

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

LARS VON TRIER NA ČESKÝCH JEVIŠTÍCH:

problematika divadelních prepisů filmových děl

LARS VON TRIER IN CZECH THEATRES:

issue of theatre transcriptions of films

© Markéta S. Kaňková

Praha, 2013 Vedoucí práce: Prof. PhDr. Pavel Janoušek, CSc.

Poděkování:

Na tomto místě děkuji především své rodině, která mě za doby studií hmotně i duchovně podporovala a trpělivě se mnou nesla všechny zdravotní i jiné těžkosti posledních let. Velký dík patří mému školiteli, profesoru Pavlu Janouškovi, nejen za rady, připomínky a důsledné odborné vedení, ale i za trpělivost, vstřícnost a podporu - tedy za jeho lidský rozměr. Za vstřícnost a pozitivní přístup děkuji i vedoucímu katedry doktoru Christovovi. V neposlední řadě pak děkuji za vědeckou i lidskou inspiraci profesoru filmové vědy Jiřímu Cieslarovi, jehož náhlý odchod ze světa počátkem roku 2006 mě hluboce zasáhl. Vzpomínce na něj připisuji tuto práci.

Prohlašuji, že jsem diplomovou 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 30.4.2013

Markéta S. Kaňková, DiS.

Abstrakt:

Tato práce se zabývá problematikou divadelní adaptace filmového díla v českém divadelním kontextu, kterou zkoumá na příkladech divadelních přepisů filmů současného dánského tvůrce Larse von Triera. Cílem práce je zachytit a popsat složitý průběh transformace původních filmových látek a filmových textů v texty, a potažmo i v díla divadelní, a pojmenovat možné adaptační přístupy a techniky, které se v procesu adaptace manifestují.

Klíčová slova:

Filmový scénář, drama, dramatický a divadelní text, adaptace, dramatisace, divadelní adaptace jako proces a produkt, intertextualita, filmový a divadelní kód, poetika divadelního textu, aristotelská výstavba, uzavřená a otevřená forma dramatu, vazba textu a inscenace, jevištní adaptace, anti-iluzivní divadlo, Bertolt Brecht.

Abstract

This thesis concentrates on the phenomenon of theatre adaptation of films in context of czech contemporary theatre. It's goal is – on examples of theatre transcriptions of Lars von Trier's films – to capture and describe difficult process of adaptation, which is wageing during the transformation of films and film texts into their theatre versions. During the process of analyses, we will try to trace not only the concrete transfigurations, but to name possible approaches and techniques revelating during the act of adaptation.

Keywords:

Film screenplay, drama and text in theatre, adaptation, intertextuality, film, theatre, theatre adaptation, film and theatre code, relation between theatre text and staging, poetics of theatre text, stage adaptation, Aristotle, anti-illusional theatre, Bertolt Brecht.

„Upřímně řečeno, moc se v divadle nevyznám, ale vždycky jsem si myslel, že film je klon divadla.“¹

Lars von Trier

¹ KABELOVÁ, Kristine: Film je klon divadla. Rozhovor s Larsem Trierem. Z Theater der Zeit 12/2004 přeložila a upravila Eva Jíchová. Divadelní noviny, roč. 14, č.6 (22.3.2005), s.11-12.

OBSAH:

ÚVOD	s.8
1. Divadelní adaptace filmového scénáře: filmový scénář a dramatický text	s.11
2. LARS VON TRIER – AUTOR: DRAMATICKÉ A DIVADELNÍ PRINCIPY V TRIEROVĚ DÍLE... ..	s.15
3. TRIEROVY FILMOVÉ SCÉNÁŘE A JEJICH DIVADELNÍ ADAPTACE	s.21
3.1 Prolomit vlny: filmový scénář a jeho kontext	s.23
3.2 Prolomit vlny: divadelní adaptace Vivien Nielsenové	s.30
3.2.1 Proměny fabule	s.31
3.2.2 Dramatické postavy	s.35
3.2.3 Dramatický děj a jeho rozvržení	s.38
3.2.4. Forma dramatického textu	s.39
3.2.5 Shrnutí	s.41
3.3 Prolomit vlny: úprava Divadla Petra Bezruče.....	s.43
3.4 Prolomit vlny: Inscenace Divadla Petra Bezruče	s.44
3.5 Prolomit vlny: úprava Divadla Rokoko	s.48
3.6 Prolomit vlny: inscenace Divadla Rokoko	s.52
3.7 Idioti: filmový scénář a jeho kontext	s.54
3.8 Idioti: divadelní adaptace Burkharda Kosmiskeho a Ingoha Bruxe	s.62
3.9 Idioti: úprava HaDivadla Brno	s.64
3.10 Idioti: inscenace brněnského HaDivadla	s.67
3.11 Dogville: filmový scénář a jeho kontext	s.70
3.12 Dogville: divadelní adaptace Christiana Lollikea	s.81
3.13 Dogville: úprava pražského Národního divadla.....	s.87
3.14 Dogville: inscenace pražského Národního divadla	s.89
3.15 Kdo je tady ředitel? : filmový scénář a jeho kontext	s.91
3.16 Kdo je tady ředitel?: adaptace Martiny Kinské a Daniela Hrbka.....	s.100

3.17 Kdo je tady ředitel? inscenace Švandova divadla Praha	s.104
3.18 Kdo je tady ředitel? úprava Městského divadla Zlín	s.108
3.19 Kdo je tady ředitel? inscenace Městského divadla Zlín	s.109
3.20 ZÁVĚR	s.112
4. BIBLIOGRAFIE	s.113
5. PŘÍLOHA	
5.1 Soupis jevištních adaptací Trierových filmů	s.119
5.2 Filmografie Larse von Triera	s.122
5.3 Manifest Dogma 95	s.133
5.4 Filmy natočené podle Dogma 95	s.136
5.5 Jevištní adaptace filmů v českých divadlech 1990–2013	s.140

ÚVOD:

Od konce 90. let 20. století jsme v evropském divadle svědky zrodu a hbitého prosazení nového dramaturgického a inscenačního postupu: **jevištní adaptace filmového díla**. Přepisy filmů se na evropských jevištích objevily náhle a s neobvyklou razancí i dynamikou se v krátkém časovém horizontu prosadily jako stabilní a samozřejmá součást repertoáru většiny evropských, především činoherních divadel. S několikaletým zpožděním za vývojem západního divadla se nový fenomén začal počátkem 21. století pozvolna prosazovat i na českých jevištích. Během několika let se v českém divadelním prostředí nebývale rozrostl a stal se jednou z nejprogresivněji se vyvíjejících linií české činoherní dramaturgie. Rostoucí kvantita i vzrůstající význam filmových látek na českých jevištích je bezpochyby **unikátním a specifickým jevem divadelní současnosti**, který v teatrologovi nutně vyvolává řadu otázek:

- Proč nejen čeští divadelníci přistupují v posledních dvou dekadách tak často k adaptaci filmových předloh?
- Je nebývale dynamický vstup filmových látek na česká jeviště zprávou o krizi současného dramatu a tudíž odpovědí na nedostatek kvalitních, originálních a tematicky nosných textů pro divadlo?
- Jde v případě adaptací filmů divadelním dramaturgům o ozvláštnění stabilního dramatického fondu divadel a inscenátorům o dobrodružný umělecký experiment na poli složité problematiky průniku dvou odlišných uměleckých systémů, anebo se jedná spíše o promyšlený marketingový tah, jehož prostřednictvím lze na osvědčený filmový titul přilákat do divadelních hledišť více diváků?
- Má náhlý a hojný výskyt filmů na jevištích nějaký konkrétní ontologický kořen, anebo je tento fenomén jen jedním z odrazů postmoderního trendu hybridizace uměleckých děl a stále četnějších intermediálních a multimedialních relací mezi jednotlivými díly, žánry i druhy umění?
- Co se vlastně odehrává při přepisu původního filmového kódu i původní filmové látky pro divadlo v oblasti divadelní estetiky a poetiky? Dochází skrze specifické adaptační tvůrčí akty k zásadním proměnám tradičního divadelního výrazu, k obohacení divadelního jazyka?
- Jakými způsoby se dá k filmové látce při přepisu pro divadlo přistoupit a které z těchto způsobů jsou smysluplné a efektivní?

Suma i rozptyl těchto otázek jsou jasným signálem, že inspiraci divadla filmem je třeba teoreticky reflektovat a zahrnout jej jako svébytnou součást současné divadelní poetiky – což je také cílem této práce. Vzhledem k **množství jevištních adaptací filmů na českých jevištích** však není a ani nemůže být její výslednou metou postihnoutí fenoménu v celém jeho rozsahu, v jeho - ač relativně krátkém - historickém a estetickém vývoji či jeho formální variabilitě. Spíše než cestou vytváření velkých, syntetických myšlenkových celků se proto tato práce vydá cestou protipohybu: zaměří se na detailní analýzu šesti divadelních přepisů autorských filmů dánského tvůrce Larse von Triera, které se objevily na (dramaturgicky i inscenačně) různorodě orientovaných scénách českých činoherních divadlech. Na této monografické, „trierovské“ platformě a úzce omezeném vzorku adaptací pak bude autorka práce usilovat o to, co na daném teoretickém poli považuje za nejpodstatnější - o **přímý průnik do ohniska adaptační problematiky**.

Proces adaptace se v případě divadelní transformace filmového díla odehrává a strukturuje ve dvou základních rovinách: **v rovině textu**, v níž dochází k řadě textových mutací a přeskupení na ose mezi pretextem a výsledným textem pro divadlo, a **v rovině mediální**, v níž do vztahu vstupují dva odlišné, vícevrstevné audiovizuální systémy - film a divadelní inscenace - jako dva završené, autonomní umělecké artefakty.

Ačkoli **původním záměrem** autorky bylo obsáhnout v diplomové práci obě roviny převodu filmového díla do divadelní podoby (tedy rovinu textu i inscenace), v procesu bádání a psaní vyšlo najevo, že postihnoutí tak rozměrné problematiky není na omezené ploše diplomové práce možné. Z tohoto důvodu se autorka rozhodla setrvat v první, textologické rovině a soustředěně probádávala problém divadelní, nikoli jevištní adaptace. Jádrem práce se tak staly nikoli vztahy intermediální, nýbrž vztahy intertextové, a hlavním tématem proces proměny původní filmové látky – **filmového scénáře** v látku divadelní - **divadelní text**. Na případě konkrétních divadelních adaptací Trierových scénářů pak autorka sledovala formální a obsahové posuny a transformace vzhledem k pretextům a pojmenovávala spektrum možných adaptačních technik a přístupů. Vedle toho se pak snažila vysedovat a zachytit i autorskou vizi, která v textu adaptace poukazuje k jevištní existenci díla (a tedy ke způsobu, *jak* film převést na jeviště).

Je třeba v úvodu ještě podotknout, že problematika divadelních adaptací filmových děl je oblastí teoreticky jen velmi málo probádanou. V otázce zdrojové literatury není téměř kam se obrátit, ani kde se metodologicky inspirovat.² Rozvinutá **adaptační studia**, která se od poloviny 90. let expanzivně rozvíjí především v angloamerickém prostředí, dosud nevěnovala divadlu příliš mnoho pozornosti, protože svůj zájem orientovala především na pole filmu. Do úběžníku svého zájmu tento progresivní uměnovědný diskurs stavěl a staví především jedno stěžejní téma: **filmovou adaptaci literárního díla**. O této problematice byla napsána řada obsáhlých vědeckých studií i fundovaných knih, a její výzkum se dále expanzivně rozvíjí.³ V případě námi zkoumané problematiky nám ale výsledky tohoto vědeckého výzkumu mohou posloužit jen jako podstatná inspirace, nikoli však jako zdrojový myšlenkový materiál nebo určující metodologická orientace. Platformou této vědecké reflexe je totiž **vztah literatury a filmu** (tedy "jednokolejného", čistě slovesného systému na jedné straně a syntetického audiovizuálního systému na straně druhé), a nikoli **vztah filmu a divadla**, jako je tomu v našem případě.

Je tedy třeba upozornit na to, že z výše uvedených důvodů znamená zkoumání divadelních adaptací filmů nelehký úkol kladoucí na badatele značné nároky. Především proto, že tento typ adaptace představuje složitý hraniční fenomén ležící na pomezí literatury, filmu a divadla. Jedná se tudíž o paprscité, interdisciplinární téma, které vyžaduje nejen elementární znalost všech těchto oblastí, ale i trpělivost při hledání klíče a metody, které by vedly k jeho uchopení, popisu a klasifikaci. Přes všechna tato fakta však problém divadelních adaptací filmů za náročnou výzkumnou práci přesto stojí. Jde o jev natolik zajímavý a zároveň teoreticky netknutý, že dobrodružnou cestu za jeho bližším poznáním lze z pozice současné divadelní vědy jen stěží odmítnout.

² Problematikou jevištních přepisů filmů se v českém prostředí dosud soustředěněji zabývala jen **diplomová práce Adély Balzerové**, obhájená v roce 2010 na Katedře dramaturgie pražské DAMU. Tato práce však nahlíží problematiku především z dramaturgického hlediska a v podstatě postrádá teoretický charakter.

³ Na výzkumu filmové adaptace literárních děl se v angloamerickém prostředí podílí řada badatelů z různých uměnovědných oborů. Mezi nejvýznamnější teoretiky tohoto fenoménu patří například Geoffrey Wagner, Michael Klein, Gillian Parkerová, Julie Sandersová, Brian McFarlain či Dudley Andrew. Angloamerické prostředí generuje kromě dílčích studií i knih pravidelnou teoretickou reflexi vzájemných vztahů filmu a literatury: Deborah Cartmellová, Timothy Corrigan a Imelda Whelehanová společně založili mezinárodní časopis *Adaptation: The Journal of Literature on Screen Studies*, který problém soustavně zachycuje z filmologické i literárněvědné perspektivy. Silné zázemí má teoretická reflexe filmové adaptace i v kanadském prostředí, v němž k tématu přispěla svou vlivnou knihou *A Theory of Adaptation* především teoretička Linda Hutcheonová. K bohatosti diskursu významně přispívají dva ploští badatelé – Alicja Helmanová a Marek Hendrykowski, podstatná část výzkumu probíhá dokonce i v českém prostředí. V něm se filmovou adaptací a vztahy literatury a filmu dlouhodobě věnuje Marie Mravcová, v současnosti především Petr Bubeníček.

1.DIVADELNÍ ADAPTACE FILMOVÉHO SCÉNÁŘE: Filmový scénář a dramatický

text:

Zabýváme-li se divadelní adaptací filmového díla, pohybujeme se na pomezí mezi filmem, divadlem a literaturou. Z hlediska této problematiky se jako primární jeví sféra textu a tedy oblast literární, která je místem vzniku prvotních filmových a divadelních námětů a látek, na jejichž základě teprve po řadě dalších tvůrčích fází vznikají finální filmové a divadelní artefakty – filmové dílo a divadelní inscenace. Klasický hraný film ostatně standardně vzniká na základě filmové povídky a literárního scénáře, stejně jako tradiční činoherní inscenace zpravidla vychází z určitého dramatického nebo divadelního textu.

Ačkoli středobodem našeho zkoumání je **divadelní adaptace filmového díla** (jako proces, výsledný text a potenciální inscenace), je třeba začít výklad v místě, z něhož celý adaptační proces vychází – tedy u filmu. Pro většinu adaptátorů to pak znamená začít u filmového scénáře – ať už se jedná přímo o jeho text, nebo (není-li jej možné získat jinak) o „scénář“, který je „zprostředkován“ samotným filmem (tzv. scénář zpětný). V obou případech je to však tato specifická textová struktura, která jim slouží jako výchozí literární látka, platforma a pretext, na jehož bázi vzniká v procesu adaptace textová struktura nová, divadelní, predestinovaná k jinému způsobu realizace.

Z hlediska této genetické vazby obou typů textů pak o divadelní adaptaci jako specifickém textovém procesu nelze smysluplně uvažovat, dokud nepoukážeme k základním formálním a strukturním rysům filmového scénáře a nepoložíme řadu otázek, které se v případě této problematiky neodbytně hlásí ke slovu:

O jakou literární formu se v případě filmového scénáře jedná a kam se na poli literatury řadí? Je možné považovat filmový scénář za specifický typ dramatického textu?

Je vlastně filmový scénář – tak jako drama - svébytný literární fakt, který je možné řadit k textům umělecké literatury?

Jaké formální znaky filmový scénář s dramatickým textem sdílí a v jakých rysech se tyto typy textů naopak zásadně rozcházejí?

V případě komparace obou typů textů vyjde najevo, že filmový scénář a dramatický text vykazují řadu shodných rysů především formálního a strukturního charakteru. Jak známo, forma vychází z funkce, a právě ta je tím, co tyto dva typy textů nejužěji spojuje – jejich funkční předurčenost k realizaci v rozdílném typu média. Vzhledem k ní pak oba typy textů nabývají shodné identity uměleckého „mezistupně“, který zpravidla má být v aktu filmové realizace či divadelní inscenace „rozveden“ do podoby výsledného audiovizuálního díla. Bylo by tedy možné oba druhy textů metaforicky přirovnat ke kukle, ze které se teprve má zrodit motýl.

Obdobné funkční zacílení obou typů textů zásadně ovlivňuje jejich formální podobu i jejich vnitřní strukturu. Vzhledem k faktu budoucí realizace disponují oba typy textů „podvojnou“ textovou strukturou, v níž koexistují dvě odlišné textové složky: hlavní a vedlejší text. Za hlavní text označujeme v případě filmového scénáře i dramatického textu party monologů a dialogů dramatických postav, v nichž se odvíjí dramatická akce a děj. Za text vedlejší potom souhrn scénických/realizačních poznámek, které konkretizují budoucí scénickou či filmovou realizaci. Tato textová složka tak vždy v různé míře naznačuje poetiku budoucího audiovizuálního díla (filmu nebo inscenace) a konkretizuje nejen prostorové uspořádání, výtvarný aspekt (podoba rekvizit, kostýmů, světelné dispozice atd.) a stylizaci díla, nýbrž i akci, pohyb a výraz herecké postavy.

Tato strukturní podvojnost však nabývá v každém z textů jiné konvenční grafické podoby: filmový scénář je zpravidla vertikálně dělen na levou a pravou stranu, přičemž na straně levé je situován text vedlejší (popisy děje a akcí), na pravé potom text hlavní – monology a dialogy postav. Dramatický text je oproti tomu členěn horizontálně, kdy text hlavní je prokládán textem vedlejším. Ačkoli však mají oba typy textů rozdílnou grafickou podobu, jejich členění je velmi obdobné. Oba jsou zpravidla děleny na jednotlivé více či méně uzavřené dějové i myšlenkové celky – na obrazy, scény a výstupy.

V případě filmových textových materiálů je třeba zmínit i další formy, které se na cestě ke vzniku filmu vyskytují. Prvním textovým materiálem v genezi filmového díla zpravidla bývá stručný námět a poté krátká či delší **synopse**, v níž autor nastiňuje kontury příběhu a postav. Tento útvar ještě nenabývá literární kvality, ale je spíše jakousi první skicou zamýšleného obsahu a ideového záměru vznikajícího díla. Synopse bývá následně rozvinuta do formy

filmové povídky, která již jazykově i myšlenkově plně rozvíjí prvotní nástin synopse do komplexního literárního projevu, který již obsahuje i monology a dialogy postav. V případě některých autorů již tento textový tvar nabývá podoby literárního scénáře, jak o tom například svědčí filmové povídky Ingmara Bergmana, které byly knižně vydány i v Čechách⁴. Jiní autoři – jako například Lars von Trier – naopak toto stádium literární přípravy filmu vynechávají a literární scénář vytvářejí přímo na základě synopse či kombinace několika synopsí (viz Prolomit vlny nebo Dogville). Ačkoli zrod filmové povídky není kanonizovaným postupem scenáristické tvorby, řada filmových autorů touto fází se svou látkou prochází a poměrně významně ji v ní formuje. V každém případě však na základě synopse či filmové povídky teprve vzniká scénář literární, na nějž posléze navazují další textové formy.

Máme na mysli především **scénář technický**, který sice obsahuje původní literární text, ale jeho těžiště se přesouvá do rozsáhlého partu technických poznámek, které se váží k budoucí realizaci díla. Tento textový materiál podrobně naznačuje obrazové řešení literárního textu (tzv. rozzáběrování), které se pohybuje od nejmenší obrazové jednotky až po tu největší (rozptyl od velkého detailu až po velký celek). Vedle rozpisu textu na jednotlivé záběry podává detailní popis práce kamery a v jednotlivých scénách předepisuje její úhly, ohniskové vzdálenosti i její pohyb, stejně jako světelnou intenzitu jednotlivých scén. Technický scénář také přesně určuje konkrétní technické prostředky potřebné k realizaci díla - od filmového materiálu, typů kamery, optiky (čočky, objektivy), filtrů, clon, stativů, jízd až ke světlům. Někteří filmaři si pak k natáčení připravují ještě jiný typ scénáře – takzvaný **storyboard**, který je záběr po záběru rozkreslenou vizuální podobou filmu.

Obdobou k těmto filmovým, textově-obrazovým formám bývá v divadle tzv. **režijní kniha**. V tomto materiálu režisér inscenace již upravený text hry zpravidla komentuje svými poznámkami tak, aby v co nejvyšší možné míře posloužil jeho konkrétnímu režijnímu záměru. Mnozí divadelní tvůrci v režijní knize reflektují i podobu scény, promýšlí svícení a rozkreslují si jednotlivá aranžmá, neboli prostorové rozvržení postav a trajektorie jejich pohybu po scéně.

⁴ BERGMAN, Ingmar: Filmové povídky. Odeon, Praha 1988. Překlad Zbyněk Černík, Dagmar Hartlová, Jiří Osvald. Rok vydání originálu 1968.

Doposud jsme uvažovali o dramatických textech, tedy o širší kategorii, která může nabýt mnoha podob. Jednou z nich je i drama, jako literární druh, který bývá často vnímán jako synonymum označující všechny typy dramatických textů, neboť historicky na poměrně dlouhou dobu převážil. Filmové scénáře ale od dramatu jako literárního druhu odlišuje především jeden důležitý fakt: nevznikají zpravidla s vědomím, že mohou být také čteny jako svébytné umělecké dílo. Neusilují o začlenění do řady literárních druhů a žánrů a tedy o to, aby fungovaly jako specifický a plnohodnotný komunikát v literární komunikaci. Na rozdíl od dramatu – s jehož nezávislou existencí na scénické realizaci se více méně počítá - pojmají samy sebe daleko více jako nezbytný mezičlánek v procesu filmové tvorby a jejich sepjetí s funkční předurčeností je tedy daleko silnější než v případě dramatu.

Filmové scénáře se také – na rozdíl od dramatu – zpravidla nevydávají. A když tak zpravidla v takovém tvaru, který je umožňuje přiřadit k próze. Existují dokonce takoví tvůrci, kteří literární filmové dvoudomosti své tvorby vědomě využívají - u nás například Vladimír Körner, jehož scénáře mívají i svou čistě prozaickou verzi.

Fakt minimální a velmi řídké dostupnosti filmových literárních scénářů jako literárního žánru však nic nemění na faktu, že setkáme-li se s ním jako recipienti, působí stejně jako dramatický text již ve své výchozí, čistě jazykové podobě jako relativně celistvý slovesný komunikát. Stejně jako drama ani filmový scénář nutně nepotřebuje „scénickou konkretizaci za pomoci dalších subjektů (režisér, herci): komunikuje na úrovni autor-text-vnímatel.“⁵

V případě převodů filmových scénářů do podoby divadelního textu se však nutně na úrovni plnohodnotné estetické komunikace nemusíme pohybovat vůbec. V případě divadelní adaptace se jedná o přepis, úpravu jednoho pomocného textu v pomocný text nový, který má sloužit jinému účelu, a do nějž si autor promítá své vlastní vidění světa.

⁵ Janoušek, Pavel: Studie o dramatu, s. 26.

2. LARS VON TRIER – AUTOR: DRAMATICKÉ A DIVADELNÍ PRINCIPY V TRIEROVĚ DÍLE

Jak vyplývá z rešerše mapující fenomén jevištních adaptací filmů v Čechách, Lars von Trier patří mezi tvůrce, jejichž filmy jsou na česká divadelní jeviště převáděny nejčastěji (dosud celkem 6 inscenací 4 filmů). Trvalý zájem divadelníků o Trierovo dílo a četnost divadelních inscenací jeho děl vybízí k otázce, na čem se tento zájem zakládá a z čeho pramení. Dá se snad ve filmech tohoto kontroverzního dánského tvůrce vysledovat výjimečný dramatický a divadelní potenciál, který k divadelnímu ztvárnění bezprostředně vybízí? Je snad ve filmovém díle tohoto autora uložen explicitní či skrytý divadelní kód? A do jaké míry Trier jako filmový autor ve skutečnosti z divadla a divadelních principů vědomě a programově čerpá?

Ačkoli Lars von Trier je typem filmového tvůrce, který ve svých dílech významně těží z filmových specifik a inovativně pracuje v oblasti filmové řeči (filmová narace, styl i výraz), u kořene jeho tvorby tepe silná žíla divadelnosti.

Jak prokazatelně ukazují konkrétní filmové scénáře i výsledné filmy, Trierovo tvůrčí myšlení je divadlem silně ovlivněno: Trier s divadlem nespojuje jen zájem o „velká“ témata a nosné dramatické konflikty - Trier své filmové universum buduje na základních prvcích divadla (herní princip, hra, role, maska) a programově v něm pracuje s řadou tradičních formálních divadelních postupů (viz epické divadlo, princip zcizování atd.). Jak ukážeme v této kapitole na konkrétních případech, Trierova díla jsou zpravidla nasycena divadelními vzorci a nezřídka jsou inspirována divadelní estetikou, poetikou a stylem.

Trier s divadlem úzce pojí řada aspektů, vlastností i souvislostí, které vyzařují z úhrnu jeho díla. Již svou primární tvůrčí metodu zakládá Trier na jednom z nejbytošnějších principů divadla - na hře, která se poté přirozeně a významně promítá do rozličných rovin jeho filmových děl. Hra pro Tiera není jen primárním prostředkem stimulace jeho tvůrčích sil a zmnožování jeho tvůrčí potence (viz manifest DOGMA 95) - hra se nezřídka stává explicitním nebo skrytým tématem jeho děl (Idioti, Dogville, Kdo je tady ředitel?) a často významně zasahuje i do jejich formy (především Idioti a Kdo je tady ředitel?). Trier navíc hru a její herní efekt ještě s oblibou „rozšiřuje“ - různě ji převrací, vrší a násobí, jak ostatně dokazuje například Trierův oblíbený, bytošně divadelní model hry ve hře, který podstatně spoluutváří obsahovou strukturu některých Trierových filmů (Idioti, Kdo je tady ředitel?).

Divadlu se Trier ocitá velmi blízko i svým viděním člověka a světa, které vnímá a prostřednictvím uměleckých „obrazů“ zachycuje a zprostředkovává jako entity bytostně konfliktní a rozporné. Trierův filmový svět je hluboce dialektický, plný myšlenkového i existenciálního pnutí, jež vychází z nekonečného sváru řady antagonistických sil: dobra a zla, snu a skutečnosti, ideálu a reality, morální čistoty a zkaženosti, hmoty a ducha.

Divadelnost se ale v Trierově díle manifestuje i jinak: Trier si je prokazatelně vědom, že **všichni hrajeme divadlo**⁶. Z ryze divadelní podstaty lidského bytí pak jako filmový autor bohatě a invenčně čerpá, a tvoří z ní v podstatě zřídlo, pramen svého filmového universa. Neexistuje totiž jediný film, v němž by Trier netematizoval či alespoň ve větší či menší míře neakcentoval tento základní rys světa, který tkví v nesmrtelném hraní rolí, nekonečném lidském předstírání, přetvářce a masce, které jsou neodmyslitelnou součástí reálného lidského světa.

Trier jakoby vnímal lidský život i svět jako ohromné theatrum mundi, v němž se permanentně odehrává nekonečný dramatický pohyb zakotvený v řadě dramatických lidských osudů. Svět pro Triera není ničím jiným než nekonečnou přehlídkou rozmanitých lidských typů, antagonistických charakterů a rolí, kterou je lidem dáno v jedné globální hře jménem život na universálním jevišti jménem svět od věků do skonání hrát.

Trier na toto lidské mraveniště shlíží z případného autorského odstupu a zaujímá k němu širokou škálu vztahů podle konkrétní autorské potřeby a cíle: v perspektivním úběžníku jeho pohledu ale vždy stojí ČLOVĚK: člověk jednající, člověk v konfliktu, ČLOVĚK V SITUACI⁷. A není snad právě ČLOVĚK V SITUACI základem dramatu i divadla a tudíž i tím, co Trierovo dílo tak zásadně přibližuje divadlu a přímo vybízí k divadelním přepisům jeho děl?

⁶ Vědomě zde narážím na knihu významného amerického sociologa Ervinga Goffmanna, který v roce 1959 vydal v Americe převratnou studii o sociální komunikaci pod názvem **A Presentation of Self in Everyday Life**. V této knize Goffmann postuluje tezi, že každodenní mezilidská interakce je založena na divadelních principech, na představení a performance. Goffmann tvrdí, že každý člověk, který přichází do interakce s jiným člověkem, se snaží získat kontrolu nad dojmem, kterým působí a který v komunikaci vzniká. Všechny osoby v komunikačním aktu tak vědomě a cíleně přizpůsobují svůj vzhled, chování a způsoby. Běžná situace mezilidské komunikace je tak stejná jako základní situace divadla – herci na scéně a jejich publikum. V češtině byla Goffmannova studie vydána v roce 1999 pod názvem **Všichni hrajeme divadlo**.

⁷ Připomínáme zde **stejnomenou knihu Jana Císaře**, v níž autor označuje člověka v situaci jako základní jednotku divadla a dramatu i jako základní komunikační kód mezi divadelním jevištěm a hledištěm. Ad CÍSAŘ, JAN: Člověk v situaci, AMU, Praha 2000.

Zaměřme teď ale pozornost na **Triera scenáristu** či **Triera dramatického autora**, a pokusme se vysledovat převládající dramaturgické tendence i základní dramaturgické rysy jeho díla.

Jak následně vyplyne z komplexní (významové i formální) analýzy Trierových scénářů, Trierovo „literární“, dramaturgické universum specifikuje jeden – z hlediska divadla i následné divadelní adaptační praxe - velmi významný fakt: Trierovo scénáristické dílo se ve všech svých aspektech manifestuje jako dílo dramatické a Trier jako dramatický autor znalý základních dramatických technik (uzavřená a otevřená forma dramatu) i rozmanitých stavebních principů a možností.

Ať Trier zpracovává jakoukoli látku jakoukoli formou, výsledné dílo vždy podává zprávu o svém autorovi jako o mistrovi dramatické techniky, kterou v každém konkrétním případě volí a buduje v souladu s tématem díla tak, aby buď dramatičnost příběhu v nejvyšší možné míře podpořil a v závěru vyvedl jednotlivé linie dramatických motivů i témat v efektivní ideový vrchol, anebo aby nezávazně rozehrál sérii dramatických, kauzálně neprovázaných epizod, v nichž se navíc poukazuje k fiktivnosti děje i k aktu uměleckého vypovídání.

V Trierově díle se tak prokazatelně a kontinuálně střídá teze s antitezí: dramatický a epický princip. Trier ve své tvorbě střídavě uplatňuje tyto dvě základní, ryze kontrastní tvůrčí metody, které vedou ke vzniku rozlišných výpovědních systémů a uměleckých forem. Na jedné straně Trier buduje universum filmových děl, která se snaží v maximální možné míře vytvořit dokonalou iluzi skutečnosti. V této linii vytváří sevřené dramatické příběhy, které svou formou zahlazují fakt fiktivnosti, nereálnosti uměleckého díla a sjednocují tak příjemce s dějem i s postavami. Na straně druhé Trier s oblibou pracuje s protichůdnou, antiiluzivní metodou, jejímž prostřednictvím vytváří formy, které boří a narušují uměleckou iluzi, když rozmanitými prostředky poukazují k aktu uměleckého vypovídání i k „umělosti“ díla. Tyto dva základní, kontrastní principy se přirozeně promítají do podoby dvou základních dramatických forem, které se s železnou pravidelností střídají v Trierově tvorbě: uzavřená (tektonická) a otevřená (atektonická) dramatická forma.

Ačkoli Trier velmi rád při výstavbě díla experimentuje a otevřenou, antiiluzivní formu výpovědi má velmi v oblibě (viz *Epidemic*, *Idioti ad.*), jako autor inklinuje spíše ke klasické, uzavřené dramatické formě a iluzivnímu způsobu zobrazování (*Obrazy z Osvobození*, *Evropa*, *Prolomit vlny*, *Tanec v temnotách*, částečně filmy americké trilogie). Většinu jeho scénářů lze pak z hlediska dramatické stavby označit za tvary, které vychází a znovu se navrácí k formě klasického dramatu, či k dobře udělané hře.

Trier většinu svých filmů buduje na principech klasicistní poetiky, která mu umožňuje stvořit sevřený příběh s eskalující dramatičností. Dramatický děj těchto děl pak prokazatelně rozvíjí v jednotlivých fázích směřujících od expozice, kolize, krize a peripetie až k ústřednímu dramatickému konfliktu gradujícím do katastrofy a závěrečné katarze (ukázkový příklad Prolomit vlny, ale i Dogville). Trier tuto vnitřní strukturu svých dramatických staveb navíc s oblibou akcentuje, když dramatický děj explicitně člení do jednotlivých, dějově ohraničených a myšlenkově uzavřených celků, do kapitol, jak o tom svědčí dramatická struktura dvou posledně jmenovaných filmů.

Ve svém díle se pak Trier projevuje především jako mistr jednoho ze dvou hlavních dramatických žánrů – **tragédie**.⁸ V souladu s intenzivním zájmem o fatum, o osud člověka i o lidské utrpení ve světě, je to pak přirozeně právě tento dramatický žánr, který tvoří doménu jeho autorského světa (viz opět Prolomit vlny, Tanec v temnotách, filmy americké trilogie).

K **oblasti klasické dramaturgie** poukazuje vedle dominantního uzavřeného modu dramatické výstavby i další rys Trierova autorského myšlení - obliba strukturovat a rozvrhovat dramatický děj do plánu trilogií. Trier jakoby tak vědomě navazoval na praxi velkých antických autorů, kteří v trilogiích vždy zpracovávali okruh jednoho konkrétního antického mýtu.⁹ Trier si tak tímto způsobem – podobně jako velcí klasikové dramatu – vytváří pro své myšlenkové vyjádření širokou (epickou) dramatickou plochu, na níž může bohatě rozkreslit, strukturovaně rozpracovat a z různých možných úhlů nahlédnout jedno velké téma.

V plánu trilogií Trier také postupně rozkreslil většinu svých obsesivních témat: v rámci „Evropské trilogie“ rozpracoval ve filmech Obrazy z Osvobození (1982), Epidemic (1987) a Evropa (1991) téma násilí, války, zkázy a rozkladu. Téma zlatého ženského srdce a zneužívané ženské dobroty kontinuálně studoval ve filmech Prolomit vlny (1996), Idioti (1998) a Tanec v temnotách (2000), které zastřešil do „Trilogie zlatosrdčky“. Trilogickou tvorbu pak Trier završil alegorickým „americkým triptychem“, v němž se v opusech s názvy Dogville (2003), Manderlay (2006) a Washington (2009) kriticky vyrovnával s americkou společností a dějinami americké politické kultury.

⁸ Jak ukážeme později na případě scénáře k filmu Kdo je tady ředitel?, Trier je možné považovat i za mistra druhého stěžejního dramatického žánru – komedie.

⁹ Antičtí dramatici měli zpočátku snahu odehrát celý mýtus. Už od Sofokla se však struktura trilogie rozvolňuje a u Euripida již trilogie nemusí být ani na jedno téma.

Formální umělecká i myšlenková kvalita těchto rozměrných fresek podává důkaz o tom, že Trierovi se jeho „neskromné“ autorské ambice daří realizovat, a je proto možné jej i přesto, že se jedná o současného tvůrce, opodstatněně zařadit po bok dramatických klasiků. Trier navíc „jako klasik“ vnáší svou cílevědomou snahou filosoficky vytěžovat a soustředěně z mnoha možných úhlů nahlížet jedno téma do těkavého, fragmentarizovaného řečiště filmové postmoderny ryze kontrastní proud - proud kontinuálního, mýtotvorného uměleckého myšlení.

Snažíme-li se najít a pojmenovat **tematické jádro Trierovy scenáristické tvorby**, zjistíme, že se v ní pravidelně opakují určitá témata. Podobně jako třeba David Lynch je Trier hluboce fascinován odvrácenou stranou světa, a ve svých filmech tak neustále krouží kolem ošklivosti, zvrácenosti, odpornosti a démoničnosti. Trier se tak v díle stává neúnavným průzkumníkem morálního řádu a duchovního rozměru lidské existence, který je v jeho očích v permanentním ohrožení: řád je neustále napadán zlem, které netkví jen v temných lidských pudech, ale i v záhadných, často metafyzických zdrojích. Trier je elektrizován zlem a ve svých filmech prozkoumává jeho původ a analyzuje jeho jednotlivé projevy - lež, násilí, útlak, fašismus či destruktivní sexualitu, které se stávají hlavní tematickou dominantou jeho děl.

Skutečným tematickým jádrem Trierovy tvorby, „červenou nití“ vinoucí se jeho dílem, je ale **téma bolesti a utrpení**. Podle Triera je to právě tento pochmurný svět, z nějž umělec může a musí čerpat, a v němž se může dokonale realizovat:

Jsem toho názoru, že film by měl žít z utrpení, a to ze všech jeho možných podob. Může jít o ty, kdo trpí, anebo o ty, kdo utrpení způsobují. Může jít také o utrpení spočívající v tématu samotném. (...) V každém případě – jsem přesvědčen, že film musí žít vždy z nějakého utrpení.¹⁰

Ačkoli utrpení ve všech svých formách skutečně tvoří tematickou platformu Trierova díla, nikdy se v něm nevyskytuje bez „světelného“ kontrastu - svět bolesti a různých druhů temnot bývá v Trierově universu zpravidla prozářen prvky křesťanské protiofenzívy: „spásou, milosrdenstvím, zázrakem, vykoupením i posledním trumfem – lidskou dobrotou.“¹¹

Do boje proti pokřiveným hodnotám a zkaženému světu vysílá Trier skutečné **dramatické hrdiny a hrdinky**, kteří rebelují proti systému a vzpouzí se jeho konvencím a zavedeným pravidlům. Jsou to zpravidla osamělí idealisté, kontroverzně vystupující jedinci, kteří ve svém

¹⁰ Schepelern, Peter: Lars von Trier a jeho filmy. Orpheus, Praha 2004, s. 161.

¹¹ Schepelern, s. 164.

boji za změnu světa přinášejí bolestné oběti. Tento typ odvážných a silných hrdinů ostatně zabydluje i všechny Trierovy filmy, které byly v Čechách převedeny do divadelní podoby: Bess v Prolomit vlny vědomě překročí zákony náboženského společenství a osamoceně pak čelí nesmlouvavým představitelům církve. Karen v Idiotech v sobě po zkušenosti života s anarchistickou komunitou najde sílu a vzepře se dusivým měšťáckým konvencím i citově vyprázdněnému prostředí vlastní rodiny. Aristokratická, idealistická Grace dlouho trpí šikanu a ponížení ze strany podlých obyvatel městečka Dogville, s jehož amorálností nakonec radikálně zúčtuje. Nakonec i Kristoffer z komedie Kdo je tady ředitel? je nekonvenčním, kontroverzně jednajícím individuem, které jde – inspirováno antipostavami fiktivního dramatika Gambiniho - ve všem, co dělá, proti proudu.

Jak vyplývá z našeho výkladu, Trier a i jeho dílo spojuje se světem divadla více, než by se na první, nezaujatý pohled mohlo zdát. Trier k divadlu intuitivně inklinoval vždy, o čemž mimo náš výklad svědčí především skutečnost, že se – dokonce dvakrát – neúspěšně pokusil složit přijímací zkoušky na katedru režie divadelní fakulty kodaňské univerzity. Ačkoli divadlo se odmítnutím Trier a prokazatelně připravilo o nadaného tvůrce, rozhodnutím osudu se významně obohatil evropský film, jehož novodobý vývoj Lars von Trier markantně poznamenal a ovlivnil.

Přítomnost Trier a na jevištích tak lze metaforicky číst jako „návrat ztraceného syna“ a intenzivní zájem evropských i českých divadelníků o převod jeho díla do divadelní podoby jako kompenzaci ztráty, kterou divadlo samo sobě způsobilo. Jak jsme se pokusili ukázat, skutečná příčina zájmu divadelníků o Trier a autora a o překlad jeho filmů na jeviště však nepramení z nostalgie, nýbrž ze skutečností pro divadlo zcela zásadních - z Trierova nepopíratelného, silného dramatického autorství a divadelního potenciálu jeho díla.

3. TRIEROVY FILMOVÉ SCÉNÁŘE A JEJICH DIVADELNÍ ADAPTACE

V této části práce se zabývám genezí a výkladem Trierových filmových scénářů a procesem jejich divadelní adaptace, tedy transformace původní filmové látky v divadelní text. Vzhledem k tomu, že jsou to právě **filmové scénáře**, které v případě divadelních adaptací slouží jako výchozí literární zdroje, na jejichž základě vznikají příslušné divadelní texty jako podklady budoucích divadelních inscenací, domnívám se, že je nutné tyto pretexty po formální i obsahové stránce velmi dobře znát. V případě analýz a výkladů filmových scénářů bylo mým cílem postihnout vedle formálních rysů především jejich vnitřní, dramatickou strukturu, která je pro pozdější adaptační práci určující a velmi podstatná. Bez znalosti vlastností a charakteru původní látky by později bylo jen stěží možné sledovat její divadelní metamorfózu, analyzovat divadelní textovou strukturu a poukazovat na její formální transformace.

V případě každého filmového scénáře jsem vždy úvodní prostor věnovala důkladnému popisu jeho obsahu – děje, což má hned dvojí důvod. Zaprvé - zasvětit ty, kdo Trierovy filmy neznají, do obsahu a nezbytného dějového rámce. Zadruhé – bez znalosti obsahu a původního významového plánu filmového díla by bylo jen stěží možné postihovat významové posuny v textech divadelních adaptací i v jejich následných dramaturgických úpravách.

Ačkoli v Dánsku Trierovy scénáře pravidelně vycházejí v knižní podobě¹², v českém prostředí nejsou v literární formě běžně dostupné. Díky ochotě a vstřícnosti českých divadelních agentur Dilia a Aura-Pont se mi přesto podařilo získat některé z Trierových scénářů pro potřeby studia a psaní této práce. Při svém bádání jsem pak měla možnost pracovat s anglickými překlady originálních scénářů k filmům *Idioti* a *Dogville* a s českým překladem Trierova scénáře filmu *Kdo je tady ředitel?*¹³. Původní scénář k filmu *Prolomit vlny* nebyl ani v jedné z agentur dostupný, a proto jsem si v tomto případě vytvořila zpětnou vizi scénáře z výsledného filmu. Tento fiktivní „scénář“ pak byl výchozím bodem mých úvah i následných komparací, které probíhaly za bedlivého přihlížení k pramenům, jejichž autoři přišli s původním filmovým textem do styku, a tudíž o něm mohli podat bezprostřední zprávu¹⁴.

¹² Schepelern, s.115, s.139.

¹³ Autorem překladu je Pavel Peč.

¹⁴ Viz Peter Schepelern a kniha *Lars von Trier a jeho filmy*.

Za výklady jednotlivých filmových scénářů pak následují analýzy jejich **divadelních adaptací**. V těchto pasážích se snažím sledovat proces divadelní adaptace, kterému rozumím jako překódování jedné formy výpovědi (filmového scénáře) do druhé (dramatického textu), ve všech jeho projevech. V analýzách divadelních textů pak sleduji nejen sumu strukturních a významových proměn vzhledem k původním filmovým scénářům, ale pokouším se definovat povahu nově vzniklého textu jako textu dramatického.

Ačkoli české inscenace Trierových filmů vznikaly zpravidla na základě textů divadelních adaptací zahraničních autorů, docházelo v rámci divadel vzhledem k dominující jevištní poetice a určujícímu divadelnímu názoru k výrazným dramaturgickým úpravám. Přirozeně tedy sleduji i proces a výsledek těchto úprav, v nichž se zaměřuji na formální i obsahovou proměnu textu adaptace a na dopad dílčích zásahů na výslednou inscenační strukturu.

Je logické, že rozsah výkladu je v každém z případů určen charakterem zkoumaného materiálu a rozsahem kvantitativních i kvalitativních proměn uskutečněných jednotlivými adaptátory a následně i českými dramaturgy. Pokud by se tedy zdálo, že jsem některým adaptacím a úpravám věnovala více prostoru než jiným (tento dojem by mohl vzniknout v případě *Prolomit vlny* a *Dogville*) z vlastního rozhodnutí či zájmu, není tomu tak.

Za výklady divadelních adaptací pak řadím skromné reflexe výsledných inscenací, které jsou jevištními **konkretizacemi** a zároveň **interpretacemi** analyzovaných textů. Takové vyústění výkladu se mi zdá logické, jelikož inscenace je posledním stupněm metakreačního aktu adaptace filmového díla divadlem, jakýmsi jeho organickým vrcholem. V těchto reflexích pak neusiluji o zevrubnou analýzu inscenací, nýbrž o mapování vazby textu na divadlo a divadla na text tak, jak se manifestuje v jednotlivých inscenačních případech. Budu se tedy primárně snažit zachytit, jak byl text adaptace či její úpravy skrze divadelní prostředky konkretizován a jak byl prostřednictvím jednotlivých složek inscenace „rozveden“. Chci zejména uvažovat o tom, kam se významy explicitně ukotvené v textu mohou v jevištní realizaci posunout, jak mohou významy v textu pouze nastíněné a tudíž zárodečné být inscenací vyzvednuty, i o tom, jak inscenováním vznikají významy (a dokonce i situace), které ve výchozím textu nikde přítomny nejsou. Půjde mi tak především o to zachytit, jak je možné skrze režijní a hereckou kreaci text metamorfovat, jak jej proměnit, uskutečnit a „rozehrát“.

3.1 PROLOMIT VLNY (1996)

Severní Skotsko, 70. léta 20. století. Duševně „jiná“, křehká Bess, žije se svou matkou a Dodo, vdovou po svém zemřelém bratrovi, v přísně protestantské komunitě, již řídí hrstka církevních představených bezvýhradně lpících na rigidních náboženských zákonech. Ačkoli Bess vyrostla v tomto striktním náboženském „řádu“, její víra není plodem náboženského drilu a tradice: Bessina spiritualita je silně autentická, a je určujícím rysem jejího charakteru i jejího vnitřního života. Bess s Bohem neustále vede dialog a je přesvědčena, že Bůh ji slyší. A Bůh jí jejími vlastními ústy většinou také odpovídá...

Stejně jako všichni ostatní má i Bess v přísně hierarchizovaném společenství svou jasně vyhraněnou roli: je jakýmsi prostáčkem Božím, svatým bláznem se zvláštní auroou nezkažené dobroty, který pravidelně chodí uklízet kostel a poslušně pomáhá představeným, kdykoli je to potřeba. A Bess tuto roli zcela samozřejmě přijímá a plní, dokud se ale neobjeví Jan...

Bess se brzy zamiluje do svérázného, živočišného muže, který pracuje na ropné plošině společně s přítelem Terryem. Bess se chce za Jana vdát, a požádá proto představené kongregace o souhlas k sňatku. Když od nich získá svolení, vezme si Jana, a její život se markantně promění: erotika, do níž ji Jan bezprostředně po svatebním obřadu zasvětil, ji hluboce uchvátí. Šťastná a eroticky naplněná etapa manželství ale netrvá dlouho: Jan se musí vrátit na plošinu, což Bess nedokáže unést. Když Jan nakonec odjede, Bess velmi trpí a úpěnlivě proto prosí Boha, aby jí muže vrátil co nejrychleji zpět. Bůh ji vyslyší, ale z plošiny se vrací jiný, následkem poranění zcela ochrnutý Jan.

Když se Jan v nemocnici probere z kómatu, zjistí, že je ochrnutý, a že šance na uzdravení jsou jen minimální. Pochopí, že s Bess už nebude moci pokračovat v manželském soužití, a proto ji žádá, aby si našla milence. Poněkud perverzně po ní ale chce, aby za ním chodila a detailně mu svůj nový erotický život popisovala. Bess to nejprve s hrůzou odmítá, ale když zjistí, že by tak mohla Janovi vrátit chuť do života, vrhne se ke zděšení svého okolí do víru těžce promiskuitního jednání. Bess se nejprve pokusí svést doktora Richardsona, Janova ošetřujícího lékaře, který k Bess projevuje značné sympatie. Když ale lékař její explicitní sexuální návrh odmítne, bezmocná Bess hledá východisko jinde. Poté, co se Bess podaří realizovat několik sexuálních aktů s neznámými muži, se Janův stav náhle zlepší. Bess to vnímá jako Boží znamení, a proto ve svých sexuálních aktivitách pokračuje dál i přesto, že při nich duševně i tělesně velmi trpí.

Ačkoli kongregace i matka Bess několikrát varují před následky jejího konání, Bess pokračuje v nastoupené cestě tvrdohlavě dál. Odpověď na sebe nenechá dlouho čekat: matka Bess zavrhne a církevní představení ji exkomunikují ze společenství. S Bess, k níž se všichni otočili zády, soucítí jedině Dorothy, která se snaží nalézt z děsivé situace východisko. Aby zabránila dalšímu styku Bess se světem, požádá doktora Richardsona, aby se pokusil Bess hospitalizovat. Ačkoli lékař toho nakonec docílí, Bess se při cestě do léčebny podaří utéci. Když druhý den nenalezne pomoc u matky ani u představených, zamíří přímo na podezřelý trawler nedaleko přístavu, kde si v podstatě řekne o sexuálně motivovanou vraždu z rukou zlého, zvráceného muže. Krátce na to je Bess přivezena do nemocnice s četnými bodnými a řeznými ranami. K smrti vyděšená prosí Dodo, aby mohla vidět Jana. Dodo jí to umožní a Bess za chvíli na to umírá. Tragická smrt Bess má ale nepředpokládanou dohru - Jan se zázračně uzdraví.

Nyní je na kongregaci, aby Bess v souladu se svou tradicí pohřbila. To mají také představení kněží v úmyslu, když chtějí poslat Bessinu hříšnou duši přímo do pekla. Nakonec ale na hřbitově proklejí jen rakev s pískem, protože Jan s Terryem vpředvečer uloupí Bessino tělo z místní márnice. Jan si odveze tělo Bess na plošinu a následující noci ji společně s přáteli v tajnosti pohřbí do moře. Ráno jsou pak lidé na plošině svědky zázraku – na nebi se objeví dva ohromné zvony, jejichž triumfální břinkot se nad mořem rozléhá do širé krajiny...

Literární geneze Bessina příběhu trvala více než pět let, v jejichž průběhu se příběh neustále formoval a procházel častou dějovou i motivickou proměnou. Na literárním scénáři začal Trier pracovat již v roce 1991, poprvé od dob filmu *Obrazy z osvobození* (1982) však zcela sám.¹⁵ V první dvoustránkové synopsi datované k 10. 10. 1991 Trier vypráví o Johnovi a Caroline, kteří žijí ve šťastném manželství a mají malého syna: „Píše se rok 1962. On je profesorem jazyků v jednom evropském velkoměstě, ona je jeho bývalá studentka. On najednou dostane mrtvici, je ochrnutý a jeho stav se pořád zhoršuje. Ví, že už nikdy nebude moci žít normálním životem, a proto ji prosí, aby si hledala milence a vyprávěla mu o svých zážitcích. Ona se vyspí s jedním z jejich společných přátel a vypráví mu o tom. Takto pokračují, zatímco jeho stav se zhoršuje. Ona k rostoucímu pohoršení okolí uskutečňuje jeho

¹⁵ Do té doby psal Trier scénáře vždy v kooperaci s jinými tvůrčími subjekty, nejčastěji se svým dlouholetým scenáristickým partnerem Nielsem Vorselem.

stále více znepokojující fantazie. Na žádost Carolininy matky jim úřady odeberou dítě, ale Caroline ve svém stále zhýralejším životě pokračuje. Když její manžel umírá, vyhledá Caroline nechvalně proslulého muže v jednom domě u přístavu. Lékaři se podivují náhlému zlepšení Johnova stavu. Caroline podle lékařů spáchala sebevraždu, protože byla duševně nemocná. John nakonec stojí sám se svým malým synem u jejího hrobu. Na náhrobku je vytesáno „Amor omnia“, stejně jako na náhrobním kameni hlavní hrdinky Gertrudy ze stejnojmenného filmu Trierova filmového vzoru Carla Theodora Dreyera.“¹⁶

Ačkoli v první synopsi Trier již rýsuje budoucí hlavní dějovou linii příběhu, řada motivů, postav i podstatných významových aspektů zde zcela absentuje. Například **náboženský rozměr i rámeček**, který je ve finálním scénáři i filmu nositelem prvořadého významu, tu zatím nehraje žádnou roli: „*ti dva nejsou nijak zvlášť pobožní, avšak jsou to katolíci.*“¹⁷

Ačkoli první synopsi pojmenoval Trier zatím poněkud neutrálně - *Produkce Z1 „Bez názvu“*, další synopse v pořadí, datovaná k 24.10.1991, už nese název budoucího filmu - **Prolomit vlny**¹⁸. Dějové schéma zůstává v této verzi víceméně stejné, avšak **mizí i přibývá několik podstatných motivů**, které se později významně promítnou do finální verze filmového scénáře: „V této verzi má Yan, který pracuje na tankeru, velkou erotickou kapacitu. Ožení se s Caroline, která pochází z přísně katolické rodiny, a oba nyní bydlí v Ostende. Ona propadne sexualitě potajmu už při svatební oslavě a v době po svatbě je šťastná. Potom se ale Yan musí zase vydat s tankerem na moře, ale Caroline se rozzuří a chce loď rozmlátit. Dovolává se Panny Marie, aby jí Yana vrátila, a to za každou cenu. Yan dostane mrtvici a přivezou ho domů v bezvědomí. Yan se částečně uzdraví a prosí ji, aby si vyhledávala milence a vyprávěla mu o tom. Ona nesouhlasí, ale pak se podvolí. Když vidí, že jeho stav se skutečně zlepšuje, pokračuje v tom, ačkoli její okolí ji varuje a odsuzuje. Když Yan nakonec umírá, chce Caroline přinést poslední oběť. U přístavu vyhledá hrůznou budovu, kde se daří zvrácenému sexu, a najde tu smrt. Současně se Yan zázračně uzdraví. Ukradne Carolinino tělo a pohřbí ji z lodi do moře. Druhý den ráno posádku vzbudí zvonění těžkých bronzových kostelních zvonů.“¹⁹

¹⁶ Schepelern, Peter: Lars von Trier a jeho filmy, Orpheus, Praha 2004, s.114.

¹⁷ Ibid, s.114.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid, s.115.

V průběhu dalších čtyř let Trier příběh několikrát přepracoval, jak to dokazuje několik dalších verzí synopsí, datovaných k 10.10.1991 (4 strany), 16.7.1992 (24 stran) a 25.6.1993 (32 stran). Na základě poslední verze pak v průběhu roku 1994 vznikly tři scénáře: jeden z nich vypracoval dramatik Peter Asmussen, další anglický scenárista David Pirie: „*jejich práce ale žádným podstatným způsobem výslednou podobu scénáře nepoznamenaly.*“²⁰

Čtvrtá a víceméně **konečná verze scénáře** pochází z března 1995, a Trier se v ní vrací zpět k synopsi z roku 1993. Do tkaniva původního příběhu však integruje další vedlejší postavy, které ve výsledném významovém plánu sehrají podstatnou roli – viz postava Bessiny švagrové Dorothy, Janova přítele Terryho nebo postava doktora Richardsona.

Vedle rozmnožení původního spektra dramatických postav dochází v nové verzi i k celé řadě významných dramaturgických proměn, které se týkají i dvou hlavních hrdinů: Jana a Bess. V případě hlavní hrdinky mizí motiv masochistické slasti, kterou postava v původních verzích při svém sexuálním zotročování zakouší. Bess nejenže při sexuálních aktech s cizími muži nezakouší žádnou slast – ona při nich tělesně i duševně nebetyčně trpí. Trier tak na postavě rozpracovává **motiv oběti a mučednictví**, který se nakonec spolu s vykoupením rozvine v hlavní významovou osu příběhu.

V porovnání s postavou Bess prochází postava Jana v nové verzi proměnou pouze nepatrnou - invalida se z něj stává nikoli následkem tělesné nemoci, nýbrž následkem neštěstí na ropném vrtu. Ve finální verzi pak přibývá i několik scén – mimo jiné i ta, v níž lékař po smrti Bess vypovídá před soudem, před nímž charakterizuje Bessiinu diagnózu jako dobrotu. Trier také mění několik podstatných detailů: hrůzná budova v přístavu, kam si hlavní hrdinka původně jede pro smrt, je nahrazena traulerem a nejprve metaforicky přítomné zvony v závěru se nakonec stávají hmatatelnou realitou.²¹

Trier navíc zásadně proměnil původní náboženský rámec příběhu, protože v něm dostatečně nevyzníval tolik podstatný motiv zázraku: „*katolicismus je tedy vystřídán puritánským protestantismem, z části i proto, že Trier pochopí, že zázrak zapůsobí silněji v puritánském světě, který je zázrakům nepřátelský.*“²²

²⁰ Ibid, s.115.

²¹ Ibid., s.116.

²² Ibid., s.117.

Ačkoli téma sexuality a motiv erotického probuzení hlavní ženské postavy zůstává podstatnou součástí finální verze scénáře, Trier v něm nakonec značně okleští původně bohatý plán sexuálních scén a rezignuje na jejich prvotní, explicitně pornografický rozměr. Trierova původní touha napsat a natočit erotický film, v němž by se „*pokusil rozšířit účinné prostředky erotiky a pracovat s klišé*“²³, však zůstává i ve finální verzi **Prolomit vlny** silně přítomná.

Jak vysledoval Schepelern, Trier se při psaní scénáře nechal silně inspirovat dvěma pornografickými romány markýze de Sade. Byl to totiž právě tento francouzský libertín, kdo v dějinách erotické literatury poprvé přišel se vzorcem pro Trieru tolik fascinujícím – se zneužívanou ženskou nevinností.²⁴

V Trierově příběhu je tudíž možné vysledovat zřetelný vliv Sadeova nejproslulejšího románu s názvem **Justina čili Prokletí ctnosti (1791)**²⁵. De Sade v něm vypráví příběh čisté a ctnostné dívky, která je na své cestě utrpení znásilňována a zneužívána všemi myslitelnými způsoby, a nakonec, když už je zdánlivě zachráněna, ji zasáhne a zabije blesk. Trierova hrdinka z **Prolomit vlny** tak od Justiny prokazatelně přejímá řadu rysů - je čistá a nevinná stejně jako ona, sexuální ponížení je pro ni stejně traumatickou a bolestnou zkušeností, a v závěru příběhu přichází i ona tragicky o život.²⁶

Trier navíc do **Prolomit vlny** „propašoval“ i jinou Sadeovu myšlenku - totiž že „*opravdové štěstí roste pouze v klíně ctnosti, a pokud té Bůh dovolí, aby trpěla pronásledováním na zemi, tak jen proto, aby jí v nebi přichystal o to důstojnější odměnu.*“²⁷ A tak je Bess v závěru filmu po prožitém pozemském martyriu vzkříšena a metaforicky vzata na nebe...

²³ Ibid., s.120.

²⁴ Ibid., s.120.

²⁵ Tento román byl v 70. letech několikrát zfilmován.

²⁶ Schepelern upozorňuje na to, že v Bess se zrcadlí řada hrdinek významné světové literatury: Bess se řadí do západní tradice, která v ženě vidí velkou vykupitelku posedlého muže: to platí pro pohádky jako **Kráska a zvíře** či pro pohádku z **Tisíce a jedné noci**, v níž se Šeherezáda dobrovolně ujímá úkolu vyléčit krále z jeho maniakální nenávisť k ženám. Později následuje Markétka v Goethově **Faustovi** (1808/1832), Senta ve Wagnerově **Bludném Holanďanovi** (1843), Alžběta v **Tannhauserovi** (1845), Solvejga v Ibsenově **Peeru Gyntovi** (1867) a také mladá žena v **Draculovi** (1897) Brama Stokera a řada dalších. Když žena vydrží odříkání, ponižování, zneužívání a perverzi a případně jde i na smrt, může utrpený a odsouzený muž díky její lásce dojít vykoupení, zachránit se nebo přestat být pro ostatní nebezpečný.

²⁷ Ibid., s.124.

Vedle Sadeových textů však Trier při psaní scénáře významně čerpal i z dalšího literárního zdroje poněkud jiné povahy i žánru – z **pohádky o Zlatosrdečce**²⁸. Byla to právě tato Trierova oblíbená kniha z dětství, která se stala elementární bází budoucího filmového díla:

„Základem filmu je kniha z mého dětství, která se jmenovala Zlatosrdečka. Je to obrázková knížka o malé holčičce, která šla do lesa s trochou drobků v šátku, a cestou jídlo i oblečení rozdává. Když pak králík nebo veverka říkají, že ona už přece nemá žádné šaty, tak jí to nevadí. „Já si nějak poradím“, řekla Zlatosrdečka. Nakonec byla nahá a neměla už žádný chleba, poněvadž byla tak dobrá, že všechno rozdala. Poslední stránky v knize bohužel chyběly, takže nevím, jak to skončilo. Ale ta kniha je v každém případě literární předlohou filmu.“²⁹

Trier tedy tvoří **Prolomit vlny** na základě dvou zdánlivě neslučitelných literárních žánrů – pornografického románu a pohádky. Tato nevšední žánrová fúze ostatně jen potvrzuje fakt, že Trier s vášnivou radostí s žánry i jejich ustálenými pravidly experimentuje a často ve svých dílech vytváří jejich neotřelá spojení. V případě Prolomit vlny si Trier navíc vědomě pohrával s pravidly **melodramu**, z něž si vypůjčil „*obligatorní velké city a tvrdé rány osudu, ale hlavně ženu jako ústřední postavu. Skrze ni se potom soustředí na sexualitu, na téma, kolem kterého krouží celá jeho tvorba jako jazyk kolem bolavého zubu.*“³⁰

Z hlediska obsahu i dramatické formy je Prolomit vlny doslova **modelovým případem klasické tragédie**. Stejně jako klasické tragické kusy představuje i Trierův film hrdinku, jejíž konflikt se světem pramení ze vzpoury proti Řádu. Bess sice uplatní své právo na individuální čin, ale to, že jedná podle hlasu svého srdce a řídí se vnitřním mravním principem na úkor vnějších pravidel nakonec vede ke katastrofě v podobě hrdinčina pádu a záhuby.

Vedle tradičního tragického konfliktu lze v Prolomit vlny navíc vysledovat všechny **základní rysy tragédie**: od klasického **hamartia** neboli hrdinova (hrdinčina) činu, který uvádí do pohybu proces vedoucí k jeho zkáze, přes **hybris** neboli hrdinovu pýchu či tvrdohlavost, s níž odmítá varování a pokračuje ve svém jednání, **pathos** neboli hrdinovo utrpení, které tragédie ukazuje obecenstvu a **katarzi** neboli očištění vášní soucitem a bázní.³¹

²⁸ Základ této pohádky tvoří kombinace jedné z pohádek bratří Grimmů s názvem **Hvězdné dukáty** (1812 – 1815) a švédské obrázkové knížky s názvem **Busse v čarovném lese** (1908). Ibid.

²⁹ Ibid., s. 124.

³⁰ Ibid., s. 119.

³¹ PAVIS, Patrice: Divadelní slovník, s. 407.

Z hlediska formy se pak jedná o dílo, které je **vystavěno na aristotelských poetických principech**, opisujíc klasickou křivku dramatické výstavby ve všech jejích fázích - expozice, kolize, krize, peripetie, katastrofa a katarze.³²

Jestliže jsme v úvodu konstatovali, že Trier s oblibou své scénáře vnitřně člení na víceméně uzavřené dramatické celky - **kapitoly**, je třeba zmínit, že tento princip používá i v případě filmu *Prolomit vlny*, v němž dělí dramatický děj na prolog, sedm kapitol a závěrečný epilog. Toto členění však není jen součástí vnitřní struktury scénáře, nýbrž i výsledného tvaru filmu, v němž jsou jednotlivé kapitoly explicitně uváděny titulkem, zobrazeným na pozadí divokých přírodních výjevů a emotivní rockové hudby. Trier si tak – ačkoli jinak vytváří sevřený dramatický příběh a dokonalou uměleckou iluzi – neodpustí alespoň minimální míru zcizení a poukázání k aktu vypravování i k faktu fiktivnosti, umělosti díla.

³² Trier dělí dramatický děj filmu na tyto konkrétní úseky: prolog, v němž Bess žádá kongregaci o svolení k sňatku. Dále kapitola první: Bess se vdává (**expozice**), kapitola druhá: Život s Janem (**kolize**), kapitola třetí: Život o samotě (**krize**), kapitola čtvrtá: Janova nemoc (**peripetie**), kapitola pátá: Pochybnosti (**peripetie**), kapitola šestá: Víra, kapitola sedmá: Oběť (**katastrofa**), a závěrečný epilog: pohřeb (**katarze**).

3.2 PROLOMIT VLNY: DIVADELNÍ ADAPTACE VIVIEN NILSENOVÉ

Trierův filmový scénář Prolomit vlny převedla do podoby divadelního textu dánská herečka a dramatička Vivien Nielsenová³³. Právě text Nielsenové divadelní adaptace³⁴ pak posloužil nejen jako podklad k řadě evropských inscenací³⁵, ale i jako výchozí textový materiál obou českých jevištních přepisů - inscenace ostravského Divadla Petra Bezruče (premiéra 1. 2. 2008) a inscenace pražského Divadla Rokoko (premiéra 7. 2. 2009).

Jak se dozvídáme z titulního listu divadelní adaptace, autorka vytvářela text na základě všech dostupných verzí filmového scénáře a výsledného tvaru filmu. Kromě Trierova výsledného filmového textu tak pracovala i s dvěma dřívějšími literárními verzemi, které pro Trieru zpracoval anglický filmový scénárista David Pirie a dánský dramatik Peter Asmussen.

Ačkoli o verzích Pirieho a Amussena se ve své knize okrajově zmiňuje Peter Schepelern³⁶, nepodává o nich přirozeně vyčerpávající zprávu. Vzhledem k tomu, že nemůžeme s těmito filmovými pretexty bezprostředně pracovat a sledovat tak míru jejich vlivu na finální divadelní text, budeme text adaptace i sumu jejích formálních i obsahových proměn oproti původní filmové látce zkoumat především ve vztahu ke konečné verzi Trierova scénáře a k finálnímu tvaru filmu, které jsou ostatně autorkou adaptace označeny za zdroje primární důležitosti.³⁷

³³ Nielsenová je například spoluautorkou inscenace **Náš vor** uvedené souborem divadla Rimfaxe. Jako monodrama s názvem **Léto v Bulbjergu** adaptovala pro stejné divadlo korespondenci dánské spisovatelky Thit Jensenové.

³⁴ Text divadelní adaptace mi ke studiu poskytla divadelní organizace DILIA.

³⁵ Viz například **Prolomit vlny v Nye Centralteatret v Oslu** (světová premiéra, 4. 9. 2007) nebo **v Odense Teatret** (12. 2. 2008) a další. **Rumunské Národní divadlo Radu Stanza** (2. 10. 2009), které bylo za inscenaci **Prolomit vlny** nominováno na dvě ceny Eurothálie, vycházelo z **vlastní adaptace**, jejíž autorkou je **Sanda Anastasof**.

³⁶ SCHEPELERN, Peter: Lars von Trier a jeho filmy.

³⁷ Program k inscenaci Prolomit vlny v Divadle Rokoko. Divadlo Rokoko, 2009.

3.2.1 (PROMĚNY) FABULE:

Jakkoli se na první pohled může zdát, že Nielsenová v divadelní adaptaci bezezbytku přejímá původní filmovou fabuli, z bližšího zkoumání vyplyne, že příběh doznává v divadelní verzi řady změn. Ačkoli není nijak narušena hlavní dějová linie ani její posloupnost (syžetová výstavba), chybí v divadelní verzi řada původních filmových scén i série po sobě jdoucích „mikro-scén“.

Nielsenová zproštuje divadelní verzi některých okrajových motivů – „vystřihuje“ například původní filmovou scénu³⁸, v níž jeden z farníků pronáší v kostele pobouřený proslov, kterým v puritánském duchu komentuje život čerstvě vdané Bess: „*někdo mezi námi tíhne ke světu, místo aby se od něj vzdaloval*“. Dále pak scénu³⁹, v níž se Jan před odjezdem na vrt loučí doma s Bess a překvapí ji tím, že jí daruje barevné šaty či scénu⁴⁰, v níž Bess dostane hysterický záchvat poté, co jí Dodo odejme kalendář, v němž pečlivě počítá dny zbývající do Janova návratu.

Nielsenová však v divadelní verzi vypouští i scény, v nichž je ve filmu rozvíjen motiv utrpení hlavní hrdinky a významně akcentován citový pathos⁴¹, který v recipientovi vyvolává příslušné afekty i hnutí mysli a prohlubuje jeho sílící identifikaci s postavou. Do dramatického textu tak není zahrnuta 16. scéna filmu, v níž Bess, která doprovází Jana na letiště, uteče cestou z auta a zoufale vybije svou úzkost na pobřeží, když za téměř zvířecího křiku bije železnou tyčí do stavební konstrukce. Z textu mizí i závěrečné scény 7. filmové kapitoly⁴², v nichž se Bess při návštěvě nemocnice dozví, že Jan ji na nátlak lékaře zamezil v dalších návštěvách a podepsal souhlas k její hospitalizaci. Bess, kterou následně v nemocnici zadrží policie, aby ji na základě příkazu dr. Richardsona odvezla do léčebny v Glasgow, se zuřivě brání, křičí a pláče. Při noční cestě do Glasgow policistům nakonec uteče a vydá se vstříc svému konci.

Nielsenová z dramatické struktury vypouští i následnou scénu⁴³, třebaže má ve významovém plánu filmu podstatnou funkci – je totiž podobenstvím, metaforou Kristovy křížové cesty. V této filmové scéně se Bess vydá po útěku policistům na poškozeném

³⁸ 10. scéna filmu

³⁹ 14. scéna filmu

⁴⁰ 21. scéna filmu

⁴¹ Pathos ostatně neodmyslitelně patří k žánru tragédie i k žánrům biblickým.

⁴² Scéna 63 a 64

⁴³ Scéna 65

motocyklu za matkou, aby u ní našla úkryt a útěchu. Při cestě domů se na ni však „navěsí“ banda místních „smradů“, kteří ji začnou kamenovat. Ačkoli se je snaží křikem odehnat, smradi ji pronásledují až před práh matčina domu. Když dveře zůstanou i přes Bessin zoufalý nářek zavřené, vydá se Bess hledat útěchu do kostela. Smradi ji ale opět pronásledují a kamenují ji tak dlouho, dokud neodmílí vysílením u zdi kostela. Ačkoli kněz, který jde právě kolem, odežene výrostky pryč, sám se s opovržením od Bess odvrátí a rozhodne se zanechat ji bez pomoci. Nakonec ji u kostela najde Dodo, která ji vzkřísí a láskyplně obejmě ve své náruči.

Nielsenová tedy z divadelní verze vypustila explicitní filmovou parafrázi (před)posledního zastavení Krista, v němž lidé vystaví mučedníka nesoucího na Golgotu kříž další potupě a fyzickému ponížení (biblický motiv kamenování). Z divadelního textu tak mizí nejen motiv lidské bestiality, který výrazně vyznívá na pozadí této scény (msta na bezmocném, trpícím člověku), ale i akcent na jeden ze stěžejních motivů filmového díla – náboženskou rigiditu a církevní pokrytectví: kněz, ačkoli neustále káže o lásce k bližnímu i o milosrdenství, nakonec jedná nejen zcela proti duchu toho, co plamenně káže, nýbrž i proti podstatě svého poslání - světské pohrdnutí člověkem zvítězí nad Kristovým novozákonním poselstvím lásky a odpuštění. Motiv knězova archetypálního selhání ve scéně vyvažuje kontrastní motiv autentické lásky k bližnímu i motiv soucitu, který se naplno projeví v postavě Dodo a v jejím věrném, milujícím postoji k trpící Bess.

Ačkoli tuto scénu, která ve významovém plánu filmu plní důležitou funkci, Nielsenová z divadelní adaptace vyškrtla, zmiňované motivy zůstávají v díle zachovány: Nielsenová je substituuje jinými prostředky a kóduje je do řady jiných situací. Motiv církevní přetvářky a pokrytectví je tak například „přenesen“ do scény, v níž si kněz nacvičuje přednes svého kázání před prázdným auditoriem kostela⁴⁴ či do scény, v níž kongregace (domněle) pohřbívá Bess, kterou prokleje a následně pošle do pekla⁴⁵. Některé motivy Nielsenová také kontinuálně akcentuje v jednání dramatické postavy (například zmiňovaný motiv soucitu a lásky k bližnímu souvisle proniká do významové sítě díla skrze postavu Bessiny švagrové Dodo).

⁴⁴ 3. scéna 3. dějství

⁴⁵ 4. scéna 4. dějství

Nielsenová několika změnami zasahuje i do původního závěru filmového příběhu - vypouští například první scénu filmového epilogu⁴⁶, v níž dr. Richardson vypovídá před soudním tribunálem. V této scéně lékař během výslechu nejprve klasifikuje Bessinu diagnózu jako dobrotu. Když ale soudci nevěřičně pokyvují nad jeho výpovědí hlavou, lékař od této svérázné „diagnózy“ odstoupí a trvá na její duševní nemoci. Několik závěrečných scén transformuje Nielsenová také ve vztahu k postavě Dorothy: umožní-li ve filmu Dodo Bess, která je právě se smrtelným zraněním přivezena do nemocnice, aby ještě naposledy viděla Jana, v divadelní verzi Dodo tento Bessin požadavek oslyší a společně s lékaři přistoupí přímo k operaci. Dodo se tu na rozdíl od filmu také přímo podílí na odcizení Bessina těla z márnice a účastní se i závěrečného „lodního“ pohřbu, v němž je Bess Janem vhozena do moře.

Samostatné nové scény Nielsenová do divadelní verze nepřipisuje, ale spíše „rozšiřuje“ původní scény především s cílem akcentovat náboženské pozadí příběhu a rozvinout sít náboženských motivů, parafrází a aluzí. V divadelní verzi je tak výrazně rozvedena scéna, v níž se Bess po odjezdu Jana vrací bydlet na čas k matce. Nielsenová doplnila scénu o výjev, v němž Bess poslouchá s matkou v obývacím pokoji rádio. Matce se nelíbí rocková hudba, kterou Bess naladí, a tak ji poručí stanici přeladit. Z rádia pak obě ženy slyší kázání reverenda Peterse, který zrovna vykládá starozákonní Knihu Rút:

Reverend Peters (z rádia):

Dnes budu mluvit o knize Rút. Rút je **knih o lásce** a vyjadřuje tak **poselství celého Písma**. I Bible je totiž kniha o lásce. Rút je jednou ze dvou knih Starého zákona, jež nesou ženská jména. Dle mého názoru je Rút jednou z nejdojemnějších knih Písma. Stejně tak, jako Hospodin proměnil Rút, tak může proměnit i nás. Rád bych teď vysvětlil, **jakou proměnou prošla Rút po zásahu Hospodina**. Zpočátku ji vidíme, jak zarmouceně pláče. Právě jí zemřel manžel. Přišla tak o veškerou oporu a zázemí. (...) Ačkoli Rút zůstala sama, pilně pokračuje v práci. Dál snaživě sbírá kukuřičné klasy a přitahuje na sebe pozornost a uznání pro svou pokoru a nezlomnost. (...) Patrně nejdůležitější kapitola příběhu o Rút se týká jejího **čekání**. Rút se položí nahá k nohám Hospodina a očekává Jeho příkaz...

Je zřejmé, že Nielsenová tímto podobenstvím poukazuje k hlavní postavě, kterou explicitně usouvztažňuje se starozákonní Rút a jejím osudem. Skrze starozákonní příběh a ženskou biblickou postavu tak aktualizuje již zjevené a anticipuje budoucí stěžejní motivy: především motiv čekání, ale i motiv odevzdání se Boží vůli, motiv oběti a „lásky až za hrob“. Bess sama

⁴⁶ 69. scéna filmu

pak vnímá a „čte“ tento biblický „obraz“ jako **parabolu** ke svému údělu a Rút jako biblický předobraz sama sebe, jak o tom ostatně svědčí následný dialog Bess a kolemjdoucího pastora:

Pastor: Zdravím Tě, Bess, jdeš do kostela?

Bess: Ne, teď ne.

Pastor: A co budeš dělat?

Bess: Čekat.

Pastor: Přesně jako Rút...

Bess: Ale Rút odvětila: „Nenaléhej na mne, abych tě opustila a odešla od tebe. Kamkoli půjdeš, půjdu, kdekoli zůstaneš, zůstanu. Tvůj lid bude mým lidem, Tvůj Bůh mým Bohem. Kde umřeš ty, umřu i já a já tam budu pochována. Ať se mnou Hospodin udělá, co chce! Rozdělí nás od sebe jen smrt.“ Verš šestnáctý a sedmnáctý.

Síť náboženských motivů Nielsenová prohlubuje i na dalších místech textu: již úvodní scéna⁴⁷ žádosti Bess o svolení k sňatku je oproti filmové verzi rámována církevním obřadem, v němž společenství zpívá žalm (žalm 57, verš druhý)⁴⁸ a pastor v kázání zeširoka komentuje čtení z Prvního listu sv. Pavla Korintským (kapitola 15, verš 3)⁴⁹:

Pastor: Tyto tři skutečnosti jsou vším, co potřebujeme znát, abychom porozuměli Kristovu utrpení: historická skutečnost, neboli to, že Kristus zemřel, nám vyjevuje **krutost života**, Kristovo utrpení. Teologická skutečnost, neboli to, že zemřel za naše hříchy, nám přináší pochopení **nemilosrdnosti života**. Tato pravda je jedinou pravdou, kterou musíme znát. **Písmo svaté nám poskytuje smysl, smysl všeho bytí.**

Také do scény, v níž Bess v budce netrpělivě čeká na telefonát od Jana⁵⁰, proniká další z biblických citací - žalm 16., verš osmý a devátý, který kongregace zpívá mimo scénu.⁵¹

⁴⁷ 1. scéna 1. dějství

⁴⁸ Smiluj se nade mnou, Bože, smiluj se nade mnou, k Tobě se utíkám moje duše. Utíkám do stínu Tvých křídel, dokud nepomine zhoubné nebezpečství.

⁴⁹ Odevzdal jsem Vám především, co jsem sám přijal, že Kristus zemřel za naše hříchy podle Písem.

⁵⁰ 3. scéna 2. dějství

⁵¹ Hospodina stále před oči si stavím, je mi po pravici, nic mnou neotřese. Proto se mé srdce raduje a moje sláva jásá, v bezpečí přebývá mé tělo.

3.2.2 DRAMATICKÉ POSTAVY

Nielsenová poměrně výrazně zasahuje také do dalšího z podstatných sémantických plánů původní filmové významové struktury – do plánu dramatických postav. Nielsenová některé epizodní filmové postavy vypouští – například postavu Bessina dědečka a postavu mladé místní prostitutky, od které si Bess půjčuje oblečení. Některé postavy naopak připisuje: kromě neindividualizovaných postav (muž v nevěstinci, anesteziolog, zdravotní sestry, rybář) přibývá vedlejší postava mladíka Jacka, Bessina vrstevníka a poslušného člena kongregace. Tato postava však ve výsledku funguje jako „přidaná hodnota“ - nevnáší do díla žádné nové motivy, ani se svým jednáním nijak nepodílí na vývoji dramatického děje. Funguje spíše jako zástupné zosobnění „stádní“ identity členů kongregace - Jack je totiž především ochotným „přizvukovačem“ Williama.

Nielsenová v divadelní adaptaci také výrazně rozšiřuje party některých dramatických postav a především tak posiluje jejich úlohu při tvorbě výsledného významového plánu – to se týká především postavy Williama, člena církevní rady starších a Bessiny matky Stelly. Postava Williama, která ve filmu plní pouze okrajovou funkci, je v adaptaci povýšena na postavu prvořadou. V pletivu dramatického děje se nerozšiřuje jen „sít“ jeho jednání, ale mění se především jeho funkce: v divadelní verzi působí William jako „zástupná“ (kolektivní) postava, jako jakési „pars pro toto“, jímž je prezentováno celé společenství i jeho určující vlastnosti - puritánství, přísnost a nesmlouvavost. William zde navíc působí jako personifikace „zákona“ – on je ten, kdo pravidla společenství bezvýhradně následuje a ctí a důsledně v komunitě dbá na jejich dodržování. Je to koneckonců také on, kdo v úvodní scéně vyjadřuje svůj nesouhlas se sňatkem Bess, v němž vidí nejen hrozbu pro hlavní hrdinku, ale i pro společenství⁵²:

William: Já ale jednu námitku mám. Žádný smíšený sňatek se nikdy v minulosti neosvědčil. Zeptejte se Dorothy! Řekněte mi jedinou věc, jen jednu jedinou věc, jež k nám kdy přišla zvenčí a která byla nějak přínosná a z níž jsme mohli těžit zisk?

⁵² 1. scéna 1. dějství

Funkce Williama jako „správce řádu“ je pak potvrzena řadou situací – například výstupem⁵³, v němž nečekaně navštíví Stellu a důrazně jí klade na srdce, aby lépe dohlédla na Bess i na integraci Jana do společenství.

I part Stelly je oproti filmové verzi v adaptaci znatelně rozšířen - nikoli však v rovině jednání, nýbrž v rovině jazyka: Stella je v porovnání se svým filmovým předobrazem o poznání mnohomluvnější a její promluvy vrhají nejen nové světlo na pozadí jejího života, ale i na motivace jejího jednání, které mají důsledky na život jiných postav⁵⁴:

Stella: Víím, je to moje vina. Po Johnově smrti jsem si říkala, že děti utrpěly velkou ztrátu. Nedokázala jsem jim nic odmítnout, bylo mi jich hrozně líto. Rozmazlila jsem Bess. Příliš jsem ji popustila uzdu. Měla mnohem větší volnost než Sam a všechno si brala moc k srdci. Když jsem ji odmítla, cítila se mizerně, ačkoli já jsem dobře věděla, že to není žádná omluva.

Skrze Stellu do významové tkáně příběhu proniká ve filmu absentující příběh Stellina manžela Johna, který před lety tragicky zahynul při rybolovu. Včleněním tohoto mikro-příběhu je pak akcentován nejen motiv tragického údělu lidí v tomto nehostinném koutě světa, nýbrž především tragický osud žen, které jeho tíhu často osamoceně nesou.⁵⁵

Stella: Můj John byl rybář, jeden z nejlepších. Ale i tak se jeho člun potopil. To se obvykle stává těm, kterým se začne příliš dařit. Úlovek je moc velký a oni jsou rázem vyřizení. Člun jde ke dnu. Ledaže by kapitán v rychlosti odřízl síť. Ale vzdát se sítě, to musí mít člověk pořádnou kuráž. Můj John byl ale chamtivej, a proto musel ke dnu i s lodí. Bessie byly tři roky a Samovi pět. Jeho tělo se nikdy nenašlo, ani těla ostatních z posádky. Bůh žehnej jejich nešťastným duším. Vzdát se sítě, na to holt musí mít člověk pořádnou kuráž.

Nielsenová také markantně pozměňuje interpretaci některých dramatických postav: významnou proměnou prochází v adaptaci postava doktora Richardsona, který se na rozdíl od filmu, v němž Richardson stojí zcela mimo rámec kongregace, stává v divadelní verzi členem náboženského společenství. V divadelní verzi je pak tato postava nejen daleko silněji provázána s komunitou, ale i s hlavní hrdinkou. Je to právě dr. Richardson, kdo v úvodní scéně⁵⁶ předstupuje před kongregaci, aby přednesl Bessinu žádost o svolení k sňatku s Janem.

⁵³ 5. scéna 2. dějství

⁵⁴ 5. scéna 2. dějství

⁵⁵ 8. scéna 1. dějství

⁵⁶ 1. scéna 1. dějství

Zásadní interpretační posun určuje v divadelní verzi i **obě hlavní postavy** - Jana a Bess. Jak vyplývá z úvodního seznamu dramatis personae, u Nielsenové je Bess v porovnání s Trierovým filmovým předobrazem o několik let mladší (věk snížen ze 30 let na 25) a Jan zase o poznání starší: může-li ve filmu dosahovat maximálně věku čtyřiceti let, v divadelní verzi Nielsenová Janovi přisuzuje 52 let. Nielsenová navíc zřetelně „překresluje“ i původní podobu Bessina charakteru: akcentuje-li Trier na filmové Bess duševní odlišnost (či silněji řečeno „postiženost“), Nielsenová tento rys na postavě výrazně potlačuje ve prospěch rysů jiných - dětské naivity, čistoty a citové sensitivity. Posun charakteru hlavní postavy je pak patrný na mnoha místech především ve slovním projevu postavy⁵⁷, který je plný romantické obraznosti i lyrického výraziva. O tomto posunu svědčí mimo jiné hned úvodní Bessin monolog v prologu, v němž radostně vzdává svůj vděk Bohu:

Bess: Ráda bych Ti poděkovala za průzračně blankytnou oblohu. Za to, že si můžu dlouze povídat s útesy i za to, že jsi obnažil celou pláž kolem místa, kde se vlny tříští o skalnaté výběžky za křiklavého povykování rybáků... Dnes je tak krásně modrá obloha, že kdyby nebyl obzor tak daleko, klidně bych přes moře dohlédla až k Janovi...

I **kontury Janova charakteru** se v interpretaci Nielsenové mírně mění: je-li Janův charakter ve filmové verzi ambivalentní a jeho perverzní požadavky nejsou ničím explicitně vysvětleny ani podepřeny, Nielsenová Janovo perverzní jednání „čte“ prismaticem jeho nemoci a přičítá je na vrub dočasné změně osobnosti, která u Jana probíhá pod vlivem lékařské medikace. Kontury Janova charakteru tak z divadelní verze „prosvítají“ daleko jednoznačněji a Jan nabývá zřetelně lidštější podoby.

Nielsenová také jemně překresluje i původní portrét Bessiny švagrové Dorothy: je-li ve filmové verzi Dodo biofilní, „současnou“ ženou, která má smysl pro humor i recesi, v divadelní verzi vystupuje Dodo jako postava o poznání (roz)vážnější, zádumčivější a introspektivnější.

⁵⁷ Jak konstatuje Milan Lukeš v Umění dramatu, právě slovní vyjadřování postavy patří k hlavnímu prostředku její charakterizace: „Dramatik musí svou postavu především donutit slovně jednat, prokázat se slovem, mluvou. Tuto pravdu ostatně v paradoxu „Mluv, abych viděl“ zcela zřetelně vyjádřil alžbětinský dramatik Ben Jonson.“
LUKEŠ, Milan: Umění dramatu. Melantrich, Praha 1987, s. 174.

3.2.3 DRAMATICKÝ DĚJ A JEHO ROZVRŽENÍ

Dramatický děj, který Trier ve filmu explicitně rozvrhuje do devíti částí (prologu, sedmi kapitol a epilogu), transponuje Nielsenová do pětistupňové stavby odpovídající tradičnímu pojetí dramatu. Utváří je prolog a čtyři dramatická dějství.

Prolog má v divadelní adaptaci podobnou, zkratkovitou proporci a plní stejnou funkci jako ve filmovém scénáři – jeho prostřednictvím vstupujeme do času a místa děje a navazujeme kontakt s hlavní postavou. Mezi prologem filmu a prologem adaptace přesto nepanuje úplná shoda: jsme-li ve scénáři filmu vtaženi přímo „in medias res“ do Bessina rozhovoru s představiteli kongregace, v němž Bess žádá o svolení ke sňatku s Janem, v prologu adaptace jsme svědky nikoli Bessina rozhovoru s kněžími, nýbrž přímého dialogu Bess s Bohem, od něhož Bess požehnání k sňatku nakonec obdrží.

Do čtyř dějství pak Nielsenová „kondenzuje“ jednotlivé kapitoly tak, aby dodržela načrtnuté dramatické oblouky. První dějství zahrnuje dvě první filmové kapitoly s názvy „Bess se vdává“ a „Život s Janem“ (expozice a kolize). Druhé dějství „opisuje“ třetí kapitolu filmu s názvem „Život o samotě“ (krize), a třetí dějství nese největší „hmotu“ dramatického děje - filmové kapitoly 4, 5 a 6 s názvy „Janova nemoc“, „Pochybnosti“ a „Víra“ (řada peripetií). Čtvrté dějství adaptace v sobě pak zahrnuje závěrečnou sedmou kapitolu - „Bessinu oběť“ a epilog (katastrofa a následná katarze).

Nielsenová člení dramatický děj v rámci jednotlivých dějství neobvyklým způsobem: jednotlivá dějství nejsou dělena jen na scény, ale obsahují i řady **tzv. intermezz**, která v dramatické struktuře hry plní řadu specifických funkcí. Ačkoli slouží především jako „předěly“, které svébytným způsobem propojují jednotlivé scény - v jejich průběhu nejčastěji dochází k markantním proměnám dějiště a k příchodům a odchodům postav - často fungují i jako samostatné dějové „mikro-celky“, mající vždy povahu zkratkovitých, střihových mikro-scén. Jako mikro-scény zřetelně filmové povahy působí například hned dvě intermezza prvního dějství⁵⁸, v nichž je zachyceno setkání Jana s Bess po jeho přiletu helikoptérou a scéna svatební veselky.

Do většiny intermezz Nielsenová navíc integruje i původní, citově působivou hudební dramaturgii⁵⁹, kterou Trier ve filmu užívá výhradně v případě obrazových předělů, které

⁵⁸ 2. a 4. intermezzo

⁵⁹ Trier vybral známé rockové hity, které svým výrazem i hudební „myšlenkou“ vždy anticipují budoucí úsek děje. Tím, že použil skladby světově známých kapel a autorů dal navíc filmu kosmopolitní rozměr. Trier například použil tyto skladby: **All**

uvádějí jednotlivé kapitoly. Některá z intermezz tak doslova „opisují“ tuto původní filmovou funkci a přejatá hudba v nich působí jako řečiště, skrze něž do divadelního díla proniká podstatná část původní filmové atmosféry a „ducha“. Stříhovým, zkratkovitým charakterem, ideově-hudebním obsahem i funkcí jsou to pak právě tato intermezza, v nichž se v textu nejzřetelněji manifestuje snaha vytvořit divadelní ekvivalent filmovému jazyku a původní filmové formě.

Výhradně do „prostoru“ intermezz Nielsenová také situuje svůj specifický způsob jevištního vyprávění – **princip paralelnosti dějů**, kdy se na jevišti v rámci jednoho „obrazu“ simultánně kombinuje několik scén. V jednom z intermezz⁶⁰ tak zároveň vidíme tyto výjevy: Bess v autobuse uspokojuje cizího muže, Dodo v nemocnici pečuje o Jana, doktor Richardson pracuje ve své kanceláři a Jack se při procházce setkává s pastorem. V dalším intermezzu⁶¹ na scéně zase simultánně koexistují obrazy, v nichž Dorothy a doktor Richardson operují Jana, Bess v nevěstinci souloží s jedním z mužů a William s pastorem ji při tom ze scény bedlivě pozorují. Stejný princip figuruje i v další „mezihře“⁶², v níž kulísáci s Dodo odvázejí Jana na kolečkovém křesle, Bess je na rampě znásilňována námořníkem, a zbytek jevištního prostoru se zároveň mění v kostel, do něž přicházejí pastor, William, Stella a další.

3.2.4 FORMA DRAMATICKÉHO TEXTU

Nielsenová v adaptaci propojuje uzavřenou a otevřenou formu dramatu, když dramatickou sevřenost lineárně se odvíjejícího, víceméně iluzivního díla příležitostně rozrušuje antiiluzivními postupy. Ke zcizení děje a k poukázání k faktu divadelní iluze jí slouží několik prostředků: především občasné monologické promluvy dramatických postav, které jsou náhle vytrženy z kontextu děje a jsou směřovány přímo publiku. Těmito momenty je zásadně narušena časoprostorová kompaktnost i linearita, jelikož promluvy postav jsou retrospektivní a přicházejí tak z jiného časoprostorového bodu, z bodu „po konci příběhu“.

Tuto formu distance od děje v textu na několika místech zprostředkovává postava Dodo a také postava doktora Richardsona. Dodo se k divákům obrací tímto způsobem celkem

The Way from Memphis formace Mott the Hoople, **In a Broken Dream** Pytona Lee Jacksona a Roda Stewarta, **Cross Eyed Marry** Jethro Tulla, **Whiter Shade of Pale** formace Procul Harum, **Hot Love** skupiny T Rex, **Suzanne** Leonarda Cohena, **Good Bye Yellow Brickroad** Eltona Johna, **Child in me** Deep Purple a **Life on Mars** Davida Bowieho.

⁶⁰ 3. intermezzo 3. dějství

⁶¹ 5. intermezzo 3. dějství

⁶² 6. intermezzo 3. dějství

třikrát v průběhu scény, v níž jde pozvat Bess na piknik a stane se přitom svědkem sexuálních hrátek novomanželů⁶³.

Dorothy (k divákům): Byla to nejspíš největší chyba v mém životě. Nevím, co jsem si měla počnout, ale jedno vím zcela jistě – měla jsem tehdy udělat něco úplně jiného... Stalo se Vám někdy, že na vás nějaký kluk něco zkoušel a vy jste věděly, že to může skončit špatně, ale on to tolik chtěl, že jste prostě neměly to srdce říct ne? Když to vezmete kolem a kolem, tak máme všichni právo na vlastní život. Úplně všichni. Ale když začnete ten svůj život žít, občas se vám stane, že vám ublíží. A všichni stejně nakonec umřeme. Je jenom otázka, jak brzo. A přirozeně taky, za jakých okolností.

Dále:

Dorothy (k divákům): Celej další týden po svatbě jsme se s Bess neviděli. Ani jedinkrát. Stejskalo se mi po ní. Je na tom něco zkaženého, to přiznávám...

Dále:

Dorothy (k divákům): Samozřejmě jsem ho chtěla poznat. Musela jsem ho poznat. Tím myslím pořádně. Jana.

Doktor Richardson se tímto způsobem obrací k divákům v průběhu hry pouze dvakrát: v závěru scény, v níž se rozhodne nepředepsat Bess po Janově úrazu tisící léky⁶⁴, a ve scéně, v níž se jej Bess neúspěšně pokusí svést⁶⁵:

Doktor Richardson (k divákům): Když se s někým setkáme poprvé, ze všeho nejdřív si o něm vytvoříme celkový dojem. Jistě, Bess znám už z dřívějšíka – od vidění ve městě, ze svatby... krucinál, vždyť jsem jí pomáhal s tím sňatkem! Ale ještě nikdy jsem neměl příležitost s ní mluvit... Musím to přiznat otevřeně: palčivě jsem cítil, že ji musím hájit, nebo spíš chránit. Každopádně jsem se ale zachoval dostatečně profesionálně. V tuto chvíli ještě neexistovaly žádné náznaky, že by Bess byla psychicky narušená víc, než by to odpovídalo její situaci. To tedy rozhodně ne.

Doktor Richardson (k divákům): Tehdy jsem měl něco udělat. To jsem opravdu měl...

Zcizovací promluvy prokazatelně neslouží ani v jednom případě ke komentování aktuálně probíhajícího děje, ale plní spíše funkci introspektivního ponoru postav do nitra, do něž je tak otevřen přístup i divákovi. Zejména doktor Richardson v nich zkoumá vlastní svědomí a

⁶³ 7. scéna 1. dějství

⁶⁴ 11. scéna 2. dějství

⁶⁵ 7. scéna 2. dějství

snaží se jimi vrhnout světlo na své jednání ve vztahu k hlavní hrdince. Obecně vzato však přítomnost tohoto principu v dramtizaci působí poněkud rozpačitě a samoučelně. Nejenže skrze promluvy nepronikají do díla nová fakta či objevné myšlenky – promluvy zde neplní ani funkci, kterou v epické formě vedle zcizování tradičně plní: nevytváří se jimi skutečně dialektický vztah postav k ději či k sobě samým. Nielsenová podle všeho tento princip konceptuálně nepromýšlí a jeho užití systematicky nepropracovává, a princip tak jakoby ve výsledku postrádá skutečné, hlubší opodstatnění.

Vedle zcizujících promluv Nielsenová užívá i dalších epických prostředků, jimiž iluzivnost příběhu narušuje „trvale“ a systematicky: všechny přestavby prostoru se mají odehrávat na otevřeném jevišti a uskutečňují je kulisáci v civilu, kteří kromě přestaveb a přinášení či odnášení rekvizit vstupují i do non-verbální komunikace s postavami. V textu se tento postup v konkrétních konturách manifestuje v řadě scénických poznámek, jichž pro názorný příklad uvádím pouze několik:

„Stella pohání kulisáky, kteří přinášejí stolec a čtyři židle. Nakonec jí podají čajový podnos“.⁶⁶

„Ozve se zahřmění. Z provaziště vypadne druhý konec telefonního drátu. Přichází kulisák, který Bess odvede o kus dozadu. Pak sebere sluchátko i s drátem a odnese jej do portálu.“⁶⁷

„Kulisák podá Bess sklenici s vodou.“⁶⁸

„Stella ukazuje kulisákům, kam mají postavit kusy nábytku: „Dejte to tam, ano, tamhle.“⁶⁹

3.2.5 SHRNU TÍ

Jak vyplývá z komplexní textové analýzy divadelní adaptace, přístup Nielsenové k předloze i k aktu adaptace je příkladem autorského, kreativního přístupu. Text na všech svých úrovních vyjevuje adaptační proces jako rozsáhlý transformační akt, v němž se původní filmová předloha proměňuje ve svébytný dramatický text. Ze sumy strukturních i „vnitřních“ proměn divadelní adaptace je pak zřejmé, že Nielsenová hledala a našla způsob, jakým „přeložit“ film do autonomní divadelní řeči. Mezi všemi texty trierovských adaptací je to právě text

⁶⁶ Scéna 8b ve 3. dějství

⁶⁷ 4. scéna 2. dějství

⁶⁸ 8. scéna 2. dějství

⁶⁹ 14. scéna 3. dějství

Nielsenové, v němž se původní filmový kód předlohy nejmarkantněji a zároveň nejtransparentněji přeměňuje ve funkční kód nový, v kód divadla: akt adaptace jako akt „přepisu“ a „překódování“ jedné umělecké formy (struktury, systému) v druhou se zde manifestuje nejexemplárněji.

S ohledem na specifika divadelního média je v textu proměňován, uzpůsobován původní filmový časoprostor a příběhu je v textu přisouzena nová, specifická divadelní forma (mísení dramatického a epického principu, paralelnost dějů atd.). Společně s tím, jak se v souvislosti s novou funkční předurčeností textu mění vnitřní struktura původního pretextu, dochází i k proměně modu vyprávění: spočívalo-li těžiště filmu v jednání postav a jeho předvádění, v adaptaci je těžiště přeneseno do jednání slovního, do dialogu. Právě ten se v divadelní verzi stává základním „prostorem“ dramatického děje i hlavním zdrojem informací. Akcentem na dialog pak text adaptace nabývá jako celek spíše konverzačního než dramatického charakteru.

Je zajímavé, že i přes četné zásahy do původní struktury příběhu i řadu proměn na úrovni významového plánu (jemné posuny v interpretaci postav, akcentování a ubírání některých motivů) nedochází v divadelní adaptaci ve výsledku k výrazné re-interpretaci původního filmu. „Srdce“ filmové látky a tedy i to, oč v **Prolomit vlny** běží především, je bez porušení „transplantováno“ i do látky divadelní: tragický **příběh** ženy, která vykoupí milovaného muže svým utrpením a zkázou... Příběh o zázraku, síle lásky a významu oběti.

3.3 PROLOMIT VLNY: ÚPRAVA TEXTU PRO INSCENACI DIVADLA PETRA BEZRUČE

Ačkoli inscenace Prolomit vlny v Divadle Petra Bezruče svědčí o výrazné významové reinterpretaci výchozího textu Nielsenové adaptace, sám text dramaturgické úpravy⁷⁰, na níž **dramaturgyně Ilona Smejkalová** spolupracovala s režisérem **André Hübnerem – Ochodlem**, o výraznějších dramaturgických zásadách zprávu nepodává.

Smejkalová s Ochodlem ponechali bez zásahu původní fabuli, její syžetové uspořádání i významový plán (veškeré motivy, dramatické postavy i jejich interpretaci). Bez větších úprav převzali i „vnitřní“ strukturu textu, která svébytným způsobem organizuje v díle dramatický děj a předznamenává i způsob jeho provedení na divadelním jevišti. Máme především na mysli existenci specifických dramatických jednotek, výše zmiňovaných **intermezz**, jejichž původní formu, obsah a tedy i funkci dramaturgicko-režijní tandem téměř beze změny zachoval (včetně jejich stříhového charakteru, simultánního inscenačního modu a původní hudební dramaturgie). Z intermezz však mizí jeden z integrálních prvků původní adaptační vize - přiznané jevištní přestavby a postavy kulisáků, které se svými vstupy výrazně podíleli na efektu zcizení. Ačkoli tento anti-iluzivní prvek je z díla vyloučen, jiný epický princip je v textu beze změny zachován: součástí díla zůstávají veškeré promluvy dramatických postav k divákům (Dorothy a dr. Richardson) narušující časoprostorovou linearitu a dramatickou i divadelní iluzi.

⁷⁰ Text úpravy mi ke studiu poskytla dramaturgyně Divadla Petra Bezruče a dramaturgyně představení Ilona Smejkalová.

3.4 PROLOMIT VLNY: INSCENACE DIVADLA PETRA BEZRUČE

Jestliže se v případě ostravského divadla neodehrál zásadní autorský posun od divadelní adaptace Trierova filmu v procesu textové úpravy, pak se s o to větší razancí uskutečnil v rovině jevištního ztvárnění. Režisér André Hübner-Ochodlo zvolil k inscenaci textu překvapivý, neoexpresionistický až surrealistický stylizační klíč, jenž předlohu výrazně reinterpretoval, významově posunul a svébytně divadelně doslovil.

Jestliže již autorka textové adaptace Vivien Nielsenová negativně vykreslila kontroverzní náboženský kontext příběhu, vyzdvihla motivy pokrytectví, fanatismu a dogmatismu, a prohloubila patologickou kresbu církevních funkcionářů, tak Ochodlo tento posun ještě posílil a v inscenaci prostřednictvím výtvarné, kostýmní i herecké stylizace vyhnal do vypjatého extrému, jímž proměnil svět náboženské komunity v křečovitě groteskní karikaturu. V Ochodlově režijním pojetí se postavy pastora, Williama i Jacka mění ve zločinecká individua a ve vyšinuté bláznů, kteří do světa inscenace agresivně vstupují v sugestivních, panoptikálních scénických výjevech.

V záměrně bizarní expresionistické stylizaci Jack nabývá podoby uskrípnutého, tělesně zkrouceného skřeta, který servilně slouží církevním nadřízeným, William se stává násilnou, despotickou kreaturou, a pastor se proměňuje rovnou ve fašistického diktátora. K jejich charakterizaci jako nemocných nadlidí, kteří ovládají kongregaci násilím a ideologickým útlakem, pak přispívá jak prostorové řešení scény (v podobě malého vyvýšeného pódia v levé zadní části jeviště, na němž se v příslovečné vyvýšenosti nad zbytkem komunity jejich chorobné výstupy nejčastěji odehrávají), tak i kostýmní stylizace, která má jednoznačný znakový charakter. Do vojenských barev laděné kostýmy Williama a Jacka a především pastora černá uniforma s lampasy, stříhem nápadně připomínající uniformu důstojníka SS, zřetelně přiřazují své nositele nikoli k duchovnímu stavu, nýbrž k elitě totalitního systému.

Na posunu postav směrem k děsivé karikatuře se výrazně podílí také jednotný, extrovertní, hyperbolický herecký styl, který formuje figury na principu zkratkovité, deformované expresionistické črty. Hlavním zdrojem kreace se stává herecká fysis, zhmotňující patologické charaktery širokým spektrem gest a pohybových projevů, které postupují od nejtriviálnějšího rytmizovaného dupání až k sofistikovanému tanečnímu výrazu (viz scéna, v níž pastor hovoří o knize Rút). S podobnou výrazovou intenzitou, s jakou do ztvárnění postav zapojují herci svou tělesnost, však zapojují i slovo a hlas. Jackův úlisný,

skřehotavý, do sopránové výšky posazený hlasový projev výmluvně dokresluje jeho pokřivenou skřetí povahu a napjatá, násilná dikce Williama ještě prohlubuje despotickou přísnost a ortodoxní nesmlouvavost. Rytmizovaná dikce pastora, která se málokdy odkloní z polohy hysterického řevu, pak jednoznačně deklaruje jeho povahu patologického totalitního vůdce.

Zvláštní význam, který přisuzuje proměně církevní komunity a interpretačnímu posunu církevních představených směrem k bizarní karikatuře, Ochodla vede i k tomu, že vytváří řadu nových obrazů, jež za pomoci extrémní estetizace a stylizace jednotlivých složek divadelního výrazu – zvuku, ruchů, scénografického prostoru, světla a hereckého projevu – přerůstají v sugestivní, panoptikální jevištní výjevy, které jakoby přicházely z jiného světa: z hlubin podvědomí nebo z temné noční můry. Doslova surreálně tak v ostravské inscenaci působí scéna pastorova rozhlasového kázání o knize Rút. Zatímco Bess v popředí netrpělivě čeká na Janův telefonát, pastor na vyvýšeném jevišti v pozadí doprovází reprodukované kázání sledem tělesných cvičení, do nichž v atmosféře naoranžovělého šerosvitu postupně zapojuje i nonšalantní cviky s knihou knih. Jeho vypracované, do pasu obnažené tělo křečovitě komentuje proud sdělovaných myšlenek a místy se zatřese v poryvech ostrých, staccatových pohybů, jimiž odpovídá na výboje v radiovém signálu.

Podobně surreálnou atmosférou vyniká i následná scéna, v níž se Bess konečně dočká telefonátu s Janem. Ochodlo ji inscenuje v duchu deformovaného, pokřiveného expresionistického obrazu: je-li v textu této scéně předepsán spíše komorní duch, v němž do výjevu Bessina intimního rozhovoru s Janem zpovzdálí proniká mešní zpěv žalmu, v inscenaci má podobu extrovertní show představitelů kongregace. Zatímco Bess prožívá v prvním plánu virtuální erotiku se svým manželem, pastor, William a Jack se v pozadí vyvýšeného jeviště svíjí ve vzájemném objetí za hysterického křiku žalmu, který je postupně dovádí do slastné extáze doprovobené křečovitou pohybovou kreací.

Zkaženost a morální pokrytectví církevní elity Ochodlo vyjadřuje i další přidanou kontroverzní scénou – Williamovou divokou masturbací, která propojuje scénu Bessiny úpěnlivé prosby k Bohu o navrácení Jana se scénou příchodu pastora, který přináší zprávu o Janově neštěstí.

Extrovertní, expresivní herecký styl však neuplatňují jen protagonisté církevních představených (Lukáš Melník v roli pastora, Přemysl Bureš v roli Williama, Tomáš Krejčí v roli

Jacka), nýbrž všichni herci inscenace (s výjimkou Norberta Lichého v roli doktora Richardsona).

Nejproměnlivěji a nejinvenčněji s ním však nakládá Sylvie Krupanská v roli Bess. I přes požadovanou vypjatost výrazu se jí daří formulovat protikladné polohy vnitřního světa hrdinky a vytvářet mezi nimi organické přechody. Krupanské nedělá problém proměnit Bess náhle z introvertní, nábožensky zanícené dívky v ženu-vichřici či v nelidsky trpící zvíře a vzápětí ji opět uvést do introspektivně tiché, dětsky čisté polohy. V porovnání s výrazovou amplitudou Krupanské pak výraz ostatních ženských protagonistek působí nápadně plošším dojmem - Zdena Brzebindová v roli Stelly nepřekročí jasně vytyčený mantinel upjaté přisnosti a Kateřina Krejčí v roli Dorothy setrvá převážně v zachmuřené, melancholické poloze, přestože i ona místy dosahuje expresivní vypjatosti.

Na zrodu zneklidňující, neoexpresionistické inscenace se však nepodílí jen herecký styl, ale doslova všechny složky jevištního díla. Expresionistickou poetiku inscenace dotváří řada scénografických prvků – mimo jiné konkávní zrcadlo, do něž všechny zcizující promluvy směřuje doktor Richardson. Jeho prostřednictvím pak do hlediště proniká jen jakési těkavé zrcadlení jeho deformované tváře. Prvek zrcadlení Ochodlo užívá i v případě zcizujících postav Dorothy, jejíž prchavý, mihotavý odraz produkuje nasvícená průhledná fólie.

Bytostně kakofonickou, trýznivou jevištní vizi významně utváří i autorská hudba Adama Zuchowského, jehož divoký, zběsilý acid-jazz podkresluje dramaticky nejvyhrocenější situace a mnohonásobí tak jejich již beztak syrový, drásavý charakter. K disharmonickým hudebním plochám ale Zukowski umí vytvořit i protiklad – inscenací místy zazní křehce nostalgická, snad až pohádková melodie, která připomíná hudbu hracích strojků či dětskou zvonkohru.

Dá-li se vedle všeprostopující expresivity něco označit za hlavní rys ostravské inscenace, pak je to mnohvrstevnatá jevištní obraznost, kterou Ochodlo vytváří nejen tím, že téměř permanentně integruje do rámu jednoho scénického obrazu řadu paralelních jevištních akcí a výjevů (tedy nechává obrazy existovat *vedle* sebe), ale především tím, že obrazy na sebe vrší, nechává je vzájemně se prostupovat a prolínat do vizuální změti znaků a významů (tedy nechává obrazy existovat a působit zároveň *přes* sebe). Toto vrstvení a neustálé zmnožování obrazů v jeden polyfonní vizuální celek Ochodlovi umožňuje integrace video technologie do scénického prostoru – právě ona se stává určujícím významotvorným i stylotvorným prvkem jevištního tvaru.

Ochodlo umístil videokameru do centrálního bodu před hlediště a využil principu televizního přenosu, který přenáší snímaný obraz bezprostředně na projekční plátno, za které v inscenaci posloužila (vysouvatelná) průhledná plastová fólie pokrývající přední stěnu vyvýšeného pódia. Před objektiv technologického aparátu pak v průběhu hry předstupuje především Bess, pro niž se kamera stává médiem vnitřních monologů a prostředníkem niterných setkání s Bohem. Bessina permanentně rozechvělá, emocemi pohnutá tvář, která se ve velkém detailu objevuje na projekční ploše, pak vnáší do inscenace nejen zvláštní kvalitu intimity a niternosti, ale zcela proměňuje situaci běžné divadelní percepce. Skrze médium videa má totiž divák možnost intenzivněji se ztotožnit s postavou a bezprostředně nahlížet do jejího nitra. Bessin odraz na projekční ploše ovšem do díla vnáší ještě jiný aspekt – Boží perspektivu, Boží pohled. Díky zprostředkujícímu médiu totiž můžeme Bess vidět a vnímat tak, jak ji vidí a vnímá Bůh.

Ačkoli kamera jako nástroj zpovědi a pocitové i myšlenkové mediace je v průběhu inscenace vyhrazena především Bess, několikrát s ní vejdou do kontaktu i ostatní postavy. Ve svatební scéně ke kameře přichází Jan, aby upravil úhel záběru a poté vybídl Dorothy, aby přistoupila ke své promluvě. Dorothy pak do objektivu směřuje svou nejautentičtější, nejupřímnější a nejotevřenější promluvu, v níž reflektuje svou minulost, ambivalentní vztah ke komunitě i lásku k Bess.

K aparátu kamery jednou dokonce přistoupí i William, který ji ovšem – v korespondenci se svou povahou – užije zcela jiným způsobem: skrze hledáček kamery ve svatební scéně postavy upřeně sleduje, či spíše špehuje.

Je zřejmé, že skrze zvolený inscenační klíč došlo v ostravské inscenaci k výrazné jevištní interpretaci výchozího textu a jeho svébytnému, postmodernistickému divadelnímu vyslovení, které nevychází pouze z autorského záměru, nýbrž i z obecného, avantgardního směřování přední ostravské scény, kterou necharakterizuje jen odvaha k experimentu v oblasti dramaturgie, nýbrž i v oblasti jevištní poetiky a divadelního výrazu.

Ve srovnání s původním filmem se pak inscenace stává vzhledem k sumě významových posunů i zvolené formě novým, autonomním dílem, které případné poměrování s filmovým předobrazem co do originality jistě ustojí. Řečeno slovy dramaturgyně Ilony Smejkalové: *„Právě proto, že ve výsledku je naše inscenace úplně jiná než původní film, se případného srovnání nebojím. Už dramaturgie Vivien Nielsenové není věrným přepisem filmu, ale naopak*

svébytnou, autonomní hrou. I díky tomu, že André Hübner-Ochodlo Trierovo kultovní dílo záměrně neshlédl, dokázal z už tak silného příběhu vytáhnout nové motivy, akcentovat jiné situace, rozvinout vedlejší postavy. A to může být vzrušující a nečekané i pro zarytého obdivovatele originálního filmu.“⁷¹

3.5 PROLOMIT VLNY: ÚPRAVA TEXTU PRO INSCENACI DIVADLA ROKOKO

Naproti tomu text, na jehož základě byla vytvořena inscenace v divadle Rokoko, ukazuje, že **dramaturgyně Věra Mašková** podrobila původní divadelní adaptaci Nielsenové rozsáhlé dramaturgické úpravě. Ačkoli Mašková přejala z divadelního přepisu Nielsenové původní fabuli i syžetovou výstavbu, podrobila text adaptace řadě proměn vzhledem k novému dramaturgickému záměru a inscenačnímu cíli: předvést na jevišti sevřený, celistvý dramatický příběh jako dokonalou divadelní iluzi. V souladu s tímto záměrem tak z textu mizí veškeré anti-iluzivní, epické postupy integrované Nielsenovou do původní divadelní struktury: v úpravě tak absentují všechny zcizující promluvy postav (Dorothy i Dr. Richardsona), přiznané přestavby prostoru na volném jevišti i přítomnost kulisáků, kteří kromě explicitních přestaveb bořili iluzi non-verbální interakcí s dramatickými postavami.

Z dramaturgické úpravy textu zřetelně vyplývá i další záměr – vytvořit konvenční divadelní inscenaci oproštěnou nejen od zcizujících formálních postupů, nýbrž i od veškerých konotací s filmovou formou a původním filmovým dílem. O tom svědčí především **odstranění intermezz**, která v původní adaptaci plnila mimo jiné i funkci promyšleného divadelního ekvivalentu filmového jazyka. Tím, že Mašková původní formu i funkci intermezz ruší a ponechává z nich v úpravě jen to nezbytné – tedy útržky děje, které „přivtěluje“ do expozic jednotlivých scén – tak především zamezuje pronikání původního filmového kódu do struktury divadelního díla. S intermezzy Mašková zároveň vypouští i původní hudební doprovod a s ním i podstatné konotace s filmovou předlohou.

Část úprav vykonaných Maškovou ve vedlejším textu (ve scénických poznámkách) pak poukazuje k dalšímu záměru: k touze osvobodit se již v textu od konkretizace jevištního prostoru (viz prolog, z nějž mizí obzor s modrou oblohou namalovaný na oponě, či 1. scéna 1.

⁷¹ VLASAKUDIS, Dimitrios: Bezručí uvedli dramatický příběh o lásce a utrpení.
www.ostravablog.cz/kultura/divadlo

dějství, v níž chybí dřevěná kazatelna v ultraortodoxním puritánském stylu i řady kostelních lavic atd.) a posunout tak výslednou inscenaci k větší metaforičnosti.

O touze připravit text, který by umožnil inscenaci posunout do méně doslovné a více metaforické roviny svědčí i vypuštění původně explicitních scén Bessiných sexuálních eskapád (mizí například explicitní výjev ukájení muže v autobuse⁷² či výjev soulože Bess s mužem v nevěstinci⁷³ ad.) a jejich nahrazení náznakem v jednání či ve scénickém řešení. Snahu o **výrazný posun k metaforičnosti a nedoslovnosti** pak dokládá i razantní zkrácení závěru: je-li v původním textu adaptace Bessino nebeské vzkříšení předvedeno na třech stranách textu, v nichž je zázrak explicitně zpřítomněn, v úpravě Rokoka je závěr o poznání strožejší: zázrak je nahrazen poetickou metaforou. Mašková tak výrazně proměňuje extroverzi i „spektakularitu“ původního závěru v intimní, zvnitřnělé vyznění akcentující komornost momentu a vnitřní prožitek postav (a tím i diváka).

Závěr v divadelní adaptaci Nielsenové:

Muži zvednou nosítka. Zrovna když se chystají vhodit Bess přes palubu, odhodí Jan Berle a křečovitě se chytí nosítek.

Jan: Bežte pryč! Běžte pryč, povídám!

Jan nakloní nosítka. Bess sklouzne do orchestřiště, ozve se šplouchnutí.

Jan: Bess!

Dodo: Moje malá Bess...

Jan: A je pryč...

Dodo: Ano. Je pryč. Koukni, vychází slunce...

Oba se upřeně zahledí do prvních nazlátých paprsků svítání.

Dodo: Půjdeme dovnitř?

Jan přikývne. Odcházejí směrem dozadu. Náhle zaslechnou tichouké údery zvonů. Jan se zarazí. Naslouchá. Udělá pár kroků, načež se ozve další úder. Změní směr chůze a začne se nenápadně vracet směrem k forbíně.

Jan: Slyšel jsi to?

Terry: A co jsem měl slyšet?

Jan: Poslouchej.

Naslouchají. Ozve se další úder.

Jan: Terry, udělej mi laskavost. Skoč dolů a zkontroluj radar, prosím tě.

Terry: Radar?

Jan: Jo.

Terry: Tak fajn.

⁷² 9. scéna 3. dějství

⁷³ 13. scéna 3. dějství

Terry odejde.

Dodo: Co to jen může být?

Jan: Nevím, ale mám takový dojem... Zní to jako...

Ozve se další úder zvonu.

Jan: Teď zase. Slyšela jsi to? Slyšela?

Další úder.

Dodo: Co to bylo?

Jan (*usmívá se*): No, co to bylo?

Vrací se Terry.

Terry: Na radaru nic není. Ukazuje nulu. Na míle okolo není vůbec nic. Žádný loď, letadla, ponorky, ani UFO, prostě „de nada“. Jsme tu jen my, tahle plošina a s náma jedna velká prázdnota.

Další úder.

Terry: Hrome! Ať se propadnu, jestli to nejsou... Vždyť to zní jako...

Jan (*směje se*): Jo, přesně tak to zní.

Další úder.

Terry: A teď znova! Jak je to, krucinál, možný? Vždyť jsem ještě před chvílí koukal na radar. Na plošině žádný zvony nejsou a navíc – jak by se vůbec tady, uprostřed ničeho, mohly sakra vzít zvony?

Ozve se úder obrovského bronzového zvonu. Dodo se podívá vzhůru.

Dodo: Koukněte!

Všichni pohlédnou vzhůru. Slunce se začíná prodírat mezi mraky, ranní paprsky je oslepí.

Terry: Koukněte, jak jsou obrovský!

Jan (*směje se*): A jak nahlas ty zatracený nezmaři třískaj! Vždyť jsou zavěšený uprostřed tam toho mraku, do prdele!

Dodo (*směje se*): To jsou zvony... vždyť to je...

Jan: To je Bess.

Na jeviště přicházejí všichni herci. Hledí vzhůru a naslouchají odbíjení zvonů.

Jan: Moje Bess.

Spadne opona. Je na ní namalován východ slunce a dva obrovské kostelní zvony.

KONEC

Závěr v dramaturgické úpravě Rokoka:

Jan nakloní nosítka a tělo Bess sklouzne do orchestrálního.

Jan: Bězte pryč! Bězte všichni pryč!

Jan: Bess!

Dodo: Koukni, vychází slunce...

Zaslechnou tichounké údery zvonů.

KONEC

Mašková však původní text neposunuje jen s přihlédnutím k budoucí formě inscenace – četnými zásahy **pozměňuje** i „vnitřní“, **významový plán**, a tím i **celkový výklad díla**: prohloubila-li Nielsenová náboženský rozměr příběhu, a rozšířila-li jeho významovou síť o řadu biblických citací, aluzí i parafrází, Mašková naopak svou úpravu náboženského „nánosu“ systematicky zbavuje. Z textu tak mizí většina biblických citací - žalmů⁷⁴ i některých rozsáhlých kázání, mimo jiné i to, ve kterém reverend Peters v rádiu široce komentuje starozákonní Knihu Rút⁷⁵. Aluze na starozákonní text i jeho hrdinku však v okleštěné formě zůstává přítomná i v úpravě, a to v krátkém dialogu Bess a pátera (viz úryvek z adaptace citovaný na s. 33).

Mašková nezbavuje text jen konkrétních biblických citací, ale upouští i od původní interpretace církve jako uzavřené, xenofobní a bigotní náboženské instituce. Ačkoli církevní představitelé zůstávají i u Maškové asketickými bytostmi dogmaticky ctícími zákony kongregace, jejich profil je navzdory jejich přísnosti o poznání lidštější – původní rysy přepjatosti, rigidnosti i pokrytectví jsou výrazně utlumeny. Z úpravy tak například mizí výjev, v němž pastor nacvičuje radikální vystoupení před fiktivním shromážděním⁷⁶ či výjev plamenného kázání pastora o zákonitém zatracení hříšníků, kteří v životě dostatečně neprojeví bezvýhradnou lásku k Božímu slovu⁷⁷. S výstupem pastora se však z úpravy zároveň ztrácí i podstatný výstup Bess, která na pastorova slova reaguje ve filmu i v adaptaci odmítnutím a nesouhlasem - nelze přeci milovat slovo, ale jen člověka...

Otupení náboženského rozměru a eliminace v původním textu silně exponovaného tématu církevní manipulace, přetvářky a rigidity lze vykládat tak, že Mašková vědomě uzpůsobuje text českému prostředí, které je na jedné straně velmi málo náboženské a na straně druhé nemá potřebu se k církvi jako formální instituci, jež ovládá a deformuje lidskou víru, ostřeji vymezovat.

Kromě eliminace motivů se Mašková uchyluje i k drobnému posunu v plánu dramatických postav. Ačkoli ponechává výklad většiny z nich beze změny, mírně pozměňuje interpretaci doktora Richardsona. Vyznává-li lékař ve filmu i v adaptaci při návštěvě u McNeillů Bess svou

⁷⁴ viz 1. scéna 1. dějství, 5. scéna 2. dějství, 1. scéna 4. dějství

⁷⁵ původní 5. scéna 2. dějství

⁷⁶ 3. scéna 3. dějství

⁷⁷ 1. scéna 4. dějství

citovou náklonnost⁷⁸, z úpravy tento motiv zcela mizí. Doktor je tak zbaven citových vazeb k Bess a je mu přisouzena především jeho „oficiální“ role lékaře.

3.6 PROLOMIT VLNY: INSCENACE DIVADLA ROKOKO

Byl-li již z textu úpravy patrný záměr posunout inscenaci k větší metaforičnosti i skrze řešení jevištního prostoru, pak inscenátoři tento záměr zpracovávají a konkretizují. Výtvarník Adam Pitra pojal jeviště jako prázdný, abstraktní prostor bez nábytku a rekvizit, jediným „realistickým“ a předmětným scénografickým prvkem, který částečně konkretizuje prostředí hry, je dřevěný trup rybářské lodi, který je zachycen u stropu a vytváří celé scéně jakousi symbolickou klenbu. Abstraktní nedoslovnost jevištního prostoru, která otevírá prostor pro hereckou akci a výrazné divadelní svícení, Pitra podtrhl i tím, že přední plán jeviště potáhl bílým plátnem, které proti duchu textu dramatický prostor hry svou jiskřivostí rozsvěcuje a symbolicky do něj vnáší kvality nezkaženosti a čistoty. Pod bílým plátnem se pak rýsují dvě menší, vyvýšená čtvercová pódia situovaná v levé a pravé části jeviště. Levé pódium se po Janově úrazu trvale proměňuje v nemocniční pokoj, jež okupuje bezvládný Jan trpící na železné nemocniční posteli. Pravé pódium se pak střídavě proměňuje ve zbylá dějiště – především v kostel a privátní prostory postav.

Vůči prvnímu, panensky bílému popředí jeviště vytváří zásadní vizuální kontrast „temný“ jevištní prostor v pozadí, jehož značnou hloubku podtrhuje vyvýšená hrana konce prvního plánu. Právě v hlubinách pozadí se odehrávají temně laděné scény inscenace, stejně jako se z něj jako z jiného světa vynořují v jednotlivých momentech konkrétní dramatické postavy. Zde posílá kongregace do pekla hříšníka Anthonyho a zde se také odehrává Bessino sexuální martyrium. Za pomoci rudého svícení se hluboké jevištní pozadí místy proměňuje v bezednou pekelnou jámu, kde se Bess dostává bolestného sexuální ponížení ze strany cizích mužů, a kde také nachází v závěrečné scéně z rukou zvráceného námořníka krutou smrt. Z hlubin pozadí se v jedné z prvních scén vynořuje cizinec Jan, který přichází, aby si vzal křehkou, mentálně odlišnou Bess. Odtud se Jan ale symbolicky, jako přízrak, zjevuje i v jedné ze závěrečných scén, v níž je po mučednické smrti své ženy zázračně uzdraven. Hluboká zadní část jeviště pak ve finále inscenace zafunguje i jako ropná plošina a moře, do nějž Jan vhodí svou mrtvou ženu symbolicky ztvárněnou bílým svatebním závojem.

⁷⁸ 15. scéna 2. dějství

Dramaturgyně Věra Mašková již v textu úpravy výrazně zahladila původní interpretaci církevního společenství jako xenofobní, fanatické náboženské sekty a zbavila církevní představené jejich bytostně negativních rysů. Inscenace pak toto naznačené směřování ještě rozvádí a především hereckou interpretací jej prohlubuje a konkretizuje. Pastor v podání Davida Vejražky se tak v inscenaci stává oproti duchu předlohy dobrotivým, soucitným knězem, který Bess v jejím utrpení chápe a jako duchovní otec ji také křesťanskou láskou miluje. Pastor je tedy inscenací proměněn z přísné duchovní autority v člověka, jehož stojí značné sebezapření, aby Bess v souladu se zákony kongregace pro její promiskuitu exkomunikoval ze společenství, a jenž musí rovněž vynaložit značné úsilí i na to, aby v závěru proti své vůli oznámil pozůstalým, že Bess bude v souladu s pravidly společenství pohřbena tak, jak se na hříšníky sluší a patří. Rys přísnosti a autoritativnosti vládoucí světu náboženské kongregace však ani z inscenace v Rokoku nemizí – ztělesňuje ji nesmlouvavý, asketický William v podání Vladimíra Čecha.

Ačkoli interpretaci zbylých dramatických postav Mašková v textu úpravy nijak zásadně nepozměnila, režijní a herecká interpretace je oproti filmové předloze značně posouvá. Z Jana v podání Hynka Čermáka se stává stoický, zemitý těžař, a Bess se v interpretaci Kláry Sedláčkové-Oltové mění v křehkou, dětinskou dívku, jejíž emocionální projevy místy hraničí s nepříjemnou, hysterickou infantilitou. Novou podobu v porovnání s textem úpravy dostává i Stella Radky Fiedlerové: z původně striktně přísné, životem zkoušené matky se proměňuje v popletenou, neurotickou a vyschlou ženu, která se svou dcerou soucítí a očividně ji i přes její prohřešky svým vlastním způsobem miluje.

Režisér Ondřej Zajíč ve shodě s dramaturgyní zahazuje také některé kontroverzní plochy příběhu. Většinu sexuálních scén mezi Janem a Bess řeší v rovině náznaku, a každé explicitní rozehrání scény okamžitě zahaluje do jevištní tmy. Stejně tak „zahaleně“ inscenuje i jiné „nepříjemné“ scény, jako například smrt Bess, kterou situuje na pozadí pravého jevištního čtverce a halí ji do zešeřelé jevištní atmosféry.

Zvolenými formálními postupy a celkovou stylizací vytvořili tvůrci Rokoka jevištní dílo spíše konvenčního charakteru, které obrousilo hroty původního filmového příběhu, který v jevištním ztvárnění ztratil původní syrovost i autenticitu.

3.7 IDIOTI (1998)

V centru Kodaně se po zábavním parku prochází Karen - starší žena, která v bludišti gigantických herních strojů působí jako plachý a ztracený pozorovatel. Karen zamíří z pouti přímo do restaurace, kde si však může k posměchu obsluhujícího číšníka sotva něco dovolit.

V restauraci se nachází několik postižených dospělých, jejichž přítomnost ve snobském lokále se brzy začne vymykat veškeré kontrole: blemcají jídlem po stole, obtěžují hosty a místy propadají zuřivým záchvatům smíchu nebo pláče. Jeden z postižených – Stoffer – si v restauraci vyhlídne Karen a trvá na tom, že si ji odvede domů. Karen se kupodivu nebrání, a tak za malou chvíli nasedá s postiženými i jejich doprovodem do auta a míří společně s nimi domů, do prázdné vily ve čtvrti Sollerodu⁷⁹. V průběhu cesty ale Karen zjistí, že všechno byla jenom hra: Stoffer ani nikdo jiný (Henrik, Susanne) nejsou ve skutečnosti handicapovaní, ale zdraví mladí lidé, pro něž je předstírání idiotů především dobrá zábava.

V Sollerodu seznámí Stoffer Karen s dalšími členy skupiny, kteří obývají rozlehlý dům: Jeppem, Pedem, Miguelem, Josephine, Axelem, Nanou a Katrine. I jim jde především o to, aby v sobě našli při hře svého „vnitřního idiota“ a před zraky okolního světa si dosyta „zablblí“.

Karen se i přes počáteční pochyby se zvláštní komunitou velmi rychle sžije a postupně se začne účastnit jejích extravagantních „tažení“: exkurze do továrny, výletu na plovárnu i výjezdu do lesa. Je permanentním svědkem idiotského „blbnutí“ skupiny, kterou všude doprovází, aniž by se však zatím sama aktivně účastnila hry a zkusila si být idiotem. Ačkoli se ve společnosti těchto anarchistů cítí nezvykle dobře, několikrát se pokusí o telefonický kontakt se světem: když se však na druhé straně telefonu ozve mužský hlas, po chvíli vypjatého ticha Karen vždy zavěsí.

Do domu, v němž přebývají Idioti, přijíždí náhle na návštěvu Stofferův strýc Sven, který světil synovci na starost prodej domu. Když před ním Jeppe s Alexem začnou k překvapení Stoffera předstírat idioty, rozbijí okna u domu a vymočí se Svenovi na auto, Sven pobouřeně odjíždí pryč. Idioti však pokračují dál v zábavě a pod taktovkou Stoffera, vůdce komunity,

⁷⁹ Je třeba upozornit na to, že Idioti jako dílo významně nabývají povahy osobní zpovědi, osobního manifestu. Sollerod jako dějiště filmu nelze vnímat bez příslušných konotací - je totiž místem Trierova mládí. Jak píše Scheperlern: „A zralý Trier se do tohoto místa vrací jako smršť, s neochabujícím anarchismem a radostnou žízňí po pomstě.“ Ibid., s.142.

prodávají po okolí vánoční ozdoby a pod záminkou, že si na jednom z chodníků ublížili na zdraví, vymámí z movitého rezidenta peníze jako náhradu.

Do domu přijíždí na prohlídku pár, který má vážný zájem o jeho koupi. Stoffer však dělá vše proto, aby pár od záměru rychle odradil: představí návštěvníkům idioty a oznámí jim, že by i v budoucnu rádi užívali jejich zahradu. Zděšený pár tak z obchodu hbitě vycouvá a kvapně odjíždí z domu pryč.

Několik idiotů pozve na malou zahradní oslavu skutečné postižené, což u některých členů komunity vzbudí zvláštní reakce: Stoffer se rozzuří a Josephine se udělá fyzicky zle. Zato Karen je v jejich přítomnosti šťastná a nebojí se navázat s nimi fyzický kontakt - něžně je hladí a objímá. Zanedlouho poté – zatím jen v intimním prostoru společenství – Karen k velké radosti všech také poprvé „magoří“. Stává se integrální součástí komunity a brzy se stává idiotem i na veřejnosti.

Mezitím ale Axel, který má ženu a dítě, naváže opět poměr s Katrine. Ta se ho občas snaží vydírat, o čemž svědčí i její nečekaná návštěva v reklamní agentuře, v níž Axel pracuje. Na důležitém obchodním jednání se Katrine vydává za bohatou klientku a k šoku přítomných chvílemi „magoří“, až ji musí Axel vyvést ven. Tam se mu Karen vysměje a vyžádá si od něj kreditku, s níž následně obstará pro idioty kaviár a šampaňské.

V mezičase nechává Stoffer v motorestu Jeppeho, který je zrovna „ve hře“, napospas několika motorkářům, s nimiž Jeppe absolvuje ponižující návštěvu toalety. Do domu přijíždí starosta Sollerodu, který nabízí Stofferovi grant, když si soukromý ústav přemístí do jiné čtvrti - což Stoffer rezolutně odmítá. Zato chce ale před starostovými zraky exemplárně potrestat „magořícího“ Axela, který se mezitím vymočil starostovi na auto. Když začne připravovat kabely, jejichž prostřednictvím chce Alexovi uštvít sadu elektrošoků přímo z motoru auta, starosta se vyděsí a rychle odjíždí pryč. Stoffera ale trefí amok a běží za autem. Při běhu se svleče do naha a pádí ulicemi města za halasného křiku hesla „zasraní sollerodští fašisti“. Šílícího Stoffera zpacifikuje až skupina idiotů, která ho chytí a odvede domů.

Idioti připravují party, kterou chtějí oslavit Stofferovy narozeniny. Když Stofferovi nabídnou večer v jeho režii, Stoffer rezolutně rozhoduje pro skupinový sex. Během nevázaného večera se v ústraní citově i tělesně sblíží psychicky křehká Josephine a Jeppe. Druhý den si ale Josephinin otec navzdory Jeppeho zoufalému odporu i protestům komunity svou dceru odveze.

Následující den vede Henrik kurs pro seniory, ale nedokáže při vyučování „blbnout“. Stoffer se s ním kvůli tomu pohádá a Henrik se rozhodne skupinu definitivně opustit. Komunita se postupně rozpadá a zbytek idiotů si v domě začne balit věci. Karen využije poslední příležitosti a vyzná „idiotům“ své přátelství i svojí vděčnost za to, že po několik týdnů byli jako její rodina. Prosí Suzanne, aby ji doprovodila domů.

Když přijdou do bytu, v němž Karen žije s manželem a rodinou, zasáhne je tíživé citové prázdno a hmatatelné mezilidské vakuum. Nikdo nevidí Karen skutečně rád a nikdo se ani neptá, kde celou dobu byla. Suzanne se mezitím v kuchyni od jednoho z členů rodiny dozvídá, že Karen nedávno přišla o dítě.

Když se rodina beze slova sejde u kávy a zákusku, Karen začne k rozpakům všech přítomných hrát idiota. Suzanne se při pohledu na ni rozpláče. Když manžel vrazí Karen pohlavek, Suzanne odvede Karen z bytu pryč.

Jak vyplývá z nastíněného příběhu, Trier sleduje v **Idiotech** jeden primární cíl - společenskou provokaci, která však v případě Idiotů prýští přímo z konceptuální filmové revolty. Za vznikem Idiotů totiž stojí „revoluční“ filmový manifest, který se do dějin kinematografie zapsal pod názvem **Dogma 95**. Vzhledem k určující roli manifestu při vzniku filmu je pak příhodné vykládat Idioty právě prismatem této události, která znamená nejen zásadní obrat v Trierově dosavadním uměleckém vývoji, ale i podstatný „mezník“ v historii nezávislého evropského filmu.

V roce 1995 přichází věčný provokatér Lars Trier se svým mladším kolegou Thomasem Vinterbergem s dvoustránkovým textem, který razantně otřese současnou evropskou filmovou tvorbou. Od dob avantgardistů a novovlnních hnutí se v evropské kinematografii poprvé objevuje umělecký manifest, jehož cílem je radikálně napadnout a proměnit stávající estetická pravidla a zavedený modus výroby.

Trier s Vinterbergem přicházejí ve svém manifestu s jasnou vizí, kterou chtějí osvobodit filmovou tvorbu z područí hollywoodské estetiky i převládajícího hollywoodského způsobu filmové výroby. Trier s Vinterbergem pak tomuto osvobození radikálně vytyčují v manifestu jasnou cestu, jejímž prostředkem i cílem má být tvrdá filmově-technická askeze, která jediná může být efektivní *„ofenzívou především proti americkým filmům středního proudu – proti*

*zahleděnosti do žánrových klíšé, proti používání speciálních efektů, proti celému tomu nekonečnému tanci kolem zlatého telete.*⁸⁰

Trier s Vinterbergem v Dogmatu v první řadě odmítají především film jako umění iluze.⁸¹ Od nynějška je třeba, aby se filmoví tvůrci odklonili od vytváření fikčních lží, které je třeba programově nahradit co nejautentičtějším zachycením PRAVDY života. Právě tu je třeba trpělivě vydobývat z příběhu, z postav i scénérii⁸²: „*Je třeba bojovat proti předvídatelné dramaturgii, povrchní akci a technologické kosmetice, „celému tomu velkému divadlu iluzí“.*“⁸³

Trier s Vinterbergem ale nezůstávají jen u kritiky aktuálního statu quo, ale vedou celou záležitost mnohem dál, když požadovanému antiiluzivnímu způsobu tvorby vytvoří jasná pravidla: v jakési filmařské aluzi na biblické desatero, v kodexu ironicky nazvaném **Slib cudnosti**, zafixují závazný soubor deseti technicko – estetických postupů, která mají tvůrci zamezit v přístupu k zavedeným konvencím a umožnit mu přístup k pravdě života a autenticitě skutečnosti.

Kromě toho Trier s Vinterbergem zaujmou v manifestu zcela nečekaný postoj k roli režiséra ve struktuře tvůrčího procesu: záchranou „zkaženého“ filmového umění může být podle nich jedině to, že režisér (do té doby měšťácky nadřazovaný „auteur“) rezignuje na svou privilegovanou pozici a zřekne se faktu, že je umělec. Místo toho se stane anonymní součástí tvůrčího kolektivu, což stvrdí mimo jiné i tím, že rezignuje na uvedení svého jména v závěrečných titulcích.⁸⁴

V Dogmatu se zřetelně zmaterializovalo několik Trierových obsesí, mimo jiné i jeho věčná potřeba uniknout tvůrčímu chaosu jasným stanovením si pravidel. Potřeba jasně si vymezit „hrací prostor“ a ohraničit jej mantinely, v nichž by pak - zdánlivě paradoxně - nacházel dostatečnou tvůrčí svobodu, patří ostatně k jednomu z hlavních rysů Triera - umělce. Teprve

⁸⁰ Schepelern, Peter: Lars von Trier a jeho filmy, Orpheus, Praha 2004, s. 133.

⁸¹ V dějinách hrané kinematografie se anti-iluzivní tendence velmi intenzivně zhlásí o slovo několikrát, a vždy vnese do aktuálního stavu kinematografie významné (nejen estetické) impulsy. K těmto směrům se běžně řadí **italský neorealismus** (Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Cesare Zavattini ad.), který usiloval o co nejpravdivější a nejautentičtější zachycení skutečnosti. Touha po maximálním možném zachycení „pravdy“ a autenticity života se významně váže i k **celosvětovému hnutí nových vln** (ve Francii především Jean-Luc Godard, v Čechách Jaromil Jireš, Evald Schorm, Miloš Forman ad.)

⁸² Text Manifestu Dogma 95, In: Schepelern, Peter, s.134 – 135.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid.

po úspěšném dosažení vytčeného cíle totiž může s jistým zadostiučiněním tyto stanovené hrady překročit, zbořit a vystavět nové, další.⁸⁵

V Dogmatu se také výrazně projevuje jiný Trierův rys, na který jsme poukázali již v úvodu – **naturel vášnivého hráče**, kterého k vynalézání neotřelých tvůrčích metod žene především posedlost hrou a herním principem. Vytváření omezení není pro Trieru mučivý sebetrest, ale součást rozverně (ačkoli přeci jen poněkud masochistické) hry, která mu ve výsledku přinese z tvorby ještě větší potěšení: *„Na metodě „házení klacků pod nohy“ se koneckonců zakládají všechny hry. Člověk hraje, aby si stanovil nějaká omezení, aby přelstil sám sebe. Hry mají pravidla, aby se věc ztížila, protože bez pravidel by to bylo moc jednoduché. A kdo už nějakou hru dobře ovládá, vymyslí si nová pravidla, aby to zase bylo napínavé. Omezení zkrátka dává člověku svobodu.“*⁸⁶

Z hlediska **teorie her** je Trierův přístup ke hře velmi ojedinělý. Většina těchto teorií totiž pracuje s tím, že pravidla jsou závazná a nepřekročitelná. Hráči, kteří již dosáhli v některé hře mistrovství, budou jen stěží chtít měnit její pravidla, protože cílem je hrát v rámci dané hry. Trierův přístup ke hře je ale odlišný: posouvá ji ve jménu originality a novosti, které jsou v naší civilizaci znakem pravého umění.

⁸⁵ Potřeba budování hranic a mantinelů v tvůrčí práci i v životě nachází kořen v Trierově dětství. Liberálně a levicově orientovaní rodiče mu nechávali v průběhu celého jeho vývoje značnou svobodu, která později byla pro Trieru nepřekročitelným zdrojem frustrací. Jak dokládá sám Trier – disciplína, respektováním pravidel a vztah k autoritám je jeho celoživotní problém.

⁸⁶ KABELOVÁ, Kristine: Film je klon divadla. Rozhovor s Larsem Trierem. Z Theater der Zeit 12/2004 přeložila a upravila Eva Jíchová. Divadelní noviny, roč. 14, č.6 (22.3.2005), s. 11-12.

Avantgardní přístup k filmové tvorbě a radikální postoje vyjádřené v Dogmatu nečekaně hluboce zasáhly do aktuální kinematografické situace. V případě tohoto manifestu totiž nezůstalo jen u revolučních gest, výkřiků osvobozujících hesel a několika osamocených filmů natočených podle stanovených pravidel. Myšlenkový obsah manifestu se začal šířit po celém světě a nový přístup k filmu i nová metoda oslovily tvůrce natolik, že podle Dogmatu začali natáčet. Během několika let byla v souladu se Slibem cudnosti natočena řada filmů – například **Milenci** (Francie, 1999) Jean-Marc Barra a **Julien, oslí chlapec** (USA, 1999) Harmony Korineho. Velký úspěch však zaznamenaly především dánské filmy - **Mifune** (1999) Søren Jacobsena obdržel v březnu 1999 v Berlíně tři ceny včetně Stříbrného medvěda a film **Král je živ** (2000) Kristiana Levinga sklidil uznání na Festivalu v Cannes, kde byl v sekci Un Certain Regard promítán za značné pozornosti publika i odborné veřejnosti.⁸⁷

V případě **Idiotů** je zajímavé sledovat, jak se Dogma a jím stanovené estetické principy a pravidla odrazila ve výsledném díle. V Idiotech se totiž stanovená metoda neodráží jen ve výsledné formě, ale přímo v ději filmu, jehož obsahem je podobný experiment a hra s pravidly, svobodou a (společenskými) normami.

Trier toto dílo staví na provokativním tématu, v němž se skupina mladých lidí rozhodne hrát hru na idioty, aby tak stimulovala sama sebe a provokovala měšťácky konvenční společnost. Pro Idioty je hra prostředkem, jak na jedné straně rozšiřovat mantinely své osobní svobody a zároveň účinnou společenskou zbraní, kterou je možné radikálně rozrušovat pochybný klid a uzavřenost xenofobní society.

Trier na tomto kontroverzním tématu nezkoumá jen hranice a meze normality a abnormality, ale vyzdvihuje do popředí **hru jako elementární prvek života jedince i společnosti**, který člověku umožňuje zaujmout kritický postoj vůči zavedeným společenským řádům.⁸⁸ Hra je – v Trierově autorském světě a v tomto filmu obzvláště - nepostradatelným a nezaměnitelným principem, jehož prostřednictvím jsou do života jedince i society vnášeny

⁸⁷ Seznam filmů celosvětové provenience, jež byly natočeny podle Dogmatu a obdržely od autorů manifestu potvrzující certifikát, uvádím v **příloze 5.3**.

⁸⁸ Z dějin divadla připomeňme v tomto kontextu zejména **období středověku**, v němž hra zaujímala v převrácení společenských hodnot a zavedených pravidel ústřední funkci a význam. (viz Bachtin, Michail: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance). V tomto období ostatně sehrávají významnou roli tzv. **společensví bláznů**, jejichž primární divadelní i společenskou funkcí je právě cíleně a permanentně převrácení řádu a tudíž nejen napadání zavedených společenských pořádků, ale i „odreagování“ a dočasné osvobození společnosti.

nové, tvůrčí impulsy. Je to právě hra, jejímž prostřednictvím může být stále znovu obrozováno to, co je vyčerpané, odumřelé a nefunkční.⁸⁹

Ačkoli Trier se v *Idiotech* nesnaží jako autor zaujmout k tématu zřetelné morální stanovisko, jeho dílo v sobě implikuje jistou dávku bezprostřední morální polemiky. Čím je revolta idiotů vlastně motivovaná? Má ve skutečnosti permanentní hra na blázny nějaké skutečné opodstatnění? Ačkoli Trier skrze hru radikálně útočí na malost, uzavřenost a netvůrčí pohodlí měšťanské vrstvy společnosti, zároveň jakoby se ptal, zda „revolta“ Idiotů není ve své podstatě jen ubíjením dlouhé chvíle stejně znuděných měšťáků, kteří si nadstandard permanentní hry mohou v životě dovolit. Idioti tak produkují i jakýsi „dandyovský“ motiv, v němž se revolta mísí s prvkem „flákačství“ a s romantickou touhou po útěku z nudy a fádnosti života.

Ačkoli jádrem *Idiotů* je nezávazná, všeprostopující hra, původní herní koncept se nakonec rozvine v příběh s existenciálním vyzněním. Z hravých kaskád příběhu nakonec vystoupí **téma tragičnosti života**, které do příběhu vnese hlavní ženská hrdinka. Karen je jako postava nejen nositelkou tragického dějového motivu – ztráty dítěte, ale i motivu osamělosti a citové frustrace, jejichž příčina se v závěru filmu odhalí.⁹⁰

Téma Kareniny životní osamělosti kontrastně vystupuje na pozadí života komunity, v jejímž rámci Karen – a ostatně i ostatní Idioti - svou sociální i emocionální frustraci částečně naplní. Trier tak v *Idiotech* otevírá další důležité téma – život člověka v komunitě, skrze nějž jakoby odkazoval k dobám, v nichž se lidé na základě sdíleného životního postoje sdružovali do společenství (viz hnutí hippies 60. let), ve kterých byli svým způsobem silnější, protože v jejich struktuře mohli lépe vyjádřit svůj odpor proti establishmentu a konzumní společnosti. Závěr *Idiotů*, v němž se komunita postupně rozpadá, je pak jakýmsi Trierovým nostalgickým konstatováním, že dnešní nonkonformní společenství jsou ve srovnání s dřívější dobou slabá, a nemohou tak tlakům společnosti ani při nejlepší vůli odolat.

⁸⁹ Trier si buď racionálně uvědomuje, anebo silně intuitivně vnímá, že dějiny lidské společnosti stojí na herním principu, jak to svým bádáním ostatně dokládá řada antropologů i teatrologů - mimo jiné Roger Caillois, Johan Huizinga, nebo Erving Goffmann.

⁹⁰ **Osamělost** je ostatně Trierův převládající životní pocit, s kterým se potýká většinu svého života: „*Je totiž fakt, že v samé samé samé podstatě, hluboko hluboko hluboko v nitru je člověk ve svém vlastním maličkatém, hloupém, šaškovském, ponižujícím světě na sto devadesát tisíc procent osamělý.*“ In Schepelern, s.142.

Scénář k Idiotům vznikl v porovnání se složitou genezí předchozího filmu (**Prolomit vlny**) za nebývale krátkou dobu, a to během čtyř dnů v květnu roku 1997.⁹¹ Jakkoli **téma hry** nabízí z hlediska vývoje příběhu široké možnosti dalšího rozvoje i konkretizace prostřednictvím herecké improvizace, skutečnost byla v případě geneze *Idiotů* jiná: „*Idioti nestaví na improvizaci natolik, aby to vůbec stálo za zmínku – skoro všechno je již ve scénáři.*“⁹²

Již v literární fázi projektu se Trier snažil v maximální možné míře formovat dílo skrze základní požadavky manifestu, a integroval požadavek anti-iluzivnosti i požadavek nejužšího sepnutí příběhu s autentickou „pravdou“ skutečnosti do literárního scénáře. Již při psaní vymyslel příběhu v souladu s požadavky Dogmatu příhodnou narativní formu, kterou založil na jednom z principů Brechtova epického divadla – efektu zcizení: hlavní dějovou linii, jíž dominuje série scén blbnutí idiotů na veřejnosti, pravidelně „narušuje“ sérií dokumentárních vstupů, v nichž se jednotliví členové komunity ve zřejmém časovém odstupu postupně vyjadřují k životu ve společenství a reflektují své zážitky, zkušenosti, pocity i vztahy. Tato narativní linie pak na jedné straně vytváří zásadní distanci od vyprávěného příběhu i exponovaných postav, na straně druhé podtrhuje svým quasi-dokumentárním charakterem požadavek co nejvyšší možné míry autenticity, realističnosti a pravdivosti.

Trier si v tomto díle vědomě zaexperimentoval s otevřenou dramatickou formou a místo dramaticky sevřeného příběhu se stoupající dramatickou křivkou tak vytvořil **rozvolněnou strukturu**, v níž se jednotlivé dějové fragmenty řetězí v sukcesivní řadě kauzálně vnitřně neprovázaných situací a momentů.

⁹¹ Schepelern, Peter: Lars von Trier a jeho filmy, Orpheus, Praha 2004, s. 139.

⁹² Ibid.

3.8 IDIOTI: DIVADELNÍ ADAPTACE BURKHARDA KOSMINSKEHO A INGOHA

BRUXE

Autory divadelní adaptace Trierova filmu **Idioti**, na jejímž základě vznikla řada evropských inscenací⁹³ včetně české inscenace brněnského HaDivadla (premiéra 20. 1. 2010), jsou dva němečtí divadelníci - **Burkhard C. Kosminski** a **Ingoh Brux**.⁹⁴

Porovnáme-li výsledný text této adaptace⁹⁵ s textem filmového scénáře⁹⁶, zjistíme, že původní látka byla do divadelní verze přenesena téměř beze změny. Kosminski s Bruxem bez sebemenšího zásahu přejímají původní dějovou strukturu a společně s fabulí a její syžetovou výstavbou tak přebírají i původní narativní modus, který ve filmu tvoří dvě samostatné, prostupující se linie: lineárně vyprávěný život idiotů narušovaný řadou vstupů, v nichž postavy v natáčeném dokumentu reflektují z časového odstavu život v komunitě.

Ačkoli dramatikové zachovávají počet i rozmístění těchto „vstupů“ v původní syžetové struktuře, drobně pozměňují jejich obsah i formu. Z mezihér je odstraněn původní rámec dokumentárního natáčení a nový rámec jim není dán - stávají se tak formálně blíže nespecifikovanými vstupy, které především plní zcizovací, epickou funkci. Na rozdíl od filmu, v němž v každém vstupu promlouvá vždy několik postav, jejichž reflexe tvoří polyfonní myšlenkovou mozaiku, vystupuje v mezihrách adaptace nižší počet postav - zpravidla pouze jedna. I přes dílčí rozdílnost slovního materiálu dialogů a monologů však témata výpovědí zůstávají stejná.

Nezasahují-li dramatikové do fabule ani syžetu, pak mírně zasahují do původního plánu „dramatických“ postav. Ačkoli počet epizodních rolí zůstává zachován, počet idiotů se mění – je odstraněna postava „blondřatá idiotka“ Nany a „azylantského idiota“ Miguela. Přestože nepřilíší výrazná mužská postava mizí z dramaturgie úplně, postava nudistky a sexuální

⁹³ Tato adaptace byla poprvé uvedena v prosinci 2004 ve frankfurtském divadle v režii A. Kriegenburga.

⁹⁴ **Burkhard C. Kosminski** vystudoval herectví a režii v Divadelním institutu Lee Strasberga v New Yorku. Mezi lety 2001 – 2006 působil jako výkonný ředitel divadla Düsseldorfer Schauspielhaus a jeho první režii na této scéně byl **jevištní přepis Trierova filmu Tanec v temnotách**. Ve stejném roce inscenoval také **film Thomase Vinterberga Rodinná oslava**. Od roku 2006 působí Kosminski jako umělecký ředitel Národního divadla v Mannheimu. Jeho programem ve vedení mannheimského Národního divadla je razit vedle klasické dramaturgie cestu současnému autorskému divadlu.

Ingoh Brux vystudoval divadelní vědu, germanistiku a sociologii na Ludwig-Maximilian-Universität v Mnichově. V současné době působí jako šéfdramaturg Národního divadla v Mannheimu. Jako dramaturg zároveň externě spolupracuje s řadou významných německých scén - Ulmer Theater, Staatstheater Kassel, Theater Dortmund nebo Düsseldorfer Schauspielhaus.

⁹⁵ Text dramaturgie mi ke studiu poskytla agentura Aura-Pont, konkrétně **Michal Kotrouš**, který text německé dramaturgie do češtiny také přeložil.

⁹⁶ Text filmového scénáře mi poskytl rovněž Michal Kotrouš z agentury Aura-Pont.

provokatérky Nany místy prostupuje skrze jiný, zachovaný ženský charakter – Suzanne. Právě Suzanne pak namísto Nany například vyzývavě provokuje na plovárně skupinku mužů, od nichž si nechává dlouze upravovat horní díl plavek, aby je posléze mohla agresivně osočit ze sexuálního obtěžování.

Přestože autoři adaptace ponechávají interpretaci většiny postav beze změny, mírně proměňují charakter hlavní ženské hrdinky. Ačkoli určujícím rysem Karen zůstává i v divadelní verzi její plachost, v porovnání s filmovým předobrazem je v jednání i sociální interakci o poznání aktivnější (především ve slovním projevu) a dokáže se také lépe vymezit vůči Stofferovým manipulativním technikám. Například ve scéně, kdy komunita reflektuje Stofferovo jednání vůči Jeppemu, kterého podle zanechal s partou motorkářů v motorestu, se Karen odváží přistoupit k jeho otevřené kritice.

3.8.1 FORMA TEXTU

Svou formou poukazuje text Bruxovy a Kosminského adaptace především k jedné skutečnosti: nejedná se o „klasický“ dramatický text, nýbrž o divadelní scénář, který je velmi neurčitým (a zároveň možnostem otevřeným) podkladem pro divadelní realizaci. K žánru divadelního scénáře přibližuje text adaptace především jeho hlavní, ustavující rys: manifestuje se jako „strohý“ soupis dialogů v rámech jednotlivých scén. Stenografický zápis dialogů navíc téměř neproniká vedlejší text, což znamená, že adaptace nepoukazuje ke scénické realizaci. Chybí sebemenší nástin prostorového, scénického či výtvarného řešení, a pokud se objeví scénická poznámka, většinou zkratkovitě odkazuje k herecké akci.

Ačkoli Kosminski s Bruxem mají v procesu adaptace evidentně na zřeteli novou funkční předurčenost textu (což například dokazuje úprava dialogů), v podstatě nevytvářejí novou, autonomní divadelní strukturu, nýbrž přejímají strukturu původního pretextu. K převzetí bez nutnosti zásadnějších transformací pak podle mého soudu vybízí právě forma předlohy: Trierův filmový scénář je otevřenou dramatickou formou tvořenou řetězcem uzavřených, více či méně rozvinutých situací⁹⁷. Rozvolněná dramatická struktura, jakou je Trierův scénář, pak neklade na adaptátory a adaptační proces příliš velké nároky: vzhledem k situačnosti, fragmentárnosti a akauzální povaze lze původní látku převzít jako konstrukci, z níž lze bez větších komplikací vypouštět nebo k ní přidávat.

⁹⁷ Jak jsme již ukázali výše, právě situace a člověk v ní je základem dramatu i divadla.

Text německých divadelníků je tak ukázkovým příkladem adaptace, v níž je původní pretext přenesen do nového díla jako celistvá struktura. Text vytvořený takovým „pohybem“ je pak ve výsledku nutně textem prostým veškerých stop „překladu“ z díla do díla: kód pretextu zůstává v novém díle neproměněn, je jím přejat a absorbován.

3.9 IDIOTI: ÚPRAVA TEXTU PRO INSCENACI V BRNĚNSKÉM HADIVADLE:

Text původní německé adaptace pro inscenaci brněnského HaDivadla⁹⁸ inovativně upravila **dramaturgyně Vendula Borůvková**, která razantně zasáhla nejen do původního scénosledu adaptace, nýbrž i do celkové interpretace příběhu. S cílem „zkrotit“ původní „epickou“ rozbíhavost příběhu a vytvořit koncentrovanější dramatický (i divadelní) tvar vypouští Borůvková z původní dějové struktury několik rozsáhlých scén, které ve filmu i v adaptaci vykreslují hravou interakci idiotů s „obyčejným“ světem. V textu úpravy tak absentují „košaté“ plochy idiotského blbnutí v sollerodské továrně⁹⁹ či v sollerodském lese, v němž idioti stráví jedno rozmarné slunné odpoledne¹⁰⁰. Z úpravy je zároveň vyřazeno i několik dalších původně významných scén – například ta, v níž idioti podruhé zamíří na plovárnu, kde Karen poprvé veřejně vystoupí v roli magora¹⁰¹ či ta, v níž Stoffer zanechá „blbnoucího“ Jeppeho napospas ohroublým motorkářům v místním motorestu¹⁰².

Ačkoli Borůvková tuto scénu vypouští, událost sama zůstává v textu přítomná – a to skrze dialogy postav v expozici scény následující. Tento dramatizační postup pak užívá i v případě další vypuštěné scény, v níž Katrine nakupuje v obchodním domě exkluzivní potraviny na Axelovu zlatou kreditku¹⁰³. I přesto, že scéna je z textu úpravy vyřazena (k její přítomnosti ostatně ani není důvod), dozvídáme se o Katrinině bláznivém činu z expozice scény následující – jednak z konzumace potravin idioty, jednak z jejich dialogů.

Vedle eliminace řady scén, jejímž prostřednictvím autorka usiluje o větší sevřenost a dramatickou (divadelní) kompaktnost však dochází v textu úpravy k proměně podstatnějišího, vyššího rázu – ke **změně žánru**. Tuto proměnu Borůvková uskutečňuje v prostoru jedné z meziher, které ale jinak plní v textu úpravy stejnou funkci jako v adaptaci. Přestože obsahem

⁹⁸ Text úpravy mi ke studiu poskytl dramaturg HaDivadla Jan Havlice.

⁹⁹ 4. scéna filmu

¹⁰⁰ 14. scéna filmu

¹⁰¹ 24. scéna filmu

¹⁰² 30. scéna filmu

¹⁰³ 28. scéna filmu

většiny intermezz tak zůstávají zpětné reflexe postav a shodný zůstává i použitý slovní materiál, přidaná závěrečná mezihra dá dílu náhle překvapivý, nový rozměr: jejím prostřednictvím je příběh vložen do detektivního rámu, v němž se pátrá po postavě Stofferova vraha:

28. MEZIHRA

Suzanne: Já nevím, kdo to udělal, už jsem tam nebyla.

Axel: Zůstala tam jenom Katrine a Karen.

Katrine: Karen ho nezabila, jsem si tím jistá.

Henrik: Vlastně si nejsem jistej, jestli bysme to dělali, kdyby tam Stoffer nebyl. To mě zajímá.

Axel: Jo.

Suzanne: A byl tam?

Karen: Ani Katrine to neudělala. Víím to určitě.

Ačkoli tento textový „střep“ znamená výrazný významový posun od původního filmového díla, jde stále jen o rám, jehož provokativní, kontroverzní společenský obsah se jeho „nasazením“ nijak neznechoval ani nerozmněnil. Nutno však podotknout, že takový posun působí v úpravě velmi překvapivě, jelikož se k němu kontinuálně nesměruje a především se k němu na žádném z míst v textu ani v nejmenším náznaku nepoukazuje. Z těchto důvodů pak tento „pohyb“ v díle působí nahodile a z hlediska recipienta i matoucím dojmem.

3.9.1 DRAMATICKÉ POSTAVY:

Vedle změny žánrového klíče a zásahů do syžetové výstavby Borůvková pozměňuje i původní plán „dramatických“ postav. Ačkoli počet epizodních rolí ponechává nezměněn, počet idiotů redukuje o další pár, když z textu vyškrtává ve filmu významné postavy „bázlivé idiotky“ Josephine a „dětinského idiota“ Jeppeho. Eliminace těchto charakterů je však pouze zdánlivá, jelikož autorka je integruje v jeden celek s jinými dvěma postavami – „opatrovnickou idiotkou“ Suzanne a „váhavým idiotem“ Henrikem. Z tohoto sloučení pak vznikají proporční fúze, v nichž se v postavách Suzanne a Henrika vyváženě slučují charaktery oba.

Vzhledem ke sloučení postav pak v několika scénách přirozeně dochází i k několika charakterovým záměnám – jedná se především o scénu milostného sblížení, k němuž ve

filmu i v adaptaci dochází mezi Josephine a Jeppem¹⁰⁴ i o následnou scénu, v níž si Josephinin otec přijíždí pro dceru a Jeppe se mu zoufale snaží v odvozu dívky zabránit¹⁰⁵. V textu úpravy tak nevystupují původní postavy, ale Suzanne s Henrikem. Poté, co po zásahu otce zmizí místo Josephiny z děje Suzanne, pak přirozeně musí v závěrečné scéně doprovodit Karen domů jiná postava - Katrine.

Ačkoli Borůvková přistupuje v otázce dramatických postav k těmto transfiguracím, výklad postav nemění a interpretačně je nikam neposunuje. Drobnou výjimku tvoří pouze v případě Karen, kterou místy integruje do akcí, při nichž ve filmu i adaptaci stojí mimo. Například ve scéně skupinového sexu tak Karen není jenom neangažovaným pozorovatelem, nýbrž aktivní součástí dění.

Byl-li text původní adaptace více než skromný v nástinu budoucí inscenační vize, v případě textu úpravy tomu není jinak. I text brněnské inscenace je téměř prost scénických poznámek a postrádá tak vodítka k uspořádání prostoru, výtvarné stylizaci i budoucímu hereckému ztvárnění. Jevištní konkretizace textu je tak i v tomto případě zcela ponechána na režijní složce. Jediné, k čemu se autorka úpravy v textu vyjadřuje zcela konkrétně a jasně, je složka hudební: je-li v textu adaptace v závěru scény, v níž se Stofferovi podaří odradit zájemce o koupi domu¹⁰⁶, rozradostněným idiotům předepsáno zpívat písničku s textem „*they are going to take you away to the funny farm, where life is beautiful all of the time...*“, Borůvková předepisuje „českým“ idiotům zpěv známé domácí country písně z dílny Pavla Dydoviče a Františka Řebíčka - „*Máš má ovečko dávno spát, už píseň ptáků končí...*“. Ve scéně¹⁰⁷, v níž autoři adaptace určují doprovodit Stofferovu narozeninovou oslavu započatou bujarým tancem s nafukovacími balónky hudbou Kima Larsena (dánský písničkář s kytarou á la Karel Zich), Borůvková předepisuje jako hudební podkres písně české normalizační ikony Michala Davida. Těmito hudebními citacemi pak autorka s příznačným nádechem recese vtahuje do díla české kulturní milieu a aktualizuje tak vztah Idiotů k českému prostředí i k českému divákovi.

¹⁰⁴ 35. scéna filmu

¹⁰⁵ 36. scéna filmu

¹⁰⁶ 10. scéna adaptace.

¹⁰⁷ 16. Scéna adaptace.

3.10 IDIOTI: INSCENACE BRNĚNSKÉHO HADIVALDA

Tvůrci brněnských Idiotů se od Trierova filmu emancipovali nejen v rovině textu, ale i v rovině inscenace. Režisér Jiří Honzírek společně s ostatními divadelními tvůrci přetvořil původní filmovou výpověď prostorově-výtvarnou stylizací, užitím hudby i stylem hereckého projevu ve svébytný, originální jevištní tvar, který se značně vzdálil „veristickému“, quasi dokumentárnímu světu filmové předlohy.

Proniklo-li však do brněnské inscenace Idiotů navzdory její autonomnosti a nezávislosti na filmové předloze přeci jen něco ze světa původního filmového díla, pak to nebyla forma, styl či vizualita, nýbrž výchozí koncept – koncept hry s jasnými pravidly, formulovaný v radikálním manifestu Dogmatu. Trierova obsesivní potřeba striktně si vymezit „hrací“ prostor řadou závazných esteticko-technických omezení, jež ve výsledku poskytují větší myšlenkovou i tvůrčí svobodu, jakoby se zhmotnila již v základním, prostorově-vizuálním rámu inscenace – v jejím scénografickém řešení.

Režisér Jiří Honzírek společně s výtvarníkem Radomírem Otýpkou si vzali herní povahu Dogmatu za vlastní a hru jako umělecký i životní koncept tematizovali již ve způsobu, jakým se rozhodli uchopit jevištní prostor. V jejich pojetí nabývá jevištní plocha podoby sportovního hřiště, jehož jednotlivé, proporčně vyměřené dráhy od sebe horizontálně odděluje řada bílých čar vytvářejících pět nepřilíš širokých herních pásem. Na takto striktně vymezeném herním poli se pak odvíjí průběh hry v jasně daném řádu – po odehrání jistého počtu scén postupují „dramatické“ postavy od zadního pásma k přednímu. Ačkoli tato prostorová stylizace omezuje expanzi dramatické akce do prostoru a může tak místy působit staticky (a jako princip navíc předvídatelně), její význam je smysluplný, vizuálně zajímavý a v inscenaci funguje nosně.

Dochází-li v průběhu hry k porušení tohoto prostorového konceptu, pak jedině v případě mezihér, které se odehrávají mimo prostor a čas hry a tudíž i mimo rámeček hřiště, za poslední čarou, v přímém kontaktu s publikem. V korespondenci s posunem příběhu směrem k detektivnímu žánru, jenž se odehrál již v procesu textové úpravy, situuje Honzírek tyto výstupy na nízký stupínek před první řadu diváků, takže evokují soudní stání nebo výslech. Nehostinné vězeňské prostředí pak evokují i mikroscény přechodů mezi předváděným příběhem a retrospektivními mezihrami, které zprostředkovává změt kuželovitých světél vrhaných na plochu hřiště za doprovodu kakofonické zvukové kulisy.

V průběhu předělů se postavy z prostoru hřiště v záměrném chaotickém zmatku přemísťují na stupínek před diváky, a po odehrání výstupu se opět stejným způsobem vrací na herní plochu zpět. Do plochy předělů režisér navíc integruje i další ozvláštňující nápad: vždy jedna z postav, které v mezihře právě předstupují před diváky, nahlas odpočítává počet dnů, které spolu skupina již odžila, z čehož s dramatickým efektem vyplývá, kolik dnů skupině ještě zbývá do jejího konce.

Je zřejmé, že zvolený prostorový koncept inscenace přirozeně ovlivnil i další složky jevištního tvaru – zejména herecký projev, který v Honzírkově režii směřuje k antiiluzivnosti. Nejčastějším prostorovým aranžmá hereckých postav je v brněnské inscenaci řada stojící čelem k divákům. Honzírek pak v této formaci postavy často drží, a to i tehdy, když si vzájemně směřují své repliky. Touto stylizací hercům záměrně znemožňuje vzájemnou komunikaci a vytváří zvláštní typ zcizujícího efektu, který do inscenace vnáší nejen jakousi mechanickou umělost, ale i další témata – neschopnost autentické lidské interakce a vzájemné míjení.

Představuje-li některá ze složek brněnské inscenace dominantní kvalitu, pak je to její výtvarnost, která je zároveň rovinou, v níž se divadelní dílo nejexplicitněji rozchází s esteticky asketickým filmovým předobrazem. Výtvarnou působivost a vizuální originalitu inscenace významně určuje zejména kostýmní stylizace výtvarnice Evy Jiřikovské, jež vytříbenou volbou a nevšední kombinací barev udala brněnským Idiotům základní estetický tón, který rozeznívá a „rozsvěcuje“ prázdný, minimalisticky řešený jevištní prostor s nebývalou intenzitou. Bílá barva se společně se sytými odstíny hnědé, béžové a okrově žluté mísí za občasného vstupu jiného barevného tónu v podzimně nostalgickou směs, která v sobě však nese i cosi vyzývavého a provokativního.

Estetické působení kostýmů je i důležitým významotvorným prvkem inscenace. Jejich tvar, střih, typ i materiál totiž vytváří jakýsi ležerní retro styl, který evokuje osmdesátá léta. Spíše než o začlenění příběhu do konkrétního dobového kontextu, má však původní filmový příběh na jevišti posunout ze současnosti do jiného „časového pásma“ určeného specifickým výtvarným stylem a módou. Jiné aluze na osmdesátá léta totiž inscenace neobsahuje – snad až na jedinou hudební citaci z dílny Michala Davida, která byla již v úpravě adaptace předepsána pro scénu Stofferovy oslavy narozenin.

Jestliže v rovině jevištní interpretace textu došlo k nějakým významným konkretizacím a posunům, pak se odehrály v rovině interpretace postav. Byl-li v porovnání s filmovou

předlohou již v textu úpravy výrazně posunut vůdce komunity Stoffer do polohy manipulativního, psychopatického typu, který se sadistickou slastí ovládá a manipuluje ostatní členy skupiny, pak v inscenaci získává tento naznačený profil zcela jednoznačné kontury. V podání Jana Grundmana se Stoffer místy proměňuje z nonšalantního mladíka v perverzní, cynickou a krutou stvůru, která je lhostejná k pocitům a potřebám druhých. Právě tento akcentovaný rys Stofferovy osobnosti je pak v inscenaci jasně předveden jako motiv, který vede k jeho vraždě. Jestliže však text úpravy nepředkládá žádnou indicii vedoucí k osobě, která vraždí, pak inscenace v jedné z dynamických scén odhalí pravdu o této věci zcela jasně – vrahem je Katrine.

Skutečně výjimečná je na Honzírkově režii a inscenaci HaDivadla schopnost vytvářet scénickými prostředky sugestivní atmosféry a jevištně rozvíjet a akcentovat významné motivy. Honzírkově se například neobyčejně daří vykreslit pomocí světla, zvuku, prostorového aranžmá a vedení herců spontánní, dětskou radost ze hry i autentickou atmosféru přátelství, sounáležitosti a sdílení, která zejména v hromadných scénách vzájemné interakce členů komunity z jeviště doslova jiskří. Stejně tak sugestivně dokáže zhmotnit a přenést z jeviště do hlediště i touhu po svobodě, stimulaci a adrenalinu, která je pro *Idioty* tak zásadní.

Honzírek má zároveň i dar tvořit silné jevištní metafory, jak o tom svědčí například scéna skupinového sexu, kterou inscenuje pouze v rovině náznaku. K vykreslení opulentního sexuálního výjevu mu slouží kožené pásy, kterými se postavy vzájemně ovíjejí a rytmicky přitom napodobují kopulační pohyby. Scéna tak získává nejen neopakovatelnou dynamiku, ale i bizarní nadhled a dokonce také jistou citlivost. Ještě silnější je potom závěrečný obraz inscenace, v němž v sobě Karen po všech prožitcích nachází sílu vrátit se do dětského pokoje, aby se mohla něžně schoulit za mřížovým osiřelé postýlky. Divadelní inscenace tak ve srovnání s filmem výrazně akcentuje a vysoce působivým jevištním obrazem doslovuje onu spodní, tragickou, leč přesto katarzní tematickou linii původního filmového díla – Kareninu cestu od nejistoty k odvaze, od bolesti a utrpení k přijetí a smíření.

3.11 DOGVILLE (2003)

Amerika, rok 1933. Malé městečko Dogville ukryté ve Skalistých horách žije svým pevně daným, ritualizovaným životem. Monotónní rytmus městečka i cyklicky se opakující fáze maloměstského života jsou jedné tmavé noci zásadně narušeny: krátce poté, co se nedaleko města ozvou výstřely, potkává mladý, začínající spisovatel Tom na náměstí Dogville vystrašenou cizinku jménem Grace. Když se krátce nato v městečku objeví i několik aut s pochybnými gangstery, pátrajícími po mladé uprchlici, Tom cizinku hbitě ukryje a gangstery pošle pryč. Ještě před odjezdem však Tom obdrží z rukou podivných návštěvníků vizitku, kterou může v případě nalezení ženy pod příslibem odměny využít. Ačkoli Tom nejprve váhá, vizitku nakonec přijme a pečlivě ji uschová. Půvab neznámé krásky však Toma především silně motivuje k tomu, aby této bezmocné ženě pomohl. Přichází tedy s myšlenkou, aby v městečku zůstala, a druhý den se pokusila požádat jeho obyvatele o azyl – v Dogville přeci žijí dobří a čestní lidé, kteří jistě budou chtít Grace pomoci.

Druhý den Tom pro obyvatele města uspořádá svou dlouho připravovanou přednášku o morálce, v jejímž závěru městu krásnou uprchlici představí. Není snad právě teď ta správná chvíle, aby uzavřené, do sebe zahleděné město prokázalo, že umí dávat a přijímat? Po prvotní nedůvěře se Tomovi nakonec podaří občany přesvědčit, a Grace tak dostává „zkušební lhůtu“ - dva týdny mají rozhodnout, zda městečko může cizinku natrvalo přijmout. Ačkoli Grace je šťastná, rozpačitě namítá, že nemá, jak městečku jeho velkorysost oplatit. Tom ale přichází s řešením: Grace může městečku nabídnout to, co má k dispozici – fyzickou práci. Grace souhlasí, ale když druhý den nabízí lidem pomoc, naráží jen na zeď odmítnutí. Brzy se ale situace změní a po několika dnech se v městečku bez Graceiny pomoci nedokáže nikdo obejít: Grace hlídá houf zvlčilých dětí Chucka a Very, vypomáhá v obchodě paní Ginger, brousí sklenice s rodinou Hensonových a dělá společnost „slepému“ panu McKayovi.

Grace si postupně získá oblibu i respekt u lidí a Tomovy city k ní zřetelně sílí. Zkušební lhůta rychle uběhne a tvrdá dřina nakonec pro Grace znamená vítězství: městečko souhlasí, aby Grace zůstala. Grace tedy pokračuje ve své práci a vše se vyvíjí slibně až do chvíle, než do města zavítá policie. Když muži zákona vyvěsí v Dogville plakát, na němž se po Grace vyhláší celostátní pátrání, v lidech se vzedme vlna neklidu a jejich postoj ke Grace se začne nepozorovaně měnit.

Zanedlouho se v Dogville slaví čtvrtý červenec a Grace s Tomem si v podvečer svátku nezávislosti vyznají na lavičce v jabloňovém sadu vzájemně své city. McKay vyzvedne při společné večeři Graceiny výjimečné lidské kvality a akcentuje její přínos městečku. Byla to ona, kdo udělal z Dogville krásné místo k žití... Rodinná atmosféra slavnostního večera je ale brzy hrubě narušena nečekanou návštěvou policie. Zatím co Grace se schová v místním dole, policisté vylepí nový plakát, na němž Grace figuruje jako nebezpečná zlodějka. Každý, kdo by o této ženě něco věděl, musí informovat policii – takový je zákon.

Ačkoli Tom se snaží nesmyslná obvinění policie vyvrátit a brání Grace před zneklidněným městem, odpor i nedůvěra ke Grace nezadržitelně stoupá: obyvatelé chtějí, aby Grace od nynějška pracovala dvakrát tolik. Navíc jí sníží plat na symbolickou částku. Grace s novými podmínkami souhlasí, protože si přese všechno přeje v Dogville zůstat. Ačkoli zdvojnásobí penzum práce a městečku Dogville pokorně vyjde ve všem vstříc, lidé s ní nejsou ani o píd' spokojenější: Hensonovi si bez přestání stěžují, že Grace rozbíjí při práci sklenice. Ginger hrubě nadává, že při práci v obchodě není dostatečně rychlá. Chuck jí při česání jablek v sadu naznačí, že jí chtěl vydírat pod hrozbou udání. Dokonce i Tom si chce přijít na své – když vysílená Grace navečer ulehne, navštíví ji a sexuálně na ni – nakonec neúspěšně - naléhá.

Když Grace jednoho dne hlídá Chuckovy rozjívěné děti, malý Jason ji vystaví podivné manipulativní hře: vyprovokuje ji, až mu nakonec Grace uštedří výprask, kterému se dosud z idealistických důvodů bránila. Krátce na to se ze sadu vrací domů Chuck, a ve stejný moment do města znovu přijíždí policie. Chuck využije příhodného momentu a pod hrozbou vyzrazení Grace za lhostejného přihlížení obyvatel města znásilní. Ačkoli ponížená Grace se svěří Tomovi, ten nedokáže najít ze stále horší situace efektivní východisko. Grace tedy pokračuje v práci v domácnostech, kde si na ní lidé dovolují čím dál víc: ženy po ní vyžadují stále více práce a muži ztrácí poslední zbytky ostychu: slepý McKay v přítmí svého domu bezmocnou Grace pravidelně osahává a Chuck ji při společné práci v sadu stále častěji zneužívá. Ženy chování mužů postřehnou a nesmyslně obviní Grace z toho, že jejich muže vědomě svádí. Chuckova žena Vera navštíví v noci Grace a vystaví ji potupnému rituálu: před jejíma očima rozbije sadu porcelánových figurek, na něž si Grace postupně ušetřila ze zbytků otrocké mzdy. Vera jí slíbí, že s rozbíjením přestane, když Grace nezačne plakat. Když se ale figurky tříští o zem jedna za druhou, Grace se nedokáže ovládnout: poprvé od svého dětství pláče.

Ještě téže noci se Grace vydává za Tomem a požádá ho, aby jí pomohl z města utéct. Tomovi se podaří přesvědčit Bena, který jezdí s nákladním vozem, aby za úplatu vyvezl Grace z města. Ben souhlasí, ale peníze chce od Grace předem. Cestou do Georgetownu si od ní ale vyžádá neplánovaný příplatek - pod hrozbou vyzrazení ji na korbě nákladního vozu znásilní a posléze ji doveze zpět do Dogville.

Městečko už návrat Grace napjatě očekává. Aby zabránili dalšímu pokusu o útěk, připevní Grace na krk zvonec a na nohu jí přikovají těžké břemeno. Ačkoli Grace teď není téměř schopná pohybu, je nucena dále pokračovat v práci v domácnostech. Ženy si na Grace vybíjejí svou zlobu a většina mužů si k ní pravidelně chodí plnit sexuální potřeby. A kruté děti zvoní na zvony místního kostela pokaždé, když je potupný akt dokonán...

Sexuálně frustrovaný Tom touto situací značně trpí (ovšem nikoli kvůli Grace, nýbrž kvůli sobě). Proto přichází s „osvíceným“ nápadem, který by mohl mezi lidmi zjednat nápravu: uspořádá přednášku, na níž Grace vysloví o městečku celou pravdu. Grace s jeho návrhem souhlasí a jedné zimní noci také v místním kostele městečku zrcadlo nastaví, což se přirozeně obrátí proti ní: v očích města je to ona, kdo zasel svár a nesnáze. Obyvatelé města zuří a Tom dostává nový úkol – je třeba zbavit se Grace.

Ještě téže noci Tom navštíví Grace a slíbí jí pomoc – avšak žádá po ní kompromis: proč on jediný nemůže mít její tělo, když už jej měli všichni ostatní? Apatická Grace odhalí v argumentech jeho zbabělost a rezignovaně mu nabízí, aby si ji „vzal“, chce-li být stejný jako zbytek Dogville. Ačkoli Tom se na základě rozhovoru stáhne, v nitru zuří: chápe, že Grace teď ohrožuje i jeho. Jde tedy rovnou domů a ze zásuvky pracovního stolu vyndá pečlivě uschovanou vizitku, kterou oné noci přijal od jednoho z gangsterů. A bez dlouhého rozmýšlení zamíří k místnímu telefonu...

Když se nazítří Grace probudí do nového dne, zjistí, že město je nezvykle klidné: nikdo ji netahá z postele a nikdo ji nehoní do práce. Když vyjde do ulic, lidé se na ni usmívají. Dokonce od nich dostane dva dny volna! Zdá se, jakoby Graceino včerejší vystoupení pohnulo zakrnělým svědomím města... Klid, který se nenadále rozhostil v městečku, zůstává přítomný i poté, co se Grace znovu vrátí do práce. Jeho hladina dokonce stoupá, až jedné noci vyvrhne do prazvláště napjaté nálady. Tom vzbudí Grace, protože k Dogville přijíždějí cizí auta. Grace pochopí, že Tom ji podvedl a darovanou vizitku nevyhodil.

Když do Dogville konečně přijedou gangsteři, nejprve k překvapení města osvobodí zuboženou Grace. Vyjde najevo, že vůdcem gangsterů je Gracein otec, který si teď přeje se

svou dcerou mluvit. Mezi otcem a Grace se v soukromí honosného vozu rozvine dlouhý dialog, z něhož vyplyne důvod Graceina někdejšího útěku. Byla to názorová neshoda, v níž Grace odmítla cynický postoj svého otce k lidem, které považuje za zlé, podlé psy. Dialog mezi otcem a dcerou postupně nabývá na myšlenkové hustotě a postupně se proměňuje v hlubokou filosofickou disputaci nad problémem lidské přirozenosti, nad smyslem trestu a odpuštění. Ačkoli Grace v rozmluvě s otcem nejprve „děravou“ lidskou přirozenost přesvědčeně hájí a pevně stojí na premise milosrdenství, její názor se nakonec změní. Když totiž na obloze vyjde měsíc a vrhne na městečko ostré světlo, Grace si najednou uvědomí hrůznou skutečnost: má-li tento svět být lepším, pak takovým bude, když z jeho mapy navždy zmizí Dogville...

Grace požádá otce, aby jí dal možnost zúčtovat s městečkem. Vydá příkaz všechny ve městě zabít a město vypálit. Veru přinutí, aby se dívala, jak postupně zabíjejí její děti. Pokud nezačne plakat, gangsteři se zabíjením přestanou. Ale Vera, tak jako kdysi Grace, slzy přirozeně nedokáže zadržet... Z města se ozývají děsivé výkřiky a nad horizontem se valí mraky dýmu. Zbyl už jen proradný Tom, který teď zbaběle prosí svou někdejší „přítelkyni“ o život. Grace na jeho úpěnlivé prosby ale odpovídá po svém - vlastnoručně ušředěnou kulkou do spánku. Jen jediný tvor z Dogville nakonec zasluhuje Graceino milosrdenství: pes, kterému hladová Grace ukradla oné první noci kost...

Jak zřetelně vyplývá z obsahu filmu, Trier v tomto rozměrném, epickém díle vytváří **alegorii** lidských mravů, která se rozrůstá až do rozměru (starozákonního) biblického podobství o střetu dobra se zlem. Vzhledem k tomu, že těžiště tohoto díla spočívá v mravním konfliktu a je budováno na střetu výrazně antagonistických sil – především morální čistoty a zkaženosti, vysokého ideálu a přízemní skutečnosti, „nepoučitelného“ humanismu a lidské podlosti, jedná se z hlediska žánru nejen o podobství, nýbrž i o novodobou moralitu. Dogville by se také dalo označit za modelové drama durrenmattovského stříhu: osudová návštěva mladé ženy v městečku totiž připomíná významnou divadelní hru Friedricha Dürrenmatta *Návštěva staré dámy* (1956)¹⁰⁸.

¹⁰⁸ V této hře se stará dáma vrátí do svého zuboženého rodného města, aby se pomstila muži, který jí v mládí zradil a dohnal k prostituci. Teď je z ní nejbohatší žena na světě a nabízí obyvatelům města miliardu, aby toho proradného muže, který je nyní starostou města, někdo zabil. Občané ve městě její nabídku rozhořčeně odmítají, ale postupně se nálada mění. I tato Dürrenmattova hra je jakýmsi brechtovským poučením o lidské podlosti.

Z hlediska divadelní analýzy je ale v případě **Dogville** podstatná především jiná skutečnost – bytostná prosycenost, inspirovanost tohoto filmového díla divadlem. Jak Trier sám doznal, hlavním inspirátorem Dogville byl německý avantgardní divadelník **Bertolt Brecht**, jehož divadelní myšlení neinspirovalo Triera jen v rovině formy, nýbrž a především v rovině obsahu: „*V Dogville je Brechtem ovlivněn spíše děj než estetika. Příběh má totiž kořeny v písni o pirátské dívce Jenny z Brechtovy **Třígrošové opery (1923)**. Celý motiv pomsty, na kterém stojí tento film, vychází z této písně.*“¹⁰⁹

Příběh zotročované Grace, která se nakonec za své utrpení na lidech z městečka chladnokrevně pomstí, má tak svůj předobraz v Brechtově prostitutce Jenny, která promrhává život v londýnské hospodě a sní přitom o pořádné pomstě. Když jednoho dne k břehům zhýralého města přirazí pirátská loď a piráti se Jenny zeptají, kdo má zemřít, ona – stejně jako později Grace - odpoví: „Všichni“!

SONG PIRÁTSKÉ JENNY¹¹⁰:

1.

Pánové, já tu dneska nádobí myju

a ustelu každému hbitě,

pak mi dáte penny a já řeknu:

„Dík za ten dar“.

A vy vidíte ten hotel a mé šaty samý cár,

a s kým mluvíte, to netušíte.

Ale jednoho večera strhne se u přístavu křik.

„Proč ten křik?“ Každý každého se ptá.

A pak uvidí mě nad nádobím se smát a řeknou:

„Proč ta se usmívá?“

Lod', co má osm plachet

a dvakrát dvacet houfnic,

bude u hráze stát.

¹⁰⁹ Ibid., s.12.

¹¹⁰ BRECHT, Bertolt, WEILL, Kurt: Žebrácká opera. Program k inscenaci Národního divadla Moravskoslezského. Premiéra inscenace 22.1.2005 v Divadle Jiřího Myrona. Překlad Ludvík Kundera a Rudolf Vápeník. S. 48 – 50.

2.

Řeknou: „Jdi utírat sklenky, ty mrně,
a tadyhle si penny vem.“

A já si to penny vezmu
a pak půjdu jim stlát.

(Jenže nikdo tam už nebude tuhle noc spát).

Přitom pořád nikdo neví, kdo já jsem.

A ten večer vzedme se hrozný hřmot nad přístavem,
každý ptá se: „Co je to za peklo?“

A pak uvidí mě, jak za oknem stojím,
a řeknou: „Z očí jí kouká zlo!“

Lod', co má osm plachet
a dvakrát dvacet houfnic,
bude do města prát.

3.

Pánové, smích vás hned a důkladně přejde,
neboť město se zhroutí v prach,
všecky domy budou rozervány dokořán,
jen ten jeden bědný hotel bude ušetřen všech ran.

Vše se ptá: „Kdo bydlí tam v těch komůrkách?“

U hotelu strhne se té noci hrozný křik.

„Proč ten dům ušetřen byl?“ Vše se ptá.

Ze vrat potom uvidí mě potom vyjít k ránu
a řeknou: „Tak vida, tahleta?“

Lod', co má osm plachet
a dvakrát dvacet houfnic,
vlajku na stožár dá.

4.

A sto mužů k polednímu vystoupí na břeh,

hned do stínu domů se staví

a lapí rychle každého u každických vrat.

Dají všem pouta a jdou se mě ptát:

„Kterým z nich máme useknout hlavy?“

A v to poledne všechno v přístavu ztichne.

Vše se ptá: „Kdo teď zemře, kdo?“

A pak uslyšíte mě, jak říkám: „Všichni!“

A když hlava spadne, řeknu: „Hopla!“

Lod', co má osm plachet

a dvakrát dvacet houfnic,

se mnou odpluje v dál.¹¹¹

Brecht a jeho divadelní imaginace i specifický způsob divadelního myšlení se však nepromítlo jen do tématu díla, nýbrž i do jeho – částečně epické - narativní formy: lineární dramatický děj budovaný v podstatě na základě aristotelského principu (jednotlivé fáze dramatického děje, jednota místa, času a děje) je zde prostupován a do jisté míry tudíž i narušován vstupy vypravěče, jehož funkce spočívá především v komentování děje a v reflexi jednání jednotlivých dramatických postav.

Ačkoli Trierův vypravěč má rysy vševědoucího Boha, který blahosklonně, s příznačným božím nadhledem reflektuje dění a zná minulost i budoucnost děje i postav, Trier jeho pravomoci nerozšiřuje a nechává je spočinout v rovině komentování děje: jeho vypravěč nikdy jednání postav ani vývoj děje neřídí a ani do nich explicitně nezasahuje. Není to vypravěč – režisér, který by vystupoval jako organizátor „představení“, jako jeho ceremoniář, který by zásadně upravoval tok příběhu, dával či bral slovo jednotlivým postavám, navrhoval postavám řešení problémů nebo předjímal konec příběhu.

Vypravěč v Dogville plní spíše roli a funkci autorova dvojníka, který do světa fikce vstupuje jako jeho alter ego, interpretující a vysvětluje hru tak, jak ji ve skutečnosti vidí a interpretuje sám autor. Funkce vypravěče v Dogville vlastně nespočívá ani tak v rozšiřování divákovy či čtenářova povědomí o ději a postavách (jejich minulosti, budoucnosti, vnitřních pohybech),

¹¹¹ BRECHT, Bertolt, WEILL, Kurt: Žebrácká opera. Program k inscenaci Národního divadla Moravskoslezského. Premiéra inscenace 22.1.2005 v Divadle Jiřího Myrona. Překlad Ludvík Kundera a Rudolf Vápeník. S. 48 – 50.

jako spíše v „prodlužování“ autorova záměru filosofovat a dialekticky prohlubovat morální rozměr již viděného nebo předvídaného. Výklad vypravěče v Dogville jako Trierova autorského alter-ega ostatně odpovídá faktu, že Trier ve svých dílech s oblibou akcentuje svůj autorský subjekt a programově jej v různých formách vkládá a implikuje do struktur svých děl (viz např. *Idioti*, *Kdo je tady ředitel?*). Vypravěč v Dogville navíc disponuje Trierovými výsostnými autobiografickými rysy - ironickým myšlením a cynickou rétorikou.

Ve srovnání s díly epického divadla hraje ale vypravěč v této dramatické struktuře poněkud jinou, „umírněnější“ roli: ačkoli přítomnost vypravěče v díle přirozeně vytváří jistou míru distance od příběhu a postav, tato míra je minimální a vlastně neprodukuje výrazně rušivý, „zcizovací“ efekt (na rozdíl od děl tradičního epického divadla, v nichž je přítomnost vypravěče základním prostředkem zcizení a tudíž i poukázání k iluzi příběhu).

Ačkoli vypravěč vstupuje v Dogville do světa příběhu zvnějšku a působí tak tudíž nutně jako externí element, je i on sám zároveň součástí příběhu a v procesu vnímání díla působí daleko více jako jeho integrální součást než jako cizí a zcizovací element. Trierův vypravěč také ve srovnání s epickými díly nijak zásadně neburcuje duševní činnost vnímatele a nepodněcuje jeho vlastní úsudek či kritické myšlení, ale spokojuje se s „pouhými“ sarkastickými, uštěpačnými komentáři.

Ačkoli funkce vypravěče se v Dogville promítá i do titulků, které uvádějí jednotlivé kapitoly a v kostce shrnují jejich dějový obsah, jeho funkce se - na rozdíl od Brechtových děl - nepromítá do dalších složek dramatické struktury: do zcizujících songů, do konkrétních promluv postav nebo do jiných možností zcizení. Napětí a pnutí mezi dramatickým a epickým principem (předvádění kontra vyprávění a komentování událostí), které má u Brechta programově zcizující charakter s ideologickým posláním, se tak u Triera ve všech aspektech otupuje ve prospěch dramatické metody a dramatického principu.

Ačkoli vypravěč se ve výsledku nepodílí tak výrazně na formálním kontrastu díla, velmi významně se podílí na narativní dynamice a vnitřním rytmu díla: svou božskou podstatou i vševědoucností vnáší do díla specifickou temporalitu, a s ní i specifické vnímání času - dává mu jakýsi rozměr věčnosti. Právě časový aspekt vypravěče se zásadně podílí na budování i chápání díla jako alegorie, v níž se veškeré časové údaje i vazby v příběhu nakonec stejně „anulují“ tím, že představovaný celek jednání chápeme jako umělecký obraz a obecný model světa, který je neměnný, trvalý a věčný.

Přítomností **vypravěče** v dramatické struktuře i tématem života na americkém maloměstě Dogville výrazně upomíná na další významné divadelní dílo - drama Thorntona Wildera **Naše městečko** (1938). Z hlediska výstavby dramatického děje plní v tomto Wilderově dramatu stejně jako v Dogville podstatnou úlohu vypravěč. Ačkoli stejně jako v Dogville vypravěč v Našem městečku z odstupů a často ironicky komentuje děj, jeho pravomoci jsou o poznání širší a vypravěč tak mnohem významněji ovlivňuje „chod“ i dramatickou stavbu hry. V Našem městečku má vypravěč (neboli Asistent režie) povahu všemocného demiurga, který radikálně zasahuje do děje i do jednání postav. V jeho pravomocích je obsažena manipulace s časem děje, ale i další významné úkony: například moc „vytrhávat“ postavy z kontextu herního života, vyzývání postav k jednotlivým výstupům, ale i ukončování jednotlivých scén i celých dějství a ztvárňování vedlejších postav.¹¹² Na rozdíl od Dogville tak vypravěč ve Wilderově hře plní ryze „epickou“ funkci a ve struktuře díla působí jako primární prostředek zcizení. Wilder tedy na rozdíl od Trier prostřednictvím vypravěče důsledně uplatňuje formální postupy epického divadla a vytváří jinou, epickou dramatickou strukturu: fabule je odvíjena anti-lineárně a dramatický děj je fragmentarizován do sledu epizod různých dějových proporcí.

Postava vypravěče je v Našem městečku také ve srovnání s Dogville markantněji propojena s kategorií času – svými zásahy do děje vypravěč neurčuje jen syžetovou výstavbu, ale svým charakterem i funkcí dokonce zastupuje přímo fenomén času: *„Asistent režie je nepřímou metaforou času, jakýmsi jeho partnerem a spolupracovníkem (...) a také jeho výkonným nástrojem.“*¹¹³

Naše městečko však vykazuje s Dogville především jednu zásadní spojitost: tato hra, která se v americké kultuře těší velké popularitě, je předepsána k inscenaci na holém jevišti, zcela bez dekorací, jen s několika nejnezbytnějšími rekvizitami. Tak přesně také přistoupí Trier k „filmové inscenaci“ příběhu, když inscenuje Dogville na prázdném jevišti. Podle Schepelerna ale Trier tuto hru neznal, když Dogville přisoudil tuto nevšední, divadelní formu reprezentace: *„on jen pod Brechtovým vlivem a v souladu s asketickou tradicí Dogmatu pokračoval v neustálé redukci vnějších prvků, aby zájem o to víc soustředil na postavy a hru.“*¹¹⁴

¹¹² Viz seminární práce autorky: Naše městečko – čas v dramatu. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, katedra divadelní vědy, leden 2007.

¹¹³ JUNGMANNOVÁ, Lenka: Čas v dramatu, in: Na cestě ke smyslu, Torst, Praha 2005, s. 295.

¹¹⁴ SCHEPELERN, Peter: Lars von Trier a jeho filmy, s. 177.

Tím, že Trier umístil děj *Dogville* do **prázdného, kontinuálního (a tudíž divadelního) prostoru** vymezeného jen bílými čarami a náznakovou dekorací, vytvořil filmové dílo, které v dějinách kinematografie i v dějinách vzájemných vztahů divadla a filmu znamená zlomový moment. Trier přistoupil k „obrácenému“, v kinematografii dosud jen málo užitému postupu, v němž je film situován na divadlo: Trier se tak radikálně odklonil od konvencí iluzivního filmového zobrazování a radikálně v *Dogville* zaexperimentoval s tradičními filmovými výrazovými prostředky: vědomě zdestruoval tradiční práci filmu s prostorem (kdy se dějiště filmu pravidelně proměňuje v souladu s vývojem děje) a tudíž i s filmovou narací, která ve filmu s kategorií prostoru neoddělitelně souvisí.¹¹⁵ Tím, že v *Dogville* explicitně situoval film na divadlo, vytvořil nejen neobvyklou estetickou filmovou formu, ale především výrazně posunul film k divadelnímu výrazu.¹¹⁶

Je symptomatické, že tento „revoluční“ filmový koncept nefiguroval v původním Trierově záměru, ale objevil se až později, pod vlivem Trierova studia inscenací *Das Berliner Ensemble*. I z hlediska estetiky měl tedy na Trieru prokazatelný vliv Bertolt Brecht: *„Divadlo mě bezpochyby zásadně ovlivnilo. Viděl jsem inscenace Brechtových her a Dogville vychází z jeho myšlenek. S Brechtem mě toho ale spojuje mnohem víc: moje matka Brechta a Weilla milovala, a když jí otec ve vzteku zničil všechny desky s jejich songy, odstěhovala se v šestnácti z domova.“*¹¹⁷

Kromě Brechta a **inscenací *Das Berliner Ensemble*** se ale na finální estetické formě *Dogville* zásadně „podepsal“ i jiný divadelní vliv: **dramatizace Dickensova románu *Život a příběhy Mikuláše Nicklebyho* (1838-39) Davida Edgara**, která sama v mnohém z Brechta čerpala. Tuto dramatizaci v roce 1980 přetvořil ve velkolepou inscenaci soubor *The Royal Shakespeare Company*, a na základě této inscenace pak o dva roky později vznikl i televizní seriál. Neotřelost a vtip devítihodinové televizní verze, vysílané v Dánsku roku 1986, pak spočívalo v tom, že toto epické, hustě zalidněné vyprávění o zážitcích mladého Mikuláše se odehrávalo na prázdné scéně. V televizní verzi byl také použit specifický způsob kamerového

¹¹⁵ Viz především SVATOŇOVÁ, Kateřina: 2 a ½ D: prostor ve filmu. *Casablanca*, Praha 2011.

¹¹⁶ Tento obrácený princip „vynalezený“ v *Dogville* Trier následně propracovával v dalších dílech americké trilogie – ve filmech ***Manderlay*** a ***Washington***.

¹¹⁷ KABELOVÁ, Kristine: Film je klon divadla. Rozhovor s Larsem Trierem. *Z Theater der Zeit* 12/2004 přeložila a upravila Eva Jíchová. *Divadelní noviny*, roč. 14, č.6 (22.3.2005), s.11-12.

snímání, založeného na noření a vynořování kamery do/z herecké akce. Tak s kamerou později zachází i Trier v Dogville, kde kameru dokonce sám obsluhuje.¹¹⁸

¹¹⁸ Schepelern, s. 170.

3.12 DOGVILLE: DIVADELNÍ ADAPTACE CHRISTIANA LOLLIKE

Věrné, leč invenční zdivadelnění Trierova novátorského filmu Dogville realizoval dánský autor a dramatik **Christian Lollike**¹¹⁹. Jak vyplývá již z jeho předmluvy k textu adaptace¹²⁰, k potřebě přepsat pro divadlo Trierovo avantgardní dílo jej vedly především dva důvody: fascinace neobvyklým uměleckým experimentem a výzva, kterou představovala jeho neotřelá forma: „Z mého pohledu je Dogville jedním z velkých děl světové kinematografie. Příběh je silný a jeho filmová forma velmi originální – k uchopení příběhu je užít dětsky hravý, divadelní narativní modus.“¹²¹

Vedle silného příběhu je to tedy především filmová forma, která Lollikea na Dogville nejvíce zajímá, a která v něm jako v divadelním tvůrci vyvolává touhu prověřit její funkčnost v rámci divadelního média: „První otázka, která se nabízí, je ta, zda bude tento modus fungovat stejně originálně i v případě, že se převede na jeviště. Anebo je to právě setkání divadelnosti s filmovou kamerou, která dělá Dogville tak originálním?“¹²²

Ačkoli Lollike se domnívá, že originalita filmu skutečně pramení ze setkání formy s obsahem – tedy kontaktu filmového média se zvoleným divadelním rámem, který přirozeně na divadle není možné dosáhnout - nedomnívá se, že by nebylo možné jej v divadelní verzi vhodným způsobem nahradit. Aby k tomuto úkolu našel klíč a ověřil možné alternativy přepisu, nechává film jako audiovizuální formu na chvíli stranou a míří k primárnímu, literárnímu zdroji díla - do filmového textu: „Podle mého názoru lze tuto otázku zodpovědět jen pozorným prozkoumáním filmového scénáře a pátráním po tom, zda může být tento příběh vyprávěn i jiným způsobem. Já věřím, že ano.“¹²³

¹¹⁹ Lollike jako autor zpracovává převážně kontroverzní témata, na jejichž pozadí se snaží odkrývat stinné stránky postmoderní společnosti. Lollikovy texty explicitně pojmenovávají současné politické problémy a staví se kriticky k morálce západního světa ve všech možných oblastech: od domovů pro důchodce, církev, prostituci, média a euthanasii až k přistěhovalectví, terorismu i otázkám ekologie. Posledním skandálem tohoto mladého autora byla jeho dramaturgie Breivikova manifestu v únoru 2012, kterou plánovalo uvést kodaňské divadlo Café Teatret, z inscenace ale nakonec z etických důvodů sešlo.

Lollike byl několikrát nominován jako dramatik roku na cenu Reumert, kterou nakonec získal v roce 2010 za absurdně komickou hru *Kosmický děs aneb Den, kdy Brada Pitta zachvátila paranoia (2009)*. V roce 2007 Lollike obdržel cenu Kafkatten, kterou Dánská asociace právní ochrany (Dansk Retspolitisk Forening) oceňuje osobnosti překračující hranice běžného způsobu uvažování o světě a společenských problémech. Za svou poslední hru *Obyčejný život* byl Lollike opět nominován na cenu Reumert a podle všeho má i letos šanci si tuto cenu odnést. Hry Christiana Lollika se mimo jiné uvádějí v Londýně, New Yorku nebo Berlíně. V České republice je Lollike až na jednu rozhlasovou hru (*Zázrak*) a adaptaci Trierova filmu Dogville téměř neznámý.

¹²⁰ Text Lollikeovy divadelní adaptace mi ke studiu poskytl Karel František Tománek, autor inscenační úpravy pro Krobotovu stejnojmennou inscenaci v Národním divadle. Text je v anglickém jazyce.

¹²¹ Lollike, Christian: text divadelní adaptace Dogville, s. 3.

¹²² Lollike, Christian: text divadelní adaptace Dogville, s. 3.

¹²³ Ibid., s. 3.

Svou adaptační vizi pak Lollike tříbí i uskutečňuje nejen na základě výsledného filmového scénáře, nýbrž i jeho rannějších verzích: „*Má divadelní adaptace samozřejmě vychází z výsledného filmového scénáře, ale Lars von Trier a Zentropa¹²⁴ mi laskavě umožnili použít i jeho rannější verze psané v dánštině. To mi umožnilo především přidat fragmenty textu, které byly z finální verze vystřiženy.*“¹²⁵

Ve své adaptaci Lollike beze změny přejal nejen fabuli a syžetovou výstavbu filmu, ale i původní filmovou stylizaci, onen „rám“. Tím, že jej integroval do textu pak zásadně „poznámenal“ divadelní tvar několikerým způsobem: zachoval epický charakter a skrze primární, vizuálně-prostorový koncept divadelní dílo explicitně propojil s filmem. O zachování původní stylizace pak v textu vypovídá již první scénická poznámka:

Scéna je stejná jako ve filmu. Město je namalováno křídou na podlaze. Je zde zvonice se zvonem, ale bez kostela. Některé domy mají zed', ale většina z nich ne. Na scéně je jen několik málo kusů nábytku. Ve městě žije i pes, ale není možné jej nikde vidět. Ovšem postavy jej vidí i slyší. Ve zkratce: představte si, že jste dítě, které si hraje, ale které nemá ke hře všechny potřebné nástroje a prostředky... To ovšem nevadí, protože představivost je velmi mocná...

Na tento antiiluzivní, metaforický rám a jeho percepci pak Lollike klade důrazný akcent a jeho přítomnost, funkci i význam podtrhuje tím, že v momentě začátku hry teprve před zraky všech zúčastněných (diváků i postav) dostává svou tvář:

Publikum musí být usazeno tak, že jasně a zřetelně vidí podlahu. První věc, kterou diváci vidí, je kulisák, který právě křídou dokresluje několik posledních linií. Všechny postavy jsou v této chvíli již na scéně a sledují, jak městečko Dogville dostává svůj tvar.

Prohlubuje-li Lollike ve své adaptaci některý z původních aspektů filmového díla, pak je to jeho **epický charakter**. Vedle vnějšího, brechtovsky antiiluzivního řešení prostoru do adaptace přenáší i výrazný epický prvek existující uvnitř díla – **postavu vypravěče**, které však v porovnání s filmem dává novou podobu a připisuje jí nové funkce. Stojí-li vypravěč ve filmu

¹²⁴ Zentropa je dánská filmová produkční a distribuční společnost se sídlem ve Hvidovre, kterou založil Lars von Trier společně s producentem Peterem Albaekem Jensenem v roce 1992. Kolem této společnosti, stejně jako kolem osobnosti Larse von Triera, koluje řada mýtů. Stěny kanceláří jsou prý pomalovány zelenou barvou, podobně jako je tomu v celách smrti v amerických vězeních, a zahrada je plná nejrůznějších trpaslíků...

¹²⁵ Ibid., s.3.

mimo konkrétní prostor hry a manifestuje se v ní „jen“ jako komentující hlas shůry, v textu adaptace je zhmotněn v konkrétní dramatickou postavu. Jako takový se pak stává viditelnou, integrální součástí světa hry, v níž plní rozmanité funkce, které v původním filmu nemá - stává se demiurgem, režisérem a ceremoniářem, který zcela ovládá a dle libosti řídí její chod. Již v úvodní scéně je to tak právě on, kdo svým vstupem na jeviště rozpohybovává hru, jejíž průběh pak na několika místech dokonce zastaví. O jeho pravomocech i síle jevištní přítomnosti ostatně vypovídá jedna z prvních scénických poznámek:

Vypravěč stojí vedle Toma seniora. Ačkoli postava jej nevidí, přítomnost vypravěče je velmi silná. Natolik silná, že může kdykoli zastavit herce a zmrazit jakýkoli moment, pokud chce něco sdílet s publikem.

Právě interakce s ostatními postavami je dalším z těžišť vypravěčova působení uvnitř hry – permanentně s nimi vstupuje do kontaktu, „usměrňuje“ jejich jednání, manipuluje s nimi v prostoru a nezřídka naznačuje začátky i konce jejich promluv. Uvedme několik příkladů:

Kapitola první, scéna první:

Vypravěč naznačí Tomovi, že se má postavit. Tom zaujme pozici, jako kdyby měl začít řečnit. Vypravěč mu dá pokyn k zahájení promluvy.

Kapitola první, scéna a třetí:

Vypravěč odvede Toma k lavičce a nechá jej opět hluboce upadnout do představ.

Kapitola třetí, scéna druhá:

Grace opustí kostel a zamíří přímo k Tomovu domu, kde si chce posbírat svůj skromný majetek. Ke svému překvapení tu nachází řadu dárků, které jeden za druhým podává vypravěči. Ten je bere do rukou a prohlíží si je.

Kapitola pátá, scéna první:

Vypravěč náhle zastavuje hru a herci zaujmají své pozice pro další scénu.

Kapitola pátá, scéna třetí:

Ačkoli Grace velmi pospíchá, vypravěč ji zastaví. Připevní jí na záda košík a pošle jí přímo za Chuckem.

Kapitola šestá, scéna první:

Vypravěč vykročí vpřed a náhle zastaví hru.

Kapitola sedmá, scéna osmá:

Vypravěč uchopí Grace za ruku a vede ji k zadní části vozu, který je zaparkován na druhé straně jeviště.

Kapitola sedmá, scéna čtvrtá

Vypravěč přistoupí k Tomovi a vezme jej kolem ramen.

Jako demiurgovi pak vypravěči náleží i další pravomoc: jako vládce nad nebem a zemí je to on, kdo se stává strůjcem povětrnostních proměn, které v díle plní čistě symbolickou a metaforickou funkci. Vypravěč tak na několika místech před zraky diváků ovládá příslušné divadelní stroje, jejichž prostřednictvím proměňuje dle potřeby atmosféru hry:

Kapitola první, scéna první:

Vypravěč připravuje déšť. Když zapne generátor, na městečko se začnou valit proudy deště.

Kapitola osmá, scéna třetí:

Vidíme Grace, jak v tichu mluví k obyvatelům městečka. Výraz jejich tváří se postupně z výrazu překvapení mění na výraz hněvu. Mezitím vypravěč připravuje vichřici. Skutečnou vichřici. Takovou, že když ustane, je město přikryto bílým sněhovým povlakem.

Kapitola devátá, scéna pátá scéna:

Vypravěč probudí zmatenou Grace. Poté ztlumí světla. Obyvatelé se ve tmě rozplynou. Grace ale v dále spatří Toma.

Jak ukazují tyto příklady, Lollike v divadelním textu postavu vypravěče výrazně přepracoval a posunul. Ačkoli z hlediska obsahu se jeho interpretace nijak nemění (promluvy zůstávají v porovnání s filmovou verzí na slovo stejné), jeho funkce výrazně ano: je povýšen na centrální postavu, která organizuje svět hry a intenzivně navazuje kontakt s publikem. Kromě toho, že působí jako režisér a ceremoniář se tak stává i aktivním prostředníkem mezi dvěma světy (jeviště – hlediště, fikce – realita). Škálou přidělených funkcí a mírou vlivu vykonávaného na svět hry se tak Lollikeův vypravěč spíše než abstraktnímu filmovému konstruktovi a Trierovu filosofujícímu autorskému alter-egu nápadně podobá postavě z jiného, již zmiňovaného divadelního kusu – vypravěči z **Wilderova Našeho městečka**.

Jak jsme již naznačili výše, Lollike ve své adaptační práci sledoval především jednu metu - divadelními prostředky nahradit a substituovat původní specifický, filmově-divadelní narativní modus: „*Ve filmu jsou scény, ve kterých subjektivní kamera a specifický rytmus střihu vyprávějí příběh tak, jak jej mohou vyprávět jen filmové prostředky - filmový obraz a střih. Právě tyto scény a jejich charakter jsem se primárně snažil převyprávět (termín retell) a najít pro ně vhodný divadelní ekvivalent.*“¹²⁶

¹²⁶ Text Lollikeovy adaptace, s.4.

Tuto snahu pak v adaptaci dokládá řada scén, jimž se autor snaží dát nový rámeček a kreativně je uzpůsobit divadelním možnostem. Tento přístup pak ilustruje například scéna¹²⁷, v níž Tom představuje Grace městečko a jeho obyvatele. Prochází-li se v původní filmové scéně Tom společně s Grace po ploše městečka a bez vědomí měšťanů ji zasvěcuje do tajů jejich povah, v textu adaptace má situace jiné řešení:

Tom s Grace předstoupí před měšťany, kteří se seřadí do jedné řady. Vždy, když Tom zmíní jméno jednoho z nich, vystoupí postava o krok dopředu a ukloní se – jako mechanická loutka.

Metaforické zpodobení měšťanů jako loutek pak Lollike užívá i v dalších scénách, v nichž obyvatele proměňuje v jakýsi neživý, **mechanický chór**. Pomocí tohoto prostředku pak například proměňuje scénu¹²⁸, v níž se Grace snaží měšťanům poprvé nabídnout svou práci jako dík za to, že může v Dogville na čas zůstat:

Grace zamíří k obyvatelům. Místní, kteří vidí, že se k nim blíží, utvoří malý, mechanický sbor...

Grace: Promiňte, ráda bych Vám nabídla svou pomoc. Je něco, co byste potřebovali?

Sbor: Ne, dííííkkýýýýýýýý.

Grace: Chtěla bych Vám nabídnout pomoc...

Sbor: Ne, dííííkkýýýýýýýý.

Grace: Skutečně není nic, co byste potřebovali?

Ben: Jo... Tenhle karburátor... neteče...

Sbor: Ne, dííííkkýýýýýýýý.

V tomto duchu scéna pokračuje dál. Poté, co Grace naváže tímto způsobem kontakt s každým měšťanem, si nakonec mechanické loutky s ulehčením vydechnou a rozejdou se k domovům. Jediná Liz, Glorie a Matka Ginger zůstanou.

Princip chóru pak Lollike užívá i v případě dalších scén. Například v té¹²⁹, v níž do městečka přijíždí policie, která po Grace vyhlásila pátrání, a teď vyvěšuje na návěští města plakát s Graceinou podobiznou. Oproti filmu, v němž občané v této scéně mlčky přihlížejí tomuto dění, se tak situace v textu adaptace opět mění:

¹²⁷ 3. scéna 1. kapitoly

¹²⁸ 1. scéna 2. kapitoly

¹²⁹ 2. scéna 4. kapitoly

Pan Henson: Co je to?

Paní Hensonová: To je Grace...

Matka Ginger: Ano! To je Grace!

A tato věta se postupně začíná měnit v chór našeptávačů, kteří přes sebe šeptají: „To je Grace!“

Princip chóru se pak objeví i ve scéně¹³⁰, v níž se po druhé návštěvě policie Graceino postavení v městečku výrazně zhorší. Měšťané jí vezmou plat a jako podmínku toho, že smí ve městě i přes to zůstat, si na ní vynutí dvojnásobné penzum práce:

Zvony kostela zvoní a Grace běhá z jednoho místa na druhé. Měšťané na ni volají a jednotlivá zvolání Graceina jména se postupně mění v chór autoritativně volajících hlasů, z nichž jméno Grace zaznívá v mnoha různých variacích. Grace nejprve běží do domu Toma seniora, aby mu jako obvykle dala masáž:

Tom senior: Grace!

Zvonění zvonu. Grace rychle vybíhá ven. Je čas pomoci June na její kolečkové křeslo.

June: Grace!

Zvon znovu zvoní. Je čas pomoci Veřiným dětem s úkoly.

Matka Ginger: Grace! Grace!

Zvuk zvonu. Grace běží do domu Jacka McKaye vytřít podlahu.

Jack McKay: Graaaaaaaaace!

Zvon zvoní a Grace rychle zamíří k Benovi.

Ben: Gra. Gra. Gra. Grace! Gra gra gra Grace!

Zvuk zvonu. Je čas pomoci Martě s cvičením na varhany.

Martha: Grace! Grace! Grace!

Opět zvuk zvonu. Grace se rozběhne do domu Hensonových, jimž pomáhá balit sklenice. Náhle však jednu rozbije. Ale zvon opět zvoní a Grace tak musí zase pokračovat dál...

Jak ukazují tyto příklady i řada dalších, Lollike se v adaptaci snažil jednotlivé situace převést skrze typické divadelní prostředky a v nejvyšší možné míře transformovat jejich původní potenciál skrze divadelní možnosti. Ačkoli tedy zachoval a do díla přenesl původní filmový rám, jeho výplň invenčně proměnil. Sám autor koneckonců způsob přepisu i svůj adaptační záměr formuluje sám: „*Ve svém převyprávění jsem se pokusil umožnit divadelním režisérům pokračovat v rozhrávání divadelních možností i v rozvíjení témat textu. Bylo mi jasné, že přesná reprodukce filmu na jevišti je nemožná a výsledek pokusu o ni by byl jen ztěží stejně*

¹³⁰ 3. scéna 5. kapitoly

*zajímavý. Ve zkratce řečeno – mým hlavním cílem bylo oddělit text od filmu a umožnit tak divadelním režisérům vytvořit jejich vlastní, originální verze Dogville.*¹³¹ A to se dle našeho názoru autorovi adaptace také podařilo...

3.13 ÚPRAVA TEXTU PRO INSCENACI V PRAŽSKÉM NÁRODNÍM DIVADLE

Autorem textové úpravy pro inscenaci Národního divadla je dramaturg **Karel František Tománek**. Ačkoli program inscenace uvádí, že Tománek tvořil svou úpravu na základě divadelní adaptace Christiana Lollikea, skutečnost je - jak vyplynulo z našeho rozhovoru - jiná. Přestože Tománek Lollikeův přepis četl a znal, v procesu adaptace vycházel z finální verze Trierova filmového scénáře, jež pro něj do češtiny přeložila Dana Hábová. Orientace na původní pretext a nikoli na text adaptace vyplynula z inscenačního záměru a Tománekův cíl pak byl zcela jiný, ba protichůdný, než ten Lollikeův - zbavit dílo epického rozměru a vytvořit z něj klasickou formu dramatu.

Jestliže tedy Tománek při úpravě nezasáhl do původní fabule ani do její syžetové výstavby, zásadně zasáhl do formy díla: zcela text oprostil od postavy **vypravěče**, která je podstatným funkčním prvkem původní filmové narativní struktury. S vypravěčem však z textu nemizí jen výrazný dialektický, zcizovací element, „barokní“ akcent na akt vyprávění či podstatný prvek rytmizace a dynamizace díla. Vypuštěním vypravěče dílo ztrácí svůj původní rozměr – mizí dílo jako obraz, jako alegorie a věčně platné podobenství.

Ačkoli je pochopitelné, že vzhledem k inscenačnímu záměru Tománek vypravěče eliminoval, jako méně pochopitelné se zdá, že tuto ztrátu v textu dále nedomyšlel a nezabýval se jeho náhradou. Absenci vypravěče se totiž neobtěžuje řešit v jeho diskurzivní rovině, ale řeší ji jen v rovině funkční - s ohledem na úbytek informací, které postava původně implementuje do hry. Nezbytné informace o postavách a dějích uskutečněných v minulosti, které se původně dozvídáme z vypravěčových úst, pak řeší nejjednodušším možným způsobem - integruje je do monologů a dialogů postav.

Text úpravy však vykazuje i jinou, zcela zásadní skutečnost: ačkoli kromě vypravěče zůstává v porovnání s filmovým scénářem vše na původním místě, z díla se vytrácí to hlavní – **dramatičnost**. Je-li Trierův původní filmový text dokonale propracované drama s precizní, tektonickou výstavbou (a to i bez přítomnosti vypravěče), text úpravy původní napětí i

¹³¹ Text Lollikeovy adaptace, s.4.

promyšleně budovanou dramatickou křivku postrádá. Nejvypjatější scény filmového díla - jako například ta, v níž Vera s Marthou a Liz navštíví v noci Grace a podrobí ji mučivému rozbíjení porcelánových figurek – postrádá v textu úpravy svou původní emocionální intenzitu i naléhavost svého ideového vyznění.

Ztráta vnitřní kompaktnosti a dramatické celistvosti ovšem není jen záležitostí několika dílčích scén, ale je určujícím znakem celého textu. Tento fakt je pak pro mě důkazem, že pro to, aby se z původní epické formy stala forma klasická, nestačí, aby ze struktury textu byly jednoduše odstraněny epické prvky. V takovém případě je podle mého názoru třeba text znovu revidovat a „stavět“ - hledat v něm spojitosti, vazebnosti a znovu-vytvářet jeho vnitřní strukturu.

3.13.1 FORMA TEXTU:

Ztráta vnitřního pnutí a dramatického účinku bezesporu souvisí i s formou textu. Stejně jako v případě *Idiotů* je text Tománkovy úpravy divadelním scénářem, jehož hlavní funkcí je fixace dramatického dialogu. Stejně jako adaptace německých divadelníků je v podstatě i tato úprava „stenografickým“ záznamem jednotlivých promluv postav, které se odehrávají v rámci souvislé řady scén (scény 1 – 19). I text Tománkovy úpravy je téměř prost scénických poznámek, které by konkretizovaly jevištní realizaci. Pokud se objeví, informují o pohybu, odchodech a příchodech postav a zkratkovitě pak i o herecké akci. Díky absenci vedlejšího textu tak text úpravy nepodává žádnou vizi scénického řešení, která je v případě *Dogville* velmi důležitá. Ve filmu i v dánské divadelní adaptaci je to právě koncept prostoru, který dílu dává jeho primární, nevšední rámeček a významně určuje jeho stylizaci.

Ač původní Tománkuv úkol – tedy upravit text z formy epické do formy klasické – lze vzhledem k požadavkům režiséra inscenace pochopit a respektovat – samotnou textovou realizaci již nikoli. Z úpravy se totiž nejen ztrácí dramatická celistvost a původní kompaktnost a vnitřní pnutí, ale i původní myšlenkový osten a ideový náboj. Vinu za nepovedenou a ve výsledku nefunkční úpravu však možná nenese jen její autor. Problematičnost této realizace možná pramení již z onoho úkolu, zadání a výchozího konceptu - tedy přeměnit původní epickou strukturu ve strukturu klasickou. Jak dokazuje text úpravy i výsledná inscenace, tento nápad nepatřil k nejšťastnějším.

3.14 DOGVILLE: INSCENACE NÁRODNÍHO DIVADLA PRAHA

Rýsovala-li se již z textu inscenační úpravy vize dramaticky ploché, myšlenkově uhlazené a emocionálně nevzrušivé inscenace, pak minimalistický, odosobněný způsob jevištního ztvárnění textu tyto potenciální rysy materializoval a ještě mnohonásobně podtrhl.

Ačkoli Miroslav Krobot věřil, že Trierovu dramatickou, bytostně dialektickou alegorii o střetu dobra se zlem na jevišti funkčně ztvární pomocí minimalistického inscenačního klíče, kterým svébytně nahradí původní filmovou stylizaci, Dogville se na jevišti Stavovského divadla proměňuje ve strohou tezi, která postrádá nejen gradaci a dramatický oblouk, nýbrž i původní myšlenkovou provokativnost a ideový osten.

Ke zrodu dramaticky nevýrazného, myšlenkově i emocionálně bezbarvého jevištního tvaru přispívají všechny složky divadelního výrazu, které režisér Krobot tvaruje a následně propojuje v jeden celek na základě zvolené, minimalistické inscenační metody. Určujícím faktorem, který se ze všech složek inscenace nejmarkantněji podílí na neživotné, mdlé „kvalitě“ jevištního díla, je jednotvárný, asketicky civilní, věcný herecký styl, který hercům zabraňuje proniknout hlouběji do charakteru postavy a odkazuje je k vnější, povrchové tvůrčí práci. Ačkoli herci své postavy neprožívají a nesnaží se vykreslit jejich psychologický profil, nelze hovořit ani o brechtovském, zcizujícím způsobu herectví – své postavy jakoby herci spíše demonstrovali nebo citovali.

I když se herci snaží opírat se alespoň o vnitřní smysl textu, jejich projev se stejně podobá nevýrazné, monotónní deklamaci prosté sebemenšího emocionálního zabarvení. Jakkoli je tento zvolený styl toporný a ne všichni herci inscenace si jej dovedou bez problémů osvojit, představitelé dvou hlavních rolí, o jejichž výkony se inscenace opírá, se v něm pohybují zcela suverénně - Lucie Žáčková v roli Grace a Jan Hájek v roli Toma směřují k naplnění Krobotovy minimalistické, civilistické scénické vize zcela samozřejmě. Ačkoli oba předvádějí vysoce soustředěné výkony s řadou silných hereckých momentů, skutečný dialog či vztah mezi nimi ale téměř neexistuje. Jejich interakce je tak eliminována na sled chladných situací, které sice odkrývají aktuální postoje obou, ale zamlčují to hlavní – autentické emoce.

Minimalistický režijní koncept se pak promítá i do scénografického řešení, které nabývá až naivistického rázu. Výtvarník Jan Štěpánek vytvořil esteticky nesourodou, disharmonicky působící scénu, která přes všechny pokusy o nápaditou jednoduchost vyznívá značně konvenčně. Štěpánek potáhl jeviště umělou, nahnědlou tkaninou, kterou ve středu protíná

široký černý pás označující hlavní ulici městečka, po níž co chvíli projedou atrapy amerických bouráků. Po stranách jeviště pak Štěpánek rozestavil schematicky naznačené domky černé barvy a prostor zaplnil i pár kusy nábytku. Dominantu jevištního prostoru však po většinu hry tvoří kovová nemocniční postel situovaná v popředí, která je nejen místem, kde Grace nejprve s nadějí v lidskou dobrotu skládá svou ideály naplněnou hlavu, nýbrž i místem jejího pokořování a sexuálního vykořisťování.

Výtvarnou nesourodost a snad až nevkusnost scénického řešení výrazně dotváří i kostýmní kreace Jany Prekové, která oblékla Dogvillany do nevýrazných, všedních pracovních oděvů mdlých barev a prazvláštního střihu. Šedivá neforemnost a nevýraznost kostýmů však místy vystřeluje až do kreace umělých, extravagantních šatů (viz zlatá večerní toaleta Grace, v níž přichází do Dogville) a bizarních balónových sukní nevkusných barevných tónů a vzorů.

Na bizarním a esteticky nesourodém vyznění inscenace se pak podílí i autorská hudba Václava Havelky, který se pokusil vykreslit Dogville jako idylické americké maloměsto dvěma hudebními motivy. Tím instrumentálním, zkomponovaným v duchu country, Krobot překrývá přechody mezi jednotlivými scénami a podbarvuje jím dílčí scénické přestavby. Druhý, anglicky zpívaný, pak používá k vykreslení harmonických momentů příběhu (viz scéna, v níž Dogvillané jednohlasně odsouhlasí, že Grace může v městečku zůstat).

Vzhledem k nesourodosti, estetické nejednotnosti, ztrátě dramatičnosti i naprosté absenci myšlenkové a emocionální pulzace, která je pro Trierův ideově vybroušený, esteticky vycizelovaný film zcela určující, lze o Krobotově inscenaci Dogville na jevišti Stavovského prohlásit jedině: přepis filmu do divadelní podoby se ani přes snahu dát mu svébytnou divadelní podobu bolestně nezdařil.

3.15 KDO JE TADY ŘEDITEL? (2006)

Zaměstnanec dánské softwareové společnosti Ravn najímá zkrachovalého, leč profesi stále oddaného herce Kristoffera, aby na krátkou chvíli sehrál roli ředitele blíže nespecifikované firmy. Kristoffer s Ravnem uzavře pod přísným slibem mlčenlivosti smlouvu a posléze zaujatě nacvičuje na firemní toaletě svůj předepsaný herecký mikro-výstup, jehož jádro spočívá v celkem triviálním úkonu: představit se jako ředitel a předat v přítomnosti islandského obchodního partnera Finnura plnou moc k připravované transakci Ravnovi, jelikož on jakožto právoplatný ředitel se musí rychle vrátit do Ameriky...

Ačkoli Kristoffer se na svůj výstup horlivě připravuje a při nácvičku role dokonce stačí zděšeného Ravna zasvětit do tajů herectví, epického (anti)divadla i do světa zbožňovaného absurdního dramatika Gambiniho¹³², při jednání s Finnurem jako herec poněkud znejistí: když se pokusí předat dispoziční právo Ravnovi, Finnur se naštve a odmítne za této situace o kontraktu dále jednat, jelikož „*kdo jedná se zástupcem, nejedná s nikým*“.¹³³ Mezitím, co Ravn přesvědčuje dopáleného Finnura o dalším jednání, dopustí se Kristoffer kardinální chyby - jako ředitel firmy se v zasedačce představí shromážděným zaměstnancům, což se však přirozeně nikdy nemělo stát...

Ravn, který si láme hlavu s tím, jak překérní situaci vyřešit, svěří Kristofferovi své tajemství: skutečným ředitelem firmy je on, Ravn, který při zakládání firmy neměl k výkonu ředitelské funkce dost odvahy. Vymyslel si proto fiktivního ředitele, který běh firmy řídil z bezpečné vzdálenosti druhého břehu Ameriky. Tento model Ravnovi také kupodivu bezchybně fungoval a to až do doby, než se objevil Finnur – „*zkurvenej Islandčan, kterej trval na tom, že než začne jednat s námi, musí jednat s ním (rozuměj – s ředitelem)*“.¹³⁴

Kristoffer s prodloužením „angažmá“ souhlasí, podepíše s Ravnem novou smlouvu, a je jím vzápětí jako „skutečný“ ředitel firmy „staré šestce“ zaměstnanců, s nimiž Ravn před lety firmu rozjízďel, oficiálně představen. Již z prvního setkání s firemním týmem ale vyplyne poněkud rozporná identita (dosud fiktivního) ředitele. Lise i Heidi A. konfrontují „ředitele“ se sexistickými nabídkami, které jim pravidelně dělal v pracovních e-mailech. Jejich kolegyně Mette není schopná podívat se „řediteli“ do tváře a po celou dobu setkání s ním tiše pláče. A

¹³² Jak zjistíme během hry, Gambini je absurdním dramatikem, jehož talent zůstal téměř nepochopen. Tento mág absurdního dramatu je mimo jiné autorem tříhodinové aktovky s názvem Kominík z města bez komínů, která sehraje v závěru komedie podstatnou roli.

¹³³ Kdo je tady ředitel? Text filmového scénáře, překlad František Frohlich. Archiv Švandova divadla v Praze, s.8.

¹³⁴ Ibid.,s.45.

hlavní analytik firmy Gorm – ačkoli se snaží ze všech sil ovládnout svou agresi – nakonec přeci jen ušetří překvapenému „řediteli“ nepříjemný výprask.

Kristoffer se setká s Ravnem na „neutrální půdě“. Teprve teď se ke svému zděšení dovídá, čím se firma ve skutečnosti zabývá. Vzhledem k tomu, že jde o vývoj počítačového softwaru, technická porada se „starou šestkou“ se nazíří nese v absurdním duchu „ředitelova“ boje s odbornými pojmy i čísly. Kristofferově pozici v napjaté situaci navíc zrovna neprospěje, když na jednání přispěchá Ravn se zprávou, že firemní výlet do Švédska (podobně jako loni do Norska a předloni do Grónska) se ruší. Když se naštvaní zaměstnanci optají Ravna proč, dostanou tradiční odpověď - protože to nařídil ředitel.

Chvíli na to navštíví Kristoffera v jeho kanceláři Lise a konfrontuje jej se svou domněnkou, že není tím, za co se vydává. Kristoffer je dle Lise jen mizerný herec, jehož personální vybavení stěží odpovídá roli, kterou značně nedůvěryhodně předstírá. Jak se ale ukáže na konci Lisina monologu, Kristofferův špatný výkon se netýká role ředitele, nýbrž role, kterou řediteli firmy připsal bez Kristofferova vědomí Ravn – ředitel má být podle všeho teplouš. Jelikož šokovaný Kristoffer nechce za žádnou cenu vypadnout z Ravnem předepsané role, snaží se přesvědčit Lise, že se mýlí: ředitel JE teplouš, a to „*od kolébky až po hrob. A nedá se to nijak vysvětlit... Ale jak říkám a vždycky jsem říkal – lepší hulibrk než suchoprda*“¹³⁵. Pro Lise se však stává ředitelovo tvrzení výzvou - jestli je tenhle ředitel na chlapy, pak jistě jen proto, že zatím nepoznal tu pravou...

Kristoffer s Ravnem se opět setkávají na „neutrální půdě“. Ke svému zděšení se Kristoffer od Ravna dozví, že ředitel má nečekaných identit mnohem víc: Ravn totiž ředitelův obraz po léta budoval u jednotlivých zaměstnanců tak, jak se mu to právě hodilo. Když se Kristoffer začne z nesnadné situace hroutit, Ravn přispěchá s nápadem, který by mohl Kristofferovi herecký výkon v roli značně usnadnit - od nynějška může zaměstnancům firmy na vše odpovídat „ANO“.

Brzy na to navštíví Kristoffera v ředitelské kanceláři Lise. Její sexuální narážky i provokace tentokrát nabývají větší intenzity a Kristoffer na ně dle Ravnovy rady radostně odpovídá „Ano“. Scénu sexuálního extempore následně střídá scéna s Heidi A., která přichází řediteli sdělit odpověď na jednu z jeho e-mailových výzev - své „Ano“. Ačkoli ředitel je přirozeně překvapen, v duchu nového pravidla hry jejímu „ano“ přitaká: „*Ptáte-li se, jestli jsem to*

¹³⁵ Ibid., s.20.

*myslel vážně, zní odpověď samozřejmě Ano! Otázka platí dnes, stejně jako platila tenkrát. To bych prosil, že jo!*¹³⁶

Do vystupňované hry náhle vstupuje samotný **autor hry**, jehož hlas mimo obraz konstatuje, že „komedie bez přerušení a potřebného dodání vitamínů prostě nežije. Je to přeci moje režisérská maličkost, která musí uvést na scénu další postavu!“

Na scénu tak přichází Kisser, Kristofferova bývalá přítelkyně, nyní právní poradkyně Islandana Finnura. Ačkoli Kisser přichází do firmy, aby domluvila s „ředitelem“ podmínky pro další jednání s Finnurem, potkává místo ředitele herce Kristoffera, který se jí svěří se svou novou rolí. Když Kisser označí Ravna za člověka, který za maskou sympatáka ukrývá podlý charakter, Kristoffer Ravna brání. Obranný postoj jej však pustí ve chvíli, kdy se od Kisser dozvídá, že Ravn se chystá firmu za zády svých spolupracovníků při dalším jednání Finnurovi prodat.

Když si nahodaný Kristoffer udělá malý exkurz po firmě, zjistí o řediteli (a tudíž o sobě, potažmo o Ravnovi) při rozhovorech se zaměstnanci řadu kompromitujících informací: ředitel se například před lety nezachoval čestně ke Gormovi, který dal život stěžejnímu projektu firmy – Brooker pětce. Ředitel podvedl i Nalleho a manipulativně navíc zacházel i se ženami ve firmě: po Lise chtěl, aby se měla k Ravnovi a Heidi A. bombardoval nabídkami k sňatku. I „chudinka Mette“ propuká u kopírky v neustálé záchvaty pláče kvůli řediteli - ten kdysi z firmy vyhodil jejího manžela, který se následně oběsil na šňůře od kopírky. Mozaika ředitelova (Ravnova) charakteru se nakonec doloží ve chvíli, kdy se Kristoffer dozví od Lise, že právě stará šestka mu kdysi půjčila na rozjezd firmy peníze, které Ravn dosud nesplatil.

Kristoffer si urgentně vyžádá setkání s Ravnem na „neutrální půdě“. Ačkoli rozzuřený Kristoffer konfrontuje Ravna s jeho podvratnou firemní činností, Ravn jej na základě podepsané smlouvy přinutí, aby nazítří jednal s Finnurem o prodeji firmy. Když se Kristoffer druhý den dostaví k jednání, dozví se těsně před podpisem kontraktu další sérii šokujících informací: nejenže se Ravn stává na základě smlouvy vlastníkem Gormova patentu na Brooker pětku, pod nového firemního majitele navíc přechází jako jediný „starý“ zaměstnanec. Šokovaný Kristoffer se rozhoduje Ravnův podlý záměr překazit a navyšuje kupní firmy o padesát milionů víc. Finnurovi přirozeně dojde trpělivost a od jednání za halasného nadávání odstoupí.

¹³⁶ Ibid., s.28.

Kristoffer se opět setkává s Ravnem na „neutrální půdě“. Zuřivě mu vyčte všechny vyplynulé skutečnosti a pod podmínkou, že nebude ve hře na ředitele dále pokračovat Ravn přinutí, aby se zaměstnancům přiznal. Ačkoli Ravn stvrdí svůj slib podpisem na improvizované smlouvě, nazítří jedná před zaměstnanci firmy jinak: ačkoli jim přizná, že se rozhodl vyhodit je bez kompenzace podílu na Brooker pětce, zodpovědnost za své rozhodnutí svalí – na ředitele.

Zoufalý Kristoffer se tentokrát setkává na neutrální půdě s Kisser, kterou bezmocně prosí o pomoc. Kisser mu poradí, aby využil svého talentu lidi psychicky deptat a použil proti Ravnovi to, čeho se Ravn sám nejvíce obává – tedy že ho lidi nebudou milovat. Kristoffer se podle rady Kisser zařídí a hned v další scéně způsobí zásadní obrat v situaci: sdělí „staré šestce“, že o věcech celou dobu nerozhodoval sám, protože v zákulisí stojí někdo, kdo stále tahá za nitky – totiž generální ředitel. Z nenáviděného Kristoffera se tak rázem stává miláček „staré šestky“, jejíž euforickou náladu Kristoffer ještě vystupňuje tím, že podnikový výlet do Švédska se nakonec přeci jen koná...

Po návratu z výletu, který proběhne ve znamení team-buildingu a všemožných oslav Kristofferovy osoby, však Kristoffera čeká podpis smlouvy. Když dojde na jednání s Finnurem, nalomený Ravn v poslední chvíli podpis kontraktu přeruší a přítomným zaměstnancům přizná, že generální ředitel firmy je on. Mezitím, co Ravn dochází u staré šestky srdceryvného odpuštění, ješitný Kristoffer, který se náhle ocitl mimo hru, celou situaci značně zkomplikuje: o podpisu smlouvy totiž nemůže rozhodnout nikdo jiný než jeho postava, která mu poskytne odpověď prostřednictvím vnitřního dialogu. Ačkoli tento fakt vnese do situace značné dramatické napětí, vše nakonec vyústí v pozitivní konec: postava herci napoví rozhodnout ve prospěch zaměstnanců i Ravn a smlouvu nepodepsat. Tím ovšem zdaleka nic nekončí: když rozlíčený Finnur šílí nad Kristofferovým absurdním teatrálním výstupem, utrousí v jedné z vět jméno dramatika Gambiniho. Zjištění, že Finnur je znalcem a milovníkem Gambiniho pak uvede Kristoffera do rauše, v jehož víru - k nevěřícímu údivu všech – k podpisu smlouvy bezhlavě přistoupí. A mezitím, co skleslí zaměstnanci opouštějí firmu s papírovými krabicemi v rukou, přehrává Kristoffer Finnurovi jejich milovaný monolog kominíka z Gambiniho veledíla - Kominíka z města bez komínů...

Jak vyplývá z obsahu díla, Trier ve filmu **Kdo je tady ředitel?** vytvořil modelovou (absurdní) komedii, v podstatě současnou frašku, jejíž bujará, třeskatá komika vychází z ryze divadelní situace zarámované v bytostně divadelním rámu. Trier v této komedii **tematizuje divadlo** a využívá jeho základních principů (herec, postava, role, maska, hra) ke svému ironickému, sarkastickému autorskému šklebu nad současnou společností, současnou společenskou (firemní) hierarchií, ale i nad divadlem samým (entita herce a dramatika, žánr absurdního dramatu). Hlavní postavou díla a základním zdrojem komických efektů je **herec v roli** a hlavním zdrojem komických situací potom konflikt, střet hercovy hry s externí skutečností.

Vznik i vývoj dramatického komického děje zde spočívá v principu řetězení série peripetií (náhlý, nečekaný obrat, který zásadně proměňuje probíhající události, často v jejich opak), které se zde pokaždé pojí s prohlubující se **dramatickou anagorizí**. Právě tento postup je ostatně podle Aristotela nejpůsobivější, protože peripetie je nejučinnější, je-li spojena právě s anagorizí.¹³⁷

Anagorize je základní situací této komedie: skrze hercovo jednání v roli totiž postupně dochází k odhalování pravé identity druhé centrální postavy dramatu - hercova antagonisty Ravna: herec v roli (v roli ředitele), který je sám reprezentací masky, odhaluje svým jednáním v situacích, v nichž se díky antagonistovi ocitá, postupně masku svého dramatického soupeře, a to tak, až ji tento v závěru nakonec sám dobrovolně sundá a odhalí svůj pravý charakter. Trier tedy pracuje při výstavbě díla s pátým a dle Aristotela i nejdůležitějším typem anagorize, *kteřá plyne přímo z jednání a událostí a je spojena s peripetií*.¹³⁸

Spojitosť s fraškou vykazuje i jiný rys díla: vždyť je to právě Ravn, kdo herce do role ředitele angažoval proto, aby tak v této roli zastupoval jeho samého. Jedná se tedy o základní, modelovou situaci frašky - záměnu totožnosti postav (tedy kdo je tady vlastně ředitel), a tudíž i o fabulační **postup qui pro quo** (kdo za koho), který se v historii komedie těší velké oblibě.

¹³⁷ PAVIS, Patrice: Divadelní slovník, s.131.

¹³⁸ PAVIS, Patrice: Divadelní slovník, s.130.

Komika tohoto kusu má absurdní a zároveň groteskní charakter, který spočívá v karikатурním, bizarním rázu situací a v burleskním jednání všech, především pak dvou hlavních dramatických postav. Sólové i společné výstupy Ravna s Kristofferem pak přerůstají svou absurditou a spontánní burleskností až do rozměru **novodobé** (sólové či duetové) **klauniády**.

Ačkoli **rysy klauna, šaška a blázna** nesou obě postavy, aspekt klaunství je výrazněji rozehrán v postavě herce Kristoffera (jako herec k tomu ostatně nabízí dobrý potenciál). Právě on působí svými rysy i úhrnem svého jednání jako typická šaškovská figura: Kristoffer jedná ve většině situací zcela nevypočitatelně, doslova jako blázen, který se ve všem, co v životě i v „umění“ dělá, řídí absurdním dramatikem Gambinim. (už tento fakt sám o sobě je ostatně ryze absurdní a groteskní). Kristofferovy reakce na jednotlivé dramatické situace, v nichž se často bez vlastního přičinění, zato však jednáním svého antagonisty ocitá, jsou zcela nestandardní a významně tak podtrhují grotesknost i absurditu díla (viz scéna s Lise, v níž Kristoffera obviní z toho, že špatně předstírá, že je teplouš, scéna s Heidi A., v níž stvrdí její „ano“, ačkoli má svobodu jednat v situaci zcela jinak, a samozřejmě potom příkladný druhý obrat v závěru komedie, v němž Kristoffer pod dojmem nečekaného spojení s Finnurem a jejich společnou láskou ke Gambinimu „svobodně“ zhatí veškeré své dosavadní usilování a podepíše kontrakt, o jehož zrušení předtím usiloval).

Kristoffer, podobně jako archetypický klaun, vnáší disonanci, kamkoli vkročí. Stejně jako on zůstává po dobu trvání hry v masce (Kristoffer zůstává ve své roli - masce nerozpoznán až do závěrečného rozuzlení, v němž svou i jeho identitu odkryje Ravn), nikdy nemluví za sebe (Kristoffer, pokud je „ve hře“, mluví výhradně za svou postavu) a svým jednáním i mluvou odhaluje ostatní (viz kontinuální, graduující odhalování Ravna).¹³⁹

Kristoffer má stejně jako klaun své jasné vnitřní určení – je to „*konstruktivní anarchista samorostlého až excentrického chování*“¹⁴⁰, které je karnevalové a burleskní. Stejně jako klaunský typ nepodléhá Kristoffer navíc žádnému vývoji ani proměnám charakteru, je bez výraznější individuace a bez psychologických vztahů k dalším postavám. Jeho klaunství navíc vyniká i v neustálém střetu jeho naivního myšlení s o poznání proradnější skutečností, kterou v díle ztělesňuje Ravn.¹⁴¹

¹³⁹ PAVIS, s. 393.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ PAVLOVSKÝ, Petr: Základní pojmy divadla, teatrologický slovník, s. 146.

Divadelnost, která je nejen základem tématu, ale i základním hybným principem komické konfliktnosti tohoto díla, je ve významové struktuře ještě výrazně prohloubena a umocněna nekonečnou řadou **divadelních aluzí**, které svými promluvami produkují obě hlavní postavy. V díle se tak utváří hustá síť divadelních referencí, která v sobě znovu-odráží, reflektuje a paroduje divadlo (Gambini a absurdní drama), ironicky jej zesměšňuje (Kristoffer v zástupnosti za typ ješitných, nadutých a omezených herců), a vtahuje do hry i konkrétní, významné osobnosti světového divadla (viz Ibsen, Strindberg). Uvedme pro názornost alespoň pár příkladů z této referenční sítě:

1.jednání

Kristoffer: Já jsem herec a můj jediný zákon je postava a můj jediný soud je text. A tak to má u herce být...

Kristoffer: Je zřejmé, že dramatickou postavu často charakterizuje spíš to, co nemá, než to, co má. Divadlo se ostatně vyjadřuje nejzřetelněji právě v tom bodě, v němž končí...

Kristoffer: Jo, a ještě něco: pauzy... Timing je při hře alfa a omega, hlavně pokud jde o porozumění textu...

Ravn: Je bezpodmínečně nutné, abys vše udržel v tajnosti... Na to jsi ale přece jako herec zvyklý... Když na jevišti někoho zastřelíš, tak přece taky hned nevoláš na diváky: „Klid, to my jen hrajeme!“

Kristoffer: No tak to si právě nejsem tak jistý... Přesně tohle je kupodivu takové erbovní znamení nejedné anti-postavy dramatika Gambiniho...

4.obraz:

Kristoffer: Počítačům sice ani za mák nerozumím, ale za to rozumím tvůrčímu dialogu mezi hercem a postavou. A moje postava mi říká, že nemá ráda, když na ni někdo křičí nebo ji dokonce mlátí. Narušili můj soukromý prostor a to nemluvím o okruhu veřejné samoty!

2. jednání:

Kristoffer: Pro Gambiniho byla improvizace kapitulace před občanským dramatem. Ibsen, ten arciblb... Gambini byl jeden z prvních, co Ibsena prokoukli... Ibsen je přece naprostej debil! Je tak měšťácky konvenční, že nedokáže popadnout katastrofu pod krkem!

Kristoffer: Říkat na všechno ano? Ale vždyť to je přece běžná improvizáčnická technika! Když nějaký debil z divadla dostane úplně blbý nápad a letí se navléct do ženských šatů a my ostatní musíme říkat ano a být z toho celí pryč...

12.obraz:

Kristoffer: Hm... Strindberga pomlouvali celej život. Říkali o něm třeba, že shodil manželku ze schodů a já nevím co všechno...

Ravn: A neshodil?

Kristoffer: Asi jo. Ale to přece neznamena, že byl špatný dramatik. I když, s Gambinim se nemůže srovnávat nikdo!

Jak vyplývá z výkladu, Trierovo jediné, solitérní komediální dílo je z hlediska obsahu i formy mistrně zvládnutá, třeskatá komediální bomba, která je na všech svých úrovních bytostně provázána s divadlem. Stejně jako v případě výše analyzovaných Trierových tragických opusů je i toto komediální dílo koncipováno a napsáno jako **dobře udělaná hra**, která může být bez nejmenší dramaturgické změny přenesena z „prostoru“ filmu do „prostoru“ divadelního jeviště.

I v tomto díle Trier neopomněl připomenout svou zálibu alespoň okrajově vklínit do sevřené dramatické formy prvek epického principu i svou „autorskou maličkost“: děj komedie je v úvodu, prostředku a závěru proložen třemi **autorskými vstupy**, v nichž autor ironicky komentuje děj, vysílá do dění novou dramatickou postavu a v závěru ironicky shrne to, co divák viděl. Tento **zcizovací prvek** je však podobně jako v případě vypravěče v Dogville integrální součástí díla, která sevřenou stavbu ani dojem z ní nijak zásadně nenarušuje. Autorské vstupy lze vnímat spíše jako akcentování ducha absurdity, ironie a karnevalového výsměchu.

Je zajímavé, že Trier se k napsání tohoto projektu s původním názvem **Direktoren for det hele** /volně přeloženo **Ředitel zeměkoule** / dostává v pokročilé fázi tvůrčí práce na posledním dílu svého kritického, filosofického amerického triptychu s názvem Washington. Poprvé ve své kariéře musel Trier projekt ve fázi literární přípravy přerušit, protože nedokázal se scénářem pohnout z místa: *„Věděl jsem, kudy ten film má vést, ale poprvé v životě mi najednou činilo psaní potíže. Když něco dělám, musí to být exploze, fascinace. Nemůžete něco dělat jen proto, že musíte. Mělo by to vzbuzovat radost – a protože to na mně tentokrát takhle nefungovalo, pochopil jsem to jako znamení, že mám ještě počkat.“*¹⁴²

Aby si Trier odpočinul a zároveň nabral tvůrčí síly, odskočil si nejen k žánru komedie, ale také i **zpět k principům**, které kdysi s Vinterbergem stanovili v **Dogmatu**: *„Poslední díl trilogie jsem záměrně na čas odsunul. Musím teď sám udělat to, co jsem radil jiným režisérům, když*

¹⁴² RYNDA, Vojtěch: Chci si dopřát trochu Dogmatu. Rozhovor s Larsem Trierem. Lidové noviny, čtvrtek 27.10.2005.

se v nějaké fázi tvorby filmů zasekli: dopřát si trochu Dogmatu. Filmy podle Dogmatu jsou fajn, protože s nimi nemáte tolik starostí. Jsou to takové malé prázdniny.“¹⁴³

Budme rádi, že si Trier na své tvůrčí cestě znovu „dopřál trochu Dogmatu“ i zasloužené malé tvůrčí prázdniny. Kdyby tak totiž neučinil, byli by oba sourozenci - film i divadlo - chudší o jednu brilantní, třaskavou komedii. Svět by tak přišel o možnost pohlédnout z nadhledu sám na sebe a navíc by dodnes nevěděl, **KDO JE TADY vlastně ŘEDITEL...**

¹⁴³ Ibid.

3.16 KDO JE TADY ŘEDITEL?: ADAPTACE ŠVANDOVA DIVADLA

Autory adaptace¹⁴⁴ Trierova filmového scénáře s názvem Kdo je tady ředitel? jsou tvůrci stejnojmenné inscenace pražského Švandova divadla (premiéra 25. 4. 2009) - dramaturgyně **Martina Kinská** a režisér **Daniel Hrbek**. Cesta tvůrčího tandemu k Trierovu scénáři, jeho divadelní adaptaci a následné, divácky veleúspěšné inscenaci však nebyla přímočará. Cílem divadelníků nejprve bylo nalézt jakýkoli komediální text, který by byl vhodný pro ústřední hereckou dvojici – Michala Dlouhého a Kamila Halbicha. Teprve poté, co Kinská po delší době neúspěšného dramaturgického pátrání narazila na Trierův film a převyprávěla jeho obsah režisérovi, bylo o titulu i jeho divadelní adaptaci rozhodnuto.¹⁴⁵ Kinská s Hrbkem pak k přepisu přistoupili se zřetelným cílem: maximálně akcentovat a rozvést divadelní potenciál díla a přetvořit původní filmovou látku v ryze divadelní výpověď.

S vědomím formální i stavebné brilantnosti filmového scénáře adaptátoři přejali jeho fabuli i syžet a uchovali tak původní dramatickou strukturu s jejím myšlenkovým obsahem, rytmem i neopakovatelnou vnitřní dynamikou. Aby spád hry maximálně vynikl a její kompaktnost byla na divadle ještě více podpořena, realizovali adaptátoři jediný markantnější zásah do struktury předlohy - zbavili text všech epických prvků (ironické komentáře Trierova režiséřského alter-ega), které bořily iluzivnost i lineární kontinuitu díla a vytvářely distanci od příběhu i postav.

Ačkoli k dalšímu škrtnání či vypouštění textových pasáží adaptátoři nepřistoupili a text adaptace se tak na první pohled od textu filmového scénáře výrazně neliší, jeho soustředěné čtení cílenou a promyšlenou divadelní transkripcí pretextu prokáže – nejen ve formální proměně textu, nýbrž i v jeho proměně „vnitřní“. Ta se v celistvou proměnu složí skrze pečlivou a cílenou práci adaptátorů se základní jednotkou (komediálního) dramatu – se situací. Záměr vydobýt z předlohy maximální míru divadelnosti vede Kinskou a Hrbka k tomu situace napříč textem všemožně (a nutno říci, že invenčně) dotvářet, rozšiřovat, pointovat i významově rozvádět. Ačkoli příkladů tohoto postupu je v textu mnoho, doložme jej na scéně kancelářské soulože Kristoffera s Lise. Končí-li tato scéna ve filmovém scénáři vyvrcholením sexuálního aktu, adaptátoři ji chtějí ještě vypoointovat a korunují ji proto tím, že se v závěru obloukem vrací k jejímu ideovému počátku a příčině (tedy ke Kristofferově domnělé homosexualitě).

¹⁴⁴ Text adaptace mi ke studiu poskytla dramaturgyně Švandova divadla Martina Kinská.

¹⁴⁵ KOVAŘÍKOVÁ, Gabriela: Kdo je tady ředitel? Dlouhý nebo Halbich? Divadelní noviny, 24.4.2009.

Text filmového scénáře:

LISE: Dobrý... Oukej? Tak proto ti říkají generální ředitel úplně všeho! Ty jsi teda ale prasák.

KRISTOFFER: Anoooo... ano...

LISE: Ano... ano... ano ano ano. To nedokážeš vymyslet nic lepšího, moulo?

KRISTOFFER: Znáš Gambiniho...?!

LISE: Koho jestli znám?!

Text divadelní adaptace:

KRISTOFFER souloží s LISE.

LISE: Jsem lepší než chlap?

KRISTOFFER: Ano.

LISE: Ano... ano... ano ano ano... To nedokážeš vymyslet nic lepšího?

KRISTOFFER: Znáš Gambiniho...?!

LISE: Cože?!

KRISTOFFER: Ano!

Po dokončení aktu se LISE obleče a provokativním způsobem odchází. Ve dveřích se ještě na KRISTOFFERA otočí a lascivně řekne.

LISE: Ty jeden buzerante!

Vedle remodelace dramatických situací však dochází v textu adaptace i k dalším dílčím proměnám. Vzhledem k odlišnému charakteru divadelního časoprostoru autoři adaptace transformují původní prostorové rozvržení filmových scén do mnoha kancelářských prostor v jedno centrální dějiště – firemní kancelář, která se však v případě potřeby lehce mění z kanceláře konkrétní osoby v kancelář osoby jiné, v jednacím místnosti atd. Scény situované v prostoru firmy se pak pravidelně střídají se scénami, v nichž se odehrávají setkání Kristoffera s Ravnem „na neutrální půdě“. Vzhledem k inscenačním záměrům adaptátoři proměňují i dějiště všech těchto scén: stánek s párky před nákupním střediskem předeepsaný ve filmovém scénáři se tak v textu adaptace proměňuje na břeh moře, zahradnická školka v koncertní sál, zábavní park s pouťovými kolotoči ve fitness centrum a zoologická zahrada s pavilonem slonů a opic, před nimiž se v závěru filmu setkává zoufalý Kristoffer se svou ex-přítečkou Kisser (v adaptaci pojmenována jako Amanda), ve hřbitov.

Tyto proměny pak s sebou přirozeně nesou i drobné úpravy dialogů, které se v každém z případů alespoň částečně k prostředí vztahují. Modifikace promluv se však netýká jen těchto scén, ale prostupuje celým textem. Rozsah jazykových úprav je pak poměrně široký a nejmarkantněji se projevuje v rytmizaci, dynamizaci a aktualizaci dialogů. Jako pars pro toto

uvedme úryvek ze scény, v níž se Kristoffer ve firmě nepředpokládaně setká se svou ex-přítelkyní, kterou si však nejprve splete se svou novou milenkou:

Text filmového scénáře:

21. Heidina kancelář. Kancelář generálního ředitele. Den.

KRISTOFFER: Režisér po tobě jede! Ještě pořád je v něm v rošťákoví trochu toho teploušství. Pan režisér se dostaví za chvíli... A co říkáš věrohodnosti téhle repliky, pucino!

KISSER: Ušlo to... „Pucino“!

KRISTOFFER: Kisser! Kde ty se tu bereš? Ty přece neděláš do IT!

KISSER: Nápodobně, dalo by se říct, ne?... Zvláštní, vidět tě tak veselého... moc veselého tě ve vzpomínkách nemám. No, však jsme taky byli spolu jen pět let... nebo to bylo padesát?... Byl ty jsi vůbec někdy veselý? Jo, jistě, když jsi slintal nad tím Gambinim... panenanebi! Taková jepice, no, vždyť ho taky pochopitelně živá duše nezná!

KRISTOFFER: Jestli byl Gambini jepice, tak to byla jepice v sedmimílových botách... Ale s Gambinim už máme po katastrofě!

Text divadelní adaptace:

10. Kancelář

KRISTOFFER přichází do své kanceláře. Je ráno. HEIDI A. jej vítá úsměvem. V kanceláři je přítmí, čeká tu jakási žena. KRISTOFFER nepochybuje o tom, kdo to je.

KRISTOFFER: Vypadá to, že jsem ještě trochu teplej... ale okamžitý odborný zásah by jistě panu řediteli pomohl! Říďa je nadrženej... a připravenej rozdávat mimořádné benefity! (*částečně se svlékne*) Předpokládám, že to je dostatečně věrohodné.

Ovšem není to LISE. Je to AMANDA.

AMANDA: Jeden z nejméně věrohodnějších výstupů, jaké jsi mi kdy předvedl. A že jich bylo.

KRISTOFFER: Co tu proboha děláš?

AMANDA: Na to samý bych se mohla zeptat já tebe. Předpokládám, že pro mě toto představení určeno nebylo, ale bravo! Takhle veselého jsem tě v životě neviděla. Za celých pět let co jsme byli spolu... nebo to bylo padesát?

KRISTOFFER: Amando!

Text adaptace se v porovnání s textem filmového scénáře liší i v jiném bodě – v míře nastínění jejich budoucí realizace. Neobsahuje-li Trierův literární scénář v podstatě žádný „vedlejší text“ a nenaznačuje tak ani v minimální míře jeho budoucí audiovizuální podobu, text divadelní adaptace scénickými poznámkami jevištní vizi formuluje a podobu inscenace v případě jednotlivých divadelních složek v různé míře konkretizuje.

Ačkoli vedlejší text adaptace nepodává žádnou zprávu o scénografickém řešení či kostýmech, přináší jasnou charakterizaci postav i řadu indicií k jejich hereckému ztvárnění. Vedlejší text rovněž naznačuje aranžmá jednotlivých scén a v některých případech dokonce i jejich konkrétní jevištní řešení. To například vyplývá z textové fixace jedenácté scény, v níž rozčarovaný Kristoffer získává v rozhovorech se zaměstnanci jasnější představu o tom, co vlastně fiktivní ředitel firmy v minulosti dělal, říkal a psal. Text pak nastiňuje jevištní řešení scény za užití stříhového principu, který vytváří její výrazně filmový charakter:

11. Firma („stříhová scéna“)

HEIDI A.: Chtěla jsem dát několikrát výpověď... to ano, ale nedá se říct, že bys mnou manipuloval... spíš si mě jaksi směřoval, ano směřoval; vlastně ses choval velmi gentlemany, když jsem chtěla odejít ke konkurenci. Ale Ravn... po telefonátech s tebou byl buď nepřítelný vzteky, nebo vypadal velmi schlíple. Trápil se. ...A ještě jen...

KRISTOFFER: Ano?

HEIDI A.: Líbila bych se ti jako nevěsta spíš v bílé nebo v růžové?

Setmění a rozsvícení.

NALLE: Ne, já teda ne, ale zato Gorm! Ten tedy jo. Úplně ho vyřídilo, když jste se tenkrát v otázce platformy Brookeru 5 postavil proti němu. Dělal na té druhé platformě dva roky. Pro Gorma to byla naprostá katastrofa! Na měsíc úplně zmizel z firmy. Prý se toulal někde po venkově, ale nikdo přesně neví, co dělal... Já teda vůbec nechápu, jak můžete na vlastní pěst rozhodovat zrovna o Brookeru 5, když patří nám. No... Naštěstí Ravn Gorma podržel, přivedl ho zpátky.

Setmění a rozsvícení.

GORM: Já jsem už v klidu. Ale Nalle! To jste přehnal. Poslat mu otevřený dopis, že je nedostatečně připravený, a Ravn to musel před všemi ještě přečíst na poradě. Bylo mu to tak trapný, ale musel. Mette plakala dva dny a Nalle se úplně složil. Dodnes má ve stresových situacích tik. Dusnej podzim. Jo, to se to sekýruje na dálku.

Setmění a rozsvícení.

SPENCER: Já poslouším co ucho říkat kolem.

KRISTOFFER: Jaký ucho?

SPENCER: Ano. Já.

KRISTOFFER: Moment, pomalu. Jak se ti daří tady ve firmě?

SPENCER: Ve firmě vařit, dobře smažit.

KRISTOFFER: Jak ti tu je?

SPENCER: Fajn. Ok.

KRISTOFFER: A Ravn? Jak se k tobě chová?

SPENCER: Ano. Ravn hodná moc. Ravn to moc.

KRISTOFFER to vzdá. SPENCER se usmívá.

Setmění a rozsvícení.

K uvedeným změnám původního pretextu je třeba přidat i zmínku o řadě drobných komických detailů, které do textu adaptátoři vnášejí, a dílo jimi i přes jejich „bezvýznamnost“ hravě obohacují. Patří k nim například Kristofferova portrétní fotografie vklíněná do úvodní scény podpisu kontraktu. Kristoffer ji brskně vytasí z útrobu saka, místo na smlouvu na ni vyšije svůj autogram a podává ji překvapenému Ravnovi. Podobným detailem je i gigantické písmeno G, které se v inkriminované chvíli, v níž se ředitel ocitá bez kalhot, manifestuje na jeho trenýrkách. Písmeno je pak bez nejmenší pochybnosti dokladem Kristofferova vášnivého obdivu k nedostižnému divadelnímu idolu – dramatikovi Gambinimu.

Jak ukazuje naše analýza, Kinská s Hrbkem původní filmový pretext aktivně a kreativně divadelně přepsali, a to i přes to, že v podstatě beze změny přejali fabuli a syžetovou výstavbu filmového scénáře. Jejich divadelní přepis pak není ukázkou hluboké metamorfózy výchozí umělecké struktury a složitého překódování jedné funkční textové formy ve formu novou, radikálně odlišnou – je ukázkou přepisu, který v maximální možné míře akcentuje, rozvádí a divadelně rozehrává původní potenciál látky a invenčně jej uzpůsobuje divadelním specifikám a možnostem.

3.17 KDO JE TADY ŘEDITEL? INSCENACE ŠVANDOVA DIVADLA

Byla-li již v textu adaptace připravována půda pro vytvoření bláznivého, sršivě komického divadelního díla, pak tato půda byla v jevištní realizaci bohatě zúročena – za pomoci rozmanitých jevištních prostředků byla vytvořena kompaktní, dynamicky strhující inscenace.

Dá-li se inscenace Švandova divadla přirovnat k něčemu především, pak k jevištnímu gejzíru komických situací, které se na sebe vrší v děsivém spádu, neseny excesivní, extrovertní hereckou interpretací. V inscenaci jsou to právě herci, jejichž prostřednictvím se text proměňuje v opulentní, šťavnatá a divadelně živá extempore. Největší intenzity pak dosahují nejen ve skupinových firemních výstupech, ale i ve výstupech duetových (kterých je v textu mnoho), které v komediální exhibice proměňují především dva hlavní protagonisté – Michal Dlouhý (Kristoffer) a Kamil Halbich (Ravn).

Ačkoli účast herců na vytváření dynamiky a rytmu inscenace je zcela zásadní, nedosahovala by stejného účinku a hloubky, pokud by ji nepřipravil již text. Hrbek s Kinskou již v textu značně potlačili jeho původní aspiraci na komediální absurdní drama a posílili, vyzdvihli a akcentovali fraškovitost situací i charakterů, čímž si v textu připravili půdu pro vytvoření bujarého, snad až lidového divadla. Hrbek pak měl při tvoření inscenace na mysli feydeauovskou bulvární frašku, která se také do výsledného inscenačního tvaru významně promítla.¹⁴⁶

Jak dokazuje Hrbkova inscenace, již volba obsazení je do velké míry interpretací a předznamenáním postav, jelikož herci jsou tím, kdo jim propůjčuje fyziognomii i auru duševních schopností a vlastností. V případě inscenace ve Švandově divadle pravdivost tohoto faktu ještě intenzivněji vyplývá v porovnání s původním filmem, v němž herci svou fyziognomií i hereckým pojetím vdechují postavám zcela jinou podobu i charakter. Filmový Kristoffer v podání Jense Albinuse působí spíše než jako extrovertní, v patosu si libující herec jako neschopný a nevybojný trouba, který neumí do pěti počítat. Ravn, navzdory tomu, že ve filmu v podání Petera Gantzlera nabývá o něco pragmatičtějších kontur než Kristoffer, je ve výsledku obdařen stejně neprostupnou aurou „mimoně“ jako jeho antagonista. Filmový Ravn je pak charakterem daleko vyváženějším a méně proměnlivým než jeho divadelní verze, která se jako chameleon mění z polohy zranitelného, bezradného chudáčka ve vypočítavou lidskou svini. Na rozdíl od zemité, expresivní, místy až přespříliš teatrální interpretace postav v divadelní inscenaci (zejména Michal Dlouhý) působí postavy ve filmu díky asketickému, autisticky stylizovanému projevu herců jako surreálné, absurdní snové přízraky.

I v případě smíchovské inscenace je zajímavé sledovat, jak režie interpretuje text a jak jej skrze rozmanité divadelní prostředky jevištně konkretizuje, inovuje i významově rozšiřuje. Zdá se, že právě v tom spočívá Hrbkův talent (zvláště porovnáme-li inscenaci Švandova divadla se stejnojmennou inscenací v Městském divadle Zlín) a velký klad smíchovské jevištní realizace.

Jestliže již v textu režisér s dramaturgyní divadelně rozvíjeli, pointovali a obohacovali nejmenší jednotky příběhu – situace – pak v této tendenci prostřednictvím režijních nápadů a herecké kreačky pokračují i v samotné inscenaci. O touze jevištně je „ohmatat“ a posléze dokonale „vytesat“ ostatně svědčí i jedna z výpovědí dramaturgyně Martiny Kinské: *„Nás Trier zcela jistě zaujal především svou schopností tvořit velmi silné situace, byť často nemá*

¹⁴⁶ BALZEROVÁ, Adéla: Jevištní adaptace filmů. Diplomová magisterská práce, DAMU 2010, s.47.

*ambici vyždímat je nadoraz. Člověka jakoby lákalo onu situaci vzít a pořádně ji prozkoumat, ohmatat ji ze všech stran, dotknout se její podstaty a pak z ní možná také použít jen střípek. Přitom se však dotknout síly, kterou uvnitř nese.*¹⁴⁷

Nešel-li Trier v textu ani ve filmu „na doraz“, pak tvůrci inscenace ano. V aktu jevištní realizace obohacují původní situace o řadu „gagů“, které rozšiřují jejich původní význam a výrazně rozvíjejí jejich komický potenciál. Jako příklad gagu a jevištního zmnožení komediálnosti uveďme scénu, v níž se Kristoffer s Ravnem potřetí setkávají na neutrální půdě, aby „prohovořili“ aktuální situaci. Místo v koncertním sále původně naznačeném v textu adaptace se nakonec konspiranti setkávají v kině, v němž se na imaginárním plátně odehrává jakási dramatická, akční scéna, doprovázená slavným úryvkem z opery Peer Gynt Edwarda Griega (prostorově je scéna řešena tak, že oba aktéři sedí na forbíně a „plátnem“, na něž hledí, je samo publikum). S tím, jak graduje intenzita hudby v imaginárním filmu, graduje i herecká akce, a komediální efekt se vrší s tím, jak jsou postavy postupně vtahovány do dramatického dění fiktivního filmu. Výrazy jejich tváří i pohyb těl náhle „kopírují“ dění na plátně, které – jak už to tak v akčních filmech bývá – ústí za dynamického, výmluvného spádu hudby do katastrofálního karambolu. Společně s ním pak také končí tato scéna.

Dalším příkladem toho, jak může být původní scéna inscenací obohacena o další komický rozměr, je scéna, v níž se oba hlavní aktéři snaží zajistit si podpisem smlouvy se soupeřem další vývoj situace. Kristoffer donutí Ravna podepsat, že přizná zaměstnancům nečestný záměr všechny je propustit bez nároku kompenzace firemních podílů a Ravn zase přiměje Kristoffera, aby se smluvně zavázal, že příště Finnurovi prodá firmu za stanovenou cenu. V Hrbkově režii a pohybově-herecké kreaci Dlouhého a Halbicha se pak scéna podpisu smluv mění v parafrázi hollywoodského westernu, v němž se dva padouši z divokého západu utkávají v pistolnickém souboji.

Příkladem nového přisouzení významu prostřednictvím režijních nápadů je pak i scéna, v níž Kristoffer poté, co vyjde najevo Ravnova prohnalost, obchází ve firmě zaměstnance, aby zjistil, jaká je historie vztahů a skutečná pravda o řediteli. Tuto scénu Hrbek nakonec inscenuje namísto původní stříhové metody (viz scéna, o níž se zmiňuji v textu na str. 86) jinak – na pozadí celoplošné videoprojekce a černobílého záběru, který zachycuje interiér kanceláří z ptačí perspektivy. Jedná se o jakýsi záznam připomínající záběry technických

¹⁴⁷ KOČIČKOVÁ, Kateřina: Komédie podle filmového mága. MF Dnes, 25.4.2009, s.11.

kamer, jímž režisér akcentuje odlidštěnost firemního prostředí i jeho charakter nesmyslného labyrintu.

Nové významy jsou pak situacím v inscenaci přirozeně přisouzeny i skrze výběr a použití hudby. Hrbkův výběr je vkusný a jeho žánrová škála poměrně široká – sahá od rocku přes disco až po klasiku¹⁴⁸. Hudba pak v každém případě „komentuje“ obsah dané scény a významově s ní komunikuje. Tak například poté, co se stará šestka dozví, že ji ředitel chtěl obrát o peníze a zbavit jejich firemních podílů, zpívají v bujaré scéně podnikového večírku, který se odehrává v duchu kolektivního karaoke, známý song švédské formace Abba s výmluvným názvem - Money, money, money. Vedle významové práce s hudebním obsahem pak Hrbek hudbu užívá nejčastěji jako „prostoru“ překlenujícího přechody mezi jednotlivými scénami. Scénografické proměny jeviště jsou pak někdy explicitně přiznané (účast kulisáků, ale i herců), jindy potlačené. V každém případě však tento způsob dělení a vázání scén působí jako vědomý a promyšlený divadelní ekvivalent filmového střihu.

¹⁴⁸ V inscenaci jsou použity úryvky ze skladeb: Money For Nothing (Dire Straits), Killer (Adam Tinley a Seal), Růžová armáda (Tata boys), Like A Virgin (Tom Kelly, Billy Steinberg), Across The Universe (Laibach), úryvek z Peer Gynta (Edward Grieg), Money, Money, Money (Abba).

3.18 KDO JE TADY ŘEDITEL?: ÚPRAVA PRO INSCENACI MĚSTSKÉHO DIVADLA

ZLÍN

Přestože tvůrci v Městském divadle Zlín původně zamýšleli vytvořit pro svou inscenaci zcela nový text, využili nakonec divadelní přepis Martiny Kinské a Daniela Hrbka: *„Společně s dramaturgem Vladimírem Fekarem jsme do ruky dostali dva texty – překlad filmového scénáře Františka Fröhliche a divadelní adaptaci Martiny Kinské a Daniela Hrbka. Ačkoli naším původním záměrem bylo udělat úplně novou adaptaci, musel jsem po přečtení přepisu Kinské a Hrbka sportovně uznat, že je to velmi dobře udělané. Chtěli jsme pár věcí prohodit, udělat a motivovat jinak, což jsme udělali, ale v zásadě jsme vyšli z jejich verze.“*¹⁴⁹

Režisér inscenace **Pavel Khek** pak s dramaturgem **Vladimírem Fekarem** skutečně provedl v textu adaptace řadu drobných úprav¹⁵⁰. Mezi nejmarkantnější patří zpětná integrace zcizujících promluv režiséra, které Kinská s Hrbkem z textu filmového scénáře odstranila: *„My jsme na rozdíl od tvůrců Švandova divadla chtěli více exponovat postavu režiséra, který v naší inscenaci promlouvá z reproduktoru. Strašně jsme chtěli, aby to byl Trier, a náš první kontakt s ním byl také kladný, řekl nám „jo, proč ne“. Nakonec se to ale nedalo časově stihnout - aby to Trier namluvil, někdo simultánně tlumočil a tak dále. Vtip pro nás tkvěl v tom, že dánský název filmu je *Direktoren for det hele*, což znamená nejen ředitel, ale i režisér. A my jsme tam chtěli mít ředitele a zároveň i režiséra toho kusu, který ukazuje, že to je všechno jenom jako.“*¹⁵¹

Jestliže další zásahy do fabule či syžetu již Fekar s Khekem nerealizují, uskutečňují řadu proměn a úprav v partu dialogů a monologů. Tvůrci promluvy postav dle svých potřeb rytmizují, místy je krátí, ale drobné textové doplňky postavám spíše připisují. Funkcí textových dodatků je pak především podtrhnout divadelní tematiku díla a rozšířit původní síť divadelních referenčních odkazů. V textu úpravy tak přibývá řada divadelních aluzí, například na Stanislavského veřejnou samotu či Čechovova Racka¹⁵². Vedle toho pak Fekar s Khekem nezřídka rozšiřují party promluv i s dalším úmyslem – ještě prohloubit a akcentovat jejich komičnost a absurditu.

¹⁴⁹ Pavel Khek v osobním rozhovoru s autorkou ze dne 21.2.2012.

¹⁵⁰ Text úpravy mi ke studiu poskytl dramaturg Městského divadla Zlín Vladimír Fekar.

¹⁵¹ Rozhovor autorky s Pavlem Khekem.

¹⁵² 4. scéna úpravy.

Kromě drobných změn tohoto druhu v hlavním textu přibývá ve zlínské úpravě i jedna změna v textu vedlejším: určují-li Kinská s Hrbkem v textu adaptace přesně všechna dějiště, Fekar s Khekem v textu úpravy rezignují na konkretizaci prostředí v případě všech scén, které se odehrávají na „neutrální půdě“, a nechávají si tak prostor pro jejich budoucí jevištní uchopení.

3.19 KDO JE TADY ŘEDITEL? INSCENACE MĚSTSKÉHO DIVADLA ZLÍN

Byla-li určujícím rysem inscenace Švandova divadla dynamičnost a třeskatý komediální spád akcentovaný řadou funkčních režijních nápadů a hereckých i pohybových gagů, pak pro zlínskou inscenaci je charakteristický opak – jakási všeprostopující jevištní „hluchota“ a všezasahující divadelní staticčnost. A to i přes to, že režisér se snažil tvarovat inscenaci na základě jasného záměru – hry s možnostmi komediálního žánru: *„Pro mě byl od počátku klíč k „otevření“ inscenace zcela jasný – hraní si s žánrem komedie. Chtěl jsem v rámci jedné hry nabídnout její různé varianty – od frašky až po parodii na horor. (...) Na žánru mi velmi záleží, je to první vodítko k uchopení textu. Pokud však k tomuto prvnímu „úchopu“ dojde, nebráním se textem smýkat zleva doprava, z hororu do frašky.“*¹⁵³

Ačkoli režisér proklamovaný koncept skutečně realizuje a řadu scén inscenuje v duchu rozdílných divadelních žánrů, v jevištní realizaci jako celku se tento klíč neosvědčuje – inscenace je podle mého názoru fragmentarizovaná, nesoudržná, vnitřně nekoherentní a zcela nedynamická (o spádu smíchovské inscenace nemůže být řeč).

Žánrovou nejednotnost, zmatečnost a interpretační pomýlenost ještě výrazně akcentuje do jevištního tvaru režisérem integrovaná postava kominíka, která inscenaci samostatným výstupem otevírá, svou kreací prostupuje všechny scény odehrávající se na „neutrálních půdách“, a samostatným výstupem inscenaci také uzavírá. Khek tuto postavu stylizuje do podoby jakéhosi kabaretního klauna, který se ve smokingu, s hůlkou a typickým klaunským líčením snaží v samostatných výstupech vyjádřit prostřednictvím pantomimy a stepu nejasné režiséřské vize a ve skupinových výstupech pak vytváří jakousi estrádní „mlhu“, když jimi rádoby ladně, v muzikálovém stylu protančí (scény „neutrálních půd“). Postava kominíka však nepůsobí jako dobrý režiséřský nápad, který ozvláštňuje původní významový plán hry, ale spíše jako nesmyslný přízrak, jehož výstupy působí směšně a navíc nekoherentně s tím,

¹⁵³ Pavel Khek v rozhovoru s autorkou.

co na jevišti předchází i navazuje. Tento přídatek pak celek díla významově i esteticky narušuje a rozbíjí, jelikož není – vedle aluze na Gambiniho kominíka z Města bez komínů – nijak hlouběji motivován a z hlediska estetiky do něj vnáší prvek zcela odlišné divadelní poetiky. *„Pro mě byl kominík protipól světa firmy, umakartu a ubíjejícího pracovního procesu. Pořád bloudil v mých představách, a tak jsem ho nakonec do inscenace „strčil“. Kominík je samozřejmě navázán na Gambiniho, na jeho Kominíka z města bez komínů a tak dále. Ale logickou oporu jeho existence nemá a ani to nebylo cílem. Pro mě je on tajemstvím hry, té naší verze.“*¹⁵⁴

Žánrově rozmanité pojetí jednotlivých scén se pak Khek snaží ještě umocnit zvolenou hudební dramaturgií, která čerpá výhradně z hudby filmové. V inscenaci tak komentáře k jednotlivým scénám tvoří hudební citace z Hitchcockova *Psycha*, Spielbergových *Čelistí*, *Osobního strážce* Micka Jacksona, *Vinnetoua* Haralda Reinla nebo z *Muže a ženy* Clada Lelouche. Touto dramaturgií se však celek inscenace ještě více rozklížuje a navíc nabývá komerční, laciný charakter.

Na rozpadu a nekompaktnosti inscenace se vedle vědomé žánrové nečistoty a všech aspektů, které ji spoluutváří, podílí i řada dalších, vnějších i „vnitřních“ inscenačních faktorů: povaha i řešení divadelního prostoru a s nimi spojené kompozice, aranžmá i způsob herecké existence na scéně.

Byla to především architektonická dispozice a ohromná rozlehlost prostoru zlínského divadla (jeviště i hlediště) „stavěná“ pro (nejen prostorově) excesivní, estrádní či muzikálové žánry a „velké“ výpravné kusy, která inscenátorům sevřenějšího, komornějšího žánru komedie působila nemalé těžkosti: *„Potýkal jsem se zejména s prostorovým omezením, protože zlínské divadlo není vhodným prostorem pro jistý typ divadla. Pokud v něm někdo chce dělat komediální žánr, tak ho musí zparchantět, protože všechno musí zvětšovat a volat do toho ohromného prostoru. Komédie vyžaduje, aby divák herce viděl – každé jejich gesto, grimasu, hnutí myslí. Šance režiséra je tedy vytáhnout akci na forbínu, čímž se ale ochudí o krásu toho prostoru, protože ten prostor sám o sobě je nádhernej. Je vhodnej třeba na Shakespeara, kdy se v jednotlivých kompozicích objevuje tu někdo, tam někdo, a tak to funguje. V komediálním žánru to tak ale není. A když zase akci vytáhnete dopředu, tak to celé*

¹⁵⁴ Ibid.

*zase působí placatě a tak dále. A proto hodně věcí, které ve zkušebně fungují, jde při přenosu na jeviště nemilosrdně do kopru.*¹⁵⁵

Ačkoli se režisér snažil scénografickým řešením (dlouhé molo vybíhající ze středu jeviště do prostoru hlediště, které nejčastěji využívá Kristoffer) i pohybově-hereckými kompozicemi o efektivní uchopení a vyplnění prostoru, jeho snahy vyznívají do prázdna. Tím, že většinu replik směřují herci přímo do hlediště (zejména scény mezi Kristofferem a Ravnem, ale i scény skupinové), místo aby si je přirozeně vyměňovali mezi sebou (jako je tomu ve smíchovské inscenaci), se ztrácí původní, velmi podstatná interaktivnost a prvotní komunikativnost se mění v neautentickou umělost a neorganičnost.

Statičnost inscenace pak neurčují jen režisérem zvolená prostorově-pohybová aranžmá, nýbrž i herci sami. Jejich křečovitý, amúžický projev vychází z pouhé deklamace textu, který nejsou schopni invenčně pohybově ani mimicky tvarovat a hereckou metakreací posouvat a významově obohacovat. Ačkoli tento nešvar se týká projevu všech herců, nejbolestněji se manifestuje v případě Gustava Řezníčka, představitele Kristoffera. K obsazení inscenace režisér říká: *„Divadlo je i v tomto ohledu kompromis – ideální představitele pro každou roli prostě neseženete. Proti našemu titulu byla navíc nasazena protikomedie – Sluha dvou pánů, v níž byla obsazena řada komediálních talentů divadla: Radovan Král, Rosta Marek a další. Já jsem obsazení hodně řešil a byl kolem toho dokonce spor, zejména kolem staré šestky, kterou jsem chtěl mít celou jako padesátníky. Ale šestka je nakonec takový věkový mix. Hlavní postavu Kristoffera ztvárnil Gustav (Gustav Řezníček – pozn. autorky), který ho hraje, řekl bych, „po česku“. Gustav pro mě byl ideální, jelikož je velmi disponován na hru a komunikaci s publikem, i tím, že na každé repríze dělá něco nového. S Gustavem jsem souhlasil a Kristoffera by stejně hrál on, i kdyby jiní členové souboru byli volní.*¹⁵⁶

¹⁵⁵ Pavel Khek v rozhovoru s autorkou.

¹⁵⁶ Pavel Khek v rozhovoru s autorkou.

3.20 ZÁVĚR

Jak jsme se pokusili ukázat na konkrétních, trierovských divadelních adaptacích, přístupů k převodu původní filmové látky pro divadlo i konkrétních adaptačních technik je celá řada – vždy jsou však spjaty s konkrétní divadelní poetikou a představou inscenace.

Jak zároveň vyplynulo z dílčích textologických analýz, míra překódování jedné formy textu v druhou závisí na formě, tvaru a potenciálu předlohy, a tedy na možnostech, které v sobě pro divadlo nese. Některé látky v sobě nesou více možností „překladu“ (Prolomit vlny, Dogville), jiné méně (Idioti, Kdo je tady ředitel?), a podobně je to i s autorským přístupem. Konkrétní adaptační případy ukázaly, že s původní filmovou látkou lze naložit ryze autorsky a přetvořit ji ve svébytnou divadelní výpověď i formu (viz divadelní adaptace Prolomit vlny V. Nielsenové nebo adaptace Dogville Ch. Lollika), ale také potenciál původní látky potlačit (úprava Dogville Karla Františka Tománka). V každém případě se adaptace filmové látky pro divadlo vyjevuje jako alchymický proces, jehož rytmům a fázím je třeba v každém konkrétním případě všemi smysly pozorně „naslouchat“.

4. BIBLIOGRAFIE:

ARISTOTELÉS: *Poetika*. Gryf, Praha 1993.

BALZEROVÁ, Adéla: Jevištní adaptace filmu. Diplomová magisterská práce, Katedra alternativního a loutkového divadla, obor dramaturgie. DAMU, Praha 2010.

BARTRAM, Graham: *Brecht in Perspective*. Longman, London 1982.

BERANOVÁ, Pavla: *Audiovizuální média v divadle: Film, video a počítačové umění v divadle od počátku 20. století do současnosti*. Bakalářská diplomová práce. FF MU, Brno 2007.

BRECHT, Bertolt: *Myšlenky*. Československý spisovatel, Praha 1958.

BRECHT, Bertolt: *O divadelnom umení*. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1959.

BRECHT, Bertolt: *O realismu*. Svoboda, Praha 1969.

BRECHT, Bertolt: Žebrácká opera. Program k inscenaci Národního divadla Moravskoslezského, Ostrava 1992.

BUBENÍČEK, Petr: *Mezi slovem a obrazem: teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Ústav české literatury a knihovnictví, FF MU, Brno 2007.

CARRIÈRE, Jean-Claude: *Vyprávět příběh*. NFA, Praha 1995.

ČERNÝ, František: *Otázky divadelní režie*. Melantrich, Praha 1988.

DENEMARKOVÁ, Radka: *Problematika divadelních a filmových přepisů literárních předloh*. Dizertační práce. Katedra komparatistiky FF UK, Praha 1997.

EDGERTON, Garry: *Film and the arts in symbiosis*. London 2007.

ESSLIN, Martin: *Bertolt Brecht*. Columbia Univ. Pr., New York 1969.

ESSLIN, Martin: *Meditations: Essays on Brecht, Beckett and the Media*. Louisiana State Univ. Pr., Baton Rouge 1980.

EWEN, Frederick: *Bertolt Brecht: His life, his arts and his times*. Citadel Press, Nex York, 1967.

GROSSMAN, Jan: *Texty o divadle, 1.část*. Pražská scéna, Praha 1999.

GROSSMAN, Jan.: *Texty o divadle, 2.část*. Pražská scéna, Praha 2000.

GROSSMAN, Jan: *O kombinaci divadla a filmu*. Praha 1968.

- HAJDA, Alois: *Brechtovská divadelní poetika*. JAMU, Brno 1992.
- HJORT, Mette, BONDEBJERG, Ib: *The Danish directors: dialogues on a contemporary national cinema*. Intellect, Bristol 2003.
- Hořínek, Z. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998.
- Hořínek, Z. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2008.
- Hořínek, Z. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2009
- HRABÁK, Josef: *Poetika*. Československý spisovatel, Praha 1977.
- CHAMBERS, Colin, (ed.): *The Continuum Companion To Twentieth Century Theater*, NY, Londýn, Continuum 2002.
- JANOUŠEK, Pavel. *Studie o dramatu. Drama jako literární fakt ; interní subjekt v dramatu ; Čapkova poetika dramatu a "nepovedené" konce jeho her ; geneze norem (poetika budovatelského dramatu)*. 1. vyd. Jinočany: H & H, 1993.
- JANOUŠEK, Pavel: *Rozměry dramatu: autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu*. Panorama, Praha 1989.
- KARVAŠ, Peter: *Priestory v divadle a divadlo v priestore*. Tatran, Bratislava 1984, s. 149 – 238.
- KENNEDY, Dennis (ed.): *Oxford Encyclopedia of Theatre and performance*, NY, Oxford University Press 2003. Heslo Film and theatre, s. 459 – 465.
- KNOPE, Robert: *Theatre and film. A comparative anthology*. Yale University Press 2004.
- KOL. autorů: *Pohledy: sborník přednášek o divadle a filmu*. Univerzita Palackého, Olomouc 2000.
- KOTTE, Andreas: *Divadelní věda: úvod*. KANT pro AMU, Praha 2012.
- KREISELOVÁ, Jana (odp.redaktor): *Kontext(y): Litteraria – Theatralia – Cinematographica: sborník katedry teorie a dějin dramatických umění I – VI*. Univerzita Palackého, Olomouc 1999 – 2006.
- KUNDERA, Ludvík: *Brecht*. JAMU, Brno 1998.
- KYLOUŠEK, Petr (Ed.): *Znak, struktura, vyprávění*, Brno 2002.

- LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatické divadlo*. Bratislava 2007.
- LEVÝ, Jiří: *Umění překladu*. Československý spisovatel, Praha 1963.
- LUKEŠ, Milan: *Umění dramatu*. Melantrich, Praha 1987.
- McFARLANE, Brian: *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Clarendon Press, Oxford 1996.
- MERENUS, Aleš: *Nárys teorie dramatizací*. Dizertační práce. Ústav české literatury a knihovnictví, FF MU, Brno 2012.
- MIHÁLIKOVÁ, Gizela: *Estetické paralely a osobitosti vztahu literatury, divadla, filmu a televízie*. Slovenský filmový ústav, Bratislava 1987.
- MONACO, James: *Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií*. Albatros, Praha 2004.
- MRAVCOVÁ, Marie: *Literatura ve filmu*. Melantrich, Praha 1990.
- PAVIS, Patrice: *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela Jobertová. Divadelní ústav, Praha 2003.
- PAVLOVSKÝ, Petr (ed.): *Základní pojmy divadla; Teatrologický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri & Národní Divadlo, 2004.
- PROCHÁZKA, Miroslav: *Znaky dramatu a divadla*. Panorama, Praha 1988.
- SCHEPELERN, Peter: *Lars von Trier a jeho filmy: muka a vykoupení*. Orpheus, Praha 2004.
- SIMONS, Jan: *Playing the waves: Lars von Trier*. Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.
- SVATOŇOVÁ, Kateřina: *2 a ½ D aneb Prostor ve filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. FFUK a Casablanca, Praha 2009.
- SYCHROVÁ, Štěpánka: *Teorie filmové adaptace literárních děl*. Bakalářská diplomová práce. FF MU, Brno 2011.
- ŠTEFANIDES, Jiří: *Svědectví nebo legenda? Divadlo ve filmu a televizi*. FF UP, Olomouc 2002.
- VARDAC, Nicholas: *Stage to screen: theatrical method from Garrick to Griffith*. Harvard University Press, Cambridge 1949.
- VELTRUSKÝ, Jiří: *Drama jako básnické dílo*. In: *Čtení o jazyce a poezii*, Praha 1942.

VELTRUSKÝ, Jiří: *Dramatický text jako součást divadla*. Praha 1941 – 1976, in: Příspěvky k teorii divadla, Praha 1994.

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

WEISS, Aurélien: *De l'Adaptation des oeuvres théâtrales*. Paris 1967.

WILLET, John: *Brecht: A study from eight aspects*. Methuen, London 1959.

ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění*. Odeon, Praha 1986.

BIBLIOGRAFIE ČLÁNKŮ:

BJORKMAN, Stig: *Naked Miracles*. Cinepur. Roč. 6, č. 8 (00.06.1997), s. 6-7.

BRABEC, Jiří: *Poznámky o vztahu filmu k literatuře a divadlu*. Film a doba, roč. 53, č. 2, 2007, s. 74-80.

HOLÝ, Zdeněk: *Lars von Trier*. Cinepur. Roč. 13, č. 36 (listopad 2004), s. 62-63.

HRŮZA, Margareta: *Lars von Trier prismaem Dogma 95*. Film a doba. Roč. 47 (jaro), č. 1 (2001), s. 2-8. – Praha.

JÍCHOVÁ, Eva: *Trainspotting aneb kolik filmu unese divadlo*. Divadelní noviny, roč.7, s. 8.

KABÁT, Marcel: *Úskalí adaptací*, Divadelní noviny, roč. 11, č. 20, s.11.

KABEL, Kristin, TRIER Lars von: *Film je klon divadla*. Divadelní noviny, roč. 14, č. 6 (22.3.2005), s. 12 – 15. Přeložila Eva Jíchová.

MÍŠKOVÁ, Věra: *Lars von Trier*. Právo, roč. 15, č. 119 (21.5.2005), s. 17.

PAVLOVSKÝ, Petr: *Divadlo a kinematografie – konkurenti?* Divadelní noviny, roč. 5, č. 3, s. 1-4.

PTÁČEK, Luboš: *Divadlo ve filmu*. Cinepur, roč.14, č.48, s. 8-12.

SEIDL, Tomáš: *Filmové adaptace*, Labyrint revue č.13-14, s.232-235.

STEVENSON, Jack: *Ukázka z knihy o Larsu von Triero*. Film a doba. Roč. 49 (zima), č. 4 (2003), s. 202-203. – Praha.

SUK, Radovan: *Breaking the Waves : Jak vrátit zvony tam, kam patří*. Cinepur. Roč. 6, č. 8 (00.06.1997), s. 2-5. – Praha.

Trierovy fikční světy. Cinepur. Roč. 16, č. 55 (2008), s. 6-7.

ULVER, Stanislav: *Ukázka z knihy o Larsu von Triero*. Film a doba. Roč. 49 (zima), č. 4 (2003), s. 194-198. – Praha.

VOTAVA, Jan: Týden. Roč. 7, č. 23 (29.05.2000), s. 70-73. – Praha

Zpověď k Idiotům. Cinepur. Roč. 8, č. 13, červen 1999.

BIBLIOGRAFIE DÍLČÍCH STUDIÍ:

FISCHER – LICHTER, Erika: *Znakový jazyk divadla: k problému generování divadelního významu*. Divadelní revue, roč. 10, č. 2, s. 18-30.

HUTCHEON, Linda: *Co se děje při adaptaci?* Iluminace, roč. 22, č.1, s. 23-59.

MÁLEK, Petr. *Teorie intertextu a literární kontexty filmu I*. Iluminace, 1993, roč. 5, č. 2, s. 7 – 31.

MÁLEK, Petr. *Teorie intertextu a literární kontexty filmu II*. Iluminace, 1993, roč. 5, č. 3, s. 7 - 36.

PAVLÁSKOVÁ, Slavena: *Lars von Trier. Rytmus*. Iluminace, 2002, roč. 14, č. 4, s. 57-64. – Praha.

ŠULAJOVÁ, Iva: *Dramatizace jako teoretický problém*. Divadelní revue 15, č. 4, 2004, s. 46-61.

PŘÍLOHA

5.1 Příloha č. 1: INSCENACE FILMŮ LARSE VON TRIERA NA ČESKÝCH JEVIŠTÍCH

PROLOMIT VLNY:

Divadlo Petra Bezruče

premiéra 1. února 2008

derniéra 23. září 2009

Překlad: Pavel Peč

Úprava: Ilona Smejkalová, André Hübner-Ochodlo

Dramaturgie: Ilona Smejkalová

Režie: André Hübner-Ochodlo

Výprava: André Hübner-Ochodlo

Hudba: Adam Zuchowski

Osoby a obsazení: Bess - Sylvie Krupanská, Jan - Tomáš Dastlík, Dodo - Kateřina Krejčí, Dr. Richardson - Norbert Lichý, Viktor Dvořák, Stella - Zdena Przebindová, Terry - Jan Vlas, Pastor + Peters - Lukáš Melník, William - Přemysl Bureš, Jack - Tomáš Krejčí, Muž v autobusu - Jan Vlas, Námořník - Jan Vlas

PROLOMIT VLNY:

Divadlo Rokoko

Premiéra: 7.2.2009

Divadelní adaptace: Vivien Nielsenová

Překlad: Pavel Peč

Úprava a dramaturgie: Věra Mašková

Režie: Ondřej Zajíc

Scéna: Adam Pitra

Kostýmy: Eva Pitrová

Výběr hudby: Ondřej Zajíc

Filmové dotáčky: Vojtěch Filčev

Osoby a obsazení: Bess – Lucie Pernetová / Klára Sedláčková-Oltová, Jan – Hynek Čermák, Dodo – Dana Batulková, Dr. Richardson – Lukáš Jurek, Stella – Radka Fidlreová, Terry – Jaromír Nosek, William – Jaromír Nosek, William – Petr Klimeš, pastor – David Vejražka, Jack – Viktor Dvořák / Robert Hájek, rybář a námořník: Stanislav Lehký

KDO JE TADY ŘEDITEL?

Švandovo divadlo na Smíchově

Premiéra 25.4.2009

Překlad: František Frölich

Divadelní adaptace: Daniel Hrbek a Martina Kinská

Režie: Daniel Hrbek

Dramaturgie: Martina Kinská

Scéna: Petr Masopust

Pohybová spolupráce: Karel Basák a Ivana Dukić

Osoby a obsazení: Kristoffer - Michal Dlouhý j.h., Ravn – Kamil Halbich, Finnur – Alexej Pyško j.h., tlumočnick – Jaroslav Šmíd, Amanda – Kristýna Frejová, Lise – Klára Cibulková, Mette – Klára Pollertová – Trojanová, Heidi A. – Eva Leimbergerová, Nalle – Luboš P. Veselý, Gorm – Robert Jaškóv, Spencer – Pavel Juřica j.h.

KDO JE TADY ŘEDITEL?

Městské divadlo Zlín

Premiéra: 19.12.2009

Překlad: František Frolich

Divadelní adaptace: Daniel Hrbek - Martina Kinská, Vladimír Fekar, Pavel Khek

Režie: Pavel Khek

Dramaturgie: Vladimír Fekar

Scéna: Michal Syrový

Kostýmy: Klára Vágnerová

Pohybová spolupráce: Jan Nejedlý

Osoby a obsazení: Kristoffer – Gstav Řezníček, Ravn – Radoslav Šopík, Finnur – Dušan Sitek, tlumočnice – Michaela Doleželová, Amanda – Kateřina Králová, Lise – Eva Daňková, Mette – Helena Čermáková, Heidi A. – Milena Marciliová, Nalle – Josef Koller, Gorm – Pavel Vacek, Spencer – Milan Hloušek

IDIOTI

HaDivadlo Brno

Premiéra: 20.1.2010

Adaptace: Burkhard Kosminski, Ingoh Brux

Překlad: Michal Kotrouš

Režie: Jiří Honzírek

Dramaturgie a úprava pro HaDivadlo: Vendula Borůvková

Scéna: Radomír Otýpka

Kostýmy: Eva Jiřikovská

Hudba: Ivan Acher

Osoby a obsazení: Stoffer – Jan Grundman, Karen – Kamila Kalousová, Katrine – Petra Vajdová, Henrik – Marián Chalány, Axel – Roman Blumaier j.h., Suzanne – Kateřina Dostalová j.h., číšnice, sousedka, ředitelka, Vibeke atd. – Marie Ludvíková, číšník, soused, strýc, Libeke atd. – Miroslav Maršálek

DOGVILLE

Národní divadlo Praha / Stavovské divadlo

Premiéra: 10.6.2010

Derniéra: leden 2011.

Překlad: Dana Hábová

Úprava: Karel František Tománek

Dramaturgie: Iva Klestilová

Scéna: Jan Štěpánek

Kostýmy: Jana Preková

Hudba: Václav Havelka

Režie: Miroslav Krobot

Osoby a obsazení: Grace - Lucie Žáčková, Tom - Jan Hájek, Chuck - Alois Švehlík, otec Grace - František Němec, Vera - Taťjana Medvecká, Liz Hensonová - Sabina Králová, Thomas Edison - Oldřich Vlček, Ben - Jan Novotný, Marta - Miluše Šplechtová, Jack McKay - Jan Hartl, Ginger - Kateřina Burianová, Glorie - Jana Preissová, Olivie - Johanna Tesařová, Bill - Václav Neužil, Jan Petrmichl / Luca Saidl - Jason, Pan Henson - Rudolf Stärz, Paní Hensonová - Zuzana Šavrdová / Jana Boušková, June - Magdalena Ptáčková, Policistka - Marika Skopalová

5.2 Příloha č.2: FILMOGRAFIE LARSE VON TRIERA

TUREN TIL SQUASHLAND

VÝLET DO SQUASHLANDU

Dánsko, 1967

Režie, scénář, kamera, střih: Lars Trier

Stopáž: 1 min. / barevný animovaný 8mm

NAT, SKAT

DOBROU, MILÁČKU

Dánsko, 1968

Režie, scénář, kamera, střih: Lars Trier

Stopáž: 1 min. / barevný 8mm

EN ROVSYG OPLEVELSE

ZÁŽITEK K POSRÁNÍ

Dánsko, 1969

Režie, scénář, kamera, střih: Lars Trier

Stopáž: 1 min. / barevný 8mm

ET SKAKSPIL

ŠACHOVÁ PARTIE

Dánsko, 1969

Režie, scénář, kamera, střih: Lars Trier

Stopáž: 1 min. / černobílý 8mm

HVORFOR FLYGTE FRA DET DU VED DU IKKE KAN FLYGTE FRA?

PROČ PŘED TÍM UTÍKAT, KDYŽ VÍŠ, ŽE TOMU NEUTEČEŠ?

Dánsko, 1970

Režie, scénář, kamera, střih: Lars Trier

Hudba: Creedence Clearwater Revival

Stopáž: 7 min. / barevný 8mm

Obsazení: Hans Skriver, Ole Heberg

EN BLOMST**KVĚTINA**

Dánsko, 1971

Režie, scénář, kamera, střih: Lars Trier

Hudba: G.F. Handel: Mesiáš (sbor Aleluja)

Stopáž: 7 min. / černobílý 8mm

Obsazení: Ole Benzon

ORCHIDÉGARTNEREN**PĚSTITEL ORCHIDEJÍ**

Dánsko, 1977

Produkce / producent: Filmová skupina 16: Lars von Trier

Režie, scénář, střih: Lars Trier

Kamera: Hartvig Jensen, Mogens Svane Petersen, Helge Kaj

Zvuk: Jorgen Nielsen

Hudba: Hanne Sondergaardová

Stopáž: 37 min. / černobílý 16mm

Obsazení: Lars Trier, Karen Oksbjergová, Bente Koppová, Jakob Moe ad.

MENTHE – LA BIENHEREUSE**BLAŽENÁ MÁTA**

Dánsko 1979

Produkce / producent: Filmová skupina 16: Lars von Trier

Režie: Lars Trier

Scénář: Lars Trier volně podle románu Pauline Réage Příběh O

Kamera: Hartvig Jensen, Mogens Svane Petersen, Lars von Trier

Střih: Lars von Trier

Hudba: Erik Satie

Stopáž: 31 min. / černobílý 16mm

Obsazení: Inger Hvidtfeldtová, Annette Havemannová, Carl-Henrik Trier ad.

PRODUKTION 1**PRODUKCE 1**

Dánsko 1979

Produkce / producent: Dánská filmová škola

Režie: Lars Trier

Scénář: Lars Trier

Hudba: Alban Berg: Adagio z Lyrické suity

Stopáž: 5 min. / černobílý video VCR

PRODUKTION 2

PRODUKCE 2

Dánsko 1979

Produkce / producent: Dánská filmová škola

Režie: Lars Trier

Scénář: Lars Trier

Hudba: Miles Davis: Round Midnight

Stopáž: 10 min. / černobílý video VCR

VIDEOOVELSE

VIDEOCVIČENÍ

Dánsko 1979/80

Produkce / producent: Dánská filmová škola

Režie: Lars Trier

Stopáž: 4 min. / černobílý video VCR

PRODUKTION III: MARSJAS ANDEN REJSE

PRODUKCE III: MARSJINA DRUHÁ CESTA

Dánsko 1980

Produkce / producent: Dánská filmová škola

Režie: Lars Trier

Scénář: Lars Trier

Stopáž: 18 min. / černobílý video VCR

Obsazení: Berrit Kvornigová, Baard Owe

PRODUKTION IV: HISTORIEN OM DE TO AEGTEMAEND MED ALT FOR UNGE KONER

PRODUKCE IV: PŘÍBĚH O DVOU MANŽELÍCH A JEJICH PŘÍLIŠ MLADÝCH ŽENÁCH

Dánsko 1980

Produkce / producent: Dánská filmová škola

Režie: Lars Trier

Scénář: Lars Trier

Stopáž: 12 min. / černobílý video VCR

Obsazení: Baard Owe, Lars Knutzon, Brigitte Pelleová, Natasja ad.

DOKUMENTARQVELSEN (LOLITA)
DOKUMENTÁRNÍ CVIČENÍ (LOLITA)

Dánsko 1980

Produkce / producent: Dánská filmová škola

Režie: Lars Trier

Scénář: Lars Trier

Stopáž: 4 min. / černobílý video VCR

NOCTURNE

NOKTURNO

Dánsko 1980

Produkce / producent: Dánská filmová škola

Režie: Lars Trier

Scénář: Lars Trier

Kamera: Tom Elling

Střih: Tómas Gislason

Zvuk: Henrik Jorgensen

Stopáž: 8 min. / černobílý a barevný, 16mm

Obsazení: Yvette Weisbacherová, Solbjorg Hojfeldtová

DEN SIDSTE DETALJE

POSLEDNÍ DETAIL

Dánsko 1980

Produkce / producent: Dánská filmová škola

Režie: Lars Trier

Scénář: Lars Trier

Kamera: Tom Elling

Střih: Tómas Gislason

Zvuk: Henrik Jorgensen

Stopáž: 31 min. / černobílý 35mm

Obsazení: Otto Brandenburg, Torben Zeller, Brigitte Pelleová ad.

BEFRIESESILLEDER

OBRAZY Z OSVOBOZENÍ

Dánsko 1982

Produkce / producent: Dánská filmová škola

Režie: Lars Trier

Scénář: Lars Trier

Kamera: Tom Elling
Střih: Tómas Gislason
Zvuk: Morten Degnbol
Hudba: W.A.Mozart, Pierre de La Rue
Stopáž: 57 min. / barevný 35mm
Obsazení: Edward Fleming, Kirsten Olesenová

THE ELEMENT OF CRIME

PRVEK ZLOČINU

Dánsko 1984
Produkce / producent: Per Holst Filmproduktion, Dánský filmový ústav, Per Holst
Režie: Lars Trier
Scénář: Lars Trier a Niels Vorsel
Kamera: Tom Elling
Střih: Tómas Gislason
Zvuk: Henrik Fleischer, Tómas Gislason, Morten Degnbol, Iben Haahrová
Stopáž: 103 min. / barvený černobílý 35mm, širokoúhlý
Obsazení: Otto Brandenburg, Torben Zeller, Brigitte Pelleová ad.

EPIDEMIC

EPIDEMIC

Dánsko 1987
Produkce / producent: Element Film I/S, Dánský filmový ústav, Jakob Eriksen
Režie: Lars Trier
Scénář: Lars Trier a Niels Vorsel
Kamera: Henning Bendtsen, Lars von Trier ad.
Střih: Lars von Trier, Thomas Krag
Zvuk: Peter Engleson, Thomas Krag, Niels Vorsel
Hudba: Richard Wagner, Peter Bach
Stopáž: 106 min. / černobílý 35mm
Obsazení: Lars von Trier, Niels Vorsel, Susanne Ottesenová, Caecilia Holbeková Trierová, Michael Gelting ad.

MEDEA

MÉDEA

Dánsko 1988
Produkce / producent: Dánská televize, Bo Leck Fischer
Režie: Lars Trier

Scénář: Lars Trier podle scénáře Carla T. Dreyera a Prebena Thomsena
Kamera: Sejr Brockmann
Střih: Finn Nord Svendsen
Zvuk: Henrik Langkilde
Hudba: Joachim Holbek
Stopáž: 75 min. / barevný, video
Obsazení: Kirsten Olesenová, Udo Kier, Ludmila Glinska, ad.

EUROPA

EVROPA

Dánsko 1991

Produkce / producent: Nordisk Film, PCC, Švédský filmový ústav, Dánský filmový ústav, Bo Christensen ad.

Režie: Lars Trier

Scénář: Lars Trier a Niels Vorsel

Kamera: Henning Bendtsen, Edward Klosinski, Jean-Paul Meurisse

Střih: Hervé Schneid

Zvuk: Per Jensen, /Pierre Escoffier, Thomas Krag

Hudba: Joachim Holbek, Kim Helveg

Stopáž: 113 min. / černobílý a barevný, 35mm

Obsazení: Jean-Marc Barr, Barbara Sukowa, Eddie Constantine, Udo Kier, Enrik Mork, ad.

LAERERVAERELSET

SBOROVNA

Dánsko 1994

Produkce / producent: Zentropa Entertainments

Režie: Lars Trier, Rumle Hammerich

Stopáž: 6 epizod á 25 min. / černobílý a barevný, 35mm

Obsazení: Učitelský sbor a školník

RIGET

KRÁLOVSTVÍ

Dánsko 1994

Produkce / producent: Zentropa Entertainments, Dánská televize

Režie: Lars Trier, Morten Arnfred

Scénář: Lars Trier a Niels Vorsel

Kamera: Erik Kress, Henrik Harpelund

Střih: Jakob Thuesen, Molly Malene Stensgaardová

Zvuk: Per Streit, Hans Moller

Hudba: Joachim Holbek, Frans Rasmussen

Stopáž: 63 min., 65 min., 69 min., 75 min.

Obsazení: Ernst Hugo Jaregard, Soren Pilmark, Jens Okking, Baard Owe, Udo Kier, Mette Munk, ad.

BREAKING THE WAVES

PROLOMIT VLNY

Dánsko 1996

Produkce / producent: Zentropa Entertainments, Vibeke Windelovová, Peter Jensen

Režie: Lars Trier

Scénář: Lars Trier

Kamera: Robby Muller

Střih: Anders Refn

Zvuk: Per Streit

Stopáž: 158 min., barevný 35mm Cinemascope

Obsazení: Emily Watson, Stellan Skarsgard, Katrin Cartlidgeová, Adrian Rawlins, Jonathan Hackett, Sandra Voeová, Jean.Marc Barr, Udo Kier, Robert Robertson

RIGET II

KRÁLOVSTVÍ II

Dánsko 1994

Produkce / producent: Zentropa Entertainments, Dánská televize, Vibeke Windelovová ad.

Režie: Lars Trier, Morten Arnfred

Scénář: Lars Trier a Niels Vorsel

Kamera: Erik Kress, Henrik Harpelund

Střih: Molly Malene Stensgaardová, Pernille Christensenová

Zvuk: Per Streit, Hans Moller

Hudba: Joachim Holbek, Peter Larsen

Stopáž: 63 min., 79 min., 76 min., 78 min.

Obsazení: Ernst Hugo Jaregard, Kirsten Rolffesová, Holger Hansen, Soren Pilmark, Jens Okking, Baard Owe, Udo Kier, Mette Munk, ad.

IDIOTERNE

IDIOTI

Dánsko 1998

Produkce / producent: Zentropa Entertainments, Dánská televize, Vibeke Windelovová ad.

Režie: Lars Trier

Scénář: Lars Trier

Kamera: Lars Trier

Střih: Molly Malene Stensgaardová

Zvuk: Per Streit

Hudba: Camille Saint-Saens

Stopáž: 111 min.

Obsazení: Bodil Jorgensen, Jens Albinus, Anne Louise Hassingová, Troels Lyby, Henrik Prip ad.

D DAG

DEN D

Dánsko 2000

Produkce / producent: Nimbus Film Productions, Zentropa Entertainments, Dánská televize

Režie: Thomas Vinterberg, Lars Trier

Scénář: Thomas Vinterberg, Lars Trier

Kamera: Anthony Dod Mantle

Obsazení: Charlotte Sachsová, Stellan Skarsgard, Dejan Cukic ad.

DANCER IN THE DARK

TANEC V TEMNOTÁCH

Dánsko 2000

Produkce / producent: Zentropa Entertainments, Wibeke Windelovová, Peter Jensen

Režie: Lars Trier

Scénář: Lars Trier

Kamera: Robby Muller

Střih: Molly Malene Stensgaardová, Francois Gedigier

Zvuk: Per Streit

Hudba: Bjork

Stopáž: 139 min., barevný 35mm, Cinemascope

Obsazení: Bjork, Catherine Deneuve, David Morse, Peter Stormare, Joel Grey, Cara Seymour, Jean-Marc Barr, Udo Kier, Stellan Skarsgard

DOGVILLE

DOGVILLE

Dánsko, Švédsko, Velká Británie, Francie, Německo, Holandsko 2003

Produkce / producent: Zentropa Entertainments, Wibeke Windelovová, Filmek, Memfis Film, Sigma Films, ArteFrance Cinema, Peter Jensen ad.

Režie: Lars Trier

Scénář: Lars Trier

Kamera: Anthony Dod Mantle

Střih: Molly Malene Stensgaardová

Zvuk: Per Streit

Hudba: barokní autoři, David Bowie

Stopáž: 177 min., barevný 35mm, Cinemascope

Obsazení: Nicole Kidmanová, Paul Bettany, James Caan, Harriet Anderssonová, Lauren Bacallová, Jean-Marc Barr, Jeremy Davies, Chloe Sevigny, Stellan Skarsgard, John Hurt ad.

MANDERLAY

MANDERLAY

Dánsko, Švédsko 2005

Produkce / producent: Zentropa Entertainments, Wibeke Windelovová, Filmek, Memfis Film, Sigma Films, ArteFrance Cinema, Peter Jensen ad.

Režie: Lars Trier

Scénář: Lars Trier

Kamera: Anthony Dod Mantle

Střih: Molly Malene Stensgaardová

Zvuk: Per Streit

Hudba: Joachim Holbek

Stopáž: 139 min., barevný 35mm, Cinemascope

Obsazení: Bryce Dallas Howard, Isaach De Bankolé, Danny Glover, Willem Dafoe, Lauren Bacall, Jean-Marc Barr, Jeremy Davies, Udo Kier, Chloë Sevigny, John Hurt, Željko Ivanek, Michaël Abiteboul, Erich Silva, Charles Maquignon, Nina Sosanya

DIREKTOREN FOR DET HELE

KDO JE TADY ŘEDITEL?

Dánsko, Švédsko, Island, Itálie 2006

Režie: Lars Trier

Scénář: Lars Trier

Kamera: Claus Rosenlov Jensen

Stopáž: 95 min., barevný video

Obsazení: Jens Albinus, Jean-Marc Barr, Peter Gantzler, Sofie Gråbøl, Iben Hjejle, Fridrik Thór Fridriksson, Benedikt Erlingsson

ANTICHRIST**ANTIKRIST**

Dánsko, Německo, Francie, Švédsko 2009

Režie: Lars Trier

Scénář: Lars Trier

Kamera: Anthony Dod Mantle

Stopáž: 104 min., barevný 35mm

Obsazení: Willem Defoe, Charlotte Gainsbourg

DIMENSION 1991 – 2024**DIMENZE 1991 – 2024**

Režie: Lars Trier

Scénář: Lars Trier

Stopáž: 27 min., barevný 35mm

Obsazení: Jean-Marc Barr, Katrin Cartlidge, Eddie Constantine, Udo Kier, Stellan Skarsgård

MELANCHOLIA**MELANCHOLIA**

Dánsko, Švédsko, Francie, Německo 2011

Produkce / producent: Bettina Brokemper, Rémo Burah

Režie: Lars Trier

Scénář: Lars Trier

Kamera: Manuel Alberto Claro

Střih: Molly Marlene Stensgaard

Stopáž: 130 min., barevný 35mm

Obsazení: Kirsten Dunst, Charlotte Gainsbourg, Kiefer Sutherland, Charlotte Rampling, Udo Kier, Alexander Skarsgård, Stellan Skarsgård, John Hurt, Jesper Christensen, Brady Corbet

THE NYMPHOMANIAC**NYMFOMANKA**

Dánsko, Německo, Francie, Belgie 2013

Produkce / producent: Peter Albaek Jensen

Režie: Lars Trier

Scénář: Lars Trier

Kamera: Manuel Alberto Claro

Střih: Molly Marlene Stensgaard

Stopáž: 130 min., barevný 35mm

Obsazení: Shia LaBeouf, Willem Dafoe, Charlotte Gainsbourg, Stellan Skarsgård, Jamie Bell, Connie Nielsen, Christian Slater, Udo Kier, Jesper Christensen, Jens Albinus, Uma Thurman, Caroline Goodall, Kate Ashfield, Jean-Marc Barr, Saskia Reeves, Michael Pas

5.3 Příloha č.3: MANIFEST DOGMA 95

DOGMA 95 je kolektiv filmových režisérů, založený v Kodani na jaře 1995.

DOGMA 95 prohlašuje za svůj cíl vzpírat se „jistým“ tendencím v dnešním filmu.

DOGMA 95 je záchranná akce!

V roce 1960 už toho bylo dost! Film byl mrtvý a musel se probudit k životu. Cíl byl správný, ale prostředek pochybený! Z nové vlny se stalo jen čeření, které dorazilo ke břehu a rozplynulo se v blátě. Z hesel o individualismu a svobodě vzházela nějakou dobu nová díla, ale nevěšly z nich žádné změny. Tato vlna se stala úplatnou stejně jako režiséři sami. Nestala se silnější než lidé, kteří za ní stáli. Protiměšťanský film se stal měšťanským, protože jeho teorie vycházely ze základů měšťanského pojetí umění. Pojem auteur byl od začátku měšťanskou romantikou a proto... falešný.

Podle názoru DOGMATU 95 není film individuální.

V dnešní době řadí bouřlivý přívál techniky, jehož výsledkem je ultimativní demokratizace filmového média. Poprvé mají všichni možnost natáčet filmy. Ale čím snadněji přístupným se toto médium stává, tím důležitější je avantgarda. Není náhoda, že výraz „avantgarda“ má vojenské podtóny: odpovědí je disciplína... my musíme obléknout našim filmům uniformu, protože o samotě stojící film bude vždy dekadentní!

DOGMA 95 stojí v opozici k individuálnímu filmu, a to s pomocí principu ustavení nezvratného souboru pravidel, zvaného „SLIB CUDNOSTI“.

V roce 1960 už toho bylo dost! Film byl ušminkovaný k smrti, jak se říkalo, ale od té doby nárůst šminek explodoval. Nejvznešenější úkol dekadentního filmového tvůrce spočívá v klamání. Právě na to jsme tak hrdí? Právě to nám oněch 100 let přineslo: iluze, jejichž prostřednictvím lze sdělovat city? Jsme tak hrdí na to, že jednotliví umělci mají svobodnou volbu prostředků ke klamání?!

Předvídatelnost (dramaturgie) se stala zlatým teletem, kolem kterého se tančí. Ospravedlnit děj vnitřním životem postav, to je příliš komplikované a není to dost dobré. Jako nikdy předtím se uctívá zevnější děj a zevnější film.

Výsledek je jalový. Je to iluze patosu a iluze lásky.

Podle názoru DOGMATU 95 není film iluzí!

V dnešní době řadí bouřlivý příval techniky, jehož výsledkem je povýšení šminek na Boha. S pomocí nových technik mohou všichni kdykoli ve smrtícím objetí senzace odstranit poslední zbytek pravdy. Iluze, to je vše to, za čím se film může schovávat.

DOGMA 95 stojí v opozici k iluzivnímu filmu, a proto vytvořilo nezvratný soubor pravidel, zvaný „SLIB CUDNOSTI“.

SLIB CUDNOSTI:

„Slibuji, že se podvolím následujícímu souboru pravidel, která vypracoval a stvrdil kolektiv DOGMA 95:

1. Natáčení musí probíhat v reálu, na místě děje. Dovážení rekvizit není přípustné. (Pokud je nějaká rekvizita nezbytná pro příběh, musí být zvoleno takové místo natáčení, kde se rekvizita nachází.)
2. Zvuk nesmí nikdy vznikat odděleně od obrazu a naopak. (Smí být použita pouze ta hudba, která hraje v natáčené scéně.)
3. Kamera musí být držena v ruce. Je povolen jakýkoli pohyb nebo nehybnost dosažitelná v ruce. (Film se nesmí odehrávat tam, kde stojí kamera; kamera musí natáčet tam, kde se odehrává film.)
4. Film musí být barevný. Speciální osvětlení je nepřipustné. (Pokud nedostatek světla nedovoluje natáčet, je třeba scénu vypustit nebo na kameru připevnit jednu lampu.)
5. Optické efekty a filtry jsou zakázány.
6. Film nesmí obsahovat povrchní akci. (Vraždy, zbraně apod. se nesmí vyskytovat.)
7. Časový a geografický posun je zakázán. (Film se odehrává tady a teď.)
8. Žánrový film se neakceptuje.
9. Formát filmu musí být Academy 35mm, s poměrem stran 4:3 (tj. ne širokoúhlým). (Tento požadavek byl později zmírněn pouze na finální kopii, aby umožnil i nízkorozpočtové produkce.)
10. Režisér nesmí být uveden v titulcích.

Kromě toho jako režisér slibuji, že se zřeknu osobního vkusu! Já už nejsem umělec. Slibuji, že se zřeknu toho, abych tvořil „dílo“, poněvadž dávám přednost vteřině před celkem. Mým nejvyšším cílem je vyzískat z mých postav a scénérií pravdu. Slibuji, že toto se bude dít s použitím všech prostředků a na účet veškerého dobrého vkusu a veškeré estetiky. Tak skládám SLIB CUDNOSTI.“

Kodaň, pondělí 13. března 1995.

Jménem DOGMATU 95

Lars von Trier

Thomas Vinterberg

5.4 Příloha č.4: FILMY NATOČENÉ PODLE MANIFESTU DOGMA 95

Rodinná oslava (Dánsko, 1998)

Scénář: Thomas Vinterberg, Mogens Rukov

Režie: Thomas Vinterberg

Idioti (Dánsko, 1998)

Scénář: Lars von Trier

Režie: Lars von Trier

Mifune (Dánsko, 1999)

Scénář: Anders Thomas Jensen, Søren Kragh-Jacobsen

Režie: Søren Kragh-Jacobsen

Král je živ (The King is Alive, Dánsko, 2000)

Scénář: Kristian Levring, Anders Thomas Jensen

Režie: Kristian Levring

Lovers (Francie, 1999) (IMDb záznam)

Scénář: Pascal Arnold, Jean-Marc Barr

Režie: Jean-Marc Barr

Julien Donkey-Boy (USA, 1999)

Scénář: Harmony Korine

Režie: Harmony Korine

Interview (Jižní Korea, 2000)

Scénář: Hyuk Byun, Jin-wan Jeong

Režie: Hyuk Byun

Fuckland (Argentina, 2000)

Scénář: José Luis Marquès

Režie: José Luis Marquès

Chetzemoka's Curse (USA, 2001)

Scénář a režie: Morgan Schmidt-Feng, Lawrence Pado, Rock Schmidt, Chris Tow, Maya Berthould, Dave Nold

Diapason (Itálie, 2001)

Scénář: Antonio Domenici, Giorgio Formica

Režie: Antonio Domenici

Italština pro začátečníky (Dánsko, 2000)

Scénář: Lone Scherfig

Režie: Lone Scherfig

Amerikana (USA, 2001)

Scénář: James Merendino

Režie: James Merendino

Joy Ride (Švýcarsko, 2001)

Scénář: Martin Rengel

Režie: Martin Rengel

Camera (USA, 2000)

Scénář: Richard Martini

Režie: Richard Martini

Reunion (movie) (USA, 2001)

Scénář: Kimberly Shane O'Hara, Eric M. Klein

Režie: Mark Poggi, Leif Tilden

Et Rigtigt Menneske (Dánsko, 2001)

Scénář: Åke Sandgren

Režie: Åke Sandgren

Når Nettene Blir Lange (Norsko, 2000)

Scénář: Mona J. Hoel

Režie: Mona J. Hoel

Strass (Belgie, 2001)

Scénář: Vincent Lannoo

Režie: Vincent Lannoo

En Kærlighedstorie (Dánsko, 2001)

Scénář: Ole Christian Madsen, Mogens Rukov

Režie: Ole Christian Madsen

Era Otra Vez (Španělsko, 2000)

Scénář: Juan Pinzás

Režie: Juan Pinzás

Resin (USA, 2001)

Scénář: Steven Sobel

Režie: Vladimir Gyorski

Security, Colorado (USA, 2001)

Scénář: Andrew Gillis

Režie: Andrew Gillis

Converging With Angels (USA, 2002)

Scénář: Alija Sighvatsson, Michael Sorenson

Režie: Michael Sorenson

The Sparkle Room (USA, 2001)

Scénář: Alex McAulay

Režie: Alex McAulay

Elsker Dig For Evigt (Dánsko, 2002)

Scénář: Anders Thomas Jensen

Režie: Susanne Bier

The Bread Basket (USA, 2002)

Scénář: Matthew Biancaniello

Režie: Matthew Biancaniello

Dias De Boda (Španělsko, 2002)

Scénář: Juan Pinzás

Režie: Juan Pinzás

El Desenlace (Španělsko, 2004)

Scénář: Juan Pinzás

Režie: Juan Pinzás

Starý, nový, půjčený a modrý (Dánsko, 2003)

Scénář: Kim Fupz Aakeson

Režie: Natasha Arthy

Residencia (Chile, 2004)

Scénář: Carlos Crino , Carlos Crino

Režie: Artemio Espinosa

Forbrydelser (Dánsko, 2004)

Scénář: Kim Fupz Aakeson, Annette K. Olesen

Režie: Annette K. Olesen

Cosi x Caso (Itálie, 2004)

Scénář: Cristiano Ceriello

Režie: Cristiano Ceriello

Gypo (Velká Británie, 2005)

Scénář: Jan Dunn

Režie: Jan Dunn

Další filmy jsou uvedeny na oficiálních webových stránkách hnutí.

5.5 Příloha č.5: JEVIŠTNÍ ADAPTACE FILMŮ V ČESKÝCH DIVADLECH V LETECH 1990 - 2013

V této rešerši jsem mapovala výskyt filmů na českých jevištích mezi lety 1990 a 2013. Sledovala jsem tedy primárně výskyt titulů, které jsou jevištními adaptacemi původních filmových látek a nikoli titulů, jejichž výchozí látkou byl nejprve literární útvar (nejčastěji próza), který byl později adaptován filmem a jako takový se masově proslavil (uvedme pro příklad *Petrolejové lampy*, *Spalovače mrtvol*, *Koně se přece také střílejí*, *Trainspotting* ad.). Pokud jsem uváděla i tento typ adaptací, muselo být v materiálech k inscenaci výslovně uvedeno, že inscenace vycházela primárně z filmu a nikoli z původní literární předlohy (např. *Noc na Karlštejně*). To samé platí i v případě, v němž inscenátoři vycházeli více z filmu, ačkoli jeho výchozí látkou byl dramatický text (např. *Limonádový Joe*).

V této rešerši jde pouze o soupis premiér jevištních adaptací filmů v jednotlivých divadelních sezónách, a z rešerše tak není možné vyčíst, jak dlouho se titul na dané scéně uváděl, pokud ovšem není tato informace uvedena v jiném, doplňujícím údaji (datum derniéry).

Rešerši jsem realizovala na základě Divadelních ročenek vydávaných v letech 1990-2006 Divadelním ústavem Praha. Výskyt filmových titulů na českých scénách mezi lety 2006-2013 jsem pak mapovala za pomoci webových archivů jednotlivých divadel na jejich webových stránkách.

SEZÓNA 1990 – 1991 (od 1. 8. 1990 do 31. 7. 1991):

Státní divadlo F. X. Šaldy v Liberci

23.10.1990 premiéra

Woody Allen: ZAHRAJ TO ZNOVU, SAME!

Režie: Pavel Palouš

Východočeské divadlo Pardubice

22.3.1991

Woody Allen: ZAHRAJ TO ZNOVU, SAME!

Režie: Juraj Deák

Městské divadlo Zlín

8.6.1991

Woody Allen: ZAHRAJ TO ZNOVU, SAME!

Režie: Karel Semerád

Divadlo Petra Bezruče

26.1.1991 premiéra

Woody Allen: ZAHRAJ TO ZNOVU, SAME!

Režie: Pavel Palouš j.h.

Státní divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci

13.1.1991 první provedení

Vratislav Blažek - Ladislav Rychman - Jiří Bažant - Jiří Malásek - Vlastimil Hála: STARCI NA CHMELU

Režie a choreografie: Daniel Wiesner j.h.

Divadlo Reduta

7.12.1990

Woody Allen: TENHLETEN MANHATTAN a jiné vedlejší příznaky

Překlad: Michael Žantovský

Režie: Ondřej Havelka

SEZÓNA 1991 – 1992 (od 1. 8. 1991 do 31. 7. 1992):

Divadlo Pod Palmovkou Praha

8.11.1992

Saša Lichý: FANFÁN TULIPÁN

Úprava a režie: Petr Kracik

DIK – Divadlo Konzervatoře Praha

15.10.1991

Jiří Šlitr – Jiří Suchý: KDYBY TISÍC KLARINETŮ

Úprava, režie a výprava: Dalibor Gondík

Městské divadlo Kolín

25.6.1992

Zdeněk Štěpánek - Otakar Vávra - Marie Lorencová: CECH PANEN KUTNOHORSKÝCH

Režie: Marie Lorencová j.h.

Severomoravské divadlo Šumperk

7.2.1992

Saša Lichý: FANFÁN TULIPÁN

Režie: Jaromír Janeček

Agentura pražské kulturní služby

18.3.1992

Anita Loosová: PÁNI MAJÍ RADŠI BLONDÝNKY

Úprava a režie: Karel Smyczek

SEZÓNA 1992 – 1993 (od 1. 8. 1992 do 31. 7. 1993):

Divadlo Bolka Polívky Brno

21. 5. 1993 obnovená premiéra

Boleslav Polívka – Chantal Poullain: ŠAŠEK A KRÁLOVNA

režie: nevedeno

Studio Ypsilon Praha

19. 2. 1993 první provedení

Jan Schmid – Jaroslav Etlík – Jule Styne – Peter Stone – I. A. L. Diamond – Billy Wilder:

HORKÉ TO NĚKDO RÁD

režie a úprava: neuvedeno

Laterna Magika Praha

21.5.1993 první provedení

Josef Bednárík – Libor Vaculík: PSYCHO

Na námět filmu Alfreda Hitchcocka

Libreto: Jozef Bednárík

Choreografie: Libor Vaculík

Horácké divadlo Jihlava

10.10.1992 premiéra

Woody Allen: ZAHRAJ TO ZNOVU, SAME!

Režie: Michal Junášek

Státní divadlo Ostrava

13.3.1993

Jule Styne – Peter Stone – Bob Merril: SUGAR (Někdo to rád horké)

Na námět Billyho Wildera

Dramaturgie: Ladislav Matějka

Režie: Martin Dubovic

Divadlo Lucerna Praha

Prosinec 1992 obnovená premiéra

Woody Allen: ZAHRAJ TO ZNOVU, SAME!

Režie: Peter Scherhauser

SEZÓNA 1993 – 1994 (od 1. 8. 1993 do 31. 7. 1994):

Činoherní klub Praha

20.12.1993

Woody Allen – Jurgen Fischer: SEX NOCI SVATOJÁNSKÉ

Divadelní adaptace: Jurgen Fischer

Dramaturgie: Ladislav Stýblo

Režie: Ivo Krobot

Divadlo F.X.Šaldy Liberec

15.1.1994

Colin Higgins: HAROLD A MAUDE

Režie: Jana Uherová

Dramaturgie: Zuzana Mistrová

Divadlo F.X.Šaldy Liberec

4.6.1994

Woody Allen – Jurgen Fischer: SEX NOCI SVATOJÁNSKÉ

Divadelní adaptace: Jurgen Fischer

Dramaturgie: Martin Urban

Režie: Petr Palouš

Městské divadlo Zlín

30.4.1994

Woody Allen – Jurgen Fischer: SEX NOCI SVATOJÁNSKÉ

Divadelní adaptace: Jurgen Fischer

Dramaturgie: Jana Kafková

Režie: Josef Morávek

SEZÓNA 1994 – 1995 (od 1. 8. 1994 do 31. 7. 1995):

Divadlo F. X. Šaldy Liberec

5. 11. 1994 premiéra, derniéra 11. 6. 1998

I.A.L. Diamond – Billy Wilder: RÁD TO NĚKDO HORKÉ?

režie: neuvedeno

Klicperovo divadlo Hradec Králové

4.2.1995

Colin Higgins: HAROLD A MAUDE

Dramaturgie: Zora Vondráčková

Režie: Miroslav Nohýnek

Městské divadlo Zlín

11.2.1995

Federico Fellini – Tullio Pinnelli – Ennio Flaiano – Brinello Rondi – Markéta Bláhová: OSM A PŮL (A PŮL)

Spolupráce na scénáři a režie: J.A.Pitínský

Dramaturgie: Jana Kafková

SEZÓNA 1995 – 1996 (od 1. 8. 1995 do 31. 7. 1996)

Západočeské divadlo Cheb

28.10.1995

Colin Higgins: HAROLD A MAUDE

Režie: Karel Novák j.h.

Národní divadlo moravskoslezské – Divadlo Antonína Dvořáka

30.3.1996

Colin Higgins: HAROLD A MAUDE

Dramaturg: Vojtěch Kabeláč

Režie: Juraj Deák

SEZÓNA 1996 – 1997 (od 1. 8. 1996 do 31. 7. 1997)

Konzervatoř Brno

12.5.1997

Jiří Bažant – Jiří Malásek – Vlastimil Hála – Vratislav Blažek: STARCI NA CHMELU

Režie: Ludmila Slancová

Západočeské divadlo Cheb

8.7.1997

Saša Lichý: FANFÁN TULIPÁN

Úprava: Kateřina Fixová

Režie: František Hromada

Městské divadlo Most

8.7.1997

Saša Lichý: FANFÁN TULIPÁN

Úprava: Kateřina Fixová

Režie: Milan Schejbal

Divadlo v Řeznické Praha

3.5.1997

Truman Capote – Aleš Kisil – Jaroslav Etlík – Jan Novotný: SNÍDANĚ U TIFFANYHO

Režie: Aleš Kisil

SEZÓNA 1997 – 1998 (od 1. 8. 1997 do 31. 7. 1998)

Divadlo na Vinohradech Praha

5. 3. 1998 česká premiéra, zkušebna Divadla na Vinohradech

Ingmar Bergman: SCÉNY Z MANŽELSKÉHO ŽIVOTA

úprava: Alena Kožíková

režie: Karel Kříž

Hudební divadlo Karlín

20. 12. 1997

Jule Styne – Peter Stone – Bob Merill: NĚKDO TO RÁD HORKÉ

režie a úprava: Petr Novotný

SEZÓNA 1998 – 1999 (od 1. 8. 1998 do 31. 7. 1999)

Divadlo In flagranti Brno

26. 9. 1998 premiéra

Jaroslav Vrchlický: NOC NA KARLŠTEJNĚ

úprava: Zdeněk Podskalský

režie: Miloš Bednář

Divadlo F. X. Šaldy Liberec

26. 2. 1999 premiéra Malé divadlo

Jiří Šlitr – Jiří Suchý: KDYBY TISÍC KLARINETŮ

režie a úprava: Karel Hoffmann

Slezské divadlo Opava

17. 1. 1999 premiéra

Jaroslav Vrchlický: NOC NA KARLŠTEJNĚ

úprava: Marie Procházková a Bedřich Jansa (s přihlédnutím k filmu Zdeňka Podskalského)

režie: Bedřich Jansa

Hudební divadlo Karlín

28. 11. 1998 první provedení

**Jiří Svoboda – Zdeněk Barták ml. – Drahoslav Makovička – Václav Matějka: ANDĚL
S ĎÁBLEM V TĚLE**

úprava: neuvedeno

režie: Václav Matějka

Divadlo Příbram

3. 6. 1999 premiéra Velká scéna

Jaroslav Vrchlický: NOC NA KARLŠTEJNĚ

režie: Bedřich Jansa, úprava: Marie Procházková a Bedřich Jansa
(s přihlédnutím k filmu Zdeňka Podskalského)

Severomoravské divadlo Šumperk

29. 8. 1998 premiéra D123 Dům kultury, derniéra 8. 6. 1999

K. M. Walló: PRINCEZNA SE ZLATOU HVĚZDOU NA ČELE

režie a úprava: Stanislav Waniek

Slovácké divadlo Uherské Hradiště

3. 5. 1999 Malá scéna

Jule Styne – Peter Stone - Bob Merrill: SUGAR aneb NĚKDO TO RÁD HORKÉ

režie: Karel Hoffmann

SEZÓNA 1999 - 2000 (od 1. 8. 1999 do 31. 7. 2000)

Těšínské divadlo český Těšín

15. 4. 2000 premiéra

Jiří Bažant – Jiří Malásek – Vlastimil Hála – Vratislav Blažek – Ladislav Rychman: STARCI NA CHMELU

režie: Ondrej Spišák, úprava: Jiří Janků, umělecká spolupráce: Ladislav Rychman

Divadlo F. X. Šaldy Liberec

26. 2. 1999 I. premiéra **Malé divadlo**

Jiří Šlitr – Jiří Suchý: KDYBY 1000 KLARINETŮ

režie a úprava: Karel Hoffmann

Umělecká agentura Praha

14. 1. 2000 česká premiéra, Pyramida – Výstaviště Praha

Jim Jacobs – Warren Casey – Barry Gibb – John Farrar – Scott Simon – Louis St. Louis: POMÁDA

režie: Ján Ďurovčík

Divadlo Na zábradlí, Praha

17. 6. 2000 první provedení Eliadova knihovna, derniéra 17. 6. 2000

Ivan Voříšek: PYTLÁKOVA SCHOVANKA

podle scénáře stejnojmenného filmu Josefa Neuberga, Františka Vlčka, Rudolfa Jaroše a Milana Noháče

režie: Ivan Voříšek

SEZÓNA 2000 - 2001 (od 1. 8. 2000 do 31. 7. 2001):

Brno – Divadlo v 7 a půl

28. 11. 2000 první provedení Bezbariérové divadlo Barka

Pavel Borák – Luboš Veselý: EXTASE

volně inspirováno stejnojmenným filmem Gustava Machatého

režie: Pavel Borák, Luboš Veselý

Brno – Divadlo v 7 a půl

28. 2. 2000 první provedení Bezbariérové divadlo Barka

Jean-Luc Godard – Francois Truffaut – Matěj T. Růžička: U KONCE S DECHEM

režie: Matěj T. Růžička

Národní divadlo v Brně

20. 4. 2001 česká premiéra Mahenovo divadlo

Federico Fellini – Tullio Pinelli – Ennio Flaiano: SILNICE

režie: Zbyněk Srba

Těšínské divadlo Český Těšín

15. 4. 2000 premiéra

Jiří Bažant – Jiří Malásek – Vlastimil Hála – Vratislav Blažek – Ladislav Rychman: STARCI NA CHMELU

úprava: Jiří Janků

režie: Ondrej Spišák

umělecká spolupráce: Ladislav Rychman

Divadlo J. K. Tyla Plzeň

10. 3. 2001 první provedení – Komorní divadlo

Roman Meluzín: PYTLÁKOVA SCHOVANKA ANEB ŠLECHETNÝ MILIONÁŘ

na motivy stejnojmenného filmového scénáře Josefa Neuberga, Františka Vlčka, Rudolfa Jaroše a Milana Noháče

režie: Roman Meluzín

Společnost F. A. C. T. Praha

22. 3. 2001 **Divadlo Milénium**

Jiří Bažant – Jiří Malásek – Vlastimil Hála – Vratislav Blažek – Ladislav Rychman: STARCI NA CHMELU

úprava: Jiří Janků

režie: Petr Kracik

Hudební divadlo Karlín

21. dubna 2001 premiéra

Derniéra 1. června 2007

ZPÍVÁNÍ V DEŠTI

Scénář a adaptace: Betty Comden a Adolph Green

Režie: Petr Novotný

SEZÓNA 2001 - 2002 (od 1. 8. 2001 do 31. 7. 2002)

Těšínské divadlo Český Těšín

19. 1. 2002 premiéra

I.A.L. Diamond – Billy Wilder – Pavel Palouš: RÁD TO NĚKDO HORKÉ?

režie: Pavel Palouš

Horácké divadlo Jihlava

2. 2 2002 premiéra

Karel Svoboda – Jaroslav Vrchlický – Jiří Štaidl: NOC NA KARLŠTEJNĚ

úprava: Marie Procházková, Bedřich Jansa

režie: František Hromada

Městské divadlo Mladá Boleslav

14. 6. 2002 premiéra

Colin Higgins: HAROLD A MAUDE

režie a úprava: Ladislav Vymětal

Městské divadlo Most

28. 9. 2001 premiéra Divadýlko Pod Koulí

Jiří Šlitr – Jiří Suchý: KDYBY TISÍC KLARINETŮ

režie: Jan Klár, úprava: Karel Hoffmann, Aleš Bergman

Východočeské divadlo Pardubice

16. 6. 2001 premiéra

Karel Svoboda – Jaroslav Vrchlický – Jiří Štaidl: NOC NA KARLŠTEJNĚ

úprava: Marie Procházková, Bedřich Jansa

režie: František Laurin

Divadlo J. K. Tyla Plzeň

10. 3. 2001 první provedení – Komorní divadlo

Josef Neuberger - František Vlček - Rudolf Jaroš - Milan Noháč – Roman Meluzín: PYTLÁKOVA SCHOVANKA

režie: Roman Meluzín

Divadlo J. K. Tyla Plzeň

8. 9. 2001 první provedení Komorní divadlo

Ivan Hlas – Petr Šabach – Petr Jarchovský – Jan Hřebejk – Roman Meluzín – Kristýna Tycová: ŠAKALÍ LÉTA

režie: Roman Meluzín

Městská divadla pražská - Divadlo ABC

11. 5. 2002

Ben Hecht – Charles MacArthur: NA TITULNÍ STRANĚ

režie: Milan Schejbal, úprava: Pavlína Morávková, Milan Schejbal

Severomoravské divadlo Šumperk

3. 11. 2001 premiéra

Karel Svoboda – Jaroslav Vrchlický – Jiří Štaidl: NOC NA KARLŠTEJNĚ

režie: Jiří Měřínský, úprava: Marie Procházková, Bedřich Jansa

Hoffmannovo divadlo v Uherském Hradišti

10. 9. 2001 první provedení Hoffmannovo divadlo v Orlovně

Jiří Šlittr – Jiří Suchý: KDYBY TISÍC KLARINETŮ

režie a úprava: Karel Hoffmann

SEZÓNA 2002 - 2003 (od 1. 8. 2002 do 31. 7. 2003)

Mahenovo divadlo Brno

8. 11. 2002 premiéra

Zdeněk Barták ml. – S. E. Nováček – Ralph Benatzky – Jiří Mihule: KRISTIÁN

režie a libreto: Václav Matějka

Horácké divadlo Jihlava

2. 2. 2002 I. premiéra, 3. 2. 2002 II. premiéra, derniéra 27. 5. 2003

Karel Svoboda – Jaroslav Vrchlický – Jiří Štaidl: NOC NA KARLŠTEJNĚ

režie: František Hromada, úprava: Marie Procházková, Bedřich Jansa

Středočeské divadlo Kladno

14. 6. 2003 první provedení

Ivan Hlas – Petr Šabach – Petr Jarchovský – Jan Hřebejk – Miroslav Hanuš: ŠAKALÍ LÉTA

režie: Miroslav Hanuš, úprava: neuvedeno

Městské divadlo Mladá Boleslav

14. 6. 2002 premiéra

Colin Higgins: HAROLD A MAUDE

režie a úprava: Ladislav Vymětal

Východočeské divadlo Pardubice

5. 4. 2003 premiéra Městské divadlo

Jule Styne – Peter Stone – Bob Merrill: SUGAR aneb NĚKDO TO RÁD HORKÉ

režie: Roman Štolpa

Divadlo J. K. Tyla Plzeň

17. 5. 2003 první provedení Komorní divadlo

Kryštof Marek – Jaroslav Hanuš – Antonín Procházka: KRISTIÁN 2

režie: Antonín Procházka

Slovácké divadlo Uherské hradiště

5. 4. 2003 premiéra

Ivan Hlas – Petr Šabach – Petr Jarchovský – Jan Hřebejk – Radek Balaš: ŠAKALÍ LÉTA

režie: Radek Balaš

Divadlo F.X.Šaldy Liberec

10. 5. 2003 premiéra

Ingmar Bergman - Michal Lang: NEVĚRA

Režie: Michal Lang

SEZÓNA 2003 - 2004 (od 1. 8. 2003 do 31. 7. 2004)

Středočeské divadlo Kladno

21. 2. 2004 první provedení

Jule Styne – Miroslav Hanuš: KDEKDO TO RÁD HORKÉ

režie: Miroslav Hanuš

Městské divadlo Most

31. 1. 2004

Ivan Hlas – Petr Šabach – Petr Jarchovský – Jan Hřebejk – Radek Balaš: ŠAKALÍ LÉTA

režie: Radek Balaš

Divadlo Broadway Praha – Cleopatra musical

26. 9. 2003 první provedení

Zdeněk Zelenka – Filip Renč: REBELOVÉ

režie: Filip Renč

Dejvické divadlo

15. 12. 2003

Ingmar Bergman: SCÉNY Z MANŽELSKÉHO ŽIVOTA

režie: Ondřej Zajíč

Městské divadlo Kladno

14.6.2003 premiéra

Petr Šabach - Petr Jarchovský - Jan Hřebejk - Ivan Hlas - Miroslav Hanuš: ŠAKALÍ LÉTA

divadelní adaptace a režie: Miroslav Hanuš

dramaturgie: Jiří Janků, Mojslava Sehnalová

SEZÓNA 2004 - 2005 (od 1. 8. 2004 do 31. 7. 2005)

Divadlo V 7 a půl Brno

23. 5. první provedení

Callie Khouri – Marek Mojžíšek – Katarina Koišová: THELMA A LUISE

úprava: Katarina Koišová

režie: Marek Mojžíšek

JAMU Brno – studio Marta

23. 5. 2005 česká premiéra

Thomas Vinterberg – Mogens Rukov – Bo Hansen: RODINNÁ OSLAVA

režie a úprava: Petr Štindl

Městské divadlo Brno

30. 4. 2005 premiéra

Jiří Šlitr – Jiří Suchý: KDYBY TISÍC KLARINETŮ

úprava: Jiří Krnovský

režie: Jana Kališová

Klicperovo divadlo Hradec Králové

12. 3. 2005 první provedení

Miloš Forman – Ivan Passer – Jaroslav Papoušek – René von Ludowitz: HOŘÍ, MÁ PANENKO!

režie: Vladimír Morávek

Západočeské divadlo Cheb

31. 12. 2004

I. A. L. Diamond – Billy Wilder – Pavel Palouš: RÁD TO NĚKDO HORKÉ?

režie: Pavel Palouš

Horácké divadlo Jihlava

23. 5. 2005 první provedení

František Vlček – Bořivoj Zeman – Marie Procházková: ŠÍLENĚ SMUTNÁ PRINCEZNA

režie: Michael Junášek

Divadlo F. X. Šaldy Liberec

18. 3. 2005 česká premiéra

David Yazbek – Terrence McNally: DONAHA!

režie: Ján Ďurovčík

Národní divadlo moravskoslezské Ostrava

18. 6. 2005 premiéra Divadlo Jiřího Myrona

Ivan Hlas – Petr Šabach – Petr Jarchovský – Jan Hřebejk – Miroslav Hanuš: ŠAKALÍ LÉTA

režie: Peter Gábor

Městské divadlo Pardubice

16. 10. 2004 premiéra

K. M. Walló: PRINCEZNA SE ZIATOU HVĚZDOU NA ČELE

režie: Martin Glaser, úprava: Martin Fahrner

Městské divadlo Pardubice

21. 5. 2005 premiéra

David Yazbek – Terrence McNally: DONAHA!

režie: Roman Štolpa, úprava: neuvedeno

Komorní divadlo Plzeň

17. 5. 2003

Kryštof Marek: KRISTIÁN 2

režie: Antonín Procházka

Buchty a loutky Praha

4. 6. 2005 první provedení Studio Švandova divadla Praha

SEDUM STATEČNÝCH (The Magnificent Seven)

velmi volně na motivy stejnojmenného barevného amerického filmu

režie: Bal, Xtd2-R/3x major

Slovácké divadlo Uherské Hradiště

2. 4. 2005

David Yazbek – Terrence McNally: DONAHA!

režie: Radek Balaš

SEZÓNA 2005 - 2006 (od 1. 8. 2005 do 31. 7. 2006)

Národní divadlo moravskoslezské – Divadlo Jiřího Myrona

Premiéra: 7.2.2006

Petr Šabach - Ivan Hlas - Petr Jarchovský - Jan Hřebejk - Miroslav Hanuš: ŠAKALÍ LÉTA

Režie: Peter Gábor

Dramaturgie: Marek Pivovar

Divadlo Na Jezerce – Divadelní společnost Jana Hrušínského

20. 12. 2005 česká premiéra (první dramaturgie tohoto scénáře celosvětově)

Woody Allen: PROKLETÍ NEFRITOVÉHO ŠKORPIÓNA

režie: Ondřej Sokol

Činoherní klub Praha

30. 1. 2006

Thomas Vinterberg – Mogens Rukov: RODINNÁ SLAVNOST

divadelní adaptace: Bo hr. Hansen

režie: Martin Čiřvák

SEZÓNA 2006 - 2007 (od 1. 8. 2006 do 31. 7. 2007)

Divadlo na Vinohradech

Premiéra: 15.2.2006

J. Lynn - A. Jay: JISTĚ, PANE MINISTŘE

Dramaturgie: Kristina Źantovská

Režie: Martin Stropnický

Dramaturgie: Martin Velíšek j.h.

Hudební divadlo Karlín

Premiéra 5. a 6. dubna 2007

Derniéra 1. května 2010

Jiří Brdečka - Oldřich Lipský: LIMONÁDOVÝ JOE

Podle filmu Jiřího Brdečky a Oldřicha Lipského

Divadelní úprava a nové texty: Adam Novák

Režie: Antonín Procházka

Městská divadla pražská: Divadlo ABC

Premiéra: 24.6.2007

Šabach – Jarchovský – Hřebejk – Hlas: ŠAKALÍ LÉTA

Dramaturgie: Jiří Janků

Režie: Miroslav Hanuš

Jihočeské divadlo České Budějovice

23. 2. 2007 premiéra

Terrence McNally – David Yazbek: DONAHA!

režie: Peter Gábor

Divadlo Petra Bezruče

20. 10. 2006 premiéra

Barry Gifford: ZBĚSILOST V SRDCI

režie: Jan Mikulášek, dramaturgie: Daniela Jirmanová, Jan Mikulášek

Divadlo Petra Bezruče

18. 5. 2007 premiéra

Nenad Brixi – Miloš Macourek – Oldřich Lipský: ČTYŘI VRAŽDY STAČÍ, DRAHOUSKU!

režie: Jan Mikulášek, dramaturgie: Ilona Smejkalová

Slovácké divadlo

11. 11. 2006

Peter Stone – Jule Styne – Bob Merrill: SUGAR (Někdo to rád horké)

režie: Radek Balaš, úprava: neuvedeno

Divadlo F. X. Šaldy Liberec

Premiéra: 2.2.2007

Woody Allen: PROKLETÍ NEFRITOVÉHO ŠKORPIÓNA

Dramaturgie: Martin Urban

Režie: Petr Palouš

Národní divadlo moravskoslezské – Divadlo Jiřího Myrona

1.4.2007 premiéra

František Vlček – Bořivoj Zeman: FANTOM MORRISVILLU

Režie: Jan Mikulášek

Dramaturgie: Klára Špičková

Klicperovo divadlo v Hradci Králové

Premiéra: 26.5.2007

Federico Fellini – Tereza Boučková: SILNICE

Režie: Martin Stropnický

SEZÓNA 2007 - 2008 (od 1. 8. 2007 do 31. 7. 2008)

Městská divadla pražská: Divadlo ABC

Premiéra: 9.2.2008

Bohumil Hrabal: POSTŘIŽINY

Podle filmu Jiřího Menzela

Dramaturgie: Jiří Janků

Režie : Petr Svojtka

Městské divadlo Mladá Boleslav

Premiéra: 7.3.2008

Ingmar Bergman: SCÉNY Z MANŽELSKÉHO ŽIVOTA

Úprava: František Skřípek

Režie: Josef Kettner

Divadlo Husa na provázku

16. 11. 2007 premiéra

Miloš Forman - J. Papoušek - Ivan Passer: LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY

režie a úprava: Vladimír Morávek

Jihočeské divadlo České Budějovice

1. 11. 2007 premiéra

I.A.L. Diamond – Billy Wilder: RÁD TO NĚKDO HORKÉ?

na námět scénáře B. Wildera a I. A. L. Diamonda Pavel Palouš

režie: Tomáš Svoboda

Divadlo Petra Bezruče

1. 2. 2008 premiéra

Vivian Nielsen – Lars von Trier: PROLOMIT VLNY

úprava: Ilona Smejkalová, Andrej Hubner-Ochodlo

režie: André Hubner-Ochodlo

SEZÓNA 2008 - 2009 (od 1. 8. 2008 do 31. 7. 2009)

Městská divadla pražská: Divadlo Rokoko

Premiéra: 7.2.2009

Lars von Trier: PROLOMIT VLNY

Divadelní adaptace: Vivien Nielsenová

Dramaturgie: Věra Mašková

Režie: Ondřej Zajíc

Divadlo Na Jezerce – Divadelní společnost Jana Hrušínského

9. 10. 2008 česká premiéra

W. Adler: VÁLKA ROSEOVÝCH

režie: Ondřej Sokol

Slovácké divadlo

6. 9. 2008 premiéra

Jiří Brdečka – Oldřich Lipský – Ondřej Brousek – Radek Balaš: ADÉLA JEŠTĚ NEVEČĚŘELA

úprava: Igor Stránský

režie: Radek Balaš

Švandovo divadlo Praha

25. 4. 2009 premiéra

Lars von Trier: KDO JE TADY ŘEDITEL?

divadelní adaptace: Daniel Hrbek a Martina Kinská

režie: Daniel Hrbek

Divadlo F.X.Šaldy Liberec - Malé divadlo

3.4.2009 premiéra

J.Buchan - A.Hitchcock: 39 STUPŇŮ

Divadelní parafráze slavného špionážního filmu A.Hitchcocka

Dramaturgie: Jan Tošovský

Režie: Petr Palouš

SEZÓNA 2009 - 2010 (od 1. 8. 2009 do 31. 7. 2010)

Divadlo na Vinohradech

Premiéra: 22.10.2009

Federico Fellini: ZKOUŠKA ORCHESTRU

divadelní adaptace: Martin Stropnický

Dramaturgie: Martin Velíšek

Režie: Martin Stropnický

Divadlo Pod Palmovkou

Premiéra: 27. února a 5. března 2010

Barry Morrow - Ronald Bass: RAIN MAN

podle filmu společnosti MGM

námět Barry Morrow, scénář Ronald Bass a Barry Morrow

Divadelní adaptace: Dan Gordon

Režie: Petr Kracik

Divadlo Pod Palmovkou

Premiéra: 26. září a 2. října 2009

Peter Stone - Jule Styne - Bob Merrill: SUGAR (Někdo to rád horké)

Podle filmového scénáře Billy Wildera a I.A.L.Diamonda

Režie: Stanislav Moša

Dramaturgie: Ladislav Stýblo

Městská divadla pražská: Divadlo ABC

Premiéra: 20.2.2010

Samuel Adamson podle Pedra Almodóvara: VŠE O MÉ MATCE

Dramaturgie: Věra Mašková

Režie: Peter Gábor

Dejvické divadlo

Premiéra: 21.01.2010

Aki Kaurismäki: MUŽ BEZ MINULOSTI

Divadelní adaptace a režie: Miroslav Krobot

Dramaturgie: Karel František Tománek

Městské divadlo Kladno

Premiéra: 28.11.2009

Nenad Brixi - Miloš Macourek - Oldřich Lipský: ČTYŘI VRAŽDY STAČÍ, DRAHOUŠKU

bláznivá situační komedie podle kultovního českého filmu
dramatizace a dramaturgická spolupráce: Ilona Smejkalová
režie: Ondřej Lážnovský
dramaturgie: Klára Procházková

Městské divadlo Zlín

19. 12. 2009 premiéra

Lars von Trier: KDO JE TADY ŘEDITEL?

úprava: Kinská-Hrbek, Fekar-Khek
režie: Pavel Khek

Slovácké divadlo

16. 1. 2010 premiéra

Collin Higgins: HAROLD A MAUDE

režie: Igor Stránský

Švandovo divadlo Praha

27. 4. 2010

Bard Breien: KURZ NEGATIVNÍHO MYŠLENÍ

dramaturgie: Martina Kinská, Lucie Kolouchová
režie: Daniel Hrbek

Divadlo J. K. Tyla Plzeň

5. 12. 2009 premiéra Komorní divadlo

J. Bažant – J. Malásek – V. Hála: DÁMA NA KOLEJÍCH

režie: Lubor Cukr, úprava: neuvedeno

HaDivadlo Brno

6.1. 2010

J. Procházka – L. Procházková: UCHO

režie: Ondřej Elbel

Moravské divadlo Olomouc

5. 3. 2010

J. Procházka – L. Procházková: UCHO

režie: Michal Bureš, úprava: neuvedeno

Divadlo Na Jezerce – Divadelní společnost Jana Hrušínského

11.3.2010 česká premiéra

Petr Jarchovský – Jan Hřebejk: MUSÍME SI POMÁHAT

režie: Jan Hřebejk

Švandovo divadlo Praha

24.6.2010

Nikita Michalkov – Peter Flannery: UNAVENI SLUNCEM

Režie: Radovan Lipus

SEZÓNA 2010 - 2011 (od 1. 8. 2010 do 31. 7. 2011)

Národní divadlo Praha - Stavovské divadlo

Premiéra: 10.06.2010

Derniéra: 28.01.2011

Lars von Trier: DOGVILLE

Divadelní adaptace: Christian Lollike

Dramaturgie: Iva Klestilová

Inscenační úprava: Karel František Tománek

Režie: Miroslav Krobot

Divadlo Pod Palmovkou

Premiéra: 4. června 2011

Woody Allen: SEX NOCI SVATOJÁNSKÉ

Režie: Petr Svojtka

Divadelní adaptace: J. Fischer

Branické divadlo

Premiéra: 5. a 12. května 2011

Zdeněk Podskalský - Vratislav Blažek / Evžen Illín - Vlastimil Hála: SVĚTÁCI

Režie: Lumír Olšovský

Národní divadlo moravskoslezské - Divadlo Jiřího Myrona

19.5.2011 premiéra

Jaroslav Vrchlický - Zdeněk podskalský: NOC NA KARLŠTEJNĚ

Podle stejnojmenného filmu

Úprava: Zdeněk Podskalský

Dramaturgie: Patrick Fridrichovský

Režie: Gabriela Petráková

Klicperovo divadlo v Hradci Králové

19.2.2011 premiéra

Zdeněk Podskalský – Vratislav Blažek: SVĚTÁCI

Dramaturgie: Jana Slouková

Režie: Vladimír Morávek

Divadlo J. K. Tyla v Plzni

14. 5. 2011 v Plzni poprvé

František Vlček – Bořivoj Zeman – Július Kalaš: FANTOM MORRISVILLU

horrorová parodie se zpěvy podle stejnojmenného filmu

scénář pro DJKT: Pavel Vašíček

režie: Tomáš Dvořák

Divadlo Na Jezerce – Divadelní společnost Jana Hrušínského

1. 11. 2010 česká premiéra

Petr Jarchovský - Jan Hřebejk: MUSÍME SI POMÁHAT

režie: Jan Hřebejk

Jihočeské divadlo České Budějovice

12. 11. 2010 premiéra

Lars von Trier: KDO JE TADY ŘEDITEL?

divadelní adaptace: Olga Šubrtová

režie: Martin Glaser

Městské divadlo Zlín

19. 3. 2011 premiéra

Jiří Křížan: JE TŘEBA ZABÍT SEKALA

divadelní adaptace: Martin Františák

režie: Petr Veselý

Divadlo Petra Bezruče

21.1.2011 premiéra

Thomas Vinterberg – Mogens Rukov: RODINNÁ SLAVNOST

úprava: Petr Maška

režie: Martin Františák

Slovácké divadlo

19. 3. 2011

John Buchan – Alfred Hitchcock – Patrick Barlow: 39 STUPŇŮ

režie: Věra Herajtová

Divadlo Pod Palmovkou

4.6.2011

Woody Allen: SEX NOCI SVATOJÁNSKÉ

Divadelní adaptace: Jurgen Fischer

Dramaturgie: Ladislav Stýblo

Režie: Petr Svojtka

Švandovo divadlo Praha

11.2.2011

Alfred Hitchcock – Radek Beran: PSYCHO RELOADED

Buchty a loutky

Režie: Radek Beran a kolektiv

Švandovo divadlo Praha

11.4.2011

Roger Vadim – Radek Beran: BARBARELLA RELOADED

Buchty a loutky

Režie: Radek Beran a kolektiv

Švandovo divadlo Praha

22.6.2011

Steven Spielberg – Radek Beran: ČELISTI RELOADED

Buchty a loutky

Dramaturgie a výprava: kolektiv

Režie: Radek Beran a kolektiv

SEZÓNA 2011 - 2012 (od 1. 8. 2011 do 31. 7. 2012)

Divadlo Tramtárie

16.9.2011

Konrád Popel – Vlastimil Kracík: NIKITA! (BRUTÁLNÍ)

Dramaturgie: Vladislav Kracík

Režie: Konrád Popel

Švandovo divadlo Praha

4.10.2011

David Cronenberg - Radek Beran: MOUCHA RELOADED

Buchty a loutky

Režie: Radek Beran a kolektiv

Národní divadlo Brno – Divadlo Reduta

7. 6. 2012 premiéra

Jean-Claude Carrière - Louis Buñuel - Jan Mikulášek - Dora Viceníková: NENÁPADNÝ PŮVAB BURŽOAZIE

Dramaturgie: Dora Viceníková

Režie: Jan Mikulášek

Městské divadlo Mladá Boleslav

22. června 2012 premiéra

Lars von Trier: KDO JE TADY ŘEDITEL?

Úprava: Kinská – Hrbek, Fekar – Khek

Režie: Pavel Khek

Divadlo J. K. Tyla v Plzni

Zdeněk Podskalský – Karel Svoboda: NOC NA KARLŠTEJNĚ

24. 9. 2011 v Plzni poprvé

divadelní úprava podle filmového scénáře: Zdeněk Podskalský ml.

režie: Petr Palouš

Divadlo J. K. Tyla v Plzni

12. 5. 2012 v Plzni poprvé

Jiří Brdečka – Oldřich Lipský – Radek Balaš: ADÉLA JEŠTĚ NEVEČĚŘELA

libreto a písňové texty: Radek Balaš

režie: Radek Balaš

Divadlo Husa na provázku

10. 6. 2007 premiéra, obnovená premiéra 10. 6. 2012

Miloš Forman - J. Papoušek - Ivan Passer: LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY – PLAVOVLÁSKY JEDNÉ LÁSKY

režie a úprava: Vladimír Morávek

Slovácké divadlo

21. 4. 2012 premiéra

Jiří Suchý – Jiří Šlitr – Ján Roháč: KDYBY TISÍC KLARINETŮ

režie: Igor Stránský

Moravské divadlo Olomouc

15. 4. 2011 premiéra

I.A.L. Diamond – B. Wilder: SUGAR (Někdo to rád horké)

režie: Dagmar Hlubková

SEZÓNA 2012 - 2013 (od 1. 8. 2012 do 31. 7. 2013)

Divadlo Pod Palmovkou

19. a 20. dubna 2013 premiéra

David Seidler: KRÁLOVA ŘEČ

Režie: Petr Kracik

Dramaturgie: Ladislav Stýblo

Činoherní studio Ústí nad Labem

21.9.2012 premiéra

Krzysztof Kieslowski – Krzysztof Piesiewicz – Koen Tachelet: DEKALOG: 10 filmů, 10 příběhů, 10 dilemat

Překlad, dramaturgie: Veronika Musilová Kyrianová

Režie: Filip Nuckolls

Moravské divadlo Olomouc

21. 9. 2012

Karel Svoboda – Jaroslav Vrchlický - Jiří Štáidl – Zdenek Podskalský: NOC NA KARLŠTEJNĚ

režie: Dagmar Hlubková

Divadlo J. K. Tyla v Plzni

9. 2. 2013

Jiří Křížan, Martin Františák: JE TŘEBA ZABÍT SEKALA

divadelní adaptace: Martin Františák

režie: Natália Deáková

Klicperovo divadlo v Hradci Králové

10. 11. 2012 premiéra

Juliusz Machulski: SEX MISE

Sci-fi příběh, vycházející ze slavného polského filmu

Divadelní adaptace a režie: Šimon Caban

Dramaturgie: Jana Slouková

Švandovo divadlo Praha

19.1.2013

Wim Wenders – Peter Handke – Richard Reitinger: NEBE NAD BERLÍNEM

Adaptace: Petr Štindl a Dodo Gombár

Režie: Petr Štindl

Dramaturgie: Lucie Kolouchová