

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Johana Černá

**Ibsen v režijním pojetí Jana Mikuláška**

**Jan Mikulášek's Directions of Ibsen**

Praha 2011

Vedoucí práce: Mgr. Barbara Topolová, Ph.D.

## **PODĚKOVÁNÍ**

Ráda bych touto cestou vyjádřila upřímné poděkování Mgr. Barbaře Topolové, Ph.D., za odborné vedení této bakalářské práce.

## **ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 22. 7. 2011

---

Johana Černá

## **ANOTACE**

Náplní této bakalářské práce je podrobná analýza dvou inscenací Ibsenových dramát - *Hedy Gablerové* (Národní divadlo moravskoslezské, 2008) a *Divoké kachny* (Divadlo Petra Bezruče, 2009), které nastudoval jeden z nejvýraznějších současných českých režisérů, Jan Mikulášek. Autorka se převážně na základě vlastních diváckých zkušeností snaží u obou sledovaných inscenací charakterizovat práci s jednotlivými divadelními složkami, postihnout režijní interpretaci hry a zdůraznit typické znaky Mikuláškovy režijního rukopisu. V závěru práce potom usiluje o srovnání obou inscenačních tvarů a poukazuje na odlišnosti, které i v rámci podobné režijní poetiky inscenace vykazují.

## **ANNOTATION**

The object of this bachelor thesis is a detailed analysis of two productions of Henrik Ibsen's plays – *Hedda Gabler* (National Moravian-Silesian Theatre, 2008) and *The Wild Duck* (Petr Bezruč Theatre, 2009), which were staged by one of the most remarkable contemporary Czech theatre director, Jan Mikulášek. Based on her own spectatorial experience authoress tries to describe the work with the single theatrical components in the productions, expresses director's interpretation of the plays and emphasizes the typical features of Mikulášek's style. In conclusion she compares the productions and points out their differences despite the similar poetics they were staged in.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Mikulášek Jan, Cpin Marek, Ibsen Henrik, *Heda Gablerová*, *Divoká kachna*, režie, výprava, postava, herec, interpretace, antiiluzivní divadlo, stylizace, grotesknost, expresivita, výtvarnost, hyperbola.

## **KEYWORDS**

Mikulášek Jan, Cpin Marek, Ibsen Henrik, *Hedda Gabler*, *The Wild Duck*, stage direction, stage design, character, actor, interpretation, antiillusive theatre, stylization, grotesqueness, expresivity, hyperbola.

## **OBSAH**

Úvod .....	6
Inscenátorská dvojice Mikulášek - Cpin.....	8
Heda Gablerová.....	11
Divoká kachna.....	27
Závěr .....	44
Seznam použitých zdrojů.....	47
Příloha – Soupis Mikuláškovy režijní tvorby.....	52

## ÚVOD

Jan Mikulášek (\*1978) je bezesporu jedním z nejmólyraznějšých představitelů české mladší režisérské generace se specifickým, na první pohled rozeznatelným rukopisem určovaným stylizací, obrazivostí, silnou imaginací a také výjimečnou schopností spojit vizuální působivost inscenace s osobitým výkladem textu. Mikulášek režíruje profesionálně již od roku 2000, jeho režie (např. *Merlin aneb Pustá zem*, *Královna Margot*) byly však zpočátku kritikou poněkud opomíjeny, dalo by se říci, že do širšího veřejného povědomí se režisér dostal až inscenací *Evžena Oněgina* (2007). Od té doby se téměř každá jeho inscenace stává pozoruhodnou divadelní událostí, ač je ne vždy doprovázena jen pochvalnými reakcemi (*Heda Gablerová*, *Hamlet*, 1984, *Oidipus*, *Divoká kachna*, *Elementární částice*, *Macbeth*, *Korespondence V+W*)<sup>1</sup>.

Inscenace *Evžena Oněgina* byla i pro mne zásadním divadelním zážitkem, podnětem k dalšímu sledování Mikuláškovy režijního díla a s nadsázkou řečeno mě dovedla i k tématu mé bakalářské práce. V té se hodlám věnovat dvěma Mikuláškovým nastudováním her Henrika Ibsena – *Hedě Gablerové* a *Divoké kachně*. Obě režiséry uvedl jako pohostinské režie v Ostravě, první z nich v Národním divadle moravskoslezském na scéně Divadla Jiřího Myrona, druhou v Divadle Petra Bezruče. Cílem mé práce bude charakterizovat Mikuláškovu zacházení s jednotlivými divadelními složkami, pokusit se postihnout jeho inscenační výklad obou Ibsenových her a poukázat při tom na specifické znaky režisérovy poetiky i na odlišnost obou inscenací.

Při analyzování inscenací budu vycházet z vlastních diváckých zkušeností. Mikuláškovu *Hedu Gablerovou* jsem zhlédla na plzeňském Mezinárodním festivalu Divadlo 2009. Tam jsem o rok později viděla také *Divokou kachnu*, s níž jsem se měla příležitost seznámit už dříve, během hostování této Mikuláškovy inscenace v pražském Divadle v Celetné v únoru 2010. Vedle svých autentických divadelních zážitků se v práci budu opírat o audiovizuální záznamy obou inscenací, pořízené přímo jejich domovskými scénami. Zvláště v případě *Hedy Gablerové* je podstatné zhlédnout inscenaci v jejím originálním prostředí, neboť scénografické řešení zde vychází z konkrétních prostor ostravského Divadla Jiřího Myrona.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Úplný soupis režii Jana Mikuláška je zařazen do přílohy.

<sup>2</sup> Specifická protipožární opona, barva jevištní podlahy totožná s barvami sedaček v hledišti a neobvyklá rozlehlost jevištního prostoru.

Vzhledem k tomu, že všechny Mikuláškovy inscenace jsou výrazně určovány výtvarnou stránkou, představuji v první kapitole alespoň stručně režijně-scénografický tandem Mikulášek-Cpin a nastiňuji způsob jejich spolupráce. Vycházím tady především z několika obsáhlých rozhovorů s oběma inscenátory.

Dvě následující kapitoly potom věnuji podrobným analýzám každé z inscenací. Zde se vždy nejprve krátce zabývám charakteristikou samotné hry a možnostmi její interpretace. Dále se již soustřeďuji na popis jednotlivých složek inscenace (herectví, výprava, světlo, hudba), na to, jakým způsobem se režisér za jejich pomoci na jevišti vyjadřuje a jaká má každá z nich podíl na výsledném inscenačním tvaru. Ve snaze postihnout co nejlépe režijní interpretaci hry se věnuji důsledné konfrontaci inscenace a její textové úpravy s původním dramatickým textem. Pracuji s Ibsenovými dramaty v překladu Františka Fröhliche, který v obou sledovaných inscenacích Jan Mikulášek použil. Ve své práci přihlížím také k recenzím v denním tisku (Mladá fronta Dnes, Moravskoslezský deník, Lidové noviny, Právo) a v odborných periodikách (Divadelní noviny, Host, Rozrazil online, Svět a divadlo, Theatralia). V případě *Hedy Gablerové* mám k dispozici rozsáhlejší studii Jana Šotkovského v Divadelní revui.

V závěrečné kapitole se pokouším obě inscenace srovnat, pojmenovat jejich společné rysy, ale také poukázat na to, v čem se i přes podobnou režijní poetiku, v níž vznikly, od sebe liší.

## INSCENÁTORSKÁ DVOJICE MIKULÁŠEK - CPIN

Režisér Jan Mikulášek a spoluvůrce drtivé většiny jeho inscenací, scénograf Marek Cpin, se setkali jako spolužáci na Akademickém gymnáziu v Brně, kde se také odehrála jejich první divadelní spolupráce. Bylo to ve třetím ročníku, kdy Mikulášek inscenoval se třídou svoji vlastní hru *Erwin* (1997) a Cpin se ujal výpravy. Na gymnáziu spolu ovšem vyjma setkání nad touto inscenací téměř nekomunikovali,<sup>3</sup> sblížili se až při společném studiu na Janáčkově akademii múzických umění, kam byli oba hned rok na to přijati. „Na JAMU jsme se spolu začali více bavit a zjistili jsme, že si rozumíme. Bylo to nenápadné pozvolné setkávání, ze kterého se vyvinul dlouholetý vztah,“<sup>4</sup> vzpomíná na tu dobu Marek Cpin.

Během studia na JAMU vzešla z jejich spolupráce například úspěšná inscenace Brechtova *Letu přes oceán* (2000), díky níž získal Jan Mikulášek nabídku stát se uměleckým šéfem brněnského divadla Polárka. Této příležitosti využil, opustil školu a na rozdíl od Cpina JAMU už nikdy nedokončil. Mikuláškovu působení v Polárce bylo jediné období, kdy se na jeho režii podíleli vedle Cpina i jiní scénografové a výtvarníci (T. Ciller, O. Zicha, K. Wewiorová aj.) Od svého odchodu z Polárky (2004) Mikulášek nespolupracoval až na několik málo výjimek<sup>5</sup> s jiným výtvarníkem než s Markem Cpinem. Ten vytvořil Mikuláškovu výpravu jak k jeho režii na velkých scénách, ku příkladu v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě (*Caligula, Královna Margot, Heda Gablerová, Oidipus* aj.), Národním divadle v Brně (*Past na myši, Krvavá svatba, Elementární částice* aj.) či v Moravském divadle Olomouc (*Merlin aneb pustá země*), tak i k jeho inscenacím na menších jevištích, jako bylo například Divadlo Petra Bezruče, kde Mikulášek v letech 2005 - 2007 působil jako umělecký šéf, (*Tři sestry, Zběsilost v srdci, Evžen Oněgin, 1984, Divoká kachna* aj.), Divadlo Husa na provázku (*Hamlet, Trapná muka*) nebo Divadlo v Dlouhé (*Macbeth*).

Marek Cpin, který se vedle divadelní výpravy věnuje také módě (působil jako módní ředitel časopisu Yellow a módní redaktor české mutace Elle), pracuje kromě Jana Mikuláška pravidelně i s dalšími režiséry, nejčastěji s Martinem Františkem, ale také s Michalem Langem, Zdeňkem Bartošem nebo Davidem Drábkem. Spolupráci s Mikuláškem ovšem

---

<sup>3</sup> BARTOŠ, Václav – ŠEDOVI, Iva. „Neexistuje dobrá scéna a špatné představení, jen celek má smysl.“ Rozhovor s Markem Cpinem [online]. [cit. 12. 4. 2011].

<sup>4</sup> Op.cit.

<sup>5</sup> Viz soupis režijní tvorby Jana Mikuláška v příloze.



považuje za „nejpropojenější“,<sup>6</sup> co kdy zažil, při níž jako by „vše vytvářel jeden člověk.“<sup>7</sup> Jak je patrné z rozhovorů s oběma tvůrci, sešli se v tomto případě dva lidé s výjimečně podobným divadelním cítěním. Oba dva odmítají popisnost a čistě realistické přenesení skutečnosti na divadlo. „Když se otevře opona a je za ní jiná realita, je to pro mě dodnes zázrak a sen. [...] Opravdu realistickou výpravu jsem snad nikdy nevytvořil,“<sup>8</sup> říká Marek Cpin. „Stylizace je pro nás skoro synonymem divadla,“<sup>9</sup> charakterizuje jejich společný inscenační přístup Jan Mikulášek. V rozhovoru pro časopis *Svět a divadlo* to ještě rozvádí slovy: „Realistické divadlo je vzhledem k nekonečně komplikované realitě vždycky zjednodušující, ač si to nechce přiznat. Stylizované divadlo rezignuje na ilustraci světa a jde dle mého v rozkrývání reality dál, protože je v některých aspektech zjednodušující vědomě. Kubistický obraz, i když nám ukazuje realitu pokřivenou a vypreparovanou, vypovídá o skutečnosti více než realistické zátiší.“<sup>10</sup> V každé Mikuláškově inscenaci se skutečně setkáváme, ač pokaždé v trochu jiné podobě a míře, s jakousi pokřivenou realitou, která se vyznačuje nadsázkou, zkratkou, groteskní karikaturou a výraznou symboličností a obrazností a která v sobě často zvláštním způsobem mísí komické s tragickým, ironii a sarkasmus se sentimentem a patosem.<sup>11</sup> Výtvarná složka v tom všem hraje významnou roli, právě scénografie a kostýmy jsou totiž vedle hereckého projevu tím hlavním prostředkem, pomocí něhož Mikulášek výše pojmenovaný svět na jevišti vytváří. „Oba chápeme scénografii jako estetický a především významotvorný prvek inscenace, který dokáže téma hry komentovat, rozvádět či konkretizovat,“<sup>12</sup> říká k tomu Jan Mikulášek.

Při práci na nové inscenaci jsou Mikulášek se Cpinem již od počátku v úzkém kontaktu a výtvarná stránka inscenace vzniká vždy současně s režijní koncepcí a rozhodnutím, jaký typ herectví pro inscenaci zvolit.<sup>13</sup> Počáteční fázi vzniku výtvarného pojetí inscenace označuje

---

<sup>6</sup> BARTOŠ, Václav – ŠEDOVÁ, Iva. „Neexistuje dobrá scéna a špatné představení, jen celek má smysl.“ Rozhovor s Markem Cpinem [online]. [cit. 12. 4. 2011].

<sup>7</sup> Op.cit.

<sup>8</sup> Op.cit.

<sup>9</sup> PĚLCOVÁ, Martina. Mezi divadlem a fyzikou. Rozhovor s Janem Mikuláškem. *Diva*, Jaro 2010, s. 26.

<sup>10</sup> SIEGLOVÁ, Tereza – ŠKORPIL, Jakub. Vzdálit se všednosti. Sadařský rozhovor s Janem Mikuláškem. *Svět a divadlo* 21, 2010, č. 5, s. 33.

<sup>11</sup> TICHÝ, Zdeněk. Současné české drama mi nic neříká. Rozhovor s Janem Mikuláškem. *Mladá fronta Dnes*, 10. 9. 2010.

<sup>12</sup> PÁLENÍKOVÁ, Jitka. „Nedostatek invence se často zaměňuje za pokoru k textu.“ Rozhovor s Janem Mikuláškem [online]. [cit. 12. 4. 2011].

<sup>13</sup> Op.cit.

Cpin za určitý společný „brainstorming“,<sup>14</sup> během něhož přicházejí se vším, co je k danému tématu napadne, přičemž hlavní inspiraci nacházejí většinou ve fotografiích, architektuře, výtvarném umění nebo filmu.<sup>15</sup> „Nejdříve s tím zacházíme bez ladu a skladu, ale postupně materiál selektujeme a snažíme se především nějakým způsobem zvizualizovat, výtvarně pojmenovat téma textu,“<sup>16</sup> popisuje další průběh zrodu výtvarné složky Mikulášek.

Na osočení z formalismu a přílišné dominance výpravné složky, k nimž jeho „výtvarné“ režie libující si v obraznosti a stylizaci občas vybízejí, sám režisér reaguje: „Na tom, že je divadlo třeba jen krásné, není nic špatného. Myslím, že naše kritika vnímá divadlo hodně literárně, ale vizualita je výraznou složkou divadla a tvar, který je esteticky vytříbený a má svou pevnou stavbu, může povznášet a odkazovat k nějakému vyššímu řádu.“<sup>17</sup> Zároveň s Markem Cpinem oba popírají, že by esteticky působivá vizuální stránka jejich inscenací nevycházela ve většině případů z režijního výkladu hry: „Sdílíme stejný názor, že když inscenace po vizuální stránce hezky vypadá, neznamená to automaticky, že jsme k ní přistoupili formálně“.<sup>18</sup>

Může být zajímavé, že i přes velmi výraznou výtvarnou stránku svých inscenací, označil Mikulášek za pro něj „naprosto zásadní a dominantní složku inscenace“<sup>19</sup> herce, a to ačkoliv jeho inscenace nejednou můžou vzbuzovat dojem, že s herci nakládá jen jako s figurkami, kterým přidělí určitá gesta a pohyby a postupně je aranžuje do jednotlivých obrazů. Mikulášek ovšem popírá, že by dokázal pracovat s herci, aniž by plně přistoupili na jeho režijní koncepci. Jeho práce s nimi začíná vždy důkladnou analýzou inscenovaného textu včetně určování vnitřních motivací postav. Až po základním pochopení textu může následovat fáze, kdy s herci realistický základ dramatu nějakým způsobem nabourávají, přetvářejí a objevují nové asociace k textu, a teprve na základě toho potom získává každá postava konkrétní herecký výraz.<sup>20</sup> „Kdybychom touto cestou nešli, herci by ani nemohli k té koncepci přistoupit s důvěrou,“<sup>21</sup> dodává Jan Mikulášek.

---

<sup>14</sup> BARTOŠ, Václav – ŠEDOVI, Iva. „Neexistuje dobrá scéna a špatné představení, jen celek má smysl.“ Rozhovor s Markem Cpinem [online]. [cit. 12. 4. 2011].

<sup>15</sup> SIEGLOVÁ, Tereza – ŠKORPIL, Jakub. Vzdálit se všednosti. Sadařský rozhovor s Janem Mikuláškem. *Svět a divadlo* 21, 2010, č. 5, s. 29.

<sup>16</sup> Op.cit.

<sup>17</sup> Op.cit., s. 32.

<sup>18</sup> TICHÝ, Zdeněk. Současné české drama mi nic neříká. Rozhovor s Janem Mikuláškem. *Mladá fronta Dnes*, 10. 9. 2010.

<sup>19</sup> SIEGLOVÁ, Tereza – ŠKORPIL, Jakub. Vzdálit se všednosti. Sadařský rozhovor s Janem Mikuláškem. *Svět a divadlo* 21, 2010, č. 5, s. 29.

<sup>20</sup> Op.cit., s. 31.

<sup>21</sup> Op.cit., s. 31.

## HEDA GABLEROVÁ

*Hedu Gablerovou* nastudoval Jan Mikulášek v Divadle Jiřího Myrona v Ostravě. S Národním divadlem moravskoslezským, pod něž tato scéna spadá, Mikulášek pravidelně spolupracuje již od roku 2003 a v případě *Hedy Gablerové* šlo už o jeho šestou zdejší režii.<sup>22</sup> Premiéra se konala 7. června 2008, na repertoáru se ovšem tento pozoruhodný kus udržel kvůli nezájmu ostravského publika jen něco málo přes rok, derniéra proběhla 10. září 2009. Přesto stačila být inscenace *Hedy Gablerové* zařazena na program dvou divadelních festivalů – festivalu ostravských činoherních divadel OST-RA-VAR 2009 a plzeňského Mezinárodního festivalu Divadlo 2009, kde byla uvedena již po své ostravské derniéře.

Postava hlavní hrdinky Hedy vychází ze samotného dramatického textu jako charakter značně komplikovaný a nesnadno uchopitelný, který nabízí širokou škálu interpretací. Na Hedu je možné na základě dramatu pohlížet jako na bytostně nešťastnou ženu, která trpí ve svazku s nemilovaným manželem a ve společnosti dalších obtížných lidí a kterou zoufalství a bezradnost nad její životní situací vedou k nešťastným krokům, stejně tak se ovšem nabízí interpretovat ji jako cynickou, chladnou egoistku, jež se z nudy a z neschopnosti změnit svůj vlastní vinou zpackaný život, rozhodne zcela plánovitě ničit životy ostatních. „[...] u Hedy, která má řadu nejednoznačných a nedořečených replik, záleží více než u jiných (postav hry) nejen na tom, co říká, ale jak to říká,“<sup>23</sup> charakterizuje tuto Ibsenovu hrdinku Karola Štěpánová v časopisu Svět a divadlo. Inscenovat *Hedu Gablerovou* znamená tedy v první řadě poradit si s charakterem samotné hlavní hrdinky – zvážit, které stránky její komplikované povahy na jevišti podtrhnout a které naopak upozadit, rozhodnout se, kdo tentokrát bude Heda Tesmanová.

„Smutný příběh o krásný, divoký ženský krocený hlupákama,“<sup>24</sup> s takovou shovívavostí pohlíží na Hedino počínání například režisér Ivan Rajmont. S tímto pojetím by se už patrně neztotožnil F. X. Šalda, který ve své kritické eseji *Henrik Ibsen* o této hře píše: „Tragický

---

<sup>22</sup> Předtím uvedl Mikulášek v Národním divadle moravskoslezském *Caligulu* (2003), *Herkula a Augiášův chlév* (2004), *Královnu Margot* (2005), *Sladký život* (2006) a *Fantoma Morrisvillu* (2007). Po *Hedě Gablerové* zde nastudoval ještě *Oidipa* (2009) a nejnověji *Gottland* (2011).

<sup>23</sup> ŠTĚPÁNOVÁ, Karola, Heda Gablerová se vrací. *Svět a divadlo* 8, 1997, č. 3, s. 180.

<sup>24</sup> ŠOTKOVSKÝ, Jan. Pro boha živého – to se přece nedělá! Třikrát Heda Gablerová (Černín - Smoček – Mikulášek). *Divadelní revue* 21, 2010, č. 1, s. 117.

osud ženin, jako byl ještě osud paní Alwingové v *Příšerách*, stává se (v Hedě Gablerové) osudem ďábelským – tragická oblast se tu mění v oblast patologickou – ve sféru hysterických rozmarů, zakukleného šílenství, ďábelské hry.<sup>25</sup> Na jiném místě, ve své deníkové recenzi věnované dramatu *Heda Gablerová*, označuje Šalda hru za „moderní tragikomedii“<sup>26</sup> a smrt hlavní hrdinky vnímá jako „dětinsky zbabělý vzdor“<sup>27</sup>, jako pouhou „parodii na umírání“.<sup>28</sup> S podobným výkladem přichází později na příklad Američanka Caroline W. Mayerson ve své eseji „Tematické symboly v *Hedě Gablerové*“. Autorka v závěrečné části své práce zpochybňuje, že by se o Hedě dalo mluvit jako o tragické hrdince. Považuje ji naopak za zcela nicotnou, zmrzačenou bytost, jejíž smrt v sobě nese pramalý význam, je to jen pokus o jakési závěrečné dramatické vzepětí jinak po celou dobu zcela prázdné a paralyzované hrdinky.<sup>29</sup> Mayerson vnímá celé drama *Heda Gablerová* jako cynický výsměch klasické tragédie.<sup>30</sup> Jan Mikulášek šel ve svém režijním výkladu *Hedy Gablerové* přesně proti dvěma posledně zmiňovaným interpretacím. Pokusil se představit osud této Ibsenovy hrdinky jako skutečně tragický, což se mu podařilo i v inscenaci výrazně stylizované, plně využívající zcizovacích postupů. O jeho Hedě se dá stěží mluvit jako o ženě zcela citově vyprahlé a lhostejné, s minimální úctou k životu, která by byla již svou podstatou zlá a zvrhlá a šlapání po štěstí ostatních by ji dělalo potěšení. Pokud se do jednání této Hedy dostává čas od času něco ďábelského, nahánějícího strach, je zřejmé, že za tím stojí čiré zoufalství, k němuž ji dovádí okolní banalita, svazek s nemilovaným manželem a také Eilert Lovborg, kterého Mikulášková Heda prokazatelně skutečně milovala a stále miluje. „Namísto nudné manipulátorky je tato Heda krutá z bezmoci, z neštěstí, vskutku tragicky,“<sup>31</sup> vystihuje Mikuláškovu pojetí Hedy David Drozd v Hostu.

Představitelka Hedy, Gabriela Mikulková, obdařila titulní postavu na jednu stranu uměřeným až chladným vystupováním. Její Heda dovede zpražít ledovým pohledem, málokdy s kým jedná srdečně a otevřeně, chová se povzneseně a volí často pohrdlivý a

---

<sup>25</sup> ŠALDA F. X. Henrik Ibsen. In *Souborné dílo F. X. Šaldy 2. Duše a dílo*. Praha: Melantrich, 1950, s. 184.

<sup>26</sup> ŠALDA, F. X. Henrik Ibsen: *Heda Gablerová*. *Novina IV.*, 1911, č. 6., 27. 1. 1911.

<sup>27</sup> Op.cit.

<sup>28</sup> Op.cit.

<sup>29</sup> MAYERSON, Caroline W. Thematic symbols in *Hedda Gabler*. In *Ibsen. A Collection of Critical Essays*. Edited by Rolf Fjelde. New Jersey: Prentice-Hall, 1965, s. 137.

<sup>30</sup> Op.cit., s. 138.

<sup>31</sup> DROZD, David. Rekviem za krásnou Hedu. *Host* 25, 2009, č. 5, s. 62.

sarkastický tón. Současně s tímto hereckým výrazem nám ale Mikulková ukazuje i druhou Hedinu tvář, která je důkazem toho, že protivným chováním si do jisté míry jen ventiluje své utrpení a neustálé vnitřní citové napětí. Jsou to dlouhé prázdné pohledy do nikam, smutné rezignované úsměvy, bolestně zašeptané repliky, lomení rukama a zoufalstvím se prohýbající a svíjející tělo. V posledních dvou případech jsou to gesta zobrazená se zvláštním druhem stylizovaného patosu, který je pro herecký projev Gabriely Mikulkové rovněž typický.

V souvislosti s postavou Hedy je nutné zmínit jeden ze zásadních režijních nápadů, s nímž Mikulášek v inscenaci přichází – Hedino trápení a vnitřní rozpolcenost na jevišti umocňuje postavami čtyř němých Hedinych dvojnic, které svým jednáním odrážejí všechny Hediny skryté myšlenkové pochody a pocity, Hedin vnitřní svět. Se všemi pěti Hedami se setkáváme ještě před začátkem prvního dějství v přidaném úvodním obraze. V popředí jen střídavě osvětlené scény stojí vedle sebe v řadě pět žen, všechny jsou obráceny zády k publiku, oblečeny do dlouhých tmavých šatů a na hlavách mají velké paruky hustých černých vlasů. Po chvíli se prostřední z nich, „skutečná“ Heda Gabriely Mikulkové, otočí a upře svůj zrak na diváky. Scéna potemní, a pak se opakuje vše nanovo s tím rozdílem, že Gabriela Mikulková není tentokrát tou prostřední, ale tou první zprava. Již touto úvodní scénou jako by Mikulášek předesílal, že se rozhodl tragický osud hrdinky převést na jeviště co nejvýmluvnějším a zároveň divadelně velmi efektním způsobem – Hedine trápení dává skrze postavy jejích dvojnic konkrétní, hmatatelnou podobu, a tím ho činí prokazatelnějším a sugestivnějším a zdůrazňuje tak neúnosnost situace, v níž se hrdinka ocitla. Hediny dvojnice, či jak uvádí program, Hedina „další já“, se na jevišti po popisovaném úvodním obraze znovu objevují až ve druhém dějství, od té doby už zůstávají na scéně jen s několika výjimkami až do konce. Po většinu času zde figurují jako všudypřítomná připomínka Hedina soužení – se sklopenou hlavou, rukama sevřenými na hrudi a strnulým pohledem upřeným k zemi chodí pomalými kroky po stranách a zadní části jeviště nebo usedají za klavír či na kanape. Jindy dvojnice, v kostýmech vždy identických s tím Hediny, vyjadřují Hediny podvědomé tužby a přání, která se hrdinka neodvažuje uskutečnit, naopak se je svým chováním snaží zamaskovat. Setkáváme se s tím zejména ve scénách s Eilerem Lovborgem: Když se Eilert poprvé objevuje u Tesmanů, skutečná Heda se mu ruku podat neodváží, místo ní to musí udělat jedna z jejích dvojnic; během intimního rozhovoru dělá pravé Hedě problém pohlédnout Eilertovi do očí, zatímco jiná část jejího já, zastoupená čtyřmi Hedami, ho po celou dobu objímá a hladí. Hedina „další já“ posloužila mimo jiné také k nápaditému řešení závěrečného výstupu, po němž následuje Hedina sebevražda. Heda, kterou v tuto chvíli symbolicky pevně svírá ve svém objetí doktor Brack, tady komentuje svoji situaci

následovně: „Ale i tak jsem ve vaší moci. Závislá na vašich požadavcích a na vaší vůli. Nesvobodná. Tak tedy nesvobodná!“<sup>32</sup> Po tom, co zazní tato slova, následuje v inscenaci prudký stříh v podobě zatmívačky. Když se scéna opět vyjasní, svírá doktor Brack v náručí místo Hedy jednu z jejích dvojnic a pravá hrdinka stojí volná opodál a s odhodlaným a náhle jakoby vyrovnaným výrazem dokončuje svoji repliku: „Ne – tuhle představu nestrpím! Nikdy!“<sup>33</sup> Posléze pomalu osvobodí svá zbylá „já“ ze sevření doktora Bracka, tetičky Jůlinky a Jorgena Tesmana a odvádí je do bezpečí ke svému starému klavíru. Tímto symbolickým vyproštěním sebe sama z náruče všech, kteří se ji snažili spoutat svým vlivem, vyjadřuje Heda v inscenaci své rozhodnutí zachránit se před vší „komičností a nízkostí“<sup>34</sup> jednou provždy – spáchat sebevraždu. Tento režijní krok podtrhující na jevišti Hedino utrpení tak, že ho zviditelňuje a ilustruje fyzickou akci jejích dvojnic, jasně dokládá Mikuláškův inscenační výklad Hedy jako skutečně tragické hrdinky.

Pojetí titulní postavy Hedy souvisí v této inscenaci také poměrně úzce s tím, jak Mikulášek nahlíží na vztah Hedy a Eilerta Lovborga. Z dramatu není úplně zřejmé, zda Heda Eilerta skutečně milovala, a pokud ano, zda tento cit přetrval do současnosti, nebo zda se do zápasu o Eilerta pouští spíše než z upřímné náklonnosti k němu z pouhého rozmaru, z touhy zvítězit nad Teou Elvstedovou, jeho současnou „spřízněnou duší“, a dokázat si, že je schopná získat moc nad druhým člověkem. Jan Mikulášek v inscenaci prokazatelně akcentuje první variantu. Je potřeba dodat, že postava Hedy je napsaná tak, že určité majetnické a manipulátorské sklony nelze v její povaze nikdy zcela potlačit, to ale nic nemění na tom, že vztah Hedy a Eilerta se u Mikuláška stává skutečně hlubokým vzájemným citem. Je to čitelné hned z několika výstupů, nejlépe ovšem z rozhovoru mezi Hedou a Eilertem v polovině druhé dějství, v němž Eilert snaží zjistit, co přesně pro Hedu znamenalo jejich dávné „kamarádství“ (Lovborg pravidelně docházel ke Gablerům a svěřoval se Hedě se zážitky ze svého tehdejšího divokého života). Na tomto místě přistoupili autoři dramatické úpravy textu k několika výraznějším změnám v textu, díky nimž se vztah Hedy a Eilerta vyjevuje v jasnějším světle. Lze to demonstrovat na následujícím úryvku z jejich rozhovoru, který zní v původním dramatickém textu Henrika Ibsena takto:

---

<sup>32</sup> IBSEN, Henrik. Heda Gablerová. Překlad František Fröhlich. In IBSEN, Henrik. *Hry II*. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 211.

<sup>33</sup> Op.cit.

<sup>34</sup> IBSEN, Henrik. Heda Gablerová. Překlad František Fröhlich. In IBSEN, Henrik. *Hry II*. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 209.

LOVBORG: [...] Ale povězte mi, Hedo – nebyla v základu toho vztahu láska? Nebylo to z vaší strany něco, jako byste mě chtěla omýt; očistit – když jsem se k vám uchýlil se svým vyznáním? Nebylo to tak?

HEDA: Ne. Aspoň ne tak docela.

LOVBORG: Co vás k tomu tedy hnalo?

HEDA: Opravdu vám připadá tak nepochopitelné, že se mladá holka – když k tomu má možnost – takhle utajeně –

LOVBORG: Ano?

HEDA: Že chce aspoň nakouknout do světa, o kterém –

LOVBORG: O kterém –

HEDA: – o kterém se jinak nesmí nic dozvědět?

LOVBORG: Tak tohle to bylo?

HEDA: Mimo jiné tohle. Mimo jiné tohle – aspoň myslím.

LOVBORG: Kamarádství v touze po životě. A proč tedy aspoň to nemohlo vydržet?

HEDA: To jste si zavinil sám.

LOVBORG: Ale ukončila jste to vy.

HEDA: Ano, protože hrozilo, že do toho vztahu vstoupí skutečnost. Styďte se, pane Lovborgu, jak jste se mohl takhle prohřešit na – na své otevřené kamarádce.<sup>35</sup>

V této pasáži se Jan Mikulášek s dramaturgem inscenace Markem Pivovarem uchýlili k ostré významové zkratce, nenechali Hedu příliš váhat a opatrně se vyjadřovat v zamlžených replikách a vše zredukovali na pouhé tři promluvy:

LOVBORG: Ale povězte mi Hedo – nebyla v základu toho vztahu láska?

Heda na to u Mikuláška neříká nic, jen se pomalu odvrací stranou a s pláčem schovává hlavu do dlaní.

LOVBORG: Tak proč to tak nemohlo vydržet?

HEDA: Protože – protože hrozilo nebezpečí, že do toho vztahu vstoupí přízemní tělesnost.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> IBSEN, Henrik. Heda Gablerová. Překlad František Fröhlich. In IBSEN, Henrik. *Hry II*. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 180.

<sup>36</sup> Národní divadlo moravskoslezské: IBSEN, Henrik. *Heda Gablerová*. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 2008, s. 58.

Ve snaze soustředit veškerou pozornost v tomto výstupu na rozhovor Hedy a Lovborga rozhodli se inscenátoři také úplně vypustit vstupy Jorgena Tesmana, který do jejich vypjatého dialogu dvakrát zasáhne s nabídkou občerstvení.

Pro tento výstup ovšem nejsou podstatné jen textové proměny, ale také celkový vizuální obraz, do něhož jsou slova na jevišti zasazena. Mikulášek tady opět zapojuje postavy dvojnic zobrazujících tentokrát hrdinčiny skryté city, které jsou často v rozporu s tím, jak si Heda na jevišti počíná: na počátku tohoto výstupu stojí na scéně pět Hed v řadě vedle sebe a s rukama přitisknutýma k hrudi upřeně a s očekáváním hledí na blížícího se Lovborga, jen ta prostřední z nich, skutečná Heda Gabriely Mikulkové, zarytě upírá zrak zcela na opačnou stranu; „Takže láska žádná?“<sup>37</sup> ptá se Lovborg Hedy, když dojde na otázku jejího manželství. „Ale také žádná nevěra! Nic takového, ani nápad!“<sup>38</sup> briskně odvětví Heda a pak už jen s hrůzou bezmocně sleduje, jak čtyři jiné Hedy, ty z jejího podvědomí, začínají obklopovat Eilerta, něžně se k němu tisknou a hladí ho. Jsou ale okamžiky, kdy nad svými skutečnými city ztratí vládu i ta pravá Heda, jako je tomu například na úplném konci této scény. „- to nebyla ta nejhorší zbabělost, které jsem se dopustila - tenkrát večer,“<sup>39</sup> reaguje Heda na Lovborgovu výčitku, proč se ho ten poslední večer, kdy patrně došlo z jeho strany o pokus o fyzické sblížení, neodvážila skutečně zastřelit, jak vyhrožovala. Během těchto slov se její ruka, která je do té doby sevřená v pěst a Lovborg si jí míří jako pistolí na svoje čelo, začíná uvolňovat, pomalu sjíždět dolů a hladit Lovborgovu tvář. Když se ji ovšem v následující okamžik Eilert pokusí obejmout, jako by se Heda vrátila zpět do nenáviděné, ale pro ni zcela závazné a snad v něčem i pohodlné role manželky a Lovborgovo objetí neopětuje. Zůstává stát na jevišti v ustrnulé póze s rukama nataženýma v obranném gestu před sebou, ačkoliv její oči prozrazují, že ve skutečnosti se bránit nechce. Tímto obrazem zakončuje Mikulášek emotivně vůbec nejsilnější scénu celé inscenace, která se určitou snovou atmosférou odlišuje od ostatních výstupů. Odehrává se celá na intimně nasvíceném jevišti, před siluetami stylizovaných horských vrcholů promítaných na zadní prospekt – prohlížení fotek ze svatební cesty do hor posloužilo Hedě a Eilertovi jako záminka k tomuto rozhovoru podobně jako kdysi, kdy strávili oba mnoho společných večerů v intimních rozhovorech nad obrázkovými časopisy. V celé popisované scéně zřetelně zaznívá nostalgie nad těmito ztracenými chvílemi, které už nebude nikdy možné vzkřísit.

---

<sup>37</sup> IBSEN, Henrik. Heda Gablerová. Překlad František Fröhlich. In IBSEN, Henrik. *Hry II*. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 179.

<sup>38</sup> Op.cit.

<sup>39</sup> Op.cit., s. 181.



Je to z velké části právě tragická, nenaplněná láska, kvůli které se Mikulášková Heda uchyluje ke všem podlým krokům. Teprve pohled na to, s jakou samozřejmostí drží Eilert Teu za ruku a opětuje její něžnosti, přiměje Hedu k plánu nabourat Eilertovu důvěru v Teu a poštvat ho proti ní a nakonec i k tomu vystavit ho znovu pokušení alkoholu. Myšlenka na to spálit rukopis zde napadá Hedu až v okamžiku, co Eilert se zoufalstvím v hlase pronese: „V té knize byla Teina čistá duše.“<sup>40</sup> (Je zřejmé, že pro Eilerta znamená Tea víc, než si Heda byla ochotná připustit). Po zaznění této repliky všech pět Hed, seřazených u strany jeviště, škrtá zapalovačem pod rukopisem, který drží každá z nich v ruce – tímto gestem režisér znázorňuje, že se v Hedině hlavě právě zrodila myšlenka na pomstu. Heda jí zprvu brání, trpí, svíjí se a snaží se ostatní Hedy ignorovat, nakonec ale pomstychtivé části svého já podlehne.

U Mikuláškovy Hedy se obzvláště nabízí otázka, proč si Jorgena Tesmana vlastně vzala. Najít na to v Mikuláškově inscenaci odpověď považuje Jan Šotkovský, ve své kritické analýze této inscenace v *Divadelní revui*, za poměrně problematické: „Ani peníze, ani potřeba se vdát zde nejsou akcentovány, ve výrazně nerealistické a časově neukotvené inscenaci by nepůsobil příliš přesvědčivě ani výklad opřený o tlak dobové konvence.“<sup>41</sup> Stejnou otázku si pokládala také samotná představitelka Hedy, Gabriela Mikulková, a jak sděluje v jednom rozhovoru, Jan Mikulášek jí tehdy údajně odpověděl: „Každý udělá v životě chybu a ona ji udělala velkou.“<sup>42</sup> Pro mě jako by byla odpovědí i jedna z Hediných replik: „Jo odvalu, tu tak mít. [...] To by pak člověk snad dokázal i žít.“<sup>43</sup> U Mikuláškovy Hedy totiž vnímáme až panickou hrůzu z toho přijmout skutečnost i se vši její směšností, trapností a „ulepeností“. Proto je pro ni takovým zklamáním, když se do jejich vztahu s Eilerem, který měl být podle ní něčím povznášejícím a jedinečným, vloudí obyčejná skutečnost (u Mikuláška a Pivovara „přízemní tělesnost“). Snad proto udělá Heda ten nešťastný krok – úplně rezignuje na lásku a volí život s průměrným, směšným člověkem jako je Jorgen Tesman, kterého si nikdy nebude mít tendenci idealizovat, tudíž v tomto případě nehrozí žádné bolestné rozčarování, a ona může dál doufat ve své „ideálno“. „Heda hledá

---

<sup>40</sup>IBSEN, Henrik. Heda Gablerová. Překlad František Fröhlich. In IBSEN, Henrik. *Hry II*. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 198.

<sup>41</sup> ŠOTKOVSKÝ, Jan. Pro boha živého – to se přece nedělá!: Třikrát Heda Gablerová (Černín-Smoček – Mikulášek). *Divadelní revue* 21, 2010, č. 1, s. 131.

<sup>42</sup> KUBART, Tomáš. Chvála, kritika mrzí. Nic víc, nic míň – Rozhovor s Gabrielou Mikulkovou [online]. [cit. 12. 4. 2011].

URL: <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/121-Chvala-tesi-kritika-mrzi-Nic-vic-nic-min-Rozhovor-s-Gabrielou-Mikulkovou> [online]. [cit. 12. 4. 2011].

<sup>43</sup> Ibsen, s. 182.

spásu v kráse, přesněji ve zdání krásy. Doufá, že si pro sebe vyhradí vlastní malý svět stranou obtížných a vulgárních věcí.<sup>44</sup> Tato charakteristika, s níž přichází ve svých *Esejích o tragédii* Naum Berkovskij, se dá přesně použít v souvislosti s Hedou z inscenace Jana Mikuláška, jak poukazuje už Jan Šotkovský v Divadelní revue. Heda ovšem nakonec nedokáže uchránit sama sebe od špíny skutečnosti, její iluze o dokonalé kráse jsou přítomností příliš nabourávány (poslední kapka je ta směšná a potupná smrt Eilerta Lovborga), než aby v ně mohla dál věřit. Volí smrt, protože život se jí doslova oškliví a protože nemá odvalu být šťastná i za cenu toho, že bude muset upustit od svých ideálních nároků a dokázat se smířit s nutnou dávkou banality a přizemnosti v životě.

Heda Gabriely Mikulkové jako by byla svým snad až nepatřičně nadpozemsky krásným vzhledem a pohyby, za žádných okolností neztrácejícími ladnost a ušlechtilost, příkladnou zástupkyní svého vysněného, esteticky dokonalého a od skutečnosti tak vzdáleného světa. Jak píše David Drozd, je to „žena tragicky, fatálně krásná, vynořující se snad z nějakého Klimtova obrazu, žena dokonalých proporcí, vždy uměřených a půvabných gest.“<sup>45</sup>

Podíl na Hedě uhrančivě krásném vzhledu mají dozajista i kostýmy Marka Cpina, vždy přesně padnoucí, neuvěřitelně elegantní a zároveň neotřelé kreace laděné do černých, šedých a stříbrných barev. Zatímco Ibsen si představuje Hediny vlasy jako „ne moc bohaté,<sup>46</sup> Cpin naopak ještě podtrhl Hedino ženství velkou stylizovanou parukou hustých, zářivě černých vlasů. K tomuto kroku mohla vést režiséra i potřeba Hedu co nejlépe vizuálně sjednotit s postavami jejích dvojnic.

Ostatní postavy hry představuje režisér v groteskně – expresionistickém pojetí, kterého dosahuje vedle kostýmů či líčení především stylizovaným hereckým projevem všech protagonistů. Herectví Gabriely Mikulkové, ač i v něm jsou prvky stylizace, se v souvislosti s výkony ostatních představitelů dá označit za realistické, už jen proto, že je rozehrané do několika různých poloh. V ostatních případech drží herci své postavy, zcela dle režijního záměru, více méně stále v jedné poloze a charakterizují je na jevišti stylizovanou zkratkou – opakováním stejných pohybů, gest a vzorců chování, jedním neměnným tónem řeči, někdy

---

<sup>44</sup> BERKOVSKIJ, Naum. Ibsen. Přeložila Eva Sgallová. In BERKOVSKIJ, Naum. *Eseje o tragédii*. Praha: Orbis, 1962, s. 167.

<sup>45</sup> DROZD, David. Rekviem za krásnou Hedu. *Host* 25, 2009, č. 5, s. 62.

<sup>46</sup> IBSEN, Henrik. Heda Gablerová. Překlad František Fröhlich. In IBSEN, Henrik. *Hry II*. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 150.

také za pomoci rekvizity podtrhující určitou povahovou vlastnost dané postavy. Heda se ocitá na jevišti v bizarní společnosti, v níž se zvláštním způsobem mísí děsivost se směšností.

Hedin manžel Jorgen Tesman, ztvárněný Davidem Viktorou, je až do karikatury dovedený, zženštlý, směšný vědec roztržitých gest s mastnými vlasy a brejličkami, v první části inscenace oblečený do odpudivého županu. Nemůže představovat větší kontrast ke vždy upravené Hedě v honosných róbách. Jeho zaslepená oddanost vědě je v prvních dvou dějstvích dostatečně explicitně znázorněna obrovskou hromadou knih. S Hedou mluví Tesman zpočátku jen z vršku této hromady, kde trůní na židli, a i potom, co slézá, se zdržuje neustále v její blízkosti, dokola přerovnává knihy, pokud poodejde, tak jedině se svazkem v ruce. Za pomocí knih je vyjádřen i další Tesmanův rys – až panická hrůza z Eilerta Lovberga, v němž cítí rivala na poli jak vědeckém, tak osobním. Pokaždé, když zazní zmínka o Lovborgovi, upadne Tesmanovi za hrobového ticha kniha na zem. Většina projevů emocí se u Tesmana váže k jeho vědecké kariéře. Upřímnou radost v něm u Mikuláška nevyvolává ani tak Hedino těhotenství, jako zpráva o získání své profesury. V tu chvíli se mění v křepčícího blázna, tančí po jevišti, pleská služku po zadku a v dětinské radosti si začíná ošplouchávat obličej punčem – další scéna, z níž je patrné, že inscenace vykládá postavu Tesmana jako asociálního „fachidiota“.

Doktor Brack v podání Petra Housky je neobyčejně slizký, studený, gaunerský typ, čehož jeho představitel dosahuje potměšilým pohledem, úlisným tónem v hlase a ustrnulým postojem s velmi střídmými gesty. Doktorovy ďábelské rysy jsou v inscenaci ještě umocněny jeho kostýmem – na začátku dlouhý, černý mafiánský kabát, v druhé polovině nablýskané hadí sako. Mikulášek přidělil Brackovi zrcátko, které Hedě nastavuje jako demonstraci toho, že on jako jediný odhalil pravou tvář Hedy Tesmanové. V závěrečné „osvobozující“ scéně mu Heda překrutí ruku a namíří toto zrcátko na něj, on se při pohledu do svého vlastního já sesune v bolestné křeči k zemi. Heda v Mikuláškově inscenaci sice s rozšafností v hlase přistupuje na doktorovo koketování, představuje pro ni ovšem jen určité vytržení z nudy. Soudě podle toho, jak důsledně uniká před všemi Brackovými dotyky, nepřipadá pro tuto Hedu skutečná nevěra v úvahu.

Postava Tey Elvstedové je v inscenaci charakterizována především nadměrně dlouhými hustými vlasy, které se za ní po jevišti táhnou až v délce několika metrů. Symbolizují vliv, který si Tea nad muži dokáže získat, a to poměrně doslova – Tea vlasy nejprve obmotává kolem Eilerta Lovberga a v závěru je zase přehazuje přes Jorgena Tesmana. V jedné scéně jí tyto vlasy vzteky přišlapává k zemi Heda, která si k sobě muže nikdy tímto způsobem připoutat nedovedla. Lada Bělášková hraje Teu jako naivní, roztěkanou, místy hysterickou

holčičku. Dociluje toho rychlými cupitavými krůčky, nervózním žmouláním rukou, vytřeštěnými, ustrašenými očima, neustálým uculováním a zajímavým hláskem.

Teta Juliana by se na základě hry dala vyložit také jako osůbka sice přihlouplá, úzkoprsá a nesnesitelná svým opečovávacím syndromem, ale jinak v jádru duše laskavá. To rozhodně neplatí pro Tetu Julianu v Mikuláškově inscenaci. V podání Marie Logojdové je to distingovaná dáma, jejíž záměrně přehnaný až zkarikovaný milý úsměv a nasládlý hlas tady nepůsobí komicky, spíše děsí. Cítíme za ním nezkrotnou touhu ovládat a vlastnit. Tato jevištní interpretace tety Jůlinky je podmíněna už dramatickou úpravou. Zmínky o umírající tetičce Rině, o níž se teta Juliana stará, a všechny ostatní pasáže, na jejichž základě by se tetička dala interpretovat jako milosrdná obětavá pečovatelka, i když snad až v podezřele přehnané míře, úprava redukuje na minimum. Také informaci o tom, že teta Juliana obětovala svůj důchod na vybavení vily Tesmanových, autoři úpravy ve snaze ukázat tetičku v co nejpochybnějším světle zamlčují. Naopak jsou ponechány všechny tetiny narážky na Hedino možné těhotenství. Při jejich pronášení ovšem zaznívá v jejím hlase spíše než upřímná radost nedočkavost nad tím, až bude moci řídit osud dalšího potomka Tesmanovic rodu. Dosvědčuje to dosti výmluvně i svým chováním na jevišti – při zmínce o těhotenství v prvním dějství se zezadu přiblíží k Hedě, přitiskne jí přes břicho své paraple a na okamžik ji tak uvězní ve svém objetí. (Hedino těhotenství, o němž se můžeme na základě textu jen dohadovat, vychází z Mikuláškovy inscenace jako samozřejmý fakt. Patrné je to z jednání tety Juliany, ale i z chování samotné Hedy, které se při zmínce o dítěti objeví vždy na tváři zoufalý výraz a tělo se jí prohne v bolestné křeči. Definitivně, a snad až zbytečně polopaticky, je Hedino těhotenství potvrzeno v posledním dějství dupáčkami, které háčkuje na jevišti služka Berta).

Služebná Berta, kterou ztvárnila Andrea Mohylová, je ze všech postav zobrazena s nejméně expresionisticky laděnou stylizací. Mikulášková Berta má černě obmalované vykulené oči, ruce drží celou dobu zkroucené v křeči před sebou a její tělo, jakoby zdeformované věčným špiclováním za dveřmi, je celé ohnuté na jednu stranu. Berta zůstává často stát v zadní části scény, aniž by její přítomnost v tu chvíli měla nějaký význam pro dění na jevišti. Její koncentrovaná zrudlost však jako by nejlépe vystihovala Hedino vnímání celého světa.

Na konec jsem ponechala postavu Eilerta Lovberga, který jako jediný vychází z tohoto světa fyzicky i psychicky pokřivených jedinců vcelku normálně. Franitšek Strnad ho ztvárnil jako vnitřně rozervaného muže, kterého ani jeho nový vědecký úspěch nedokázal učinit šťastným. Strnadův herecký projev, zřejmě ve snaze, aby korespondoval s hereckým pojetím

postavy Hedy, je víceméně realistický, místy ovšem vyznívá značně nevěrohodně. Zatímco ztvárnění ostatních postav přijímá kritika shodně s uspokojením či ho vůbec nehodnotí, u Lovborga se objevují protichůdné názory. V Divadelních novinách se Ivan Žáček domnívá, že se Strnadovi dobře podařilo vystihnout Lovborgův typ,<sup>47</sup> Ladislav Vrchovský v Moravskoslezském deníku oproti tomu píše: „Ve vyjádření této postavy je z režijního i hereckého pohledu nejvíce rezerv. Jestliže ostatním představitelům se daří věrohodně vyjadřovat vnitřní pocity velmi úspornými prostředky, postavy přitom působí přirozeně a pravdivě a divák jim rozumí a věří jejich vnitřním emocionálním procesům, u Lovborga je okamžiků vyjádření vnitřní hloubky méně a vnějšího gesta více.“<sup>48</sup>

Z pokoje u Tesmanů, kde se odehrávají všechna čtyři dějství, vytvořil scénograf Marek Cpin, za výrazného přispění světelné složky, výtvarně velice sugestivní stylizovaný svět, který v sobě skrývá něco z Klimtovy secese i Munchova expresionismu. Ve vši estetické vytříbenosti působí ovšem tento prostor chladně a nehostinně. Divadlo Jiřího Myrona je neblaze proslulé svým rozlehlým jevištěm, které se Cpin, kromě prvního dějství zasazeného pouze na předscénu, záměrně nepokusil nijak zmenšit, zabydlet a zútulnit, naopak pracuje s onou nepříjemnou rozlehlostí jako s metaforou vyjadřující určitou prázdnotu a bezútěšnost Hediny duše.

Hned v prvním dějství se na scéně dostává ke slovu jeden z typických znaků Cpinovy výpravy (a Mikulášková režijního vyjadřování) vůbec – hyperbolizace. Na levé straně je navržena již jednou zmiňovaná velká hromada knih, na níž sedí Tesman, a napravo visí obraz generála Gablera, opět ve výrazně nadsazených rozměrech. Kromě toho stojí na jevišti už jen pohovka. Celé první jednání se odehrává na předscéně, která je od zbylého jeviště oddělená protipožární oponou. Tato kovová hradba vyvolává dojem zvláštní izolovanosti, dělá z celého hracího prostoru místo, z něhož není úniku, jak v jednu chvíli naznačuje Heda svým bezmocným tápáním po této stěně. Opona zůstává po celou dobu mírně povytažená, aby se při zmínce o Eilertu Lovborgovi a jeho příjezdu do města mohly za zvuku dramatické hudby objevit v mezeře pod ní Lovborgovy kráčející nohy jako předzvěst přicházejících potíží. Jorgenu Tesmanovi při pohledu na ně padá úlekem z ruky kniha.

---

<sup>47</sup>ŽÁČEK, Ivan. Heda Gablerová. *Divadelní noviny* 18, 2009, č. 16.

<sup>48</sup>VRCHOVSKÝ, Ladislav. Heda Gablerová a hlubiny lásky, ale také nenávisti. *Moravskoslezský deník*, 11. 6. 2008.

Ve druhém dějství se již využívá prostoru celého jeviště a objevuje se před námi celý salón Tesmanových, „monumentální, odosobněný, připomínající krematorium,“<sup>49</sup> jak ho popsal Vít Závodský v Týdeníku Rozhlas. Stěny salónu jsou pokryty velkými bílými dlaždicemi a v tomto dějství modře podsvíceny, což umocňuje chlad celého prostoru. Vprostředku zadní stěny se nacházejí obří vrata ozdobená secesními motivy. Tesmanova pyramida z knih i pohovka zůstávají, jen jsou posunuty dozadu. Obraz generála Gablera na pravé stěně nahrazují hodiny, nalevo přibývá naddimenzované paroží. A ještě tu stojí Hedin starý klavír, který měl v předcházejícím dějství jen imaginární podobu. Ten se stává určující pro scénografické řešení dvou dalších jednání.

Ve třetím dějství se už klavír táhne ve více než pětinasobku své původní délky přes celé jeviště a představuje ústřední a téměř jedinou rekvizitu na scéně. Klavír, pocházející ještě z domácnosti generála Gablera, jako by byl jakýmsi zhmotněním Hediny stále neodbytnější vzpomínky na její předchozí, snad šťastnější život. Dal by se ale také chápat jako metafora rakve, potažmo smrti jako jediné možnosti úniku. Kromě klavíru zůstávají na scéně tentokrát jen hodiny, přes něž teď visí našikmo pověšený rám z obrazu generála Gablera. Monstrózní dveře vzadu se otvírají a v jejich průhledu se objevují písmena norské abecedy.

Na závěr je klavír pootočen čelem k divákům a jeho zadní část se noří do velkého plátna, na němž je nakreslená celá zadní stěna. Opět je přítomná pohovka a několik židlí, kde jsou při závěrečném výstupu usazeny všechny postavy hry. Hedinu sebevraždu zobrazil Mikulášek v inscenaci symbolickým gestem – hrdinka vyleze nahoru na klavír, jedním prudkým úderem shazuje plátno nahrazující zadní stěnu salónu a pak zvolna kráčí pryč po „klavírové lávce“ – konečně může překročit hranice tohoto nízkého světa, kterým tak pohrdá, z něhož se ovšem nedokázala vymanit jinak než smrtí.

Scénografii v inscenaci významným způsobem dotváří světelná složka. K plně osvětlené scéně přistupuje Mikulášek jen u hromadných výstupů, častěji zahaluje jeviště do přítmí, které potom částečně narušuje různými světelnými zásahy. Někdy přidává barevná nasvícení – tlumenou červenou barvu, díky níž získává scéna se žlutou podlahou teplejší a útulnější oranžový odstín, nebo modrou činící jeviště rázem studenější a odosobněnější; velmi často využívá různě velké kužely žlutého světla, kterými osvětluje dílčí plochy scény, nasvěcuje nábytek, sleduje jimi pohyb určitých postav na jevišti či „vykrojuje“ kuželem světla

---

<sup>49</sup> ZÁVODSKÝ, Vít. Ostravské experimentování. *Týdeník Rozhlas* 19, 2009, č. 1, s. 19.

jednotlivé obrazy, jež považuje pro další vývoj situace za podstatné (Heda v symbolickém sevření tetičky Jůlinky, Bracka či Tesmana, Lovborg namáčeující si hlavu v nádobě s punčem, Heda pálící rukopis apod.). Za pomoci zmiňovaného žlutého bodového světla v kombinaci s okolním jevištěm zahaleným do tmy se režisérovi daří dodat rozlehlé scéně v patřičných momentech na intimitě.

Na celkovém vyznění inscenace se nemalou měrou podílí specifický rytmus, kterého režisér dosahuje mimo jiné také prací se světlem – prudkými světelnými střihy. Nejen mezi jednotlivými dějstvími a výstupy, ale také po příchodu nové postavy na jeviště nebo bezprostředně po vypjatých momentech či po replikách, které režisér považuje za zásadní, se jeviště rychle noří na pár vteřin do úplné tmy, do níž zazní několik tónů dramatické hudby. Tyto rychlé střihy mají zcizovací účinek, ale zároveň velmi dobře slouží ke zvýšení dramatického napětí.

Jak je patrné z popisu scénografie a pojetí postav, velmi výrazným znakem inscenace je naddimezovanost scénických prvků a kostýmů. Ta zdůrazňuje jednotlivé lidské vlastnosti (Teiny vlasy, Tesmanova kopa knih, klobouk tetičky Jůlinky), karikuje charakter typického měšťanského prostředí (vrata, hodiny, paroží), či se stává neodbytnou vzpomínkou na Hedin předchozí domov (obraz generála Gablera, klavír). Tato hyperbolizace prvků výpravy souvisí do značné míry s dalším typickým znakem Mikuláškovy režijního rukopisu v této inscenaci, který Jan Šotkovský ve své studii nazývá „doslovností“. Mnohé vnitřní myšlenkové pochody, pocity a motivace postav, vše, co u Ibsena jen tušíme, je u Mikuláška divadelně velmi sugestivním a nápaditým způsobem dořečeno za pomoci herecké akce a rekvizit, často právě těch naddimezovaných: Brack vyjadřuje svou touhu vetřít se do domácnosti Tesmanových tím, že vylézá na Tesmanovu hromadu knih a usedá na jeho křeslo; Tea si muže k sobě svými vlasy skutečně připoutává; při rozhovoru Tesmana a Lovborga si Tesman nejprve musí vytočit klavírovou židličku nahoru tak, aby měl nad Lovborgem doslova navrch; Lovborga vidíme na konci opravdu utopeného v obřím akváriu s alkoholem, který způsobil jeho zkázu. Tento režijní princip je samozřejmě velmi dobře patrný také u nápadu s postavami Hediných dvojnic.

Mikuláškův fascinující režijní postup jakéhosi totálního zvizualizování textu za pomoci divadelních prostředků ovšem dokázal v případě *Hedy Gablerové* vzbudit také nesouhlasnou reakci. Recenze Radmily Hrdinové výstižně pojmenovává, čím si tato Mikuláškovy režijní poetika může vysloužit vedle mnoha nadšenců také své odpůrce, kteří tento způsob děláni

divadla vnímají jako polopatický a banální. Hrdinová v *Divadelních novinách* píše: „Mikulášková *Heda Gablerová* je dokonale vykroužená arabeska, jejíž ornamenty okrajují úzké hranice hereckých kreací, včetně pozoruhodné Gabriely Mikulkové v titulní roli. [...] Jenže tento efektní scénický krasohled je současně i velmi prvoplánově popisný, ve velké zvěšenině zveřejňuje a komentuje to, co se odehrává na dně Hediny duše a co by za jiných okolností určovalo dynamiku jejího jednání. Tady se to ale divákovi servíruje vypreparováno a rozpitváno do učebnicově názorné podoby. [...] Jan Mikulášek je obratný tvůrce stylizovaných obrazů, které dokáže apartně řadit do výpravného scénického alba. Jeho divadlo je možná krásné, ale také poněkud nudné a bezobsažné.“<sup>50</sup>

Expresivní ladění celé inscenace se odráží také ve způsobu, se nímž přistoupili Jan Mikulášek a Marek Pivovar k úpravě dramatického textu. Jak už jsem dokázala na příkladech výše, dramaturgická úprava má významný podíl na interpretaci některých postav, zejména Hedy a jejího vztahu k Eilertu Lovborgovi nebo tetičky Jůlinky. Mikulášek a Pivovar dále zbavují původní dramatický text většiny popisné „vaty“, kterou Ibsen posiluje realistické vyznění hry. Vynechávají například bezvýznamná konstatování postav o tom, že se nestihly převléci, na jakou dobu chtějí připravit občerstvení, jakým způsobem si nechaly dopravit domů zavazadla apod. Za pomoci šikovné zkratky – ponecháním jen několika vševystihujících vět, redukuje pasáže, v nichž hrdinové dlouze líčí události, které se odehrály mimo scénu (večírek u Bracka, Eilertův incident v nevěstinci) či v minulosti (Teina nešťastná volba manžela, její postupné sblížování s Eilertem, Eilertova pochybná minulost). Úprava také oprostila text od projevů společenské konvence – na rozdíl od Ibsena se u Mikuláška upouští od věčného vítání a loučení se všemi příslušnými zdvořilostními frázemi (k tomu text poskytuje poměrně hodně příležitostí, neboť celé drama je v zásadě postavené na střídání návštěv v domě Tesmanových). Změna oproti původnímu textu je patrná také v základní výstavbě dialogů. Všechna „Ale! Opravdu?“, „Tak?“, „Ale vážně?“, ke kterým se Ibsen často uchyluje, zaznívají v inscenaci velmi sporadicky, autoři úpravy nechávají postavy mluvit bez zbytečného pobízení a průtahů, beze všech výplňových výrazů, v poměrně strohých replikách zbavených zbytečné popisnosti. Místy až jako by tyto zásahy narušovaly Ibsenův realisticky vystavěný dialog, v němž partneři vždy plynule a co nejautentičtěji reagují jeden na druhého. Vychází to ještě zřetelněji najevo ve scénickém provedení, kdy spolu postavy

---

<sup>50</sup> HRDINOVÁ, Radmila. *Heda Gablerová. Divadelní noviny* 18, 2009, č. 16.



nejednou rozmlouvají a stojí při tom každá na opačné straně jeviště, své repliky vysílají místo k partnerovi směrem do publika, promluvy zaznívají nepřírozeně rychle za sebou a herci je občas pronášejí zcizeným hlasem, s intonací zcela jinou, než s jakou by byla normálně tato replika vyřčena. Úprava textu přispívá k zasazení celého příběhu do jakéhosi surreálního bezčasí a podporuje antiiluzivní vyznění celé inscenace.

Zbývá ještě zmínit hudební složku inscenace, jejíž autorem je, jako u většiny svých režii, Jan Mikulášek sám. Atmosféru na jevišti režisér v tomto případě dokresluje posmutněnými tóny klavírní hudby, v okamžicích již zmiňovaných prudkých stříhů či v zásadních vypjatých momentech potom klavír doplňují smyčce a hudba zaznívá s větší intenzitou. Jednotlivé hudební motivy se v inscenaci často opakují a svým tesklivým, melancholickým laděním výrazně posilují tragický tón inscenace. Kromě vlastních melodií používá Mikulášek na dvou místech inscenace také hudební citaci, a to dvě písně od skupiny Nirvana. Během úvodní scény, v níž nás režisér seznamuje se svým konceptem pěti hrdinčiných „já“, zaznívá píseň *Smells Like Teen Spirit*, zpívaná na rozdíl od původní verze ženským hlasem. Druhá skladba Nirvany *All Apologies* doprovází Hedu při její „sebevraždě“ – odchodu po klavíru kamsi do krásnějšího světa, tentokrát zní už v originálním podání „frontmana“ skupiny Kurta Cobaina. Obě písně nejsou vybrané nahodile, znechucení přizemností, životní zmar a vyprázdněnost, z nichž se Kurt Cobain snaží vyzpívat, se více než nabízí interpretovat jako paralelu k životnímu pocitu hlavní hrdinky, která navíc stejně jako autor obou skladeb ukončuje svůj život sebevraždou. Píseň *All Apologies* jako by se zde stávala jakýmsi Hediným vzkazem na rozloučenou.<sup>51</sup>

Mikulášková *Heda Gablerová* je výjimečná ukázka stylově čisté, do detailu přesné a zároveň velmi imaginativní a divadelně působivé režijní práce. Propojením stylizovaného hereckého projevu, kontrastní práce se světlem a prudkého stříhu, a s výrazným přispěním estetizující výpravy Marka Cpina, využívající hojně hyperbolizaci scénických prvků, vytvořil Jan Mikulášek inscenaci, která by se dala charakterizovat jako řada po sobě jdoucích sugestivních pohyblivých obrazů, v nichž jsou zastoupeny momenty se silně

---

<sup>51</sup> „Čím jiným bych měl ještě být / Samé omluvy (Omlouvám se) / Co jiného bych měl říkat / Všichni se baví / Co jiného bych měl psát / Nemám právo / Co bych měl být jiného / Samé omluvy [...] Kdybych tak byl jako vy / Snadno se nechal obveselit / Našel si svoje hnízdečko / Všechno je to moje chyba / Vezmu to na sebe [...]“ (citováno z programu k inscenaci).

expresionistickým nábojem i lyričtěji laděné výstupy. Výtvarnost a vizuální působivost inscenace není samoúčelná, režisér i jejím prostřednictvím dochází ke zřetelnému výkladu hry (hyperbolizované kostýmy a rekvizity podtrhující vlastnosti jednotlivých postav; nasvícení klíčových okamžiků). Zásadní vliv na jevištní vyznění celého dramatu má pochopitelně režijní pojetí Hedy, ztvárněné vynikajícím způsobem Gabrielou Mikulkovou. Přidáním postav čtyř Hediných „dalších já“, které na jevišti svou hereckou akcí ilustrují vnitřní svět hlavní hrdinky a zdůrazňují její soužení, a také svými zásahy v dramatickém textu vyložil Mikulášek Hedu jako hrdinku bytostně trpící, nešťastně milující, skutečně tragickou (což ze samotného dramatu s takovou určitostí vyplývat nemusí). Pozoruhodné je na této Mikuláškově inscenaci kromě jiného to, že dokázal i ve výrazně stylizované, antiiluzivní inscenaci udělat z osudu Hedy Gablerové emocionálně neobyčejně silný zážitek.

## DIVOKÁ KACHNA

Inscenace *Divoké kachny* měla premiéru 9. října 2009 v Divadle Petra Bezruče v Ostravě, kde Jan Mikulášek v letech 2005 - 2007 působil jako umělecký šéf, tuto inscenaci zde ovšem nastudoval už jako pohostinskou režii.<sup>52</sup> *Divoká kachna* se doposud objevila celkem na třech divadelních festivalech – na festivalu ostravských činoherních divadel OST-RA-VAR 2010, na olomouckém festivalu Divadelní flora 2010 a na plzeňském Mezinárodním festivalu Divadlo 2010.

*Divoká kachna* (1884) se dá v kontextu Ibsenovy tvorby považovat za jedno ze zlomových děl. Počínaje touto hrou ztrácí Ibsenova dramatika společensko-kritické vyznění, příznačné pro jeho předcházející období, a autor začíná psát hry, které by se daly charakterizovat jako psychologicko-realistické s postupně sílícími prvky symbolismu. Od kritiky soudobých společenských a politických nešvarů, institucí a přežitých morálních konvencí, vedoucích jedině k pokrytectví, se Ibsenova pozornost přesouvá ke konkrétnímu osudu jednotlivce. Autor se pokouší vnořit hlouběji do lidské psychologie a postihnout věrohodněji vztahy mezi lidmi, ve svých hrách nyní předkládá problémy spíše obecně lidské a ačkoliv ani nyní ve své dramatice zcela neopouští od jisté teozovitosti, narozdíl od předchozího období se mu ji daří zdárněji ukrýt za dramatickou fabuli.<sup>53</sup> Sám autor tuto proměnu přicházející s *Divokou kachnou* reflektoval – v dopisech Hegelovi, s nímž často své dílo konzultoval, píše, že jeho „nová hra má mezi jeho ostatními díly svým způsobem jedinečné postavení a metodou se liší v jistých ohledech od té, jakou používal dřív.“<sup>54</sup> Touto novou metodou měl autor se vši pravděpodobností na mysli symbolismus, jehož vliv najdeme i v některých Ibsenových předchozích hrách (*Brand*, *Peer Gynt*), ovšem zatím nikdy, slovy Michaela Mayera, „není hra na symbolu závislá a symbolem držena

---

<sup>52</sup> V období svého uměleckého vedení Divadla Petra Bezruče vytvořil Jan Mikulášek na této scéně celkem pět inscenací: *Story* (2005), *Tři sestry* (2006), *Zběsilost v srdci* (2006), *Čtyři vraždy stačí drahoušku* (2007) a *Evžena Oněgina* (2007). Později zde pohostinsky nastudoval ještě *Noc bláznů* (2008), *1984* (2009) a *Divokou kachnu* (2009).

<sup>53</sup>HOŘÍNEK, Zdeněk. Ibsenovská dramatická forma. In HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995, s. 10.

<sup>54</sup>MEYER, Michael. *Divoká kachna 1882–1883*. Přeložil Jaroslav Král. In Národní divadlo v Praze: IBSEN, Henrik. *Divoká kachna*. Program k inscenaci. Praha: Národní divadlo, 1993, s. 60.

pohromadě.<sup>55</sup> „Kolem divoké kachny je ve hře vybudována složitá a mnohoznačná síť vztahů významů,<sup>56</sup> které se postupně odhalují a rozvíjejí v závislosti na dramatickém ději,<sup>57</sup> charakterizuje symbolickou rovinu hry Zdeněk Hořínek.

Divokou kachnu, zraněného ptáka, postřeleného továrníkem Werlem a obývající nyní kouzelnou půdu Ekdalovy rodiny, se v první řadě více než nabízí přirovnat ke čtrnáctileté Hedvice Ekdalové (i ona by se dala označit za oběť lovecké vášně starého Werleho), zasažené vadou zraku a vyrůstající v úplné izolaci od okolního světa (autor nás o tom definitivně přesvědčuje v úplném závěru hry, kdy se sama Hedvika s kachnou plně identifikuje a obětuje místo ní sebe). V širším slova smyslu se symbolika divoké kachny týká v podstatě celé rodiny Ekdalů - stejně jako postřelená kachna kdysi uvízla na dně v bahně a chaluhách, i oni žijí ponořeni do lží a falešných iluzí, nicméně bahenní vzduch jim poměrně svědčí a udržuje je při životě. Vytáhnout nad hladinu a uzdravit pravdou je přichází Werleho syn Gregers. V jeho postavě lze nalézt zřetelné paralely s postavou kněze Branda ze stejnojmenné dřívější Ibsenovy hry. Brand i Gregers jsou posedlí pravdou a rozbouráváním životních iluzí a sebeklamů. Oba si ovšem počínají zcela zaslepeně a bez kousku empatie, neumějí zhodnotit situaci, v níž chtějí své „ideální nároky“ uplatňovat a domyslet následky, ke kterým může odhalení pravdy v konkrétních případech vést. Jsou spasiteli, kteří nedokáží vnímat život ve vší jeho složitosti a rozporuplnosti, proto jejich jednání přináší ve výsledku jen zkázu. Je ovšem nutno říci, že Brand a Gregers se od sebe v něčem přeci jen podstatně liší. Brandovo hledání a šíření absolutní pravdy je doprovázeno těmi nejčistšími úmysly, proto se také stává postavou skutečně tragickou, když se jeho snahy ukáží být kontraproduktivní, u Gregerse se oproti tomu jeho zdánlivě ušlechtilé úmysly nakonec ukazují být postaveny na sobeckém základě - jsou ve značné míře zapříčiněny špatným svědomím a komplexy z dětství, což jejich smysl značně znevažuje. Berkovskij vidí v Gregersovi „jakési opakování nepřítele všech iluzí Branda, tentokrát ovšem opakování karikaturní.“<sup>58</sup> Postavě hlasatele pravdy, Gregerse, dodává autor skutečně, zejména ke konci dramatu, parodické rysy a Gregersův proces obracení Hjalamara Edgala k životu v pravdě má nejednou zřetelné znaky frašky. Je tu ovšem stále postava Hedviky, nevinné oběti zvráceného jednání dospělých kolem ní, a v ní a její nešťastné smrti nachází především hra svou

---

<sup>55</sup> Op.cit., s. 64.

<sup>56</sup>HOŘÍNEK, Zdeněk. Ibsenovská dramatická forma. In HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995, s. 8.

<sup>57</sup>HOŘÍNEK, Zdeněk. Ibsenovská dramatická forma. In HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995, s. 9.

<sup>58</sup>BERKOVSKIJ, Naum. Ibsen. Přeložila Eva Sgallová. In BERKOVSKIJ, Naum. *Eseje o tragédii*. Praha: Orbis, 1962, s. 167, s. 173.

tragickou rovinu a téma střetu absolutní pravdy s realitou tak nabývá se vši vážností opět na významu. *Divoká kachna* může být výjimečná právě v tom, že se zde více než v kterékoliv jiné Ibsenově hře zmiňované komické a tragické prvky rovnoměrně prolínají. Jak napsal roku 1897 po londýnském uvedení *Divoké kachny* G. B. Shaw, jeden z mála tehdejších obhájců této hry, nutí nás Ibsen „přihlížet s hrůzou a soucitem hluboké tragédii a otrásat se po celou dobu smíchem z té neodolatelné komedie.“<sup>59</sup>

Jan Mikulášek ve své inscenaci vyložil *Divokou kachnu* jako křiklavou grotesku s ostře stylizovanými hereckými výkony, čímž ovšem nedošel k popření tragické roviny hry – za pomoci groteskního šklebu se mu podařilo jak vyvolat smích, tak upozornit na určitou chorobnost toho, co se na jevišti odehrává.

Stejně jako při inscenování *Hedy Gablerové* se Mikulášek, tentokrát za pomoci Zuzany Mildeové, uchýlil k vlastní úpravě dramatického textu. I v tomto případě je patrná snaha text zbavit nadbytečné popisnosti, výpovědi jednotlivých postav zestručnit, a tak dodat dialogům rychlejší spád, aby lépe korespondovaly s poetikou groteskního, stylizovaného divadla, kterou Mikulášek zvolil.

Nejvýraznější proměnou prošlo hned první dějství, odehrávající se na hostině v domě továrníka Werleho. Vypuštěna je celá první scéna, rozhovor sluhy Pettersena a číšníka Jensena, z něhož se dozvídáme o příjezdu Werleho syna a také příčinu neštěstí rodiny Ekdalových (s tou nás inscenace seznamuje až o něco později v rozhovoru Werleho a jeho syna Gregerse a až v průběhu hry vychází najevo, že za zpronevřením státních peněz na pile nestál obžalovaný poručík Ekdal, ale Werle). Inscenace tedy začíná až výmluvnou poznámkou Gregerse směřovanou Hjalmaru Ekdalovi: „Všiml sis, že nás bylo u stolu třináct?“<sup>60</sup>, kterou jako by Gregers předjímal tragédii, již zapříčiní on sám jako ten třináctý. Následující dění na jevišti se soustřeďuje především na rozhovor Gregerse s Hjalmarem a později s jeho otcem. Repliky ostatních hostů (Tlust'och, Plešoun, Krátkozraký), které se v původním textu volně prolínají s prvním dialogem mezi Gregersem a Hjalmarem, v inscenaci, až na dvě poznámky Plešouna o tokajském víně, vůbec nezazní. Na rozdíl od

---

<sup>59</sup>MEYER, Michael. *Divoká kachna 1882–1883*. Přeložil Jaroslav Král. In Národní divadlo v Praze: IBSEN, Henrik. *Divoká kachna*. Program k inscenaci. Praha: Národní divadlo, 1993, s. 68.

<sup>60</sup> IBSEN, Henrik. *Divoká kachna*. Překlad František Fröhlich. In IBSEN, Henrik. *Hry I*. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 375.

dvou sluhů z prvního výstupu, kteří se na jevišti neobjeví nikdy, zůstávají ovšem hosté přítomni na scéně jako němí svědci dvou zmiňovaných rozhovorů.

Ve zbytku hry už nedosahují textové proměny tak radikálního charakteru v tom smyslu, že by docházelo k vypouštění či přeskupování výstupů nebo k vylučování postav z jednotlivých scén. Dialogy jsou na některých místech výrazněji kráceny, ovšem nikde se skrze tyto změny inscenace nepropracovává k nové, překvapivé interpretaci hry.

Jako určité popření Ibsena se ovšem může jevit fakt, že úprava, podobně jako tomu bylo už v *Hedě Gablerové*, nepřebírá z originálního textu zdaleka všechny informace o minulosti jednotlivých postav, které jsou samozřejmě podstatné pro objasnění jejich současné životní situace. Jen v náznacích se u Mikuláška například dozvídáme o tom, jakým způsobem dal továrník Werle dohromady Ginu s Hjalmarem, jaký byl vztah starého Werleho a jeho zesnulé manželky (i když to ani na základě původního textu nemůže jednoznačně usoudit) či jaký vliv mělo dětství a dospívání na povahu Hjalmara Ekdala.

Úprava dále zčásti ignoruje repliky vztahující se k jídlu, pití, ošacení a dalším ryze praktickým životním otázkám. Ty se prolínají celou hrou, a ne bezvýznamně - upozorňují na rozdělení rolí v manželství Giny a Hjalmara – ukazují Hjalmara jako budižkničemu, zdánlivě ponořeného do svého velkého vynálezu, ve skutečnosti však myslícího především na jídlo a pohodlí, tudíž zcela závislého na své praktické manželce, bez níž by si nic z toho nebyl schopný opatřit. U Mikuláškových groteskně pokřivených hrdinů zasazených do vychýleného surreálního světa se ovšem nehodí, aby se příliš zabývali „banálními“ problémy. Gininy repliky jako: „Tak si tady to ostatní zatím nech a vem si jen košili a nějaké spodky.“<sup>61</sup>, „Jen jestli ses ještě někde nenastyd!“<sup>62</sup> „Chtěla jsem se jen zeptat, jestli myslíš, že mám prostřít k obědu tady?“<sup>63</sup> by vzhledem k antiiluzivnímu charakteru celé inscenace mohly ve větší míře znít přeci jen nepatřičně.

Na jídlo dochází v této inscenaci jen dvakrát a pokaždé jsou tyto scény řešeny způsobem přesně odpovídajícím pokřivené realitě celé inscenace. Je to jednak oběd u Ekdalových, na nějž jsou pozváni i Relling s Molvikem. Jediný chod tohoto bizarního oběda představují kachní vajíčka, která tady ovšem strávníci musí nejprve sami vyvrhnout z úst, odložit na prázdné vajíčkové plato, aby jim posléze Gina mohla to samé vajíčko nabídnout, oni ho „zkonsumovali“, a pak opět vytáhli z úst a vrátili na plato. Toto absurdní kolečko se opakuje několikrát, neboť všichni žádají o přídatky – jako by si každý potřeboval doplnit svůj příděl

---

<sup>61</sup> Op.cit., s. 443.

<sup>62</sup> Op.cit., s. 442.

<sup>63</sup> Op.cit, s. 405.

z divoké kachny, nakrmit se novou dávkou iluzí a sebeklamů, které je živí. V druhém případě je to scéna v pátém dějství, kdy Gina nabízí Hjalmarovi něco teplého, chleba s máslem a pár kousků uzeného. Je to důležitý okamžik, neboť s jistou nadsázkou lze říct, že díky kousku žvance se ve hře Gině nakonec podaří udržet Hjalmara doma i potom, co vyšel najevo její poměr se starým Werlem a s ním skutečnost, že Hedvika bude patrně jeho a ne Hjalmarova dcera. V Mikuláškově inscenaci ovšem místo něčeho teplého vtiskne Gina Hjalmarovi do ruky velký květináč a místo chleba a plátků uzeného mu do něj dá dvě velké žluté gerbery, čímž se tato scéna stává jistým Gininým vyznáním, nepostrádajícím samozřejmě ironický nádech.

V souvislosti s dramatickou úpravou stojí za zmínku ještě dialog Giny a Hjalmara, v němž se Gina manželovi přiznává ze svých pletek s Werlem. Zatímco v původním textu Gina dostane v následující pasáži prostor obhájit se (argumentuje tím, že to byla ona, kdo Hjalmara zachránila od úplného rozkladu, a snaží se ho přesvědčit, že jejich manželství je i přese všechno šťastné), v Mikuláškově inscenaci Gina působí odevzdaně, neboť druhá část jejich dialogu je zde vypuštěna. Jejich rozhovor je u Mikuláška zakončen následovně:

GINA: Já vím, byla to ode mě hloupost; měla jsme ti to říct už dávno.

HJALMAR: Ihned jsi mi to měla říct; aspoň bych býval věděl, co jsi zač.

GINA: A bejval by sis mě i přesto vzal?

HJALMAR: Ani nápad!

GINA: Tak vidíš.<sup>64</sup>

Celý výstup ovšem v inscenaci na tomto místě nekončí. Hjalmar v následujícím okamžiku vkládá veškerou svou výčitku, rozhořčení i žal do lidové písně pojednávající o nevěře („Kdybych byla jak tak husa divoká/ vyletěla bych si na straň z vysoka/ podívala bych se dolů aj svýma očima/ či mě milý nechodívá s jinýma [...]“). Jeho zpěv doprovází Ginino zkarikované štkání a oba dva hlasy pozvolna nabírají na intenzitě, až se mění ve zcela nesnesitelnou kombinaci kvílení a řevu, v níž slova písničky už téměř zanikají, z níž ovšem skrze grotesknost a zrudnost celého výjevu zaznívá i bolestné zoufalství nad celou situací.

---

<sup>64</sup> Op.cit., s. 424.

Stejně jako v *Hedě Gablerové* i v *Divoké kachně* spolupracoval Jan Mikulášek se scénografem Markem Cpinem a i tady se výprava stává složkou výrazně spoluformující charakter celé inscenace.

První dějství je v dramatu celé zasazené do pracovny továrníka Werleho, kam se po výstupu dvou sluhů (v inscenaci vypuštěném), přesouvá celá společnost z jídelny, tu ovšem na jevišti dle Ibsenových instrukcí nevidíme, jen slyšíme „šum, hovor a smích“<sup>65</sup> z ní vycházející. V Mikuláškově inscenaci se oproti tomu hoduje přímo na scéně. V popředí jinak úplně prázdného jeviště stojí dlouhý bíle prostřený stůl, pokrytý hrozny vína, a za ním jsou z jedné strany usazeni všichni hosté. Jde o zřejmý odkaz na poslední večeři, která ovšem dostává u Mikuláška hororový nádech – postavy mají tmavé obleky, některé i černé brýle a na tvářích ustrnulé výrazy, působící ještě bizarněji v modrém podsvícení, jedna z postav dokonce zpočátku leží v nehybné mrtvolné poloze natažená přes stůl. Tito po většinu času němí hosté tvoří spíše jen určitou kulisu k rozhovoru mezi Gregerse a Hjalmarem, rozmluva mezi Gregerse a jeho otcem potom už probíhá úplně beze svědků. Jak již bylo zmíněno výše, pozornost na jevišti na sebe v prvním dějství soustřeďují právě tyto dva rozhovory, které postavy za pomoci manipulace se stolními lampičkami doprovázejí určitou symbolickou světelnou hrou. „Dialogy postav probíhají tak, že se rozsvěcují lampičky těch, kdo právě hovoří. Ty pak nejen osvětlují stanoviska jednotlivých aktérů, ale mění jejich repliky na výslech, zápas i pohled pod povrch slov,“<sup>66</sup> popisuje tuto scénu ve své recenzi v Lidových novinách Jana Paterová. Postavy tady zacházejí s lampičkami jako s jistým světelnými mikrofony, jež podtrhují váhu slov, která se do nich pronáší. Gregers kromě toho čas od času zakončuje svoji otázku ostrým namířením světla do partnerovy tváře, lampička mu tedy slouží rovněž jako prostředek, kterým se snaží „posvítit si“ na druhé a dobrat se pravdy. Nejrafinovaněji se s lampičkami pracuje v rozhovoru Gregerse a jeho otce na konci prvního dějství, během něhož se Gregers snaží usvědčit otce ze všech jeho prohřešků. Výstup má zpočátku charakter výslechu – ve chvíli, kdy zazní Gregersova replika: „Vyúčtoval jsi někdy, co tě stálo dát Hjalmara Ekdala vyučit na fotografa?“<sup>67</sup>, se scéna noří do temně modrého světla a Gregers po tomto dotazu, jako po každém následujícím, sám rozsvěcí otcovu lampičku – vybízí Werleho k tomu, aby mluvil a šel co nejrychleji s pravdou ven. Když se rozmluva stočí k nebožce matce, která do značné míry stojí za dlouholetým rozkolem mezi otcem a synem, oba se chopí svých lampiček jako zbraní a výpady slovní v tu

---

<sup>65</sup> Op.cit., s. 373.

<sup>66</sup>PATEROVÁ, Jana. Ostravský recept na kachnu. *Lidové noviny*, 22. 12. 2009.

<sup>67</sup>IBSEN, Henrik. *Divoká kachna*. Překlad František Fröhlich. In IBSEN, Henrik. *Hry I*. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 382.



chvíli doprovázejí také výpady lampičkami. Ke konci výstupu potom jako by se hrdinové manipulací se svítidly pokoušeli také některé repliky ilustrovat: „Kvůli paní Sorbyové musí tady v baráku okamžitě propuknout rodinný život! Tatiček se synáčkem, idyla, cvak!“<sup>68</sup>, domýšlí si Gregers důvod, proč ho otec přivolal domů, a při tom k sobě přibližuje obě svítící lampičky stojící na stole a tu svojí nakonec demonstrativně zhasíná. Za pomoci jednoduchého nápadu s lampičkami a stylizací celé hostiny se Mikuláškovi v prvním dějství podařilo ostře načrtnout vztahy mezi postavami a navodit groteskně-ponurou atmosféru přelévající se i do další části inscenace.

Z jídelny továrníka Werleho se hra přesouvá do bytu Ekdalových, kde se odehrávají zbylá čtyři jednání. Na rozdíl od Ibsena, který zasazuje vše do konkrétní místnosti, do ateliéru Hjalmara Ekdala, vytvořil Marek Cpin, na jevišti pro Ekdalovi celý domeček nahoře zakončený zkosenou střechou a dokonce i komínem, jak jinak než stylizovaným (naddimenzovaný červený kvádr procházející střechou a uvnitř končící ve vzduchu). Příbytek Ekdalů, jakési druhé „jevišťátko“, zaplňuje svou rozlohou zhruba jen polovinu scény a je situován do jejího středu, spíše do zadní části. Scházející přední stěna domku odhaluje interiér laděný do výrazných červeno-oranžových barevných odstínů. Zadní stěna je právě za pomoci barev rozdělená na tři části – levá strana patří červenému kuchyňskému koutu s oknem a zbylou část pokrývají tapety dvou odlišných vzorů – na prostředním tapetovém pruhu je to motiv ptačího světa namalovaného černo-bíle na oranžové pozadí, v pravé části potom zdobí stěnu různobarevné svislé proužky. Toto barevné rozlišení jako by naznačovalo, že se postavy pohybují po celou dobu ve třech různých místnostech zároveň, k čemuž přispívá i fakt, že zadní stěna není v jedné rovině, ale je členěná na tři různé hluboké části. Ovšem toto pokojové rozvržení se nakonec realizuje přeci jen spíše v rovině symbolické, neboť interiér zůstává až na výklenky v zadní části jednolité, není ničím skutečně překlenutý a ani v hereckém jednání není patrná snaha jednotlivé místnosti od sebe odlišovat. Nábytek tady zastupují kamna, stojící na pravé straně místnosti, a dále dvě křesla, která jsou původně přistavena každé k jedné boční zdi, v průběhu inscenace se pak několikrát přesouvají do prostoru a usedají na ně jednotlivé postavy, nejčastěji si v křesle hoví Hjalmar, obskakovaný manželkou a dcerou. Poslední složkou mobiliáře je již uváděná červená kuchyňská linka. Její přítomností inscenace podtrhuje úděl Giny a Hedviky jako hospodyněk s hlavním posláním od rána do večera posluhovat Hjalmarovi. Zřetelný je tento výklad zejména z výstupu na

---

<sup>68</sup> Op.cit., s. 385.

počátku čtvrtého dějství, kdy režisér nechá obě dvě zapustit do spodní části linky tak, že jim z ní koukají jen hlavy.

S pestrým a jasně nasvíceným obydlím Ekdalových kontrastuje půda, rozkládající se před domečkem na nijak neohrazeném prostoru předscény, ponořeném po celou dobu do přítmi. Zatímco podle Ibsena má půda spíše realistický charakter<sup>69</sup> a dramatik ji přiděluje konkrétní místo – situuje ji za dvojkřídle posuvné dveře na zadní stěně Hjalmarova ateliéru, Mikulášková půda je blíže nespecifikovaným a nijak neohrazeným prostorem, kam můžou postavy jedním krokem sestoupit z pokoje Ekdalových. Půda je úplně prázdná, až na ležící smaltovanou sochu kolouška umístěnou v pravé části, v bezprostřední blízkosti domku. Kolouch je symbol lovecké vášně starého Ekdala, který se tady na něm jako na koni projíždí po svých imaginárních lesích. Kromě něj na půdu nejčastěji utíká Hedvika ve chvílích, kdy přestává rozumět světu dospělých, jež potom odsud, z bezpečí půdy, nevěřícně pozoruje. Stinný prostor půdy se kromě toho stává také útočištěm pro její nemocné oči. Jediný okamžik, kdy se charakter půdy proměňuje, přichází na konci inscenace předtím, než se Hedvika zastřelí. Ve chvíli, kdy Hjalmar mluví o lásce ke své dceři, pokoj Ekdalových potemní, půdu oproti tomu ozáří modré světlo a v něm vidíme pomalu kráčet Hedviku s pistolí, kterou demonstrativně drží v natažené ruce nad sebou, dávající tak najevo, že je připravená ke své oběti. Zanedlouho potom, co takto přejde celou scénu a mizí v zákulisí, se ozývá výstřel. Tento obraz může mimo jiné svědčit také o určité rozmlženosti v Mikuláškově pojetí půdy. Jako by v inscenaci byly půdy dvě – jedna výše popisovaná, zabírající prostor předscény, druhá zrakům diváků ukrytá, do níž se většinou vchází z obydlí Ekdalových, otvorem v pravém zadním rohu. Z tohoto záhadného prostoru se ozývají například hlasy Hjalmara a jeho otce, když kutí na půdě, odtud také na konci přináší Hjalmar mrtvé Hedviččino tělo.

Ve třetím dějství se scénografické řešení obydlí Ekdalů proměňuje, už do tak poměrně stísněného prostoru je vsazena obrovská, s naivní realističností vyobrazená divoká kachna, sahající téměř až ke stropu. Tady se opět dostává ke slovu z *Hedy Gablerové* nám již dobře známá Mikulášková dořečenost v režijním výkladu a i v tomto případě jí režisér dosahuje za pomoci hyperbolizace rekvizit. Kachna tady svými nadsazenými rozměry doslova brání hrdinům v pohybu a ve společné komunikaci, stejně jako jsou jim lži a sebeklamy, které divoká kachna v přeneseném významu zastupuje, překážkou k plnohodnotnému životu.

---

<sup>69</sup> „Otevřenými dveřmi vidíme dlouhou, velkou a nepravidelně utvářenou půdu, různá zákoutí, nějaký ten komín. Skleněnými tabulkami v střeše proudí dovnitř měsíční světlo a osvětluje části půdy, jiné části jsou v hluboké tmě.“ (Op.cit., s. 397)

Postavy se s námahou prodírají skulinou, která zůstala za mohutným kachním tělem, protahují se pod jejím zobákem a složitě se navzájem vyhýbají a srážejí, když chtějí kachnu obejít zepředu, kde zůstalo více prostoru. Hedvika v tomto dějství dává najevo své úzké propojení s divokou kachnou tak, že téměř nepřetržitě klečí v její bezprostřední blízkosti, Gregers se oproti tomu na začátku jednání vynořuje zpoza kachny a zůstává nad ní dlouho stát jako vztyčený varovný ukazováček. Ve čtvrtém dějství kachna z místnosti opět mizí jako znamení toho, že lživý základ, na němž bylo manželství Hjalmara a Giny postaveno, se podařilo rozbourat. Gregers konečně vyvětral z domácnosti Ekdalů bahenní vzduch, který sem s kachnou vnikl, teprve tím ovšem učinil atmosféru v rodině skutečně nedýchatelnou.

Z dramatu je patrné, že na půdě u Ekdalů přebývá skutečná divoká kachna (soudíme-li tak z toho, že se o ní postavy ve hře jako o reálném ptákově baví a že ji Gregers dokonce v jednu chvíli zahlédne sítí ve dveřích na půdu), Ibsen ji ovšem záměrně nikdy nepouští na jeviště, aby posílil její druhé, symbolické vyznění. Kachna, kterou Jan Mikulášek ve třetím dějství staví na scénu, sice díky svým přemrštěným rozměrům funkci metaforickou splňuje (překážka materiální zastupuje překážku mentální), zůstává tu ovšem skutečností, že kachnu opravdu vidíme před sebou na jevišti, a to jako by zčásti oslabovalo tajemství, kterým ji dramatik ve hře zahalil. Monstrózní podoba, v níž se pták na scéně objevuje, s sebou nese rovněž silný groteskní a parodický prvek, odpovídající poetice celé inscenace.

Kromě toho, že divoká kachna po určitou dobu sama figuruje na jevišti, vyskytují se na ni odkazy v průběhu celé inscenace, a to v podobě dvou ptačích atributů – vajíček a peří. K nim přistupuje Mikulášek především ve chvílích, kdy se snaží upozornit na paralelu mezi divokou kachnou a postavami. Režisér jako by chápal téměř všechny hrdiny této hry jako postřelené oběti – svého dětství, křivd i vlastních prohřešků z minulosti a svých sebeklamů, oběti, které se nedokáží „odpíchnout“ ode dna a vzlétnout - prohlédnout a dát sbohem vyprázdňnému stereotypu živenému klamnými ideály a začít jinak. (Jak se ukazuje v závěru, nešetrná pomoc zvenčí může jejich situaci ovšem dovést jedině ke zkáze, obzvláště přichází-li v okamžiku, kdy si hrdinové nejsou plně vědomi toho, že nějakou pomoc potřebují...)

Ztotožnění hrdinů s divokou kachnou je patrné zejména z výstupu v prvním dějství, kdy starý Ekdal vypráví Gregersovi celý příběh o postřelení divoké kachny. Ostatní postavy včetně Gregerse začínají v průběhu vyprávění vytahovat z kapes chomáčky peří a foukat je do vzduchu. Každý z nich se v tu chvíli mění v divokou kachnu, která právě dostala zásah a klesá ke dnu, a peří z těchto čtyř postřelených ptáků pomalu zaplavuje scénu. Svoji přeměnu v kachnu nakonec dovršují hrdinové tím, že začínají mávat rukama jako křídly. Tento lyrický

okamžik, během něhož je jeviště zahaleno do přitímní a zaznívá tesklivá houslová hudba, je přerušena prudkým světelným stříhem, který nás rychle navrácí zpět do předchozí bezútěšné reality domácnosti Ekdalových. Jana Paterová celý tento výstup vykládá následovně: „Jistě jde o symbol touhy vzlétnout, zbavit se té zničující přízemnosti, osvobodit se, ale zároveň je to obraz jakési marné vzpoury, která končí stejně zoufale jako smutně ležící bílé peří na jevišti.“<sup>70</sup>

Peří se objevuje ještě jednou, a to ve scéně, která následuje bezprostředně po Hedvičině sebevraždě. Tehdy začne starý Ekdal zuřivě vyhazovat peří z kapes a pokrývat jím Hedvičino mrtvé tělo ležící na jevišti. Režisér nás tak utvrzuje ve skutečnosti, patrně již ze samotné hry, že v závěru došlo k úplnému ztotožnění Hedviky s divokou kachnou.

Vajíčka jako další způsob odkazu na divokou kachnu se prolínají inscenací ještě ve větší míře než peří a jejich přesný význam může být v každém případě lehce odlišný. V již jmenované obědové scéně usvědčují vajíčka postavy z toho, že jsou závislé na falešných iluzích a sebeobelhávání, které kachna v přeneseném slova smyslu představuje. Oproti tomu ve výstupu, v němž Gregers nabádá Hedviku k tomu, aby zastřelila divokou kachnu jako důkaz lásky ke svému otci, zastupují vajíčka skutečnou divokou kachnu na půdě – akt obětování kachny je na scéně ilustrován tak, že dívka postupně rozšlápne čtyři vajíčka, která pro ni vyskládal na jeviště Gregers.

Postava, kterou inscenace nejčastěji konfrontuje s vajíčky, není Hedvika, u níž se připodobnění k divoké kachně nabízí nejvíce, ale Gregers. Ten několikrát v průběhu večera i za příslušných doprovodných zvuků vajíčka zvrací. Neděje se tak na nahodilých místech: vajíčko vyvrhne například v okamžiku, kdy ho napadne nastěhovat se k Ekdalům ( „Vlastně vidíš – vždyť máš k pronajmutí pokoj, jsi říkal - a je volný, ne?“<sup>71</sup>); další vejce vyvrhne potom, co sdělí svému otci, (který za ním přichází k Ekdalům s nabídkou, aby se stal podílníkem jeho firmy), že se domů nevrátí, neboť tady nyní nachází svůj hlavní životní úkol – „otevřít Hjalmaru Ekdalovi oči“.<sup>72</sup> Gregersova vajíčka mohou samozřejmě odkazovat k divoké kachně, kterou si pěstují u Ekdalů, tedy zastupovat, slovy Gregerse, „horu lží a pokrytectví“<sup>73</sup>, na níž stojí jejich domácnost a kterou on považuje za životu nebezpečnou a za odstraněnihodnou. Na druhou stranu, a tomu nasvědčuje fakt, že Gregers vajíčka sám dává, v tom lze vidět režisérovu snahu připodobnit jeho samotného k divoké kachně –

---

<sup>70</sup> PATEROVÁ, Jana. Ostravský recept na kachnu. *Lidové noviny*, 22. 12. 2009.

<sup>71</sup> IBSEN, Henrik. Divoká kachna. Překlad František Fröhlich. In IBSEN, Henrik. *Hry I*. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 399.

<sup>72</sup> Op.cit., s. 417.

<sup>73</sup> Op.cit.

upozornit na to, že jeho „ideální nároky“ jsou také jedním velkým bludem – jednak dokáží spíše zničit než zušlechtit mezilidské vztahy a potom jejich šířením Gregers ve skutečnosti sleduje své vlastní záměry - stávají se mu „lékem na jeho nemocné svědomí“<sup>74</sup>, jak sám v rozhovoru s otcem přiznává. O tomto režijním výkladu svědčí i rozhovor Gregerse a Rellinga, během něhož doktor zmiňuje Gregersovy minulé neúspěšné pokusy prosadit své ideální nároky v rodinách obyčejných lidí. Gregers na to reaguje tak, že si z dlaní vytvoří symbolický zobák a začne vydávat stejné zvuky jako raněná kachna.

Mikulášková a Cpinova záliba v hyperbolizaci se odrazila také na vajíčkách. V posledním dějství se na jevišti místo vajíček reálných rozměrů, jaká byla všechna doposud, objevuje jedno obří vejce. Po zaznění výstřelu ho na scénu přináší Gregers se slovy, že Hedvika chtěla obětovat otcovi to největší, co na světě má (domnívá se na základě rány, že Hedvice se podařilo divokou kachnu zastřelit). Monstrózní vejce si hrdinové chvíli mezi sebou na jevišti přehazují, potom, co vyjde najevo, k jaké katastrofě ve skutečnosti došlo, s ním Gregers mizí na půdě. Přemrštěná velikost vejce má pravděpodobně zdůrazňovat význam Hedvičiny oběti, nicméně jeho přítomnost na jevišti vyznívá v daný moment násilně a poněkud samoučelně a symbolické použití vejce v inscenaci se tak, alespoň pro mne, nepodařilo režijně dotáhnout do významově zřetelného konce.

V nadsazené velikosti se v inscenaci objevuje ještě jedna rekvizita – dopis, jimž továrník Werle obdarovává Hedviku do konce života pravidelným finančním přídělem. Obálka je tady zvětšena do té míry, že si ji může přetáhnout přes hlavu Hjalmar Ekdal, který tímto způsobem dopis v inscenaci čte a jeho obsahem se, v tomto případě zcela doslova, dusí. Zvětšenými rozměry režisér opět podtrhuje význam dopisu – pro Hjalmaru je to konečný důkaz, že Hedvika bude patrně ne jeho, ale továrníkova dcera. Na znamení toho, že se chce oprostít od vlivu továrníka Werleho a dozvědět se úplnou pravdu o svém manželství, tedy snažit se dostát Gregersovým ideálním nárokům, začne Hjalmar dopis hned po přečtení zběsile trhat. Tato scéna má u Mikuláška rysy napínavého sportovního klání – přihlížející Gregers a Gina se mění v rozběsněné zuřivě gestikulující fanoušky, jedna strana skanduje „trhat“, druhá se snaží Hjalmaru zastavit.

Nejvýraznější podíl na groteskním ladění celé inscenace mají herecké výkony. Mikulášek vede herce k ostré stylizaci, která se promítá do jejich pohybů, mimiky, řeči, ale i

---

<sup>74</sup> Op.cit., s. 418.

kostýmování a líčení. „Jsou to mechanicky řízené objekty, loutky, jež ze své vůle neučiní nic, jen ty gesticko-mimické vzorce, jež jim předepsala direktivní režie, promyšlená do posledního detailu,<sup>75</sup> charakterizuje hereckou složku v této inscenaci Jan Žáček v *Divadelních novinách*. Nutno ovšem dodat, že režisér v této inscenaci netahá za provázky svých loutek ve všech případech stejným způsobem. Inscenace je určitou přehlídkou různých typů stylizovaného projevu, a to někdy i v rámci jedné postavy. Na jevišti se střídá jemnější poloha stylizovaného projevu se záměrně groteskně přehrávaným patosem, s pasážemi hranými s ironickým odstupem od role vedoucím až k jejímu zparodování či s úplně bizarním, nelidským způsobem mluvy, časté jsou velmi prudké změny emocí hrdinů. Také míra stylizovanosti v hereckém pohybu se může lišit – někteří herci drží tělo po celou dobu v křeči či jsou nějakým způsobem pokřivení, jiní se ke stylizovaným gestům uchylují jen občas.

Postavou herecky nejvýrazněji stylizovanou je v inscenaci Hedvika, ztvárněná Terezou Vilišovou. Mikulášek se postavu Hedviky zřetelně snaží připodobnit k divoké kachně a dělá to opět s doslovností sobě vlastní, takže ve vystupování a výrazu Terezy Vilišové nacházíme něco skutečně ptačího. Nejzřetelnější je to ve chvílích, kdy krátce předtím, než promluví, začne Hedvika štěbetat jako ptáček (pusou klape jako zobáčkem a do toho je pouštěn z reproduktoru opravdový ptačí zpěv), snad jako by její skutečná řeč byla ta ptačí a chvíli jí trvalo, než se přeorientuje na lidskou vlnu. Zoufalým ptačím zpěvem vyjadřuje ke konci také svoje neštěstí nad tím, že ji tatínek odvrhnul. Rovněž její poloha vkleče, v níž se na jevišti nejčastěji vyskytuje, jako by odkazovala na kachnu vysedávající na půdě v košíku. Kromě ptačích znaků charakterizoval Mikulášek Hedviku ještě jednou zvláštní rekvizitou, nemající už nic společného s kachnou. Je to nahé hadrové tělíčko panenky bez hlavičky, které Hedvika téměř nikdy nepouští z ruky. Někdy k panence přidá svou vlastní hlavu, přitiskne si její tělo pod krk, a pak jejíma rukama a nohama hýbe jako loutkou. Tímto způsobem vyjadřuje za pomoci panenky především smích, spokojenost či nedočkavost. Naopak v okamžicích strachu a nervozity jí tělíčko slouží jako jakýsi štít – drží ho v natažené ruce před sebou, zatímco své skutečné tělo stahuje do pozadí. Takto jedná například, když u se Ekdalů náhle objeví pro ni cizí lidé, Gregers a později továrník Werle. V propojení čtrnáctileté Hedviky s dětským tělíčkem lze snad vidět režisérovu interpretaci postavy jako dívky, která má v sobě navzdory svému věku stále něco nezdravě infantilního, jako by uvězněná po celý čas v této

---

<sup>75</sup> ŽÁČEK, Ivo. *Divoká kachna: Cestami i necestami (východo)evropského divadla – Plzeň 15.* - 23. 9. 2010. *Divadelní noviny* 19, 2010, č. 16, s. 6.

domácnosti (kvůli nemocným očím nechodí do školy) zakrněla a zůstala zčásti batoletem. Dětinskosti, s níž je Hedvika zobrazená, odpovídá i způsob, jak se vyjadřuje. Hedvika Vilišové mluví ukňouraným dětským hláskem, dovedeným k parodii tím, že každou větu na konci až v přehnané míře protáhne a zvýší intonaci. Na Hedvičinu oční vadu Mikulášek upozornil další expresionistickou nadsázkou – oči, které si tady Hedvika neustále mne a výrazně jimi mrká, jí obmaloval dvěma širokými černými kruhy. Hedvika v podání Terezy Vilišové je sice na jednu stranu stvoření odpudivé, zároveň ovšem budící soucit, neboť ve své pokřivenosti a grotesknosti jako by představovala oběť rodinného prostředí, v němž vyrůstala, a v její infantilnosti, jakkoli zkarikované, se zračí také nevinnost a naivní důvěřivost. (Hedvika svým expresionisticky laděným vzhledem připomíná služku Bertu z Mikuláškovy inscenace *Hedy Gablerové*, v Hedvičině zrudnosti zůstává ovšem něco dětsky dojemného, zatímco Berta vzbuzuje čistý odpor.)

Hjalmaru podává Jan Vápeník jako despotického, sebestředného burana, což je v inscenaci ještě podtrženo jeho vzhledem – je to muž robustní postavy, se zářivě oranžovými vlasy a bradkou, oblečený do staromódních, zašlých obleků. Hjalmar ovšem ve svém siláckém vzezření vychází z inscenace jako postava nejvíce zaslepená svými sebeklamy – žije v představě o své výjimečnosti a velké budoucnosti, jaká ho čeká s jeho vynálezem na poli fotografie, který mu vštípil do hlavy Relling. Ne Ginu, ale Hjalmaru staví Mikulášek do role pána domácnosti Ekdalových. Dává nám to najevo hned v prvním výstupu, odehrávajícím se u Ekdalů. Hjalmar se vrací domů od Werlů a předtím, než sám vstoupí do pokoje, tedy na jeviště, přilétnou doprostřed místnosti jeho boty. Tímto gestem jako by se režisérovi podařilo vystihnout celou rodinnou situaci – Hjalmar si doma může dovolit cokoliv. Má zde kompletní servis své manželky a dcery, které ho náruživě opečovávají, oprašují mu sako, načechravají polštářky na křesle, nosí pivo a s přehnaným zaujetím poslouchají jeho přednášky, to všechno snad proto, že se ho zčásti bojí a chtějí být ušetřeny jeho hysterických výlevů, k nimž představitel Hjalmaru své pasáže nejednou dovádí. Vápeník využívá k vystižení postavy poměrně široký hlasový rejstřík – kromě civilnějšího projevu, který u něj a ani u žádného z ostatních herců ovšem neslyšíme příliš často, volí projev patetický, nadsázkou dovedený do ironické roviny, dále již zmiňovaný explozivní projev či ješitný, vychloubačný tón, opět zparodovaný, kterým vypráví o svém vynálezu či pronáší doma posbíraná moudra o tokajském. Prvky parodie a nadsázky jsou zasažena i místa, v nichž mluví o své lásce k Hedvice. Repliku: „Můj domov se kolem mne zhroutil

v trosky. Gregersi, já nemám dítě!“<sup>76</sup> nemůžeme Hjalmarovi Jana Vápeníka, zcela dle režijního záměru, tak docela věřit. Vápeníkovo emocionálně vypjaté hořekování nad mrtvou Hedvikou v úplném závěru snad má znít již bez nadsázky, vzhledem k jeho hereckému projevu ve zbytku inscenace však připomíná jen jednu z dalších Hjalmarových póz.

Postavu Giny, ztvárněnou Sylvií Krupanskou, zobrazil Mikulášek jako karikaturu vzorné hospodyňky. Na ruce jí natáhl dvě dlouhé chňapky, které ji, podobně jako Hedviku bezhlavé tělíčko, provázejí celou inscenací, vybavil ji osvěžovači na zamaskování zdejšího bahenního vzduchu a také utěrkou, s níž v každé volné chvíli něco leští. Krupanská charakterizuje svou postavu zejména tím, že její tělo i výraz udržuje v neustálé křeči a tenzi. Její Gina je pokroucená a shrbená, jako by se nedokázala narovnat pod tíhou svého špatného svědomí, a má rezignovaný a zahořklý obličej, na němž se každý pokus o úsměv mění v kyselý škleb. Gininu posedlost čistěním znázornil režisér jakýmsi „pulírovacím tikem“ – při konverzaci začne někdy trhat hlavou, stejně jako to dělá při leštění, když očima sleduje pohyb své utěrky. Za Gininou závislostí na čistotě jako by se tady skrývala snaha vydrhnout své vlastní špinavé svědomí, vzhledem k utrápenému výrazu a zvláštní úporné křečovitosti, s níž pozici hospodyňky vykonává, je ale zřejmé, že se jí to ani za čtrnáct let nepodařilo. Režisér rozhodně nepředstavuje Ginu jako schopnou, pragmatickou ženu, která dokáže udržet ve svých rukou domácnost i podnik a již se podařilo oprostít se od své minulosti – výklad jeví se u této postavy na základě dramatu jako nejpravděpodobnější. V Mikuláškově pojetí se Ginina péče o domácnost stává směšnou a její prohřešky z minulosti ji tady očividně nikdy nepřestaly pronásledovat a udělaly z ní ustrašenou neurotičku. Tato interpretace Giny je patrná i v dramatické úpravě – v ní schází například pasáž, kdy si Gina přesně zaznamenává rodinné výdaje či kdy mluví o tom, že se již kompletně naučila ovládat fotografické řemeslo.

Herecký výkon Tomáše Dastlíka v roli Gregerse se v průběhu inscenace proměňuje v souvislosti s tím, jak se stupňuje posedlost mladého Werleho vytáhnout rodinu Ekdalových z nánosů lží. V prvním dějství, při hostině u továrníka Werleho, sice již Dastlík obdařuje Gregerse jistou dávkou nepříjemné odměřenosti a hnidopišství, jeho snaha dopátrat se pravdy zde ovšem vyznívá ještě vcelku sympaticky. V následujících jednáních u Ekdalů už je Greger podán s o poznání větší upjatostí a ušlechtilý, přemoudřelý tón, s nímž vede své křížové výslechy, začíná iritovat. Dastlík to ještě podtrhuje svatouškovským postojem, v němž Gregerse zobrazuje – vzpřímené držení těla a ruce složené v klíně či napnuté podél trupu. Ke konci potom získává Greger už jisté rysy fanatika a ve ztvárnění Tomáše Dastlíka

---

<sup>76</sup> IBSEN, Henrik. Divoká kachna. Překlad František Fröhlich. In IBSEN, Henrik. *Hry I*. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 434.



se začíná objevovat zřetelný parodický prvek. Ten režie, až se zbytečnou úporností, ještě umocňuje v posledním dějství, kdy Gregerse stylizuje do podoby mesiáše, snad přímo Ježíše Krista, který se v bílém rozevlátém rouchu a s černou parukou dlouhých vlasů pohybuje ladnými tanečními krůčky po jevišti a s přehnanou patetickou gestikulací i hlasem káže o manželství očištěném od lži. Po Hedvičině smrti si Gregers strhává z hlavy paruku na znamení porážky svého „učení ideálních nároků“. Zůstává ovšem jinak zcela klidný a nezdá se, že by si byl vědom, jakou roli v této tragédii sehrál. Nicméně potom, co ležérně zasedne na kamna k závěrečné rozpravě s Rellingem, otevře si láhev s pivem. Tímto gestem přeci jen jako by dával podvědomě za pravdu Rellingovi, neboť je to doktor, kdo po většinu času pivo na jevišti popíjí. Mikulášek své režijní pojetí Gregerse jako zparodovaného mesiáše ještě obohacuje o výše popsané znázornění paralely mezi ním a divokou kachnou.

Gregersova ideologického odpůrce doktora Rellinga režisér v inscenaci charakterizuje nadměrně velkými brýlemi na znamení toho, že je to on, kdo vidí skutečnost v těch nejtřízlivějších barvách. Snad právě proto si je Relling vědom nezbytnosti životních ideálů, ač pro ně má svůj vlastní název „životní lži“. Režisér jako by ovšem Rellingovi přidělil ještě jeden atribut, láhev s pivem. Relling v podání Dušana Urbana je ve své prozíravosti cynický, rezignovaný, omrzelý ožrala, který by snad také potřeboval vyléčit – ze své přílišné skepse, jež mu například nikdy nedovolila projevit svou náklonnost paní Sorbyové. Právě v těchto polohách, kdy nasazuje cynický tón a na Gregersovu naivitu reaguje výsměchem, je Dušan Urban herecky silnější než ve chvílích, kdy se snaží být Gregersovi vážným protivníkem a pokouší se vykládat svou životní filozofii moudrým a protřelým tónem. Tehdy vyznívá jeho Relling nevýrazně, příčinou může být to, že jeho herectví nevykazuje na rozdíl od ostatních tak zřetelné znaky stylizace.

Rellingův pacient, věčně opilý kněz Molvik, vychází z inscenace jako nejkomičtější a nejpanoptikálnější postava. Jan Vlas ho charakterizuje silně stylizovaným, zajímavým hrdečným hlasem a pomalými prkennými, loutkovitými pohyby. Jeho „démoničnost“, již mu vstúpil jako nutnou životní lež do hlavy Relling, režisér parodicky znázornil růžovým pramenem vlasů, „přehazovačkou“, která mu zčásti zakrývá jinak plešatou hlavu. Také kněžův alibismus se režisérovi podařilo vyjádřit povedeným vtípem – Molvik k tlusté čáře, kterou dělá ve vzduchu za svými prohýřenými nocemi, přikresluje se slovy, že „s jeho lepším já nemají tyhle věci nic společného“<sup>77</sup>, ještě jednu kratší vedoucí napříč a celý obraz pak ve vzduchu přetáčí do podoby kříže.

---

<sup>77</sup> Op.cit., s. 414.

Starého Ekdala hraje Přemysl Bureš od začátku do konce ve stejné poloze, jako zcela rozloženého alkoholika. Opilecké pohyby dovádí Bureš do extrému, takže se starý Ekdal potácí širokými kroky po jevišti chytaje se všeho okolo, nebo se v chůzi zaklání dopředu a dozadu tak, že se několikrát ocitá na hranici přepadnutí. Nejčastěji ovšem zaujímá na scéně statickou pozici v předklonu, s široce rozkročenýma nohama, rukama visícíma dolů a otupělým výrazem ve tváři.

Norbert Lichý v roli továrníka Werleho má spíše než ke stylizovanému blíže k psychologicky motivovanému hereckému projevu, přestože i u něj najdeme prvky stylizace. Lichý je typ herce, který si dokáže pro svou postavu zjednat respekt hned první replikou, kterou svým výrazně zbarveným hlasem na jevišti pronese. S vlasy vyčesanými nahoru, podmalovanýma očima (znak počínající slepoty stejně jakou Hedviky) a hůlkou, jíž kolem sebe šermuje, potom dokáže podat starého Werleho s děsivostí, která až fascinuje.

Postavě paní Sorbyové, hospodyně a nastávající manželce továrníka Werleho, dává hra jen minimální prostor, přesto se ji Marcele Čapkové ve dvou výstupech podařilo ráznými pohyby a pronikavým hláskem zřetelně interpretovat jako bystrou, energickou ženu, schopnou vydobýt si své.

Podobně jako pracuje Jan Mikulášek v *Hedě Gablerové* s písněmi Nirvany a vytváří tak určitou paralelu mezi hlavní hrdinkou a Kurtem Cobainem, zapojuje do *Divoké kachny* citace z televizních *Krkonošských pohádek*, jejich vyznění je ovšem v tomto případě zřetelně ironické. První odkaz se objevuje na počátku čtvrtého dějství – zazní pasáž, v níž Trautenberk nutí své služebnictvo, aby zabilo Krakonošovu sojku<sup>78</sup> – zřejmá paralela s Gregersem a jeho snahou zlikvidovat divokou kachnu, v přeneseném významu i doslova (Hedvičina oběť). Druhým motivem z *Krkonošských pohádek* Mikulášek celou inscenaci uzavírá. Po posledním dialogu Gregerse a Rellinga nechává zahrát známou znělku, která v krkonošském večerníčku následuje vždy těsně po závěrečném ponaučení z příběhu. Její užití na úplném závěru Ibsenovy hry tak získává zřetelně parodické rysy – bojovník za pravdu tady nevíteží jako v pohádkách, jakési poslání prosáklé skepsí zaznívá z úst člověka, který je zastáncem životních lží. Pohádkové černobílé vidění světa není v životě tak úplně

---

<sup>78</sup> „Hajný: Milostpane, to já nemůžu, ještě tak střeli čistou ránu, ale zaříznout, to ne. To kdyby tady

Kuba...

Kuba: Kdepak, já nemůžu vidět krev, já jsem slabá povaha.

Trautenberk: Zač vás platím, čeládko líná?! Jestli ji hned nezaříznete, vyženu vás!“

použitelné, snad proto zaznívá ze závěrečného hudebního motivu nejen ironie, ale i trocha smutku.

Na rozdíl od stylově čisté a esteticky vytříbené *Hedy Gablerové* inscenoval Jan Mikulášek *Divokou kachnu* jako křiklavou, barevnou, hlučnou grotesku, kde při pohledu na celkovou pokřivenost rodinného prostředí u Ekdalů dokáže zamrazit, ale přeci jen zde o kousek navrch získává groteskní tón. Mikulášek tentokrát zaplnil inscenaci množstvím režijních nápadů, metafor a odkazů a herce nechal předvést několik různých poloh stylizovaného herectví. S výrazným přispěním výpravy Marka Cpina, tentokrát laděné do teplých, pestrých barev a opět využívající hyperbolizovaných rekvizit, se z inscenace stává velká podívaná, která ovšem místy trpí právě na přemíru efektů. Zatímco první jednání, jež Mikulášek postavil z velké části na jednom nápadu – zdůraznění dialogů za pomoci lampiček, je příkladem výjimečně imaginativní a zároveň stylově čisté režijní práce, v následujících dějstvích u Ekdalů přeci jen režisér popustil uzdu své fantazii až příliš. Nápady jako by často přebíjely jeden druhý, přitom ne všechny jsou nutné a ne se všemi se pracuje důsledně; různorodý herecký projev, ač jsou jednotlivé výkony ve většině případů obdivuhodné, začíná časem jako celek unavovat. Snad to byl ale právě Mikuláškův záměr – rozpoutat na jevišti zběsilou groteskní smršť nápadů, obrazů a hereckých šklebů a zjistit tak, co všechno Ibsen unese.

Nedá se ovšem říci, že by režisér na úkor této nespoutanosti ochuzoval inscenaci o výklad dramatického textu. Výraznou stylizací hereckých výkonů a za pomoci výmluvných rekvizit dosáhl Mikulášek zřetelné, snad až příliš dořečené, interpretace jednotlivých postav. Nejpatrnější je to u celé rodiny Ekdalových, tady přistoupil režisér k nejsilnější nadsázce a všechny postavy zobrazil v pokřiveném až zruďném světle. Právě takto znázornění Ekdalovi do značné míry určují inscenační výklad dramatu. Jak konstatuje Jana Paterová: „[...] ta domácí selanka, kterou Gregers rozbije, dusí, svazuje a je falešná už svou podstatou [...]“<sup>79</sup> Rodina Ekdalových je tady ve zvláštním rozkladu a křeči ještě před Gregersovým příchodem, vinu z Hedvičiny smrti tak jako by Mikulášková inscenace nepřisuzovala jen Gregersovi, ale do jisté míry i všem zbylým členům rodiny.

---

<sup>79</sup> PATEROVÁ, Jana. Ostravský recept na kachnu. *Lidové noviny*, 22. 12. 2009.

## ZÁVĚR

Jan Mikulášek, podobně jako ve svých dalších nastudování klasických dramát (*Krvavá svatba, Tři sestry, Oidipus, Hamlet, Macbeth*), se i v případě *Hedy Gablerové* a *Divoké kachny* vymezil proti realistickému inscenačnímu uchopení těchto her. Za pomoci stylizovaných divadelních prostředků došel v obou inscenacích k osobitému režijnímu přečtení textu a k divadelně velmi sugestivnímu zobrazení světa Ibsenových hrdinů. Obě inscenace, i když vykazují typické znaky Mikuláškovy režijní rukopisu, se od sebe ovšem značně liší a v jistém smyslu by se dalo říct, že představují dva různé směry, kterými se může Mikulášek v rámci své režijní poetiky ubírat.

*Heda Gablerová* představuje režisérův důslednější pokus o výklad Ibsenovy hry, včetně postižení její tragické polohy, zatímco v *Divoké kachně* převážila místy nad cílevědomou interpretací nespoutaná imaginace. Razantní posun hry do ostře groteskní polohy zapříčinil, že jednotlivé postavy i výklad Ibsenova dramatu zde působí plošším dojmem než v *Hedě Gablerové*. Režijní pojetí potlačuje jemnější nuance textu a ještě výrazněji než v *Hedě Gablerové* zjednodušuje charaktery.

Herecká složka v obou inscenacích je zřetelně stylizovaná a expresionisticky laděná, v obou případech jako by herci vytvořili svoje charaktery záměrným opakováním pohybů, gest, grimas a intonace, které jim režie přidělila, míra této stylizace se v inscenacích ovšem liší. U *Hedy Gablerové* je způsob stylizace hereckého projevu o něco decentnější, zcizující prvky v herecké řeči se ve větší míře než u *Divoké kachny* prolínají s psychologicky motivovaným projevem, pro herecké pohyby je příznačná jistá pozvolnost a sošnost, která obzvláště vyniká v obrazivých mizanscénách, do nichž režisér herce v této inscenaci často aranžuje. U *Divoké kachny* je herecká složka oproti tomu určována velmi razantní groteskní stylizací, která má na rozdíl od hereckého stylu v *Hedě Gablerové* rozmanitější charakter. Herci využívají široký rejstřík nerealistických prvků projevu a na jevišti se rychle střídá řev s pláčem, hysterickým smíchem, zpěvem či ptačím štěbetáním, vše zaznívá ovšem v silně nadsazené až zparodované poloze. Zvolený styl herectví se výrazně podílí na režijním výkladu obou textů. Zatímco v *Divoké kachně* groteskní pokřivení postav přeci jen ve výsledku oslabuje tragický tón hry, v *Hedě Gablerové* sice stylizace hereckého projevu vnáší do inscenace zcizující a ironický prvek, ale zejména díky hereckému pojetí hlavní

představitelky získává nakonec navrch vážná rovina. V gestech a pohybech Hedy Gabriely Mikulkové jsou sice místa znatelně stylizovaná, její výraz ovšem zůstává realistický a herečce se podařilo ponechat postavě titulní hrdinky určité tajemství a nedořečenost, a to i navzdory tomu, že režisér Hedín vnitřní svět zčásti ilustruje na jevišti fyzickou akcí jejích dvojnic. Hedino lidství není v inscenaci zkarikováno, proto nás dokáže tragický úděl hrdinky oslovit.

Jako u všech Mikuláškových inscenací, má u sledovaných produkcí výrazný podíl na režijním pojetí výpravná složka, jejíž autorem je i tentokrát Mikuláškův dlouholetý spolupracovník Marek Cpin. U *Hedy Gablerové* pracuje Cpin s rozlehlostí a nehostinností Divadla Jiřího Myrona, scénu záměrně příliš nezabydluje, pokud ano, tak předměty a nábytkem v bizarní naddimenzované velikosti (paroží, hodiny, klavír, portrét Gablera), a vše včetně kostýmů ladí do chladných, šedo-černo-stříbrných odstínů. Salón Tesmanových jako by se tady svou bezútěšností a prázdnotou stával metaforou Hedina životního pocitu. *Divoká kachna* je oproti tomu zasazena na menší jeviště Divadla Petra Bezruče, jehož herecký prostor je scénografickým řešením inscenace ještě omezen (obydlí Ekdalových zabírá zhruba polovinu jeviště). Rodinná tragikomedie se tak po většinu času odehrává na místě, které jako by svými stísněnými rozměry ještě podtrhovalo dusnou atmosféru zavládající u Ekdalových. Z barev tentokrát převládají křiklavé teplé odstíny, jež Cpin ve scénografii i kostýmech použil v nevkusně sladěných kombinacích, které ještě zdůrazňují grotesknost a nejapnost všeho dění na jevišti.

V obou inscenacích se režisér na jevišti vyjadřuje do značné míry právě za pomoci výtvarné složky, a to především hyperbolizovanými scénickými prvky. Těmi zvýrazňuje povahové vlastnosti jednotlivých postav (Tein dlouhý ohon, Tesmanova pyramida z knih, Gininy velké chňapky), či tak podtrhuje symbolický význam daných rekvizit (klavír jako neodbytná připomínka Hedina domova potažmo rakev, paroží zastupující banalitu měšťáckého prostředí, dopis od továrníka Werleho potvrzující Hjalmarovo podezření). Tato hyperbolizace se v *Hedě Gablerové* stává jedním z hlavních režijních znaků a Mikulášek jejím prostřednictvím dochází ke zřetelné interpretaci textu. V *Divoké kachně* je využití rekvizit v přemrštěné velikosti jen jedním z mnoha nápadů, symbolů a metafor, kterými Mikulášek inscenaci zaplnil, a jejich význam zde také není ve všech případech úplně zřejmý. Hyperbolizované rekvizity tu občas působí spíše jako režijní schválnost než logická součást výkladu.

Jak jsem se pokusila doložit, jsou inscenace *Hedy Gablerové* i *Divoké kachny* určovány převážně výtvarnou stránkou a herectvím. Zatímco v *Hedě Gablerové* využívá Mikulášek tyto složky k důslednému výkladu textu, jeho práce s vizuálními symboly v inscenaci je promyšlená a kontinuální, postavy jsou pečlivě, do detailu vystavěné a režisér dochází k velmi kompaktnímu, vycizelovanému scénickému tvaru, (kterému ovšem rozhodně neschází divadelní působivost), v *Divoké kachně* volí Mikulášek při práci s divadelními prostředky častěji asociativní metodu, zaměřuje se na spektakulárnost inscenace a provokativnost některých nápadů a důraz na přesnou režijní interpretaci hry zde není tak zřetelný jako v *Hedě Gablerové*. Nicméně je zde nutné dodat, že všechny mé výhrady k inscenaci *Divoké kachny* mají za cíl spíše poukázat na odlišnosti v režijním přístupu u obou inscenací a na jejich kontrastní vyznění, a nemění nic na tom, že *Divoká kachna* se dá rovněž považovat za inscenaci pozoruhodnou - razantnější, s méně patrnými významy, ale v určitém smyslu svobodnější, nsvázanou precizní režijní koncepcí, tudíž otevřenou hravostí a nespoutaností režijní fantazie, a tím i velice působivou.

„Mikuláškovy práce jsou vzorným příkladem toho, jak postavit inscenaci, která je prostá tradičního realismu a přitom nás vtahuje a emočně sytí s naprosto stejnou, ba možná větší intenzitou,“<sup>80</sup> napsala o Mikuláškových režii Karolína Stehlíková. Zdá se, že emotivní síla Mikuláškových inscenací spočívá v ustavičném hledání výsostně divadelních prostředků, kterými se vyjadřuje, ovšem vždy se snahou dojít s jejich pomocí k výkladu dramatického textu. V tomto úsilí mu pomáhá, ale mnohdy i situaci komplikuje, jeho výrazná imaginace. Dvě analyzované inscenace toho můžou být důkazem.

---

<sup>80</sup> STEHLÍKOVÁ, Karolína. 2x Ibsen podle Jana Mikuláška [online]. [cit. 16.6.2011]. URL: <http://www.bezrucy.cz/hra/divoka-kachna/>. (převzato ze stránky i-literatura).

## SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

### ODBORNÁ LITERATURA:

BERKOVSKIJ, Naum. Ibsen. Přeložila Eva Sgallová. In BERKOVSKIJ, Naum. *Eseje o tragédii*. Praha: Orbis, 1962, s. 139–174.

HOŘÍNEK, Zdeněk. Ibsenovská dramatická forma. In HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995, s. 1–13.

MEYER, Michael. Divoká kachna 1882–1883. Přeložil Jaroslav Král. In Národní divadlo v Praze: IBSEN, Henrik. *Divoká kachna*. Program k inscenaci. Praha: Národní divadlo, 1993, s. 56–71.

MAYERSON, Caroline W. Thematic Symbols in *Hedda Gabler*. In *Ibsen. A Collection of Critical Essays*. Edited by Rolf Fjelde. New Jersey: Prentice-Hall, 1965, s. 131–138.

PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.

ŠALDA F. X. Henrik Ibsen. In *Souborné dílo F. X. Šaldy 2, Duše a dílo*. Praha: Melantrich, 1950, s. 182–189.

THOMAS, David. *Modern dramatists. Henrik Ibsen*. London: Macmillan Education LTD, 1990.

*Ipsa, ipsa, Ibsen. Sborník ibsenovských studií*. Editor Karolína Stehlíková. Praha: Elg, 2006.

### RECENZE, ROZHOVORY, STUDIE:

#### Heda Gablerová:

DROZD, David. Rekviem za krásnou Heddu. *Host* 25, 2009, č. 5, s. 62.

HRDINOVÁ Radmila. Heda Gablerová. *Divadelní noviny* 18, 2009, č. 16.

HOŘÍNEK, Zdeněk. Heda a čas. *Divadelní revue* 18, 2007, č. 4, s. 61.

JIROUŠEK, Martin. Mikulášková Heda chrlí nápady. *Mladá fronta Dnes*, 11. 6. 2008.

KOVÁŘOVÁ, Petra Maria. Divadelní Flora: Vypjatý den [online].[cit.12.4.2011]. URL: <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/56-DIVADELNI-FLORA-VYPJATY-DEN>.

KUBART, Tomáš. Chvála těší, kritika mrzí – nic víc, nic méně. Rozhovor s Gabrielou Mikulkovou [online]. [cit. 12. 4. 2011].

URL:<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/121-Chvala-tesi-kritika-mrzi-Nic-vic-nic-min-Rozhovor-s-Gabrielou-Mikulkovou>.

KŘÍŽ, Jiří P. Heda Gablerová – síla ubližovat a ničit sebe: Jan Mikulášek v Divadle Jiřího Myrona stvořil další ostravský vývozní artikl. *Právo*, 12. 6. 2008.

MIKULKOVÁ, Iva. Stinná duše Hedy Gablerové. *Divadelní noviny* 17, 2008, č. 15, s. 4.

SCHMIEDTOVÁ, Janka. Inscenace jako výtvarné dílo [online]. [cit. 12. 4. 2011].

URL:<http://www.nekultura.cz/divadlo-serial-mimoprazsky-rozcestnik/inscenace-jako-vytvarne-dilo-heda-gablerova.html>.

ŠOTKOVSKÝ, Jan. Pro boha živého – to se přece nedělá! Třikrát Heda Gablerová (Černín-Smoček – Mikulášek). *Divadelní revue* 21, 2010, č. 1, s. 116–136.

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

ZÁVODSKÝ, Vít. Ostravské experimentování. *Týdeník Rozhlas* 19, 2009, č. 1, s. 19.

ŽÁČEK, Ivan. Heda Gablerová. *Divadelní noviny* 18, 2009, č. 16.

#### Divoká kachna:

CÍSAŘ, Jan. Plzeňské kontakty. *Disk: Časopis pro studium scénické tvorby*, 2010, č. 34, s. 7–20.

DVOŘÁK, Petr. OST-RA-VAR 2010 [online]. [cit. 12. 4. 2011]

URL: [http://www.divabaze.cz/index.php?option=com\\_content&view=article&id=230:os-tra-var-2010&catid=73:moravskoslezsky&Itemid=50](http://www.divabaze.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=230:os-tra-var-2010&catid=73:moravskoslezsky&Itemid=50).

HRDINOVÁ, Radmila. Ostravský divadelní maratón od haldy k Oidipovi. *Právo*, 1. 3. 2010.

KERBR, Jan. Denaturovaná hostina v Ostravě. *Divadelní noviny* 19, 2010, č. 6, s. 7.

KŘÍŽ, Jiří P. Hledání pravdy s kachnou. *Právo: Severní Morava*, 8. 4. 2010.

LOLLOK, Marek. Dobře upečená kachna [online]. [cit. 12. 4. 2011].

URL: <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/466-Dobre-upecena-kachna>.

MIKULKA, Vladimír. Čtrnáctý OST-RA-VAR: Festival skoro návykový. *A2* 6, č. 7, s. 15.

PATEROVÁ, Jana. Ostravský recept na kachnu. *Lidové noviny*, 22. 12. 2009.

SATKOVÁ, Naďa. U Bezručů zahájili lov na Divokou kachnu [online]. [cit. 12. 4. 2011].



URL: <http://www.nekultura.cz/divadlo-serial-mimoprazsky-rozcestnik/strana-obsahu-7.html>.

VARYŠ, Vojtěch. Pravda? S pravdou se nevyrovnáte! Flora – den desátý – Divoká kachna [online]. [cit. 12. 4. 2011]. URL:<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/382-Flora-den-desaty-Divoka-kachna>.

ŽÁČEK, Ivo. Divoká kachna: Cestami i necestami (východo)evropského divadla – Plzeň 15. - 23. 9. 2010. *Divadelní noviny* 19, 2010, č. 16, s. 6.

#### Ostatní:

BALTYN, Hanna. Jan Mikulášek a další. Přeložil Jiří Vondráček. *Svět a divadlo* 20, 2009, č. 6, s. 86–89.

BARTOŠ, Václav – ŠEDOVÁ, Iva. „Neexistuje dobrá scéna a špatné představení, jen celek má smysl.“ Rozhovor s Markem Cpinem [online]. [cit. 12. 4. 2011]. URL:<http://www.nekultura.cz/divadlo-rozhovor/scenograf-marek-cpin-neexistuje-dobra-scena-a-spatne-predstaveni-jen-celek-ma-smysl.html>.

BEDNÁŘOVÁ, Veronika. „Vlažné reakce jsou na nic...“ Rozhovor s Janem Mikuláškem. *Reflex* 20, č. 36, s. 54.

CIMERÁK, Milan. Caligula. *Theatralia: Revue současného myšlení o divadelní kultuře* 13, 2010, č. 1, s. 92–93.

DROZD, David. Diskuse kolem Jana Mikuláška... *Theatralia: Revue současného myšlení o divadelní kultuře* 13, 2010, č. 1, s. 98.

GRULICH, Jan. Bezruč?! Aneb o divadle s géniem loci. *Svět a divadlo* 21, 2010, č. 4, s. 18–37.

HEJDUKOVÁ, Hana. Hravý režisér na rozcestí. *Svět a divadlo* 18, 2007, č. 4, s. 61–81.

LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. Režisér Jan Mikulášek (anketa). *Theatralia: Revue současného myšlení o divadelní kultuře* 13, 2010, č. 1, s. 84–85.

MIKULKOVÁ, Iva. „Návrat do Zlína? Uzavření jedné kapitoly...“ Rozhovor s Janem Mikuláškem [online]. [cit. 12. 4. 2011]. URL:<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/98--Navrat-do-Zlina-Uzavreni-jedne-kapitoly>.

PÁLENÍKOVÁ, Jitka. „Nedostatek invence se často zaměňuje za pokoru k textu.“ Rozhovor s Janem Mikuláškem [online]. [cit. 12.4.2011]. URL:[http://www.vetrnemlyny.cz/rozrazil/online/clanek.php?clanek\\_id=99](http://www.vetrnemlyny.cz/rozrazil/online/clanek.php?clanek_id=99).

PÁLUŠ, Petr. Smells Like Theatre Spirit. *Theatralia: Revue současného myšlení o divadelní kultuře* 13, 2010, č. 1, s. 97–98.

PELCOVÁ, Martina. Mezi divadlem a fyzikou. Rozhovor s Janem Mikuláškem. *Diva*, Jaro 2010, s. 25–27.

PROSPĚCHÁŘ, Petr. „V divadle je entuziasmus velice nakažlivý.“ Rozhovor s Janem Mikuláškem. *Protimluv* 6, 2007, č. 3, s. 14–15.

SEDLÁČKOVÁ, Andrea. Totální divadlo v koncepci Jana Mikuláška. *Theatralia: Revue současného myšlení o divadelní kultuře* 13, 2010, č. 1, s. 93–94.

SIEGLOVÁ, Tereza – ŠKORPIL, Jakub. Vzdálit se všednosti. Sadařský rozhovor s Janem Mikuláškem. *Svět a divadlo* 21, 2010, č. 5, s. 26–33.

STEHLÍKOVÁ, Karolína. 2x Ibsen podle Jana Mikuláška [online]. [cit. 16.6.2011]. URL: <http://www.bezrucy.cz/hra/divoka-kachna/>. (převzato ze stránky i-literatura).

ŠALDA, F. X. Henrik Ibsen: Heda Gablerová. *Novina IV.*, 1911, č. 6., 27. 1. 1911.

ŠOTKOVSKÝ, Jan – ŠOTKOVSKÁ, Jitka. Jan Mikulášek – pokus o portrét. *Theatralia: Revue současného myšlení o divadelní kultuře* 13, 2010, č. 1, s. 85–91.

TICHÝ, Zdeněk. Současné české drama mi nic neříká. Rozhovor s Janem Mikuláškem. *Mladá fronta Dnes*, 10. 9. 2010.

VARYŠ, Vojtěch. Mikuláškovy patálie: O Oidipovi a Elementárních částicích. *Svět a divadlo* 21, 2010, č. 5, s. 16–21.

VICENÍKOVÁ, Dora. Onegin, Hedda and the Others. *Czech Theatre*, 2009, č. 25, s. 20–26.

ŽŮREK, Jan. „Nechci dělat scénografii jako nádeničinu.“ Rozhovor s Markem Cpinem [online]. [cit. 12. 4. 2011]. URL: <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/149--Nechci-delat-scenografii-jako-nadenicinu-rika-Marek-Cpin>.

## **DIVADELNÍ HRY:**

IBSEN, Henrik. Divoká kachna. Překlad František Fröhlich. In IBSEN, Henrik. *Hry I*. Praha: Divadelní ústav, 2006.

IBSEN, Henrik. Heda Gablerová. Překlad František Fröhlich. In IBSEN, Henrik. *Hry II*. Praha: Divadelní ústav, 2006.

## **DIVADELNÍ PROGRAMY:**

Národní divadlo moravskoslezské: CAMUS, Albert. *Caligula*. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 2003.

Divadlo Petra Bezruče: IBSEN, Henrik. *Divoká kachna*. Program připravila Zuzana Mildeová. Brno: Divadlo Petra Bezruče, 2009.

Národní divadlo v Praze: IBSEN, Henrik. *Divoká kachna*. Program připravil Jaroslav Král a Kateřina Fejlková. Praha: Národní divadlo, 1993.

Národní divadlo moravskoslezské: IBSEN, Henrik. *Heda Gablerová*. Program připravil Marek Pivovar. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 2008.

## **AUDIOVIZUÁLNÍ ZÁZNAMY:**

Záznam inscenace *Divoká kachna*, Divadlo Petra Bezruče, Ostrava.

Záznam inscenace *Heda Gablerová*, Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava.

## PŘÍLOHA

### SOUPIS REŽIJNÍ TVORBY JANA MIKULÁŠKA<sup>81</sup>

#### **ERWIN**

Jan Mikulášek

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

**Akademické gymnázium v Brně**, hráno v divadle BARKA

Premiéra roku 1997

#### **KLAUZURY - JAMU Brno**

William Shakespeare: Macbeth.

Roberto Cossa: Yepeto.

Bertolt Brecht: Let přes oceán.

#### **LET PŘES OCEÁN**

Bertolt Brecht

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

d. Klára Špičková.

**Divadlo Polárka Brno**

Premiéra roku 2000

#### **OTVÍRÁNÍ SEZÓNY V DIVADLE POLÁRKA**

Jan Mikulášek – Miroslav Oščatka – Martin Čičvák

r. Jan Mikulášek

s. a k. Tom Ciller, Michaela Hořejší a Markéta Oslzlá

**Divadlo Polárka Brno**

Premiéra 9. 9. 2000

#### **VAŘENÝ HLAVY** (scénické čtení v rámci cyklu Bílé noci)

Marek Horoščák

r. Jan Mikulášek

**Divadlo Polárka Brno**

Premiéra 7. 10. 2000

---

<sup>81</sup> Při sestavování seznamu Mikuláškových režii jsem vycházela především z elektronické databáze Dokumentace Divadelního ústavu v Praze, dále z diplomové práce Hany Hejdukové (*Režijní tvorba Jana Mikuláška, Reflexe tvorby současného českého režiséra prostřednictvím analýz vybraných inscenací v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě, Moravském divadle Olomouc a Národním divadle v Brně*, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, 2008), u novějších režii potom z programů k inscenacím a z internetových stránek příslušných divadel.

### **FLYING FOOL**

Bertolt Brecht

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

d. Miroslav Oščatka

h. Jan Mikulášek.

**Divadlo polárka Brno** (v rámci cyklu Bílé noci)

Premiéra 30. 10. 2000

(Název hry „Let Lindenberghů“ byl při inscenaci změněn na „My dva“. V roce 2001 se hrála pod názvem „Flying Fool“.)

### **SCHŮZKY S EZOPEM**

Ezop – Miroslav Oščatka

r. Jan Mikulášek

s. a k. Kateřina Wewiorová a Pavla Hovorková

h. Jan Mikulášek a Oleg Vojtíšek

d. Miroslav Oščatka

**Divadlo Polárka Brno**

Premiéra 24. 3. 2001

### **KABARET ŠUŠUŠU - KABARET ULMANOVA LINIE**

Jan Mikulášek – Miroslav Oščatka

r. Jan Mikulášek

s. a k. Ondřej Zicha

d. Miroslav Oščatka

H. Jan Mikulášek a David Smečka

**Divadlo Polárko Brno**

Premiéra 15. 9. 2001

### **KLUB SEBEVRAHŮ**

Robert Luis Stevenson – Jan Mikulášek – Špičková Klára

s. a k. Jan Mikulášek

h. David Smečka

d. Klára Špičková

**Divadlo Polárka Brno**

Premiéra 24. 11. 2001

### **DIVOČINA MEZI SAMETOVÝMI**

Jan Mikulášek – Miroslav Oščatka

r. Jan Mikulášek a Miroslav Oščatka

s. a k. Jan Mikulášek a Miroslav Oščatka

h. Jan Mikulášek a David Smečka

**Divadlo Polárka Brno**

Premiéra 12. 3. 2002

### **SÓLO PRO JEDEN DECH** (večer poezie)

Oldřich Mikulášek – Jan Mikulášek – Jana Hořčíková – Barbora Milotová – David Smečka  
– Mirek Černý

r. Jan Mikulášek

s. a k. Jan Mikulášek

h. David Smečka a Jan Mikulášek a Frank London a Klezmer Brass a Allstar

**Divadlo Polárka Brno** – Na Pokusně

Premiéra 14. března 2002

### **ŠNECI VYLEZLÍ Z ULITY**

Kolektiv Divadla Polárka

r. Jan Mikulášek a Miroslav Ošcatka

h. Jan Mikulášek a David Smečka

**Divadlo Polárka Brno**

Premiéra 11. 6. 2002

### **LETNÍ SNÍH**

Kuan Chan-čching

r. Jan Mikulášek

h. Karel Šimandl

**Městské divadlo Karlovy Vary** – Divadlo Husovka

Premiéra 26. dubna 2002

### **HUCKLEBERRY FINN**

Mark Twain – Jan Mikulášek

r. Jan Mikulášek

s. a k. Kateřina Wewiorová

h. Jan Mikulášek

**Divadlo Polárka Brno**

Premiéra 5. 10. 2002

### **CALIGULA**

Albert Camus

ú. Jan Mikulášek a Klára Špičková

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

h. Jan Mikulášek

d. Klára Špičková

**Národní divadlo moravskoslezské Ostrava** – Divadlo Jiřího Myrona

Premiéra 22. 3. 2003

### **ARCHANDĚLÉ NEHRAJÍ BILIÁR**

Dario Fo

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

h. David Smečka, (texty písní Jan Mikulášek, David Smečka a Ota Ornest)

**Divadlo Polárka Brno**

Premiéra 16. 10. 2003

### **TICHÁ HRŮZA I**

Podle povídek E. Phillipse Openheima, Williama Faulknera, E. A. Poea a další hororové četby; dramtizace – Arnošt Dvořák – Lucie Bulisová – Jan Mikulášek – Martin František

r. Ondřej Elbl, Jan Mikulášek, Martin František

s. Jan Štěpánek

k. Marek Cpin

h. Karel Albrecht a Nikos Engonidis

d. Lucie Bulisová

**Klicperovo divadlo Hradec Králové**

Premiéra 20. 12. 2003

### **HERKULES A AUGIÁŠŮV CHLÉV**

Friedrich Dürrenmatt

ú. Jan Mikulášek a Klára Špičková

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

h. David Smečka

d. Klára Špičková

**Národní divadlo moravskoslezské Ostrava** – Divadlo Jiřího Myrona

Premiéra 21. 2. 2004

### **PAST NA MYŠI**

Agatha Christie

ú. Jan Mikulášek a Marek Pivovar

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

h. Jan Mikulášek

d. Marek Pivovar

**Národní divadlo v Brně** – Mahenovo divadlo

Premiéra 8. 10. 2004

### **MERLIN ANEB PUSTÁ ZEM**

Tankred Dorst

ú. Jan Mikulášek, Miroslav Oščatka a Alice Taussiková

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

h. Jan Mikulášek

d. Alice Taussiková

**Moravské divadlo Olomouc** – Velké divadlo Olomouc

Premiéra 14. 1. 2005

### **KRÁLOVNA MARGOT**

Alexandr Dumas st. – Jan Mikulášek – Klára Špičková

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

h. Jan Mikulášek

d. Klára Špičková

**Národní divadlo moravskoslezské Ostrava** – Divadlo Jiřího Myrona

Premiéra 2. 4. 2005

## **STORY**

Martin Crimp

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

h. Jan Mikulášek

d. Ilona Smejkalová

**Divadlo Petra Bezruče Ostrava**

Premiéra 7. 10. 2005

## **SLADKÝ ŽIVOT**

Frederico Fellini – Tullio Pinelli – Ennio Flaiano – Rondi Brunello – Jan Mikulášek

- Marek Pivovar

r. Jan Mikulášek

s. Marek Cpin

k. Linda Dostálková

h. Jan Mikulášek

d. Marek Pivovar

**Národní divadlo moravskoslezské Ostrava – Divadlo Jiřího Myrona**

Premiéra 4. 2. 2006

## **TŘI SESTRY**

Anton Pavlovič Čechov

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

h. Jan Mikulášek

d. Ilona Smejkalová

**Divadlo Petra Bezruče Ostrava**

Premiéra 27. 5. 2006

## **ZBĚSILOST V SRDCI**

Barry Gifford – Jan Mikulášek – Daniela Jirmanová

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

h. Jan Mikulášek

d. Ilona Smejkalová

**Divadlo Petra Bezruče Ostrava**

Premiéra 20. 10. 2006

## **KRVAVÁ SVATBA**

Frederico García Lorca

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

h. Jan Mikulášek

d. Dora Viceníková

**Národní divadlo v Brně – Mahenovo divadlo**

Premiéra 26. 1. 2007



### **FANTOM MORRISVILLU**

František Vlček – Bořivoj Zeman – Jan Mikulášek – Klára Špičková

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

h. Jan Mikulášek

d. Klára Špičková

**Národní divadlo moravskoslezské Ostrava** – Divadlo Jiřího Myrona

Premiéra 31. 3. 2007

### **ČTYŘI VRAŽDY STAČÍ DRAHOUŠKU**

Nenad Brixi – Miloš Macourek – Oldřich Lipský – Ilona Smejkalová

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

d. Ilona Smejkalová

**Divadlo Petra Bezruče Ostrava**

Premiéra 18. 5. 2007

### **EVŽEN ONĚGIN**

Alexandr Sergejevič Puškin – Jaroslav Janovský

ú. Jan Mikulášek

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

h. Jan Mikulášek

d. Ilona Smejkalová

**Divadlo Petra Bezruče Ostrava**

Premiéra 5. 10. 2007

### **NOC BLÁZNŮ**

Louis Nowra

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

d. Ilona Smejkalová

**Divadlo Petra Bezruče Ostrava**

Premiéra 21. 3. 2008

### **HEDA GABLEROVÁ**

Henrik Ibsen

ú. Jan Mikulášek a Marek Pivovar

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

h. Jan Mikulášek

d. Marek Pivovar

**Národní divadlo moravskoslezské Ostrava** – Divadlo Jiřího Myrona

Premiéra 7. 6. 2008

### **CHARLIE VE SVĚTLECH MODERNÍ DOBY**

Jan Mikulášek – Vladimír Fekar

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

h. Jan Mikulášek

d. Vladimír Fekar

**Městské divadlo Zlín**

Premiéra 11. 10. 2008

### **HAMLET**

William Shakespeare (překlad Zdeněk Urbánek)

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

h. Jan Mikulášek

d. Barbora Vrbová

**Divadlo Husa na provázku Brno**

Premiéra 17. 1. 2009

### **1984**

George Orwell – Jan Mikulášek

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

h. Jan Mikulášek

**Divadlo Petra Bezruče Ostrava**

Premiéra 21. 3. 2009

### **OIDIPUS**

Sofoklés

ú. Jan Mikulášek a Marek Pivovar

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

h. Jan Mikulášek

d. Klára Špičková

**Národní divadlo moravskoslezské Ostrava – Divadlo Antonína Dvořáka**

Premiéra 21. 6. 2009

### **DIVOKÁ KACHNA**

Henrik Ibsen

ú. Jan Mikulášek a Zuzana Mildeová

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

**Divadlo Petra Bezruče Ostrava**

Premiéra 9. 10. 2009

### **ELEMENTÁRNÍ ČÁSTICE**

Michel Houellebecq – Jan Mikulášek – Dora Viceníková

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

h. Jan Mikulášek

d. Dora Viceníková

**Národní divadlo Brno**, Reduta

Premiéra 26. 2. 2010

### **MACBETH**

William Shakespeare (překlad Jiří Josek)

ú. Jan Mikulášek a Marta Ljubková

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

d. Štěpán Otčenášek

**Divadlo v Dlouhé Praha**

Premiéra 25. 6. 2010

### **KORESPONDENCE V+W**

Jiří Voskovec – Jan Werich – Dora Viceníková

r. Jan Mikulášek

s. Svatopluk Sládeček

k. Marek Cpin

h. Jan Mikulášek

d. Dora Viceníková

**Národní divadlo Brno** – Reduta

Premiéra 5. 11. 2010

### **GOTTLAND**

Marius Szczygiel – Jan Mikulášek – Marek Pivovar

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

h. Jan Mikulášek

d. Marek Pivovar

**Národní divadlo moravskoslezské** – Divadlo Jiřího Myrona

Premiéra 20. 1. 2011

### **TRAPNÁ MUKA**

Karel Čapek – Jan Mikulášek

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

d. Barbara Gregorová

**Divadlo Husa na provázku Brno**

Premiéra 1. 4. 2011

## **TO LÉTO**

Ondřej Novotný

r. Jan Mikulášek

d. Miroslav Ošchatka

**Divadlo Husa na provázku Brno**

Premiéra 23. 4. 2011

(Inscenace vznikla v rámci cyklu *Jirka Kniha Hledá autora*. „Nejlepší kusy z dramatické soutěže *Cena Konstantina Trepleva* v nastudování nejoriginálnějších českých režisérů.“)

## **EUROPEANA**

Patrik Ouředník – Jan Mikulášek – Dora Viceníková

r. Jan Mikulášek

s. a k. Marek Cpin

h. Jan Mikulášek

d. Dora Viceníková

**Národní divadlo Brno** – Reduta

Premiéra 9. 6. 2011

