

ADAPTACE JAKO OPAKOVÁNÍ

Několik tezí k teorii adaptace v divadle

PAVEL DRÁBEK

Abstrakt

Teorie adaptace se z podstaty opírá o jevy známé a rozpoznatelné – tedy ty, které už známé opakují. Obsahem sdělení takové teorie je pochopitelně něco nového: inovace, variace, posun. A přesto se teorie stále vrací k tomu, co je známé a co se opakuje. Jinými slovy, východisko předurčuje výsledek. Není to zásadní problém pouze z metodologického hlediska, ale i z hlediska epistemického. Jak totiž lze studovat adaptaci a psát o ní, aniž by to teorii uzavíralo v logocentrickém rámci a umožnilo, aby teorie vzešla nikoli z opakování, ale z jedinečnosti tvůrčího aktu adaptace? Tato studie na základě konkrétních divadelních příkladů adaptace představuje několik tezí, které adaptační teorii směřují k tomu, co je pro divadlo jedinečné: konkretizace uměleckého díla při představení samotném.

Klíčová slova

adaptace, teorie adaptace, divadelní teorie, divadlo, teatrologie, Ondřej Štefaňák, Emma Rice, živelnost, logocentrismus

Adaptation as repetition: A few suggestions to the theory of theatre adaptation

Abstract

Theory of adaptation, by definition, rests on the known and the recognizable – i.e., on what is being iterated. The semantic focus of such a theory is logically the new: the innovation, the variation, the shift. And yet, theory keeps returning back to what is known and what is repeated. In other words, the point of departure determines the result. This is a fundamental problem not only methodologically, but also epistemically. How can we analyse and discuss adaptation without enclosing the theory within a logocentric framework, and instead allow the theory to derive not from the iteration but from the unique creative act of adaptation? On several case studies from contemporary theatre practice, this essay offers a few suggestions that refocus adaptation theory towards what is unique in the theatre: the concretization of the art work in the performance itself.

Keywords

adaptation, theory of adaptation, theatre theory, theatre, Ondřej Štefaňák, Emma Rice, spontaneity, logocentrism

„If their bee nothing new, but that which is,
Hath beene before, how are our braines beguild,
Which laboring for inuention beare amisse
The second burthen of a former child?
[Když nového nic není, a to, co je,
už bylo, jak hlavy máme pomýlené:
ve snaze o invenci vyvrhnem
druhotný plod – dítě už narozené!]

William Shakespeare, *Sonet 59* (1609), pracovní překlad PD



Obr. 1. *Arcadia* (zkouška), 25. 5. 2021, University of Hull, foto Pavel Drábek.

Úvod

Teorie adaptace se potýká se zásadním problémem. Z povahy poznání a vůbec z povahy jazyka vyplývá, že se teorie bude opírat o jevy známé a rozpoznatelné, tedy ty, které už známé opakují. Obsahem sdělení takové teorie je pochopitelně něco nového – tedy inovace, variace, posun –, a přesto se teorie stále vrací k tomu, co je známé a co se ve variacích opakuje. Zdá se tedy, že teorii adaptace nevyhnutelně určuje to, co se opakuje (paradigma), a jeho variace jsou pouhé akcidentálie. Jinými slovy, východisko předurčuje výsledek. Není to zásadní problém pouze z metodologického hlediska, ale i z hlediska epistemického. Jak totiž lze studovat adaptaci a psát o ní, aniž by to teorii uzavíralo v logocentrickém rámci, a umožnit tak, aby teorie vzešla nikoli z opakování, ale z jedinečnosti tvůrčího aktu adaptace? Jak – slovy Shakespeara – dosáhnout toho, aby teorie adaptace nepohlížela na tvorbu (Shakespeareovu *invenci*) jen jako na *druhotný plod*: derivát, odvozeninu, či „druhé porození už dříve narozeného dítěte“ (*second burthen of a former child*)?

V této studii se na základě konkrétních divadelních příkladů adaptace pokusím představit několik tezí, které adaptační teorii – *teorii* (θεωρία) jako *náhled na věc* – směřují k tomu, co je pro divadlo i umění obecně jedinečné: konkretizace uměleckého díla v čase a prostoru. V případě divadla jde tedy o směřování k novému tvaru a k představení samotnému. Soustředím se zde na oblast divadla, ačkoli se přesahy do jiných uměleckých oborů jistě nabízejí. Jedinečnost divadla jako umělecké formy je zde podstatná: jde o bezprostřední (nezprostředkovanou) a sdílenou zkušenost uměleckého díla – divadlo vzniká, zakouší se a zároveň zaniká jako společenský akt tady a teď. V souladu s duchem této studie, která se snaží vymanit z deduktivního uvažování (tedy ilustrace zavedeného konceptu na konkrétním výskytu), teze formulují co možná induktivně: vycházím z analýzy konkrétních příkladů a poznatky zobecňuji do nové teorie.¹

V této studii také navazuji na předchozí články, které se o něco podobného snažily: o přesun těžiště od předlohy k překladu, k adaptaci a vůbec k samostatnému dramatickému dílu, které vždy z něčeho a odněkud vychází, ale jeho kritické hodnocení musí v první řadě vyjít z něj, a nikoli z uvědomění jeho odvozenosti, neřkuli

- 1 Rád bych tu poděkoval oběma anonymním recenzentům/recenzentkám za cenné připomínky, které tu s vděčností reflektuji. Jeden z posudků navrhoval rozšířit tuto studii do oblasti nových médií a integrovat teorie Henryho Jenkinse, zejména jeho koncepty *konvergentní kultury* (*convergence culture*) a *textuálního paběrkování* (*textual poaching*), který přejímá od Michela de Certeau. (K těmto teoriím viz Jenkins 2006a: 2–3 a 2006b: 39–40.) Jakkoli bych si takovou studii také rád přečetl, bohužel ji musím nechat na jindy. Jednak bych tak otevřel zcela novou tematiku – problematiku adaptace jako opakování v mediálních uměních, nikoli v *nemediálních*, bezprostředním divadle; jednak bych k tomu potřeboval znalosti a zkušenosti, které v dostatečné míře postrádám (počítačové hry, streamovací seriály, transmediální vyprávění, fan culture atd.). Dovolím si tu jen stručně konstatovat, že *fan culture*:
(1) se vědomě odehrává v jiném kulturním prostoru a médiu než předloha;
(2) je určována snahou prožívat znovu a znovu zkušenost předlohy, a to v zintenzivněném citovém prožitku, zatímco adaptace jako taková se vůbec nemusí takto citově, fanouškovsky ke své předloze vztahovat;
(3) přiznaně a nutně vychází ze slavné předlohy, kterou přetváří pro potřebu vlastní komunity a jejího prožitku, a tedy spíše než do oblasti adaptace patří do oblasti parodie (ve smyslu parodie oslavné, ne nutně posměšné; k tomu viz Osolsobé 2007).
Zcela stranou ponechám problematiku *fandom* jako komunitního přivlastňování (*appropriation*), tedy replikování kulturního kapitálu marginalizovanými skupinami (Jenkins 2006b: 40–45, 111) a vytváření nových odnoží v prostoru, který tyto skupiny ovládají. Tím bychom se dostali do oblasti sociologické a politické, neřkuli do problematiky kapitálu, kapitalismu a koloniálního a postkoloniálního diskurzu. Takto zešíroka pojednává adaptační teorii například *The Routledge Companion to Adaptation* (Cutchins et al. 2018) či *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (Leitch 2017).

sekundárnosti. Jde především o studii o centralismu shakespeareologie, která až příliš často původní tvorbu redukuje na deriváty děl velkého Shakespeara (Drábek 2023), a o dramaturgii shakespeareovských libret (Drábek 2022a). Vracím se také metodologicky ke konceptu *dvojí etymologie*, kterou jsem navrhl nejprve v *Divadelní revui* (Drábek 2009) a později rozvedl (Drábek 2014).²

Zároveň si při kritické práci kladu otázku, k čemu taková teorie bude – kromě autotelické hodnoty, která tkví v pojmenování světa, ve kterém žijeme. Kdo myslí v rovině opakování? Jak „životná“ je to úvaha? Není to jen matrice – teoretická abstrakce na úrovni logického kalkulu? Jak může taková teorie podnitit tvorbu tady a teď, a nikoli jen rozšiřovat logocentrický archiv poznatků? Jak teorii přeměrovat a formulovat, aby měla blízko k umělecké praxi a zbytečně neprohlubovala propast mezi ní a teoretickou reflexí?

„Stará slova v novém hávu“

Propast mezi teorií a praxí je v adaptaci obzvlášť markantní.³ Z povahy věci se praxe soustředí na výsledek – účinnost a účinek výsledného díla – nikoli na vztah s předlohami. V televizi prý platí pravidlo „Money is in keeping old ideas fresh“ (peníze jsou v tom, udržovat staré nápady svěží), jak kdysi shrnul producent Tom Atkinson.⁴ Prohlásit, že divácký zájem vyvolá novota, by byl příliš zkratkovitý závěr. Tento zájem se musí opírat o něco již známého: může to být věhlasný herec, divadelní společnost, slavný prostor nebo známý příběh či herní princip v novém hávu (např. mýtus o lásce, které není přáno, mýtus hrdiny, který sám stojí proti všem, nebo talentové a vědomostní soutěže, které se v nových hávech opakovaně vrací). Marvin Carlson ve své knize *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine* (2001) v tomto smyslu používá duchařskou metaforu: divadlo je stroj na paměť a jejími médii jsou dramatický text, hercovo tělo, divadelní inscenace i divadelní dům samotný. Tato média obývají duchové: proto nelze inscenovat *Hamleta*, *Noru* nebo *Fausta*, jako by to byly libovolné neznámé hry – jak se říká: na zelené louce. Klasické hry mají auru a každý divák k nim bude přistupovat s vědomím či povědomím o jejich kultovním statusu. Podobně známí herci v sobě nesou kulturní paměť předchozích zážitků, které minulým obecenstvům zprostředkovali: když na jeviště vstoupí Judi Dench, Pavla Tomicová nebo Ivan Trojan, vznášejí se kolem nich duchové minulých rolí – jejich celebrity.

Toto je metafora, kterou kultivuje Carlson, když studuje divadlo jako repositář kulturní paměti. Stejnou měrou lze tuto teorii využít i v teorii adaptace: nový divadelní artefakt adaptuje nejen předlohu (*Hamleta*, *Noru* nebo *Fausta*), ale adoptuje a adaptuje i jiné známé veličiny. Produkční praxe s tímto běžně operuje a opírá inovace o kulturní kapitál známých komodit – například v nové dramatizaci *Frankensteina* vystoupí celebrity Benedict Cumberbatch a Jonny Lee Miller, dramatizace života

2 V přípravě je ještě další studie, která vychází z plenární přednášky „Cultural Reception as Culinary Recipes: Critical Macaronism and Intercultural Dialogues. A keynote ad honorem Professor Bohuslav Mánek“, přednesené na anglistické konferenci *Hradec Králové Anglophone Conference* na Univerzitě Hradce Králové dne 27. března 2025.

3 V této studii se zaměřím jen na divadelní adaptace, ale většina postřehů a zjištění platí stejnou měrou pro adaptace v jiných oblastech.

4 Bylo to na přednášce na Univerzitě v Hullu 29. března 2017.

Hany Benešové se odehraje ve vile Stiassni, takže součástí site-specific představení je i návštěva kulturní památky.⁵

Teorie adaptace se naopak z povahy věci zaměřuje na studium vztahů nového díla s předlohami. Přesun zájmu z artefaktu na kulturní paměť jde ruku v ruce s několika cíli teoretické reflexe: popsat a tím fixovat v čase žitou realitu. Zároveň takto formulovaná teorie staví na tom, co je čtenáři známo – tedy ony předlohy a uznané kulturní komodity. Tudíž usiluje-li teorie o překonání pomíjivosti a zachycení nestálého jevu, pak bude – z povahy věci – předsouvat do popředí svého zájmu právě jevy, které mají trvalejší existenci nebo hodnotu. V připravované studii o recepci anglického divadla v českých zemích jsem se opřel o metaforu kulinární: předlohy, ze kterých se vychází, jsou jako recepty, ze kterých pak umělec tady a teď vytváří pokrm. V této metafoře je zjevné, kde a v čem tkví umění, a také kde se toto umění uskutečňuje. Kritickou reflexi adaptace a její dějiny ovšem nepíšeme o prchavých hostinách, ale o spojnicích – receptech: to jsou ty stopovatelné, trvanlivé invarianty, které transcendentují jednotlivé pomíjivé zážitky.⁶

To má pro kritické poznání a uznání časových umění – a zejména divadla a performance – dalekosáhlé důsledky. Je to další příklad, kdy logocentrismus nadřazuje disciplínám, které mají materiální nebo mediální základ (tedy jejich artefakty mají jistou trvanlivost), a upozaduje umění a obory vycházející z nehmotných činností (veškerá umění kolektivní). Epistemicky upřednostňuje trvalé před pomíjivým a taková teorie adaptace pak zvýrazňuje opakované, nikoli jedinečné.

Autority v oboru operují obecně ve dvou metodologických subžánrech:

(1) *Mapování kulturního kapitálu a problematizace*

Do této kategorie patří například kniha Julie Sanders s názvem *Adaptation and Appropriation* (2005, 2016), která pojednává jednotlivé typy vztahů, odlišuje věrnější adaptaci od volnější aropriace a problematizuje vztahy mezi předlohou a novým dílem. Terminologicky se tu pracuje nejen se širokým pojmem adaptace, ale také s problematickým konceptem *appropriace* (tedy přivlastnění), který ještě dále základní vztah hierarchizuje: nové dílo si pro své potřeby *přivlastňuje* kulturní kapitál. V tomto duchu se vyvinula celá disciplína *appropriation studies* (viz například Desmet et al. 2020, Desmet – Sawyer 1999, příp. internetový časopis *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation*). Metodologicky tato kategorie studií vychází nejen z literární vědy, ale i z koloniální logiky: adaptátor se chopí kulturního kapitálu a přivlastní si ho pro své vlastní účely – buď je předloze věrný (adaptace), nebo je autonomní (appropriace). V tomto subžánru vzniklo množství dílčích studií. Už jen

5 Odkazují tím k následujícím inscenacím: *Frankenstein* v Royal National Theatre v Londýně (adaptace Nick Dear, režie Danny Boyle, premiéra 5. 2. 2011); *Hrdinky smíření* v divadle Mikro-teatro, Brno (námět Veronika Všianská, scénář Patrik Boušek, Veronika Všianská a Eva Lietavová, režie Eva Lietavová, uvedeno 9. 7. 2024 ve vile Stiassni v Brně); *Benešovi v Brně*, inscenace pro festival Meeting Brno (scénář a dramaturgie Markéta Špetíková, režie Michal Zetel, uvedeno 9. 7. 2024 ve vile Stiassni v Brně).

6 Spojitost mezi kulinárním uměním a divadlem není tak nahodilá, jak se může na první pohled zdát. Řada divadelníků na těchto styčných bodech stává. Tím tematizují divadelní umění a upozorňují na vlastní divadelní zážitek. Viz k tomu naši komorní operu *Dýňový démon ve vegetariánské restauraci* (hudba Ondřej Kyas, libreto Pavel Drábek, režie Tomáš Studený, uvedl Ensemble Opera Diversa v divadle Reduta 30. 10. 2010). Synoptickou historii 20. století zpracovala Athéna-Hélène Stourna v knize *La cuisine à la scène: Boire et manger au théâtre du XXe siècle* (Stourna 2011). Kratší referáty v angličtině uvádí Stourna 2018 a 2023.

z jejich názvů je ovšem zřejmé, že jakkoli tato teorie problematizuje studované příklady, centralisticky se stále vrací k předlohám – ke kulturnímu impériu toho kterého klasika.⁷

(2) *Adaptační strategie*

Druhý subžánr tvoří studie zabývající se adaptačními procesy – strategiemi, které umělci používají při práci s předlohou. Vedle práce s textem je to i vědomá práce s médiem, produkčními hledisky i společenskou příležitostí adaptace. V tomto duchu koncipuje svou klasickou knihu *A Theory of Adaptation* (2006, 2013) komparatistka Linda Hutcheon.⁸ Její kniha významně přesouvá pozornost na samotný proces adaptace. Pojmenovává, co během něj vstupuje do hry – až do té míry, že hraničí s prakticistním manuálem „jak adaptovat“. Přesun pozornosti z předlohy na strategie ovšem znamená také přesun z jednoho typu trvalosti na jiný. Invariantem se v tomto případě stává strategie – bezmála algoritmus, kterým nové dílo vzniká.

Když pomineme dílčí studie zaměřené na konkrétní případy (kazuistiku), pak většina syntetizujících, systematizujících teoretických prací spadá do jedné ze dvou uvedených kategorií, případně se je snaží překlenout – například kniha *Adapturgy: The Dramaturg's Art and Theatrical Adaptation* od Jane Barnette (2018), která začíná typologií (co je adaptace a co je dramaturgie, v čem se stýkají) a na příkladech dramatizační literární předlohy ilustruje, jaké adaptační modely se v praxi nacházejí a jak se naopak praxe inspiruje existujícími adaptačními teoriemi. Obě výše uvedené kategorie ovšem epistemicky směřují k esencialismu – identifikaci a pojmenování invariantů.

Denně nové i staré: od opakování k jedinečnému

Jak tedy o teorii adaptace psát, abychom se vymanili z logocentrické pasti? To není otázka nová. Shakespeare sám se jí zabýval v několika svých sonetech. Vedle sonetu 59, který uvádím v záhlaví této studie, je to zejména sonet 76. Pro jeho relevanci ho ocituji celý i s pracovním překladem:

76

„Why is my verse so barren of new pride?
So far from variation or quicke change?
Why with the time do I not glance aside
To new found methods, and to compounds strange?
Why write I still all one, euer the same,
And keepe inuention in a noted weed,
That euery word doth almost sel my name,
Shewing their birth, and where they did proceed?
O know sweet loue I alwaies write of you,
And you and loue are still my argument:
So all my best is dressing old words new,
Spending againe what is already spent:
For as the Sun is daily new and old,
So is my loue still telling what is told.“

7 Tuto teorii jsem rozvedl a ilustroval na případech v Drábek 2023.

8 Hutcheon se věnuje komparatisticky řadě médií, nejen divadlu. V oblasti divadelní adaptace by jako příklad této kategorie mohla posloužit kniha Vincenta Murphyho *Page to Stage: The Craft of Adaptation* (Murphy 2013).

[Proč jsou mé verše prosty nové módy?
Tak vzdálené vši variaci a proměnám?
Proč se časem nepoohlédnu jinam
k podivným novotvarům a novátorským metodám?
Proč píšu pořád totéž a pořád jedno
a tvorbu uchovávám v známém hávu,
až každé slovo skoro prodává mé jméno,
předvádí, jak se zrodilo a odkud?
Lásko, věz, že pořád píšu o tobě
a ty a láska jste mi námětem:
nanejvýš zmůžu šatit stará slova nově,
znovu utracet už dávno utracené:
Tak jako slunce je denně nové i staré,
tak i má láska vypočítává, co je spočítané.]

Mluví Shakespearova sonetu se pozastavuje nad tím, že při tvorbě jen opakuje už dávno vytvořené a starým slovům jen dává nové šaty. V intencích anglického sonetu závěrečné dvojverší přináší vtipný zvrat, bezmála pointu anekdoty, ale vyhýbá se pojmenovat blíže, v čem tedy spočívá jedinečnost tvorby. Jako je slunce denně nové i staré, tak i má láska vypočítává či počítá, co už je spočítané.⁹ Podobně jako je tomu u chiastických (překřížených) obrátů *vypočítává už spočítané a utrácí už utracené*, operuje sonet sylogicky i se slovem *láska*: *Lásko, věz, že pořád píšu o tobě | a ty a láska jste mi námětem... | tak i má láska vypočítává už spočítané*. Tím sonet vytváří kolem slova *láska* aporii: odkazuje nejen k oslovenému adresátu básně, ale vedle toho i k *lásce*, která je spolu s adresátem básníkovým námětem.¹⁰ V závěrečném verši pak slovo *láska* odkazuje k síle, která vypočítává (či líčí) už vypočítané (či vyličené).

V čem tedy v této aporii spočívá jedinečnost poezie? Vložím-li racionálně uvedené indicie, pak jedinečnost zjevně tkví v oné aktualizaci – v dennodenním, opakovaném obnovování a zhmotňování dříve zažitého. To, co je uchováno pouze v paměti (vzpomínka na známou věc, na jedno a totéž), se tím stává žitou skutečností tady a teď. Shakespearova aporie – zcela v duchu mystické *via negativa* (můžeme hovořit jen o tom, co Bůh není a jak je nepoznatelný) – tu slouží právě k tomu, aby čtenáře vymanila z oné slovní pasti. I díky uvědomění si veškeré závislosti na starších vzorech a předlohách tu vzniká nově zakoušená báseň – slova jsou vždy stará, ale logický paradox aporie i užitá chiasmata vyřadí ze hry onen racionální výklad a nutí čtenáře aktualizovat své porozumění na základě vlastní zkušenosti. Pokud má sonet něco znamenat – kromě úhledného naplnění dobře známé a už za Shakespeara zastaralé sonetové formy –, musí čtenář vydat něco ze sebe a vložit do oné záhadné aporie

9 Tady bych rád poznamenal, že by bylo možné závěrečný verš přeložit i jinak: slovo *telling* může také odkazovat k *ličení* či *vyprávění* – jak je to běžné v současné angličtině. Metaforika sonetu je ovšem peněžní: každé mé slovo *prodává* (sell) mé jméno; *utrácí* (spending) znovu, co už je *utraceno* (spent). Proto v pracovním překladu volím původní, starší význam slova *tell*, tedy *počítat*, *vypočítávat*.

10 Slovo *argument* je literární termín, který znamená nejen námět, ale také úvodní shrnutí děje a pak i to, o čem se hraje. Shakespeare ve svých hrách používá obrat *argument*, kde jeho současníci používají *plot* či *plat*: tedy scénosled, rozvržení děje hry do scén. V tomto verši je tedy *argument* onen invariant (námět), ke kterému se básníková tvorba neustále vrací.

žitý smysl.¹¹ (Tímto uvědoměním zároveň zpochybňuji přesnost vlastního výkladu: svým racionálním výkladem jsem jen identifikoval další paradigma, ale to samo o sobě není význam sonetu 76.)

Jak tedy psát o adaptaci, abychom i s vědomím veškeré závislosti na starších vzorech a předlohách studovali onu Shakespearovu *lásku* tady a teď, a nikoli jen mapovali vztahy s etablovanými předlohami nebo identifikovali adaptační mechanismy a strategie? Na základě analýzy konkrétních příkladů nabízím dva možné přístupy. Oba se nějakým způsobem vyrovnávají s onou shakespearovskou aporií – jak studovat něco, co se pozorováním a popisem promění v mrtvou hmotu (statický logos), a zároveň sdělit něco netriviálního o jedinečnosti.

Mýty, kterými žijeme: rytmy kulturní paměti

První přístup by se dal s nadsázkou označit za kulturně antropologický. Každý nový divadelní artefakt na mnoha rovinách navazuje na předchozí praxi a jevy – ať už je to repertoár, archiv, zavedené praktiky vlastní i přejaté, či (na úrovni zcela elementární) herecká škola, umělecká tradice, literární poetika. Může však jít i o společenské rejstříky chování, vystupování, mluvy. K tomu patří i kulturní a estetické normy a hodnoty, které se při umělecké tvorbě aktualizují a zhmotňují.¹² K aktualizaci těchto norem a hodnot často slouží inscenování klasických děl – na nich se obnovují a vůči nim se inscenátoři i obecenstvo vymezují.

Uvedu tři příklady:

(1) *Fascinace jinými, exotickými duchovními hodnotami*

Celý jeden historický evropský divadelní subžánr dramatizoval okouzlení mimoevropským světem – zejména orientálním, ale patří sem i hry z amerického kontinentu či vzdálených částí Asie a Oceánie. Prototypem jsou nespočetné dramatizace Tassova *Osvobozeného Jeruzaléma* (Gerusalemme liberata, 1581). Mezi ně patří různé verze křížáckého příběhu o Armidě a Rinaldovi – ať už činoherní, nebo ještě častěji operní. Tasso ovšem nestojí u zrodu tohoto subžánru. Kromě mytologie o křížáckých výpravách se zjevně inspiroval i klasickou historií, například verzemi Plutarchova líčení Caesarova tažení do Egypta a osudového setkání s královnou Kleopatrou. V mytologickém jádru tohoto subžánru je konfrontace čestného, případně „svatého“ hrdiny-dobývatele (muže) s exotickou a charismatickou kněžnou (ženou). Na hrdinově milostném okouzlení můžeme jako diváci spolu s protagonistou zpytovat hodnoty a spravedlnost naší civilizace, ale také pěstovat vytrvalost poslání a ochotu obětovat city, okouzlení a osobní zalíbení vyššímu cíli. Každé nové divadelní dílo tohoto žánru v nových kulturních, společenských i politických okolnostech rozehrává taková dilemata.

11 Ani Shakespeare nebyl první, kdo psal takto aporetické, mystické sonety. Jeho zjevný literární vzor sir Philip Sidney (1554–1586) svůj sonetový cyklus *Astrophil a Stella* (tiskem 1691) otevírá sonetem o básnickém bloku: píše sonet o tom, že nemůže napsat báseň. Poslední verš zní: „Blázne, řekla mi Múza, pohlédni do srdce a piš.“ To ostatně básník udělal, když napsal sonet o svých pochybnostech a autorském bloku.

12 Tady se volně opírám o estetiku Jana Mukařovského, jmenovitě o jeho stať „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“ (Mukařovský 1936).

(2) *Femme fatale*

S dramatickými verzemi o Kleopatře souvisí další subžánr: hry o osudové ženě, která stávající svět protagonisty povětšinou uvede v záhubu. To je příběh setkání Caesarova nástupce Marka Antonia a egyptské Kleopatry – ale stejnou měrou sem patří verze příběhu o Médei a její varianty. Mezi ty bychom mohli zařadit například skupinu her o Titu Andronikovi s Tamorou jako *femme fatale*, které byly populární na přelomu 16. a 17. století v Anglii a v germánském prostoru (Nizozemí, Německo, Skandinávie). Sem také patří hry o baktrijské šlechtici Roxaně, osudové manželce Alexandra Velikého (např. tragédie Nathaniela Leea *Královny sokyně*, *The Rival Queens*, 1677). V tomto subžánru nehraje dobývání světa a svaté poslání zásadní roli – mytologickým jádrem je soužití mezi manželi, kteří pocházejí ze světů protikladných hodnot.

(3) *Láska přes propast*

Do této kategorie her patří Shakespearova tragédie *Romeo a Julie* (kolem 1595) a její četné varianty – například tragikomedie Lopeho de Vega *Kastelvíni a Montesové* (Castelvines y Montesés, kolem 1615) nebo tragédie Franciska de Rojas Zorrilly *Veronské klany* (Los bandos de Verona, 1640). Před dramatizacemi příběhů o veronských milencích ze sbírky novel Mattea Bandella sehrávaly jejich kulturní roli hry o Pyramovi a Thisbé, případně Héro a Leandrovi či Aucassinovi a Nicolettě. V některých divadelních kulturách veronský příběh vůbec nefiguroval – ve Francii se stále hrály verze o Pyramovi a Thisbé.

Podobných subžánrů je mnoho (například hry o hrdinovi čelícímu bezpráví, jako jsou *Elektra*, *Hamlet* či *Lorenzaccio*) a kulturní role, kterou sehrávají, je právě tím pojítkem, z něhož může teorie adaptace vycházet. Východiskem pro studium tedy není etablované klasické dílo (*Osvobozený Jeruzalém*, *Médea*, *Romeo a Julie* atd.), ale kulturní a společenská hodnota, která se v jednotlivých divadelních dílech aktualizuje. Jestli v tom divadelní hra adaptuje Tassův epos nebo některou jinou verzi *Rinalda* či *Armidy*, případně Shakespearovu tragédii, nebo jestli kontaminuje různé zdroje, spojuje tassovský mýtus s antickým příběhem či shakespearovský příběh s etnickým napětím západních předměstí New Yorku, zda přejmenovává postavy nebo přesouvá dějiště do jiných světů (např. film *Avatar*, *Gnomeo a Julie* nebo *Lvi král 2*) – to už je volba tvůrců. Podstatné je, že se na hře během divadelního představení aktualizuje a konfrontuje ona společenská hodnota a ujasňují společenské normy, a to platí nejen pro nová díla, ale stejnou měrou i pro jakékoli jejich textové předlohy. Tasso i Shakespeare ostatně adaptovali starší předlohy, nejkulturnější Euripides a Seneca ve svých verzích mýtu o Médei. Z tohoto pohledu se adaptace podřizují rytmu kulturní paměti, kterou je zapotřebí obnovovat a – slovy Toma Atkinsona – udržovat svěží.

Tento přístup k teorii adaptace má blízko ke kulturní antropologii a na jednotlivých divadelních představeních studuje, jak to které dílo skrze mýty obmýšlí a aktualizuje společenské a kulturní hodnoty, na kterých společnost staví. Podstatné tu je, že tím teorie zůstává v oboru – tedy v kolektivním umění vespolečného jednání (řečeno se Zichem 1931: 47) – a zároveň vlastním teoretickým zkoumáním předmět studia neuzavírá a nefixuje. Mýty jako konstituenty společnosti zůstávají nehmotnou a nepsanou kulturní pamětí – onou aporií – a na liminálních zážitcích v divadle se vtělují a stávají sdílenou, kolektivní zkušeností.

Předloha jako spouštěč: oblak nevěděni kulturní paměti

Druhý přístup, který nabízím, je úžeji dramaturgický a formuluji ho na základě pozorování divadelní praxe cizí i vlastní. Takto v praxi probíhá jeden typ adaptační práce. Otázkou zůstává, jestli je možné tento typ popsat tak, aby tvůrčí proces nefixoval do podoby mechanizované adaptační strategie, ale aby naopak podněcoval heuristické obnovování tvorby s ohledem na okolnosti tady a teď.

Opět uvádím tři příklady:

(1) *Arcadia*

Koncem jara 2021, během rozvolnění po covidových uzavírkách, jsme se studenty připravili experimentální čtyřicetiminutové představení s názvem *Arcadia* a zjara a na podzim 2025 jsem v menším měřítku podobný experiment zopakoval.¹³ V obou případech šlo o zvláštní typ dramatizace románu sira Philipa Sidneyho *Arcadia* v jeho první verzi (napsané kolem roku 1582). Zadáním obou projektů nebylo inscenovat *Arcadii*, ale vytvořit situace a hru, která z románu vychází. V prvním kroku jsem s herci probíral zájmy a témata, jimiž se zabývají a jež je trápí. Z toho se vyvinula diskuse – a soubor začal vnímat sebe jako celek i jako jednotlivce s různými názory a pohledy na věc. V druhém kroku jsem hercům převyprávěl část děje Sidneyho *Arcadie*. S některými epizodami herci rezonovali a poukázali na ně. V dalším kroku vybrané situace v malých skupinách improvizovali – nejprve komicky, pak v jiném obsazení vážně. Výsledný tvar byl svým způsobem improvizovanou adaptací románu, ale nebyl motivován snahou o věrnost nebo zprostředkování Sidneyho díla jako takového: *Arcadia* posloužila jako pouhý spouštěč, který dával divadelníkům herní metaforu a odstup – příležitost vložit do vytvořených scénických situací právě ony zájmy a témata pojmenovaná v prvním kroku: výsledně ovšem promyšlená divadelním uvažováním i posunutá v souhře s kolektivem. Pozoruhodné na projektu bylo mimo jiné i to, že během improvizací herci na několika místech přišli s formulací, která přesně korespondovala se Sidneyho předlohou – aniž by ji pochopitelně znali. Podobně překvapivé bylo, když se improvizace jedné dramatické situace nápadně přiblížila estetice a námětu jiného díla, jmenovitě *Mechanického číšníka* Harolda Pintera – hry, kterou nikdo ze souboru neznal. Jako by se tu divadlo díky katalyzátoru rodilo nanovo z ducha souhry. *Arcadia* posloužila jako pouhý pretext-záminka pro divadlo jako hru s kolektivními zájmy a tématy.

(2) *Hrozny hněvu*

V Horáckém divadle Jihlava inscenoval režisér Ondřej Štefaňák s dramaturgyní Bárrou Viceníkovou svou adaptaci Steinbeckova románu *Hrozny hněvu* (*The Grapes of Wrath*, 1939).¹⁴ Zkoušení začalo na základě připraveného scénáře, ale ten se během zkoušek proměňoval a sloužil jen k udržení struktury celé inscenace. Odkazy k románové předloze, případně jejímu filmovému zpracování z roku 1940 (režie John Ford), nebyly

13 První projekt proběhl se studenty 3. ročníku oboru BA Drama and Theatre Practice na University of Hull, odehráno 27.–28. 5. 2021. Druhý projekt byly tři půldenní dílny studentů 2. ročníku herectví na Divadelní fakultě JAMU v Brně 29. 5., 30. 9. a 1. 10. 2025. Dílen na JAMU se zúčastnili Eliška Jelenová, Kateřina Jírová, Jan Karola, Patricie Moravcová, Michal Stránský, Jakub Syrovátka, Alžbeta Štubňová, Thea Votavová, Erik Všeticka a David Wimmer, a za pedagogy Kateřina Jebavá, Simona Kurská, Monika Světnicová a Michal Zetel. První projekt jsem kriticky pojednal v Drábek 2022b.

14 John Steinbeck, dram. Ondřej Štefaňák, *Hrozny hněvu*, Horácké divadlo Jihlava, premiéra 14. 9. 2024.

podstatné – pokud někdo ze souboru knihu četl nebo viděl film, nebylo to na škodu, ale seznámení s předlohami nebylo do zkoušení zahrnuto.¹⁵ Těžištěm zkoušení byla – slovy Ondřeje Štefaňáka (která zvýrazňuji kurzívou) – *práce s hmotou*. Vstupoval do ní i prvek náhody a pak *čtvrtá souřadnice*, tedy kontext, ve kterém se tvoří.

Štefaňák mluví o *vnitřním pnutí*, které vnímá vůči dílu. Po prvním přečtení mu v paměti vytanulo několik obrazů, které člověk tuší a které postupně *vystupují z mlhy*. Do tohoto procesu zaostřování vstupují *sociální inklinace* a obecné *povědomí* – nejen o díle samotném, ale právě o rezonancích, které jednotlivé obrazy i dílo jako celek vyvolávají. Oněch několik obrazů – řádově tři až pět – přetrvává jako *pocit* nebo *předtucha* a postupně se z nich stává základ budoucího scénografického řešení. Důležitou roli v tomto procesu hraje *intuice*, která staví na vlastní zkušenosti a podřizuje se *rytmům*, jako by inscenace tvořila *hudební skladbu*.

V otázce autorství (inscenace byla inzerována jako dílo autorů John Steinbeck, Ondřej Štefaňák) rozhodně nešlo o mechanické zpracování předlohy. Štefaňák o předloze uvažuje jako o *tezi*, ke které adaptace vytváří dialogickou *antitezi*: je to *plastická odpověď* či riposta na původní dílo. Poznamenává, že *nenávidí* otázky ohledně *ctění autora*, a podotýká, že jako *otevřená společnost* nehrajeme na žádnou nedotknutelnost klasického díla. Inscenátor má v nakládání s předlohou volné ruce, může tedy tvořit svobodně, s plnou uměleckou i myšlenkovou licencí.

Je pozoruhodné, že román *Hrozný hněvu* (který Štefaňák při přípravě inscenace četl několikrát) a filmová adaptace (kterou naopak neviděl) sehrály druhotnou roli. Předloha posloužila jako metafora – nositel významu, který se aktualizuje na scéně během představení a který do hry vstupuje z kontextu tady a teď. Klasické dílo se tedy opět dostává do pozice katalyzátoru, od něhož se vlastní divadelní artefakt odráží, ale za výsledné dílo ručí inscenátoři, jejich scénické obrazy a děj koncipovaný jako hudební skladba.

(3) *Nutkání Emmy Rice*

V knize rozhovorů *Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat* (Laera 2014) se Martin Welton dotazuje režisérky Emmy Rice z britské divadelní společnosti Kneehigh na její tvůrčí metodu. Kapitola s rozhovorem se příznačně nazývá „Žádné fixní vzorce neexistují“ (There Are No Formulas). V tomto duchu popisuje i svůj rapsodický způsob práce:

„I think that there are lots of principles and voices that I listen to but there's never a formula. The minute you try to make a formula it falls down. The simple thing that binds all these projects together is that I wanted to tell 'that' story. I call it the itch. It's that moment when you wake up and think about Steptoe. You think, 'Why am I thinking about Steptoe all these years on?' Like a detective, you start to analyse what that itch is and what you're thinking about. And the next question is, 'Why at that moment do you want to tell that story?' and then the rest follows. The best pieces of work are the ones where at that moment of my life I wish to tell that story. If you can answer the question why, pretty much everything else falls into place in some shape or form, but there's no formula“ (Emma Rice in Laera 2014: 229).

[Myslím, že existuje mnoho principů a hlasů, kterým naslouchám, ale žádný fixní vzorec není. Jakmile se snažíte vytvořit vzorec, rozpadne se to. Všechny mé projekty

15 Za tyto informace děkuji Kamile Zetelové, představitelce postavy mámy Joadové, a Ondřeji Štefaňákovi, se kterými jsem proces konzultoval 15. 2. 2025 a 14. 8. 2025.

spojuje jen to, že jsem zrovna chtěla „to něco“ říct.¹⁶ Říkám tomu nutkání /resp. svrbění/. Je to ten moment, kdy se probudíš a přemýšlíš o *Steptoeových* /sitcom *Steptoe and Son* z 60. let/. A říkáš si: „Proč po takových letech přemýšlím o *Steptoeových*?“ Jako detektiv začneš pátrat, co je to za nutkání a o čem přemýšlíš. A přijde další otázka: „Proč zrovna v tu chvíli chceš to něco říct?“ – a odtud se odvíjí zbytek. Nejlepší věci jsou z okamžiků v životě, kdy chceš to něco říct. Když umíš odpovědět na otázku proč, pak prakticky celý zbytek nějakým způsobem zapadne do sebe, ale žádný fixní vzorec neexistuje.]

Rice tu mluví o *nutkání* či *svrbění* (the itch) – fyzické až erotické metafoře potřeby pracovat na nějakém konkrétním materiálu. Tímto výrazem si formuluje aporii, kterou podrobuje zkoumání, a nalézané divadelní odpovědi nabízejí konkrétní řešení, jak toto nepojmenované či nepojmenovatelné znázornit. Nad tímto metaforickým výrazem bych se rád pozastavil, protože se v něm uchovává živelnost tvorby. Zároveň se tím odkazuje k nelogocentrickému uvažování – k vědomé, ale předpojmové tvůrčí činnosti, která se odehrává mimo sféru již zformovaných konceptů. Slovy muzikologa Teda Gioia: je to činnost, která si uchovává *magii* tvorby, a není to jen tvůrčí *matematika* (Gioia 2019: 48–52, 54–60).

Na první pohled se může zdát, že tu Rice operuje zcela subjektivně – ono nutkání je osobní a může se jevit až solipsisticky. Součástí tvůrčího procesu je ale zveřejnění a rozšíření tohoto nutkání na větší společenství. Rice tak při tvorbě myslí s jinými – mentalizuje s nimi.¹⁷ Společně nalézaná znázornění se pak už přímo vážou na rovinu mezilidskou, kolektivní:

„The minute I decide I’m going to work on a story I keep it very, very simple. I’m very careful about what influences I let in. So the questions that I’m very rigorous about, are along the lines of ‘What do I remember?’, ‘What do I feel?’, ‘What do I think my parents might feel?’, then I begin to extend to the actors, what they might feel and what their experiences might be, so that those things are very, very tangible“ (230).

[Ve chvíli, kdy se rozhodnu, že na něčem budu pracovat, jdu na to velmi, velmi jednoduše. Dbám o to, čím se nechám ovlivnit. Takže otázky, které si kladu velice rigorózně, se pohybují v intencích „Co si pamatuju?“, „Co cítím?“, „Co si myslím, že by mohli cítit mí rodiče?“, a pak zahrnu herce, co oni by mohli cítit a jak by to mohli zažívat oni, tak aby všechno bylo velmi, velmi názorné.]

Na případu Emmy Rice je také pozoruhodné, jak málo se k předloze vztahuje a jak volně s ní nakládá. Ono nutkání může vzejít i z doslechu nebo z kolektivní paměti. Takto Rice popisuje, jak se zrodila idea její první slavné adaptace, inscenace *The Red Shoes* (Kneehigh 2000)¹⁸ podle povídek Hanse Christiana Andersena:

„Bill [Mitchell] said, ‘Well if you were to direct a show what would you direct?’ And I said, ‘The Red Shoes’. Now I promise you that I had never seen the film, and I couldn’t have told you what the story was. My mouth opened and the words came out. They said, ‘Brilliant, you’re doing it next year!’ I think I had heard the David Bowie song so that was probably my best reference, but the first thing I did was watch the Powell and Pressburger film [1948]. I thought, ‘What have I done? This is the most complicated, massive, operatic show!’ [...] I went to the library and got the Hans

16 Vědomě překládám slovo *story* (které Rice dává do uvozovek) výrazem *to něco*. Obrat *tell the story* se v angličtině používá mnohem volněji než jeho slovní ekvivalent v češtině. Rozhodně nejde jen o *příběh* jako takový.

17 K pojmu divadelní mentalizace, tedy zakoušet a myslet divadlo s jinými, viz Drábek 2024 a 2025.

18 Bohužel se nepodařilo vyjednat práva na otištění fotografií z inscenace. Archiv divadla Kneehigh spravuje Univerzita ve Falmouth a materiály o *Red Shoes* jsou dostupné na stránce: <https://thisiskneehigh.co.uk/item-categories/the-red-shoes/>.

Christian Andersen out and I wept at the amazing relevance to me at that time. My marriage was breaking up, I was bursting with a volcanic energy as a person, and it became a directorial energy. I was bursting out of my skin and here's this story which is about female passion and the expression of it, and also about what rules have to be broken to feed this passion and what the price of it is. [...] it was an extraordinary explosion of passion, but it's really my guiding light because of that instinctive edge which I hadn't even put a context around, which I hadn't even named, but that came out of my mouth, and I caught it. It's a really good map to remember how raw that piece of work was. When I knew I was going to do it, man, I knew I was going to do it, it was a very clear vision. There's something about that instinct that I feel very, very protective of, but it's harder and harder to explain" (234).

[Bill Mitchell se mě zeptal: „A kdybys měla něco režírovat, co by to bylo?“ A já na to: „Červené střevíčky.“ Přísahám, že ten film jsem do té doby neviděla a ani bych vám neřekla, jaký je děj. Otevřela jsem pusu a vyšla ze mě tato slova. A oni na to: „Perfekt, takže to budeš dělat příští rok!“ Myslím, že jsem do té doby slyšela píseň Davida Bowieho, a to mi posloužilo jako nejlepší vodítko, ale pak jsem hned zhlédla Powellův a Pressburgerův film /z roku 1948/. A došlo mi to: „Co jsem to udělala? Tohle je naprosto šíleně složité, obrovitánské, velkolepé dílo!“ ... Šla jsem do knihovny, vypůjčila si Hanse Christiana Andersena a tekly mi slzy, jak moc to pro mě tehdy bylo relevantní. Rozpadalo se mi manželství, jako člověk jsem byla k prasknutí plná sopečné energie, a z ní se stala energie režijní. Mohla jsem vylítnout z kůže, a najednou jsem před sebou měla příběh o ženské vášni a tom, jak se projevuje, a také o pravidlech, která je potřeba porušit, aby tu vášň člověk ukojil, a jakou cenu musí zaplatit. ... Byla to neuvěřitelná erupce vášně, ale bylo z toho moje světlo na cestách a zatím jsem si ho ani nijak nedala do kontextu, ani jsem si ho nijak nepojmenovala, ale vyšlo mi z úst a zachytila jsem ho. Je to dobrá mapa, když si člověk vzpomene, jak syrový ten špíl byl. A když mi došlo, že to mám dělat, tak to vám řeknu, věděla jsem, že to prostě udělám: ta vidina byla naprosto jasná. Ono na tom instinktu, který já si velmi, velmi střežím, něco je, ale je čím dál těžší to vysvětlit.]

Emma Rice se pro tuto inscenaci rozhodla na základě intuitivního impulzu, aniž by předlohu znala. Podobně jako v případě *Arcadie* i *Hroznů hněvu* lze říct, že předloha zde posloužila jako pouhý spouštěč – katalyzátor, který pomohl iniciovat a pohánět tvůrčí proces a dát průchod a využití té tvůrčí energii, kterou režisérka zmiňuje. Onen *instinkt*, který si střeží, to je ono *nutkání* něco vyprávět a realizovat. Důležité je, že v tvůrčím procesu stojí tento zápal na prvním místě a předlohy jako katalyzátory jsou druhotné – jen nabízí materiál, který se jako metafora může stát nositelem divadelní tvorby.

Štefaňák hovoří o *vnitřním pnutí*, v případě naší *Arcadie* jsme uvažovali o svých *zájmech* a *tématech*, co nás trápí, a Emma Rice hovoří o *nutkání* či *svrbění* (the itch): všechny tyto pojmy sehrály roli oné ústřední aporie – dotazování, ke kterému se tvůrčí proces vztahuje a na kterém se v průběhu hry (jak na zkouškách, tak při představení) schází nejen soubor, ale i obecnstvo. Předlohy se stávají druhotným hráčem – pouhou metaforou, fikcí, která hru rámcuje.



Obr. 2. *Hrozny hněvu* (Horácké divadlo Jihlava, 2024). Tomáš Slabiňák (Tom Joad) a Josef Kundera (Winfield). Režie a scéna Ondřej Štefaňák. Archiv HD_J, foto Igor Stančík.



Obr. 3. *Hrozny hněvu* (Horácké divadlo Jihlava, 2024). V popředí Barbora Bezáková (Rose Joadová), Petr Šindler (Kazatel Casy), Tomáš Slabiňák (Tom Joad), František Maňák (Táta Joad), Kamila Zetelová (Máma Joadová), Matěj Polák (Al Joad). V pozadí: Josef Kundera (Děda) a Lucie Sobotková (Babi). Režie a scéna Ondřej Štefaňák. Archiv HD_J, foto Igor Stančík.



Obr. 4. *Hrozny hněvu* (Horácké divadlo Jihlava, 2024). Tomáš Slabiňák (Tom Joad), Barbora Bezáková (Rose Joadová), František Maňák (Táta Joad), Josef Kundera (Muley), Kamila Zetelová (Máma Joadová) a Lucie Sobotková (Ruthie). Režie a scéna Ondřej Štefaňák. Archiv HD_J, foto Igor Stančík.

Závěr

Nabízené dva přístupy mohou posloužit teoretikům i tvůrcům jako možná východiska, teze pro další zkoumání – divadelněvědné i divadelní. V obou se pracuje s jistým typem aporie, epistemického dotazování, které může podnítit umělecké hledání. V prvním typu jde o kulturně antropologické tázání po mýtech vstupujících skrze klasická díla do divadelní tvorby, která se vždy nějak dotýká mezních (liminálních) situací a zážitků. V typu druhém jde o neřešitelné otázky, které zažívají tvůrci samotní. Řešením se stává vytvoření kolektivního divadelního díla. V duchu pěstování občanské společnosti pak v rámci inscenace vytvářejí metaforická společenství, která si tyto neřešitelné otázky vytknou jako své kolektivní poslání. Oba typy aporie jsou komplementární, především ale nemechanizují vlastní tvůrčí proces, ponechávají jeho spontánnost nesešňorovanou a upínají pozornost na samotný akt kolektivní tvorby v divadle.

Přesměrování kritické pozornosti, které v této studii pojmenovávám, hraje důležitou roli nejen kvůli abstraktním metodologickým a epistemickým výhradám, jež jsem vznesl v prvních částech studie. Zacílení na heuristiku a předpojmové (prekonceptuální) vnímání je důležité i jako součást koevoluce našeho poznání v právě probíhající mediální změně. Troufám si tvrdit, že někdejší důraz teorie adaptace na identifikaci kulturního kapitálu a adaptačních strategií se odsouvá stranou. Cílem těchto analýz bylo rozpoznání autorit a zdrojů našich kulturních hodnot a pak mechanizace procesů s výhledem na replikaci a uplatnění v další praxi. Tyto noetické jevy se dnes přesouvají do sféry umělé inteligence (AI). Ta generuje nový obsah právě na principu opakování, replikace a variace. S vědomím této delegace části naší mentální činnosti na stroje je zapotřebí se zaměřit na to, co je jedinečně lidské a mezilidské. Tedy na vtělenou heuristiku – kolektivní, mezilidskou aktualizaci žitých kulturních a estetických norem a hodnot v konfrontaci s bezprostředním kontextem. Právě ona je tou čtvrtou souřadnicí, o které mluví Štefaňák a kterou divadelní dílo ručí za své místo na veřejnosti.

Bibliografie

- BARNETTE, Jane. 2018. *Adapturgy: The Dramaturgy's Art and Theatrical Adaptation*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2018.
- CARLSON, Marvin. 2001. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.
- CUTCHINS, Dennis – KREBS, Katja – VOIGTS, Eckart (eds.). 2018. *The Routledge Companion to Adaptation*. Londýn – New York: Routledge, 2018.
- DESMET, Christy – IYENGAR, Sujata – JACOBSON, Miriam (eds.). 2020. *The Routledge Handbook of Shakespeare and Global Appropriation*. Londýn – New York: Routledge, 2020.
- DESMET, Christy – SAWYER, Robert (eds.). 1999. *Shakespeare and Appropriation*. Londýn a New York: Routledge, 1999.
- DRÁBEK, Pavel. 2009. Anglické hry u našich loutkářů a naopak [English Plays and Czech Marionettists]. *Divadelní revue* 20, 2009, č. 3, s. 27–41.
- DRÁBEK, Pavel. 2014. English Comedy and Central European Marionette Theatre. In Robert Henke – Eric Nicholson (eds.). *Transnational Mobilities in Early Modern Theater*. Farnham: Ashgate, 2014, s. 177–196.
- DRÁBEK, Pavel. 2022a. Dramaturgy of the Shakespearean Libretto. In Christopher R. Wilson – Mervyn Cooke (eds.). *The Oxford Handbook of Shakespeare and Music*. Oxford: Oxford University Press, 2022, s. 761–804.
- DRÁBEK, Pavel. 2022b. Performative Models and Physical Fictions: Dialogic Performance as Social Coevolution. A Case for Arcadian Theatre (Modelling the World through Play). *Culture as an Interface and Dialogue* (ed. Martin Procházka). *Litteraria Pragensia: Studies in Literature and Culture* 32, 2022, č. 64, s. 8–36.
- DRÁBEK, Pavel. 2023. "You have served me well." The Shakespeare Empire in Central Europe. *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* 28, 2023, č. 43, s. 83–114.

- DRÁBEK, Pavel. 2024. Playing, Viewing, Touching, Modelling, Mentalizing: Theoretical Reflections on PQ 2023. *Theatre and Performance Design* 10, 2024, č. 1–2, s. 88–104.
- DRÁBEK, Pavel. 2025. Theatrical Mentalisation: Experiencing Performance with Others. *Book of Proceedings 2025: Art of Experience*. Theatre Conference JAMU 2025. Brno: JAMU, 2025.
- GIOIA, Ted. 2019. *Music: A Subversive History*. New York: Basic Books, 2019. Česky vyšlo pod názvem *Hudba: podvrtné dějiny*. Překlad Marek Sečkař. Brno: Host, 2021.
- HUTCHEON, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. 1. vydání. Londýn – New York: Routledge. 2. rozšířené vydání ve spolupráci se Siobhan O'Flynn, 2013.
- JENKINS, Henry. 2006a. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006.
- JENKINS, Henry. 2006b. *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*. New York: New York University Press, 2006.
- LAERA, Margherita (ed.). 2014. *Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat*. Londýn: Bloomsbury, 2014.
- LEITCH, Thomas. 2017. *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1936. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. In Úvahy a přednášky, svazek 4. Praha: Fr. Borový, 1936. Citováno z vydání *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 17–54.
- MURPHY, Vincent. 2013. *Page to Stage: The Craft of Adaptation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013.
- OSOLSOBĚ, Ivo. 2007. *Principia parodica, totiž, Posbírané papíry převážně o divadle*. Praha: AMU, 2007.
- SANDERS, Julie. 2005. *Adaptation and Appropriation*. 1. vydání. Londýn – New York: Routledge, 2005; 2. rozšířené vydání, 2016.
- STOURNA, Athéna-Hélène. 2011. *La cuisine à la scène: Boire et manger au théâtre du XXe siècle*. Rennes: Presses universitaires de Rennes & Presses universitaires François-Rabelais, 2011.
- STOURNA, Athena. 2018. Banquet Performance Now and Then: Commensal Experiments and Eating as Mise en Scène. *Journal of Theatre and Performing Arts* 12, 2018, č. 1, s. 10–31.
- STOURNA, Athena. 2023. „The Domestic Kitchen as Performance Space: The Female Artist vs the Housewife“. *Critical Stages/Scènes critiques* 28, 2023 (cit. 22. 8. 2025). URL: <<https://www.critical-stages.org/28/the-domestic-kitchen-as-performance-space-the-female-artists-vs-the-housewife/>>.
- ZICH, Otakar. 1931. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931.

prof. doc. Mgr. Pavel Drábek, Ph.D.
emeritní profesor divadla při Univerzitě
v Hullu ve Velké Británii
paveldrabek024@gmail.com
p.drabek@hull.ac.uk
 <https://orcid.org/0000-0001-8470-722X>

Pavel Drábek je teatrolog, dramatik, libre-
tista a překladatel. Zajímá se o divadlo ra-
ného novověku, hudební divadlo, překlad
a adaptaci. Jako redaktor a programový
dramaturg spolupracuje s nakladatel-
stvím Větrné mlýny a festivalem Měsíce
autorského čtení. Je kurátorem Pražského
Quadriennale 2027.



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.