

PLAY IBSEN

Nebeského ibsenovské inscenace

MARKÉTA POLOCHOVÁ

Abstrakt

Autorka se zabývá tvorbou režiséra Jana Nebeského a její návratností k Ibsenovým dramatům. Jako první Nebeský režíroval *Přízraky* (1988), k nimž se po 34 letech vrátil ve své prozatím poslední ibsenovské inscenaci. Během bezmála čtyř dekad režíroval osm Ibsenových her, některé individuálně, jiné v podobě série (trilogie inscenací v Divadle v Dlouhé), a norský dramatik se tak stal jeho nejvyhledávanějším autorem. Nebeského ibsenovské inscenace jako celek odrážejí specifický vývoj režisérovy poetiky a kontinuitu jeho zájmu v dramaturgické oblasti i v režijním rukopise.

Klíčová slova

Jan Nebeský, Henrik Ibsen, metody analýzy, postdramatické divadlo, tvůrčí kontinuita, prostorovost, hlasovost, gestičnost

Play Ibsen: Jan Nebeský's performances of Henrik Ibsen

Abstract

The article focuses on the work of Jan Nebeský – one of the leading Czech directors –, specifically, his returns to Henrik Ibsen, and the continuity of his (Ibsenian) productions. Nebeský stages his first Ibsen's drama, *The Ghosts*, within the first years of his career, and symbolically returns to this particular drama in his latest Ibsenian production. Of the almost four decades of time in between, Nebeský continually returns to Ibsen's plays, staging eight of them. As the Czech director's style transformed and stabilized, so did his Ibsenian productions, thus reflecting both the dramaturgical continuity of Nebeský's and his distinctive style.

Key words

director Jan Nebeský, Henrik Ibsen, analytical methods, postdramatic theatre, creative continuity, spatiality, vocality, gesture

Tématem tohoto čísla *Divadelní revue* je „opakování a jedinečnost v umění“, název vstupního textu ročenky věnované čtvrtstoletí Divadla v Dlouhé, v němž Nebeský vytvořil tři své zásadní ibsenovské inscenace, zní „Návraty, které nejsou opakováním“ (Drozd 2021: 12–15). Právě jednotnost, návratnost a lineárnost zvolené tvůrčí estetiky, stylu, ztvárňovaných a diskutovaných témat i autorské výpovědi, která je však pokaždé něčím inovativní a celkově originální, beze zbytku charakterizuje rovněž čtyři a půl dekády tvůrčí činnosti režiséra Jana Nebeského. „Sledujeme-li jeho inscenace v těsném sledu, působí ve zhuštěném čase jednotlivé děje jako jeden příběh vyprávěný na pokračování“ (Reslová 1997: 41). Tento postup se pak jevištně neprojevuje pouze v rovině estetické (výpravné) a režijní, ale na několika úrovních i v rovině dramaturgické a interpretační.

Nebeský se opakovaně vrací k vybraným dramatikům, patrné je souznění s Egonem Tobiášem, který se stal jeho dvorním českým autorem (*Bouře 2*, *JE SUŠ*, *Malý stvořitel*, *NoD Quijote*). Tobiášovu synkrezi s režisérovými postupy postihl Michal Čunderle na příkladu hamletovské variace *Solingen (rána z milosti)*: „... transformují nějaký zásadní zážitek, událost, postoj, pocit anebo představu do přetržitého dění, v němž se rozevírají mikrodramata, která ale často vzápětí ustupují jiným situacím či obrazům“ (Čunderle 2004: 31). Ze zahraničních jsou to nejčastěji Shakespeare a Ibsen, kterého režisér inscenuje vůbec nejfrekventovaněji. Obecně však inklinuje k severské dramatice, viz *Blanche a Marie* Pera Olova Enquista (2009) nebo *Pustina lásky* (1989), *Žena krále Leara* (1992), *Sonáta duchů* (1995) a *Manželská historie* (2021), které spojuje jméno Augusta Strindberga jako autora inscenovaného textu nebo podkladu pro adaptaci či dramatizaci.

Nebeského přístup je však na hony vzdálený nějakému pietnímu uctívání předlohy: k autorům přistupuje jako k rovnocenným partnerům, s nimiž vede tvůrčí dialog, k jejich textům se mnohdy staví analyticky a polemicky (pro mnohé často až neuctivě, jak vyplývá z recenzí).¹ Zhusta zdůrazňuje významy a motivy, které jiným tvůrcům připadají okrajové, marginální nebo bezvýznamné a nemusejí být čitelné na první pohled, také proto řada recenzí Nebeského inscenací poukazuje na novátorské, originální čtení předlohy. Nebojí se navíc výrazně zasáhnout do textu a předlohu (po významu, avšak radikálně) krátit, často využívá textové interpolace. Zároveň je konzistentní v ohledávaných tématech, k nimž patří především různé podoby mezilidských, zejména rodinných a manželských vztahů. Marie Reslová dodává: „Jeho protagonisty jsou otcové a synové, synové a matky, otcové a matky... Všechno to nesnesitelně obtížné dorozumění bytostí, které jsou si určeny“ (Reslová 1997: 41). Když Ibsenova Heda Gablerová pronáší „Já zajdu – já na tohle zajdu“ (Ibsen 2006b: 204), hovoří právě o nepřijatelnosti a malosti dusných vazeb manželského svazku i vyvdaných příbuzných; v Nebeského inscenaci při těch slovech její představitelka Lucie Trmíková jako divoké zvíře v kleci pobíhá sem a tam v propadle na forbíně, kde se nakonec zastřeší.

Kontinuita je u Nebeského rovněž, možná především, patrná na výběru spolupracovníků. Kromě Lucie Trmíkové, životní partnerky, kmenové herečky a scenáristky, autorky většiny dramatických textů pro inscenace Divadelního spolku JEDL, který spolu s Nebeským a hercem Davidem Prachařem založila, zve Nebeský ke spolupráci opakovaně úzkou skupinu dalších tvůrců. Od pohledu zřejmé je jeho souznění s výtvarnicemi Janou Prekovou (kostýmy, začasté scénografie nebo podíl na ní) a Petrou

1 Srov. například kritické ohlasy k inscenaci *Král Lear* nebo *Divoká kachna*.

Vlachynskou (především účast na inscenacích spolku JEDL). Nápadné jsou zejména výrazné, pestrobarevné, významotvorné, charakteristické kostýmy s kontrastními materiály, barvami i styly, které často tendují k samostatným výtvarným objektům a pomáhají dotvářet (nebo ve vyprázdněném prostoru kompletně formovat) scénické řešení. Konzistentní je rovněž hudební složka, přičemž autorská hudba bývá obvykle provozovaná živě při představení – ať už jako výrazný hudební doprovod nebo významotvorný prvek, často v symbióze obou těchto variant. Podstatné je propojení s konkrétními hudebníky, především skladatelem Alešem Březinou (za vše *Král Lear* a *Wernisch*), ke spolupráci Nebeský několikrát přizval rovněž Emila Viklického (např. *Kabaret Shakespeare*) a těleso s živým hudebním doprovodem se stalo dalším specifickým rysem Nebeského inscenací napříč žánry i divadelními prostory.

Opakovaně spolupracuje s vybranými herci. Kooperace s Davidem Prachařem, spoluzakladatelem a jedním z hlavních herců Divadelního spolku JEDL, započala již u první inscenace v roce 1981 a pokračovala na více než čtyřech desítkách projektů. Do Nebeského inscenací opakovaně vstupovali také Karel Dobrý (za všechny *SY, Rána z milosti*, *Malý stvořitel/Der kleine Fratz* nebo *Vytržení panny z Barbý*), Alois Švehlík (*Z cizoty*, *Úklady a láska*, *Dvoji domov*, *Soukromé rozhovory* ad.), Miloslav König (mj. *Deník zloděje*, *Santini*, *Opera Ibsen/Přízraky* nebo *Fredy*) nebo Saša Rašilov nejml. (od *Sonáty duchů* přes *Edmunda v Králi Learovi* a stěžejní roli Zahradníčka ve stejnojmenné inscenaci po *Wernische* a *O hadech z Auvergne*).

Také žánr inscenací je návratný: opakují se kabarety (*Kabaret Blatný*, *Kabaret Shakespeare*, *Wernisch*) i produkce s výraznými kabaretními prvky (široká plejáda inscenací včetně *Krále Leara*, *Manželské historie*, *Divadla Gočár* nebo operních *Přízraků*), performativní a multizánrové projekty (*Hamlet Part 2*, *Médeia*, *Orfeus*, *Květy noci*), kontinuální samostatnou odnoží se stalo divadlo silné dramaturgické výpovědi, tedy komorní autorské inscenace pod hlavičkou Divadelního spolku JEDL sledující výrazné, často pozapomenuté osudy vybraných osobností (Jan Zahradníček, Růžena Vacková, Santini). Vracejí se tematické i herecké paralely – při ohledávání manželských vztahů repetitivně fungují zavedené herecké dvojice: Jan Vondráček a Lucie Trmíková jako trojice manželských párů v triádě *Divoká kachna* – *Eyolfek* – *Heda Gablerová* v Divadle v Dlouhé s pozoruhodným vývojem obou ústředních představitelů. Zatímco v roli Hjalmara Ekdala začíná Vondráček pocitově mocensky na vrcholu, v *Eyolfkovi* se jeho role problematizuje a v *Hedě Gablerové* v postavě Tesmana rovněž díky žensky laděnému kostýmu kompletně obrací, prochází Trmíková v úlohách jeho partnerek přesně opačným vývojem: z tiché, poslušné Giny přes postupně sílící Ritu Allmersovou v *Eyolfkovi* až po nekompromisní, tvrdou, maskulinní Hedu. Také duo Prachař – Trmíková kontinuálně ztvárňuje rozrůzněné polohy manželského či příbuzenského svazku od *Oresta* přes *Médeiu* po *Manželskou historii*.

Vrství se motivy a témata, nabalují scénické postupy, zrcadlí kostýmy, konzistentně se nakládá s hereckou složkou (civlnost, grotesknost, ale také častá exprese ve výrazu), objevují se analogické objekty, jmenovitě častý prvek stolu-tabule (obojí *Přízraky*, *Divoká kachna*, *Manželská historie* a mnohé další), recyklují se konkrétní kulisy, např. tentýž stůl přenesený ze *JE SUŠ* do dalších inscenací, vracejí se rekvizity – skleněná mísa se sladkostmi v prvních *Přízracích* a *Johnu Gabrielu Borkmanovi* – či části kostýmu, mj. průhledné umělohmotné nadkolenní kozačky na podpatku v *Malém stvořiteli* i *Manželské historii*, papírový límec v *Kabaretu Shakespeare* a *Mementu Mori*,

obvyklé je využití paruk i další prvky jako práce s nahotou (*Král Lear*, *Hamlet Part 2*, *Přízraky*), ale také karnevalové zveličení tělesných partií (*Divoká kachna*, *Wernisch* aj.). Lze tedy konstatovat, že kontinuita a konzistentnost se Nebeskému neděje, ale že ji – návratností, (sebe)citováním a recyklací – záměrně a uvážlivě vytváří.

Existuje mnoho způsobů, jak Nebeského dílo kontextualizovat; od obecnější komparace s jeho generačními souputníky, z jejichž řady se svým specifickým režijním rukopisem vždy vymykal, přes ohledávání paralel s jemu podobnými tvůrci (za všechny jeho žák Jan Frič), až po jeho kontextualizaci v rámci evropské ibsenovské recepce, především pak srovnání s inscenacemi Ibsenových dramát v režii Thomase Ostermeiera. Text o text se však soustředí na režijní rukopis Jana Nebeského prezentovaný na soudržném, uzavřeném vzorku ibsenovských inscenací. Režisérovi se také doposud nedostalo komplexnější odborné reflexe: za několik desetiletí jeho působení vznikla celá řada recenzně laděných textů věnovaných konkrétním inscenacím nebo jejich skupinám z pera kritiků i několika teatrologů, přesto schází systematičtější sledování jeho režijního stylu i postavení v kontextu soudobého divadelního pole. Jediná akademická publikace pak přináší bibliograficky laděný obrazový materiál k Nebeského tvorbě (Holomíček – Šavlíková – Tobiáš 2007).

Vzhledem k – nebo možná navzdory – výše řečenému se domnívám, že tvorbu Jana Nebeského lze patrně snadno popsat, ale jen obtížně zařadit. O režisérově první (absolventské) inscenaci, Gončarovově *Strží*, napsala Alena Zemančíková: „Všichni jsme se u toho sešli a vidíme, že uprostřed měšťanského carsko-ruského pokoje stojí holínka. Tak vpadla postmoderna na česká jeviště. Bylo to v roce 1981“ (Zemančíková 2019).² Postmoderní atributy Nebeského tvorby jsou nepopíratelné, otázkou ovšem zůstává, zda toto označení s jeho extenzivní šíří a vágní charakteristikou v režisérově případě ob stojí. Totéž do jisté míry platí i pro Lehmannovu koncepci postdramatického divadla, jehož dílčí rysy mnohé režisérové inscenace bezpochyby vykazují, a s ním sdruženého postspektakulárního divadla s jeho dokumentární kvalitou výpovědi, narušováním iluzivnosti a dalšími aspekty (Eiermann 2009), jež jsou Nebeskému rovněž vlastní; na druhou stranu však některé jeho inscenace určitými atributy spadají do kategorie vizuální dramaturgie. Marie Zdeňková označila Nebeského *Solingen* za „útvár vzpírající se racionální interpretaci“ (Zdeňková 2004: 4) a podobné tápání v souvislosti s jednoznačným výkladem viděného i poukazování na multiplicitu významů se v recenzích Nebeského inscenací objevuje opakovaně. Jakub Škorpil v závěru své recenze *Krále Leara* poskytuje celé dvě strany dovětku, věnovanému několikanásobnému symbolickému zpřítomnění holokaustu na jevišti (hákové kříže – pruhované pyžamo – nacistická uniforma – hromada šatstva a kufrů – sprchy), a připouští marnou snahu dopátrat se jeho významu v kontextu dané inscenace, což považuje za její slabinu (Škorpil 2012: 81–89). Naproti tomu Marie Reslová tentýž prvek označuje za „příliš doslovný“ (Reslová 2011: 10).

Jistě, jedním z rysů postmoderny je rozvolňování, narušování nebo kompletní rozklad vztahu znak-význam. Nebeského inscenace však stejně dobře postihuje shakespearovské „v tom nesmyslu se skrývá smysl“ (Shakespeare, *Hamlet*, př. Martin Hilský), kdy pod

2 Definice Nebeského jako postmoderního tvůrce se v recenzích objevuje opakovaně v souvislosti s různými inscenacemi, především v případě adaptací tzv. kanonických dramát (Erml 1993: 10; Král 1995: 50–55; Kříž 2005: 13; Hrdinová 2011: 18)

doširoka rozkročenou formou, jež spojuje domněle neslučitelné či záměrně protichůdné prvky a výrazové prostředky, lze nalézat zřetelně čitelné významy vyvěrající z ducha předlohy, jako tomu bylo ve zdánlivě neuchopitelném *Králi Learovi*.³ Také proto se vkrádá další otázka: zda je vůbec nutné hledat pro volnomyšlenkářského režiséra typu Jana Nebeského postmoderní či jiné označení pro potřeby kategorizace a zda není příhodnější pokusit se bez ohledu na konkrétní zařazení co nejdůsledněji pojmenovávat různorodé podoby poetiky, jež je mu vlastní a kterou od počátku své tvorby kultivuje, a typologizovat prostředky, s jejichž pomocí tak činí. To je také ambicí předkládané úvahy, a to s využitím kombinace nástrojů performativní a postmoderní estetiky a se zacílením na výsek ibsenovských inscenací.

Nebeský Ibsen (a Ibsenův Nebeský)

Opakování i návraty definují taktéž Nebeského vztah k Henrikovi Ibsenovi, dramatikovi, k němuž se ve své kariéře obrací nejčastěji. Doposud inscenoval osm jeho dramát,⁴ přičemž upřednostňuje zejména texty z pozdního období autorova života, které vykazují výrazné rysy symbolismu: pro své inscenace tak volí všechna čtyři dramata – jmenovitě *Stavitele Solnesse*, *Eyolfka*, *Johna Gabriela Borkmana* a *Když my mrtví procitneme* –, která Ibsen napsal na sklonku svého života po návratu z dobrovolného exilu zpět do Osla. Z dřívějších děl si potom vedle tzv. ženských dramát – *Heda Gablerová*, *Domeček pro panenky* – vybírá *Přízraky* a *Divokou kachnu*, nepřilíši inscenované dramatické texty,⁵ které navíc (pomineme-li obávanou *Paní z námoří*) nejvýrazněji vykazují zárodky pozdějšího symbolismu v Ibsenově tvorbě. Jeho variace na text *Když my mrtví procitneme* (pod názvem *Arnie má problém*) je teprve druhým českým uvedením tohoto dramatu,⁶ shodným případem je také *Eyolfek*.⁷ Právě kontinuitnost uvádění Ibsenových dramát i dlouhé časové rozpětí – první ibsenovská premiéra (*Přízraky*) proběhla v roce 1988, prozatím poslední (*Opera Ibsen/Přízraky*) pak v roce 2022 – poskytuje důsledný, sevřený podklad pro zevrubnou analýzu Nebeského režijní poetiky i inscenačních postupů, lze na něm zároveň vysledovat proměny a posuny režisérova rukopisu i ty rysy, které zůstávají konstantní. Proto po úvodní chronologizaci daných inscenací následuje analytické pojednání konkrétních rysů a prvků.

V rámci souručenství Nebeského s Ibsenem by samozřejmě bylo možné spatřovat prvoplánovou paralelu v provokativnosti a z ní plynoucím ambivalentním přijetí obou tvůrců, podstatnější je však jejich tematická spojitost. Navzdory občasným aktualizacím jsou Nebeského inscenace výrazně apolitické a jejich aktuálnost a společensko-kritické vyznění spočívá v akcentaci témat, jež jsou pro režiséra stěžejní a k nimž (nejen) v případě ibsenovské série patří především rozmanité pohledy na mezilidské vztahy a vazby.

- 3 Mizení autorského subjektu a vynořujícím se znakům a symbolům postrádajícím referenty, ale také – navzdory fragmentární podobě inscenace – rehabilitaci výrazného dramaturgického přístupu v *Králi Learovi* se věnoval Martin Pšenička (Pšenička 2014: 106–113).
- 4 V případě inscenací *Přízraky*, *John Gabriel Borkman* a *Stavitel Solness* vycházím při analýze ze záznamů, u ostatních z jednoho či opakovaných zhlédnutí představení plus videozáznamů.
- 5 Bez ohledu na to, zda je přijetí *Přízraků* kladné, nebo záporné, vyjadřují se kritici jednomyslně pochvalně o volbě neotřelého, takřka zapomenutého textu (Paterová 1988: 5; Štěpánek 1988: 4).
- 6 Jeho první jevištní realizaci nabídl o pouhé čtyři roky dříve v Divadle F. X. Šaldy v Liberci Ivan Rajmont.
- 7 Poprvé jej v roce 1995 inscenoval v Divadle v Řeznické Ondřej Zajíc (jevištní hudbu složil Filip Topol s Psími vojáky). Karolína Stehlíková upozorňuje na diskrepanci v počtu uvedení a překladů, které vznikly hned čtyři (Stehlíková 2021: 59).

Nejenže, jak již bylo řečeno, Nebeský neinscenoval tolik her žádného jiného autora, ale kromě tří variací na *Hamleta*,⁸ pro jejichž genezi však platí poněkud odlišný inscenační postup, se opětovným nasazením titulu vrátil pouze k Ibsenovým *Prízrakům*. Uvedení dělí 34 let a obě dvě inscenace na rozdíl od „Hamletů“ zachovávají (navzdory změně média a autorskému vkladu Lucie Trmíkové coby autorky libreta v případě mladší operní varianty) fabulační i syžetovou strukturu původního dramatu. Specifická je i inscenační podoba Nebeského ibsenovských realizací, které se do značné míry vzdávají pro jeho tvorbu typického událostního charakteru, případně jej minimalizují, takže i inscenace z této skupiny nejperformativnější, *Opera Ibsen/Prízraky*, zůstává ve srovnání s většinou ostatních režisérových počinů distanční.

Zároveň se sluší konstatovat, že tak, jako je Ibsen podstatný pro Nebeského, je Nebeský podstatný pro Ibsena. Jeho dramatickým textům se věnuje de facto od počátku své režijní tvorby a systematicky se k nim vrací již bezmála pětatřicet let, čímž se vymyká české jevištní praxi a lze jej označit za našeho předního, a v současnosti jediného ibsenovského režiséra. Existují i jiné, ale spíše jednotlivé, vybočující počiny: např. Mikulášková *Heda Gablerová* v Národním divadle moravskoslezském, Páclův *Brand* v Divadle v Celetné, Jan Frič se v nadcházející sezoně k Ibsenovi vrátí potřeť *Divokou kachnou*. Nebeského dosavadních devět inscenací (podle osmi her) však tvoří kontinuum, jemuž se v našem soudobém kontextu neblíží žádný tvůrce.

Troufám si oponovat konstatování Zdeňka Hoříňka: „Nebeského inscenační metoda má ovšem pramálo společného s dramatickou metodou Ibsenovou“ (Hořínek 1993: 6), a přiklonit se spíše k Čunderleho postřehu k režisérově *Divoké kachně*, tedy že „nejde o bohapustou legraci na účet klasika, ale naopak o jeho poctivé tlumočení“ (Čunderle 2006: 22). Po mém soudu Ibsenův způsob myšlení i volba a zpracování témat Nebeského inscenační poetice zřetelně konvenují. Z motivických linií prostupuje dramatikovy hry zejména izolace, již Nebeský režijními prostředky zdůrazňuje, ať už vnější (Borkman žijící v osamění na půdě vlastního domu nikdy nevychází ven; v *Divoké kachně* nabízí půda exil/skrýš pro podobně izolovanou Hedviku), nebo – častěji – vnitřní (za všechny Heda Gablerová v metaforickém vězení nově nabyté rodiny, které je opět akcentováno jevištním řešením v podobě oddělené prosklené kukaně). Ibsenovy postavy jsou svou podstatou solitérní, což ovlivňuje způsob, jakým spolu komunikují. Jejich schopnost dorozumívání, a především vzájemného porozumění, je značně limitovaná a jednotlivci existují spíše odděleně vedle sebe, než aby se jim podařilo formovat fungující páry či menší společenství, přestože právě sevřené nukleární rodiny spolu s několika nejbližšími utváří základní rozvrstvení Ibsenových dramát. Tato podoba holé existence a formy přežívání (spíše než plnohodnotného života) prostupuje tematicky takřka všechny Ibsenovy texty. Podstatné je autorovo zaměření na neschopnost komunikace, uzavřenost do vnitřních světů a odpojení od ostatních mezi nejbližšími v rámci těsného soužití: partnery, příbuznými, rodiči a jejich dětmi, které zrcadlí Nebeského zájem o ohledávání různobarevných podob těchto vztahů.

8 V rozmezí desetiletí 1994–2004 realizuje Nebeský tři hamletovské inscenace. Nejprve *Hamleta* (inscenaci přenesenou v premiérovém roce 1994 z NoDu do MDP), v průběhu jehož zkoušení jako vedlejší produkt vznikl *Hamlet Part 2* – performance pro dva interprety, herce (David Prachař) a bubeníka (Pavel Fajt), jejíž zrod inicioval právě Prachař. V roce 2004 trilogii uzavírá *Solingen (rána z milosti)*, autorem je Egon Tobiaš, inscenace kromě výrazných performativních rysů, kompletní dehierarchizace složek a přesycení znaků pracuje také s divadlem na divadle a otevírá divákům specifické zkoušení *Hamleta*.

Zejména trilogií v Divadle v Dlouhé režisér pokračuje v dříve načaté depsychologizaci postav do podoby jedno- nebo vícerozměrných figur – postup, jež Jan Císař označuje za konceptualizaci (Císař 2016: 4). Ester Žantovská v tomto kontextu hovoří o absolutním obnažení postav pomocí režisérovy „obvyklé metody fyzického zhmotňování duševních stavů“, čímž vznikají „obrovské rozpory mezi vyřčeným a míněným“ (Žantovská 2016); Alena Zemančíková analogicky soudí: „Nebeského postavy vyjadřují vnějšími znaky svůj vnitřek, ale ne v očekávatelné psychologické rovině“ (Zemančíková 2019). Nebeskému konvenuje i zvláštní efekt Ibsenových textů: na straně jedné modelová přepjatost vztahů, situací, charakterů – velká slova, přemrštěná gesta i postavy na úrovni typizovaných figur –, na straně druhé reálnost, živost, skutečnost a podivně důvěrná blízkost jednotlivých osob i konfrontací.

Na povrch také často vyplouvá zdánlivě marginální motiv, který režisér ve svých inscenacích opětovně akcentuje a nechává plně vyznít, a tím je konkurence, soutěživost a nevraživost: mezi případnými rivaly v lásce, častěji mezi rodinnými příslušníky jako forma závnosti hraničící s nenávistí. Rita Allmersová chápe postižení Eyolfka jako memento svého dávného prohřešku, zároveň v chlapci při svém majetnickém postoji vůči manželovi spatřuje soka v lásce. V *Johnu Gabrielu Borkmanovi* svedly kdysi sestry Gunhilda a Ela souboj o Borkmanovu přízeň, jejich rivalita se pak znásobeně zrcadlí ve sváru o náklonnost syna/synovce Erharta Borkmana. Až ve chvíli, kdy Erhart odjíždí a Borkman umírá, pronáší Borkmanová závěrečnou repliku hry: „Dva stíny – nad mrtvým.“ Smíření je tedy možné pouze s odstraněním překážek – jež tu však nepředstavují abstraktní spory, ale dvě konkrétní lidské bytosti, které navíc obě ženy svým specifickým způsobem milovaly. Právě toto zvětčování a zhmotňování citů i lidí a zobrazování majetnické, vlastnické touhy je pro Ibsena charakteristické a v Nebeského inscenacích systematicky vyzdvihované a často také karikované.

Opakovaně se v dramatikových hrách objevuje taktéž motiv viny a trestu, jenž je opět nejčastěji úzce spjatý se členy rodiny. Ibsen různými způsoby variuje téma rodinného břemene a dědičné viny s důrazem na fakt, že děti/potomci přebírají vinu svých rodičů jako stigma, které je poznamenává a řídí jejich další životy. V *Přízracích* nejenže otcova nevěra znemožňuje vztah nevlastních sourozenců Osvalda Alvinga a Reginy, u Osvalda navíc propuká nevyléčitelná pohlavní nemoc (stejná, jakou trpěl jeho otec a která vrhá na syna dědičný stín). V *Divoké kachně* i *Eyolfkovi* Ibsen daný motiv dále rozpracovává, ještě více radikalizuje, ale také oduševňuje. Třináctiletá Hedvika, dcera Ekdalových, pozvolna přichází o zrak, tedy schopnost vidět/poznávat, a přesto, jak konstatuje Čunderle v recenzi Nebeského *Divoké kachny*, „vidí víc a lépe než druzí, je vnímavější, a tím, jak se pokouší ve světě vyznat a jednat, také zralejší“ (Čunderle 2006: 22). Dítě, jež je tu důsledkem nevěry své matky, na sebe v průběhu hry přebírá hlavní zodpovědnost za toto provinění i jeho možné odčinění. Když na radu Gregerse trpícího „horečkou posledního spravedlivého“ (Ibsen 2006a: 419) hodlá získat otcovu náklonnost zpět tím, že obětuje divokou kachnu, a ať už dílem nešťastné náhody, nebo sebevražedným obětováním, končí mrtvá s jedinou kulkou vstřelenou přímo do srdce. Její ztráta zraku symbolicky konvenuje s postupující slepotou starého Werleho, přičemž právě fyzická slepota je dávným symbolem nevěry. Nebeský roli Hedviky světil tehdy pětadesátiletý Jaroslavě Pokorné,⁹ přes toto kontraobsazení však Pokorná (především v kontrastu s groteskně typizovanými mužskými postavami) ztvárňuje Hedvičin osud

9 Za svůj výkon získala Cenu Alfréda Radoka.

nebyvale civilně a smířlivě a inscenace se s ní „lomí i do svých ‚nejlidštějších‘ poloh“, protože „je komické i dojemné zároveň, jak reaguje čistě, průzračně, nenaučeně, a jak vám to dochází právě proto, že je zde jisté napětí mezi postavou a herečkou“ (Čunderle 2006: 22).



Obr. 1. Jaroslava Pokorná jako Hedvika, Jan Vondráček jako Hjalmar Ekdal, Lucie Trmíková jako Gina, Marek Daniel jako Gregers Werle (H. Ibsen: *Divoká kachna*, Divadlo v Dlouhé, 2005), foto Martin Špelda. Archiv Divadla v Dlouhé.

Eyolfek je zase malý chlapec, který nese stigma viny, zároveň je živoucím mementem selhání svých rodičů (akcent na sexuální pudy). Zbabělejší a ušlápnutý otec cítí zejména pocit viny, pro sobeckou matku jako by ale chlapec spíše než její selhání ztělesňoval vše, co bylo ještě před jeho narozením a co teď nemůže mít. Tato dualita je v Nebeského inscenaci zvrácena: otec (Jan Vondráček) se navenek prezentuje jako sebevědomý muž a obdivuhodný otec, v mnoha ohledech podobný postavě z *Divoké kachny* v podání téhož herce, matka (Lucie Trmíková) po jistou dobu zůstává v jeho područí i stínu; úlohy si až na výjimečné mikrosituace, kterých s postupujícím představením přibývá, vyměňují teprve v závěrečné scéně, volně přecházející do groteskního, parodizujícího zcizení. Ibsenova hra, na rozdíl od mnoha ostatních, totiž končí zdánlivým smířením – z dnešní perspektivy a v podání Nebeského krutě ironizovaným: oba manželé v posedu na rybářských židličkách popíjejí šampaňské a jejich civilně laděný dialog přehlušuje rozjařilá hudba. Manželé se rozhodnou překonat krizi ze ztráty dítěte tím, že „sestoupí“ ze své vily nad městem mezi ostatní a vezmou si jejich děti na výchovu – charitativní gesto nesoucí nádech sobecké nadřazenosti, kdy se dítě z lidské bytosti proměňuje v zástupný symbol a trofej. Také v této inscenaci je dítě-chlapec (dětský herec Vojtěch Lavička nebo Vlastimil Kaňka) pasivním příjemcem svého osudu; v obou případech tedy Nebeský akcentuje Ibsenem předepsanou snahu stigmatizovaných dětí zavděčit se bez odporu netečným rodičům.

Dramata, která Nebeský dosud pro své inscenace zvolil, jsou často tematicky provázaná. *Když my mrtví procitneme* má podobné vyústění a vykazuje i další dějové shody s *Johnem Gabrielem Borkmanem*: oba texty vrcholí odchodem do hor, v nichž hrdina volí přirozený skon daleko od lidí i města. Postavy umělců Arnolda Rubeka (*Když my mrtví procitneme*) a Halvarda Solnesse bývají v odborné literatuře označovány za Ibsenovy autoportréty, případně za postavy s výraznými autobiografickými rysy.¹⁰ Nebeský také v tzv. „Dlouhé sérii“ inscenoval obě zmíněné Ibsenovy hry, v jejichž epicentru stojí smrt dítěte/potomka (*Divoká kachna* a *Eyolfek*), a následně také třetí – *Hedu Gablerovou*, kde se smrt údajně očekávaného dítěte pojí se sebevraždou jeho matky. Další paralelu lze spatřit v *Divoké kachně* a *Johnu Gabrielu Borkmanovi*: v obou textech je potrestán nejstarší z rodu, Borkman za zpronevěru peněz a krach banky, starý Ekdal za úniky a falšování dokumentů na pile.

Při chronologickém sledování Nebeského ibsenovských inscenací jako by samovolně vystávalo jejich rozčlenění. První dvě inscenace – *Přízraky* (1988, Divadlo S. K. Neumanna/1990, PKS) a *John Gabriel Borkman* (1993, Činoherní klub /1995, MDP – Divadlo Komédie) – se odehrávají v realistických funkčních kulisách znázorňujících skutečný pokoj. Rovněž herecký projev je umírněný a přes psychologizující prvky v mnoha ohledech civilní bez náznaků systematicky budované stylizace, expresivity a afektu, které v *Borkmanovi* sice prosvitají, plně však přicházejí na řadu v pozdější fázi Nebeského tvorby. Navzdory mnohovýznamovosti replik i využití symboliky, na niž upozorňuje dobová kritika (uždibování pečeného nemluvněte, a zejména projíždějící modýlek vláčku údajně nekoherentní s dějem ve zmíněném *Borkmanovi*, zastupující jednu z maket Borkmanových vysněných projektů), se jedná o nejrealističtější z Nebeského ibsenovských inscenací. Zlom přichází se *Stavitelem Solnessem* (1999, MDP/2001, Divadlo Komédie), k němuž režisér poprvé přizval Janu Prekovou coby jevištní výtvarnici. Přestože je vizuální podoba jevištního prostoru prostá, postupuje scénické řešení od předchozí realističnosti směrem k symbolistní zkratce.

S přibývajícím rozvolňováním scénografie a zahušťováním kulis i rekvizit lze vypočítat paralelní nárůst symbolických prvků, stylizace a grotesky jak v rovině režie, tak herectví. Využívání souběžných hracích plánů, zmnožování významů, razantní škrty i herecké jednání (zdánlivě) protimluvné k primárnímu významu replik jsou jen několika málo z nich. Postupy, zřetelně patrné v *Divoké kachně* (2005) a *ad absurdum* dovedené v jediné Nebeského ibsenovské inscenaci, která se setkala s výraznějšími negativními ohlasy kritiky i diváků – *Arnie má problém* (2008, Divadlo Na zábradlí) –, pokračovaly v *Eyolfkovi* (2013) a vyústily v nejkomplexnější funkční kumulaci těchto prvků v *Hedě Gablerové* (2016). Naopak paralelní *Nora* (*Domeček pro panenky*) (2016, Divadlo pod Palmovkou) se jeví jako návrat k umírněně realističtějšímu pojetí, a to jak ve výpravě, tak v herectví či interpretaci předlohy. Distinktivní rysy inscenací Divadelního spolku JEDL – komorní, leč otevřený prostor, silná vizualita, kostýmy hraničící s výtvarnými objekty, výrazná hudební složka, úspornost slov, gest i jednání, textová redukce předlohy, experimentální postupy, ohledávání hraničních výrazových poloh, tedy „devíza minima prostoru a maxima výrazu“ (Mlejnek 2021) – vykazuje prozatím poslední ibsenovský počín ve druhé inscenaci *Přízraků* s názvem *Opera Ibsen/Přízraky* (2022, JEDL).

10 Tentýž postoj lze nalézt i v kritické recepci Nebeského inscenací obou děl. Srov. např. Lukešovu reflexi *Stavitele Solnesse* (Lukeš 2000) nebo recenzi inscenace *Arnie má problém* (Raušová 2008).

Slovo

Všechny sledované ibsenovské inscenace jsou co do tvůrčích zásahů umírněné a k razantní redukci předlohy nad rámec (byť výraznější) dramaturgické úpravy, srovnatelné například s modifikací *Krále Leara*, dochází pouze v operních *Přízracích*,¹¹ a to včetně změny média. Reslová hovoří o „riskantním převodu klasické naturalistické hry do hudebně dramatického díla složeného z groteskně přepjatých obrazů“, přičemž podle ní „smysl dramatu ani jeho autor přitom neutrpěli újmu, právě naopak“ (Reslová 2022). Autorka libreta Lucie Trmíková Ibsenův text výrazně krátí a upravuje, ponechává však centrální situace, parafrázované promluvy i zlomové body. Původními *Přízraky* se co do dialogických pasáží volně inspiroje – postavy v její variaci hovoří současným jazykem, výměny jsou simplifikovány na předání stěžejních informací pro posun v ději, dílčí situace jsou často absurdně rozehrávány, ohledávány z mnoha různých úhlů a nabývají podobu zkratkovitých mikrokonfliktů. Zásadní je především jasná charakteristika (slovní, ale také hudební, gesticko-mimická, vizuální) jednotlivých postav a vyvolání odpovídající atmosféry. Jednotlivé repliky jsou často trhané, torzovité, dochází k zámlkám, repetičím nebo dialogickému zrcadlení:

Regina (zpěv): Říkám ti...

Jakub Entstrang (zpěv): Říká mi...

Regina (zpěv): Vypadni...

Jakub Entstrang: Tak já jdu.¹²

Podobně jako u redukce Shakespearova *Krále Leara* (úprava Jan Nebeský a Iva Klestilová) nejde autorka po liteře, ale po duchu předlohy, zůstávají tedy klíčové situace, jejichž středobodem se stávají Helena Alvingová s pastorem Mandersem a jejich nenaplněný vztah. Děj je kolážovitě rozčleněn do kratších, samostatných výstupů/střetů dialogického typu, většinově za přítomnosti dvou jednajících osob. Tento konfrontační přístup umocňuje radikálnost zápletky, scénická i hudební kompozice pak napomáhá zcizení a dává vyznít tragikomické rovině díla.

Textová redukce představuje pouze jeden způsob Nebeského nakládání se slovem. Další souvisí s mírou expresivity vybraných situací a monologických či dialogických pasáží, přičemž s hlasovou modulací a zvukovostí jako specifickou prostorově-výrazovou kvalitou v Nebeského inscenacích nejvýrazněji pracuje Lucie Trmíková. V exaltovaných okamžicích je její hlas exponovaně modulovaný, slovní význam se upozaduje (někdy, aniž slova přestávají být slyšet a sémantické vazby jsou zpřetrhány, zcela zaniká) a převažuje nad ním zvukovost coby kvalita i kvantita výrazu. U Trmíkové jako Rity Almersové (*Eyolfek*) dochází v jednom z výstupů, v němž stojí uzavřená v proskleném sprchovém koutu jako ve vězení, díky ruchovým mikrofonům a výrazné modulaci hlasu k záměrnému odlidštění a přepjetí postavy. Analogický, exemplární příklad lze v tomto smyslu nalézt v jedné z posledních Nebeského inscenací, *Wernischovi*, při výstupu Salmy Prostibuly, kdy mikroportem zesílený, afektový hlasový projev ovládne celý rozlehlý prostor Nové scény Národního divadla, repliky se opakují, mění se melodie i tónbr řeči, hlas s intenzitou rezonuje prostorem a stává se ne-lidským (sošným či

11 V *Hedě Gablerové* naopak tvůrčí tým původní, pouze dramaturgicky krácený text obohacuje o úryvky z děl Egona Bondyho, C. G. Junga a dalších autorů.

12 Citováno ze záznamu ze dne 11. 4. 2022.

robotickým) projevem obemykajícím přítomné.¹³ Zvýšený hlas jako nástroj v takových případech nenese apriorní význam křiku, ale vyvolává „neustálé napětí mezi hlasem a řečí“ (Fischer-Lichte 2011: 185) a jako takový představuje jeden z nejužívanějších prostředků akcentace v Nebeského inscenacích. Tak při prvním střetnutí obou sester v *Johnu Gabrielu Borkmanovi* mluví Emma Černá jako Gunhilda Borkmanová klidně, tiše, civilně, zatímco Zdena Hadrboľcová v roli Ely huláká melodickým způsobem se specifickou intonací (věty se nesou v jedné zmechanizované rovině bez artikulované interpunkce) – akt označený Vladimírem Justem za „hlasovou i mimickou masku v křečovitě expozici“ (Just 1995: 10). Podobnými prostředky s mnohem ironičtějším vyzněním se s hlasem zachází také v *Divoké kachně* (především při promluvách Hjalмара Ekdala), hlas jako nástroj nekonečné výrazové proměny potom definuje celé operní *Prízraky*.

K hlasové modulaci však dochází i umírněnějšími projevy vokalizace, aktéři situace i repliky zhusta zcivilňují až podehrávají a stavějí se výrazově do protimluvy k řečenému. Daný postup se stává jedním z typických rysů, mnohdy s groteskním účinkem. Vznikají také náhlé přechody a změny atmosféry, např. v prvních *Prízracích* se úvodní dialog mezi Helenou Alvingovou (Zdena Hadrboľcová) a pastorem Mandersem (Miloslav Mejzlík) odehrává odcizeně: oba stojí těsně vedle sebe, své repliky však deklamují odosobněným hlasem do prázdna prosti jakéhokoli vizuálního či jiného kontaktu. Ostrým stříhem – bez vnějšího či vnitřního podnětu – se pak tatáž situace vmžiku přerodí do podoby adresného žoviálního rozhovoru dvou starých známých. V operních *Prízracích* Nebeský postup zopakuje, ovšem reverzně: obě postavy si nejprve vymění repetitivní zosobněný dialog, teprve poté dojde ke stříhovému odcizení. Rovněž již zmíněná expozice *Johna Gabriela Borkmana* vykazuje podobné rysy. Ela při setkání se sestrou toporně vchází s obličejem ovázaným červeným šátkem, repliky nebo jejich části mechanicky křičí, zadržává se, vrací se a znovu přichází; až když sejme šátek z hlavy, řečový projev se obratem ustálí do normálu.

Nebeského inscenace prostupují rozličné podoby materializované zvukovosti a rytmičtější. První a ústřední představuje hudební složka, ke zmiňovanému zapojení živé kapely však v případě iberenovských projektů dochází pouze ve dvou případech: v *Noře*, a přirozeně také v operních *Prízracích*, k nimž autorskou hudbu zkomponoval Matouš Hejl. „Mozaika [zhudebněných] dramatických situací“ (Denemarková 1997), jinak také „meztvar, který kombinuje slova, hudbu, zpěv a recitativy“ (Machalická 2022), z podstaty vykazuje nejvýraznější hudební stránku s pětičlenným tělesem (bicí, baskytara, tuba, cimbál, kytara) *in situ*. V představení se střetávají operní árie, zpěvné dialogy (repliky se v nich často zrcadlí nebo doplňují), recitativy i mluvené pasáže. Stejně jako svébytně typizovaný kostým má „každá postava [...] svůj hudební jazyk“ (Reslová 2022). Nejsoustavněji se v inscenaci pracuje s repetitivními nejrozličnějšího typu: vedle již zmíněného dialogického zrcadlení je to především opakování slov s rozrůzněnou gradací rytmu a proměnlivostí významu. Když Helena Alvingová (Lucie Trmíková) prosazuje pojistku domova – „Pojišťovat ano“ –, opakuje repliku s drobnými odmlkami nesčetněkrát jako zadržlá gramofonová deska. Celá situace se navíc během dialogu s pastorem Mandersem (Igor Chmela) odehraje podruhé

13 Fischer-Lichte takovéto převážení materiálnosti hlasu spojuje výhradně s operními áriemi a hovoří o „postupné ztrátě zájmu o význam slov, jež kulminuje od určité výšky v koloraturách, kdy se hlas odděluje od významu a k posluchači promlouvá „andělský hlas““ (Fischer-Lichte 2011: 183).

stejně, potřetí pak s obměněnou dikcí i odlišným vyzněním, ve čtvrté sekvenci se již rytmizované, v narůstajícím tempu a v překryvu variuje „Pojišťovat ne!“ (Manders) – „Ne!-pojišťovat“ (Alvingová).

Také v *Noře* je v portálu umístěný klavír, vedle něj stojí hráč na trubku/saxofon a tyto nástroje podkreslují písně služebné rámující jednotlivé akty. Dějově podstatnější je však klavírní číslo, jímž hudebníci doprovází Nořin (Tereza Dočkalová) výrazový tanec, jediný ryze pohybový výstup: výjev, který začíná jako křečovitě stylizovaná snaha zabránit manželovi nalézt ve schránce dopis o Nořiných dluzích, pokračuje nuceným usednutím Torvalda Helmera (Jan Teplý) k pianu a vybrnkáváním melodie (v určité chvíli herec předá nástroj zpět hudebníkovi), jejíž zrychlující se opakování doprovází Dočkalová čím dál frenetičtějšími a trhanějšími pohyby místy evokujícími loutku, místy přecházejícími do osobité výmluvné fyzické výpovědi okolnostmi zmínané ženy.

Hra na nástroje proniká do několika inscenací: klavírní sólo v *Johnu Gabrielu Borkmanovi*, flétnový part v *Divoké kachně*. *Eyolfka* díky přítomnosti stylizované Krysařky hrající na saxofon ozvláštňuje určitý typ kabaretizace, podstatnější je v této inscenaci ovšem nakládání se zvukovostí, hluky/ruchy a výraznou rytmizací. Již tak narušenou komunikaci ústřední dvojice ještě znesnadňuje pravidelné hlučné agresivní sekání zelí nebo opakovaně používaný rachotící odšťavňovač. Ojedinělým rytmizačním prostředkem se pak stává pračka zapnutá po celou dobu trvání představení, která přesně rámuje jeho začátek – naplněna a spuštěna při úvodní scéně – i konec – prací program se zastaví na minutu přesně s koncem představení. Všednodenní prostředek s kolísavou hlučností se přirozeně stává ústředním nástrojem udávajícím celkový temporytmus, v němž okamžiky zklidnění a ztišení (neslyšná fáze praní) vyúsťují společně s dějovou gradací závěrečným hlučným prý zždímání.

Gesto

Nebeský tedy při své práci systematicky ohledává intonační i vokalizační možnosti nakládání s hlasem (jak v mluvném, tak zpěvném projevu, často ve spojení obou) a také testuje možnosti obsáhnutí prostoru za pomoci zvukově-gestických prostředků, to vše v případech ibsenovských projektů kromě operních *Přízraků* v ryze činoherních inscenacích.

S přepjatostí hlasového projevu souvisí trhanost a frenetičnost pohybu, začasť karikovaná: když Gina (*Divoká kachna*) zjistí, že její tajemství je prozrazeno, začne se s přepjatě vyděšeným výrazem a horečnými výpady otáčet na minimálním prostoru, jako by narážela do neviditelných zdí. Tea Elvstedová, zredukovaná na pomocný nástroj, v jedné ze závěrečných scén *Hedy Gablerové* při skládání nesourodých poznámek k Torvaldově spisu vyplázne jazyk a Tesman si o něj mechanicky opakovaným pohybem navlhčí několik papírků, které připlácne na plexisklo Hedina pokoje. Když tetička Julie mluví o Hedině požehnaném stavu, Heda při celé promluvě stále dokola strojově obchází tyč zapuštěnou do podlahy, mění pouze směr cyklického pohybu. „Od samého počátku je tu tragédie provokativně ‚zcizována‘ protismyslnými fyzickými akcemi a groteskními vpády iracionální absurdity“ (Just 1995: 10), konstatuje Just o *Johnu Gabrielu Borkmanovi*. Naráží tím nejen na již zmíněné hlasově-gestické modulace, ale také na groteskně-zcizující výrazové prostředky Petra Čepka v roli Borkmana.

Hlasová materiálnost se přirozeně pojí s tělesností/tělovostí. To, že tělo jako materiál nelze od postavy dichotomicky nikdy plně oddělit, je fakt; Nebeský však tuto dualitu nejenže nepotlačuje, ale naopak ji akcentuje a zkoumá její možné podoby. Ostenzi herecké fyzis ve všech třech rovinách od těla po hmotu (Körper-Fleisch-Leib, tedy v českém převodu tělo-tělo-hmota; srov. Fischer-Lichte 2011: 110–134 a 301) přitom vedle somatických – především hlasových projevů – často dopomáhá kostýmní řešení. Vizualně se předestírá estetizovaná realističnost, tělo je zobrazováno či spíše vystavováno ve své (ne)dokonalosti, vybrané rysy ještě umocňují a zhusta de-estetizují právě kostýmy. Jedním z prostředků je systematické zapojování doslovné nahoty, jež dokresluje tu symbolickou: David Prachař v *Králi Learovi* se ztrátou rodiny, majetku i rozumu postupně odkládá svršky, až se zcela obnaží, svléknutí zde akcentuje zejména metaforický rozměr nahoty. Podobně se i v *Přízracích* nahota pojí se (skutečným či domnělým) úbytkem rozumu a sebeovládání, především pak s nemocí. Analogický moment nalezneme i v *Hamletovi Part 2*. Ne až donaha, a přesto podobným způsobem odkládá svršky i Miloslav Mejzlík jako stavitel Solness: původně navlečený do tří sak je postupně svléká a „loupe“ se tak, jak se loupe cibule“ (Lukeš 2000: 86), rozdíl je tu však ve významu. Zbavením se nadbytečných vrstev totiž Solness nic neztrácí, naopak jako by se osvobozoval a sílil. V Nebeského ibsenovských počinech se frekventované objevuje i druhý způsob zjevování nahoty, a to karnevalová kostýmní evokace nahého těla/vybraných partií včetně výrazné falické symboliky.¹⁴ Látkové vyrysované svaly, ale také zveličené přirození pod neonově žlutými slipy má velkostatkář Ulfheim (Petr Čtvrtníček), zadek vycpaný do olbřímích rozměrů zase Maja Rubeková v *Arníe má problém*, analogicky zveličené se týčí látková přirození v *Divoké kachně* na pánských kostýmech Jany Prekové. Pletený penis, naddimenzovaná varlata a vystouple tvarované, barevně odlišené bradavky lze nalézt na bílém vlněném overalu Osvalda v operních *Přízracích* (výprava Petra Vlachynská), který jeho představitel Miloslav König nakonec odkládá, zůstává stát nahý a Helena Alvingová symbolicky zaléhá vyprázdněný kostým.

S tělesností se v Nebeského inscenacích pojí rovněž animální požívačnost, ztvárňovaná rozličnými podobami konzumace v symbolickém sebe-požírání či požírání/pohlcování druhých, často kontrastně s rozehrávanou situací. Hjalmar Ekdal (*Divoká kachna*) se ve chvíli, kdy se jeho dcera zastřelí, lačně sytí bohatou svačinou; pastor Manders (operní *Přízraky*) se krmí po vyjevení incestního vztahu mezi nevlastními sourozenci, jejichž zvířecké obcování proběhne krátce předtím; Alfréd Allmers (*Eyolfek*) si cpe do úst kusy zelí, které jeho manželka agresivně nasekala; ve zcizovacím závěru si potom oba hlavní představitelé napůl ještě v roli, napůl již mimo ni uvolněně užívají piknik včetně šampaňského. *John Gabriel Borkman* se otevírá hodováním na pečeném nemluvněti, z nějž si všechny postavy uždibují kousky masa a krmí se jimi. Trmíková coby Heda, uzavřená jako zvíře ve skleněné kleci, s gustem polyká nadměrnou dávku syrového masa/tataráku, Tesman se pak v úvodních scénách živí piškotovým dortem se šlehačkou, Eilert Løvborg požívačně hltá plátky šunky. Nora si zase neustále, ovšem skrytě před manželem, vychutnává makronky; Arnold Rubek (*Arníe má problém*), parukou stylizovaný do Milana Knížíka, za zvuků jeho předčítaného textu vyлизuje talíř; a Halvard Solness

14 K bachtinovsky karnevalovému zdůrazňování tělesných partií dochází příkladně ve *Wernischovi*, ať už opakovanou ostenzi falické symboliky (zapalování zveličených přirození ve výjimečně bezeslovném výstupu), nebo znázorněním přehnaných ženských partů (svěšená látková prsa, bujný klín) u Salmy Prostibuly. V *Médeie* zase nafukovací balonky pod punčocháčovými návleky postavy Jásona (David Prachař) evokují jak vypracované svaly, tak možné otoky či boláky, které Médeia později v pomalém, intimním gestu propichuje.

se poslušně krmí z dlaně Hildy Wangelové. Odlišnou, zvnitřněnější podobu pudovosti přináší Petr Čepek v roli Johna Gabriela Borkmana, jehož pojetí postavy evokuje „jeho kreaci syfilidou nakaženého poručíka ve filmu *Petrolejové lampy*“ (Ullrichová 1993: 7). Opět jinou formu ne-lidskosti nabízí v operních *Přízracích* Petr Jeništa, který Engstranda „ztvářňuje jako živočicha jen vzdáleně připomínajícího lidskou bytost [...] kromě slov tohle lidské zvířátko vydává mlaskavé a klapavé zvuky“ (Reslová 2022). Analogicky na propojení hlasu a animálnosti nahlíží Deleuze a Guattari, když se ptají: „Nestává se člověk zvířetem především prostřednictvím hlasu?“ (Deleuze – Guattari 2010: 10).

Za další výrazovou kategorii lze označit symbolickou gestickou zkratku, v níž jsou delší popis nebo dialogické situační rozehrání nahrazeny jediným výmluvným gestem. Tak se namísto dlouhého popisování nevhodnosti knih, které čte Helena Alvingová, v operních *Přízracích* pastoru Mandersovi jeden hřbet přilepí k dlani a on se od něj horečným třepáním na několik pokusů snaží odlepit – listy postupně vypadávají, ale vazby knihy se ne a ne zbavit; když mu Alvingová oznamuje tíživé zprávy, stojí Manders v předklonu zády zapřený o stůl, jehož váhu jako by se pokoušel unést/přetlačit. O postavě Alvingové v téže inscenaci Reslová píše: „Mariánská modř jejích kostýmů odkazuje k bohorodičce“ (Reslová 2022), a aniž matka se synem Pietu explicitně znázorní, jejich jednání a vzájemné pozice k ní symbolicky odkazují.



Obr. 2. Lucie Trmíková jako Rita Allmersová (H. Ibsen: *Ejolfek*, Divadlo v Dlouhé, 2013), foto Bohdan Holomíček. Archiv Divadla v Dlouhé.

Obraz

Režisér (v tandemu s jevištní a kostýmní výtvarnicí) dosahuje obrazivé estetizace rozličnými způsoby. První z nich se pojí s vyjevováním těla coby materiálu, jež souvisí se zpomalováním pohybu až do štronza v protikladu k výše popsané frenetičnosti. Takovýto moment zklidnění nastává například v *Eyolfkovi*: Rita Almersová (Lucie Trmíková) po prudké hádce obou manželů a debatě o tom, zda jejich láska vyhasla, odloží paruku,¹⁵ rozpustí si vlasy, sundá předchozí kostým a oblékne si šaty s pávy. Rozkročená stojí v průhledném sprchovém koutu – symbolickém skleněném vězení – a dunivým hlasem (díky ruchovým mikrofonom, které zároveň způsobují jeho zmechanizování a částečné odlidštění) hlučně a pomalu artikuluje jednotlivá slova i repliky. Expres se postupně dostává do kontrastu s gestickým zpomalováním: Trmíková se po několika sólových výbuších – fyzických i hlasových – hroutí ve dveřích sprchy a pomalu se sveze k zemi. Slow motion trvá tak dlouho, „že sa čas jeho priebehu a priebeh sám objaví zväčšený ako pod lupou“, vzniká dojem pohyblivého plátna, a zároveň se tělo „vystrihuje“ ako umelecký objekt z časopriestorového kontinua“ (Lehmann 2007: 246).

Podobně kontrastní okamžiky ztišení lze nalézt ve všech diskutovaných inscenacích. Dojem zalidněného obrazu působí posezení u hořící makety domova umístěné na stole mezi všemi postavami v činoherních *Prízracích*, při němž dochází ke změně temporytmu i atmosféry.¹⁶ Také v *Hedě Gablerové* se odehraje symbolicky-obrazivé pálení Løvborgovy knihy: stůl v Hedině odděleném prostoru se po delší hraně rozhoří, jeviště setmí, zůstává jen promítaná mřížka spojená s projekcí padajícího sněhu. Výjev doprovází Hedin excentrický pohyb v podobě rytmizovaného gestického tance a křik: „Teď pálím to tvoje dítě, Teo“, u zadního prospektu dál stojí služebná, tentokrát čelem k dění, a vše mlčky sleduje, čímž dokresluje silný, exponovaný obraz. V *Norě* tempo zpomalí po návratu z maškarního plesu s příchodem akrobata (Jan Hušek jako doktor Rank) – herec soustředěně, pomalu balancuje na gumě natažené na forbině přes celou délku jeviště, napíná tělo i svaly a pozastavuje dění.

Nebeského inscenace prostupuje střízlivé využívání světla nad rámec technického osvětlení, a tak je zalití celého jevištního prostoru barevným světlem vždy významonosné. V *Eyolfkovi* dochází se změnou světla a barev k proměně atmosféry, setmění a ladění do červenofialové při výstupech Krysařky evokuje nejen hororovost hrozícího nebezpečí, ale i kabaretní prostředí. Jeviště zůstává ponořené do rudé také v *Divoké kachně*, a to od okamžiku výstřelu až do samého závěru. Rovněž *Nora* se uzavírá zpěvným číslem dialogicky poskládaným z opakovaných částí replik, při nichž nejprve Nora, a posléze i Torvalda kompletně pohlcuje zářivé modré světlo, v němž se oba vedle sebe, a přitom vzdálení, utápějí; snad využitím rozrůzněných prokládaných filtrů jako by oba, jakmile postoupí do zadní části jeviště, navíc zvláštním způsobem světélkovali. V oparu modrobílého světla evokujícího sníh a mlhu končí i *Arníe má problém*. V *Opeře Ibsen/Prízracích* zase berou aktéři do hry kužel bodového světla jako dialogického partnera v jednání: zatímco Regina před ním utíká, vyhýbá se mu a ustupuje, její otec do něj kope a aktivně ho odhání. V *Hedě Gablerové* Nebeský využívá odrazy přízemního světelného řetězu, diskokoule a také několikanásobného zrcadlení světla, objektů

15 Podobně, tedy s odložením paruky (i části kostýmu), se proměňuje herecký projev Terezy Dočkalové v závěrečném obrazu *Nory*.

16 Analogická je scéna z *Krále Leara*, v níž zdecimovaný Gloucester s Learem usednou u ohně: děj se zpomalí a zvnitřní, část setmělého jeviště zalévá uklidňující teplé světlo.

i postav na plexisklových plochách.¹⁷ Průhledný igelit, odrážející světlo a vytvářející poloprůsvitný druhý plán, který vysílá světelné odrazy, dává rovněž možnost nahlédnout do druhého, odděleného prostoru (využit byl i ve *Staviteli Solnessovi*, v jehož závěru se postavy kromě Hildy stávají součástí obrazivé černobílé stínohry). Vedle různého typu odrazů a polo-odlesků zapojuje režisér také techniky live cinema nebo projekce. V *Hedě Gablerové* se komiksová estetika neprojevuje pouze promítáním separátních textových bublin, ale i zapojením výrazné estetiky kýče, karikující pestrostí kostýmní složky (každá postava má svou distinktivní barvu). Komiksového efektu nejen ve vizuální, ale celkově ve scénické složce tvůrci dosahují rámováním dílčích výstupů, situací i mikrocén kontrasty ve slově i jednání, rychlými zvraty i úmyslnou stříhovostí jednotlivých obrazů. Živý přenos na plátno, na němž původně projížděly smrtelné hříchy, promítala se mřížka nebo sněžilo, zdvojí – na jedné straně zveličí, na druhé odcizí – také Hedino sestoupení do propadla, závěrečný dialog s doktorem Brackem (Miroslav Hanuš), a především sebevraždu i pohled na tělo, které zůstane ležet a nad nímž se nese textový dovětek ústící v Brackovo úsměšné „Ale pro boha živého, to se přece nedělá“. Pohled na mrtvé tělo navíc ozdobí ironizující bublina „Bang“.

Eyolfka doprovázejí po celou dobu představení pasáže z filmů v zapnuté televizi, případně jejich sekvence na plátně (střídané s dotáčkami dětí oznamujících Eyolfkovo utonutí). Vedle ukázek z *Toma a Jerryho* jde především o dva klíčové filmy: *Antikrista* Larse von Triera a *Hodinu vlků* Ingmara Bergmana. Oba filmy zrcadlí děj Ibsenova dramatu nebo jednu jeho linii: soukromá manželská terapie v odlehlem srubu v lesích po prožité tragédii v *Antikristovi*, manželovy běsy ovlivňující těhotnou manželku v *Hodině vlků*. Snímky rovněž evokují hororovou atmosféru děsu zdánlivě překrývaného normálností či všednodenností, což je prvek charakteristický i pro Nebeského *Eyolfka*. Na pohled běžné scény z manželského života narušuje děs zhmotněný přicházející Krysařkou, ale také stříhově běsná štronza, například po chlapcově utonutí.

Pro mnohé Nebeského inscenace je charakteristická geometričnost, ne však daností čtyřhranného jeviště, ale záměrným a soustavným parcelováním prostoru do přímých linií a pravých úhlů. V ibsenovských inscenacích to souvisí především se znázorňováním pokojů/bytů/domů, v nichž se děj odehrává, případně s jejich náznakovou evokací – chronologicky lze vysledovat, že na scéně se zhmotňují čím dál neutrálnější a nedourčenější místnosti, režisér postupuje od konkretizovaného jevištního prostoru k jeho abstraktnějšímu, rozvolněnějšímu vyobrazení: prostor zůstává realistický ve funkční rovině, zabstrahuje se však jeho podoba a vyznění (např. funkční, leč naddimenzovaný stůl a židle v operních *Přízracích*).

Nora (Domeček pro panenky) je prostorově nejčistší, kromě úzké vysoké police plné bot a sedacího vaku je mírně sešikmené jeviště kompletně vyprázdněné, jen u zadního prospektu stojí běžecký pás, masážní lehátko a němý sluha. Vpředu tedy zůstává čtvercový obrys společného prostoru, vzadu se nachází neorámovaný, leč konkretizovaný Torvaldův pokoj. Obojí *Přízraky* definuje obdélníkový stůl/tabule, kolem nějž jsou prostor i dění centralizovány; v první inscenaci jej obklopuje zrcadlově vyvedený pokoj s odděleným průsvitným hracím zadním plánem, ve druhé do boků protažený zúžený

17 V *Arní má problém* jedno zrcadlo přináší odraz dění, především stranu, na níž sedí Arnold Rubek (Miloslav Mejzlík), a zároveň odstiňuje rotoped ve druhém plánu, jehož obraz nabízí druhá zrcadlová plocha.



Obr. 3. Robert Mikluš jako Eilert Løvborg, Jan Vondráček jako Jørgen Tesman, Miroslav Hanuš jako JUDr. Brack, Marie Turková jako Berta, Lucie Trmíková jako Heda Tesmanová (H. Ibsen: *Heda Gablerová*, Divadlo v Dlouhé, 2016), foto Bohdan Holomíček. Archiv Divadla v Dlouhé.



Obr. 4. Jan Teplý jako JUDr. Torvald Helmer, Tereza Dočkalová jako Nora, jeho žena (H. Ibsen: *Nora /Domeček pro panenky/*, Divadlo pod Palmovkou, 2016), foto Martin Špelda. Archiv Divadla pod Palmovkou.

obdélníkový hrací prostor. Disproporční čtyřhranný sešíkmený stůl utváří centrum dějiště v *Arnie má problém*, dva stoly umístěné naproti sobě po stranách lemují jeviště *Stavitele Solnesse*. *Eyolfek* i *Heda Gablerová* se odehrávají v průhledné kleci – v domě/pokoji z plexiskla. Ve druhé jmenované inscenaci pak dochází k horizontálnímu rozčlenění, čímž vzniká kontrast domněle otevřeného (všechny postavy) a uzavřeného prostoru (Heda) – dvou zrcadlících se, zdánlivě identických pokojů. Podobně jako u činoherních *Přízraků* je využita oddělená zadní část za průhledným plexisklem, přeplněná nejrůznějšími objekty a předměty, v níž po celou dobu, odstříhnuta od ostatních, pobývá služebná v kostýmu zdravotní sestry, později vyměněném za hábit jeptišky. Jako druhý herecký plán, jen bez oddělení či částečného zakrytí, funguje i zadní část jeviště v *Noře*. V *Hedě Gablerové* dochází také ke dvoustupňové vertikální hierarchizaci: propadlo, tedy nižší rovina, je využito jako možnost úniku – obrazného i doslovného; pomyslný třetí stupeň tvoří projekce na plátně. Analogicky se prostor hierarchizuje rovněž v operních *Přízracích*, především při střetech Alvingové a pastora Manderse: ten často zůstává (sedět nebo stát) na nadrozměrné židli, zatímco Alvingová stojí nebo klečí pod ním. Z vyvýšeného místa Manders ženu systematicky oslovuje jako paní Alvingovou a mluví s ní odměřeně, jakmile oba sestoupí a Manders se dostane na její úroveň, promluva zosobní a oslovení se změní na „Helenu“. Zejména díky výrazným kostýmům (kontrastní barvy i materiály, naddimenzovanost, nafukované části oděvu) na pozadí komplexu Gabriel Loci působí toto zvukově-obrazové dílo¹⁸ jako sekvence oživlých pláten s mizanscénickým rozprostřením kubistického rázu.

Nebeský, v jehož inscenacích „místo slov nastupují konceptuální obrazy, které se k sobě přiřazují montáží, koláží apod.“ (Císař 2013: 7), prokazuje silné vizuální citění (před přihláškou na divadelní režii se ostatně hlásil na výtvarnou školu). Jeho divadelní projekty jsou výtvarně i vizuálně okázalé, a přestože je není možné jednoznačně zahrnout pod vizuální dramaturgii, lze je chápat jako způsob vyjadřování prostřednictvím silných obrazivých výjevů s využitím jasných (kontrastních) barev, zapojení estetiky kýché i estetiky ošklivosti, se záměrným zdůrazňováním tělesnosti a tělovosti.

Vjem

Nebeského inscenace se postupně zahušťují: rekvizitami, rozrůzněností kostýmů co do barev, materiálů i funkcí, škálou výrazových poloh a prostředků, množstvím impulsů i vjemů. Kumulují se všednodenní objekty a běžné užitkové předměty (zejména trilogie v *Dlouhé* – přesycení až zahlcení množstvím každodenních věcí je příkladné v *Eyolfkovi*), chaotické rozprostření rekvizit pak kontrastuje s rovnoměrným/geometrickým prostorovým řešením a uspořádáním kulís.

Přehlčení formou „rhizomatické všeprostopnosti“ (Deleuze – Guattari 2010: 14–18), při níž dochází k usouvztažněnému, leč nelineárnímu propojování a překrývání jednotlivých prvků, lze vedle řady neibsenovských inscenací pozorovat nejprizmatičněji v *Hedě Gablerové*, do jisté míry je přítomné i v *Eyolfkovi* a *Arnie má problém*. Možného přesycení je však pokaždé dosahováno jinými nástroji: v *Arnie má problém* především výraznou aktualizací, v *Eyolfkovi* již zmíněnou multimedialitou a hustotou paralelních

18 Součástí týmu se stala norská skladatelka Tine Surel Lange, která se právě na tento typ představení/performance zaměřuje.

kulturních odkazů. V *Hedě Gablerové* režisér útočí všemi dostupnými prostředky na všechny smysly: scénou členěnou do tří ne-spojitých hracích prostorů, mísením textů (nezvyklé množství aluzí i přímých citací z několika nesouvisejících zdrojů) i žánrů (prvky dramatu, grotesky, travestie i komiksové estetiky), křiklavým cross-dressingem (mužské postavy ve výrazně barevném oblečení s dámskými botami a líčením, ženy naopak v achromatických barvách a neutrálním nebo mužsky laděném oděvu – tedy kostým coby transponovaná identita postavy),¹⁹ kumulací znaků (interpolativní promítání sedmi smrtelných hříchů po dobu představení v několika jazycích; neustálá přítomnost služebné v zadním hracím plánu oděné do vyzývavého kostýmu zdravotní sestry; disko koule, tenisový mač mezi Hedou a Tesmanem, projekce digitálních hodin nebo parametrické mřížky promítané na celou jevištní plochu včetně prospektu) etc. To vše kontrastuje s obvykle strohou podobou domu (co do vybavení i Hediny životní náplně) v českých i zahraničních inscenacích *Hedy Gablerové*.²⁰ A přesto jako by právě přemíra možných podnětů ještě zdůrazňovala a ztrpčovala prázdnotu Hedina života.

Jedna osobní poznámka související právě s vjemem: nikdy jsem nezakusila takovou diskrepanci mezi vnímáním inscenace a představení jako při sledování Nebeského *Médeie* (hostující uvedení na Divadelním světě Brno). K podobě inscenace jsem měla řadu dílčích výhrad, přesto mě představení, v němž (pro mě) převážila spolupřítomnost a spoluprožívání, zasáhlo. I to je po mém soudu charakteristický rys Nebeského tvorby, tedy jisté uchvácení – v některých případech – ratiu navzdory. S tím volně souvisí konstatování Marie Zdeňkové: „Prostory Nebeského inscenací vytvářejí rituální území“ (Zdeňková 2004), ne ovšem ve scénografickém nebo obecněji prostorovém smyslu, ale – zejména v případě multizánrových inscenací, avšak nejen těch – v podobě evokované obřadovosti, přechodovosti a liminality. Nebeský nutí vnímatele spoluprožívat a zakoušet, přestože se většina představení s výjimkou site-specific odehrává v kukátkovém prostoru s rampou a zřetelným, jasným oddělením aktérů a diváků.²¹

Nebeský, tvůrce „konvencemi nespoutané imaginace“ (Kerbr 2011) umně nakládající s obsahovým i formálním vychylováním, nabízí hororovou atmosféru v *Eyolfkovi*, vizuálně exponovanou komiksovost v *Hedě Gablerové*, zcizování pomocí grotesknosti²² ve všech dotčených inscenacích v rozrůzněné míře, jež kulminuje v *Divoké kachně*, kde hraničí s persifláží, hudební parcelování v druhých *Přízracích* či naopak nečekaně umírněnou *Noru*. Současné se Nebeský ani v jednom případě neodkloní od soustavného ohledávání rodinných vztahů a vazeb, a přes do jisté míry konvencionalizované režijní prostředky, které ovšem ani s léty neztrácí na originalitě a inovativnosti, je zachycuje v jejich komplexitě.

19 Hrbotický nabízí možný výklad, že „postavy nazíráme prizmatem Hediny škodolibé fantazie, proto je pak možné, aby se změkčili muži producovali po scéně v dámských parukách, květovaných kostýmech i vysokých podpatcích, zatímco nelibostná Heda si vystačí s vojensky strohým tričkem a kalhotami“ (Hrbotický 2016).

20 Za všechny srov. například *Hedu Gablerovou* v Činoherním klubu (režie Ladislav Smoček, 2009), Švandově divadle (Daniel Špinar, 2010), Divadle Petra Bezruče (Janka Ryšánek Schmiedtová, 2019) nebo v Schaubühne (Thomas Ostermeier, 2005).

21 O silné zpětnovazební smyčce, již jako aktéři cítili, mluvila po posledním představení inscenace *Zahradníček aneb Vše mé je tvé* na diskusi Lucie Trmíková.

22 Zvýšenou míru grotesknosti v inscenačním výrazu vyčítal Hořínek Nebeskému již po *Johnu Gabrielu Borkmanovi*: „Komické gagy vyvolávají smích jako ve frašce, ale obávám se, že nejsou nejvhodnějším prostředkem, jak vyjádřit tragikomičnost životních iluzí a bezvýchodnost lidského egoismu“ (Hořínek 1993: 6). Na Nebeského groteskní zcizování Ibsena pak upozorňuje minimálně jedna recenze u všech devíti inscenací bez výjimky.

„V Nebeského představení neuběhne ani půl minuty, aby se režisér nepřipomněl způsobem přehlíženého dítěte, skákajícího dospělým do hovoru,“ čteme v recenzi *Johna Gabriela Borkmana* (Erml 1993: 10). Nepopíratelně lze v Nebeského inscenacích nalézt extrémně sebejistý, snad dokonce radikální výklad předlohy, silnou vizuální polohu a také zřetelné, okamžitě čitelné, distinktivní režijní gesto. A přece se režie (nebo režisér jako persona) z mého pohledu ostentativně nedere do popředí a neupozorňuje na sebe dětsky urputným způsobem, jaký Nebeskému připisuje Erml. Právě naopak: především dehierarchizace v průběhu tvůrčího procesu, důvěra v ostatní spolupracovníky hraničící s autorským kolektivním divadlem a absence nadřazenosti či podřazenosti jednotlivých složek jevištního tvaru (mimořádně korespondující s rovností rozložení postav v Ibsenových dramatech) má za výsledek souhru domněle neslučitelných, protikladných, ba leckdy přímo disonančních postupů. K tomu nepopíratelně přispívá také kontinuum Nebeského tvorby, kdy režisér za užití výše zmíněných prostředků a postupů systematizuje svůj rukopis.

Bibliografie

- CÍSAŘ, Jan. 2013. Eyolfek. *Divadelní noviny* 22, 2013, č. 16, s. 7.
CÍSAŘ, Jan. 2016. Konceptuální Ibsen? *Divadelní noviny* 25, 2016, č. 12, s. 4.
ČUNDERLE, Michal. 2004. Rána z milosti. *Svět a divadlo* 15, 2004, č. 4, s. 30–34.
ČUNDERLE, Michal. 2006. Kachna. *Svět a divadlo* 17, 2006, č. 1, s. 18–22.
DELEUZE, Gilles – Guattari, Félix. 2010. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann & synové, 2010.
DENEMARKOVÁ, Radka. 1997. *Sémiotická problematika dramatizací*. Dizertační práce, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1997.
DROZD, David. 2011. Tělo chvějící se v tichu aneb Hledání tragického gesta: Lékař své cti v režii Hany Burešové. *Divadelní revue* 22, 2011, č. 1, s. 77–107.
DROZD, David. 2021. Návraty, které nejsou opakováním. In *Dvacet pět let Divadla v Dlouhé 1996–2021*. Praha: Divadlo v Dlouhé, 2021, s. 12–15.
EIERMANN, André. 2009. *Postspektakuläres Theater: Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld: Transcript, 2009.
ERML, Richard. 1993. O tajemství důvěry a úspěchu. *Literární noviny* 4, 1993, č. 31, s. 10.
FISCHER-LICHTE, Erika. 2011. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011.
HOLOMÍČEK, Bohdan – ŠAVLÍKOVÁ, Kateřina – TOBIÁŠ, Egon L. 2007. *Jan Nebeský*. Praha: Pražská scéna, 2007.
HOŘÍNEK, Zdeněk. 1993. Ibsenovské příšery. *Lidové noviny* 6, 1993, 28. 5. 1993, s. 6.
HRBOTICKÝ, Saša. 2016. *Nebeského Heda Gablerová v divákovy vyvolává pocit, že sleduje hemžení laboratorních myší*. Aktuálně.cz, 2016 (cit. 31. 7. 2025). URL: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/divadlo/recenze-jan-nebesky-se-v-divadle-v-dlouhe-znovu-utkal-s-nors/r~7f79b1ae234b11e682470025900fea04/>
HRDINOVÁ, Radmila. 2011. Lear jako postmoderní kabaret. *Právo* 21, 12.–13. 11. 2011.
IBSEN, Henrik. 2006a. *Hry I*. Praha: Divadelní ústav, 2006.
IBSEN, Henrik. 2006b. *Hry II*. Praha: Divadelní ústav, 2006.
JUST, Vladimír. 1995. Důvody k plesání? *Literární noviny* 6, 1995, č. 6, s. 10.
KERBR, Jan. 2011. S Learem na plovárně i v galerii. *Divadelní noviny* 20, 2011, č. 4, s. 4.
KRÁL, Karel. 1995. Hamlet konce století. O interpretování. *Svět a divadlo* 6, 1995, č. 1, s. 50–55.
KŘÍŽ, Jiří P. 2005. Já viděl divoké koně. Ne, jen kachnu. *Právo* 15, 20. 9. 2005, s. 13.
LEHMANN, Hans Thies. 2007. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007.
LUKEŠ, Milan. 2000. Šplh po zrcadlové stěně. *Svět a divadlo* 11, 2000, č. 1, s. 84–88.
MACHALICKÁ, Jana. 2022. Šílený rej podle Ibsena. Nové uvedení Přízraků je zatím největší projekt v historii spolku Jedl. *Lidové noviny* 35, 14.–15. 4. 2022, s. 12.
MLEJNEK, Josef. 2021. *Divadlo spásných děr do hlavy*. Kontexty, 2021 (cit. 31. 7. 2025). URL: <https://casopiskontexty.cz/divadlo-spasných-der-do-hlavy/>. Tiskem vyšlo v *Kontextech* 6/2021.
PATEROVÁ, Jana. 1988. Ibsenovy Přízraky v Libni. *Lidová demokracie* 44, 3. 12. 1988, s. 5.
PŠENÍČKA, Martin. 2014. Nebeský Lear: ...taková idylická pohádka. In *Aktuální otázky analýzy inscenace/ představení* (ed. Radka Kunderová). Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2014.
RAUŠOVÁ, Zuzana. 2008. Na zábradlí procitne poslední Ibsen a jeho mrtví. *iDnes.cz*, 20. 5. 2008. URL: https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/na-zabradli-procitne-posledni-ibsen-a-jeho-mrtvi.A080519_162559_divadlo_zra.

- RESLOVÁ, Marie. 1997. Mlčení Jana Nebeského. *Svět a divadlo* 8, 1997, č. 4, s. 41.
- RESLOVÁ, Marie. 2011. Král Lear jako divadelní esej. *Hospodářské noviny* 55, 22. 11. 2011, s. 10.
- RESLOVÁ, Marie. 2022. *Hrozné přízraky minulosti. Příběh vdovy a syna ukazuje, proč je Jedl divadlem roku* (online). Aktuálně.cz, 2022 (cit. 31. 7. 2025). URL: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/divadlo/hrozive-prizraky-minulosti-opera-ibsen-prizraky-jedl-nebesky/r~246e83e4bef811ec87d40cc47ab5f122/>
- SHAKESPEARE, William. 2001. *Hamlet*. Překlad Martin Hilský. Praha: Dilia, 2001, s. 113.
- STEHLÍKOVÁ, Karolína. 2021. Podat ruku Ibsenovi. In *Dvacet pět let Divadla v Dlouhé 1996–2021*. Praha: 2021, s. 59.
- ŠKORPIL, Jakub. 2012. Tajenka bez hádanky. Nebeského Lear. *Svět a divadlo* 23, 2012, č. 1, s. 81–89.
- ŠTĚPÁNEK, Bohuš. 1988. Na startu s Ibsenem. *Mladá fronta* 44, 28. 12. 1988, s. 4.
- ULLRICHOVÁ, Daria. 1993. Nevšední inscenace. *Práce* 49, 15. 7. 1993, s. 7.
- ZDEŇKOVÁ, Marie. 2004. Hamlet značky Solingen. *Divadelní noviny* 13, 2004, č. 10, s. 4.
- ZEMANČÍKOVÁ, Alena. 2019. Nebeského hry jako hluboce angažované poselství obav o svět, v němž žijeme (online). Deník Referendum, 2019 (cit. 31. 7. 2025). URL: <https://denikreferendum.cz/clanek/30315-nebeskeho-hry-jako-hluboce-angazovane-poselstvi-obav-o-svet-vnemz-zijeme>
- ŽANTOVSKÁ, Ester. 2016. Jan Nebeský obnažuje postavy tak, aby v jeho inscenaci Ibsena byly vidět v celé blbosti. *Hospodářské noviny* 60, 24. 5. 2016, s. 16.

Mgr. Markéta Polochová, Ph.D.
Katedra divadelní vědy FF UK
Marketa.Polochova@ff.cuni.cz

Markéta Polochová je anglistka, teatroložka a překladatelka, absolventka Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Z teoretického i praktického hlediska se zabývá překladem, věnuje se (především anglickému) raně novověkému dramatu a divadlu i modernímu anglickému a německému dramatu, a také otázkám a možnostem analýzy inscenace/představení, přeložila knihu *Estetika performativity* Eriky Fischer-Lichte.



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.