knih v Německu. Polovina třicátých let. Možná by nebylo tak úplně od věci učinit podobný náznak i v divadelní adaptaci románu, neboť v ní vše podivně uvízlo v „bezčasové nadčasovosti“ a jako diváci máme pocit, že jsou stále léta dvacátá. Přitom historický kontext není tak úplně zanedbatelný, byť to bylo jen s ohledem na biologické stárnutí a možnost nebo nemožnost znovu počít dítě. Představení možná i z tohoto důvodu postrádá základní dramatický tah k tragickému rozuzlení.“<sup>70</sup>

Přítomnost kamery klade na herce jiné nároky než jevištní prostor, z čehož vyplývá naprosto rozdílný přístup ke ztvárnění role. Zatímco herci ve filmu pojali své postavy civilním způsobem, Dalecký s Knihou hrají výrazně stylizovaným způsobem a gesty. Komicky napodobují francouzský přízvuk a v první čtvrtině, kdy navazují kontakt s divačkami, se jedná o kombinaci improvizace a textu. Ani herci ve filmu však nepronikli do svých postav hlouběji, což je zapříčiněno Rochého pojetím, v němž autor neusiluje o psychologický román, spíše mě napadá označení „kultivovanější červená knihovna“.

Domnívám se, že autoři přistoupili k inscenaci svébytným způsobem, v němž využili román a film. Tyto dvě látky nebyly jen pouhou inspirací, tvůrci z nich čerpali poměrně výrazně. Přidaná hodnota inscenace spočívá v dramaturgicko-režijním konceptu, který dílo ozvláštnil včleněním improvizované části, která účelně plní funkci pro seznámení se s Julesem a Jimem v duchu románové

---

<sup>70</sup> MLEJNEK, Josef. Na scéně v opačném gardu. *Divadelní noviny*. 2012, roč. 21, č. 9, s. 5.

předlohy. Rovněž stylizované herectví s prvky komična, groteskna a písňových vstupů činí z inscenace zpočátku komedii, která po válečném vstupu zvažní a na otázku přátelství a lásky je zde nahlíženo z různých úhlů pohledu, který je dán proměnou vztahů mezi hlavními postavami. Navíc metaforicky hravá práce s rekvizitami vytváří nové významy, přičemž jeden předmět může plnit více funkcí. Po scenáristické stránce se v inscenaci pracuje s textem z knihy, ale také se značným množstvím nových dialogů, které propojují jednotlivé obrazy. I když se tvůrci víceméně drží posloupnosti filmových scén, jsou i tak kráceny a v poslední čtvrtině dojde k rychlejšímu posunu ke konci. Inscenace *Jules a Jim* zachovává věrnost oběma původním látkám, nesnaží se o jejich dekonstrukci, ale díky výše uvedeným přidaným autorským prvkům, které z ní činí specifické samostatné dílo, bych volil označení divadelní adaptace.

## 5 Kabaret Kafka

Po inscenaci *Korespondece V+W* (2010) se tvůrčí tým Reduty vrátil k formě dopisu, aby na jeviště převedl Kafkův *Dopis otci*. Režisér Daniel Špinar odlehčil závažně pojaté psaní, v němž Kafka pojmenovává příčiny neporozumění si se svým otcem, do hravé kabaretní formy a Franze Kafku zobrazil pomocí pětice mužských herců, kteří rozehrávají kabaretní výstupy podle Kafkova textu. Inscenace měla premiéru 2. listopadu 2014.

### 5.1 Původní látka – *Dopis otci*, autor Franz Kafka

Na úvod je potřeba vyjasnit, že *Dopis otci* je druhově skutečně tím, co stojí v jeho názvu, tedy písemným sdělením zamýšlenému adresátovi – v tomhle případě Hermannu Kafkovi. Nelze jednoznačně tvrdit, zda dopis původně vznikl pouze za účelem komunikace s otcem nebo byl psán s uměleckými přesahy, tudíž by se mohlo jednat i o umělecké dílo. Také to mohla být například jistá forma autoterapie, během které měl Kafka potřebu „vypsat se“ ze svých pocitů. Text vznikl v listopadu 1919, v 37. roce spisovatelova života. Dopis se však minul s cílem, protože nebyl nikdy odeslán ani doručen.<sup>71</sup> Díky tomu se z této látky stal jakýsi Kafkův životní dokument, ve kterém zmiňuje důležitá svědectví ze svého života a doby.

Franz Kafka se v tomto dopise snaží svému otci vysvětlit důvody jejich vzájemného odcizení, které většinou pramenily ze strachu k němu. V textu poukazuje na otcovy chyby ve výchově a to, jak byl jeho výchovnými metodami poznamenán až do své dospělosti, díky čemuž se také prohlubovala Kafkova nedůvěra v sebe samotného, jejímž následkem bylo spisovatelovo nízké sebevědomí. „*Tak velká není ani Tvoje nedůvěra k druhým, jako moje nedůvěra ke mně samému, k níž jsi mne vychoval.*“<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> GOLDSTÜCKER, Eduard. Doslov In KAFKA, Franz. *Dopis otci a jiné částečné povídky: nepřeložené prózy*. Praha: Akropolis, 1996, s. 218.

<sup>72</sup> KAFKA, Franz. *Dopis otci a jiné částečné povídky: nepřeložené prózy*. Praha: Akropolis, 1996, s. 212.

Proč se vůbec Kafka odhodlal k napsání takového dopisu zrovna v listopadu 1919? Vedly ho k tomu nedávno proběhlé události, které započaly během léčebného pobytu v Želízech u Mělníka. Zde poznal Julii Wohryzkovou, dceru vinohradského ševce a zřízence místní synagogy, se kterou se zasnoubil. Když se o tom dozvěděl Kafkův otec, vyjádřil se opovržlivě o nízkém společenském postavení rodiny nevěsty a ji samotnou hrubě pomluvil. Nato se rozhořčený Kafka vrátil do Želíz, aby mimo otcovu přítomnost vypsal celou trýznivou problematiku jejich vzájemného vztahu.<sup>73</sup> „*Hluběji jsi mne slovy asi sotva kdy ponížil a zřetelněji jsi mi své přezírání nikdy nedal najevo.*“<sup>74</sup> Ačkoliv se Kafka ve svém životě pokoušel o sňatek již dvakrát, nikdy k němu nedošlo. Třetí neúspěšný pokus se stal pomyslnou „poslední kapkou“ a spustil v Kafkovi nutkání se s těžkou situací vyrovnat. Místo přímého setkání z očí do očí zvolil formu dopisu, kterou odůvodnil v jeho úvodu. „*Ty ses mne onehdy ptal, proč tvrdím, že mám před Tebou strach. Nedokázal jsem Ti, jako obvykle, odpovědět, zčásti právě ze strachu, který před Tebou mám, zčásti proto, že k odůvodnění tohoto strachu patří příliš mnoho detailů, nežli abych je mohl shrnout ústně byť zpoloviny a jestliže se tu pokouším odpovědět Ti písemně, pak to bude přece jen velmi neúplné, protože i při psaní mne vůči Tobě svazuje strach a jeho následky, a protože velikost látky daleko přesahuje moji paměť a můj rozum.*“<sup>75</sup> Pro Kafku tedy byla forma dopisu záměrně volená, kvůli snaze o vyhnutí se přímému jednání se svým otcem. Ale i z tohoto způsobu nepřímé konfrontace měl autor strach, protože problémový vztah s jeho otcem byl Kafkovým celoživotním problémem.

Obsah dopisu je tedy tvořen po životních etapách, jakými Kafka procházel. Nejedná se o chronologické řazení, neboť autor ve svých vzpomínkách „skáče“

---

<sup>73</sup> GOLDSTÜCKER, Eduard. Doslov In KAFKA, Franz. *Dopis otci a jiné částečné povídky: nepřeložené prózy*. Praha: Akropolis, 1996, s. 218.

<sup>74</sup> KAFKA, Franz. *Dopis otci a jiné částečné povídky: nepřeložené prózy*. Praha: Akropolis, 1996, s. 205.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 163.

podle asociací, jaké se mu k vyprávěné etapě zrovna vybaví. Prakticky je v dopise vystižen Kafkův život od nejtělejších vzpomínek až do doby posledních událostí listopadu 1919. Během rozboru rozdělím dopis na několik tematických částí, které jsou v textu nejpatrnější. Zaměřím se především na témata dětství, rodinného obchodu, náboženství, Kafkovy umělecké práce a sňatku, jehož nesouhlas s ním ze strany otce zapříčinil vznik dopisu.

Z doby svých nejranějších let se Kafka zmiňuje o zážitku souvisejícím s výchovnými metodami svého otce. Například, když nemohl usnout a opakovaně se dožadoval vody a jeho otci došla trpělivost, skončil zavřený venku: *„Ještě po letech jsem trpěl trýznivou představou, že ten obrovský muž, můj otec, ta poslední instance, mohl takřka bezdůvodně přijít a vynést mne v noci z postele na pavlač, a že já jsem tedy pro něho znamenal takové Nic.“*<sup>76</sup> Kafka zmiňuje také nedostatek povzbuzování a přívětivosti ze strany otce, který mu spíše tarasil cestu, byť to mohlo být v dobrém úmyslu: *„A je typické, že Ty mne i dnes vlastně jen tehdy povzbuzuješ, když se to týká i Tebe samotného (...).“*<sup>77</sup> Kafka si také ze svých prvotních vzpomínek vybavuje otce jako velmi autoritativního člověka neuznávajícího jiné názory a myšlenky. Nemuselo jít o velké myšlenky, stačila například obyčejná dětská radost, o jejíž příčině se chtěl malý Franz pochlubit svému otci. Od otce se mu však často dostalo jen nezaujatého komentáře, který radost uzemnil.<sup>78</sup> Kromě myšlenek se tyto tendence vztahovaly také na lidi, o které Kafka projevil zájem, což se při jeho povaze nestával často. Například se spřátelil s jedním židovským hercem: *„Aniž jsi ho znal, srovnal jsi ho nějakým hrozným způsobem, na který jsem už zapomněl, s hmyzem, a jak často jsi měl pro lidi, kteří mi byli milí, automaticky po ruce přísloví o blechách a psech.“*<sup>79</sup> Kafka si také vybavuje poučování ze strany svého otce o chování u stolu. Ačkoliv měl Hermann Kafka zásady, sám je před ostatními

---

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 167.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 168.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 169.

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 171.



nedodržel. O tom, zda bylo jídlo dobré, se mluvit nesmělo. Kafkův otec však často jídlo označoval za hnusné, kuchařku napadal vulgarismy a obdobně to pokračovalo i v dalších případech během stolování: „*Kosti se rozkousávat nesměly. Tys směl. Ocet se nesměl srkat. Tys směl. Hlavní bylo, aby se chleba krájel rovně; to, žeš to ale dělal nožem umazaným od omáčky, nevadilo. Museli jsme se mít na pozoru, aby na zem nepadaly žádné zbytky jídla, pod Tebou toho leželo nakonec nejvíce.*“<sup>80</sup> Kafka nakonec shrnuje otcovy řečnické prostředky výchovy na: hubování, hrozby, ironii, zlý smích a sebelítost. Na druhou stranu si nevzpomíná, že by mu jeho otec někdy přímo a výslovně nadával.<sup>81</sup> I proto zmíněné otcovy prostředky k výchově vedly k tomu, že se z Kafky stal člověk uzavřený, který se komunikaci s otcem raději vyhýbal. Došlo až tak daleko, že se prostřednictvím matky dovídal odpovědi na takové základní otázky jako například „jak se otci daří“.<sup>82</sup> Kafka také zmiňuje otcovy vztahy ke svým ostatním sourozencům a jeho věčnou nespokojenost s nimi, která se především týkala nejmladší dcery Hermanna Kafky – Ottly. Protože Kafka s Ottlou si jako sourozenci byli blízcí, považoval je jejich otec za spiklence proti své osobě: „*Působíme na Tebe dojmem drzých spiklenců. Pěkní spiklenci. Jsi ostatně odjakživa hlavním tématem našich rozhovorů i našeho přemýšlení, ale opravdu spolu neseřádáme proto, abychom proti Tobě něco vymysleli, nýbrž proto, abychom zdálky i zblízka, s nejvyšším úsilím, s žertováním, s vážností, s láskou, se vzdorem, se zlobou, s nevolí, s odevzdaností, se špatným svědomím, se všemi silami hlavy i srdce společně prohovořili ten hrozný proces, který s Tebou vedeme, proces, ve kterém se neustále vyhlašuješ za soudce, ve kterém jsi však, alespoň z větší části (zde ponechávám dveře otevřené všem omylům, které se mi samozřejmě mohou přihodit) stejně slabá a zaslepená strana jako my.*“<sup>83</sup> Na druhou stranu je podstatné zmínit, že si autor vybavil i momenty, které jeho otce ukazovaly v lidštější podobě: „*Třeba když jsem Tě dříve v horkém létě o poledni po jídle vídal*

---

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 172.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 175.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 177.

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 188.

*v krámě unaveného, jak pospáváš, s loktem na pultě, nebo když jsi v neděli uštváný přijel za námi na letní byt; nebo jak jsi se chvěl pláčem a opíral ses o knihovnu, když byla matka těžce nemocná (...).*<sup>84</sup> Po Kafkově dětství se zaměřím na jeho dospělý a profesní život, kde byl vliv jeho otce stále zřetelný.

Kafka svého otce obdivoval pro jeho obchodní schopnosti, které sám neměl. V dopise popisuje otcův obchodní talent, který spočíval ve schopnosti správného jednání s lidmi během prodeje zboží. Kafka vyzdvihuje otcovy komunikační schopnosti, otevřený přístup k zákazníkům nebo jeho duchapřítomnost ve sporných případech.<sup>85</sup> Co však zapříčinilo Kafkův odpor k obchodu a nechuť jít v otcových stopách souvisí s výše zmíněnými trýznivými vzpomínkami z dětství: *„Ale protože jsi mne postupně po všech stránkách lekal a obchod mi splýval s Tebou v jedno, nebyl mi ani obchod už milý.“*<sup>86</sup> Kafka se dále zmiňuje o chování otce ve vztahu ke svým zaměstnancům. Hermann Kafka nejspíš nebyl ideálním zaměstnavatelem, co se týká sociálního cítění a respektu k podřízeným. Jeho ostré metody uplatňované ve výchově se projevovaly i v jednání s personálem, které Hermann Kafka označoval jako „placené nepřátele“.<sup>87</sup> Kafkův otec zkrátka praktikoval přísné „vladařské“ tendence jak v osobním, tak profesním životě. Uvedené motivy chování Kafkova otce mají nejspíš příčinu v dobových souvislostech, kdy „židovští otcové“ byli nejvíce lidé praxe, obchodování a podnikání, kteří své firmy vedli spíš nařizovací než přesvědčovací metodou. Z nuzných začátků se dokázali propracovat k hospodářské prosperitě a společenskému vzestupu. Otcové očekávali, že syn, zvláště byl-li jediný, bude dále pokračovat v jejich stopách a úspěšně naváže na jejich kariéru. Pokud očekávání nebyla naplněna, logicky došlo ke generačním neshodám mezi rodinnými členy.<sup>88</sup>

---

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 178.

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 182.

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 182.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 183.

<sup>88</sup> GOLDSTÜCKER, Eduard. Doslov In KAFKA, Franz. *Dopis otcí a jiné částečné povídky: nepřeložené prózy*. Praha: Akropolis, 1996, s. 222.

Jistý vliv na urovnání vztahů mezi otcem a synem mohlo mít židovské náboženství, protože tato víra byla společná pro oba. V tomto případě se však opakovaly motivy přísně pojaté výchovy Hermanna Kafky, a sice, že jediný správný pohled na věc je ten jeho: „*V mém pojetí se Ti židovství stalo odporným, židovské spisy nečtivé, hnusily se ti. – To mohlo znamenat, že trváš na tom, že jedině pravé je jen židovství, jak jsi mi ho ukazoval v době dětství, že nadto nic neexistuje.*“<sup>89</sup>

Po výše uvedených vztahových problémech mezi otcem a synem ani nepřekvapí, že zájem o Kafkovu literární tvorbu nebyl ze strany otce nijak valný. Paradoxně se s tím však Kafka vyrovnal velmi dobře a naopak mu otcova lhostejnost přišla vhod, protože se svým způsobem dokázal osvobodit z jeho vlivu: „*Trochu v bezpečí jsem byl, trochu jsem vydechl; odpor, který jsi samozřejmě měl hned i k mému psaní, mi tu byl výjimečně vítaný.*“<sup>90</sup>

V neposlední řadě se také Kafka vyjadřoval o sňatku, rodině a proč se mu nikdy tento jeho sen nesplnil. Opět dává částečnou vinu výchově, kterou na něj otec praktikoval. Kafku také mrzelo to, že jeho otec bral pokusy o sňatek na lehkou váhu, nikdy se do něj nepokusil ani vcítit, nebo ho pochopit. V dopise napsal toto přirovnání: „*Odvažuji se říct, že jsi v celém svém životě nezažil nic, co by pro tebe mělo takový význam jako pro mne mé pokusy oženit se. Nemyslím tím, že se ti ze zásady nic takového nepřihodilo, naopak, Tvůj život byl mnohem bohatší a naplněnější starostmi a událostmi než můj, ale právě proto se Ti nic podobného nestalo. Je to, jako když někdo vyjde nahoru po pěti nízkých schodech a někdo jiný jen na jeden schod, který je ale tak vysoký, jako těch pět dohromady; ten první člověk zdolá nejen pět schodů, nýbrž sta a tisíce dalších, povede velký a namáhavý život, ale žádný ze schodů, na které vystoupí, pro něj nebude mít takový význam jako pro toho druhého člověka ten první, vysoký schod, na který i přes vynaložení*

---

<sup>89</sup> KAFKA, Franz. *Dopis otci a jiné částečné povídky: nepřeložené prózy*. Praha: Akropolis, 1996, s. 195.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 195.

*všech svých sil nemůže vystoupit, na který se nedostane a přes který samozřejmě také nemůže pokračovat výš.*"<sup>91</sup> Tato slova poměrně přesně vystihují Kafkovy pocity, které vložil do celého dopisu. On sám se nedostal přes první velký schod svého života, přes svého otce a nikdy nemohl plnohodnotně žít svůj další život. Dalším velkým schodem bylo i zmiňované manželství. Dnes už se můžeme jen dohadovat, jestli to zavinil jeho despotický otec, Kafkova uzavřená povaha nebo obojí dohromady, k tomu se ostatně přiklání i sám Kafka. Kafkův vztah s otcem byl velmi složitý, zvláštní byl i otcův přístup k židovství a v neposlední řadě i otcovy kritiky Kafkových přátel. Je tedy zřejmé, že Kafkův osobní život byl otcem značně poznamenaný, kvůli vlivu a autoritě, kterou Hermann Kafka uplatňoval.

## **5.2 Inscenace – Kabaret Kafka**

Název inscenace je výstižný pro stylové pojetí, jaké vymezil režisér Daniel Špinar. Ačkoliv je výchozí látka poměrně temné a depresivní čtení, rozhodli se tvůrci pojmout inscenaci zcela opačným způsobem. Kabaretní styl plný hravosti a barev jde do kontrastu s Kafkovými negativními vzpomínkami na chování jeho otce. Kabaret je v teatrologickém slovníku *Základní pojmy divadla* definovaný jako: „*středoevropský a západoevropský divadelní žánr, uplatňovaný často v prostorách s pohostinským provozem (příznačné je stolové zařízení hlediště). Podobně jako u estrády varieté či revue bývají představení strukturována jako řada skečů, rovněž převažují komediální polohy (satira, parodie, travestie, mystifikace, groteska, karikatura, hyperbola, invektiva, blasfemie, nonsens aj.), v kabaretu ale některé výstupy či songy mohou mít i vážnější, tragický, sentimentální či poetický charakter. Kabaret není vždy jenom jednostranně zábavný, může mít i nezpochybnitelné umělecké, společensko-apelativní funkce.*“<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 201.

<sup>92</sup> PAVLOVSKÝ, Petr (ed.). *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. s. 135.

Analýzu inscenace začnu netradičně rozborem scénického prostoru, protože jeho pochopení považuji za klíčové k porozumění celé inscenace. Scéna je dělená na dva prostory symbolizující jeviště a zákulisí kabaretního sálu. První část sahá od forbíny zhruba do poloviny hloubky jeviště a představuje zákulisí kabaretu, který od scénického kabaretního jeviště dělí červeně se třpytící zavěšené třásně naznačující oponu, za níž se nachází podium kabaretu. Pozornost diváků v hledišti se tak soustředí především na kabaretní zákulisí, ve kterém se odehrává většina inscenace. Scéna je tedy řešená jako obráceně pojaté jeviště a zákulisí. Divák tak má přehled o všem, co se děje v zákulisí kabaretního představení. V úvodním výstupu je divákům princip zákulisí a jeviště na scéně vysvětlen. Publikum nahlíží do potměšitého prostoru jeviště, ve kterém popochází postavy, jako by se připravovaly na divadelní výstup. Za červenými třásněmi se nasvítí prostor a divák tak prohlédne skrz dělení prostoru a za náznakem rudé třásňové opony stojí mikrofon, ke kterému přichází postava moderátorky. Postava stojí zády k reálnému publiku a do mikrofonu hovoří k publiku imaginárnímu. Zároveň se jedná o kontextuální úvod k představení, kdy postava představuje Kafkův dopis. Jakmile dohovoří vstoupí na kabaretní jeviště čtyři postavy, které se během úvodu v zákulisí chystaly. Stejně jako moderátorka přistoupí k mikrofonu zády k reálným divákům a voicebandově spustí motiv z písně *Willkommen*, která je známá z filmového muzikálu *Cabaret* (1972). Do toho vyběhne z reálného divadelního zákulisí do scénického kabaretního zákulisí pátý herec a do melodie vyluzované čtyřmi herci u mikrofonu začne zpívat, avšak směrem k reálným divákům, čímž naruší logiku prostorového uspořádání. Když to spatří jeden herec u mikrofonu, nenápadně se odebere do kabaretního zákulisí a snaží se svého kolegy upozornit, že zpívá špatným směrem, protože kabaretní jeviště je na druhé straně. Zpívající herec však neúprosně pokračuje, dokud mu jeho kolega nenasadí brýle, které měl na čele. V tom okamžiku si všimne své chyby a odbíhá skrz červené třásně na kabaretní scénu, kde všechny herce představí jako „Franz“, tedy každý z pěti mužských herců představuje Franze Kafky. Kostýmově jsou oděni jednotně do podlouhlých žlutých pláštíků, pod kterým mají bílá trika a upnuté černé kalhoty. Všichni Kafkové nosí brýle s výraznými černými obroučky. Prostor kabaretního zákulisí je vyplněn různými rekvizitami (například růžové miniaturní židle, lustr

válejší se jen tak bokem na podlaze, bicí souprava, bedny na aparaturu), které jsou postupně zapojovány do hry. Bílá podlaha je polepená barevnými páskami, které se v běžném divadelním provozu používají k označení místa pro různé rekvizity či prvky scény. Nad scénou visí naddimenzovaná plastika evokující zmačkaný papír jako připomínka neodeslaného dopisu. Situování inscenace do zákulisí jako do tajemného prostoru nepřístupnému divákovi může evokovat Kafkovo nitro, protože celý *Dopis otci* je záležitostí nanejvýš osobní, která neměla být určena nikomu jinému.

Strukturně je inscenace tvořena několika kabaretními výstupy, které se ve velké části odehrávají v prostoru zákulisí. Na kabaretní jeviště k mikrofonu a zády k publiku odbíhají představitelé Kafky minimálně. Po zmíněné úvodní scéně, která vymezuje logiku uspořádání jevištního prostoru a kabaretní stylizaci inscenace, začíná část, v níž je zapojený Kafkův dopis. Kafka představovaný Jiřím Vyoralčkem zůstal sám v zákulisí, zatímco ostatní Kafkové pokračují za červenými třásněmi popěvkem *Willkommen*. „Kafka Vyoralček“ se usadí na miniaturní dětskou židli růžové barvy a začne úvodní částí dopisu „Milý tatínku...“. Kafka se zde snaží vysvětlit, že k napsání dopisu jej vedl především strach z otce, jemuž dopis adresoval. Pro Kafku to byla pohodlnější cesta, protože v psaném projevu si byl jistější. Tvůrci tedy zachovali formu původní látky, aby zůstalo zjevné, že se bude pracovat s textem nedivadelního charakteru, neobsahujícím monology a dialogy.

Text tedy může vypadat jako jeden velký Kafkův monolog, ale tvůrci inscenace se vyhnuli této monotónní formě a místy se tak lze setkat s přímými projevy Kafkova otce. Činí se tak například hned v následující scéně, kdy se po monologu „Kafky Vyoralčka“ dostaví na scénu i ostatní členové kafkovského hereckého sboru a usedají na miniaturní růžové židle zády k publiku a výrazně stylizovaným hlasem hovoří do mikrofonu, který si předávají. Každý z herců pojal hlas Hermanna Kafku po svém, a proto se zde například setkáme s výrazným německým akcentem nebo přehnaným výhrůžným tónem. Obsah promluv je tvořen částmi z Kafkova dopisu, kde syn cituje promluvy svého otce, které během života slyšel. Tematicky se tato část týká především výčitek, které

měl Hermann Kafka vůči synovým postojům k němu (například: „Nikdy jsi se mnou nepromluvil otevřené slovo.“ nebo „Nikdy jsi za mnou nepřišel do synagogy.“).

Významná část dopisu je věnovaná Kafkovým vzpomínkám na svého otce v době dětství. Kafka se této životní etapě věnuje zejména na začátku dopisu, čímž naznačuje možný chronologický vývoj, ve výsledku se však jeho dětství a vztahy s otcem během této doby asociativně vyskytují v průběhu celého psaní. Stejně tak je tomu i v inscenaci, kde se po prvním výstupu hlasově stylizovaném do Hermanna Kafky stanou z herců malí Franzové, kteří si infantilně hrají s růžovými židlemi. Do toho vydávají různé zvuky jako například dětské nesrozumitelné žvatláni. Jeden Kafka, Martin Sláma, má dospělý projev, ale chová se stejně jako jeho „sourozenci“ a během spílání otci, ve kterém mu vyčítá jeho výchovné metody, se snaží ostatním Kafkům brát jejich židle, jako dítě, které vidí cizí hračku a chce se jí zmocnit.

Kafkovy dětské vzpomínky na otcovo chování jsou dále například zobrazeny ve scéně během stolování. Jedná se o tu část dopisu, kde Kafka vyčítá otci jeho počínání a zvyky během jídla, které ostatním zakazoval, ale sám měl výjimku. Kafkové sedí poslušně kolem stolu, který je tvořený spojením dvou beden představujících vybavení kabaretního zákulisí. „Kafka Vyorálek“ představuje otce, který obchází stůl a kontroluje chování ostatních členů domácnosti. Kafkové zpívají písničku *Chytil táta sojku*, ovšem v textově upravené verzi, kde se místo sojky vyskytuje kavka. „Kafka Vyorálek“ řídí tento zpěv a pokaždé nadhazuje začátek zpívané sloky (například „chytil“, „škubal“ nebo „zabil“) a následně vysype na stůl hromadu knih a začne jimi ostatní Kafky během jídla zatěžovat. Knihy klade na hlavu nebo do podpaží a Kafkové se je během jídla snaží udržet, přičemž jsou nuceni do rychlejšího zpěvu. Scéna ilustruje přísné výchovné metody Kafkova otce a navíc vystihuje jeho chování popsané v části věnované původní látce. Scéna graduje a Vyorálkem představovaný otec odebírá nejprve stůl a poté i židle, takže Kafkové jsou v nepřirozené poloze, jako kdyby seděli na imaginární židli a do toho se snaží udržet všechny knihy, které jim byly naloženy, rukama simulovat konzumaci jídla a navíc se soustředit na zpěv

upravené lidové písně. Kafkové tlak nezvládají a kácí se k zemi. „Kafka Vyorálek“ je za svůj výkon odměněn potleskem formou reprodukováného zvuku a odchází se uklonit na kabaretní jeviště. V této scéně se opakuje motiv zobrazení otce, který na ostatní členy během stolování klade čím dál tím větší nároky, aniž by on samotný byl něčemu podobnému vystaven.

Na stolovací scénu přímo navazuje další výstup, kdy si Kafkové počkají na klanějícího se „Kafku Vyorálka“, a když se vrací z kabaretního jeviště do zákulisí, přepadnou jej a sváží páskou. Nápodoba Kafkova otce je tak bezmocně svázaná na zemi a může se jen plazit, ostatní Kafkové toho využijí k vyřízení si účtů. Bezmocný „Kafka Vyorálek“ je nucen poslouchat spílání svého syna, během něhož jsou mu vyčítané výchovné metody, jejichž svědky byly diváci před malou chvílí. Kafkové také přidávají výtky k postavám Hermanna Kafky a vyčítají mu jeho nadřazeného chování a prosazování pouze svých názorů, které byly jediné správné.

V části rozboru dopisu jsem se zmiňoval o prvku polidštění, během něhož dochází k vybavení si vzpomínek na otce v lepším světle. Slovo světlo je na místě, neboť tato scéna je dalším kabaretním výstupem a spočívá v práci s rekvizitou lustru, který ležel na scéně bokem. Lustr upevněný na šňůře se začne po scéně pohybovat a další představitel Kafky (Vladimír Marek) jej začne následovat a v plazení kopíruje jeho trasu. Do toho zní patetická hudba a Marek procítěně prožívá pasáže dopisu, kdy si Kafka vybavuje svého otce jako citlivou bytost. „Kafka Marek“ se několikrát snaží lustru dotknout, ale jeho počínání je marné, ani ke sblížení Kafky s otcem nedošlo a kabaret pokračuje dalším výstupem.

Zřejmě proto, aby se plně dosáhlo žánrového vymezení „kabaret“, pokračuje inscenace taneční scénou. Nedílnou součástí choreografie jsou růžové židličky a na nich sedící Kafkové, kteří se z nich během „sedavého“ tance nehnu. Jeden Kafka (Michal Dalecký) sedí za bicí soustavou a hrou určuje tempo a rytmus. Dalecký opět symbolizuje Kafkova otce, který se synovi snaží vysvětlit, jak se má dobře, což opírá o své vlastní zážitky z dětství (například jak tehdy museli



všichni spát v jedné světnici nebo zmiňuje nedostatek jídla). Bubnování se čím dál tím víc zrychluje a choreografie přestává být jednotná, což vyústí v konec dalšího kabaretního výstupu. Jeden Kafka však na scéně zůstal a pokračuje sám již bez bicích v choreografických pohybech. Tématem této scény je popisování otcova chování během obchodní činnosti, zvláště ve vztahu k zaměstnancům. Monotónní choreografie se opakuje donekonečna, dokud se představitel Kafky nevyčerpá. Zmiňované bubny v celém představení fungují jako metafora vzdoru proti vlivu otce, protože Kafkové si na nich vybíjejí svou zlost, která se stupňuje dalším zásahy Hermanna Kafky.

Kafka se v dopise zmiňuje také o ostatních sourozencích a o svém vztahu k nim. Tato část dopisu je v inscenaci znázorněna groteskní narozeninovou scénou, kdy se všichni Kafkové sejdou, aby oslavili narozeniny během písničky *Alles Gute zum Geburtstag*. „Kafka Vyorálek“ je jako jediný stylizován do Franze Kafky a ostatní Kafkové představují sourozence a matku, jejichž hlavní rekvizitou je u každého dort se šlehačkou. Rodinné vztahy jsou vyjádřeny metaforickou prací s rekvizitou dortu podle charakteru komentáře „Kafky Vyorálka“. Maminka si sedá na dort, stejně jako sestra Vali, „se kterou si byly tolik podobné“. Eli se přecpává dortem, což „Kafka Vyorálek“ komentuje prostřednictvím hlasové stylizace do otce a poznámkou o „tlusté náně“. A Eli, která byla jediná, jíž se povedlo uniknout z otcova dosahu si obličej vrazí přímo do dortu. Spíše než o postavy, se v tomto výstupu jedná o jakési karikatury, které zvýrazňuje jistý rys (pitvořící se Vali, přejídající se Eli apod.). Grotesknost celého obrazu podporuje navíc do jedovatě zelené barvy nasvícená scéna a zmiňovaná píseň modifikovaná „šmoulím“ hlasem.

Inscenace se dále odvíjí v intencích původní látky a nedochází k žádným výrazným zásahům. Špinar zobrazuje tematiku náboženství, během které se Kafkové sejdou v synagoze, kde obřadně odříkají části dopisu týkající se židovství. Tato scéna je přerušena gradující rockovou hudbou, která zničehonic přehluší celé představení, což vyústí v zásah uklízečky (představované herečkou, která v úvodu inscenace seznamovala diváky s Kafkovým dopisem), která umírní všechny Kafky zmítané v tvrdé rockové melodii. Akce na scéně se

zklidní a prostor se nasvítí statickým světlem pokrývající celou plochu. Kafkové mají přestávku – někdo kouří, někdo si čte, někdo jen tak leží a do toho Kafka představovaný Vladimírem Markem začne klidným hlasem hovořit o otcově lhostejném postoji k synově literární tvorbě.

Stejně jako závěr dopisu je i závěr inscenace sestaven z úryvků textu tematicky se týkajících sňatku a intimního života. V této scéně dostane prostor Kafka ztvárněný Jiřím Knihou, který se v kabaretním zákulisí ocitá nahý. Informace intimního charakteru a těžké hledání slov na objasnění situace otci jej vystavuje jistě nekomfortní situaci, se kterou si však musí poradit. „Kafka Kniha“ se svou nahotou snaží zakrývat různými rekvizitami a nakonec se schovává za ležícího Vladimíra Marka, který se vysvlečením do půli těla a nasazením lodiček oddělil od „kafkovského sboru“, jehož byl po celou dobu součástí. „Kafka Kniha“ vysvětluje svoji snahu a zároveň neschopnost oženit se, neboť se posledně jednalo již o třetí pokus. V závěru se smíruje s faktem, že se z otcova vlivu asi nikdy nevymaní, načež se se vedle ležícího „Kafky Knihy“ naskládá i zbytek hereckého souboru a smířeně čekají, než se na ně snese obří zmačkaný papír, který celou dobu visel nad scénou. Pomalu spouštěná rekvizita symbolizuje jednak vliv otce, který Kafky dostihl snad ve všech oblastech života, ale také neustálé vyvíjení tlaku na něj, aby se syn formoval podle otcových představ.

Herectví obsáhne několik poloh, nejčastěji se střídá civilní pojetí (v případě ztvárnění myšlenek Franze Kafky) s expresivním (stylizace do Hermanna Kafky). Herci jsou nositeli textu, snaží se o věcné sdělení bez prožitku. Od obou zmiňovaných Kafků mají pokaždé odstup. Čtyři herci se věkově nacházejí v třicátnické dekádě, v jaké se nacházel i Franz Kafka při psaní dopisu. Nejstarší herec – Vladimír Marek se v závěru odděluje od kolektivu Kafků a mění se v polonahého transvestitu v lodičkách, za kterým se schovává nahý „Kafka Kniha“. Tento zženštilý prvek není jediný, kterému jsou herci vystaveni. Dále například pracují s rekvizitami růžových židlí nebo nosí obtažené kalhoty. Tyto zjemňující prvky jdou do kontrastu s mužským obsazením, stejně jako byl v protipólu typově citlivější Franz Kafka s přísným Hermannem Kafkou.

Špinar pojal celou inscenaci stylizovaně do kabaretní podoby, díky které je možno dívat se na původní depresivní dopis s nadhledem a odstupem. Podle Luboše Marečka je mezi zobrazenými situacemi a textem dopisu určitá nesourodost a význam tak může být nečitelný: „Výsledkem je sice divadelně emotivní, ale často jen jakési výstřední balábile, v němž někdy obraz utlačuje nebo přímo rozpíjí slovo a naopak. Z dění na jevišti se sice klubou scénicky nápaditá čísla nebo absurdní i komická atmosféra, kterou ovšem publikum místy nepobere. Její iracionální kontury diváka občas zcela zmatou. Jinými slovy: dění na jevišti a deklamovaný obsah k sobě nijak nepřiléhají, stylová nesourodost jednotlivých výstupů tříští sdělení večera.“<sup>93</sup>

Jednotlivé situace ukazují Kafkovy vzpomínky zaznamenané v dopisu z různých úhlů pohledu, jako intelektuála, který v úvodní scéně rozebírá důvody k napsání dopisu a příčiny problematického vztahu s otcem, jako úzkostného syna, který trpí pod otcovým vlivem během společného jídla, nebo jako rebelujícího syna, který se snaží vzdorovat a vybit si vztek na bicí soustavě. Na druhou stranu je třeba podotknout, že z dopisu vyplývá, že Kafka byl členem dobře situované rodiny a po materiální stránce nestrádal. Režisér Daniel Špinar nevidí Kafku jen jako týraného syna, ale dívá se na látku i z opačného pohledu: „Když dopis čtete, jeví se Kafka jako trochu zpovvykaný synek, který měl na svůj věk a dobu velikou svobodu. Otec možná nebyl takový despota. Možná to byla spíše tragédie, kdy si otec a syn naprosto nerozumí. Jsou pokrevně spřízněni, ale nedokážou k sobě najít cestu.“<sup>94</sup> Zřejmě proto tvůrci v inscenaci akcentují postavu otce, která je střídavě ztvárňována všemi herci, především díky výrazné hlasové stylizaci. *Kabaret Kafka* tak není pouze jednostrannou výpovědí Kafkových pocitů, ale nabízí více možných náhledů na problematiku vztahů mezi synem a otcem.

---

<sup>93</sup> MAREČEK, Luboš. Pět Kafků podléhá otcí, ale i umečenému německému popu. *Magazín aktuálně* [online]. 2012 [cit. 2017-04-08]. Dostupné z: <http://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/pet-kafku-podleha-otci-ale-i-umecenemu-nemeckemu-popu/r~i:article:764889/>.

<sup>94</sup> *Franz Kafka byl trochu zpovvykaný synek*. [online]. 2012 [cit. 2017-03-23]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1137474-franz-kafka-byl-trochu-zpovvykany-synek>.

## 5.3 Komparace

Daniel Špinar společně s Dorou Viceníkovou vytvořili scénář, který je sestaven z vybraných částí Kafkova *Dopisu otci*. Nejvýraznější autorský zásah se objevuje v úvodní scéně, která předchází samotnému rozehrání kabaretního představení. Na kabaretní jeviště, zády k reálným divákům, promlouvá do imaginárního publika postava moderátorky, která diváky seznamuje s Kafkovým dopisem. Po této scéně se již začne odehrávat kafkovské kabaretní představení, které se textově opírá pouze o části z *Dopisu otci*. Úryvky z dopisu „...režisér zasadil do stylově nesourodých groteskních výjevů, přičemž leckdy spojitost mezi tím, co se děje, a tím, co se říká, záměrně rozostřil – značná část působivosti *Kabaretu Kafka* spočívá právě v dráždivé neuchopitelnosti. Zároveň jsou tu ale momenty, v nichž lze směřování Špinarových asociací bez potíží vysledovat.“<sup>95</sup>

V inscenaci je přiznaná forma, ze které se vychází, protože po úvodním vstupu jeden z představitelů Franze Kafky cituje začátek dopisu včetně oslovení adresáta. Úkolem tvůrců bylo vybrat a přidělit jednotlivé části dopisu pěti hereckým Kafkům. Podobně jako je ve scénáři k inscenaci *Europeana* zachován Ouředníkův specifický způsob vyjadřování, je i v *Kabaretu Kafka* využíván Kafkův styl bez autorského upravování. Tvůrci vybírají části, které jsou charakteristické pro tematické celky. Nejde jim tedy o postihnoutí celého dopisu, ale o ztvárnění vybraných témat, která z dopisu vyplývají. Například Kafkou mnohokrát zmiňované přísné metody jsou v inscenaci znázorněny u stolovací scény, do které tvůrci mimo původní látku vložili upravenou verzi písně *Chytil táta sojku*.

Výrazný posun v textu nastal, když autoři scénáře přiřadili jisté části dopisu Hermannu Kafkovi, který promlouvá skrz představitele Franze Kafky stylizovaným hlasovým projevem. Scénář tak není na rozdíl od dopisu jednostrannou výpovědí, ale je otevřený více možnostem náhledu na vztah otce se synem.

---

<sup>95</sup> ZAHÁLKA, Michal. Kafkovský trip. *Hospodářské noviny*. 2012, roč. 56, č. 221, s. 12.

Tematicky se tvůrci snaží ve scénáři postihnout nejpatrnější motivy plynoucí z dopisu, což se týká především dětství, rodiny, židovství, literární tvorby a vztahů se ženami. Stejně jako autor dopisu, tak i autoři scénáře se nejvíce věnují dětství a rodině. Kabaretní výstupy týkající se dětství se v inscenaci vyskytují především v první části, stejně jako v Kafkově dopisu. Soudržnost s dopisem si inscenace drží ve zmiňovaném tématu i nadále, protože se k němu vrací během dalších výstupů, do nichž jsou vzpomínky na dětství a rodinu asociativně vkládány. Nejedná se tedy o uzavřené tematické celky, ale v souladu se stylem Kafkova textu se s nimi obdobně pracuje i v inscenaci. Scénář tedy svou formou vystihuje Kafkův dopis a kabaretní výstupy v inscenaci skládají ucelený obraz o jeho podobě. I přes to, že jde inscenace svojí kabaretní stylizací proti závažnému sdělení, které z dopisu vyplývá, tak bych tvar označil za dramatizaci, protože textová složka inscenace poměrně přesně vystihuje původní látku, především co se týká jazyka a tematického dodržování. Text dopisu je tedy pouze škrtnán a jeho části přidělovány postavám, k dalším autorským zásahům do původní látky nedochází. V závěru inscenace se na rekvizitu zmačkaného papíru, který rozdrtil představitel Kafků, promítne informace, že dopis nebyl nikdy odeslán, čímž se kontext k dopisu kompletně uzavře.

## 6 Europeana

V kontextu Reduty je *Europeana* třetí režii Jana Mikuláška (po inscenacích *Elementární částice* a *Korespondence V+W*). Opět se jedná o látku vycházející z nedivadelního textu, ze které bylo potřeba vytvořit scénář pro jevištní ztvárnění. Od vydání knihy *Europeana* v roce 2001 až do Mikuláškovy verze vzniklo již čtrnáct inscenací, které se snažily Ouředníkův text jevištně ztvárnit. Především tomu tak bylo ve Francii.<sup>96</sup> V Brně se jednalo o českou premiéru s datem premiéry 9. června 2011.

### 6.1 Původní látka – próza *Europeana*, autor Patrik Ouředník

V roce 2001 napsal Patrik Ouředník svoji doposud nejznámější prózu *Europeana aneb Stručné dějiny dvacátého věku*. Autor ve svém díle představuje zásadní i méně zásadní okamžiky 20. století ve světě, avšak s výrazným zaměřením na evropský kontext.<sup>97</sup> Kniha není dělena na kapitoly, text je členěn pouze do odstavců. Žánrově se kniha pohybuje na pomezí beletrie a esejistiky. Jedná se o dílo oceňované odborníky i čtenáři (nominace na cenu Magnesia Litera 2001 za beletrii, první místo v anketě Kniha roku 2001 pořádané *Lidovými novinami*) a přeložené do více než dvaceti jazyků. V textu se prolínají populárně vědecké informace z oblasti techniky, sociologie a politiky, které jsou doplněné historickými daty. Informace jsou navíc obohaceny šokujícími nebo kuriózními detaily a zajímavostmi. Autor popisuje dějiny s nadhledem, humorem a ironií, ta je v knize patrná nejvíc.

---

<sup>96</sup> Kompletní seznam divadel, ve kterých *Europeana* měla nebo bude mít premiéru <http://www.nllg.eu/spip.php?article415>.

<sup>97</sup> Většina událostí se odehrává na evropském kontinentu, ale v textu se vyskytují události spojené například s Ruskem nebo USA. Tyto mimo-evropské odbočky jsou však popisovány s ohledem na důsledky pro Evropu, tudíž ani v takovém případě se autor z evropského kontextu nevytrácí a zachovává jeho místní určení.

I přesto, že *Europeana* není knihou s konkrétní dějovou linkou, lze v ní najít autorský pohled na 20. století s úvodem, zásadními motivy a závěrem. Na počátku knihy nabízí Ouředník teorie o počátku 20. století, které podle autora bylo zahájeno několik událostmi – první světovou válkou a revolucemi (průmyslovou i politickými). Dále následují útržky historických dat, lidských osudů a filosofických teorií. Ouředník mísí zásadní ověřitelná fakta s abstraktními myšlenkami a bezvýznamnými historickými informacemi, informace jsou předkládány bez kontextu a nahodile. Výrazným rysem je vytváření nových historických souvislostí vzniklých spojováním různých nesourodých detailů: „A v roce 1935 vymysleli Američané podprsenku s vycpanými košíčky pro ženy, které měly malá prsa. A v roce 1968, když ženy manifestovaly v západních městech za práva žen, stahovaly si schválně podprsenky před novináři, aby vyjádřily, že práva mají být stejná pro muže i ženy.“<sup>98</sup> Dalším častým motivem je propojování běžných informací „ze života“ se souvislostmi s válkami a totalitními režimy: „Auta byla důležitější v germánských a anglosaských zemích než latinských, kde šlo spíš o to, jak je kdo elegantní a jestli má vkusnou kravatu a boty apod. A v roce 1939 vydali Němci zákon, který zakazoval řízení aut Židům, a když přistihli Žida, který řídil auto, poslali ho do koncentračního tábora.“<sup>99</sup> Ouředník vyobrazuje 20. století jako dobu plnou paradoxů, omylů a náhod, jež vedly k objevům a vynálezům. Avšak i takové informace jsou v knize vylíčeny s nadhledem a lehkou nenápadnou mystifikací: „Trhací toaletní papír vymyslel jeden švýcarský papírník v roce 1901, v den, kdy švýcarská vláda vydala Itálii anarchistu, který byl podezřelý z atentátu na italského krále, v novinách stálo, že to je nenápadný, ale důležitý vynález.“<sup>100</sup> Stejně jako úvod knihy tvoří úvahy o tom, co zahájilo 20. století, tak i závěr se nese v podobném duchu, jen se logicky zaměřuje na události spojené s koncem 20. století. *Europeana* končí teorií amerického politologa, podle kterého dějiny skončily v roce 1989, protože moderní věda

---

<sup>98</sup> OUŘEDNÍK, Patrik. *Europeana*. Praha: Paseka, 2001, s. 21.

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 93.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 20.

a nové komunikační prostředky umožňují lidem žít v blahobytu: „*Ale hodně lidí tu teorii neznalo a dál dělali dějiny, jako by se nechumelilo.*“<sup>101</sup>

V *Europeaně* se vyskytuje mnoho osob, ať už formou reálných historických postav či fiktivních osobností. Dějiny 20. století v tak širokém rozsahu nelze vylíčit na jednotlivcích, tudíž se společnost jako celek stává ústředním bodem textu. Postavy jsou v knize často označovány k příslušnosti podle národu, náboženského vyznání nebo povolání. I když Ouředník mnohdy pojmenovává situace a její účastníky nepřímou, tak je zjevné, jakou událost a osoby s ní spojené má na mysli: „*A v roce 1998 chtěli někteří Američané sesadit svého prezidenta, který udržoval nekorektní vztahy s jednou stážistkou a ošahával jí prsa.*“<sup>102</sup> Aféra Moniky Lewinské a Billa Clintona je autorem vylíčena zkratkovitým bulvárním stylem, který však díky nepřímému nastínění případu vzbuzuje v čtenáři nutnost zkonkretizovat si souvislosti.

Časově se autor drží v mezích 20. století. Řazení událostí není chronologické, ale střídá se naprosto nahodile. V časových skocích se však lze orientovat, protože jim autor přiřazuje přesná časová určení: „*A v roce 1922 vymysleli Němci pro Romy antropometrický průkaz, který nahrazoval rodný list, a v roce 1939 se rozhodli soustředit Romy v koncentračních táborech a přikročit ke konečnému řešení, kterému se v té době říkalo globální eutanázie.*“<sup>103</sup> Dva (i více) časové skoky v jedné větě jsou v Ouředníkově knize poměrně častým jevem.

Ze stylu, jakým je kniha psána, je nejvíce patrná absurdita, sarkasmus a ironie. Absurdita minulého století je zde například vylíčena v souvislosti s podstatnými změnami, které se dotkly celého světa: „*Užívání bojového plynu bylo zakázáno na různých konferencích v letech 1899 a 1907 a 1925 a 1946 a 1954 a 1972 a 1990 a 1992.*“<sup>104</sup> Všechny informace, ať už více či méně paradoxní, nesmyslné,

---

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 116.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 81.

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 100.

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 24.



mystifikační či reálné jsou nám zprostředkovávány formou promluv nezúčastněného pozorovatele, který nechápe souvislosti a jeho odstup a nekomentování událostí, podané strohým způsobem dává ještě více vyniknout hrůzám a absurditám 20. století: „*A rok co rok nějaký lovec zabil místo kance omylem jiného lovce a ostatní lovci se složili a koupili vdově novou pračku nebo něco podobného, co mohlo být užitečné v domácnosti.*“<sup>105</sup>

I přes to, že se jedná spíše o zábavnou historickou literaturu, která nemá ambici vzdělávat, může být Ouředníková kniha pro své syrové naservírování 20. století poučná. Autor totiž výběrem nechronologicky řazených fragmentárních informací může vzbuzovat pocity skepse, protože předchozí století je zde vyobrazeno jako doba bezvýznamných teorií, neopodstatněného utrpení či nesmyslných vynálezů: „*Také Patrik Ouředník si nasazuje oči geniálního dítěte, které se pokouší složit dějiny dvacátého století, aby získalo nějaký smysl. Vhazuje do velikého šejkru statistické údaje, dobové citace, úlomky příběhů, historické realie, ironické ingredience, ledové kostky paradoxů, a pak třese oním obludným koktejlem iluzí, ideí a zločinů s ďábelsky cynickým úsměvem, jemuž nechybí smutek.*“<sup>106</sup> Sled subjektivně pojatých útržkovitých informací připomíná vzpomínky jednotlivých pamětníků, kteří přispívali do této knihy, jejímž cílem bylo podat dějiny 20. století tak, jak autor nastínil v podtitulu, tedy stručně.

## **6.2 Inscenace – *Europeana***

Režisér Jan Mikulášek pojal inscenaci jako konferenci o 20. století. Herci v úvodu přicházejí na scénu, sedají si k dlouhému konferenčnímu stolu a připravují si podklady ke konferenci. V inscenaci vystupuje osm bezejmenných postav (pět mužů a tři ženy) a během jednání se o nich samotných nic nedovíme. Jsou to tlumočníci jistých dějinných událostí 20. století, kteří nevypravují o sobě, ale o minulosti. Účastníci konference znuděně sedí za stolem, nasadí si sluchátka

---

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 70.

<sup>106</sup> ERML, Richard. *Europeana - smích z pekla (kdyby existovalo)*. *Divadelní noviny* 2011, roč. 20 č. 13, s. 6.

pro porozumění překladu a začnou vyluzovat různé zvuky v gradujícím tempu. Jedná se například o výstřely ze zbraní, hysterický křik, zvuky evokující nálety či jízdu vlaku. Tato audio etuda, která zahajuje inscenaci, se vztahuje k tragickým událostem minulého století. Zvuky se týkají válečných masakrů či komunistické diktatury. Zvuky vlaku mohou vzbuzovat dojem odjezdu vojáků na frontu nebo transportů do koncentračních táborů. Zvuky letadel spojené se střelbou mohou připomínat bombardování měst. V této etudě se navíc vyskytne několik písňových odkazů, například pobrukování protiválečné písně *Sag mir wo die Blumen sind* ze 60. let 20. století nebo pískání *Škoda lásky*, která se během druhé světové války stala oblíbenou mezi vojáky. V této části však nejsou naznačeny pouze události spojené se závažnými situacemi. Například je zde zvuky evokujícími jízdu automobilu zmíněn technický pokrok znázorněný variacemi na zvuky automobilů. Napodobení zvuků různých motorů se zesiluje, což umožňuje vnímat rychlý nárůst a rozvoj automobilového průmyslu či výrazné rozšíření nabídky automobilů během 20. století. Úvodní etuda je zakončena odpočtem a následným veselím týkajícím se oslav počátku roku 2000. Mikulášek tedy v úvodní scéně provedl audio průlet dějinami minulého století, ve kterém účinkovali všichni herci, čímž zahájili konferenci týkající se dějin 20. století.

Ouředník ve své knize kupí informace a fakta nesouvisle bez jakéhokoliv klíče. Stejně tak i Mikulášek nechává herce působit v delších monolozích, ve kterých jsou události z *Europeany* za sebe skládány bez souvislostí. V jednom výstupu tak například herec Ondřej Mikulášek hovoří o senegalských střelcích, kteří když poprvé viděli letadlo, spletli si jej s ochočeným ptákem. Tuto situaci herec ilustruje infantilně stylizovanými pohyby, pomocí nichž se snaží napodobit ptáka i letadlo, vzápětí se zmiňuje o plašících se koních, což doplňuje zběsilým energickým cváláním po jevišti. Při zmínce o dadaismu a ruské revoluci se jeho tělo zmítá v křečovitých polohách doplněných podivným skřekem. V Mikuláškově inscenaci je stejně jako v Ouředníkově knize velmi patrný cynismus. Zatímco o praktikách v koncentračních táborech či situaci v zákopech hovoří Ondřej Mikulášek v klidu a bez emocí, při zmínce o myších, které pobíhaly v zákopech a roznášely mor, se herec najednou rozlítostní a zbytek výstupu odehraje výrazně přecitlivěle.

Nedílnou součástí inscenace je její hudební složka, která se zde vyskytuje ve velmi variabilních provedeních. Zmiňoval jsem již dvě písně v úvodní části, dále se například jedná o píseň Boba Dylana *Masters of War*, zpívaná a na kytaru doprovázená Jiřím Vyorálkem. Vedle Vyorálka stojí Jan Hájek, který píseň tlumočí do znakové řeči. Je to však komická etuda, protože jednotlivá slova či věty písně jsou tlumočeny doslovnými gesty, takže se jedná o parodický výstup. *Sag mir wo die Blumen sind* zazní v inscenaci opakovaně, při druhém podání se však píseň promění v hysterický pláč doprovázený neustálým padáním a vstáváním herců ze země. Podobný princip se opakuje u *Ódy na radost*, která je vzhledem ke svému názvu ironicky „odzvlykaná“ celým hereckým souborem. Při zmínění návrhu pomníku obětem holocaustu zpívají herci píseň skupiny Beatles *Tell me why*. První polovina inscenace končí zběsilou skupinovou choreografií na hudbu z předešlé Wagnerovy opery *Tannhäuser*. Hudba slouží v *Europeaně* většinou k dokreslení absurdní či ironické situace. Často také stačí úryvek, popěvek nebo část textu z písně pro dobové zasazení situace, což umožňuje lepší orientaci v časových skocích, které jsou pro knihu i inscenaci typické.

Výrazným motivem, který se výrazněji objevuje v inscenaci než v knize, je tematika erotiky: „*Ouředník na sex a erotiku naráží spíše v souvislosti s ironickým připomenutím různých nabubřelostí, které se kolem ní nakupily. Tento rozměr však na divadle ponechávají stranou a jiný není příliš zřejmý, skoro to vypadá, že hlavním cílem erotických scén je vnést do inscenace maximální dávku trapna. (...) Trapně erotické scény patří k divadelně nejnápaditějším a dodávají představení nejen odlehčující zábavné momenty, ale i jakási pokleslý ‚šmrnc‘, který řada vážněji pojatých výstupů postrádá.*“<sup>107</sup> Scény s erotickou tematikou se nahodile vyskytují v průběhu celé inscenace. Nutno podotknout, že tomu mnohdy není díky souvislostem z Ouředníkovy textu, ale především díky způsobu herecké akce. Například je v jedné scéně informace o panence Barbie, načež se

---

<sup>107</sup> MIKULKA, Vladimír. Masakry a masturbace: Dvacáté století pohledem Europeany a Europeana pohledem Jana Mikuláška. *Svět a divadlo*. 2011, 22(5), s. 11.

z provaziště na scénu vyklopí spousta plastových panenek. Následuje etuda Jiřího Vyorálka, který hovoří o panence Barbie v pruhovaném oblečku z koncentračního tábora a do toho se noří a prohrabuje hromadami popadaných panenek a chová se k nim jako k sexuálním objektům. V citaci zmiňovaná trapnost při erotických scénách je v tomto výstupu ještě zdůrazněna, když si tento účastník konference uvědomí, co dělá, rozhlídne se po ostatních a rychle odchází. Další takovou scénou je například výstup, ve kterém Zuzana Ščerbová hovoří o vzniku nových univerzálních jazyků. Do toho ostatní postavy listují knihami, po chvíli je začnou trhat a žvýkat jejich strany. Scéna vygraduje, když postavy začnou s knihami předvádět soulož. Nejvíce trapna do eroticky laděných scén však vnesla část, ve které Jiří Kniha přednáší o rozvoji sexu v 20. století a přitom nutí Jana Hájka a Ditu Kaplanovou do ilustrování jeho vět, což obnáší předvádění sexuálních poloh. Oba přitom našťvanými výrazy dávají najevo svoji otrávenost a celé počínání je jim nepříjemné. Trapnost je zde navíc umocněna tím, že scény tohoto typu jsou schválně natahovány, a tak se i nepříjemná situace může přenést na diváka, který je nucen exkurz do sexuálních dějin 20. století sledovat.

Režisér Mikulášek uplatňuje epický styl herectví, ve kterém jsou nositelé textu odosobněnými komentátory a ilustrátory vybraných pasáží Ouředníkovy textu. Repliky jsou předváděny bez výrazného prožitku, osobního názoru nebo postoje. Herci dávají emoce nejvíc najevo ve scénách, ve kterých je kladen důraz především na ironii a trapnost, aby tyhle dva markantní prvky inscenace mohly správně rezonovat. Herci se pohybují mezi dvěma výraznými polohami gest. Buď to jsou gesta velmi rázná, energická, k čemuž většinou dochází ve skupinových scénách, kdy na sebe herci reagují. Nebo naopak aktivně nejednají, tudíž ani gestika není výrazná a herec je jen komentátorem textu. Herci nepředstavují konkrétní role, ale jsou dvě možnosti, jak na ně lze nahlížet. Buď se jedná skutečně o specifické účastníky nekonvenčně pojaté konference, nebo osm herců představuje obecně lidstvo 20. století. Důležitá je skupinová souhra, protože zde nikdo nehraje hlavní roli: „*Herci a herečky – Dita Kaplanová, Zuzana Ščerbová, Marie Jansová, Ondřej Mikulášek, Václav Vašák, Jiří Vyorálek, Jan Hájek a Jiří Kniha, představují prazvláštní rtuťovitou hmotu, která se buďto rozstříkne*

*na anonymní individuality, anebo se vzápětí shlukne do jediné masy těl, která zuřivě křepčí či masturbuje. Charakterizovat jednotlivé výkony by bylo zavádějící, jejich fascinující síla spočívá právě v oné společné proměnlivosti.*<sup>108</sup> Do společné interakce se dostávají například v hudebních či tanečních scénách, kdy vystupují jako jedno zdánlivě chaotické těleso nebo je spojují části různých historických epoch (například vítání nového tisíciletí nebo vzpomínky nad válečnými útrapami, které jsou zobrazovány křečovitými hysterickými výstupy spojenými s pády a křikem). V mnoha ohledech se tak jedná o výrazné fyzické herectví kontrastně působící s nezáživně podanými částmi, ve kterých jsou dějiny 20. století pouze civilně komentovány.

Scénografie a kostýmy jsou dílem Marka Cpina, který je častým spolupracovníkem Jana Mikuláška. Scéna může připomínat jakousi čekárnu či zasedací místnost z dob socialismu. Znaky normalizační estetiky jsou zde konkretizovány například strohým nábytkem – dlouhým konferenčním stolem, podél kterého stojí staré dřevěné židle. Na jevišti figurují nevýrazné barvy hnědé a šedivé, které jen podtrhují atmosféru minulého režimu, stejně jako retro kostýmy herců v obdobně stylizovaných pastelových barvách. Nepřehlédnutelným prvkem scény je velký nápis EUROPEANA rozdělený po řádcích na EUR – OPE – ANA. Písmeno N je navíc zrcadlově obráceno. Vedle stěny v zadní části jeviště nesoucí tento nápis se nachází prosklená kukaň s kulovitými lustry. Do této místnosti odchází herci různě během výstupů. Například, když Václav Vašák hovoří o emancipaci žen, všechny herečky se zvednou od stolu a zmizí v této prosklené místnosti. Je to zároveň také kuřárna, kam si chodí účastníci konference na cigaretu. Děj inscenace se tedy v některých momentech odehrává na otevřeném jevišti a zároveň v uzavřené prosklené místnosti. Diváci tak sledují dva typy herecké akce odehrávající se simultánně.

Mikulášek přejal části Ouředníkova textu, které transformoval do divadelního jazyka, což se především projevuje při metaforickém a vizuálním znázornění vybraných úryvků z knihy. Vizuální metafory a práce s neverbálními prostředky

---

<sup>108</sup> ERML, Richard. Europeana - smích z pekla (kdyby existovalo). *Divadelní noviny* 2011, roč. 20 č. 13, s. 6.

je typickým znakem Mikuláškovy režijního stylu jako takového. Divák tak nahlíží na 20. století skrze zásadní okamžiky této doby, které Ouředník uchopil svým specifickým uměleckým stylem a Mikulášek dotvořil ilustrujícími obrazy. Odosobněný herecký styl jen pomáhá závažnému celkovému vyznění inscenace, která je přes výrazné prvky komiky (díky herecké akci akcentující především ironii, sarkasmus a trapno) ve svém základu nepřilíš veselou zprávou o dějinách předchozího století.

### 6.3 Komparace

Scénář *Europeany* je společnou prací Dory Vicieníkové a Jana Mikuláška. Autoři se drželi struktury Ouředníkovy textu a nesnažili se knihu přetvořit do scénáře obsahujícího dialogy a monology. Scénář má podobu dramatické montáže, která je složená z vybraných částí knihy. Jednotlivým postavám jsou ve většině případů přiděleny poměrně dlouhé promluvy, které na sebe nenavazují. Navíc se do vybraných částí Ouředníkovy textu nijak nezasahuje a v inscenaci zazní tak, jak je autor napsal. Nedochozí tedy ke škrtům a pozměněnému formulování pro divadelní scénář, ale k výběru a přepisu.

Autoři scénáře se dotýkají téměř všech témat, která se objevují i v Ouředníkově knize: nacismus, komunismus, emancipace žen, konzumní společnost, technologický pokrok nebo změny ve společenském životě. Dominantním tématem inscenace je však násilí obecně, zejména první a druhá světová válka. Je to téma, ke kterému se tvůrci několikrát vrací, stejně jako Ouředník ve svém textu. V inscenaci jsou válečná témata akcentována výrazněji než v knize. S motivem válek a násilí jsou spojené pasáže o mrtvých vojácích, koncentračních táborech, vyhlazování Židů a různé statistické údaje z těchto dob. Tematika druhé světové války se však dostává i do částí na první pohled s válkou nesouvisejících (například ve scéně s panenkou Barbie v kostýmu z koncentračního tábora). Základ inscenace je tak především vystavěn na negativních událostech 20. století.

Ouřednickovy nepřehledně uspořádané informace prošly selekcí a „stručné dějiny dvacátého věku“ byly scénářem ještě více zestručněny. Podle Vladimíra Mikulky takto vznikl „*marthalerovsky rozvolněný sled obrazů, které vybrané části textu dílem ilustrují, dílem komentují a dílem jsou na něm zcela nezávislé. (...) Inscenace také na rozdíl od předlohy alespoň do jisté míry graduje, přesněji řečeno, postupně se stává temnější a vážnější. (...) A konečně je důležité, že se v divadelní verzi ‚Europeany‘ coby základní atmosféra prosazuje - místo nevěřícího údivu nad lidskou nepoučitelností - kondenzovaná, všeprostupující trapnost.*“<sup>109</sup> Trapnost, ironie, cynismus a sarkasmus jsou čtyři výrazné prvky jak Ouřednickova textu, tak Mikuláškovy inscenace. V knize se většinou projevují propojováním nesourodých informací, jež jsou autorem dávány do nových souvislostí. Inscenace umožňuje takové momenty ještě více gradovat díky herecké akci. Například v knize uvedená informace o vítání nového tisíciletí je na jevišti dovedená do groteskní situace, během které se všechny postavy snaží otevřít lahve šampaňského k novoročnímu přípitku. Jejich urputná a křečovitá snaha je však marná a trapný boj s lahvemi nakonec vzdávají.

V inscenaci se, stejně jako v literární předloze, do souvislostí dostávají informace vážné i nevážné, důležité i banální. Kniha není členěna na kapitoly. Inscenace není dělena na dějství a obrazy, tudíž drží s knihou podobnou kontinuální nepřerušovanou plynulost chaoticky podaných informací. I zmiňovaný styl humoru a ironický tón je významným společným znakem obou děl. Výraznějším rozdílem mezi knihou a inscenací je motiv erotiky, na který Mikulášek kladl větší důraz, v knize je zmíněn spíše okrajově. I přes to je díky výše uvedenému inscenace *Europeana* poměrně věrná své knižní předloze, a proto bych ji radil mezi divadelní dramaturgii.

---

<sup>109</sup> MIKULKA, Vladimír. Masakry a masturbace: Dvacáté století pohledem *Europeany* a *Europeana* pohledem Jana Mikuláška. *Svět a divadlo*. 2011, 22(5), s. 10.

## Závěr

V diplomové práci jsem se zaměřil na tvorbu dramaturgyně Dory Viceníkové, která ve spolupráci s různými režiséry pracovala na inscenacích v Divadle Reduta v letech 2007-2013. Práci jsem rozdělil na část teoretickou a analytickou. V teoretické části jsem se věnoval divadelní dramaturgii, podobě scénáře jako materiálu sloužícího k nazkoušení inscenace, teorii adaptací a dramatizací, dramaturgii Divadla Reduta a v závěru dramaturgyni Doře Viceníkové. Analytickou část jsem zaměřil na analýzy inscenací *Marnie*, *Jules a Jim*, *Kabaret Kafka* a *Europeana*, které jsem komparoval s původními díly, podle kterých vznikly.

Po obecném vymezení dramaturgie dělím v práci tento pojem dále na dramaturgii divadla jako instituce a dramaturgii jako činnost dramaturga. Dramaturgii divadla vnímám jednak skrze repertoár, jednak z hlediska dramaturgicko-marketingové činnosti. Z inscenací uvedených v repertoáru lze vyčíst dramaturgii divadla, tedy to, jak se scéna profiluje, na co se zaměřuje a jaký styl divákům nabízí. Dramaturgicko-marketingová činnost spočívá v prezentování divadla navenek. Divadlo vysílá divákům jisté signály nad rámec repertoáru, do kterého spadá například vizuální styl divadla (například podoba plakátů a loga) nebo činnost, kterou divadlo obohacuje své diváky, jako například lektorské úvody před začátkem představení. Činnost dramaturga během zkoušení inscenace spočívá v úzké spolupráci s režisérem na dramaturgicko-režijním konceptu, ve kterém tvůrci zaujímají stanovisko k pojetí stylu inscenace, což je základ, od kterého se odvíjí celý proces zkoušení. Během zkoušení dohlíží dramaturg na plnění stanoveného konceptu a případně přichází s nápady, které mohou inscenaci posunout. Jak jsem zmiňoval v kapitole věnované dramaturgii, Dora Viceníková uvedla, že za ideální považuje, pokud jsou do tohoto procesu zapojeni i další tvůrci inscenace (například herci), z čehož vyplývá, že pro inscenaci je podstatné dramaturgické myšlení obecně, kterým by měli disponovat i ostatní členové tvůrčího týmu.



Z části věnované scénáři, ve které jsem využil Hořínkova skriptu *Drama, divadlo, divák*, vyplynulo, že při počátečních úvahách je podstatné uvažovat nad možnostmi významu textu. Hořínek rozlišuje text na dramatický a divadelní. Dramatický text chápe jako výchozí text divadelní tvorby a divadelní text je podle něj výsledek tohoto procesu – inscenace. Dramatický text je pro autora něčím nehotovým, z čehož tvůrci vychází a přetváří jej v duchu dramaturgicko-režijního konceptu. Z výchozího textu se podle Hořínka vypracuje buď scénář, nebo zůstává ve své původní formě jako inspirační zdroj a dotváří se během zkoušek kolektivní tvorbou.

V souvislosti se zabýváním se pojmy adaptace a dramatizace jsem došel k následujícím poznatkům. Pro přehlednější uspořádání jsem těmto termínům věnoval nejprve každému zvlášť a až posléze jsem získané poznatky uspořádal. Při rozlišování mezi těmito pojmy je podstatné brát v úvahu hledisko věrnosti, tedy jak výrazně je původní látka využívána ve výsledném díle. Teoretikové se shodují na přiřazení termínu dramatizace v případě, kdy je vztah k předloze těsnější, u adaptace je tomu naopak. Je však důležité si uvědomit, že za adaptaci obecně je považován jakýkoliv zásah do původního díla, což by znamenalo, že i dramatizace je adaptací. Za takových podmínek je nutné upřesnit pojem adaptace ve vztahu k divadlu, protože se jedná o specifický typ dramaturgicko-režijní úpravy. Je to druh adaptace, která transformuje původní látku pro potřeby inscenace. Pojem dramatizace je tak možný z hlediska hierarchie pomyslně vložit pod adaptaci v obecném smyslu. Dramatizace a divadelní adaptace však stojí vedle sebe, přičemž dramatizaci můžeme dále dělit na literární (jejím účelem je divadelní, ale i literární funkce) nebo divadelní (jejím primárním účelem je sloužit vzniku inscenace).

V závěru teoretické části jsem se zaměřil na dramaturgii Divadla Reduta a jeho dramaturgyni Doru Viceníkovou. Dramaturgie Reduty v letech 2007-2013 nebyla po celou dobu jednotná. Zpočátku se tvůrci výrazně zaměřovali na inscenování divadelních her současných autorů (Kohout, Viewegh, Ľukasiňská) nebo význačných autorů 20. století (Genet, Bernhard). Od uvedení inscenace *Elementární částice*, která vznikla podle Houellebecquova románu, se

dramaturgie začala více soustředit na uvádění inscenací podle nedivadelních textů. Tento přístup znamenal především posun v autorském postoji k původním látkám, neboť na jejich základě vznikal v naprosté většině případů nový divadelní scénář. Autorkou těchto scénářů byla Dora Viceníková sama nebo ve spolupráci s režiséry. Obliba pro přetváření původních látek do divadelní podoby vznikla z potřeby větší volnosti, neboť se tvůrci nemusí konfrontovat s inscenační tradicí. Nejpodstatnějším kritériem, které Viceníkovou vede ke zvolení konkrétní předlohy, je téma, forma původní látky není určující.

První analýzou v analytické části byla inscenace *Marnie*, kterou v roce 2008 inscenoval Jan Antonín Pitínský podle Hitchcockova stejnojmenného filmu z roku 1964. Tvůrci již v podtitulu „*Horor jako od Hitchcocka*“ naznačují, že se s odkazy na film bude výrazně pracovat. V inscenaci je zachována filmová fabule, prostředí, postavy, místy je citovaná i hudba. Přidanou hodnotou je naopak vizuální styl pojatý velmi stroze, pracuje se s minimalisticky pojatými rekvizitami (například kovovými židlemi a stoly) v odstínech šedé, které změnou svého uspořádání vytváří nová prostředí. Pozornost je tak soustředěna především na herectví. Tím, že tvůrci záměrně odkazují na film, nejspíš nelze označit tuto inscenaci za pouhou kopii filmu, protože je ze strany režiséra zřejmá fascinace původní látkou, které chtěl složit poctu. V takovém případě je i komplikované přiklonit se k označení adaptace nebo dramatisace, proto jsem tuto inscenaci, jako jedinou, nepřičítal k žádnému z těchto dvou termínů.

Následovala analýza inscenace *Jules a Jim* z roku 2012 v režii Anny Petrželkové. Tentokrát sáhli tvůrci po stejnojmenném románu Henri Pierre Rochého a filmu Françoise Truffauta. Spojením dvou látek vznikl tvar, který čerpá z obou titulů. Díky práci s divadelními prostředky, které režisérka využívá zejména jako metaforické prvky, je příběh dvou nerozlučných přátel a jedné ženy, do které se oba zamilují, dále posouván. Tvůrci využili filmového scénosledu, který jim pomohl zestručnit obsáhlý Rochého příběh a přidávají do první části inscenace improvizované výstupy, které tematicky čerpají z první kapitoly románu. V ní je vylíčen život Julese a Jima jako neustálý seznamovací kolotoč s novými ženami,

což jsou v případě inscenace divačky v hledišti. Prostor pro diváky je navíc umístěn na jeviště a obklopuje hrací část ze tří stran, čímž se vytváří komorní prostředí pro příběh tří postav – Julese, Jima a Katty. V knize a filmu se vyskytují i vedlejší postavy, ale dramaturgicko-režijní koncepce ukazuje, že tuto divadelní adaptaci lze zrealizovat i v redukovaném počtu.

*Kabaret Kafka* v režii Daniela Špinara, který vznikl v roce 2014 podle Kafkova *Dopisu otci*, byl předmětem třetí analýzy. Původní materiál byl reálným dopisem, ve kterém se Kafka snažil svému otci vysvětlit možná východiska a příčiny jejich vzájemného problematického vztahu. Jednalo se tedy o látku nedialogickou a nenarativní. Dramaturgicko-režijní koncepce zarámovala Kafkovo vážně pojaté psaní do kabaretního stylu. Ten je navíc vnějškově podpořen scénografickou složkou, která inscenaci zasazuje do prostoru evokujícího kabaretní zákulisí. Viceníková a Špinar vybírali jednotlivé části dopisu, do kterých již nijak nezasahovali a ponechali Kafkův jazyk bez autorských zásahů. Metoda jejich práce spočívala v rozčlenění textu a přidělení jednotlivých částí nositelům textu, kterých bylo v tomhle případě pět a všichni představovali Franze Kafku. Aby nešlo pouze o jednostranný Kafkův pohled, rozhodli se tvůrci zpřítomnit i Herrmana Kafku, což se projevovalo výraznou hlasovou stylizací jednotlivých herců, kteří se v této roli během představení střídali. Textová složka poměrně přesně vystihuje původní látku, tvůrci se věnují všem podstatným tématům a dodržují i Kafkův styl, kromě škrtnání a výběru částí nedochází k výrazným zásahům do Kafkova dopisu a proto jsem tvar označil za dramaturgicko-režijní adaptaci.

Poslední analyzovanou inscenací byla *Europeana*, kterou podle stejnojmenné knihy Patrika Ouředníka režíroval v roce 2011 Jan Mikulášek. Podobně jako v *Dopisu otci*, ani *Europeanu* netvoří souvislý příběh, ale obsah je tvořen autorovým svérázným pohledem na dějiny 20. století, kde mísí fakta s fikcí a mystifikací. Rámecem inscenace se stala fiktivní konference, jejíž účastníci se snaží podat přehled o dějinách minulého století. Text byl opět tvořen metodou spočívající ve výběru jistých pasáží z knihy, které již dále nebyly upravovány, čímž se zachoval autorův styl psaní. Ani v *Europeaně* nelze hovořit o postavách,

ale označení nositelé textu je v tomhle případě přesnější, neboť herci představující účastníky konference, se snaží reprodukovat výběr z Ouředníkovy textu. Herectví je odpsychologizované, postavy hrají bez prožitku, text neumožňuje dialogické jednání. Ouředník ve své knize „chrlí“ historické informace poměrně chaoticky bez zjevného klíče. Nepostupuje chronologicky ani tematicky, k jednotlivým etapám a motivům se opakovaně vrací. Stejný klíč zvolili i tvůrci inscenace, díky čemuž se tímto neuspořádaným stylem drží předlohy a do úryvků z textu nijak autorsky nezasahují, což z celého tvaru činí dramaturgizaci.

V diplomové práci jsem chtěl poukázat na možnou variabilitu při práci s různými formami předloh a v jednom případě i na kombinaci dvou původních látek v rámci jedné inscenace. Při komparaci inscenace s původní látkou jsem se zaměřil na hledisko věrnosti zmiňované v kapitole, ve které se věnuji teorii adaptací a dramaturgizací. Na základě toho jsem došel k následujícím závěrečným poznatkům. Za kuriózní zjištění považuji, že v případě, kdy tvůrci měli potenciál pro svébytný autorský přístup k původní látce, většinou se původního díla věrně drželi. Nenarativní předlohy bez postav a dialogů (*Europeana*, *Kabaret Kafka*) skýtají větší kapacitu pro autorské přepracování, a přesto inscenace poměrně přesně vystihují jejich předlohu. Opakem jsou inscenace vznikající podle předlohy obsahující vyprávění a postavy. Divák, který od inscenace čeká výraznou přidanou hodnotu ve vztahu k původní látce, může být v případě *Marnie* zklamaný, neboť při srovnání inscenace a filmu mnoho rozdílů nepocítí. Oproti tomu inscenace *Jules a Jim* čerpá rovnou ze dvou zdrojů a do toho dokresluje příběh specifickými divadelními prostředky.

V diplomové práci jsem na příkladu tvorby v Divadle Reduta poukázal na možnosti práce s nedivadelní látkou, která je přepsána ve scénář, podle něhož se nazkouší inscenace. Toto téma lze rozvíjet v dalších pracích, ať už se zaměřením na Divadlo Na zábradlí, ve kterém Dora Viceníková dále pokračuje v tvorbě scénářů (například *Doktor Živago* či *Cizinec*) nebo v dalších divadlech, pro něž je tvorba podle nedivadelních předloh součástí dramaturgického profilu (aktuálně například Klicperovo divadlo v Hradci Králové). S tvorbou

dramatizací a adaptací přichází do kontaktu téměř všechny divadelní scény. Záleží však na tom, zda jsou tyto inscenace do repertoáru dosazovány pro jeho ozvláštňení, či zda tím divadle naplňuje stanovenou dramaturgickou linku.

V kapitole věnované divadelní dramaturgii z hlediska divadla jako instituce se zmiňuji o autorské tvorbě v Divadle Na zábradlí (například se to týká inscenací *Hamleti*, *Požitkáři* nebo *Posedlost*). Jedná se o další specifickou oblast tvůrčí činnosti Dory Viceníkové, která skýtá další prostor pro zkoumání.

Diplomové a bakalářské práce zaměřující se na Divadlo Reduta se často věnují spíše druhé etapě tohoto divadla, za jejíž předěl považuji uvedení inscenace *Elementární částice* v roce 2010, jak jsem uvedl v kapitole *Divadlo Reduta a dramaturgie nedramatických předloh*. První etapa Reduty je téměř neprobádaná, přitom se v ní objevují inscenace současných autorů i klasiků, které rovněž zmiňuji ve výše uvedené kapitole. Materiálů je tedy spousta a jejich zpracováním může vzniknout zajímavá věc.

# Seznam literatury a pramenů

## Pramenné zdroje

ERML, Richard. *Europeana - smích z pekla (kdyby existovalo)*. *Divadelní noviny* 2011, roč. 20, č. 13.

*Europeana* [divadelní záznam]. Režie inscenace Jan MIKULÁŠEK. Divadlo Reduta, 2011.

*Franz Kafka byl trochu zvykaný synek*. [online]. 2012 [cit. 2017-03-23]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1137474-franz-kafka-byl-trochu-zvykany-synek>.

*Jules a Jim* [divadelní záznam]. Režie inscenace Anna PETRŽELKOVÁ. Divadlo Reduta, 2012.

*Jules a Jim* [film]. Režie Francois TRUFFAUT. Francie, 1962.

*Kabaret Kafka* [divadelní záznam]. Režie inscenace Daniel ŠPINAR, Divadlo Reduta, 2012.

KAFKA, Franz. *Dopis otci a jiné částečné povídky: (nepřeložené prózy)*. Praha: Akropolis, 1996. ISBN 80-85770-33-4.

KUNDEROVÁ, Radka. Oddych s premií. *Divadelní noviny*. 2008, roč. 17, č. 20.

MACHÁČEK, Martin. *Rudý kůň v Redutě*. [online] 2008. [cit. 2017-04-07]. Dostupné z: <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/83-rudy-kun-v-Redute>.

MAREČEK, Luboš. Pět Kafků podléhá otci, ale i umečenému německému popu. *Magazín aktuálně* [online]. 2012 [cit. 2017-04-08]. Dostupné z: <http://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/pet-kafku-podleha-otci-ale-i-umecenemu-nemeckemu-popu/r~i:article:764889/>.

*Marnie* [divadelní záznam]. Režie Jan Antonín PITÍNSKÝ. Divadlo Reduta, 2008.

*Marnie* [film]. Režie Alfred HITCHCOCK. USA, 1964.

MIKULKA, Vladimír. Masakry a masturbace: Dvacáté století pohledem Europeany a Europeana pohledem Jana Mikuláška. *Svět a divadlo*. 2011, 22(5).

MLEJNEK, Josef. Na scéně v opačném gardu. *Divadelní noviny*. 2012, roč. 21, č. 9.  
OUŘEDNÍK, Patrik. *Europeana: stručné dějiny dvacátého věku*. Praha: Paseka, 2001. ISBN 978-80-7207-832-5.

OUŘEDNÍK, Patrik, MIKULÁŠEK, Jan, VICENÍKOVÁ, Dora. *Europeana*. (Scénář k inscenaci) Divadlo Reduta, Brno, 2011.

ROCHÉ, Henri-Pierre, *Jules a Jim*. Praha: Vyšehrad, 1999. ISBN 9788070213476.

SUCHÁ, Michaela. *Jules a Jim*. [online]. 2012 [cit. 2017-04-08]. Dostupné z: <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/849-Jules-a-Jim>.

ZAHÁLKA, Michal. Kafkovský trip. *Hospodářské noviny*. 2012, roč. 56, č. 221.

## **Sekundární zdroje**

*Anamnéza*. [online]. [cit. 2017-01-22]. Dostupné z: <http://nazabradli.cz/cz/17-repertoar/aktualni/90-anamneza>.

DADÁK, Jan. *Korespondence V+W*. In: Divadlo žije [televizní dokument]. Česká televize. 27. 11. 2010. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1095352674-divadlo-zije/310295350100008/>.

DOMBROVSKÁ, Lenka. *Budoucí tradice Divadla Na zábradlí*. [online]. [cit. 2017-01-19]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/budouci-tradice-divadla-na-zabradli>.

*Dora Viceníková* [online]. [cit. 2016-12-15]. Dostupné z: <http://nazabradli.cz/cz/27-soubor/tvurci/1074-dora-vicenikova>.

FLEYBERKOVÁ, Klára. *Dora Viceníková a spol. přecházejí z Reduty na Zábradlí: Pražské divadlo z Brna*. [online]. [cit. 2017-01-17]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/salon/316910-dora-vicenikova-a-spol-prechazeji-z-reduty-na-zabradli-prazske-divadlo-z-brna.html>.

GOLDSTÜCKER, Eduard. Doslov In KAFKA, Franz. *Dopis otci a jiné částečné povídky: nepřeložené prózy*. Praha: Akropolis, 1996.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3. rozš. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2008. ISBN 9788086928463.

HOŘÍNEK, Zdeněk. Mezi dvěma texty. In Týž. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008.

HULEC, Vladimír. Petr Štědroň: Hodnotit XX. století si netroufám. *Divadelní noviny* [online]. [cit. 2017-04-14]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/petr-stedron-hodnotit-xx-stoleti-si-netroufam>.

HULEC, Vladimír. Jdeme cestou autorského divadla. *Divadelní noviny* [online]. 2012 [cit. 2017-02-08]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/petr-stedron-jdeme-cestou-autorskeho-divadla>.



HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. London/New York: Routledge, 2006.

JAMEK, Václav. Doslov In ROCHÉ, Henri-Pierre, *Jules a Jim*. Praha: Vyšehrad, 1999.

JÍROVÁ, Kateřina. *Máme dost sil, abychom se za divadlo ještě prali* [online]. In:2013 [cit. 2017-04-07]. Dostupné z: <http://www.i-divadlo.cz/rozhovory/dora-vicenikova-mame-dost-sil-abychom-se-za-divadlo-jeste-prali>.

JUST, Vladimír a VOJTKOVÁ, Milena. *Zdeněk Hořínek* [online]. [cit. 2017-02-16]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=336>.

*KABINET HAVEL 2014/2015 aneb Všechno, co potřebujeme, je pravda OPĚT V BRNĚ*. [online]. [cit. 2017-02-16]. Dostupné z: <https://www.provazek.cz/aktuality/kabinet-havel-20142015-aneb-vsechno-co-potrebuje-me-je-pravda-opet-v-brne-487>

LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Štruktúra umeleckého textu*. V Bratislave: Tatran, 1990. ISBN 80-222-0188-X.

MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. [online]. Brno, 2012 [cit. 2017-02-15]. Dostupné z: [http://is.muni.cz/th/195330/ff\\_d/](http://is.muni.cz/th/195330/ff_d/). Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.

MIKULKA, Vladimír. Je třeba se modlit, aby diváci naskočili do rozjetého vlaku. *Svět a divadlo*. 2014, 25(2).

NOVÁKOVÁ, Jitka. *Historie budovy divadla Reduta: Divadlo Reduta - nejstarší divadelní budova ve střední Evropě* [online]. [cit. 2017-02-15]. Dostupné z: <http://www.ndbrno.cz/o-divadle/budovy/historie-divadla-reduta>.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 9788070081570.

PAVLOVSKÝ, Petr, ed. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. ISBN 8072581716.

PYTLOUN, Ladislav. Ubohý vrah – divadelní adaptace Pavla Kohouta: Problém převodu prozaického díla do dramatické formy. *Tvar* [online]. [cit. 2017-02-15]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Tvar/1997/6/13.png>. *Repertoár Divadla Na zábradlí*. [online]. [cit. 2017-01-22]. Dostupné z: <http://nazabradli.cz/cz/repertoar/aktualni>.

ŠILBERSKÝ, Jiří. *Divadlo Reduta 2007-2013* [online]. Brno, 2014 [cit. 2017-02-16]. Dostupné z: [http://is.muni.cz/th/400537/ff\\_b/](http://is.muni.cz/th/400537/ff_b/). Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.

ŠULAJOVÁ, Iva. Příspěvky k teoretické problematice dramatizací. *Q: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. 2004, 53(Q7).

TÖTEBERG, Michael, ed. *Lexikon světového filmu*. Praha: Orpheus, 2005. Lexica. ISBN 80-903310-7-6.

VARYŠ, Vojtěch. *Divadelní Flora Olomouc 2011: den druhý - rozhovor s Dorou Viceníkovou a Petrem Štědrněm*. [online]. 2011 [cit. 2014-03-15]. Dostupné z: <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/611-Divadelni-Flora-Olomouc-2011-den-druhy-rozhovor-s-Dorou-Vicenikovou-a-Petrem-Stedronem>.

VICENÍKOVÁ, Dora. *Dora Viceníková*. [online]. [cit. 2016-12-15]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/dora-vicenikova>.

VICENÍKOVÁ, Dora. *Marketingová strategie uměleckých institucí – průniky výtvarného a divadelního umění*. Brno, 2010. Disertační práce. VUT.

VICENÍKOVÁ, Dora. *Pár poznámek na okraj*. [online]. [cit. 2016-12-15]. Dostupné z: <http://www.hybris.cz/par-poznamek-na-okraj>.

VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977.

ŽÁKOVÁ, Markéta. Martin Glaser: *Divadlo není muzeum, ale dům příběhů pro 21. století*. [online]. [cit. 2016-05-15]. Dostupné z: <https://www.brno.cz/brnensky-metropolitan/brnensky-metropolitan-rozhovory/rozhovor-martin-glaser-zari-2015/>.

**Název:**

Dora Viceníková – Dramaturgie nedivadelních předloh v Divadle Reduta

**Autor:**

Bc. Jiří Šilberský

**Katedra:**

Katedra divadelních a filmových studií

**Vedoucí práce:**

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

**Abstrakt:**

Diplomová práce se zaměří na dva fenomény současného divadla. V první části se bude student věnovat problematice adaptací a dramaturgií z hlediska jejich rozdílů a přístupů k těmto pojmům. I přes velkou oblibu převádění literární a filmové látky do tvaru divadelní inscenace není doposud zřejmé, jestli přistupovat k výslednému tvaru jako k adaptaci nebo dramaturgii. Student se v práci bude těmito pojmy zabývat a pokusí se o větší ujasnění v rámci přístupu k těmto termínům. Druhý fenomén má lokální charakter. Divadelní dramaturgyně Dora Viceníková působící v pražském Divadle Na zábradlí se mimo jiné zaměřuje na převod filmové či literární látky do textové podoby. Tento text (jak nejvhodněji zmiňovaný tvar pojmenovat bude jedním z předmětů práce) slouží ke vzniku konkrétní inscenace. Komparace specifických přístupů k adaptacím režisérů (Jan Antonín Pitínský, Daniel Špinar, Anna Petrželková, Jan Mikulášek) v tandemu s Dorou Viceníkovou bude náplní analytické části diplomové práce.

**Klíčová slova:**

Dora Viceníková, Divadlo Reduta, adaptace, dramaturgie

**Title:**

Dora Viceníková – Dramaturgy of non-theatrical materials in Theatre Reduta

**Author:**

Bc. Jiří Šilberský

**Workplace:**

The Department of Theatre and Film Studies

**Supervisor:**

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

**Abstract:**

The diploma thesis will focus on two phenomena of contemporary theater. In the theoretical part of the thesis, the student will deal with adaptation and dramatization in terms of their differences and approaches to these concepts. In spite of the great popularity of the translation of the literary and film material into the theatrical production, it is not yet clear whether to approach the resulting form as an adaptation or dramatization. The student will deal with these concepts in the work and will attempt to clarify the approach to these terms. The second phenomenon has a local character. The theater dramaturgist Dora Viceníková, working at Prague's Na zábradlí Theater, focuses, among others, on the transfer of the film or literary substance into text. This text (one of the topics of the work will be to name the mentioned form appropriately) serves to create a specific production. A comparison of specific approaches to the adaptations of directors (Jan Antonín Pitínský, Daniel Špinar, Anna Petrželková, Jan Mikulášek) in tandem with Dora Viceníková will be in the analytical part of the diploma thesis.

**Key words:**

Dora Viceníková, Theatre Reduta, adaptation, dramatization