

JAK NALOŽIT S KLASIKOU?

IVA MIKULOVÁ

Ve svém eseji jsem se rozhodla zaměřit na ohledávání tématu inscenování klasických titulů v současných, především národních divadlech. V posledních letech mě po návštěvě představení těchto kanonických děl napadá dramaturgická otázka: proč tento titul a proč tímto, snad příliš konzervativním/konzervujícím způsobem? Jsem si vědoma toho, že vytahuji opětovně na světlo něco, co je tématem průběžných příspěvků různých divadelních teoretiků a kritiků po celá desetiletí. Jak uvádím níže, domnívám se, že v současné době opětovně nastal čas na krátkou revizi statu quo – i když by se mohlo na první pohled zdát, že vztah mezi inscenačním textem a režisérem je už dávno vyřešen. Mým cílem je tedy především zachytit aktuální stav mého přemítání a nabídnout vlastní perspektivu.

Jak definovat klasiku?

Vymezení toho, co vlastně můžeme považovat za klasiku, jak se generuje a na základě jakých kritérií se vřazuje do klasického kánonu, existuje mnoho. Jindřich Černý ve svém článku z počátku 90. let 20. století, ve kterém se pokouší pojmenovat tendence v inscenování české klasiky na soudobých jevištích, definuje klasiku, tedy autora takovýchto her, poměrně lapidárně: „Klasik je – řečeno hodně jednoduše – starý autor, k němuž se repertoár divadel neustále vrací“ (Černý 1990: 16). Jednoduše dovozeno, klasika se generuje z těch titulů, které se opakují, a tyto se opakují především proto, že v ideálním případě mohou svým divákům tzv. neustále něco sdělovat. Pragmatičtěji nahlíženo se vracejí proto, že se už těmi kanonickými díly staly a byly za ně legitimně přijaty například včleněním do povinné školní četby či do korpusu tzv. divácky známých titulů.

Jinou, širší a více dynamickou definici nabízí divadelní režisér Alexandr Tairov ve svém textu „Jak režírují klasiky“: „Podstata klasického díla spočívá především v tom, že vedle současných a přechodných rysů zahrnuje momenty, které neztrácejí životnost a sdělnost v průběhu mnoha let, staletí a někdy i tisíciletí“ (Tairov 2005: 111). Konkrétněji je zde pojmenován ten rys dramatického díla, který jsme uvykli označovat jako „nadčasový“ – neztrácející životnost a sdělnost. Tato životnost a sdělnost textu se ovšem nerozumí *per se*. V textu zahrnutou nadčasovou životnost by měl – podle mého soudu – učinit „časovou“ a sdělnou v současnosti režisér (případně ve spolupráci s dramaturgem nebo celým inscenačním týmem). A sice její interpretací, jejím *překladem* pro současnou společnost, čímž nemám na mysli tzv. „moderní pojetí“ realizované ovšem především ve vizuální složce. Právě režisérův „poměr“ k autorovi a jeho dílu, ve volné parafrázi dějinné debaty o tzv. režisérismu,¹ se stane jakousi Ariadninou nití tohoto pojednání.

1 Více viz například Herman (1998: 24–30) nebo Mikulová (2019: 176–185).

Korpus klasiky

Klasika se na repertoárech divadel objevuje s letitou pravidelností, přesto se – at již vlivem náhody nebo záměru – v některých sezonách vyjeví klasické tituly čteněji. V minulé sezoně 2023/24 se tohoto dramaturgického zájmu dostalo Shakespearově *Hamletovi*, což pochopitelně vedlo k otázkám, k jaké době a jakým způsobem se bude Hamlet vyslovovat. Po zhlédnutí ostravského (Divadlo Petra Bezruče, režie Dodo Gombár), obou brněnských (Městské divadlo Brno, režie Stanislav Moša; Národní divadlo Brno, režie Martin Čičvák) spolu s odbornými referencemi na pražské nastudování mi nezbyvá než souhlasit s divadelním kritikem a teoretikem Zdeňkem Srnou, který se vyjadřoval k „hamletovské vlně“ v 70. letech minulého století: „Většina pokusů zůstává však někde na cestě – byť v rozdílné výši – donucena posléze se spolehnout na neselhávající moc a sílu Shakespearova textu, která koneckonců ospravedlní v očích veřejnosti i tu nejnepovedenější jevištní podobu. [...] I když nechci tvrdit, že „českými kraji táhne Hamlet“, přece jen výsledky poměrně brzy po sobě následujících inscenací – pražské na Vinohradech, brněnské v Divadle bratří Mrštíků a nyní v Gottwaldově – ukazuje, že i při rozdílnosti kvality divadelní práce jsou v podstatě inspirovány spíše vnějšími dramaturgickými pody než hluboce pocítovanou potřebou tvůrčího vyslovení současnosti.“ (Srna 1977) Jednoduše řečeno, u žádného z mnou zhlédnutých *Hamletů* jsem si nebyla jistá, o čem tito Hamleti vypovídají, lapidárněji řečeno, k jakému světu se vztahují.

Jistě bude více povolanějších, kteří zhodnotí uplynulou hamletovskou sezónu. Pro mě se Hamleti stali jen částí skládačky v celkovém rozpačitém obrazu současného nakládání s českou a světovou klasikou na scénách velkých divadelních domů, v němž pocítuji místy bezradnost, místy rezignaci na současný výklad, jindy ke mně zamýšlená a tušená interpretace nebo emocionální působení prostě a jednoduše nepronikly přes čtvrtou stěnu. Pocity tápání nad dramaturgickou volbou a otázky, proč tento titul tady a teď a pro koho, mě přepadaly například po zhlédnutí *Našich furiantů* v ND v Praze v režii Martina Františáka (prem. 2023; snad bylo cílem ustálit rozčeřené hladiny uměleckého působení Daniely Špinar, jak se objevuje v názorovém spektru diváckých ohlasů například na serveru i-divadlo), brněnského *Racka* (prem. 2021) nebo *Tří sester* (prem. 2023, obojí ND Brno v režii Štěpána Pácla), případně z ostravské scény inscenace *Marná láska snaha* (NDM, režie Roman Polák, prem. 2023) nebo archaického *Višňového sadu* Vojtěcha Štěpánka (NDM, prem. 2022). Mimo velké domy národních divadel mou pozornost upoutal letošní *Racek* Jiřího Havelky v Divadle Na zábradlí, jehož podle některých hlasů z kritické obce radikální provedení pro mě také nezodpovídalo otázku „proč zrovna tady a teď?“ Jako by se z mnohdy řemeslně dobře udělaných inscenací vytrácela témata, o nichž je chtějí hrát samotní tvůrci – anebo se stávala natolik implicitními, samozřejmými až neviditelnými.

Přestože ve svých nárocích na divadelní tvorbu upřednostňuji spíše divadlo současné, vztažené k dnešku (obcházím zde označení divadlo politické, neboť je zaneseno přílišnými sémantickými nánosy), dokážu ocenit i divadlo záměrně zcela apolitické, emocionální, imaginativní. Tedy divadlo, které ukazuje především univerzální příběhy, situace, emoce nebo obrazy. V inscenacích velkých divadelních domů v čase pocovidovém se mi ovšem mnohdy nedostává ani jednoho (můj dojem je subjektivní a určený viděním).² Nenalézám naplnění nároku Zdeňka Srny, že inscenace by měly být „hluboce pocítovanou potřebou tvůrčího vyslovení současnosti“. Pokud nasazené

2 Podobné pocity zřejmě v nedávné době prožívala i dramaturgyně Marta Ljubková, která je v loňském roce zhmotnila do textu pro revue *Souvislosti* s názvem „Nad klasikou“ (Ljubková 2023).

tituly a jejich inscenační provedení nejsou vyslovením k současnosti, jak mohou obhájit svou existenci v dramaturgických plánech? Je úkolem divadel suplovat povinnou četbu klasických titulů a svá nastudování podřízovat zdánlivě srozumitelnosti původního díla? A replikovat tak donekonečna konformně „tradiční“ zpodobnění těchto titulů, v nichž není žádoucí provádět žádné „aktualizační“ úpravy? Jsou vybrané klasické hry Shakespearovy, Čechovovy nebo Molièrovovy položkami, na které se lze spolehnout jako na diváckou jistotu? A stačí to?

Jakási opatrnost nebo úcta k textu však z některých inscenací v jejich výsledné podobě nezáměrně učinila spíše listování literární předlohou. Inscenační tým nemá suplovat čtenářský zážitek, proto argumenty „aby byli diváci“ nebo případně ještě konkrétněji u školních představení studenti seznámení s klasikou, považují za nepřijatelné. Klasiku si může každý přečíst, stejně jako si každý může přečíst prozaické nebo poetické dílo. Potom by se inscenační tým redukoval výlučně na reprodukční složku, která převádí slovo na jeviště. Byť i toto je jedna z možných definic režie, osobně jsem přesvědčena, že inscenace je výpovědí režiséra a tvůrčího týmu o jejich vidění světa, v němž je dramatický text materiálem, s nímž mají právo naložit jakkoliv. Vždy by měl být patrný slovy Piscatora „duchovní postoj“ k dané hře, slovy Tairova „sociální uzel“, který dílo propojuje se současností. Jak toho docílit? Co rozumím „klasickým“ pojetím a proč se v některých případech uchylujeme k pejorativnímu označení „moderní pojetí“, jako by to znamenalo něco špatného a nežádoucího? A co tím vlastně myslíme?

Historická perspektiva

Před otázkou, jak inscenovat klasiku, co si k ní můžeme tzv. dovolit a v čem právě spočívá její klasičnost, samozřejmě nestojíme v dějinách poprvé. Můžeme se jen krátce zastavit u jednoho z jejích prvních milníků. Téměř před sto lety, kolem roku 1926, se v německojazyčném divadelním prostoru rozvinula diskuse související s nástupem režisérů s výrazným tvůrčím gestem, jakými byli Max Reinhardt, Leopold Jessner nebo Erwin Piscator, a formováním a etablováním divadelní režie jakožto samostatného oboru. Podnětem pro debatu o problému klasického básnictví v moderním divadle se stala Piscatorova inscenace *Loupežníků* (prem. březen 1926) a Jessnerův *Hamlet* (prem. září 1926).³ Už v názvu článku „Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod?“ (Reinhardt, Jessner, Piscator aneb smrt klasiků) teoretika a kritika výmarské republiky Herberta Iheringa (Ihering 1974: 305–324) je naznačeno ono pnutí mezi literárním autorem a režisérem. Ihering zavrhuje dosavadní nakládání s klasiky, kteří byli po celé 19. století nedotknutelní, „pěstování jako literární přírodní památka“⁴. Zároveň v textu poukazuje na obecný princip, s nímž se běžně setkáváme také v současných ohlasech a který divákům zabraňuje nebo alespoň znesnadňuje přijmout nové nastudování: a sice divácká očekávání toho, jak bude ona klasika na jevišti vypadat (ať už jsou tato očekávání formována kolektivní pamětí, mediálně odlišnými zpracováními nebo diváckou zkušeností z minulosti). V neposlední řadě jsou podle něj očekávání formována a konzervována během studií na gymnáziích nebo univerzitách, kde vyučující novým generacím neustále stvrzují ten samý povinný kánon.

3 V této souvislosti můžeme připomenout diskusi o režisérismu v českém divadle, kterou podnítily inscenace E. F. Buriana *Romeo a Julie* z D 46 a *Smrt Tarelkina* režiséra Josefa Šmída z Větrníku z roku 1945. Ve svém článku „Válka mezi generacemi“ o nich referoval Jiří Kárnec (1945: 24–28).

4 „Sie wurden als literarischer Naturschutzpark gepflegt“ (Ihering 1974: 307).

Piscator s oporou v Iheringově textu formuluje přesvědčení: „Oživení, přiblížení klasického básnictví je možné jen tehdy, jestli naše generace k němu získá tentýž *vztah* [zvýrazněno autorkou], jaký k němu měla jeho vlastní generace. To nemá co dělat s formálním hračkařením (moderní kostým, Hamlet ve fraku,⁵ zámek jako pevnost atd.). Formální stránka je zde jen výrazovým prostředkem určitého duchovního postoje (jako by tomu mělo být vždy)“ (Piscator 1971: 81). A o kousek dál definuje podstatu režijní práce: „Režisér vůbec nemůže být jen ‚služebníkem díla‘, neboť toto dílo není něco strnulého a definitivního, ale jakmile se již zrodilo, srůstá s dobou, pokrývá se patinou a asimiluje nové představy. Tak vyrůstá režisérovi úloha najít *stanoviško* [zvýrazněno autorkou], jímž může obnažit kořeny dramatického díla“ (Piscator 1971: 83). Obě zvýrazněná slova považuji za důležitá v pojmenování pozice režiséra vůči dramatickému nebo divadelnímu textu: režisér je v jistém typu vztahu, mezi dílem a tvůrcem existuje typ souvztažnosti, korelace, jež je pojítkem mezi sdělením původního textu v minulosti a výsledné inscenace v přítomnosti. Toto sdělení se může jevit banálním a dávno zřejmým – především pokud bychom pod ním rozuměli jen hledání motivací postav, výstavbu mizanscén apod. Mám zde na mysli především koncept, vycházející z přítomnosti, autorův postoj vůči světu, který se prostřednictvím textu navrácí zpět do přítomnosti jevištního provedení. Text se tak stává mnohem více prostředkem a předmětem výpovědi o světě, jak jej vidí režisér, než aby režisér cítil povinnost hledat nadčasová sdělení a univerzální motivy, které budou srozumitelné i současnému divákovi.

K této rozpravě můžeme vztáhnout také definici režiséra od kritika a teoretika Miroslava Rutteho z knihy *Tvář pod maskou*, která vyšla v roce 1926: „Režisér je zákonodárcem kolektivní scénické tvorby; ale režisér je i prostředníkem mezi básníkem a dobou, a z jeho hlavních úkolů je *přetlumočiti* [zdůrazněno autorkou] dramatické dílo co nejintenzivněji do živého divadelního výrazu. Již samo slovo *přetlumočiti* [zdůrazněno autorkou] ukazuje, že v tomto realizačním procesu bude režiséru zůstavena určitá svoboda, že bude počítáno s koeficientem doby a individuality: neboť divadlo, jako všechna umění, je nuceno stále obměňovati své výrazové prostředky, protože mění se i složky, jež je skládají a určují: mravní a citový obsah doby a potenciál vnímavosti. [...] Každá doba, jde-li o básníka minulosti, *překládá* [zdůrazněno autorkou] si ho do vlastní řeči, hledá v něm svou vlastní aktualitu.“ (Rutte 1926: 54)

Mluví-li Rutte o přetlumočení, mluví o interpretaci. „Anglický výraz ‚interpreter‘, česky tlumočník, označuje člověka, který dešifruje a přenáší významy. Překládá mezi jazyky, kulturami a performativními konvencemi.“ (Steiner 2019: 20) Pochopitelně každé uvedení na jeviště je svým způsobem interpretace. Na českých profesionálních jevištích jsem však v posledních letech viděla v nemalé míře převody opatrné až bázlivé vůči předloze. Právě vztah mezi předlohou a jejím inscenačním provedením – a to jakým způsobem na něj odborná i laická veřejnost nahlíží – považuji za důležitý faktor, který vede až k jakési umělecké agónii, podceňování diváckých nároků a schopností, a tudíž spoutává interpreta, tvůrce v jeho interpretačním rozletu.

Je to pochopitelné s ohledem na historický vývoj vztahu autora dramatického textu a režiséra v českých zemích, který výrazně poznamenaly diskuse o tzv. režisérismu, tedy „špatném poměru“ režiséra k autorovi díla. Následná desetiletí totalitních restrikcí

5 Piscator odkazuje k birminghamské inscenaci *Hamleta* z roku 1926, která hostovala v různých městech střední Evropy a rozproudila diskusi o možnostech inscenování klasického titulu v současných kostýmech. Jindřich Vodák na rozdíl od kritického Zdeňka Nejedlého (1926) inscenaci neodsoudil a vstřícně rozmyšlel nad vyzněním Shakespearova textu v takovéto ahistorické výpravě (1926).

poměrně logicky upřednostňovala psané slovo, které působilo zdánlivě „bezpečněji“ než možné režijní „svévolé“ a především interpretační významové posuny. Možná že v tomto principu lze nalézat určitá opodstatnění pro nadvládu literární složky nad inscenační, respektive přesněji posvátnost a nedotknutelnost, s níž je nezbytné tento převod provést. Zcela jiný vztah vůči textové předloze nalezneme například v německojazyčném divadle, formovaném mnohem liberálnějším a sebevědomějším postojem režiséra vůči textu díky fenoménu tzv. Regietheater. Tomu v současnosti dominuje trend přepisování dramatu, vytváření nových adaptací, které jsou často naprosto současnými komentáři nebo revizemi původních dramát. Tvůrčí tým vytváří inscenaci, která je komentářem nebo ohledáváním původní dramatické nebo divadelní předlohy.

Pro některé z tvůrců v některých českých divadlech však jako by největší hodnotou bylo právě ono deklarativně pietní převedení textu na jeviště. Poměrně často se s tím přístupem setkávám na činoherní scéně brněnského Národního divadla, které zde tzv. klasické tituly, jimiž v dramaturgickém plánu nešetří, inscenuje tzv. klasicky. Vysvětlit toto zdánlivě nic neříkající hodnocení plně relativizujících „takzvané“ lze na příkladu zmíněné inscenace *Tři sestry* v režii Štěpána Pácla, která je novodobou variantou onoho sporu nastíněného u birminghamské inscenace *Hamleta* ve fraku z roku 1926. Lze inscenovat ruské klasické drama počátku 20. století v České republice roku 2024 v moderní scénické a kostýmní úpravě, ovšem bez jediné dramaturgické úpravy, bez čitelné interpretace, bez sdělení? Skutečně je možné nechat postavy pronášet věty „Do Moskvy! Do Moskvy!“ o kýžené a vysněné cestě do Moskvy v době, ve které už dva roky probíhá válečný rusko-ukrajinský konflikt, a nepokusit se do textu interpretačně vstoupit? Nechat tyto – a nejenom tyto – repliky zaznít, jako by se diváci v hledišti nacházeli v politickém bezčase, ve vakuu fikčního světa literatury, která se nás nedotýká? Která záměrně zůstává za neprostupnou čtvrtou stěnou? A pokud už bylo cílem inscenátorů zůstat mimo čas a prostor současnosti, kam se vytratila emocionalita lidských osudů dramatu? Brněnská inscenace jako by zůstala v rovině listování dramatem, věrným, pietním a doslovným vyřčením replik Čechovova textu, kterým ovšem chyběla životnost, uvěřitelnost, vnitřní dynamičnost nebo emocionalita lidského bytí.

Schizma brněnské inscenace se odvíjí ze dvou nesourodých vrstev, které se tvůrci pokusili učinit homogenními: z textu, jehož překlad Jaroslava Vostrého je podle slov dramaturga inscenace Jaroslava Jurečky nejvěrnějším překladem originálu a v němž neškrtli jedinou větu, a z vizuální podoby inscenace, v níž se – opět podle Jurečkových slov – naopak dopustili aktualizací.⁶ Onen střet současných reálií a více než sto dvacet let starého textu by mohl být vzrušující, pokud by na něco poukazoval a pokud by byl sám tematicky a interpretačně nosný. O tento záměr ovšem brněnským tvůrcům nešlo, a tak dochází k přesnému opaku: text se scénografii inscenace na mnoha místech vzpouzí, trčí z ní, upozorňuje na svou nelogičnost. Přichází nový velitel baterie Veršinín – ovšem jaké baterie, komu ta baterie slouží v této vizuálně moderní době? Říká-li Nataša, že není zvyklá se pohybovat ve společnosti, kterou společnost tím myslí? A co se rozumí „společností“ v době vzniku dramatu a v dnešní době? Proč nám služebná rozsvěcuje elektrickou lampu, pokud tedy nejde o prvoplánový vtípek? Proč mají některé z postav soudobé rukavičky a náznaky uniforem, které se v dalších dějstvích naředí například mikinami, přestože jazyk zůstane stále „nejvěrnější tomuto originálu“ z roku 1901? A svou věrností pochopitelně ovlivňuje herecký projev, v němž se mísí „moderní“ lenošení Iriny se sluchátky na uších s vědomými či podvědomými pohyby a gesty odpovídajícími spíše ruské šlechtě počátku minulého století.

6 Odkazují zde k dramaturgickému úvodu před představením *Tři sestry* 4. dubna 2024.

Nové nastudování jako nový život dramatického textu

Nechci zde dělat rozsáhlý výčet jistých alogičností vyplývajících z rozhodnutí tvůrců ponechat textovou část bez úprav a zasadit děj do přibližně aktuálních realit. Danou inscenaci jsem si jako příklad vybrala především kvůli replice, kterou dramaturg Jurečka pronesl v dramaturgickém úvodu dne 4. dubna 2024, z něhož pocházejí i výše citované parafráze. Když se jej divačka ptala, zda se bude jednat o aktualizaci Čechovova textu, Jurečka odpověděl, že významově inscenace zůstává tam, kde se nachází původní text. Domnívám se, že není možné, aby inscenace roku 2024 významově zůstala v roce 1901. Necháme stranou fakt, že každý z diváků si do ní projektuje své současné zkušenosti, a zůstaneme na straně tvůrců. Jejich úkolem je – pokud se ještě jednou vrátím k Tairovovi – hledat a ideálně také nacházet skrze jakékoliv texty, klasické, současné, dávno minulé i nedávné, svou vlastní výpověď o světě. Své vidění světa, svůj náhled na vztahy, příběhy, politické události, podle priorit a inklinací každého z tvůrců. „A umění každého režiséra spočívá v tom, aby našel takové sociální uzly, které mohou vyznívat současně, a na nich vystavět inscenaci. Část těchto uzlů, momentů, je zapotřebí oddělit. To není špatné. Víme, že sadař, který odřezává větve stromu, to nedělá z rouhačství, jak někteří říkají, když takto postupujeme při studiu toho či onoho klasika, ale z nutnosti, protože strom tak získává nový život.“ (Tairov 2005: 165–166)

Tato formulace zcela otáčí perspektivu, se kterou se v kritických ohlasech na činoherní (a ještě více operní) inscenace setkávám poměrně často: režisér je ten, jenž má být vděčný autorovi, že napsal dílo, které on si nyní dovolil svou svévolí proměnit k nepoznání. Je tomu však přesně naopak: režisér dává svou novou realizaci, adaptací původnímu dílu nový život. Jeho úkolem není dílo inscenovat tak, jak „jej zamýšlel autor“, ani pietně, a rozhodně není jeho cílem a předností, že text inscenuje v nezměněné podobě od té původní. Paralelu k tomuto přístupu můžeme najít v translatologii, která tento spor „věrnosti originálu“ vyřešila už před desítkami let. Nejpozději s kulturním obratem v 80. letech 20. století není sporu o to, že při převodu původního díla do nového jazyka je naprosto nezbytné přizpůsobit tomuto *transferu* všechny kulturní a společenské realie, počínaje moderním jazykem.

V tomto ohledu bývá v translatologii často odkazováno ke sto let starému textu teoretika Waltera Benjamina „Úloha překladatele“ z roku 1923. Ocituji část, která se nejen vztahuje k tomu, co ve stejné době formulují zmiňovaní Tairov, Piscator nebo Rutte, ale která podle mého názoru nabízí funkční paralelu také pro režijní tvorbu. Neboť režiséra můžeme chápat jako svého typu překladatele: nejen z literárního tvaru do jevištního (scénického), ale také kulturního. Původní text a jeho dobový kontext nebo konotace by měl režisér přenést do současnosti. Nikoliv přes vnější vizuální podobu, ale především a výlučně přes vnitřní významové spojnice. Tak jako je tomu u vztahu originálu a překladu v translatologii: „Že překlad nikdy, byť sebelepší, nemůže pro originál nic znamenat, je jasné. Přesto je s ním skrze tuto přeložitelnost v nejužším spojení. A toto spojení je tím vroucnější, že pro originál nic víc neznamená. Lze je nazvat spojením přirozeným, nebo přesněji, spojením životním. Jako jsou projevy života na životě závislé, aniž pro něj co znamenaly, tak vyplývá překlad z originálu. Ani ne tak z jeho života jako z jeho „přežití“. Neboť překlad je pozdější než originál a znamená tak pro významná díla, která nikdy v době svého vzniku nenašla své vyvolené překladatele, stadium jejich dalšího života.“ (Benjamin 1970: 246)

At již použijeme metaforu sociálních uzlů nebo sadaře odřezávajícího větve, klíčovým je v citovaných režijních nebo překladových konceptech výsledek: nový život, stadium dalšího života. Cílem tvůrců by nikdy nemělo být vytvořit věrnou

pseudohistorickou rekonstrukci přesazenou do současnosti nebo skanzen, kam se chodíme dívat na podobu stovky let starého textu bez vztahu k současnosti. Dramatická díla (případně kterákoli prozaická nebo poetická) nejsou národním pokladem, který máme konzervovat – naopak, máme je uvádět v život jejich adaptacemi. Jedině nová nastudování, nové interpretace, nová vztahování k současnosti pro původní dílo znamenají „stadium jejich dalšího života“.

Jak uvádí v programu ke své inscenaci *Tři sestry* v Rezidenztheater v Mnichově australsko-švýcarský režisér a dramatik Simon Stone: „Všechny Čechovovy hry začínají poznámkou, že se odehrávají v současnosti, a já to беру doslova. Současnost nikdy nekončí. [...] V určitém okamžiku je [hry] lidé začali zasazovat do minulosti, protože si mysleli, že autor přítomností myslel svou vlastní současnost. Přitom měly odrážet současnou společnost.“⁷ (Stone 2019: 21) A připomíná, že i Čechov své hry přepisoval a upravoval, aby odpovídaly měnící se současnosti. Simon Stone takto výrazně přepsal například Lorcovu *Yermu* nebo *Tři sestry*, podobně jako britský dramatik Martin Crimp upravil Molièrova *Misanthropu* nebo Rostandova *Cyrana z Bergeracu*. Adaptace *Yermy* nebo *Cyrana z Bergeracu* se objevily i na českých jevištích a možná otevírají jednu z cest uvažování o možnostech adaptací nebo intertextových variací původních dramatických textů.

Perspektiva výhledu

Ve svém pojednání jsem se dotkla pouze některých motivů a témat, která mě napadají nad současnými inscenacemi klasických titulů na vybraných profesionálních scénách. Stranou jsem nechala velkou oblast hodnocení, kterých se těmto nastudováním dostává a jejichž škála se pohybuje od „moderní, aktuální, experimentální“ až po „klasické, poctivé, pietní, staré“. Zcela podporuji návrh dramaturgyně Marty Ljubkové: „Mám obsesivní potřebu vysvětlovat lidem – dnes už jen tehdy, když jsem o vysvětlení žádána –, že neexistuje v čínohře žádný rozdíl mezi ‚klasickým‘ a ‚moderním‘ pojetím divadelní hry. Nebo lépe řečeno, že bychom tyhle pojmy měli škrtnout, protože nás akorát matou. Klasické totiž v této dvojici znamená spíš staré a dobře známé, zatímco moderní znamená jaksi nebezpečně vzrušivé.“ (Ljubková 2023) Snad ve snaze si porozumět, snad ve zjednodušující polaritě, která provází naši dobu, jsme si – myšleno nyní především divadelní kritika, divácké obci bych tato hodnocení tolik nevyčítala – uvykli je používat jako hodnotící. Jak píše Ljubková, jsou natolik problematická jako „tři hvězdičky z pěti“, protože nepostihují podstatu, nevysvětlují náš názor, naše stanoviska a nároky na divadlo, jimiž dané inscenace posuzujeme.

Podobně jako bych se ráda zbavila těchto hodnotících přívlastků, nebo alespoň vždy požadovala jejich vysvětlení daným autorem nebo danou autorkou, přála bych si, abychom inscenace přestali posuzovat korektivem „věrnosti autorovi“ nebo mírou zásahů, kterých se tvůrci dopustili. Abychom nepoužívali formulace jako „všechny důležité repliky jsou zachovány“ – důležité vůči čemu? (Grulich 2022) nebo že „Čechov snese jako kůň“ (Mikulka 2024). Jakého hodnocení by se potom dostalo Stoneově inscenaci, v níž z Čechova nezazní jediná replika, a přesto je inscenace uváděna pod názvem *Tři sestry*, jako autor je uveden „Stone podle Čechova“?. Připomeňme si výzvu, která se v české divadelní teorii a kritice opakovaně vrací a zase zaniká: měli bychom se znovu vrátit k přehodnocení vztahu režiséra a dramatika. Zatímco dramatik je autorem literárního díla, režisér je autorem jevištního díla (inscenace). Posuzujeme podobu

7 Z němčiny přeložila autorka článku.

inscenace, její výpověď, sdělnost, její kvality – a to klidně při vědomí korelátu vůči původnímu textu. Ten ale ponechme ve stejné významové rovině a hledejme spojnice, odluky, interpretace, jednoduše řečeno ona živá propojení s předlohou. Zkusme připustit právo na nový život dramatického díla, který neznamená zneuctění toho předešlého, ale jeho oživení. Ještě jinými slovy, nezaklínejme se v odborných textech a kritikách tím, jak moc se inscenátor odchýlil od „původního“ textu, od „původního“ sdělení. Inscenaci má smysl poměřovat především ve vztahu k dnešku. Tato proměna perspektivy v hodnocení tvůrčí práce divadelníka je nezbytným předpokladem ke změně, která může rozhybat strnuté myšlenkové pole představ o podobně inscenování klasiky na českých profesionálních jevištích. Jeden z prvních kroků k tomu, abychom na nich nesledovali archaické rekonstrukce dob dávno minulých, které budou dramaturgové v programech ospravedlňovat zaklínadlem „nadčasovosti“, která se však svou univerzálností a přibližností nedotýká současnosti.

Bibliografie

- BENJAMIN, Walter. 1970. Úkol překladatele. In Josef Čermák. *Překlad literárního díla*. Praha: Odeon, 1970, s. 245–256.
- ČERNÝ, Jindřich. 1990. Ulevit si klasikem. *Svět a divadlo* 1, 1990, č. 2, s. 16.
- GRULICH, Jan. 2022. Strýček Váňa v Šumperku. *Týdeník Rozhlas* 32, 2022, č. 8, s. 20.
- HERMAN, Josef. 1998. Od Theatergraphu k socialistickému realismu aneb od experimentu k srozumitelnosti. *Divadelní revue* 9, 1998, č. 1, s. 24–30.
- IHERING, Herbert. 1974. *Der Kampf ums Theater: und andere Streitschriften* 1918 bis 1933. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1974.
- KÁRNET, Jiří. 1945. Válka mezi generacemi. *Generace* 1, 1945, č. 1, s. 24–28.
- LJUBKOVÁ, Marta. 2023. *Nad klasikou* (online). Souvislosti, 2023, č. 1 (cit. 28. 8. 2024). URL: <https://souvislosti.cz/OLD/clanek.php?id=2995>.
- MIKULKA, Vladimír. 2024. *Čechov až na kost* (online). Nadivadlo blogspot, 22. 3. 2024, (cit. 28. 8. 2024). URL: <https://nadivadlo.blogspot.com/2024/03/mikulka-racek-divadlo-na-zabradli.html>.
- MIKULOVÁ, Iva. 2019. Poválečný režisérismus aneb Špatný poměr k autorovi. In Aleš Merenus – Iva Mikulová – Jitka Šotkovská. *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019, s. 176–185.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. 1926. Hamlet ve smokingu. *Rudé právo (nedělní příloha)* 7, 23. 5. 1926, č. 122, s. 3.
- PISCATOR, Erwin. 1971. *Politické divadlo*. Praha: Svoboda, 1971.
- RUTTE, Miroslav. 1926. *Tvář pod maskou*. Praha: Aventinum, 1926.
- SRNA, Zdeněk. 1977. Nad Hamletem nejen gottwaldovským. *Práce* 33, 23. 3. 1977.
- STEINER, George. 2019. *Skutečné přítomnosti*. Praha-Podlesí: Dauphin. 2019.
- STONE, Simon. 2019. *Drei Schwestern* [program k inscenaci]. Residenztheater, Mnichov, 2019, s. 21.
- VODÁK, Jindřich. 1926. Birminghamský Hamlet. *České slovo* 18, 13. 5. 1926, č. 113, s. 5.
- TAIROV, Alexandr. 2005. *Odpoutané divadlo*. Praha: Akademie múzických umění, 2005.


Mgr. Iva Mikulová, Ph.D.

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

Katedra divadelních studií

mikulova@phil.muni.cz

 <https://orcid.org/0000-0003-3175-5804>

Iva Mikulová působí jako odborná asistentka na Katedře divadelních studií FF MU. Věnuje se českému divadlu 20. století, současnému německojazyčnému divadlu a divadelní kritice.



Toto dílo lze užívat 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.