

KVAPILOVY SNY CESTOU Z JEVIŠTĚ DO ÉTERU

Případová studie k dramaturgické i textové adaptaci

PETRA JEŽKOVÁ – PAVEL DRÁBEK

Abstrakt

Objev strojopisu Kvapilovy úpravy *Snu noci svatojanské* pro rozhlasové nastudování roku 1936 nabízí jedinečnou možnost nahlédnout do režisérova dramaturgického i poetického uvažování. Stať rozhlasovou inscenaci kontextualizuje jako jednu z realizací Kvapilovy celoživotní fascinace Shakespearovou komedií. Na dochovaném textu rozhlasové adaptace konkrétně dokládá obecné úsudky o kvapilovské estetice. První část uvádí kontext Kvapilova inscenování Shakespeara se zaměřením na komedii *Sen noci svatojanské*. Druhá část analyzuje rozhlasovou adaptaci a pojmenovává konkrétní estetické rysy a v teoretické rovině navrhuje termín *redakce* jako speciální podkategorii širokého pojmu *adaptace*.

Klíčová slova

Jaroslav Kvapil, *Sen noci svatojanské*, dramaturgická adaptace, rozhlasová adaptace, redakce, rozhlasové drama

Kvapil's *Dreams* en route from the Stage to the Ether: A Case Study of Dramaturgical and Textual Adaptation

Abstract

The discovery of the typescript of Jaroslav Kvapil's 1936 adaptation of *A Midsummer Night's Dream* for the radio offers a unique insight into the director's dramaturgical and poetic thinking. This essay contextualizes the radio production as one of Kvapil's many encounters with Shakespeare's comedy that inspired him throughout his creative career. The surviving text of the radio adaptation illustrates Kvapil's aesthetics. The essay's first part introduces the context of Kvapil's staging of Shakespeare, focusing on the comedy *A Midsummer Night's Dream*. The second part analyzes the radio adaptation and identifies its specific aesthetic features. On a theoretical level, it proposes using the term *redaction* as a special case of the broad concept of *adaptation*.

Keywords

Jaroslav Kvapil, *A Midsummer Night's Dream*, dramaturgical adaptation, radio adaptation, redaction, radio drama

*Shakespearův Sen noci svatojanské je nejrozkošnější hra, jaká kdy byla pro divadlo napsána, plná pohádkového kouzla, milostného vzruchu i jadrné lidové komiky: všechny tyto její složky splývají v podivuhodný básnický celek nepomíjejících půvabů. Rozhlasem uslyšíte slavné dílo básníkovo arci jen ve zkratce, neboť podstatnou částí našeho dnešního vysílání je hudba Mendelssohnova, jež se stala už odedávna takorůžka nezbytnou a nepostradatelnou součástíou tohoto výtvoru Shakespearova.*¹

Tak uvedl hlasatel Československého rozhlasu na stanici Praha 1 ve středu 24. června 1936 v 19:45 dvouačtvrt hodinový hudebnědramatický pořad. Než zazněla známá ouvertura, která posluchače přenesla do slavnostní svatební nálady, sentimentu či snění, ještě shrnul: „Shakespearův Sen noci svatojanské, přeložený Josefem Václavem Sládkem, vysíláme v nové dramaturgické i textové úpravě Jaroslava Kvapila a za jeho režie; hudbu Mendelssohnovu, provedenou orchestrem Radiojournalu, řídí [Otakar Pařík].“²

Předkládanou stat podnítil objev strojopisu Kvapilovy úpravy pro toto rozhlasové nastudování, který dovoluje nahlédnout do režisérova dramaturgického i poetického uvažování. Aniž bychom usilovali o jakoukoli linearitu nebo se pokoušeli formulovat vývoj či proměnu Kvapilova stylu, rukopis rozhlasové adaptace umožňuje konkrétně doložit a na pevném základu ověřit obecné úsudky o kvapilovské estetice. První část statí uvádí kontext Kvapilova inscenování Shakespeara se zaměřením na komedii *Sen noci svatojanské*. V druhé části analyzujeme rozhlasovou adaptaci a na dochovaném textu pojmenováváme konkrétní estetické rysy. Metodologicky jde o protknutí deduktivního postupu (ilustrace obecných hodnocení na konkrétním materiálu) a přístupu induktivního (konkrétní fakt vypovídá o hodnotách, které realizuje). Zároveň jde o pokus prolnout postup historiografický s teoretickým: První část studie dokládá oblíbenost Shakespearovy komedie nejen v Kvapilově době, ale i v Kvapilově divadelní interpretaci. Část druhá pracuje s kulturním mýtem této hry a ukazuje na konkrétní dramatické verzi, jak se tento mýtus aktualizoval – tedy jak tato svěbytná rozhlasová inscenace z 24. června 1936 onen kulturní mýtus buduje a sytí.

Kvapilovy *Sny* na české první scéně

Ze všech Shakespearových her je to právě *Sen noci svatojanské*, který byl do té doby v Česku (i ve světě) nejvíce hrán. Dle pečlivé rešerše Karla Engelmüllera bilancující historii shakespeareovské inscenační tradice před slavným jubilejním cyklem k třístému výročí úmrtí básníka byl Shakespeare v pražském Národním divadle od jeho otevření roku 1883 do roku 1915 hrán celkem 562krát a z toho *Sen noci svatojanské* 142krát. Cenzurní povolení c. k. policejního ředitelství z 28. července 1883 na poslední straně rukopisu pracovního přepisu Douchova překladu hry dokládá péči o nezávadnost repertoáru a také časnost úvah o zařazení této hry do repertoáru (obr. 12). Kořeny české inscenační tradice této hry jsou samozřejmě hlubší; sahají k Prozatímnímu divadlu, kde byla rovněž shakespeareovskou nejoblíbenější veselohrou, a pokud bychom uvažovali českou tradici ve smyslu zemském, nikoli jazykovém, pak ještě hlouběji – k řádovým

1 Mockerát děkujeme za laskavou a vstřícnou spolupráci archiváře Českého rozhlasu Ivaně Zuranové.

2 Citujeme dle strojopisného úvodu v LA PNP a v archivu ČRo; vynechané jméno dirigenta bylo možné doplnit dle programu otištěného v periodikách *Radiojournal* a *Rozhlasový týdeník*.

divadlům a anglickým komediantům (jak si z prestižních důvodů říkaly i skupiny německých herců), o čemž svědčí například rukopis verze ze 17. století uložený v Premonstrátském klášteře v Praze či hra téhož motivu *Absurda Comica aneb Pan Petr Squentz* od Andrease Gryphia (Polochová 2008: 25–31; 2010: 63).

Jaroslav Kvapil sáhl po *Snu noci svatojanské* hned na počátku své kariéry v Národním divadle, konkrétně v roce 1901, necelých pět let po inscenaci Jakuba Seiferta s novým překladem Josefa Václava Sládka. V témže překladu pak hrů znovu nastudoval v letech 1907 a 1912. Kvapilův zájem o Shakespeara byl programový, průběžně zařazoval do repertoáru i další jeho hry, na třísté výročí básnickovy smrti tak roku 1916 mohlo Národní divadlo uvést velkolepý shakespearovský cyklus, v němž přirozeně nechyběla ani tato do té doby nejuváděnější dramatikova hra.

Kvapilův režijní přístup byl v kontextu české shakespearovské inscenační tradice nový a výrazně jiný než ty předešlé. Po pozdně romantické deklamační konvenci, uhlazenosti a vnější efektnosti přišel s pojetím poučeným evropskými inscenacemi. Ze všech dramatikových her to byl v Šubertově éře (1883–1900) právě *Sen noci svatojanské*, který v repertoáru utkvěl trvaleji a kterému se dostalo počátkem roku 1884 neobyčejně honosné výpravy z dílny C. Brioschi – H. Burghardt – J. Kautský – A. Quaglio (obr. 1), v níž byl pak mnohokrát reprizován a opakovaně studován (35 opakování jen prvního nastudování svědčí v té době o velkém úspěchu). Pro vyznění kouzla hry byla ovšem dle jejího pozdějšího překladatele Josefa Václava Sládka opulentní dekorace kontraproduktivní; důsledkem oslňující výpravy dle jeho mínění „básnické slovo [...] přišlo zkrátka“ (Nemo. [Sládek] 1884a: 48), respektive „těch několik drzých elektr.[ických] mušek přece nenahradí mu [obecenstvu] vyškrtanou poezii Shakespearovu“ (Nemo. [Sládek] 1884b: 208). Ačkoli Kvapil ve svém *Snu* neužil tzv. shakespearovské jeviště, které v té době zavádí po vzoru mnichovských inscenací režiséra Joci Saviče a dále rozvíjí ve svých nastudováních jiných dramatikových her (*Romeo a Julie*, *Zkrocení zlé ženy*, *Zimní pohádka*, *Dva šlechtici veronští*, *Komedie plná omylů* a zvláště *Othello*),³ i zde je patrné silné režijní gesto.

Kvapil se ve svých inscenacích věrně drží překladů J. V. Sládka. Režisérsky pak vystupuje do popředí jako plně autonomní autorský subjekt a svrchovaný ručitel výpovědi scénického díla. Tak o jeho *Snu* referuje Jozef Kuffner v *Národních listech*: „»Nové« nastudování Shakespearova »Snu v noci svatojanské« platí tentokráte v úplném smyslu slova. Ze starého představení – mimo hlavní dekorace – nezůstal kámen na kameni. Překlad je nový, obsazení nové, dispozice jeviště i scenování výjevů, souhra i kostým, reje postav i efekty světla, všechno nové“ (š. [Kuffner] 1901: 3). Odklon od zavedené inscenační tradice obnášel mj. upuštění od efektů, na které se v osmdesátých letech jako na atrakce lákalo na divadelních cedulích. Tak například plakáty k představením *Snu noci svatojanské* roku 1888 v tzv. „herecké režii“ Františka Kolára, který byl současně ikonickým Klubkem tohoto i předešlého nastudování hry, oznamovaly: „Veškerou mašinerii řídí strojmistr Jan Denk. Motýly a mušky pracoval Alois Bittner.“ Tyto vnější efekty, které iritovaly básníky a intelektuály (viz Sládkovy kritické šlehy v *Lumíru* – Nemo. [Sládek] 1884a: 48 a 1884b: 208), byly na druhé straně pevnou a obecenstvem žádanou součástí výpravné konvence, k níž patřily v případě *Snu noci svatojanské* i balet a celá drobná mašinerie zajišťující senzační podívanou. V tomto kontextu pak lépe pochopíme inovativnost Kvapilova režijního přístupu,

3 Šlo o antiiluzivní rozčlenění scény i dění na ní pomocí architektonicky specifikujícího portálu s oponou, která oddělovala zadní (na vyvýšené platformě) a přední plán, a umožňovala tak rychlé střihy a proměny.

směřujícího k vyznění poetických kvalit textové předlohy a prostřednictvím oproštěnějšího, subtilnějšího pojetí k navození a zesílení atmosféry: „Balet zcela odpadl, rekvizity a přístroje, známé ‚ohnivé mušky‘, reje plechových motýlů a nočních můr, jež po dlouhá léta bývaly rozkoší mladšího pokolení v hledišti, poslány naprosto do výslužby. [...] malebnost a náladovost scény dýše větší blízkostí přírodě. Také společnost elfů a ostatních lesních košiláčků hraje nějakou průsvitnější vzdušností zjevu a mátožnější graciositou víření“ (š. [Kuffner] 1901: 3). Suma: „režie podtrhuje náladovost a nový překlad je ‚mluvnější‘“ (tamtéž). Větší citlivost a poetičnost oproti dřívějším pojetím přiznal Kvapilově inscenaci i recenzent *Lumíra*: „...nemohu mlčením přejíti, jak výprava měla všecku vůni a poesii nesmrtelně krásné této Shakespearovy pohádky, a jak proti dřívější formě výpravy cítili jste tentokráte ze všeho lásku, s níž pracoval tu režisér umělec a sám básník“ (– s – 1901: [108]).



Obr. 1. Angelo Quaglio: návrh scény k inscenaci *Snů v noci svatojanské*, Národní divadlo, 1884. Archiv Národního divadla v Praze.

Kvapil ctil herce – ve svých inscenacích jim dával plnou důvěru, nevyjímaje mladé síly souboru, jež si do té doby vždy musely odbýt tovaryšská léta angažmá v Národním divadle v epizodních rolíčkách; taková byla zavedená praxe, proti níž si nikdo nedovolil se bouřit či ji jakkoli měnit. Pokud se na Kvapilovo nastudování *Snů v noci svatojanské* snášely kritické hlasy vytýkající nedostatky v hereckém přednesu, lze to přičíst na vrub právě i tomuto režisérovi revolucionářství – jednak odklonem od deklamační konvence a jednak odvahou svěřovat mladým hercům větší úlohy. Dráždivost takového novátorského počínu výmluvně odráží ironický úvod nesignované recenze Jindřicha Vodáka v *Času*: „V neděli 22. prosince bylo cvičné a pokusné představení s nejmladšími členy činoherního ensemblu. Lze se přít o to, je-li správné, že za nešťastnou obět vybran právě Shakespearův *Sen noci svatojanské*“ (nesign. [Vodák] 1901: 3). (Rozumějme: cvičným a pokusným představením Vodák nazval premiéru inscenace právě pro její obsazení mladistvými silami hereckého souboru: dvacetiletá

Anna Červená hrála Hermii, dvaadvacetiletá Leopolda Dostalová Helenu a dvaadvacetiletá Iza Grégrová Pucka). Kritikovy nároky na interpretaci Shakespearovy dramatiky následně prozrazují dobově příznačný pietní přístup důsledně dbající na přesnou deklamaci a vyznění básnickových veršů. Vodák doporučuje Kvapilově pozornosti stať režiséra, dramaturga a divadelního ředitele Alfreda von Bergera „Wie man Shakespeare spielen soll“ z knihy autorových esejů *Über Drama und Theater* (Berger 1900) a dlouze vypočítává jen některé z mnohých hereckých prohrěšků proti správné deklamaci. Oproti tomu Kvapil, spoléhaje na herce a jejich vlastní invenci a schopnosti, pojímal práci s nimi spíše kompozičně – v intencích svého pojetí režie jako tvůrčího svorníku celé inscenace, včetně všech detailů a složek inscenačního tvaru, od volby překladatele, spolupráce se

scénografem, promyšlené mizanscény, práce se světlem, zapojením hudby, tance; vše za účelem vytvoření poetické nálady. I v tom tkvěl jeho vklad pro českou shakespearovskou inscenační tradici: stylizované komponování mizanscény do obrazů, v nichž herecké siluety a gesta působily až výtvarně či architektonicky – jako živé reliéfy. Šlo o další krok směrem ke stylizaci a potlačení iluzivnosti.

Po šesti letech Kvapil nastudoval *Sen noci svatojánské* znovu, obnovenou premiéru uvedl též den – jako součást slavnostního „vánočního“ programu (odpoledne se hrála Rebikovova opera *Vánoční stromek*, v níž byl zaměstnán celý balet, a po ní výpravná hra Karla Maška *Betlém* s hudbou Františka Picka; následující den byl zopakován *Vánoční stromek* a *Betlém* a na Štědrý den bylo Národní divadlo zavřeno). V novém nastudování dal opět prostor mladým hercům; denní tisk v anoncích vypíchl znovu právě nové obsazení, jež bylo zřetelnou součástí režijního přístupu a vůbec Kvapilova vzácného osobnostního rysu, jímž byla inkluzivní sympatie pro mláď. „Poprvé hrají sl. Sedláčková Puka, sl. Noskova Oberona, sl. Suchánková Titanii, sl. Rydlova Elfa, p. Viesner Švihlíka a p. Hašler Filostrata“ (*Čas* 1907: 6). Po pěti letech je v též den premiéra *Snu* uvedena na ceduli opět jako „nově studována a scenována“. Kvapil vnímal každé nové nastudování jako tvůrčí výzvu. Bylo pro



Obr. 2. Růžena Nasková jako Hippolyta
(W. Shakespeare: *Sen noci svatojánské*,
Národní divadlo, 1912, fotograf neznámý).
Archiv Národního divadla.

něj možností proniknout znovu do hry a podat ji jinak. To je zřejmé už z rozdělení rolí, které obsadil herci oproti očekávání jakoby naschvál jinak: Růžena Nosková, nyní provdaná Nasková, ztvárnila tentokrát Hippolitu (obr. 2), Oberona hrála Leopolda Dostalová (jež v předchozím nastudování hrála Helenu), Zdenka Rydlová hrála tentokrát Puka (obr. 3) a Elfa Eugena Engelbertová (obr. 4).

Kvapilova shakespearovská dramaturgická linka na české první scéně vrcholila v nejméně příhodné době, za první světové války: roku 1916 provedl o třístém výročí básníkova úmrtí jubilejní cyklus jeho her. Do té doby uvedl vlastní režii do repertoáru

Národního divadla sedmnáct jeho dramát, z nichž se mu za nesnadných válečných podmínek přece podařilo uskutečnit nepřetržitý cyklus o patnácti večerech (z dosavadních Kvapilových shakespearovských režii chyběly jen hry *Dva šlechtici veronští* a *Julius Caesar*). Své životní dílo i hereckou slávu tu dovršil režisérův přední herec Eduard Vojan. Impozantním cyklem, připraveným za enormního nasazení – za šest neděl Kvapil obnovil svá starší nastudování patnácti Shakespearových her – však režisérovo zaujetí básníkem neskončilo. Divadlo v jeho životě jen na jistou dobu ustoupilo jiným akutním výzvám. V dalších letech poutala všechnu Kvapilovu energii a pozornost odbojová a konspirační činnost v rámci Maffie a zapálená politická aktivita, vyvíjená ve prospěch vzniku samostatného československého státu.



Obr. 3. Zdenka Rydlová jako Puk (W. Shakespeare: *Sen noci svatojánské*, Národní divadlo, 1912, fotograf neznámý). Archiv Národního divadla.



Obr. 4. Eugena Engelbertová jako Elf (W. Shakespeare: *Sen noci svatojánské*, Národní divadlo, 1912, fotograf neznámý). Sbírka Národního muzea, Divadelní oddělení, sign. 49 F 467.

Kvapilovy *Sny* na jiných scénách

Po převratu se situace změnila. Kvapil mezitím do Národního divadla dopomohl mladšímu kolegovi-režisérovi Karlu Hugo Hilarovi a hrou osudu si s ním pak vyměnil místo. Po tříletém politickém intermezzu⁴ se roku 1921 ocitl jako umělecký šéf a režisér

4 Byl členem revolučního národního shromáždění a působil na ministerstvu školství a národní osvěty, kde řídil ustavený umělecký odbor.

v Městském divadle Královských Vinohrad. *Sen noci svatojanské* roku 1923 nastudoval i zde. Modernistická inscenace s výrazně secesně stylizovanou výpravou Josefa Weniga, k níž vedle kostýmních návrhů stylově přiléhaly i propagační materiály (obr. 5–8), dosáhla na Vinohradech do té doby nebyvalých 52 repríz. Režisérův integrující a mladistvě otevřený tvůrčí princip znovu dokládá už složení realizačního týmu inscenace: k choreografii „rytmických rejů“ Kvapil přizval spolupracovníci avantgardních scén Milču Mayerovou, v obsazení spoléhal na nejprogresivnější, Hilarem pro expresivní stylizaci odchované herce, kteří mu ve vinohradském souboru zůstali po odchodu některých do Národního divadla. Byli to především Roman Tuma (Oberon) a Míla Pačová (Puk) (obr. 9 a 10).

Kritika Zdeňky Háskové ovšem již jasně vyznačuje generační šev dělící Kvapilův poetizující náladotvorný sentiment od britkosti, strážlivosti a celkově civilnějšího komunikačního kódu mládeže: „*Sen noci svatojanské*“ byl vypraven v duchu Kvapilově s důrazem na poetickou stránku hry, čímž poněkud utrpěla humoristická vložka, a tím i celková svěžest. Bylo té poetičnosti až příliš, i když nic nevybočovalo z dobrého Kvapilova vkusu uměleckého. Děj pohádkový jest příliš prostý, než aby unesl tíhu celé té nádhery smyslové a neunavoval diváka dojmy převážně zrakovými. A stává se také tím jednotvárnějším, že i osoby skutečné počínají si pohádkově a nejsou nijakou protiváhou vzdušné a lehounké pohádkové části“ (Hásková 1923: 278).⁵

Je ironií osudu, že Kvapil – jehož inscenace jsou kritizovány pro přemíru zrakových dojmů – v té době čelí stále naléhavějším potížím s očima (onemocněním rohovky trpěl od dětství). Přesto se drží své vášně pro divadlo i pro tuto Shakespearovu férii. Ještě téhož roku ji nastuduje ve zcela jiných podmínkách – v plenéru, v lesním divadle v Krči. Svému celoživotnímu příteli, klíčovému důvěrníku – a mohli bychom říci mentorovi – Aloisi Jiráskovi koncem roku 1925 píše: „Kdykoli se člověk vrátí k sebeznamějšimu Shakespearovi, pokaždé v něm najde plno nových věcí a podnětů; dnes v něm zas vidím mnohem, mnohem víc a přál bych si ještě tolik životních sil, abych se k němu vrátil ještě několikrát.“⁶

Na soustavnou divadelní činnost byl Kvapil nucen rezignovat roku 1928.⁷ Po prodělané operaci očí, která nenaplnila naděje, jež do ní vkládal (zbytky zraku mu umožňovaly stěží orientaci na ulici, kam nakonec bez doprovodu nemohl vyjít), musel na Vinohradech své angažmá ukončit. Poté režíroval hru alespoň příležitostně pohostinsky. V sezoně 1932/33 ji nastudoval jako host v Českém divadle v Olomouci za ředitele Stanislava Langeru. I zde jako ve všech svých nastudováních použil Sládkův překlad, provedení Mendelssohnovy hudby dirigoval J. Budík a inscenaci vypravil Josef Gabriel. V sezoně 1936/37 uvedl *Sen noci svatojanské* v brněnském Divadle Na hradbách, kde se choreografie ujal Ivo Váňa Psota, dirigoval Vilém Tauský, výpravu pojednal opět Josef Wenig, který rovněž v souladu s poetickým pojetím inscenace graficky zpracoval až „porcelánově“ jemný plakát (obr. 11). Demetria hrál Karel Höger, Titanii Vlasta Fabianová. Brněnská divadelní premiéra následovala rozhlasovou inscenaci po necelých deseti měsících a také při tomto uvedení bylo zvyrazněno, že český text „nově upravil Jaroslav Kvapil“. Lze se tedy domnívat, že jako podklad oběma zpracováními snad posloužila stejná (či podobná) Kvapilova úprava.

5 Hásková hodnotila představení celkově jako „velmi pěkné“, za užitečné považovala poukázat jen na to, co poněkud zaráželo. Věcný, analytický ráz propůjčuje její recenzi výmluvnost a dokumentární hodnotu: „Co do výpravy, nevím, je-li to stahování a vytahování přední části lesa nejlepším rozřešením pro změnu místa, leda by se na ten okamžik scéna zatemnila. Takto zůstane divákovi tento nepřírozený zjev v mysli na úkor dokonalosti iluze“ (Hásková 1923: 278).

6 Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze: pozůstalost Aloise Jirásky, korespondence vlastní, přijatá: Jaroslav Kvapil 11. 10. 1925.

7 Za sedm let činnosti působení ve vinohradském divadle (1921–1928) tu Kvapil uvedl jedenáct Shakespearových dramát.



Obr. 5–7. Josef Wenig: návrhy plakátu a scény k inscenaci *Snu noci svatojanské* J. Kvapila v Městském divadle na Královských Vinohradech 1923. Sbírka Národního muzea, Divadelní oddělení, H6D-18617, H6D-18619, H6D-18618.



Obr. 8. Josef Wenig: návrh kostýmů k inscenaci *Snů noci svatojanské* J. Kvapila v Městském divadle na Královských Vinohradech 1923. Sbírka Národního muzea, Divadelní oddělení, H6D-30062.



Obr. 9. Roman Tuma jako Oberon
(W. Shakespeare: *Sen noci svatojanské*,
Městské divadlo na Královských Vinohradech,
1923, fotograf nezjištěn). Sbírka Národního
muzea, Divadelní oddělení, sign. 35 F 138.



Obr. 10. Míla Pačová jako Puk
(W. Shakespeare: *Sen noci svatojanské*,
Městské divadlo na Královských Vinohradech,
1923, fotograf nezjištěn). Sbírka Národního
muzea, Divadelní oddělení, sign. 35 F 56.

Své zaujetí pro Shakespeara Kvapil reflektoval i ve svých memoárech. V bilanci, v níž lze tušit aluzi na výraznou Hilarovu inscenaci v Národním divadle,⁸ gentlemansky ponechal stranou všechnu hořkost nad údajnými naschvály, kterých se od Hilara jako šéfa činohry české první scény na Vinohradech dočkal.⁹ Vkrádající se skepsi stáří se nepoddal; rozjímání zakončil raději liberálním optimistickým povzbuzením mládí, jak mu bylo vlastní: „A teď nakonec ptám se sama sebe: Zůstalo tu po mně trochu shakespeareovské tradice? Nevím, nevím... Když jsem odešel od Národního divadla, nezbyl tam po mých Shakespearech kámen na kameni a v Městském divadle dopadlo to nejinak. Není divu: noví lidé hledají k Shakespearovi nové cesty, někdy dost strmé či točité či krkolomné. Shakespeare je věčný problém, nikdy se ho nenasytíš, nikdy ho dost nevystihneš – a nikdy ho neubiješ, bys ho mordoval nebo pitvorně modernisoval sebe víc! [...] Shakespeare vydrží a přečká všechno – a tak tedy, noví lidé, jen do toho, jen do toho!“ (Kvapil 1947: 135–136).

Kvapilovy *Sny* v éteru

Ve stejné sezoně, kdy *Sen noci svatojanské* nastudoval v Brně, připravil Kvapil i inscenaci rozhlasovou. Dochovaný strojopis uvádí, že i pro ni „Český text nově upravil Jaroslav Kvapil“. V čem ale spočívala tato rozhlasová adaptace a jak hru konkretizovala, je otázka složitější. Na první pohled by se mohlo z textu zdát, že žádné zásadní změny nenastaly. Toto shrnutí ovšem nepodává žádnou konkrétní zprávu o estetickém gestu, který, kterou vyžaduje rozhlas. Jde o zásahy dramaturgické a textové Josefa Václava Sládka – které



Obr. 11. Josef Wenig: plakát k inscenaci *Snu noci svatojanské* J. Kvapila v Zemském divadle v Brně, 1937. Archiv Národního divadla Brno.

zprávu o estetickém gestu, které svou rozhlasovou inscenací Kvapil vytvořil. Vedle úpravy, kterou vyžaduje rozhlas jako specifické médium, je zajímavé také studovat, jaké byly zásahy dramaturgické a textové. Kvapil pracoval s tehdy čtyřicet let starým překladem Josefa Václava Sládka – kterého se celou svou divadelní kariéru věrně držel. Jeho zásahy

- 8 Hilarova inscenace poprvé uvedená v Národním divadle 13. června 1933, v originální aktualizaci hraná jako konverzační komedie v elegantních koktejkách, cylindrech a v červených fracích anglické štanice, byla pro některé až příliš moderní a civilistní. Interpretace vrstevnaté pojetí, v němž byl Puk poprvé na českém jevišti ztvárněn mužem (faunským, živelným, výřečným a akrobaticky mrštným Ladislavem Peškem), zasazené do kouzelné proměnlivé scény Vlastislava Hofmana, vyvolalo silný ohlas. Mládež na galerii byla nadšená a také kritické autority vesměs přiznávaly režijnímu pojetí značnou působivost, přičemž se však zhusta shodovaly na jistém nesouladu lyrického vzletu i samého obsahu veršů s civilistním pojetím. Zaznívaly názory, že Hilar básníkovi uškodil, zatlačil ho do pozadí (–fert. 1933; s. p.), „dikční zdrženlivost civilismu“ neodpovídala a příliš tlumila milostné hádky čarovné noci (kd. [Kodíček] 1933; s. p.).
- 9 V dopisech Jiráskovi si Kvapil často stěžoval na Hilarovo počínání, například že přetahal z Vinohrad nejlepší herce, ačkoli měl v Národním divadle sil nadbytek. Anebo že vinohradské scéně, zneužívaje privilegia Národního divadla, zabránil v uvedení v tisku již ohlášeného titulu tím, že ho v Národním divadle rovněž nasadil (*Cyrano, Námluvy Pelopovy*). Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze: pozůstalost Aloise Jirásky, korespondence vlastní, přijatá: Jaroslav Kvapil 26. 8. 1923, 30. 9. 1923, 11. 10. 1925.

do textu překladu byly ovšem jiného druhu, než dělal Bohumil Štěpánek, autor překladu, který pro svou inscenaci užil Hilar.¹⁰ Jaké byly Kvapilovy nové úpravy, je obsahem následujících odstavců. Na vybraných pasážích z dochovaného scénáře analyzujeme rysy, které jako *pars pro toto*, induktivně podávají obraz Kvapilova celkového estetického záměru.

Pro identifikování toho, čím je tento typ úprav specifický, je zapotřebí upřesnit teoretické nástroje, kterými jevy popisujeme. Obecné pojmenování *adaptace* je tak široké a mnohoznačné, že ve své elasticitě mnohdy neřekne nic, než že mezi předlohou a výsledným dílem (adaptací) je zkrátka nějaký vztah. Jakého druhu je, už tento termín nepostihuje. Ve své studii o českých překladech Shakespeara Pavel Drábek operuje s různými termíny pro práci s adaptacemi: jednak *transmediace*, tedy úprava pro jiné médium a typ intersémiotického překladu (užijeme-li termín Romana Jakobsona); jednak *redukce*, „neúplný nebo zkrácený překlad, seškrtaný pro potřeby inscenace nebo jiného kontextu [...], většina divadelních překladů (tedy překladů, které vznikly přímo pro inscenaci) jsou redukce“ (Drábek 2012: 18; viz též Hutcheon 2012: 37, 45). Navrhujeme využít zde pojem nový, užívaný v jiných kontextech, a hovořit o *redakci*. *Redakce* neodkazuje pouze k procesu úpravy, ale také k textové verzi, která nejde proti duchu a významu (intencionalitě) předlohy, a zároveň přizpůsobuje text potřebám a pravidlům připravované inscenace – od média (zde rozhlas) přes produkční požadavky (trvání díla) až po otázky recepce (obecenstvo a posluchačstvo).¹¹

Na první pohled se může zdát, že *redakce* je jako *adaptace* typ spíše mechanický a nepřilíš tvůrčí. Tvrdíme ovšem opak: *redakce* je určujícím faktorem kulturní tvůrčí činnosti. Každé dílo existuje v intencionalitě, která je nedourčená: až svou konkretizací se stává estetickým skutkem – aktualizací, která ze všech možných, potenciálních významů *vtělí*, a tím *zhmotní* (aktualizuje) dílo v žitém čase.¹² Zdůrazněme onu nedourčenost, v níž každé dílo existuje – a platí to dvojnásob pro klasická díla, jako je *Sen noci svatojánské*, která v sobě nesou nejen významy textové, ale i kulturní *mýtus* (Drábek 2012: 26), jenž dané dílo, jeho autora i jejich místo v kultuře pojímá do sebe.¹³ *Redakce* umožňuje upravovateli zvýraznit, či naopak potlačit některé okruhy tohoto mýtu – dokonce spíš většinu z nich. Co víc: upravovatel musí tuto sumu kulturní paměti přebrat, aktivně – tj. autorsky – z ní vybírat, a navíc ještě výsledné redakci vtisknout estetický výraz. Skutečnost, že mnoho redakcí jde takřka „po srsti“ a opírá se o většinový kulturní mýtus toho kterého díla, neznamená pasivitu. Taková redakce aktivně pracuje s „mainstreamovou“ recepcí a z hlediska kulturně-politického tíhne ke konzervativismu – má tendenci replikovat, a tím upevňovat společenské normy.

Tento aktivní proces se děje i tehdy, kdy upravovatel pracuje intuitivně – aniž by měl pojmenovány hodnoty, které redakci vštěpuje. Při novém čtení původního díla je pak nevyhnutelné ono překvapení, které ve výše citovaném dopise Aloisi Jiráskovi vyjadřuje Kvapil: „Kdykoli se člověk vrátí k sebeznamějššímu Shakespeareovi, pokaždé v něm najde plno nových věcí a podnětů; dnes v něm zas vidím mnohem, mnohem víc...“ Někdy je konfrontace s původním dílem v příkrém rozporu s kulturním mýtem, jako tomu bylo v případě Elišky Krásnohorské, kterou pohoršily „kluzkosti a dvojsmysly“

10 *Sen noci svatojánské* v překladu Bohumila Štěpánka vyšel v edici Pantheon u Františka Borového roku 1930 a uvedl ho na scéně Národního divadla K. H. Hilar (premiéra 13. 6. 1933).

11 K problematice rozhlasové adaptace viz Hutcheon 2012: 41–42. Ke specifice rozhlasové hry viz Crook 1999 a k audiálnímu divadlu viz Brown 2020.

12 Vědomě tu operujeme s termíny raného fenomenologického strukturalismu: *nedourčenost* a *konkretizace* (Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, 1931; Felix Vodička, *Konkretizace literárního díla*, 1941; viz též Jankovič 2004) a *aktualizace* (Jan Mukařovský, „Jazyk spisovný a jazyk básnický“, 1932; viz též Šlaisová 2012).

13 K problematice kulturního mýtu jako pojmu viz knihu Karen Armstrong o mýtu obecně (Armstrong 2005) a pak specificky v divadle viz Carlson 2001.

v Shakespearově *Bouři* a odmítla ji překládat: „Nebyla jsem vdána, nerozumím tomu a nikoho ptát se nebudu!“ (Antonín Klášterský in Drábek 2012: 153).

Jakou redakci tedy vytvořil Jaroslav Kvapil pro rozhlasovou inscenaci v roce 1936, když textový podklad doprovodil poznámkou, že „podstatnou částí našeho dnešního vysílání je hudba Mendelssohnova, jež se stala už odedávna takřka nezbytnou a nepostradatelnou součástí tohoto výtvaru Shakespearova“? Co z té nepřeborné, nedourčené sumy Shakespearova *Snu* – navíc ve specifickém překladu Josefa Václava Sládka – Kvapil do rozhlasové verze vložil? Jak kulturní mýtus hry naplnil a jak ho naopak posunul?

Dochovaný text rozhlasové inscenace prozrazuje nejen redukci (zkrácení je zcela pochopitelné už z hlediska udržení pozornosti při poslechu), ale obsahuje také krátké expoziční vsuvky, které pro audiální médium dotváří prostředí. Jde o stručné repliky, jaké se v divadelní inscenaci mnohdy improvizují, když chce ansámbl obecněstvu diegeticky pomoci navodit atmosféru. Do první scény athénských řemeslníků, kteří vstupují do lesa na zkoušku, Kvapil připsuje:

Hlasy Holahó, kde jste, lidičky? Mistře Kdouličko – Piskálku – Hladomre – (6)¹⁴

Podobně když Oberon v lese spatří přicházet Demetria pronásledovaného Helenou, upravuje Kvapil Sládkův překlad (značíme škrty a podtrháváme doplněný text):

SLÁDEK 1896

Oberon [...] A než to kouzlo s očí sejmu jí
– jak zas to mohu jinou bylinou –,
ji pohnu, by mi dala panoše.
Leč kdo to přichází? – Sám neviděn
chci vyslechnouti jejich rozmluvu.

Vystoupí Demetrius a za ním Helena.

Demetrius Já nemiluji tě, již nechod' za mnou.
Kde jest Lysander s krásnou Hermií?
Jej zavraždím, jak ona vraždí mne.
Tys řekla, že se utekli v ten les;
a tady jsem a v lesní poušti tě
mne rozum opouští, neb nemohu
se potkati se svojí Hermií.
Pryč, jdi mi z očí, nesleduj mne dál.

Helena Ty za sebou mne táhneš, ~~magneť~~;
svým tvrdým srdcem; ale železo;
věz, nepřitahuješ, neb srdce mé
jest pravá ocel: pozbuď síly své
mne přitahovat a já nebudu
mít síly žádné tihnout za tebou.

Demetrius Což vábím vás? A krasořečím vám? (2.1)

KVAPIL 1936

Oberon [...] A než to kouzlo s očí sejmu jí
– jak zas to mohu jinou bylinou –,
ji pohnu, by mi dala panoše.

Vystoupí Demetrius a za ním Helena.

Demetrius Já tebe nemiluji, Heleno,
a nechod' za mnou.

Helena Slyšte mne, Demetře!

Oberon Kdo se to blíží noční tišinou?
Hoch s děvčetem a zdá se v neshodě.
Sám neviděn spor jejich vyslechnu.

Demetrius Kde jest Lysander s krásnou Hermií? Tys
řekla, že se utekli v ten les;
tady jsem a hledám nadarmo.
Pryč, Heleno, a nesleduj mne dál.

Helena Ty za sebou mne táhneš, Demetře.

Demetrius Což vábím vás? A krasořečím vám? (12–13)

14 Citáty ze scénáře rozhlasové inscenace z roku 1936 označujeme jen číslem strany strojopisu. Citujeme dle strojopisů uložených v LA PNP a v archivu ČRo.

Citovaná ukázka nejen ilustruje, jak Kvapil slovně dokresluje scénu děje, ale také naznačuje, jak velké redukce se jeho redakce dopouští: vedle Sládkových 20 veršů má Kvapilova redakce 14 – včetně dvou doplněných scénotvorných řádků.

Kvapil těmito škrty dosahuje jednak stručnosti, jednak i spádu děje. Shakespearovi milenci jsou mnohem vzletnější a žijí spíše v přednášené poezii než ve svých scénických tělech, a Sládkův lyrický překlad této tendenci ještě napomáhá. Kvapil na jednu stranu Sládkovu lyričnost zachovává, místy dokonce i umocňuje, ale kontrastně k ní do děje vnáší větší hybnost: dramatický děj se odvíjí v rychlejším tempu. Spádu dosahuje i střídáním delších replik s krátkými. V následujícím dialogu jsou Demetrioovy repliky obvykle tří- až čtyřveršové, zatímco Helena na ně reaguje jednověšovými promluvami. Tím Kvapil dosahuje efektivního, a zároveň nepsychologického dokreslení dramatických osob.

Co se týká stylizace básnického jazyka, Kvapil ji mnohde umocňuje větším patosem – jak je patrné hned ze vstupní repliky hry (inkriminované změny podtrháváme):

SLÁDEK 1896

Theseus Teď kvapem, spanilá Hippolyto,
se blíží svatební nám hodina;
jen čtyři blahé dny a přinesou
nám nový měsíc: leč jak pomalu –
ó žel! – té staré luny ubývá!
Mé touhy zdržuje jak macecha
neb vdova, která tráví loudavě
na mladistvého muže důchodech. (1.1)

KVAPIL 1936

Theseus Teď kvapem, Hippolyto spanilá,
se blíží svatební nám hodina;
jen čtyři blahé dny a přinesou
nám nový měsíc: ach, jak pomalu –
ó žel! – té staré luny ubývá! (2)

Vedle škrty Kvapil provede inverzi v prvním verši. Tím dosahuje rýmu (asonance) s druhým a pátým, závěrečným veršem Theseovy repliky. Knižní *leč* nahrazené patetickým *ach* umocňuje lyričnost textu, a zároveň dává herci možnost vzdechem vtělit afekt. Místy nahrazuje archaismy nebo Sládkovy idiosynkrasie současnějšími ekvivalenty (*posměvači* > *posměváčku*; *doslechnuv* > *doslechl*), a vůbec má tendenci ke vkusnému a srozumitelnějšímu jazyku. Redukuje také expresiva a výrazy nelaskavé, veškerá dušování se a zaklínání – a to i u Sládka, obecně pověstného svým choulostivým jemnocitem. Tyto drobné zásahy v kostce naznačují Kvapilovo estetické gesto.

Radikální krácení replik jednak zrychluje rytmus, jednak také vyostřuje střihy. Dosahuje se tak údernější gestičnosti (ke gestičnosti více viz Drábek 2012: 57–58 a 66–67):

SLÁDEK 1896

Sem blíž, Demetrie! – Ctný pane můj,
já svolil, aby ten ji za chot' vzal.
Sem blíž, Lysandre! – Kníže laskavý,
muž ten mé dcery srdci učaroval:
ty, ty, Lysandre, verše dávals jí [...]

Co vy, Hermie, tomu říkáte? [...]
Demetrius jest čacký, vzácný muž.

Tak jest Lysander.

KVAPIL 1936

Sem Demetrie, blíž! – Ctný pane můj,
tomuto jsem svou dceru zaslíbil.
Lysandře, předstup! – Kníže laskavý,
muž ten mé dcery srdci učaroval:
ty, Lysandře, jsi verše dával jí [...]

Nuž, Hermie, co tomu říkáte?
Demetrius jest čacký, vzácný muž.

Lysander rovněž!

Oslovení „Sem Demetrie, blíž!“ zdvojuje apel (oproti Sládkovu „Sem blíž, Demetrie!“). Tím získává herec další příležitost vytvořit dramatický prostor a vyslat k svému scénickému partnerovi *silokřivky* (řečeno zichovskou terminologií; Zich 1931: 246), které pak určují souhru. Posun od Sládkova „Tak jest Lysander“ ke Kvapilovu „Lysander rovněž!“ dodává Hermiíně reakci na důraznosti.

Škrty nutně vedou ke zjednodušení motivací jednotlivých osob. Tak je tomu zejména u Oberona a Titanie, kteří jako postavy u Kvapila představují element spíše božský než lidský. Zauzlený spor o indického chlapce, vzájemné žárlivé podezírání a dlouhodobá řevnivost jdou u Kvapila stranou: jeho Oberon a Titanie jsou zkrátka znesvářená božstva a pohybují se jako postavy na úrovni bezmála melodramatické (zhruba jako je tomu u postav v opeře, které spočívají do značné míry v hudebním proudu).

Kvapilovy škrty také vedou k zaoblení hran a zmírnění extrémů v konfliktu mezi dramatickými osobami. Jeho Helena nepronáší bolestivé vyznání Demetriovi:

Helena [...] Jsem vaším ohařem, Demetrie;
čím víc mne bijete, tím více chci
se tulin k vám: nuž se mnou činite jen,
jak se svým ohařem to činíte;
mne šlapte, bijte, zanedbávejte,
mne ztrácejte, jen to mi dovozte,
ač nehodné, bych dál šla za vámi. (2.1)

Zůstane jen oddané „I proto ještě víc vás miluji“. V téže intenci škrtná Demetrioio hroživé „Jej zavraždím, jak ona vraždí mne“. Ponechme stranou, že Sládkův překlad – podobně jako většina českých překladů – se tu dopouští jisté krvelačnosti. U Shakespeara nejde o slovo *vraždit* (slay), jak se někteří editoři tendenčně domnívají, ale o *zastavit, učinit přítrž* (stay). Kvapil škrtem tlumí míru Demetrioia rozhořčení.

Tím ovšem netvrdíme, že Kvapil eliminuje temnou notu, která se v lesních scénách mezi milenci rozehrává. V jeho redakci zůstává Demetrioia výhrůžka Heleně, pokud ho nenechá na pokoji:

Demetrius Již dost mám řečí tvých a nech mne jít,
neb za mnou půjdeš-li, to vskutku věř,
že v lese tom ti někde ublížím. (13)

Zároveň je zapotřebí říci, že tato pohrůžka, převzatá od Sládka, je mírnější, než jak je tomu v Shakespearově originále. Tam se nemluví o *ublížení*, ale o *mischief*, tedy o *nepřístojnosti*, špatnosti, o *něčem zlém*.

Závěr

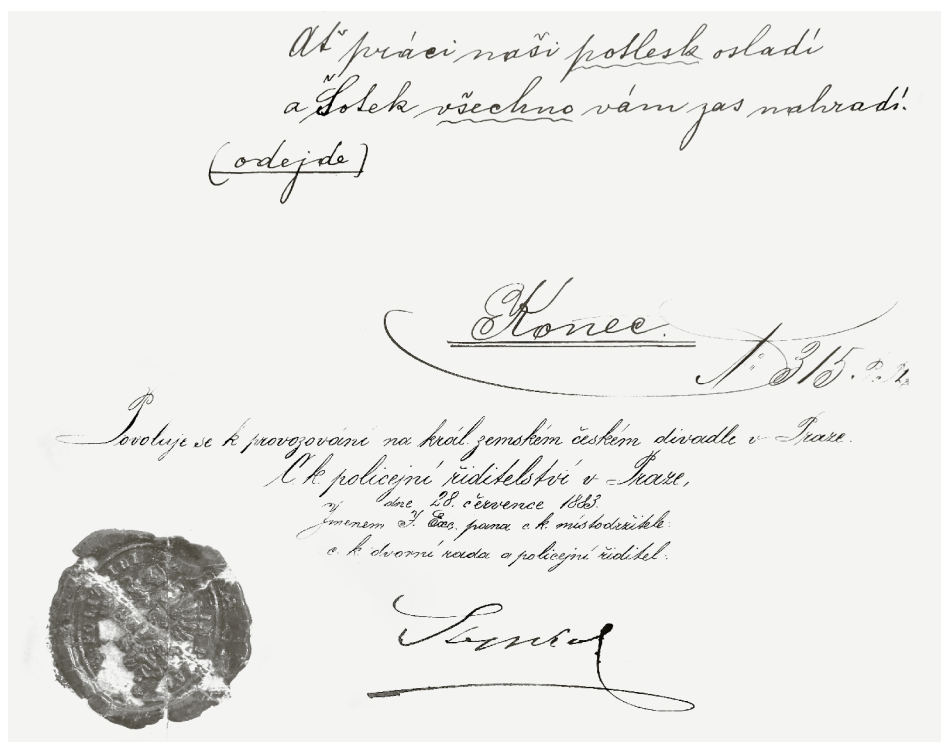
Kvapilova redakce Sládkova překladu *Snu noci svatojanské* nejde proti duchu hry ani proti obecně tradované, radostně romantické recepci díla. V jeho pojetí je to stále ona „pohádka“, jak ji žánrově označuje na titulní straně strojopisu. K tomu dodává už citovanou upoutávku, kterou vyzdvihuje kulturní hodnoty, jako je pohádkové kouzlo, milostné vzplanutí či lidová komika, a zdůrazňuje jejich trvalost. Jeho redakce ovšem nemá jednoznačnou tendenci k nízkým společným jmenovatelům – tedy k jakémusi kulturnímu „zprůměrování“ a neškodné laskavosti. Kvapil zachovává a ještě zvýrazňuje

dramatické protiklady ve hře: na jedné straně poetičnost slova, na straně druhé údernost a spád děje, který mnohdy s lyrickou poezií účinně kontrastuje.

Jinými slovy lze konstatovat, že Jaroslav Kvapil ve své redakci konkretizuje a potvrzuje kulturní paměť hry (její mýtus). Ostatně rozhlasová inscenace by jistě nebyla přijata tak vlídně, kdyby zachovávala celou plejádu barev a extrémů, kterou Shakespeareova předloha nabízí. Že jde o konkretizaci kulturní paměti, spíše než o osobitý či nějak revidující výklad hry, naznačuje i skutečnost, že Kvapil opírá svou rozhlasovou inscenaci o populární romantickou skladbu Felixe Mendelssohna Bartholdyho – a je to právě slavný pochod, který inscenaci otvírá, nikoli Shakespeareovo slovo. Výše citovaná Theseova replika, kterou Kvapil upravuje, aby dosáhl větší asonance i patosu, zazní až v okamžiku, kdy je nálada hry Mendelssohnovou hudbou dávno určena.

Ačkoli v historii českého či československého inscenování Shakespeara – na jevišti i v éteru – Kvapil představoval výrazný úběžník, s nímž se konfrontovali jeho současníci i nástupci, pokusili jsme se ukázat, že ona „kvapilovská tradice“, která jim byla mnohdy předhazována, nebyla ničím převratným, dokončeným, neměnným, natož kodifikujícím. Kvapil sám přistupoval jistě nejen ke *Snu noci svatojanské* pokaždé znovu jako k nové tvůrčí výzvě, kterou je třeba řešit prostředky adekvátními médiu i době. Nepopíral při tom nic z toho, co bylo, a nebránil se novým tendencím a generačním změnám; čerpal svobodně inspiraci u jiných divadelních tvůrců a byl otevřen přicházejícím podnětům. Stal se však autoritou, a tak na sklonku své aktivní umělecké dráhy, rok před pojednáváním rozhlasovým nastudováním *Snu*, mohl číst mj. též řádky konfrontační stati mladého režiséra Viktora Šulce, jenž uvedl hru ve Slovenském národním divadle, které Kvapil sám před patnácti lety zakládal. Šulcova inscenace *Snu noci svatojanské*, podobně jako Kvapilova tvorba, vykazuje vliv starších i novějších německých inscenačních postupů a inspiraci podněty ruských divadelních avantgardistů. Šulc se v tisku musel bránit výtkám, že porušuje kvapilovskou tradici inscenování Shakespeara. V obraně psal o tom, že tradice a konvence porušoval i Kvapil, stejně jako ti, u kterých se inspiroval (Reinhardt porušoval dokonce tradici svých vlastních inscenačních postupů). Znovu tak vidíme problematiku jakékoli kanonizace – která je zřejmě nezbytnou, ale stejně tak ošemetnou součástí jakéhokoli dějepisectví. „Čas, který je mezi včerejškem a zítřkem, uprostřed zloby, naříkání, úzkostí duše a fyzické nouze, čas, kdy každá norma a každá substance se boří pod nárazy nové skutečnosti, čas, který taví každou včerejší představu o společnosti, právu, funkci ducha a těla, hospodářství i lásky, nemůže v umění pěstovat tradice“ (Šulc 1935; překlad PJ). Kvapil by patrně Šulcova slova podepsal.

Recenzovaný odborný článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury.



Obr. 12. Pečeť stvrzující povolení c. k. policejní cenzury na rukopisu Douchova překladu *Snu noci svatojanské* z 28. 7. 1883. Archiv Národního divadla v Praze.

Bibliografie

- Archiv Českého rozhlasu Praha.
Archiv Národního divadla.
Divadelní oddělení Národního muzea.
Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze: pozůstalosti Jaroslava Kvapila a Aloise Jiráska.
ARMSTRONG, Karen. 2005. *A Short History of Myth*. Edinburgh: Canongate Books, 2005.
von BERGER, Alfred. 1900. *Über Drama und Theater*. Leipzig: Eduard Avenarius, 1900.
BROWN, Ross. 2020. *Sound Effect: The Theatre We Hear*. London: Bloomsbury, 2020.
CARLSON, Marvin. 2001. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.
CROOK, Tim. 1999. *Radio Drama: Theory and Practice*. London – New York: Routledge, 1999.
Čas 21, 1907, č. 353, 22. 12. 1907, s. 6.
DRÁBEK, Pavel. 2012. *České pokusy o Shakespeara*. Brno: Větrné mlýny, 2012.
–fert. 1933. Když sen se promění ve skutečnost. Blíže neurčený článek – výstřižek uložen v archivu ND.
JANKOVIČ, Milan. 2004. Glosa k Vodičkovu pojetí „konkretizace“. In Alice Jedličková (ed.). *Felix Vodička 2004*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004, s. 70–73.
HÁSKOVÁ, Zdeňka. 1923. *Divadlo*. *Lumír* 50, 1923, č. 5, s. 278.
HUTCHEON, Linda. 2012. *A Theory of Adaptation*. 2. vydání, s dodatky od Siobhan O'Flynn. London – New York: Routledge, 2012.
kd. [KODÍČEK, Josef]. 1933. Shakespeare na week-endu. Blíže neurčený článek – výstřižek uložen v archivu ND.
KVAPIL, Jaroslav. 1947. V službě Shakespearově. *O čem vím II*. Praha: Dr. Václav Tomsa, 1947, s. 128–136.
Nemo. [SLÁDEK, Josef Václav]. 1884a. *Divadlo*. Sen noci svatojanské. *Lumír* 12, 1884, č. 3, s. 48.
Nemo. [SLÁDEK, Josef Václav]. 1884b. *Divadlo*. Věříme rádi... *Lumír* 12, 1884, č. 13, s. 208.
Nesign. [VODÁK, Jindřich]. 1901. Národní divadlo: Sen noci svatojanské. *Čas* 15, 1901, č. 354, s. 3.

- POLOCHOVÁ, Markéta. 2008. Premonstrátský Sen: shakespeareovské přesahy na kontinentu v 17. století. *Divadelní revue* 19, 2008, č. 4, s. 25–31.
- POLOCHOVÁ, Markéta. 2010. Hamlet či non-Hamlet? Tak trochu jiná bratrovražda. *Divadelní revue* 21, 2010, č. 2, s. 62–79.
- Rozhlasový týdeník 3, 1936, č. 25, s. 16.
- Radiojournal 14, 1936, č. 25, s. 20.
- s –. 1901. Divadlo. *Lumír* 30, 1901/02, č. 9, s. 107–[108].
- š. [KUFFNER, Jozef]. 1901. »Nové« nastudování Shakespearova »Snu v noci svatojanské«... *Národní listy* 41, 24. 12. 1901, s. 3.
- ŠLAISOVÁ, Eva. 2012. 'Aktualisace' in English Scholarly Literature: Interpretation, Ignorance, and Misunderstanding. *Theatralia* 15, 2012, č. 2, s. 154–67.
- ŠULC, Viktor. 1935. Lžitvary a kritický plyš. *Robotnické noviny* 17. 5. 1935.
- ZICH, Otakar. 1931. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931.

Mgr. Petra Ježková, Ph.D.
Národní institut pro kulturu
Divadelní ústav
Kabinet pro studium českého divadla
petra.jezkova@idu.cz
 <https://orcid.org/0009-0005-5722-2768>

Petra Ježková je divadelní historička, redaktorka a editorka, zabývající se zejména českým divadlem 19. a první poloviny 20. století. Vede Kabinet pro studium českého divadla NIK, kde je hlavní garantkou projektu Česká divadelní encyklopedie. Založila a řídí ediční řadu Nota bene. Od roku 2024 je šéfredaktorkou *Divadelní revue*.

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, libretista a překladatel. Zajímá se o divadlo raného novověku, hudební divadlo, překlad a adaptaci. Jako redaktor a programový dramaturg spolupracuje s nakladatelstvím 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.