

Gymnázium Jana Keplera

MATURITNÍ PRÁCE

## **Dramatizace jako hlavní východisko**

Hledání hranice dramatizace ve Fuksově *Spalovači mrtvol*,  
Bernhardově *Mýcení* a Lagronové *Jako břitvě (Němcové)*

JUSTINA GRECOVÁ

Vedoucí práce:

MGR. BLANKA ČINÁTLOVÁ, PH.D.

Praha

2019

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem tuto maturitní práci vypracovala samostatně a použila pouze uvedené zdroje.

V Praze dne 19. 3. 2019

Justina Grecová

## **Poděkování**

Děkuji Mgr. Blance Čínátlové, Ph.D. za pomoc a ochotu při vedení a konzultaci mé práce.

# Obsah

<b>1. Úvod.....</b>	<b>1</b>
1.1 <i>Dramatizace jako nenahraditelná exkluzivita.....</i>	<i>2</i>
1.2 <i>Forma dramatizace .....</i>	<i>3</i>
<b>2. Spalovač mrtvol.....</b>	<b>6</b>
<b>3. Mýcení .....</b>	<b>11</b>
<b>4. Jako břitva (Němcová).....</b>	<b>17</b>
<b>5. Komparace.....</b>	<b>21</b>
5.1 <i>Zvukovost a inscenační hudba.....</i>	<i>21</i>
5.2 <i>Tematická podobnost.....</i>	<i>22</i>
5.3 <i>Divadelní prostor jako centrum dění .....</i>	<i>23</i>
<b>6. Zkušenost trojí dramatizace – závěr .....</b>	<b>27</b>
<b>Soupis literatury .....</b>	<b>30</b>

# 1. Úvod

Dramatizace je událostí, se kterou se setká každý divadelník i divák nejménou ve svém životě. V dnešní době tato záležitost nabývá čím dál tím více na významu. Naskytá se otázka, proč? Tvůrci přeci mohou vycházet z dramatických materiálů. Vždyť ony dramatické texty vznikají právě téměř a jen za účelem převodu na divadelní prkna. Proč nás tedy stále zasahuje potřeba vyhledávat a přepisovat romány, povídky, dopisy a další nedramatické texty? Proč nám nestačí dramatická tvorba, kterou máme k dispozici?

Odpovědí na zmíněné otázky nalezneme hned několik. Kdybychom (v českém divadelnictví) v současné době čerpali pouze z již napsaných, lety ověřených textů, zřejmě by nevznikla sebemenší šance jakéhokoli alespoň minimálního uměleckého posunu. Zpracování by možná přinášela nové postupy a inscenační pohledy na danou hru, ale z hlediska textového by se o žádný zvrat nejednalo. Vytvářela by se sice nová inscenační zpracování, která by svým způsobem progresivními bytí mohla, ale k zásadnímu přelomu či rozvíření společenského prostředí by zřejmě nedošlo. Pokud by se na druhou stranu odráželo od nově vznikajících českých textů, posun by pravděpodobně nenastal téměř žádný. Problém by činil fakt, že nových českých dramát vzniká ročně minimum a nedá se je vždy považovat za texty kvalitní a zpracovatelné, natož převratné. Musíme ovšem brát v potaz téměř úplnou absenci progresivních českých dramatiků.

Další důvod, proč se dramatizuje utváří výrazné volání některých nedramatických textů po vyslyšení. Vždyť některé velké i malé romány jako by byly psány pro divadlo. Přinášejí nám příběhy, které svou dramatičností vyloženě touží po divadelních prknech. Touha nepramení ovšem jen ze strany románových příběhů, ale také ze stran diváků: „Převádění románů do dramatické a divadelní formy je věc již velmi stará a jaksí přirozená, protože vychází z pochopitelné lidské touhy vidět na vlastní oči románové postavy a jejich příběhy přímo na jevišti.“<sup>1</sup>

Představme si například velké ruské romány jako *Anna Karenina* nebo *Bratři Karamazovi*. Proč jsou tato díla tak často dramatizována? Nejde jen o velikost a dramatičnost příběhu samotného. Jde o vynikající interpretační nabídku velmi dobře rozehratelných postav, v jejichž tělech lze vystřídat mnoho hereckých poloh. Zároveň otevírají režisérům umělecké pole působnosti v nespočetném množství zajímavých vztahů, konfliktů a zápletek

---

<sup>1</sup> Merenus, A.: *Nárys teorie dramatizací literárních děl*, Brno, Masarykova Univerzita, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví – dizertační práce, 2012, s. 7

a scénografům v mnoha různých specifických a velmi hravých obrazech, popisech prostředí. Umělecká hodnota se poté určuje podle toho, jak si tvůrci poradili ne zcela s přesností ale spíše se smysluplným abstrahováním situací a s hledáním současných aktuálních témat, která budou rezonovat mezi diváky. Vždyť o výrazných divadelních prvcích románu L.N. Tolstého *Anna Karenina* nás utvrzuje třeba film z roku 2012 režiséra Joea Wrighta, kde se celý děj tohoto rozsáhlého románu odehrává v prostředí divadla. V tomto konkrétním případě prostředí divadla funguje výborně, protože určuje dynamičnost situace a přetvářku jednotlivých postav, které se v konkrétních chvílích mohou schovávat za divadelní masky či kulisy. Jistě, že v tomto případě má divadelní prostředí zcela jiný význam, než když vidíme Annu Kareninu přímo v divadle na jevišti. Přesto ale funkčnost tohoto filmu něco vypovídá o již zmíněném volání těchto velkých románů po divadelním zpracování.

## **1.1 Dramatizace jako nenahraditelná exkluzivita**

Pro inscenační tvorbu (hledání vhodné scénografie, režijních nuancí, hereckého ztvárnění) jakéhokoli nedramatického textu bude nejdůležitější, hned po pramenu samotném, dramatizace. V divadelním světě neustále probíhá proces nedramatický text – dramatizace – divadelní ztvárnění. Jak již stojí výše psáno, považujeme tento proces za neojedinělou, ba naprosto běžnou součást divadelního cyklu. Otázkou ale zůstává, jakými způsoby dramatizace může či nemůže fungovat? „Není možné mluvit o dramatizovatelných či nedramatizovatelných předlohách, a to především v době, kdy se divadlo dokáže vyrovnat třeba i s telefonním seznamem, a úspěšně tak uvést na scénu jakýkoli text.“ (Merenus, 2012: 53)

Řekněme tedy, že za dramatizovatelný můžeme považovat jakýkoli text, ať půjde o recept na vaření či básnickou sbírku. To, že je jakékoli dílo dramatizovatelné ale ještě nemusí znamenat, že jeho dramatizace bude jevištně funkční. Nedramatické dílo obsahuje jistá témata, obrazy, postavy, které jsou často unikátní svým literárním popisem. Tím, jaké postavení mají v daném kontextu celku. Existují určité motivy, symboly či metafory, které se do dramatického či žádného jiného uměleckého díla převést nedají. Z toho vyplývá, že dramatizace netvoří pouhý přepis prozaického textu, nýbrž nové exkluzivní umělecké dílo.

Forma dramatizace je tedy v tomto ohledu nanejvýš exkluzivní, protože stejně jako každý čtenář čte jednu knihu jiným způsobem (má jinou interpretaci a jiné vnímání), tak každý dramaturg stejný text vnímá a dramaturguje po svém.

„Dramaturg v rámci metakomunikace vstupuje do původního komunikačního kódu (autor – text – čtenář) a ovlivňuje tím celou podobu přenášené informace (rozdělení významů

mezi ostatní složky potenciálního divadelního díla, v textu odlišené pásmem vedlejšího textu scénických poznámek).“<sup>2</sup>

Odlišnost a originalnost dvou různých dramatizací stejného prozaického textu si můžeme ukázat znovu na románu *Anna Karenina*. V jednom případě máme dramatizaci německého dramatika Armina Petrase. Petrasova dramatizace románu téměř odstraňuje prostředí Ruska v 19. století. Na této dramatizaci lze vnímat více německou atmosféru ze hry než ruskou, původní. Jako druhý příklad lze brát možná úplně nejnovější dramatizaci *Anny Kareniny* Martina Františáka. Františák na rozdíl od Petrase do dramatizace nevsouvá německou linii a ponechává onu ruskou. Jen tímto „detailem“ vznikají dvě zcela odlišná dramatická díla.

Přestože na ukázkách vidíme, že interpretací může vzniknout nespočetně mnoho, existují ale dané zásady. Na jednu stranu se nedramatický text do dramatizace nedá přepsat s plnohodnotným obsahem všech motivů a prvků v něm obsažených. Na stranu druhou zůstává vždy požadavkem vycházet z primárního díla s co největší přesností a srozumitelností původního obsahu.

*Dramatizace podle epické předlohy je vlastně jakousi obdobou tzv. nové hry na starý námět. Jde zde, podobně jako u Shakespearovských přepisů původních dramatických látek, o naprosto nové zpracování původní epické předlohy. Ale opět je třeba zdůraznit, že tento přepis se nemůže od originálu odstříhnout úplně. Vždy v něm musí být zřetelná vazba na originální text, protože jinak by přestala být jedním z typů dramatizace. (Merenus, 2012: 77)*

Tvůrce dramatizace, často dramaturg či režisér je tedy povinen primárnímu textu hluboce porozumět, aby byl schopen držet se původního textu a zároveň situace rozvíjet, rozehrávat či abstrahovat tak, aby zůstaly srozumitelnými. Zároveň v mnoha případech musí brát ohled na divadelní prostor, kde se dramatizace plánuje odehrávat či na herce, kteří role ztvární.

## 1.2 Forma dramatizace

Dramatizace se nám ale problematizuje ještě jedním aspektem a to formou. Forma dramatizace bude úzce závislá na formě výchozího textu. Protože forem nedramatických textů, ze kterých může dramatizace vycházet existuje velké množství, objasnila bych toto téma na konkrétních dramatizačně výrazných textech, kterými se tato práce bude nadále zabírat.

---

<sup>2</sup> Šulajová, I.: *Příspěvky k teoretické problematice dramatizací*, Brno, Masarykova Univerzita, Filozofická fakulta, 2004, s. 2

Prvním textem je *Spalovač mrtvol* Ladislava Fukse a jeho dramaturgie režiséra Jana Mikuláška a dramaturgyně Marty Ljubkové s konkrétním uvedením ve Stavovském divadle (premiéra 15. prosince 2016). Druhý z románů, *Mýcení* rakouského autora Thomase Bernharda dramaturgizováno také Janem Mikuláškem. Tentokrát ve spolupráci s dramaturgyní Dorou Viceníkovou pro Divadlo Na Zábradlí (premiéra 16.3.2018). Poslední dílo se od předešlých odlišuje tím, že nejde o dramaturgizaci, ale o divadelní hru dramatičky Lenky Lagronové s názvem *Jako břitva (Němcová)*, kterou autorka psala podle všech možných zdrojů o Boženě Němcové. Hlavně ale vycházela z korespondence Boženy Němcové. Hru Lenka Lagronová psala přímo pro Stavovské divadlo pro konkrétní herecké obsazení (premiéra 31.3.2016).

Z hlediska formy tvoří prózy *Mýcení* a *Spalovač mrtvol* jeden celek. Jde o formu nejběžnější. Převod románového příběhu do dramatického textu. Na druhé straně zde stojí hra Lenky Lagronové *Jako břitva (Němcová)*. Forma tohoto druhu dramaturgizace je velmi problematická. Lagronová totiž nevychází z jednoho výchozího textu, ale sesbírává všechny možné informace, texty, články a výroky existující o Boženě Němcové. Vystává zde otázka, zdali o této hře můžeme stále mluvit jako o dramaturgizaci či již překračuje stanovené hranice a řadí se do zcela jiné kategorie. Existují vůbec nějaké hranice dramaturgizovatelnosti?

*Jsou známy příklady dramaturgizací, jež nečerpají pouze z jednoho textu, ale berou si materiál hned z několika literárních děl. Před několika lety byl například v Divadle Husa na provázku uveden tzv. Cirkus Havel, jenž je sestaven z řady dramatických i ne-dramatických textů Václava Havla. Je pak možné o takové transformaci hovořit ještě jako o dramaturgizaci? (Merenus, 2012: 54)*

Na otázku na konci ukázky lze jen těžko odpovědět. Tento způsob vyžaduje větší dramatické schopnosti autora dramaturgizace/hry. Dramatik/dramaturgizátor má práci komplikovanější, protože se nemůže držet jednoho textu (jedné dějové linie), ale musí se v početných materiálech umět orientovat a smysluplně je kombinovat. Zároveň pokud nejde o vycházení pouze z textových materiálů, musí dramaturgizátor umět vytvářet dialogy svým vlastním jazykem – v tomto bodě se z něj tedy stává spíše dramatik.

Pokud u Lagronové bereme jako hlavní východisko pro dramaturgizaci korespondenci Boženy Němcové, poté nám vystává další otázka ohledně problematiky formy. Máme-li k dispozici literární formu korespondence, nabízí se dvě možnosti, jak ji dramaturgizovat či inscenovat. Jednou z nich je právě forma, kterou využívá Lenka Lagronová. Forma vlastního přepisu. Odpoutání se od pevné formy daných dopisů a přizpůsobení textu divadelnímu

zpracování. Druhou formu představuje ponechání dopisové formy téměř bez zásahu. Jen dramaturgické zvolení dopisů a určení jejich návaznosti. Tento způsob formy prakticky využil například režisér Jan Mikulášek v inscenaci Divadla Na Zábřadlí *Korespondence V+W* nebo režisérský tandem SKUTR v Divadle V Dlouhé v inscenaci *Dopisy Olze*. Uvedené dvě představení jsou textově minimálně upravovány. Na místo velké textové úpravy využívají výrazné režijní a herecké pojetí.

Zrovna tyto tři texty chci z hlediska dramaturgie a jejího následného zpracování prozkoumat konkrétněji, protože každý z nich obsahuje nějaký zcela odlišný prvek, který je nutné při dramaturgii zdůraznit.

## 2. Spalovač mrtvol

Začněme u prozaického textu *Spalovač mrtvol* samotného. Tato novela vyšla v roce 1967 a hned na to se stala nejznámější a nejuznávanější prózou Ladislava Fukse. Z části také díky filmu *Spalovač mrtvol* režiséra Juraje Herze vycházejícího z prózy, jehož natáčení se začalo plánovat ještě před vydáním *Spalovače mrtvol* jakožto prózy.

Karel Kopfrkingl, Roman, Spalovač mrtvol. Člověk, který svou rozněžnělostí působí jako neuvěřitelně čistý člověk, ale zároveň vraždí svou rodinu a možná i další miliony lidí díky vynálezu plynových žárovišť. Člověk, který nazývá svou ženu Nebeská a sám sebe Roman (jako romantik) a neustále hlásí, že nikdy neexistovalo šťastnějšího manželství než to jeho s Lakmé a poté chodí do německého bordelu, kde střídá nespočetné množství žen. Zaujatý člověk – nábožensky nebo politicky? Karel Kopfrkingl je člověk plný paradoxů. Tyto paradoxy spolu ale postupně začnou kolaborovat a v té chvíli přichází zlo a tragédie. Zřejmě má působit jako krásný, čistý, milující, ničím neposkvřený člověk. Vždyť dokonce ani nekouří a nepije, což se o sobě neostýchá prohlásit v každé vhodné situaci. Vždyť osvobozuje lidské duše. Nenechá je hnit v zemi, ale s láskou a něhou je spálí. Jeho osvobozovací mánie graduje až k jeho ženě a dětem, které vlastně také zachránil, osvobodil. Když si vyjmenováváme tyto podivné vlastnosti Karla Kopfrkingla, vezměme v potaz poslední scénu románu, kdy K. Kopfrkingl jede v roce 1945 vlakem, který zastavuje na nějakém německém nádražíčku a vidí zástupy vyhublých lidí vycházejících z osvobozených koncentračních táborů, usmívá se na to a říká: „Šťastné lidstvo. Spasil jsem je. Jistě už nikdy nebude na světě pronásledování, nespravedlnost a utrpení, jistě už ne, ani koně... Pánové, teď nastává ten nový řád.“<sup>3</sup>

Nastává v tomto případě otázka, kdo to tedy vlastně ten Roman je? Z ukázky vyplývá, že se pan Kopfrkingl vyznačuje bláznovstvím. Odvezli ho do blázince. Pokud ale jeho postavu vnímáme tímto způsobem, můžeme pak zpochybnit celý příběh, celou jeho postavu. Pokud by opravdu bláznovstvím trpěl, dala by se jeho postava ospravedlnit a považovat ho za nevinného konajícího tak jak koná jen z důvodu psychické choroby. Tento výklad je možný. Ovšem doslovná četba a jednoznačné chápání jakéhokoli díla překypuje jistou dávkou banality.

Vraťme se ale konečně k otázce, co to tedy spalovač mrtvol je za člověka? Už s touto otázkou vystávají drobné pochybnosti. Ano, je očividné, že se pohybujeme v lidském světě, K. Kopfrkingl má lidské rysy a odpovídá popisu člověka. To nám zůstává ale tím jediným, co z něj člověka dělá. Můžeme svět spalovače mrtvol vnímat jako svět zvířat, divočinu. Jde

---

<sup>3</sup> Fuks, L.: *Spalovač mrtvol*, Praha, Odeon, 2017, s. 137

o souboj mezi dravci a nedravci. Jediným způsobem, jak se lze zachránit (ovšem jen na jistou dobu) je přetváření se na dravce, masožravce. Tato schopnost ale není souzena všem. Někteří (Židé, oběti nacismu) jsou povinni zůstat v podobě nedravců, obětí a čekat na smrt, na chvíli, kdy si pro ně dravá zvěř přijde. Z pohledu Spalovače mrtvol tito lidé čekají na spasení vyvolenými, šelmami. Jde o úpěnlivý zápas, kdy my (čtenáři) dopředu víme, že strana nedravců (s několika výjimkami) ulehne pod křídly zla v podobě šelem a nikdo jim nebude schopen sebemenší pomoci. Fuks tento svět v divočině zasazuje nejen do příběhu jakožto celku, ale také do jmen některých postav. Toto téma rozvádí ve svém eseji o Spalovači mrtvol autor Erik Gilk slovy:

*Máme tu na mysli především zoomorfní příjmení zaměstnanců Chrámu smrti, tedy krematoria: vrátí se jmenují Vrána a Fenek, spalovačovi kolegové Beran a Zajíc, uklízečka Lišková, funebrák nese jméno Špaček, zřízenec v obřadní síni Pelikán, ředitel se jmenuje Srnec. Poměrně nápadná, byť v textu ani jednou takto pohromadě neuváděná zvířecí jména výrazně kontrastují s tvrdě znějícím německým příjmením pana Kopfrkingla.<sup>4</sup>*

Další spojitost se zvířecím světem určitě tvoří samotné seznámení se Karla Kopfrkingla se svou ženou Lakmé. Potkávají se v zoo u klece s leopardem. Za prvé jde znovu o symbol dravce, tentokrát za mřížemi. Spalovač neustále opakuje, jak jejich manželství s Lakmé překypuje neposkvrněním a štěstím i po sedmnácti letech. Jednou k tomuto výroku dodává, že leopard, který byl v zoo při jejich seznámení už tam nyní určitě není: „Tenhle dnešní leopard je už jiný než ten před sedmnácti lety, ale i tenhle, až jednou přijde čas, bude osvobozen. I on jednou prohlédne, až spadne zeď, která ho obklopuje, a ozáří ho světlo, které ještě dnes nevidí.“ (Fuks, 2017: 8-9) Pochopitelně tím Kopfrkingl mluví o smrti jako osvoboditelce. Zároveň tím poukazuje na sílu jejich manželství – přežije i tak silnou šelmu jako je leopard. Leoparda za mřížemi můžeme zároveň vnímat jako symbol uvěznění Lakmé v jejich manželství a ve válečném světě, nemožnost jakékoli obrany. Spalovač jako by předznamenával závěrečnou zkázu výrokem, že i tento leopard jednou prohlédne až spadnou zdi. Ano, zdi spadnou pro jednoho, ale vždy se za ně dostává ten druhý. Poukazuje tím na nespočetné množství obětí války, ale zároveň sám potvrzuje, že Lakmé bude ta osvobozená. Sám jí osvobodí. To nás přivádí k myšlence, že ti, co se zdají být očividně těmi slabšími se stávají ve výsledku silnějšími, vítězi a naopak. Toto možná utváří klíč k porozumění postavě spalovače mrtvol.

---

<sup>4</sup> Fuks, L.: *Spalovač mrtvol*, Praha, Národní divadlo, 2016, s. 44-45

Možná právě k tomuto tématu odkazuje ona zmíněná poslední scéna v roce 1945. Možná právě spalovačovo blouznění a přítomnost ve vlaku mezi choromyslnými odkazuje k jeho osobnostní malosti, slabosti a ovlivnitelnosti, a ne nutně k faktu, že se z něj stává psychopat.

Nejde ovšem jen o toto zvířecí pojmenovávání. Důležité pro utváření postavy pana Kopfrkingla a pro spalovače mrtvol jako celek je také přeměna jmen ústředních postav. Karlovi Kopfrkinglovi se říká Roman jako romantik. Ženě Marii říká Lakmé, nebeská nebo něžná, Dětem drazí nebo nebeští, kočce čarokrásná, restauraci U Hroznýše restaurace U Stříbrného pouzdra atd. Jak řekne trefně Lakmé v dramatinizaci Stavovského divadla, když K. Kopfrkingl zpochybňuje, že pan Strauss je Žid: „Jména nic neznamení. Vždyť sám víš, jak se dají měnit. Mně říkáš Lakmé místo Marie a sám chceš, abych ti říkala Romane nebo Karle.“ (Fuks, 2016: 83) Toto proměňování jmen ze strany K. Kopfrkingla může značit symbol naprosto snadné ovlivnitelnosti a proměnlivosti některých osob k obrazu svému. Vždyť přesně tomuto ovlivňování, překrucování reality a našeptávání podlehne sám spalovač, když se nechá naprosto suverénně ovlivnit Willim. Spalovačovo znásilňování jmen má zřejmě působit naprosto něžně a nevinně. Postupnou gradací příběhu se nám ale tato slova začínají znechucovat až se nám dělá z oněch oslovení špatně, stejně tak jako z postavy K. Kopfrkingla, který neustále chrlí z úst své projevy něžnosti a laskavosti ke všemu živému i mrtvému. Na konci je pro nás Kopfrkingl zprvu laskavý, neškodný člověk někým naprosto ohavným a špinavým, s kým nechceme mít nic společného.

Vyvstává nám ale zásadní otázka: Co je tedy tématem Fuksova *Spalovače mrtvol*? Jde o téma, příběh snadné ovlivnitelnosti člověka, přetvoření k obrazu svému. Možná spíše zničení člověka a vyvolání v něm jeho dravosti a zvířeckosti, stvoření zvířete. Samozřejmě významnou roli hraje dobový kontext. Šlo o dobu, kdy často vybojovávání si toho největšího bezpečí pro sebe sama nebo uvěření propagandistickým vjemům všude kolem vedlo lidi k hrůzným nelidským činům a páchání zla. Téma snadného ovlivnění člověka a manipulativnosti s ním je ale tématem, které lze velmi snadno vyjmout z dobového kontextu *Spalovače mrtvol* a vnímat ho očima dnešního světa. Tento důvod možná vedl tvůrce k dramatinizaci *Spalovače mrtvol* dnes, v dnešním světě, pro současné diváky.

Jednou z prvních otázek, které je nutné si při této dramatinizaci klást je prostředek, podtext, ze kterého vychází. Jak již bylo zmíněno, dramatinizace vždy nemusí být přesným opisem původního díla. Naopak její hodnotu utváří míra vlastního rukopisu, umění „přepisu“ originálu a zároveň vkladu něčeho, co dramatinizaci dělá výraznou a přizpůsobivou pro dané divadlo, diváky a herce.

U *Spalovače mrtvol* tedy vyvstává otázka, zdali dramaturgie a zároveň i konkrétní interpretace vychází spíše z originálního textu nebo z filmu *Spalovač mrtvol* Juraje Herze z roku 1968. V případě *Spalovače mrtvol* je tato úvaha nutná, protože se na filmovém scénáři podílel sám Ladislav Fuks a film je v kontextu české/československé kultury a historie zařaditelný možná na stejnou rovinu oblíbenosti jako sama Fuksova próza. Toto potvrzuje právě například fakt, že v případě dramaturgie v současné době, si málokterý divák nevzpomene na Herzův film a nepřirovnává všechny možné prvky včetně hereckého obsazení k filmovým prvkům.

Dramaturgie J. Mikuláška a D. Vicieníkové ovšem vychází čistě z prozaického textu. Dramaturgie i inscenace působí tak, že se tvůrci právě naopak chtěli od filmu oprostít. Možná také z důvodu inscenace *Spalovač mrtvol* Divadla Petra Bezruče v Ostravě, která měla premiéru asi tři měsíce před Mikuláškovou ve Stavovském divadle. Ostravská inscenace totiž naprosto viditelně vychází právě z filmové předlohy, a to až do tak očividné podoby, že hlavní roli v inscenaci ztvárňuje herec Norbert Lichý, který svou podobou má ztvárnit stejného Spalovače, kterého vytvořil ve filmu Rudolf Hrušínský. Určitě není špatně vycházet z filmové předlohy. Ovšem snaha o přesnou nápodobu, pokud nejde o záměrnou parodizovanou stylizaci, nemůže nikdy dopadnout dobře.

Jedna věc je poměrně čitelná nepodobnost inscenace ve Stavovském divadle s filmovou předlohou. Věc druhou tvoří otázka, jak k tomu přistupují diváci. V tomto bodě právě možná začíná problém s diváckým (ne)pochopením a oblíbeností. Tím, že je film pro české diváky tak archetypální a všem dobře známý, inscenace se neobejde bez porovnávání s filmem. Srovnávání ale probíhá jen v tak povrchní míře jako podoba hereckých představitelů těm filmovým. Nadchází zklamání, že ti divadelní jsou herecky i vizuálně zcela odlišní.

Vrátíme-li se ale k problematizaci konkrétní dramaturgie, je nutné se zmínit o postavě Lakmé. Postava Lakmé tvoří to, co je na této dramaturgii velmi zajímavé. Na *Spalovači mrtvol* jakožto próze zaznamenáváme pozoruhodným, že promlouvá téměř jen skrze postavu Karla Kopfrkingla nebo jeho přítele, nacisty Williho. O Lakmé víme jen, že je černošská, tedy má výrazné židovské rysy a její matka dělala na Vánoce kapra ne na český způsob, nýbrž ve sladkém rosolu, čili na způsob židovský. Lakmé vnímáme jen jejími drobnými gesty. Ona sama v próze téměř nemluví. V dramaturgii J. Mikuláška a D. Vicieníkové funguje velmi zajímavě oživení její postavy. Vkládají jí do úst odpovědi, ohrazování se, reakce na slova Karla Kopfrkingla, které v románu nenajdeme. Z hlediska prózy se tedy ptáme, proč Lakmé ani jednou neprojevila alespoň drobný symbol vzdoru nebo nějakého názoru? Proč přijímá vše, co jí manžel způsobuje? Miluje ho vůbec? To jsou otázky, na které lze mít jen čistě osobní vlastní

subjektivní odpověď. Ano, je možné, že Lakmé natolik milovala svého manžela, že byla ochotna snášet vše, co jí způsoboval. Na druhou stranu to třeba nebyla čistá láska k němu, ale neuvěřitelný oprávněný strach, který se mísil se strachem z dění mezi lidmi venku, strachem z případného útěku či ohrazení se vůči okolnímu světu. V drammatizaci Lakmé ožívá. Nereaguje už jen pouhou gestikulací, ale i slovy. Všimneme si na ní, že má strach, a že přežívá možná jen z důvodu ochrany svých dětí. Reaguje na svého manžela opravdu jako na dravou šelmu. Chová se jako beránek v područí této ohavné šelmy. Tvůrci drammatizace si tedy utvářejí postavu odhalenější, než jakou jí má L. Fuks v próze. Tímto utvářením si jí interpretují do obrazu své představy o celku.

Drammatizace je složena z devatenácti situací, které jsou pojmenovány podle místa nebo děje. Toto rozdělení drammatizaci a následné inscenaci pomáhá v přehlednosti a soudržnosti. Většinou jde o velmi očekávané názvy jako Krematorium, Obrazy, Petřín atd. Zajímavou situací (kapitolou) je poslední, devatenáctá, scéna s názvem Apokalypsa. V této situaci jde o jediný krátký monolog Karla Kopfrkingla se slovy: „Šťastné lidstvo. Spasil jsem je. Jistě už nikdy nebude na světě pronásledování, nespravedlnost a utrpení, jistě už ne. Teď nastává nový řád.“ (Fuks, 2016: 123) Tímto závěr dělají objektivnějším, nekonkretizují ho. To pak nabízí volné pole v konkretizaci inscenačního řešení.

### 3. Mýcení

Prózu *Mýcení* napsal roku 1984 rakouský prozaik a dramatik Thomas Bernhard jako jedno ze svých posledních děl. Není náhodou, že podtitulem *Mýcení* je uveden název Rozčilení. Právě slovo rozčilení perfektně vystihuje téma této Bernhardovy téměř poslední prózy. V případě *Mýcení* je určitě důležité zmínit souvislost s Bernhardovým životem, s tím, co po vydání tohoto textu následovalo. Jde o inspiraci nebo lépe řečeno možná parafrázi s Bernhardovým sprátcením se s rakouským hudebním skladatelem Gerhardem Lampersbergerem. Není jedinou shodou poněkud nápadná podobnost jmen Lampersberger a Auersberger, S tímto skladatelem Bernhard vedl poměrně stejný intenzivní „umělecký“ život jako hlavní představitel prózy *Mýcení*. Petr Štědroň v programu k inscenaci *Mýcení* v Divadle Na Zábřadlí nazývá toto soužití Bernharda a Lampersbergera jako „jakési manželství ve třech.“<sup>5</sup> Asi po tříletém „manželském soužití“ mezi nimi došlo k velmi výrazným konfliktům a odcizení. Bernhard se se skladatelem setkal až o řadu let později, poté, co na jeho dílo *Mýcení* podal Lampersberger soudní žalobu. Přestože ale Bernhard v *Mýcení* zvolil cestu takovéto konkretizace a zosobnění, celý text by zřejmě neměl být vnímán jen skrze subjektivní shody s Bernhardovým životem, ale skrze objektivní uvědomění si otázky, co je vlastně umění a umělecké, kterou si Bernhard nejen v *Mýcení* neustále klade.

Přestože se zabýváme Bernhardovým prozaickým dílem, o Thomasovi Bernhardovi bychom určitě neměli zapomenout zmínit jeho dramatickou činnost. Rozhodně ne proto, abychom si zde shrnuli faktograficky jeho dramatická díla. Důležitost Bernhardovi dramatické práce v tomto případě netkví v informativních výčtech, nýbrž v motivu divadla a divadelnosti jeho veškerého díla. Dalo by se říci, jako by Thomas Bernhard zůstával i ve svých prózách v divadelním prostředí. A to nejen z důvodu jednoznačných motivů divadla, herců a umělectví, kterými se budu později také zabývat. Jde také o prostor, který je neměnný. Po celou dobu se nacházíme v jedné místnosti, která působí poněkud klaustrofobně, jako by z ní neexistovala možnost úniku. Součástí v tomto prostoru jsou všechny přítomné i nepřítomné postavy, které onu divadelnost utvářejí. To, jak stylizovaně mezi sebou hovoří, jak jsou rozmístěny. Toto vše v jednom celku čtenáři navozuje jevištní pocit.

Když si při četbě *Mýcení* uvědomujeme Thomase Bernharda jako dramatika, nejeví se jediným dramatickým znakem pouze prostor. Výrazně dramaticky je tvořena i samotná struktura prozaického textu. Bernhard staví celý děj v podstatě do jedné linie (umělecká

---

<sup>5</sup> Štědroň, P.: Program k inscenaci *Mýcení*, Praha, Divadlo Na Zábřadlí, 2018, s. 11

večeře), kterou pravidelně proplétají další linie, které tvoří různé vzpomínky na minulost či pouze vypravěčovo myšlenkové hodnocení ostatních přítomných i nepřítomných postav. Přestože nejde o explicitní a výrazné dějové situace, ale pouze o vzpomínání na ně, Bernhard toto prolínání řeší velmi pravidelně a uspořádaně. Skoro jako by text psal s myšlenkou dění na divadelních prknech. Vzpomínkové scény jsou nejen velmi pravidelně divadelně rozvrstveny, ale také výrazně vizuálně a prostorově komentovány.

I přes zmíněnou Bernhardovu divadelnost textu zůstává patrných pár situací či motivů, které dramaturgie proměňuje či přidává. Bernhard v próze nedává velký důraz na gradaci textu, ba naopak příběh postupuje poněkud lineárně. Jen ke konci můžeme zaznamenat patrnou gradaci, která je na konci ale znovu navracena do původní statické linky. Inscenace v otázce gradace a rytmu postupuje zcela odlišně. Již v druhé polovině představení začíná docházet k postupné gradaci, která v závěru dosahuje až extrémních poloh. Zatímco v próze na konci dochází spíše k uklidnění z předcházejícího rozčilení, inscenace zůstává v gradaci až do úplného konce. Tato inscenační gradace je utvářena výrazným erotickým motivem a prací s hereckou tělesností, která není v tvorbě Jana Mikuláška novinkou, ba naopak jeho výrazným inscenačním prvkem.

Erotikou a tělesností je Mikulášková inscenace vlastně protkána od začátku až do konce. Rytmus a postupná gradace vlastně úzce souvisí právě s těmito dvěma motivy. Jsou to právě ony, co vytváří rytmus celé inscenace. Už na úplném začátku inscenace se setkáváme s výraznou tělesností v podobě taneční etudy sehrané postavou Joany. Celé inscenační ztělesnění Joany vlastně také funguje na principu tělesnosti a jen gestikulace a pohybu. To funguje výrazně v souvislosti Joany (tanečnice) jako zemřelé postavy. Toto bezhlasé, čistě pohybové ztvárnění ji výrazně odlišuje od ostatních, jako postavu na rozdíl od ostatních vysvobozenou od společnosti.

K dalšímu výraznému využití tělesnosti a zároveň erotična dochází ve scéně, kdy všechny postavy nenápadně znásilňují růžence jako symbol falešnosti a zvrácenosti všech přítomných nebo rovnou falešnosti uměleckého světa. V tomto případě ovšem i přes nápadnou snahu všech postav tyto činy skrýt, přesto dochází k odhalení. Joana natáčí všechny videokamerou. Působí zde tedy jako jediný uvědomělý člen celého dění. K největší gradaci dochází ke konci inscenace, kdy se ze všech postav stávají téměř dravá zvířata. Dochází zde k naprostému rozpadu jakékoli důstojnosti či falešnosti. Odkrývá se vše, co by mohlo být skryto, a to jak vnitřně (psychologicky), tak i téměř explicitně vizuálně a tělesně. Postavy ze sebe sundají všechny umělé nazdobené vrstvy a chovají se zvířecky, pohybují se strojenými pohyby a dávají tím důraz na jejich vnitřní umělost, faleš a strojenost. Tento prvek, který v samotném Bernhardově

textu zcela absentuje, na jevišti Divadla Na Zábradlí ožívá a prozaický text, zprvu lineární posouvá do hyperbolické roviny.

Vyvstává ale otázka, zda-li závěrečná scéna inscenace *Mýcení* svou tělesnou a erotickou explicitou pro diváka funguje jako součást gradace, rozpadu přítomné společnosti, jako jeden srozumitelný díl celku nebo svou expresivitou příliš bortí dosud vystavěný a ucelený děj a strhuje divákovu pozornost na fyzickou tělesnost herců? Tuto problematiku tělesnosti herce zkoumá autorka Erika Fischer-Lichte ve své teoretické knize *Estetika performativity*:

„V divadle by mělo publikum vnímat pouze postavu a cítit výhradně s ní. Pokud se jeho pozornost zaměří na hercovu tělesnost, na jeho fenomenální tělo, bytí-ve-světě, a nevnímá ho pouze jako nositele znaků duševních pochodů, začne ‚cítit s ním‘, a to jej ‚neodvratně vytrhne z iluze‘. Je nuceno opustit fiktivní svět hry a vstoupit do světa reálné tělesnosti.“<sup>6</sup>

V případě zmíněné scény z *Mýcení* opravdu dochází k vytržení diváka od všímání si dějového postupu, ke krátkodobému pocitu ztráty divadelní iluze. Divák v tuto chvíli začne herce vnímat jako jednotlivé subjekty, všímá si výrazněji jejich tělesnosti, možná i v reálném (nedivadelním) slova smyslu. V běžném případě divadelní inscenace by se tento fakt jevil jako problematický. V konkrétním případě Mikuláškovy *Mýcení* ale tato krátkodobá ztráta divadelní iluze nepřináší negativní dopad pro inscenaci. To, že divák začne vnímat herecké tělo jako samostatný objekt pohybující se v křečovitých pohybech vlastně dopomáhá celkovému pocitu rozpadu a rozkladu. Herecky se tedy v této gradaci tvůrci dopouštějí absolutní ztráty iluzivnosti, čímž se rozpadá status divadelní inscenace jako celku. To můžeme chápat jako rozklad divadelnosti, tedy i umělosti a uměleckosti. Což už samo o sobě tvoří jedno z nejzákladnějších témat *Mýcení* prozaického i divadelního.

V dramatinaci *Mýcení* nejde ovšem jen o přidané inscenační motivy. Radikálním způsobem tvůrci proměňují názvy a jména, které jsou pro Bernhardovo *Mýcení* více než důležité. V próze totiž Bernhard doslovně naráží na vídeňské Dvorní divadlo a na určité inscenace, které se ve Dvorním divadle opravdu odehráli. Také proto román v Rakousku vyvolal takový rozruch a obrovské *rozčillení*. V pražském provedení Divadla Na Zábradlí tvůrci zvolili cestu proměny těchto názvů. Z Dvorního divadla udělali Národní divadlo. Místo zmíněných vídeňských inscenací Na Zábradlí zazní kritika inscenace *Maryša*, kterou režíroval sám Jan Mikulášek právě pro Národní divadlo. Přestože se tato drobná proměna zdá být velmi nenápadnou a decentní, zásadně proměňuje vyznění celé inscenace. Působí téměř nesmyslně, proč si Jan Mikulášek bere do úst svou vlastní inscenaci, která zároveň sklídila poměrně velký

---

<sup>6</sup> Fischer-Lichte, E.: *Estetika Performativity*, Mníšek pod Brdy, Na Konáři, 2011, s. 111

úspěch. A zároveň zůstává otázkou, proč se tvůrci rozhodli kritizovat pražské Národní divadlo. Zcela podivně to nesedí se souvislostí velké režijní aktivity Jana Mikuláška v posledních několika letech právě na scénách Národního divadlo. Zatímco u Bernharda jde o zcela vážně myšlenou kritiku Dvorního divadla a inscenací v něm, Mikuláškovu pojetí lehce pokulhává. Nedává smysl, proč by tedy sám Mikulášek v Národním divadle tvořil, když ho v *Mýcení* poměrně radikálním způsobem kritizuje. Zřejmě lze tedy tuto proměnu chápat spíše jako úmyslnou snahu pobavit diváka znalého inscenací Národního divadla. V tomto případě se ale vtíp stává spíše lacinou prvoplánovou narážkou.

V *Mýcení* se Bernhard zabývá tématem umění, umělce a umělectví. Přesto odkrývá falešnost, pózu a ohranost nejen umění a umělců. Tuto přetvářku a falešnost hází na celou rakouskou, hlavně vídeňskou společnost. Bernhard toto očerňování klade na bedra vídeňské vyšší třídě, přesto ale my, čeští čtenáři, vnímáme a chápeme tuto kritiku společnosti. Vnímáme jí objektivně jako obraz falešné společnosti. Lidí, kteří mezi sebou navzájem hrají jakési divadelní představení. Lidí, kteří ve skutečnosti nevědí vůbec nic o věcech, o kterých mluví. Kteří mezi sebou žijí v prolhané iluzi, která se ale jednou zhroutlí. Divadelní inscenace společnosti se rozpadne a odhalí lež a nevědomost.

Jak jsem již zmínila, Bernhard se v *Mýcení* zabývá obecně tématem umění v různých směrech. To nejvýraznější ale představuje umění divadelní. Vše, jako by se točilo okolo herců, divadel a hereckého života. Divadlo se do místnosti dostává několika proudy. Jeden z nich tvoří postava Joany, která spáchá sebevraždu oběšením a při příležitosti jejího pohřbu (tedy její smrti) manželé Auersbergerovi uspořádají uměleckou večeři. Joana je postava neúspěšné tanečnice a divadelní umělkyně, závislé na alkoholu, která se vlastně kvůli divadlu oběsila. Jde o postavu nesmírně poetickou, jedinou, která je v očích pozorovatele z ušáku nějakým způsobem pozitivní a přitažlivá, bez přetvářky. Možná tímto Bernhard poukazuje právě na téma zohavené společnosti a falešnosti „uměleckých kruhů“. Byla jedinou přirozenou osobou, a proto tedy nemohla být pochopena ani přijata do společnosti. Téma oběšení v souvislosti s herci zmiňuje herec Dvorního divadla, který sám o sobě tvoří druhou, asi nejvýraznější stránku, kterou se v *Mýcení* objevuje téma divadelního umění, když říká: „Herci jsou předurčení k tomu, aby spáchali sebevraždu, aby se oběsili!“<sup>7</sup> Právě z jeho úst tato věta vyznívá poněkud výsměšně, protože v ní odhalujeme jeho vlastní absolutní falešnost a přetvářku. Vždyť on sám je herec a rozhodně se tím netají. Hned na to totiž pronáší, že on by rozhodně sebevraždu nečinil. Je pak tedy podle svého vlastního výroku opravdu hercem?

---

<sup>7</sup> Bernhard, T.: *Mýcení*, Praha, Mladá Fronta, 1999, s. 109

Třetí prvek, který do *Mýcení* vnáší téma divadla je konverzace o Ibsenově divadelní hře *Divoká kachna*. Herec Dvorního divadla tentýž večer, co se odehrává umělecká večere ztvárnil ve Dvorním divadle roli starého Ekdala právě v *Divoké kachně*. Nabízí se otázka, proč Bernhard zmiňuje zrovna tuto hru? Zajímavá je spojitost mezi hercem Dvorního divadla v *Mýcení* a rolí starého Ekdala v *Divoké kachně*. Starý Ekdal v *Divoké kachně* utváří postavu vyčleněnou ze společnosti i z rodiny, postavu zoufalou (vnitřně i svým zevnějškem). Vymezuje se hlavně svou absurdně komickou zálibou. Na půdě domu si vytvořil něco jako iluzi lesa včetně jednoho majstrštyku, divoké kachny, kterou po postřelení zachránil. Bernhard tímto zároveň zesměšňuje postavu herce Dvorního divadla nebo možná herce a herectví obecně. Herce staví na úroveň podlého, zoufalého a tragikomického člověka (Starý Ekdal) a herectví jako absurdně komickou a zbytečnou zálibu (Les na půdě a péče o divokou kachnu).

Pozoruhodná pro dramaturgii *Mýcení* je dějovost. Rozpoznávání dějovosti na jevišti a mimo scénu. Na jevišti se vlastně odehrává pouze aktuální dění, přičemž nejde o velké či zásadní dějové události. Tyto „větší“ události se odehrávají mimo scénu. Divák o nich ví pouze díky zprostředkování skrze některou z postav na jevišti. Jsou to události pro celek zásadní, přesto je my, jakožto diváci, pouze slyšíme. Nevidíme je. Jde například o celou dějovou linku Joanina života, její sebevraždy a následného pohřbu nebo divadelní představení, které ten jistý večer odehrál herec Dvorního divadla. Tento způsob děje mimo scénu, ale rozhodně není v Mikuláškově dramaturgii novinkou. Prvním dramatikem, který přišel se stavěním hlavních dějových činů mimo divákův zrak byl Anton Pavlovič Čechov, který tento efekt používá ve všech svých dramatických dílech. Přestože Bernhardovo *Mýcení* je prózou, funguje dosti podobným způsobem jako systém Čechovových her.

Jan Mikulášek v dramaturgii *Mýcení* tento efekt vnější a vnitřní dějovosti povětšinou dodržuje. Jediným prvkem, postavou, která tento systém rozbíjí je postava Joany, která v dramaturgii Divadla Na Zábradlí ožívá. Zajímavé ale je, jakým způsobem ožívá. Výrazně se liší od ostatních, protože se vyjadřuje téměř jen pohybem a gesty. Jakožto zesnulá tanečnice se pohybuje strnulými tanečními kroky. Posléze je pouze přítomna na jevišti a různými gesty a používáním videokamery již vysvobozeně zesměšňuje ostatní (stále žijící) postavy přítomné na umělecké večeri.

Celý text se odehrává na jedné umělecké večeri. Obraz této večere vnímáme z pozice josefínského ušáku zastrčeného někde v rohu salónu. Myšlenkovým řečníkem je pro nás hlavní hrdina *Mýcení*, který na tomto zastrčeném místě sedí a vše pozoruje. Jde tedy o neustálý tok myšlenek hlavního představitele, který v téměř každé větě až pateticky doplňuje slovy „pomyslel jsem si“. Tento tok je ale vždy důrazně utnut, když některá z postava zrovna

vykonává pro hlavního pozorovatele nestydatý či nehorázný čin. Tento čin se ale nikdy hlavní představitel nezdráhá myšlenkově okomentovat. Zajímavé je, že nahlas promlouvá hlavní hrdina jen zřídka kdy, ale svými myšlenkami nám předává vše, co se v místnosti odehrává. Právě tato uzavřenost do jedné místnosti stále se stejnými osobami, a ještě z pohledu jedné z nich z jednoho konkrétního místa tvoří prvek, který je pro dramtizaci poměrně náročně uchopitelný, ale zároveň velmi zajímavě zpracovatelný. Právě z toho důvodu, že nám veškeré dění předává jen jedna osoba, která navíc občas působí nesmírně egoisticky, nemůžeme vždy to, co si myslí brát vážně.

## 4. Jako břitva (Němcová)

Divadelní hra *Jako břitva (Němcová)* se oproti předešlým dvou textům výrazně liší. Rozdíl spočívá ve zcela odlišném způsobu dramatinace. Nabízí se zde otázka, zda-li vůbec o této hře lze mluvit jako o dramatinaci? Jako břitva totiž nevyhází z jednoho konkrétního textu, ale z různých materiálů existujících o spisovatelce Boženě Němcové. Navíc jde o hru dramatičky Lenky Lagronové, která do hry otiskuje svůj velmi výrazný rukopis. Nabízí se tedy o hře mluvit jako o jisté formě dramatinace, která má ale zcela jiný význam a způsob tvorby než dramatinace prozaického textu. Autorka zkombinovala veškeré dostupné materiály o Němcové s jejím vlastním rukopisem a s tématy, která jsou jí vlastní. Lagronová nasbírané materiály o Němcové abstrahuje do nekonkrétních situací a místy mění jejich fakta. Toto ovšem není vůbec problematické, protože tvůrci o inscenaci ještě před jejím uvedením prohlásili, že nejde o historickou hru o Němcové, nýbrž o zcela novou hru Lenky Lagronové, která postavu a život Boženy Němcové používá jen jako odrazový můstek či podkres její hry. Příběh tedy nemusíme vůbec vnímat jako život Boženy Němcové, ale jako život ženské hrdinky, která se snaží prosadit ve společnosti a mezi muži. Jde o hrdinku, kterou společnost zahubí svým nátlakem, když se jí snaží přetvořit k obrazu svému.

Kromě tohoto abstraktního vnímání příběhu, ale můžeme ve hře vnímat i rovinu řešící pohled českého národa na spisovatelku Boženu Němcovou.:

*Co vlastně víme o Boženě Němcové? Samozřejmě, měřeno nejrůznějšími žebříčky, je to největší česká spisovatelka. Kdyby se v populární anketě o Největšího Čecha hlasovalo výhradně o ženách, byla by první. V soutěži Kniha mého srdce se její Babička vyšvihla na druhé místo, hned za Jirotkova Saturnina. Přesto se nelze zbavit dojmu, že Němcovou dnes vnímáme dvojitou optikou, jaksi rozporuplně.<sup>8</sup>*

Tato slova z článku o Boženě Němcové v magazínu Víkend přesně vystihují onu problematiku Němcové. Jak je možné, že v různých populárních žebříčcích a anketách je ona jako česká spisovatelka nebo obecně žena hodnocena jako jedna z nejpulárnějších? Většina národa na Němcovou nahlíží jako na neustále omílanou spisovatelku povinné četby nebo jako na zideologizovanou hrdinku komunistického režimu. Jen málokdo na ní má jiný pohled a přesto, jak již bylo zmíněno, je v populárních žebříčcích na vrchních příčkách.

---

<sup>8</sup> Článek: *Němcové dopisy připomínají prales*, Praha, Magazín Víkend, 2012 - leden, s. 21

Toto téma vnímání Boženy Němcové českým národem Lenka Lagronová ve své hře řeší jako jedno z nejzásadnějších. Snaží se oprostit od stereotypních pohledů na spisovatelku a ponořuje se hlouběji do jejího nitra osobnosti. Nahlíží na ní vlastně podobným pohledem jako ve svých dalších dramatech. Lagronové trpící ženské hrdinky plné traumat, bolesti, osamělosti a touze po naplnění ve světě plném metafor a obraznosti hovořící typicky lagronovským lyrickým jazykem. Taková je Lagronové Tereza, Miriam, Ety a tedy i Božena Němcová.

Zajímavé je pozorovat autorčin boj s touto látkou, s osudem Boženy Němcové. Ve svých denících píše: „Jsou jiné, zajímavější ženy, Němcová. Ženy, které se rvaly. Tereza z Avily, Hillesum a nakonec i ta Gilbert je zajímavá... O těch bych měla psát. O boji, a ne o fňukání!“<sup>9</sup> Tento zápis si zapsala do deníku zhruba tři roky před definitivním dopsáním hry Jako břitva (Němcová). Ve finální verzi, jako by Lagronové Božena Němcová nakonec zapadla do výčtu těchto ženských hrdinek. Objevila, že i Němcová má podobný osud. Stejně bolavý a traumatický. Stejný jako všechny hrdinky Lenkou Lagronovou stvořené.

Z hlediska dramatizačních podkladů je tím nejzásadnějším již zmiňovaná korespondence Boženy Němcové. V některých dialogích či monologiích dokonce zaznívají přesné fráze z Němcové dopisů. Jde hlavně o dialogy Boženy s doktorem či s manželem Němcem. Z korespondence Lagronová vytrhává části poetické, části odpovídající jejímu jazyku, tudíž části o lásce a touze, které většinou směřují od Boženy Němcové nějakému muži. Například v jednom z dopisů Němcové směřovanému manželovi Lagronová vynechává faktografickou a výčtovou část a naopak využívá slova poetické, kde Němcová hovoří o mužích a o lásce: „Touha ta spočívá v duši mé jako kapka, která nevysychá ani neodtéká, ale věčně se třpytí jako diamant; je to ona touha po neskonalé Kráse a Dobru, je to ona touha, která člověka z prachu povznáší, která, kdy se octne v přírodě, náruč mu rozevívá, že by celý vesmír k srdci přitiskl, která ho vede na cestu Kalvárie!“<sup>10</sup> Takto znějí slova v originálním dopise. Na porovnání uvedu slova ze hry dramatičky Lenky Lagronové:

*BOŽENA: Touha ta spočívá v duši mé jako kapka, která nevysychá ani neodtéká.*

*SOFIE: V mé duši spočívá také kapka. To je dokonalé. V duši mé spočívá kapka.*

*BOŽENA: Touha, která mě z prachu trhá, která mě k celému vesmíru tiskne, ta je ve mně. Ta mě někam táhne. Do proudu vrhá. (Lagronová, 2016: 173)*

---

<sup>9</sup> Lagronová, L.: *Jako břitva (Němcová)*, Praha, Národní divadlo, 2016, s.80

<sup>10</sup> Němcová, B.: *Lamentace/Dopisy mužům*, Praha, Český spisovatel, 1995, s. 139

V tomto případě jde o dialog mezi Boženou a Sofií Podlipskou. Tento dialog tedy tak úzce nesouvisí přímo s Josefem Němcem, kterému jsou v originále tato slova směřována. Naopak zde Božena probouzí nějaké pocity ve spisovatelce Sofii Podlipské, která Boženou Němcovou byla velmi ovlivněna. Hlavní důvod, proč tyto ukázky zmiňuji ale souvisí s dramatizační tvorbou. Dostáváme se tím k dalšímu výraznému rozdílu mezi dramatizací prozaického textu a vlastní autorským dramatem podle různých materiálů. Narozdíl od dramatizace prózy, kde musí tvůrce co nejpečlivěji dodržovat výchozí materiál, vidíme v tvorbě autorské hry jistou volnost uchopení. Není podstatné se přesně držet výchozích textů, ba naopak je zde více než žádoucí originalita autora nově vznikající hry, tedy dramatika.

Kromě korespondence Boženy Němcové lze ve hře hledat i četné odkazy na Němcové *Babičku* či na její pohádky. Slova z *Babičky* Němcová v jedné ze scén dokonce přímo předčítá. Úryvky z *Babičky* můžeme zaslechnout v několika scénách, kde jsou spojeny s aktuálním dějem. Zazní například pár slovy i příběh o Viktorce. Ovšem Němcové *Babička* se ve hře objevuje i hlouběji. Jednou spojitostí je odkaz na babičku Boženy Němcové Magdalenu Novotnou, která byla předlohou pro Němcové *Babičku*. Magdalena Novotná byla pro malou Boženu Němcovou (Barunku) tím štěstím, poznáním opravdové lásky.

*Poznala, že svět může být v pořádku: poznala ten pocit, prožila ho. V babiččině náručí je svět v pořádku. – Potom u tu náruč přišla. A možná právě tohle pak po celý zbytek života hledala [...] Sama možná cítila, jak v tom hledání v reálném životě selhává (nemůže nesehávat). Zraňovala se všemi svými otázkami – a všemi svými láskami. Žádná už nebyla jako ta babiččina láska – náruč [...]* (Lagronová, 2016: 14)

Těmito slovy autor článku o Němcové a Lagronové Ivo Říha velmi stručně a výstižně vystihuje a zdůvodňuje povahu či vnitřní myšlení Boženy Němcové. Proto Němcová selhávala ve všech svých láskách s muži, proto psala *Babičku*. Psaní *Babičky* bylo pro Němcovou alespoň drobným návratem do svých dětských let, ze kterých se ale vnitřně ovšem nikdy pořádně nedostala. Němcová v jakémkoli věku zůstávala v zasněném a ideálním světě, ve kterém nalézala svou (ve skutečnosti nenaplněnou) touhu a lásku.

S inscenací *Jako břitva (Němcová)* se toto vnitřní odhalení Němcové pojí například zprvu nepatrným faktem. Herečka Magdaléna Borová, která ztvárňuje hlavní představitelku Boženu Němcovou, několik let před premiérou inscenace *Jako břitva (Němcová)* ztvárnila Barunku v inscenaci J.A.Pitínského *Babička* v Národním divadle. Když se nad touto souvislostí zamyslíme, není zcela náhodnou. Vždyť i toto odkazuje k povaze Boženy Němcové. Stejně jako její dvojnásobná představitelka se sama Božena Němcová opravdu nezměnila. Ve hře *Jako břitva (Němcová)* tedy stále vnitřně zůstává tou malou Barunkou.

Dalším pojítkem je postava Báry. Bára ve hře představuje jakési alter ego Boženy Němcové. Svým jménem odkazuje na Barunko z *Babičky*, tedy malou Boženu Němcovou. Ve hře vystupuje jako postava, která touží stejně jako Božena Němcová. Na rozdíl od Němcové ale Bára své touhy dosáhne. A tento motiv se tedy možná stává jedním z ústředních motivů celé hry.

Ve hře *Jako břitva (Němcová)* nalézáme poměrně velké množství postav. Postavy ale povětšinou nemají konkrétní jména lidí, se kterými se reálně Němcová stýkala. Víme, že Johana je Karolina Světlá, Sofie je Sofií Podlipskou a Němec je Josef Němec, Němcové manžel. Ostatní postavy nesou jména doktor, básník, profesor, nakladatel atd. Tímto nekonkretizováním Lagronová utváří svět, který my, diváci, vůbec nemusíme vnímat jako svět Boženy Němcové, ale jako náš svět a naše hledání touhy a lásky.

## 5. Komparace

Předchozí tři části měly analyzovat a uvědomit si problematiku dramatizace ve třech konkrétních případech a v různých polohách. Následující část představuje jakési propojení všech tří textů. I přes prvotní zdánlivou absolutní jinakost zvolených materiálů lze nyní zpozorovat mnohé společné rysy, které tyto tři dílčí aspekty spojují. Jakéhosi propojení si všímám ve třech rovinách – prostorové, zvukové a obsahové (tematické).

### 5.1 Zvukovost a inscenační hudba

„Divadlo nikdy není jen vizuální prostor (theatron), ale je vždy i prostorem zvukovým (auditorium).“ (Fischer-Lichte, 2011: 174)

Teatroložka Erika Fischer-Lichte ve svém pojednání o divadelní zvukovosti vnímá hlas herce, hudbu, kroky techniků za jevištěm či šepot diváků jako zdroj divadelního zvuku. Tvrdí, že všechny tyto aspekty se stávají součástí představení. Já se ale nyní nechystám zabývat všemi těmito zdroji zvuku. Ráda bych se zaměřila pouze na inscenační hudbu.

Inscenační hudba tvoří nedílnou součást představení. Pomocí hudby se do hry dají přenášet či vnášet významy či motivy. Ovšem i v souvislosti s tématem dramatizace má hudba v tomto případě svou oprávněnou roli. V románech *Mýcení* a *Spalovač mrtvol* je totiž hudba nejen přímo zmiňována, ale i zde vytváří svébytnou motivickou rovinu.

*Spalovač mrtvol*, proslulý milovník vážné hudby, obzvláště té pohřební. Klasická hudba nás prózou v podstatě provází. „Zazní“ pohřební hudba od Chopinova pohřebního pochodu až po Antonína Dvořáka. Pozoruhodná je ještě Kopfrkinglova nesmírná záliba v poslechu rádia. Čtenář, který tyto v knize přímo uváděné hudební kusy velkých klasiků zná, vnímá *Spalovače mrtvol* tedy nejen skrze příběhovou, ale i hudební linku. Dochází k velkému kontrastu ticha a hudby, přičemž ve *Spalovači mrtvol* možná převládá spíše právě hudba, která, byť i jako pouhý podkres, zní ve většině scén. Zde vyvstává otázka, zdali je to právě pohřební hudba nebo ticho, co by mělo doprovázet smrt v jejím působení?

Z hlediska dramatizace či inscenace se právě zvuk a hudba stává tím zajímavým. Oproti textové předloze totiž doslova ožívá. Divák už ji má možnost opravdu slyšet. Tvůrci zároveň k přesným nahrávkám klasické hudby přidali zvuky, připomínající trubení slonů. Tento odkaz na exotická zvířata skvěle koresponduje s myšlenkou zvířecosti a dravosti ve *Spalovači mrtvol*.

Přímo v textu *Mýcení* si lze také všimnout hudebních motivů. Ať už jde o Auersbergerovou jako vysloužilou operní zpěvačku, Auersbergera hudebního skladatele, který už má svá nejlepší léta za sebou, nebo o skladbu *Bolero* Maurice Ravela, která je v *Mýcení* spojena s postavou Joany. Právě hudbou, *Bolorem*, vypravěč vymezuje svůj vztah k Joaně. Oproti kritickým a poměrně suchým připomínkám se najednou oddává poetické a rozněžnělé náladě a v místnosti přitom hraje *Bolero*. „...dovolil jsem, aby se mě zmocnilo Bolero, a ponechal jsem v tomto Boleru sebe, a tedy své city k Joaně naprosto bez kontroly...“ (Bernhard, 1999: 153)

Stejně jako u *Spalovače mrtvol* je zde zajímavé, jak si s tímto hudebním podkladem poradí inscenátoři. Mikulášek využívá *Bolera* jako jakéhosi symbolu Joaniny něhy, ženskosti a výjimečnosti. *Bolero* zazní hned při vstupní scéně, která je celá odehrána jako Joanina sebevražedná taneční etuda za zvuku *Bolera*.

*Jako břitva* (Němcová) se opět výrazně liší. Pochopitelně není ve výchozích materiálech žádná hudba, když ani nevíme z čeho vycházet. Inscenační hudba představuje v *Jako břitva* ovšem velmi silný inscenační prvek. Jde o živou hudbu. Po celou dobu na jevišti sedí houslista, který hrou na elektronické housle doprovází dění a vypětí hry. Díky možnosti upravování zvuku houslí houslista podle situace vydává zvuky ladné, skřípavé občas až nepříjemné, což skvěle vykresluje spád hry a pocitovou situaci Boženy Němcové mezi obrozenci.

Postupy zvukovosti v těchto třech dílech se tedy značně liší, ale zároveň je spojuje jejich výrazná exkluzivita a ojedinělost, která může, ale nutně nemusí vycházet přímo z dramatinovaného díla.

## 5.2 Tematická podobnost

Z hlediska obsahu jde o příběhy zdánlivě zcela odlišné. Pokud se zaměříme na časovou linku, tedy v jakém období se všechny tři děje odehrávají, opravdu se mýjíme všemi třemi směry. Přestože jde vždy o zasazení do jiného časového či historického období, v příběhovém rámci lze hledat mnohé zásadní podobnosti.

Shodují se všechny tři hlavní postavy, hlavní hrdinové. Všichni tři tito hrdinové se nacházejí uprostřed společnosti, která se jim buď hnusí nebo je nějakým způsobem odmítá. Všichni si žijí ve svém vnitřním myšlenkovém světě, ve kterém bojují se společností, která je obklopuje. Jednou tento boj a pocit nepochopení ostatních souvisí s kritikou společnosti (Bernhard), podruhé se slepým uvěřením „silnějším“ (Fuks) a potřetí s uštváním společností ve prospěch národa (Lagronová).

Osudy hlavních hrdinů mají ve všech třech inscenacích jakýsi tragicko-melancholický charakter. Němcová umírá, Bernhardův hrdina jde po Příkopech a přemýšlí nad celým „ohavným“ večerem a Spalovače mrtvol odváží sanitka.

### 5.3 Divadelní prostor jako centrum dění

Divadelní zpracování vyžaduje nejlépe jednotný prostor či prostor abstraktní, který se může využít pro všechny situace dané hry. Teatroložka Erika Fischer-Lichte divadelní prostorovost dělí na dvě části – prostor geometrický a performativní. Geometrický vymezuje takto:

*Prostor, v němž se inscenace odehrávají, můžeme nazvat geometrický. Existuje před představením i po jeho konci. Má konkrétní půdorys, výšku, šířku, délku a objem – je pevně daný a na delší dobu neměnný [...] I když se podlaha časem zkříví a udělají se v ní díry, malba na zdech vybledne a lak se začne loupat, pořád to bude co do geometrického zřízení tentýž prostor. (Fischer-Lichte, 2011: 156)*

Podle Fischer-Lichte si tedy pod pojmem geometrický prostor máme představit prostor jeviště konkrétního divadla. Prostor performativní rozlišuje těmito slovy:

*Vedle toho je tu prostor, v němž se udá představení – tedy performativní prostor. Přináší specifické možnosti vztahu aktérů a diváků, jejich pohybu a jeho vnímání, které navíc předurčuje a strukturuje. Způsob, jakým jsou tyto možnosti využívány, realizovány či obcházeny, nebo dokonce konfrontovány, má na performativní prostor dopad. (Fischer-Lichte, 2011: 156)*

Rozdělení na tyto dva možné prostory je zajímavé pozorovat na konkrétních příkladech tří inscenací/dramatizací, o kterých pojednává tato práce. Právě z hlediska prostorovosti, ať už geometrické či performativní se tyto tři inscenace výrazně odlišují.

Z hlediska geometrického prostoru jsou inscenace *Spalovač mrtvol* a *Jako břitva (Němcová)* totožné. Jde o prostor Stavovského divadla. Tento prostor je výrazný svou velikostí, se kterou se tvůrci (ne vždy snadno) musí vypořádat. Práce s tak velkým prostorem je poněkud problematická, kvůli jeho využití a zaplnění. V zásadě nesmí na jevišti zůstat prázdné, nevyužitě místo. Je jen otázka dané inscenace, jestli místo bude využito scénograficky, herecky či světelně. Z hlediska všech tří zmíněných podmínek (herectví, scénografie, světlo) je práce s tak velkým prostorem jako je Stavovské divadlo nadmíru náročná. Nabízí se zde ovšem

mnohem různorodější práce s technickými záležitostmi daných podmínek. Obzvláště scénograficky je možné technických možností využít a pracovat s efekty a možnostmi divadelního jeviště (točna, velká hloubka jeviště...). Mísí se tedy problematika zaplnění jeviště s výhodou technických efektů a možnosti „velké scénografie“.

Inscenace *Mýcení* má z hlediska geometrické prostorovosti zcela jiná kritéria. Divadlo Na Zábradlí patří k jedné z nejmenších pražských divadelních scén. Jde o velmi komorní prostor, kde dochází k velké blízkosti herců a diváků, tudíž i k větší obnaženosti herců. Zároveň ale herectví může být odpoutáno od velkého hlasového přizpůsobování. Herci na takto komorních prknech tedy mohou hrát přirozenou mluvou, zatímco herci na prknech velkého jeviště musí svůj hlas stylizovat, výrazně zvyšovat hlasitost a zdůrazňovat gestikulaci. Z hlediska scénografie jsou výhody a nevýhody malé scény přesně opačné oproti scéně velké. Komorní scéna nenabízí příliš velké množství technických možností, ale zároveň je snazší práce se zaplňováním prostoru.

Prostor performativní se logicky liší ve všech třech konkrétních případech. Nejdůležitější pro toto hledisko prostorovosti bude scénografické řešení, které v našich konkrétních případech vychází nejen z dramaturgie, ale hlavně z původní dramaturgické předlohy. První, dramaturgie *Spalovače mrtvol*, představuje způsob dramaturgizování textu čistě nedivadelního. *Spalovač mrtvol* je román mnohoprostorový a velmi výpravný. Při jeho dramaturgizaci se tedy zdá být neproblematičtější práce s prostorovým využitím. *Spalovač mrtvol* obsahuje velmi explicitně vizuální exteriérové i interiérové prostory. Jde například o Petřínskou rozhlednu, panoptikum, krematorium či byt Kopřivkinglových a další. Proto tedy mnohoprostorovost. Tuto mnohoprostorovost bylo nutné nějakým způsobem sjednotit. Vymyslet výtvarné řešení, které by fungovalo pro všechny dílčí prostory. Tvůrci příběh zasadili do prostor nákupního centra. Jde o místo konzumní a přelidněné, které v nás vyvolává pocit stísněnosti a odcizenosti. V případě *Spalovače mrtvol* tento prostor funguje, pokud ho vnímáme jako aktualizaci, zpodobnění se světem dnešním. Scénograf Marek Cpin vytvořil scénografické řešení k inscenacím *Spalovač mrtvol* i *Mýcení*, tedy pracoval s velkým i malým jevištěm. Velké jeviště rozčlenil plexiskly na jednotlivé výkladní skříně a tím prostor rozdělil na několik menších prostorů (pokojíčeků), které na jevišti fungují každý jiným způsobem. Existuje tedy svět uvnitř (ve výkladních skříních) a vně (prostor nákupního centra).

V *Mýcení* na druhou stranu Cpin využil jen jeden prostor. Jedna místnost, která má ale také tzv. pokojíčkovou formu. Tomuto stísněnému prostoru dodává hloubku, když se jeviště v průběhu představení posouvá a vzniká tak prostor druhý, prostor galerie, ve které absentují obrazy. *Mýcení* se ale od *Spalovače mrtvol* liší už od předlohy z hlediska převedení prostoru.

Zatímco u *Spalovače mrtvol* mluvíme o mnohoprostorovosti, v případě *Mýcení* jde o jeden jediný prostor. Na první pohled se tato situace zdá být pro tvůrce ideální. Vzhledem k tomu, že celé *Mýcení* je jedním vnitřním monologem v jednom prostoru, musí se brát naopak ohled na to, aby dramaturgie či inscenační řešení nepůsobilo příliš monotónně.

V případě Mikuláškovy dramaturgie *Mýcení* je prostor vnímán hlavně přes obrazy. Jde o vizuální přibližování prostoru, které funguje podobně jako efekt s rozbalováním dárku, který je tvořen mnoha krabicemi v sobě naskládanými, ve kterých ve výsledku žádné jiné překvapení není. Tento přibližovací efekt na scéně připomíná iluzi velikosti a výjimečnosti umělecké společnosti. Když ale dojdeme až do jádra této skupiny lidí, odhalíme ji, zjistíme, že se uvnitř neskrývá vůbec nic, žádná výjimečnost ani genialita, nýbrž a pouze povrchnost. Stejně tak prostor plný obrazů a zeleného sametu, který jako celek působí na první pohled velmi esteticky se prostor v očích diváků mění na velmi kýčovitý.

Prostor utváří galerie s obrazy, která má holé bílé stěny, na kterých jsou pouze popisky obrazů, které absentují. Jediným obrazem je místo dění, místnost domu rodiny Auersbergerových, kde se odehrává umělecká večeře. V tomto obrazu (místnosti) visí na zdech další řada obrazů různých světoznámých malířů. Galerijní obrazy ve spojitosti s jejich významnými autory přinášejí zajímavý kontrast s postavami přítomnými na umělecké večeři. Jde o kontrast vznešenosti a opravdového umění se stále zmiňovanou povrchností a přetvářkou. Ohavnost přítomnosti obrazu (místnosti) v galerii doplňuje ještě důraz na její klaustrofobii, nemožnost úniku. Scéna nejprve působí tak, že opravdu nemá žádný vchod ani východ. Dveřmi se nakonec stává jeden z mnoha obrazů. Ve spojitosti s tématem umělectví lze chápat tento východ jako myšlenku, že jediná možnost úniku z této společnosti je začít dělat kvalitní umění a přestat se zabývat povrchní přetvářkou, plkáním umělých žvástů.

*Jako břitva (Němcová)* zřejmě představuje nejsložitěji uchopitelné prostorové řešení. Tvůrci totiž nemají žádný záchytný bod v prvotní předloze jako tomu je u *Mýcení* i *Spalovače mrtvol*. Zároveň ani v samotné hře není prostorové či výtvarné řešení stanoveno. Jediné, co se nabízí je zasadit děj do dobového výtvarného řešení. Tím by se ale ve hře zcela rozpadla myšlenka nevztahování postav a událostí na konkrétní historické reálie. Tvůrci zvolili cestu kombinace. Andrej Ďurík vytvořil scénografii abstraktní. Vydal se cestou hledání abstraktního scénografického zobrazení abstraktních motivů ze hry. Vzal si ze hry motiv moře, létajících krkavců a další, které představují nedosažitelnou touhu. Létající krkavce na scéně najdeme v podobě létajících (visících) židli. Moře v malé skleněné sklenici s rybkou nebo pomocí tekoucí vody na zvedající se šedé stěně scény. Na druhou stranu kostymérka Daniela Klimešová

vytvořila kostýmy zcela dobové. Dobové kostýmy ale vytvářejí zajímavý kontrast s abstraktní neurčitou scénografií a dohromady tak utvářejí svébytný esteticky sladěný jevištní prostor.

## 6. Zkušenost trojí dramatisace – závěr

V předchozích kapitolách jsme si ukázali, jak může fungovat proces dramatisace a inscenování z nedramatického materiálu. Nyní ale vyvstává řada otázek. Jednou z nich je otázka klíčová, která zazněla již v úvodu a zatím se nedočkala jasné odpovědi. Kde máme hledat či co máme považovat za hranice dramatisace? Lze je jasně vymežit?

Ve všech třech dílčích aspektech textu vidíme, že jde o práci vycházející z nějakého původního materiálu. Ať už šlo jen o román nebo o změť mnoha podkladů, vždy existoval nějaký pevný základ, o který se lze opřít. U románů *Mýcení* a *Spalovač mrtvol* není pochyb o jejich dramatickosti, o možnosti označení za dramatisaci. Problematickou v tomto případě se stává hra *Jako břitva* (Němcová). Na jednu stranu tato hra nebyla záměrně psána jako dramatisace. Za hru ji označili tvůrci. Na stranu druhou splňuje podmínky, podle kterých formu dramatisace vnímáme a určujeme. Vychází sice z mnoha materiálů proložených vlastním autorským stylem dramatičky, ale stále udržuje formu výchozího literárního textu, kterým je korespondence Boženy Němcové nebo *Babička*. Právě z důvodu převládajícího vycházení z literárních textů při psaní hry *Jako břitva* (Němcová) si nyní lze odpovědět na otázku položenou v úvodu i nyní. Hru *Jako břitva* (Němcová) hledejme někde na pomezí dramatisace a divadelní hry.

Pro srovnání a ujasnění tohoto vymezení uveďme text, který vznikl lehce podobným způsobem jako hra *Jako břitva* (Němcová), ale přesto ho za dramatisaci považovat nemůžeme, vyskytuje se již za stanovenou hranicí. Mohla by to být například divadelní hra *Dotkni se vesmíru a pokračuj* dramatika René Levinského, či, pokud zůstaneme u Lagronové, hra *Tereška*. Zmíněná hra autora René Levinského vychází z různých vědeckých znalostí a materiálů, nečerpá ovšem z žádného konkrétního textu. *Tereška* Lenky Lagronové pojednává o životě hrdinky Terezie z Lisieux. Stejně jako ve hře o Boženě Němcové Lagronová vychází z historických údajů a života hrdinek. V *Terešce* ale nepracuje s konkrétní literaturou, zanechává vše spíše svému autorskému jazyku. Považujme tedy za dramatisaci pouze texty, které alespoň minimálně vycházejí z nějaké literární či pouze psané předlohy. Potom už může jít o pouhý přepis románu či tvorbu vlastní divadelní hry.

Dramatisace je bezpochyby oblíbeným žánrem. Rozeznává ale běžný divák vůbec rozdíl mezi dramatem a dramatisací? Sleduje dramatisaci jako zvláštní celek? Vezměme si tedy postup – nedramatický materiál – dramatisace – inscenace. Pro běžného diváka dramatisace není nijak odlišná od dramatu. Vidí třetí fázi (inscenaci) a v lepším případě zná fázi první (nedramatický materiál). Běžný divák si často něco jako problematizaci dramatisace ani

neuvědomuje. Bere v potaz nedramatický materiál a inscenaci, kterou přišel zhlédnout. Pokud se ale pozornější divák ponoří více do hloubky inscenace a začne vnímat proměny, které vznikly mezi výchozím materiálem a inscenací (vždy nějaké jsou), poté má možnost spatřit ještě zajímavější umělecké dílo, než kdyby vnímal pouze inscenační řešení samotné. „I když dramaturgie zůstává na poli literatury a vždy si uchovává alespoň nějakou vazbu na původní text, ze své performativní podstaty se mu zároveň musí vzdalovat a být jakýmsi prostředníkem mezi literárním dílem a jeho inscenací.“<sup>11</sup> To vypovídá právě o již několikrát zmiňované exkluzivitě dramaturgie. O tom, že dramaturgie představuje druh nového exkluzivního uměleckého díla.

Ano, dramaturgií vzniká opravdu nové umělecké dílo. Vracím se zde ale znovu k tématu z úvodní části této práce. Proč lidé chtějí vidět zdramatizovaný nedramatický text? Jde o přirozenou touhu vidět své oblíbené postavy, jak ožijí. Jde o explicitní prožitek, po kterém lidé prahnou: „[...] divadlo – na rozdíl od eposu, románu či série obrazů – nevypráví příběh, který se odehrál na daném místě v určitém čase, ale zjevuje události, které se odehrávají a jsou vnímány hic et nunc. To, co diváci při představení vidí a slyší, je vždy přítomné.“ (Fischer-Lichte, 2011: 135)

Erika Fischer-Lichte tímto zároveň zdůrazňuje existenci příběhů nedramatických, které v současné době natolik rezonují v lidech a společnosti, že touží po tom si je připomínat, vracet se k nim, či si je dokonce zažít nebo se do nich vcítit. Podobný příklad bychom mohli hledat například ve formě imerzivního divadla nebo, poněkud banálním přirovnáním, v únikových hrách. Lidé touží po tom, zažít si různé situace na vlastní kůži. Chtějí prožívat strach, úzkost a napětí. Toto je ovšem otázka dnešní společnosti. Lidé žijící například za druhé světové války pochopitelně neprahli po „zábavě“, při které by prožívali strach a hrůzu. Dnešní společnost ovšem v běžném životě z velké většiny takový strach, hrůzu a úzkost jako lidé v minulém století neprožívá. Proto si je chce zažít na vlastní kůži. Pochopitelně z toho důvodu, protože moc dobře ví, že jde o pouhý klam. O lest, ze které vždy existuje nějaký únikový východ. Jde tedy o jistý druh inscenovaného vyvolávání pocitů. Podobně funguje i zájem dnešní společnosti o inscenování příběhů zdánlivě mrtvých či žijících pouze v literárních předlohách. Při četbě románu si vždy můžeme dle své míry fantazie představovat prostor, postavy, jejich vzhled či chování. Pořád ale onen obraz bude jen v naší hlavě, tudíž neživý. Proto lidé chtějí tyto příběhy dramaturgizovat. Chtějí ony mrtvé představy a myšlenky vidět, jak ožívají. Chtějí cítit emoce, vidět představy na vlastní oči. Chtějí prožívat život z jiného světa či století. Lidé chtějí dramaturgií,

---

<sup>11</sup> Jungmannová, L.: *Dramaturgie je, in'*, Brno, HOST, 2012, roč. XXVIII, č. 4, s. 43-46

stejně jako tvůrci chtějí drammatizovat, protože: „Dramatizace je ‚in‘!“ (Jungmannová, 2012: 43-46 – název článku)

# Soupis literatury

## Pramenná literatura

- Bernhard, Thomas: *Mýcení* (Praha, Mladá Fronta, 1999), s.109, 153, 156
- Fuks, Ladislav: *Spalovač mrtvol* (Praha, Odeon, 2017), s. 8-9, 137
- Lagronová, Lenka: Jako břitva (Němcová), in: *Program k inscenaci Jako břitva (Němcová)* (Praha, Národní divadlo, 2016), s. 173
- Mikulášek, Jan a Ljubková, Marta: Spalovač mrtvol (dramatizace), in: *Program k inscenaci Spalovač mrtvol* (Praha, Národní divadlo, 2016), s. 83, 123
- Němcová, Božena: *Lamentace/Dopisy mužům* (Praha, Český spisovatel, 1995), s. 139

## Odborná literatura

- Autor neznámý: *Němcové dopisy připomínají prales* (Praha, Magazín Víkend, 2012 – leden, článek – rozhovor s Jaroslavou Janáčkovou), s. 21
- Fischer-Lichte, Erika: *Estetika Performativity* (Mníšek pod Brdy, Na Konáři, 2011), s.111, 135, 156, 174
- Gilk, Erik: Spalovač mrtvol v kontextu Fuksovy prozaické tvorby, in: *Program k inscenaci Spalovač mrtvol* (Praha, Národní divadlo, 2016), s. 44-45
- Jungmannová, Lenka: *Dramatizace je ,in‘!* (Brno, Host, 2012, roč. XXVIII, č. 4, s.43-44, dostupné na webové adrese: <https://casopis.hostbrno.cz/archiv/2012/04-2012/dramatizace-je-in>
- Lagronová, Lenka: Z deníku Lenky Lagronové, in: *Program k inscenaci Jako břitva (Němcová)* (Praha, Národní divadlo, 2016), s.80
- Merenus, Aleš: *Nárys teorie dramatizací literárních děl* (Brno, Masarykova Univerzita, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví – dizertační práce, 2012), s. 7, 53, 54, 77, dostupné na webové adrese: <https://is.muni.cz/th/iekdp/?so=nx>
- Říha, Ivo: ...A do konce představení krvácet nepřestane, in: *Program k inscenaci Jako břitva (Němcová)* (Praha, Národní divadlo, 2016), s.14
- Štědroň, Petr: Thomas Bernhard a Mýcení, in: *Program k inscenaci Mýcení* (Praha, Divadlo Na Zábradlí, 2018), s. 11
- Šulajová, Iva: *Příspěvky k teoretické problematice dramatizací* (Brno, Masarykova Univerzita, Filozofická fakulta, 2004), s. 2, dostupné na webové adrese: [https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/114573/Q\\_Theatrologica\\_07-2004-1\\_17.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/114573/Q_Theatrologica_07-2004-1_17.pdf?sequence=1)