

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a praxe divadelní tvorby

DISERTAČNÍ PRÁCE

**ČESKÉ NATURALISTICKÉ VENKOVSKÉ DRAMA
V POSTMODERNÍCH INSCENACÍCH**

Vít Pokorný

Vedoucí práce: prof. MgA. Jan Vedral, Ph.D.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2016

Nyní vidíme jako v zrcadle, jen v hádance, potom uzříme tváří v tvář. Nyní poznávám částečně, ale potom poznám plně, jako Bůh zná mne.

1 Kor 13,12

Přijde postmoderní vtíp do hospody a povídá: „Sakra, nikde tu nevidím pointu!“

Postmoderní vtíp

PŘEDEHRA

Disertační práce má název: **České naturalistické venkovské drama v postmoderních inscenacích**. Výchozím bodem mých úvah se stala reprezentativní česká venkovská naturalistická dramata: **Naši furianti (1887)** Ladislava Stroupežnického, **Její pastorkyňa (1890)** a **Gazdina roba (1889)** Gabriely Preissové a **„Maryša“ (1894)** Aloise a Viléma Mrštíkových. Fakt, že mnozí z představitelů české divadelní postmoderny se opakovaně ve výběru inscenovaných titulů vztahovali (a nutno podotknout, že stále vztahují) právě k epoše českého naturalistického venkovského dramatu, je úhelným kamenem této práce. Proč zrovna naturalismus (či dejme tomu realismus) a postmoderna? Proč právě venkov se svou konzervativní morálkou kontra režisérí poetikou zacílení spíše na velkoměstské publikum, liberálně uvolněné polistopadovou demokratickou vzpruhou? Má postmoderna s naturalismem nějaké společné rysy? Anebo je vyhrocený antagonismus těchto dvou směrů pravým důvodem, proč se k němu postmodernističtí tvůrci tak často obracejí? To všechno jsou otázky, které mě provokovaly při promýšlení základních tezí.

Byla jednou jedna euro-americká civilizace, která po tisíce let zakládala svou existenci na logu, na slově, na uspořádaném systému hodnot. Bůh stvořil svět pomocí slov a skrze slova hledal člověk smysl všeho, co jej obklopovalo. Slovo se stalo tělem. Po nedozírné ploše univerza rozptýlené individuality, ztracené ve svých osamělých frustracích a nejistotách, vždy mohly najít určitý střed vesmíru, který je spojoval s ostatními. Kánon společenského uspořádání, stvrzovaného vírou a politickou mocí, byl propleten s kánonem kultury, v němž se shromáždila největší umělecká díla, která člověk vytvořil. Hranice tohoto epicentra vyměřovalo slovo. A v určitý dějinný okamžik, přičemž já jej budu nazývat postmoderním, protože to je téma mé disertační práce, zazněl hlas, který obvinil „slovo“ z uzurpátorského diktátorství. Slovo klade otázky, ale zároveň si osobuje právo vyslovovat jednoznačné odpovědi, které jsou pospolitosti **vnučovány** jakožto závazné. Umělecký kánon byl označen za násilně dogmatické potvrzování kultury „bílého muže“, ujařmující odlišné estetiky Afroameričanů, Latinoameričanů, Asiatů, žen, homosexuálů atd., oproti dominantní „machistické“ euro-americké, judo-křesťanské civilizaci zoufale bezbranných. Kánon Homérův, Shakespearův či Goethův je třeba pečlivě dekonstruovat a radikálně rekonstruovat na základě nové optiky, která postuláty dosavadního kánonu zásadně zpochybní. Postmoderní „koperníkovský obrat“ v umělecké oblasti je pro úvahy v této práci klíčový, protože nám poskytuje mnohé indicie k vysvětlení tvůrčích pohnutek autorů analyzovaných inscenací.

Modernismus z hlediska historického nelze ztotožňovat pouze s uměleckými směry konce devatenáctého století, jako je kupříkladu symbolismus nebo impresionismus. Jedná se o širokou dějinnou epochu, jejíž kořeny historici nacházejí především v radikálním kulturním řezu osvícenců osmnáctého století. Dá se říci, že to, co nazýváme modernismem, úzce souvisí s pojmy jako je antropocentrismus, racionalismus a pokrok – hybnými to motory vývoje evropské (a později euro-americké) civilizace. Moderní umělecké směry konce devatenáctého století a avantgarda první půle století dvacátého představují vyvrcholení modernismu. Jsou nejzralejším plodem osvícenského racionalismu. Ten v osvobození člověka z náboženských a posléze i kapitalistických pout skrze rozum a odhalení veškerých zákonitostí univerza spatřuje naději na **definitivní vyřešení všech protikladů**.

Postmodernismus do modernismu vstupuje nejprve jako kritický korektiv, aby se v pozdním dvacátém století stal dominantním tématem diskurzu o euro-americké a nyní již v podstatě globalizované civilizaci. Postmodernismus zpochybňuje, protože má

neodbytný pocit, že to, co nazýváme civilizací a kulturou, je ve skutečnosti umělý konstrukt, udržovaný při životě našim očím na první pohled neviditelným nátlakem. Všichni myslitelé a umělci, kteří jsou více či méně označováni za postmodernisty si všímají toho, že ekonomická a kulturní moc pyšné euro-americké civilizace je utkána ze složité struktury znaků, jež svým příjemcům vnucuje určitou hegemonickou „pravdu“ a odsouvá do pozadí to, co je s ideologickým jádrem této struktury v rozporu. Postmodernistická analýza skutečnosti zahájila ofenzivní tažení proti centristickým systémům moci.

Ve své disertaci obsáhle upozorňuji na čelné představitele postmoderní filosofie a estetiky - Michela Foucaulta, Jeana Baudrillarda, Jacquese Derridu, Gillesse Deleuze, Umberta Eca, Rolanda Barthesa, Ulricha Becka, Wolfganga Welsche, Zygmunta Baumana, Jean-Francois Lyotarda, Charlese Jenckse, Leslieho Fiedlera a další. Kořeny postmoderního umění nacházím ve francouzském existencialismu, u americké beat generation a především v pop-artu a revolučních hnutích šedesátých let. Divadelní postmoderna se rodí v avantgardních pokusech souborů tzv. druhé divadelní reformy, dále v experimentech Johna Cage a na něj navazujících minimalistů.

Samozřejmě se v úvodním exkurzu nemohu vyhnout ani české oblasti. Ve vztahu k termínu postmodernismus se nejprve dotýkám osobností Jaroslava Haška, bratří Čapků, jakožto představitelů jakési pre-postmoderny. Pramenem formování postmoderního estetického diskurzu v bývalém Československu se pak staly tzv. studiové scény šedesátých let minulého století, nová vlna československé kinematografie a tvorba literátů světové úrovně jako byl/je např. Bohumil Hrabal, Vladimír Parál, Ladislav Fuks nebo Milan Kundera.

V polovině osmdesátých let dvacátého století zažívá nebývalý rozkvět oblast amatérského divadelnictví. A právě z této líně vychází velké osobnosti tzv. profesionální postmoderní divadelní režie, jako je Petr Lébl, Jan Antonín Pitínský nebo Jan Borna. O tomto fenoménu podrobněji píší v hlavním textu.

Kruciální otázka. Proč postmoderna a naturalistické drama z českého venkova? Naturalismus, soustředící se na detail, na specifický výraz popisovaného okamžiku, dospívá až na práh umění impresionistického a expresionistického. České naturalistické drama z venkovského prostředí je pak odrazem rozporu mezi venkov stále idealizujících romantiků, jejichž obrozenecké snahy spatřují mocnou zbraň v tradicích a ve spojení českého sedláka s půdou a vlastí, a realistů, kteří si všímají zásadních rozporů mezi emancipačním snem českých vlastenců a syrovou skutečností. Ta je totiž protkána náboženským fanatismem, útlakem žen, pokrytectvím a mezilidskými vztahy, založenými na majetkovém principu.

Základní díla českého naturalistického dramatu se poměrně brzy po svém premiérovém uvedení na konci devatenáctého století stala součástí českého literárního kánonu. Uznání jejich kvalit na jedné straně vedlo k dogmatickému uctívání, které z interpretačně otevřených děl učinilo nedotknutelnou klasiku a jednu ze základních položek školní povinné četby. Na straně druhé vysoká a v české dramatice ojedinělá kvalita „**Maryši**“, „**Našich furiantů**“ či „**Gazdiny roby**“ lákala mnohé umělce k zásadním výkladům. K nejsilnějšímu (avšak nikoli absolutnímu) interpretačnímu zapouzdření cenného dědictví dramatu devatenáctého století došlo spolu s ideologickou a politickou dominancí KSČ po roce 1948 a s její snahou dogmaticky a jednoznačně vykládat poslání umění v revolučně se proměňující společnosti. Maryšin milenec Francek byl chápán jakožto reprezentant probouzející se dělnické třídy, tragický úděl „gazdiny roby“ Evy měl své kořeny ukryté v nespravedlivě uspořádaných materialistických vztazích. Ironizovat tyto demagogické a šablonovité výklady klasiky bylo pro postmodernisty snadné. Oni se však vymezovali i vůči výsostným modernistickým inscenacím, nahlížejícím na klasiku jinak než ideologickou aritmetikou. V práci analyticky rozebírám tři taková díla. „**Naše furianty**“ v režii Miroslava Macháčka, uvedené Národním divadlem v Praze r. 1979. „**Maryšu**“, režírovanou Janem Grossmanem v Divadle Vítězného února v Hradci Králové r. 1981. A „**Gazdinu robu**“, inscenaci Zdeňka Kaloče, jež měla premiéru v Divadle na Vinohradech v Praze r. 1992.

A právě Kaločova inscenace je pregnantním příkladem modernistické interpretace klasického textu. Režisér vytvořil ryzí tragédii na antický způsob, která je však výsostným modernistickým divadlem. Sugestivní atmosféra vzniká na základě důsledného budování dramatických situací skrze herecký komponent. Kaloč nezcižuje,

neironizuje, byť humoru se úplně nežíká. Realistický potenciál hry Gabriely Preissové prokládá lyrickými pasážemi, které jsou určitým iracionálním kontrapunktem syrového psychologismu. Kaloč zůstává věrný modernistickému analytickému čtení, kdy vše, co se na jevišti odehrává, vyplývá z charakteru situace, je uzavřeno v jednotlícím schématu, jímž je v tomto případě tragédie antických rozměrů. Takto Kaloč pracuje i s herci, kteří vytvářejí charaktery jednotlivých postav. Jejich jednání nevychází ani z typovosti, ani z montážního principu, který postavu atomizuje na součástku uzavřeného dílčího scénického obrazu. Postava reaguje bezprostředně na situaci, do níž je vržena a především tuto situaci absolutně prožívá, snaží se s ní herecky nějak naložit. Zároveň to však není herectví fatalisticky patetické, ale přizpůsobené modernímu temperamentu.

Umělecká postmoderna primárně útočí na společenský a kulturní kánon. Ten v sobě shromažďuje kolektivní paměť daného společenství. Z generace na generaci jsou předávány základní trsy myšlenkového a estetického dědictví, které určitá komunita v průběhu dějin nashromáždila, skrze něž definuje svou identitu a získává povědomí o svém hodnotovém zakotvení. Jestliže však postmoderna zpochybňuje kánon, jestliže nedůvěřuje konzervativním silám uměleckého konání, ironizuje, paroduje to, co je dle jejích představ záležitostí mrtvolného oděru západní kultury, jaký obsah pak má její kánon? Kruciólní otázka k disertačnímu zamyšlení.

Postdramatická činohra ve snaze učinit divadlo ještě „divadelnějším“, zpochybnila primát textu v soustavě inscenačních komponentů. Literatura, která dříve tvořila osu vznikající inscenace, byla postavena na roveň se scénografií, herectvím, hudbou. Myslím, že to byl jenom logický vývoj, v němž velkou úlohu hrála potřeba divadla vymezit se vůči masivně nastupující kinematografii a později televizi nebo internetu. Ovšem jakoby tento atak na páteř divadelního tvaru, ruku v ruce jdoucí se zpochybněním západního racionalismu, vedl spíše k čím dál větší tematické, ba co hůř, k estetické banalizaci. Vznikají desítky a desítky nových inscenací. Kulturní činnost neuvadá, naopak, umění se věnuje stále čím dál víc lidí. Ale jak je možné, že nevznikají žádná velká díla, která by mohla snést srovnání, třeba i „jen“ s rozpustilým komediografem Goldonim? Postmoderna ve zpochybnujícím distanci vůči judaisticko-antickým kořenům svého mateřského lůna ruší eschatologický základ našeho vnímání života, jdoucího od Pádu ke Spáse, kauzalitu uměleckého díla, která od expozice, přes kolizi a katastrofu, musí dospět k nějaké katarzi. A pokud přihlídneme k tomu, že až na Stroupežnického „**Naše furianty**“ se v mnou analyzovaných dramatech (resp. jejich inscenacích) jedná o tragédie, je třeba zdůraznit, že postmoderna se ptá (a souběžně s tím si i často záporně odpovídá), zdali má tragický étos ve světě relativizovaných hodnot ještě nějaké opodstatnění.

Česká postmoderna se bohužel velice často ztotožňovala s prvoplánovou destrukcí, ironizací a absencí interpretačního jádra. Jestliže chápeme postmodernu jakožto distancovanou opozici vůči modernistickému – univerzalistickému, racionálnímu a pokrok vzývajícímu – těžišti, musíme v ní nacházet určité principy, body, které budou rozptýlené buňky postmoderního díla uzavírat do nějakého vnímatelného rámu. Pro skutečně dobré (i třeba proti vůli svých tvůrců) postmoderní inscenace venkovského dramatu platí, že jejich vstup do vztahu s interpretovaným kanonickým dílem je základem agónu určitých archetypálních skutečností, v člověku hluboce zakořeněných pocitů, které se tvůrci snaží vyrvat z jejich živné půdy. Ty texty jsou v mnohém k venkovu kritické, ale zároveň z nich dýchá přesvědčení, že pojmy jako vášeň, láska, rodina, nenávisť mají svou zcela vážnou a neoddiskutovatelnou sílu. Právě přes tento archetypální základ přistupovaly ke svým interpretačním tvůrci nejvýraznějších modernistických inscenací venkovského dramatu. Oproti tomu postmoderna, věrna své nedůvěře k „velkým příběhům“, potměšile štouhá do těchto kamenných pojmů a zkouší, co vydrží. Avšak příběh, který se před námi ve více nebo méně dekomponované podobě rozvíjí, repliky, nesoucí v sobě tíhu osudovosti, bojují srdnatě se zcižujícími herectvím či s parodickými jevištními nápady. A tento souboj, pokud je na obou stranách fronty veden s poctivou řemeslností, přináší své plodné výsledky. Řemeslnost, talent a další obecné pojmy jsou však pro postmoderní umění kamenem úrazu. Jak už bylo řečeno, postmoderní filosofie se odklání od velkých myšlenkových konceptů, nedůvěřuje textu, jakožto potencionálnímu tvůrci totalitní interpretace univerza. V divadle je pak v souvislosti s tím patrný odklon od dramatu, jakožto odjakživa kruciólní složky inscenačního díla, a vůbec od tvůrčí intencionality. Od noetiky se má divadlo přesunout k

ontologii, od sdělování k zakoušení. Proto i řada v této práci analyzovaných inscenací používá dramatikův text primárně jen jako podklad, rám, skrze nějž vytváří svůj vlastní estetický kosmos, uhnětený z niterných pocitů, frustrací, tužeb a potřeb. To všechno může fungovat, a v případě velikých osobností postmoderní režie jako je například Robert Wilson, také funguje. V českém prostředí se však za onen noeticko-ontologický obrat ukrývá i obyčejná řemeslná nedokonalost, tvorba, založená na nahodilosti a prvoplánové efektnosti, alibisticky zakrývaná rouškou „vědomé trapnosti“. To je však cesta, která pro diváka končí po pár krocích. „Zakoušení“, ten složitý metafyzický akt prožitku, kdy jsme skrze kontakt s estetickou silou vytrženi z všednodenního prožívání, se proměňuje v banální komunikaci komunikací bez komunikace. Kvalita vrcholných příkladů postmoderní interpretace naturalistických českých dramát tkví v tom, že si jejich tvůrci s textem sice hrají, zkoušejí jeho možnosti, ale zároveň se nevzdávají vlastní umělecké odpovědnosti a odpovědnosti vůči tomu, kdo je v divadle skutečným pánem – totiž divákovi.

HRA

Při výběru analyzovaných inscenací jsem vycházel z toho, jak velký ohlas měly dané inscenace v době svého vzniku a jak se v nich odrážela erbovní postmoderní témata, jako je filosofická relativita, fúze estetických principů a otázka vztahu umění k fenoménu, který poměrně nepřesně a možná i poněkud naivně nazýváme skutečností. Nejen výběr inscenací, ale i samotné analýzy jsem se v plném textu práce snažil uspořádat konstruktivisticky. Po základní evokaci, která má čtenářům přiblížit atmosféru dané inscenace, se v jednotlivých podkapitolách věnuji postupně stránce režijně-dramaturgické, herecké a hudebně-scénografické. V tomto vykolíkováném prostoru uzávorkované struktury, se mi snad podařilo načrtnout obraz českého venkovského naturalistického dramatu v postmoderním rámu.

Střípky z jednotlivých analýz:

1/ „Naši naši furianti“ Petra Lébla v Divadle Na zábradlí (rok 1994):

Byť mnozí obdivovatelé Petra Lébla jeho inscenaci **„Našich našich furiantů“** považují spíše za kuriozitu, za lehkovážný vtípek v díle tohoto zásadního představitele české divadelní režie konce dvacátého století, lze na ní dobře demonstrovat určité aspekty, které se s postmoderním uměním spojují.

Jestliže se mluví o českém divadelním postmodernismu, problematizuje se v něm zejména úloha dramaturgie, resp. míra věrnosti interpretovanému textu. U Petra Lébla je dobré zdůraznit, že při vši jeho provokativnosti, kterou svými inscenacemi přinášel do českého divadla devadesátých let dvacátého století, zůstával poměrně silně věrný slovům napsaným dramatikem a úpravy činil pouze v minimální míře. Radikálně však mění rám, do něhož jsme zvyklí dramatikovo dílo zařazovat. Pro postmodernu totiž není zásadní výpověď, ale míra stylizace, z níž nějaká myšlenka buď vyplyne, nebo zůstane pouze u opulentního (ale vnitřně prázdného) obrazu. Zásadním slovem je zde **„propracovanost“** – pro postmodernu formální dokonalost stojí vždy před ideou, myšlenkou, avantgardismem, a tím se postmoderna zásadně distancuje od modernismu.

Lébl s ironickým (ale významově překvapivě fungujícím) náhledem řeší téma národních specifik, působících v postmoderní multikulturní době značně absurdně. Tato absurdita je ještě silnější v českém prostoru, kde se odjakživa prolínaly různé kulturní vlivy – kromě českého také německý a židovský. Téma české národní povahy, jež je se Stroupežnického dramatem spojováno, se tak v Léblově optice komplikuje, stává se tématem stereotypu jakožto obecného problému, který se prolíná všemi epochami a národy. Dobrým příkladem takového pohledu je scéna, kdy židovský krčmář Ehrmann hraje na pivní púllitry melodii české hymny. Lkavým hlasem, připomínajícím židovskou modlitbu za zemřelé, tzv. kaddiš, jej přitom doprovází jeho manželka. Scéna může vyvolat u pobavených diváků smích svou vědomou nadsázkou, dojetí u hrdých vlastenců a pobouření u pravověrných národovců, kteří by se mohli domnívat, že je tak znevažován jeden z národních symbolů.

Ale je skutečně znevažován? Respektive čím je znevažován? Tím, že je hymna hrána na pivní púllitry? A není snad pivo také jedním z našich **„národních symbolů“**? Tím, že hymnu preludují Němci, a ještě k tomu Židé? Jenomže není česká kultura židovstvím ovlivněna více než slovanstvím? A co je to tedy vlastně ta česká kultura?

Dvojlomnost situace, stojící na rozhraní mezi parodičností a vážně míněným inscenačním gestem, je tak příkladem postmoderní významové neurčitosti, rozdílné od neurčitosti moderní, která za strukturální roztržičností vždy hledá nějaký tmelící prvek. Postmoderna nic nehledá, pouze konstatuje nikdy nekončící rozpor.

Lébl vstupuje do dialogu i s kulturními stereotypy národa jako takového. A to skrze uchopení realistických postav jako českých pohádkových symbolů – krejčího Fialy jako vodníka, ševce Habršperka jako čerta, Bláhy jako blanického rytíře.

Petr Lébl vzešel z prostředí amatérského divadla, v němž herecký komponent, až na vzácné výjimky, nedospíval k nějakým zásadnějším uměleckým vyjádřením. Pro slavné inscenace zlatého období českého amatérského divadla v osmdesátých letech minulého století bylo typické rázné režijní gesto, společenská výpověď, často sahající k metaforickému vymezení se vůči pomalu degenerujícímu komunistickému režimu. Herec byl jednou z tvárnic ve struktuře znaků, které především dominoval scénický obraz, u Lébla speciálně ještě podtržený sytou výtvarnou stránkou. Amatérské herectví tu našlo ideální způsob vyjádření, kdy omezené možnosti psychologického promyšlení postav dokázaly v abstraktní síti především vizuálních než dramatických výpovědí zastoupit diletantské podehrávání nebo naopak expresivní a přehrávající škleb. Na základě toho, že česká divadelní postmoderna se rodila právě v této oblasti, začal být tento způsob herectví mylně ztotožňován s typicky postmoderní poetikou i poté, co postmodernismus vstoupil do hájemství profesionálních scén.

Z celého Léblova tzv. profesionálního díla je ale patrné, že hledal cestu, jak svůj výtvarně vytříbený a režijní interpretací z běžných šablon vykloubený styl propojit s mnohohrstevnatou škálou hereckého vyjádření. Tedy, že herec - umělec si nevybírá mezi psychologismem, civilností nebo tzv. diletantským podehráváním, ale ve vědomém zdůrazňování rozporů všechny tyto způsoby kombinuje a hraje si s jejich možnostmi. K takovéto náročné tvořivé práci však Lébl potřeboval senzitivní umělce, ochotné s ním toto hledačství podstoupit. Z dramaturgického, režijního i scénografického hlediska jsou Léblovy inscenace dokonale promyšleným systémem, v němž i zdánlivá nahodilost svým významem zapadá do celkové struktury. Ovšem to bylo způsobeno tím, že tyto tři komponenty povětšinou obstarával sám Lébl. Herece plně ovládnout nemohl. Herectví, pokud se nechce nebo neumí podřídit určité poetice, pak dokáže narušit, ba dokonce rozbořit celý pracně budovaný systém inscenace. To je i případ **„Našich našich furiantů“**, u nichž je patrné, kdo přistoupil na Léblovu hru a kdo se vzpouzel a pouze „odmluvil“ svůj part a křečovitě „odgestikuloval“ charakter své postavy. Nejde tu v tomto případě ani tak o herecký talent, jako o obecnou lidskou senzitivnost a schopnost přijmout za své možnosti, které mi má úloha a její režijní interpretace dávají.

Lébl se nespokojuje s pouhým atakem na jevištní realismus, on jde na zteč i vůči instituci, kde se realismus v určité době pečlivě pěstoval – Národnímu divadlu. K němu se vztahuje jak nápisem **„Naši naši furianti“**, umístěným na horním portálu jeviště a upomínajícím na buditelské heslo z historické budovy Národního divadla **„Národ sobě“**, ale i zaplněním jevištěátka Divadla Na zábradlí lidmi a rekvizitami, čímž chce napodobit prostorovou i ansámblovou nabubřelost české první scény. Tato doslova záplava svatých obrázků, svícňů, koberečků, žebříků, obrázků Napoleonů, Josefů Dubských a Náchodů, sedláků, selek a jejich dětí však nevytváří pouhou aluzi na velkorysé inscenace **„Našich našich furiantů“** v Národním divadle, ale zároveň podtrhuje onu tíseň na těle i duchu honických, kde každá intimnost se stává veřejným majetkem, kde nevraživost i láska jsou doslova haptickou záležitostí, v níž se kůže milujících i nenáviděných pokrývá vášnivým potem.

2/ „Maryša“ Vladimíra Morávka v Divadle Husa na provázku (rok 1995)

Modernistický tvůrce jako starověký prorok ohlašuje, že svět je zkažený. Ideální postmodernistický hlásá, že svět je zkažený, ale zároveň říká: „Kdo jsem já, abych vás káral?“

Vladimír Morávek spolu s dramaturgem Petrem Oslzlým text bratří Mrštíků upravili na základě režijně-dramaturgické koncepce, vycházející z formálního uchopení inscenace principem „divadla na divadle“. **„Maryšu“** tak divákům Divadla Husa na provázku hraje na provizorním dřevěném jevištěátku kočovná společnost principála Stehlíčka z přelomu devatenáctého a dvacátého století. Morávkovi se tím otevřela možnost akcentovat ryze postmoderní téma nemožnosti uměleckého díla věrně zobrazit skutečnost. Stehlíček

v rámci fiktivního světa divadelní společnosti představuje jakéhosi demiurga, dirigenta dění na jevišti. Podrobnou četbou scénických poznámek, v chudé divadelní společnosti nahrazující opulentní výpravu, Stehlíček sugestivně divákům vytváří představu návsi, vesnické hospody nebo velkolepého průvodu vesničanů loučících se s rekrutou. Popohání herce ve chvílích, kdy se herecká akce zadrhne nebo něco nefunguje. Krom postavy Stehlíčka – průvodce a informátora diváků, je umělost jevištní interpretace „**Maryši**“ bratří Mrštíkových demonstrována neustálým pohybem všech herců Stehlíčkovy společnosti v okolí dřevěného jevištěátka, i když zrovna nemají svůj výstup. Morávkem takto traktovaná konfrontace trudného příběhu Maryši s leckdy šmiráckým a groteskním přístupem kočovných umělců, je tak v podstatě sofistikovaným zamyšlením nad tím, jaký má tragédie v dnešním světě ještě smysl. Trupa Stehlíčkovy společnosti je jakýmsi „pars pro toto“ univerza.

K zásadní proměně došlo v případě interpretace hlavní hrdinky, představované Ivanou Hloužkovou. Maryša není tradičně mladým pučícím kvítkem, podle poznámek bratří Mrštíků ledva dvacetiletým, ale již dospělou ženou na prahu středního věku, které léta na šťastné vdavky nebezpečně rychle utíkají. Když se na jevišti objevuje poprvé, zjišťujeme, že se jedná o půvabnou dívku, s hrdým a inteligentním vzezřením. Ale její tvář není plná bezstarostného smíchu a lásky k Franckovi, ale jakési smutné rezignace a tragického vědomí zajetí v osidlech předsudků a venkovského řádu. Maryša je u Morávka postavou, která stojí v ostrém protikladu vůči vesnici, vůči konzervatismu společnosti, vůči zatvrzelosti své rodiny a později svého muže. Je tragickou hrdinkou, ale nikoli však v klasickém slova smyslu, nýbrž ve smyslu ryze postmoderním. Maryša Hloužkové je již od počátku navenek rezignovaná, plně si vědomá absurdnosti svých činů i postojů svého okolí, ale zároveň odhodlaná tuto absurdnost podstoupit se vším všudy.

Maryšiným bližencem, a zároveň protipólem ve světě striktních (i když ve své struktuře falešných) společenských pravidel je pak Francek v podání Michala Bumbálka. Jeho Francek je vytáhlý hubený kluk s brýlemi a dlouhými vlasy. „Mánička“ z roubené chaloupky. Nejistý Francek se po jevišti pohybuje s klaunskou neobratností, je to přesně ten typ nepraktického myslitele, co se snadno a rychle zamiluje do dívky, která je stejně „praštěná“ jako on. Ukazuje se nám tu tak rozpad paradigmatu hrdiny a hrdinství. U Mrštíků je ještě Francek snadno interpretovatelný jako vzdorný a hrdinský typ životem kypícího mladého muže, rebelanta. Jan Grossman ve své proslulé inscenaci v Divadle Vítězného února v Hradci Králové z roku 1981 již Franckovu vzdorovitost spojil s mužskou animálností, toužící skrze sebevědomé jednání manipulovat druhou bytostí. Vladimír Morávek ve své podstatě ponechal Franckovi sympatické rysy, ale popřel jeho hrdinskou stránku. Tím tuto postavu přiblížil uvažování a chápání dnešního člověka.

Třetím a nejkomplikovanějším vrcholem milostného trojúhelníku je Vávra. Drsná vnější slupka Vávry v podání Jiřího Pechy hezky kontrastuje s jeho nejistotou, vyjadřovanou častým přešlapováním na místě a žmouláním klobouku v ruce. Není to však tak, že by Morávek a Pecha Vávru koncipovali pouze na základě kladných vlastností a jeho interpretační zapouzdření jednoduše překloupili ze znaménka mínus na znaménko plus. Divák zůstane až do Vávrova hořkého konce na pochybách, zdali mu má jeho smrt přát nebo jej litovat. Záchvat vzteku a násilnického pnutí, který u Vávry propuká v drastické scéně s Maryšou a služebnou Rozárou ve 4. jednání, je vlastně v určitých konturách motivačně pochopitelnou explozí žárlivého manžela, který se nechce smířit s přítomností roztouženého milence v mikrokosmu jeho rodiny. Pecha Vávru v tento vypjatý okamžik nehraje jako nesmlouvavého majetnického padoucha, ale jeho hněv vyvěrá z životní únavy zahořklého muže. Následné opětovné zatemnění myslí, vedoucí k zoufale a trapně nepovedenému pokusu o vraždu Francka, je v podstatě blábolivou agónií stárnoucího sedláka, který nechce ztratit svou krásnou mladou manželku, ale přitom není schopen svého soka v lásce usmrtit. Vávra se potácí po jevišti, je vzteklý, rozohněný, ale v jádru vlastně politováníhodný. I onen následný nepovedený pokus Vávry usmířit se se svou ženou, je Pechou zahrán s trapně nepraktickou a těžkopádně humpoláckou snahou drsného muže prolomit tuhou krustu nenávisti své manželky.

Nikoliv sebestředné holedbání vykořisťujícího sedláka, ale bezradné zoufalství nad tím, že život nefunguje tak, jak by měl. Ono neustálé matení diváka, které vyvolává otázku, zda má autorův fiktivní svět chápat jako bezobsažně směšný nebo osudově vážný, je základní devizou každého dobrého uměleckého díla.

3/ „Její pastorkyňa“ J. A. Pitínského v Městském divadle ve Zlíně (rok 1996)

Pro zlínskou inscenaci „**Její pastorkyně**“ vytvořil Pitínský vlastní scénář. Při úpravě dramatu Gabriely Preissové vycházel z libreta Leoše Janáčka k jeho věhlasné opeře. Pitínský však také příběh Kostelničky a její schovanky Jenůfy rozšířil o motivy z ruralistického románu, který Preissová vydala r. 1930. Z klasicky vystavěného dramatu (a opery) o třech dějstvích tak vznikla scénická koláž o třiceti osmi obrazech, opatřená podtitulem „**Křížová cesta Petrony Buryjové.**“ Preissová ve své próze osvětlila mnohé motivace hlavních postav, které jsou v dramatu pouze naznačeny. To, co je ve hře „**Její pastorkyňa**“ chápáno jakožto akt pudového činu, kontrastujícího s nadosobním řádem víry a mezilidských vztahů, stává se v románu důsledkem složitého psychologického vývoje Petrony Buryjové, dcery ctěného chalupníka a rychtáře Slomka ve vesničce Bystranka. Pitínský se motivy z románu a děj dramatu rozhodl spojit způsobem montáže. Do tragického příběhu Jenůfy, zoufale se potácející mezi láskou dvou mužů, vkládá Pitínský výjevy z Petronina mládí, z jejího seznámení s Tórou Buryjou i Petroninu zoufalou touhu po vlastním dítěti, kterého se však nedočká. Orientaci v ději znesnadňuje tím, že obrazy z románu nijak nevysvětluje, a pokud je sleduje divák, který román Preissové nečetl, mohou mu tyto analogie po celou dobu sledování inscenace zůstat utajeny. Dostává pouze emocionální signály, které si může libovolně interpretovat.

Ve fragmentární montáži obrazů ostatně nejde o to, jestli mezi nimi existuje příčinná souvislost, předem vyložitelná tvůrci těchto obrazů, ale zdali tuto souvislost (v případě divadla) lze vytvořit na základě interakce jeviště a hlediště. Ta samozřejmě existovala v divadelních dějinách vždy - a bylo by hlubokým omylem, považovat ji za nějakou postmoderní progresi. Avšak zatímco někdejší dramaturgicko-režijní koncepce povětšinou počítala s nějakou pevnou interpretační konstantou, současné divadlo pracuje pouze s domněnkami, náznaky a motivy, které se plně scelují až v aktu hry tvůrce s divákem. Je to do důsledků naplněná synchronicita, jedna ze základních devíz moderního, a ještě více postmoderního vnímání časoprostoru. Jevy, do té doby se v našem vnímání kauzálně rozvíjející a směřující z pomyslného bodu A (expozice) do bodu Z (katarze), se nyní prolínají, stojí vedle sebe, bod Z (katarze) se náhle ukáže být bodem A (expozicí) atd. Život jako umělecké dílo (a naopak) zabetonovalo všechna bezpečná útočiště. Jedná se o důsledek výše popsaného zpochybnění do té doby jsoucno vykládající teologie a kulturního kánonu. Postmodernismus je hra vyjadřovaná polyfonií významů, zatímco modernismus je jednota významů vyjadřovaná hrou.

Pitínský ve svých inscenacích významně pracuje se střetem hercova jednání a jeho slov, se střetem hudby a hereckých postav, se střetem scénografie a časoprostoru dramatu. Jeho imaginace je založená na vyhocené rozpornosti jednotlivých jevištních komponentů, přičemž tato dialektika nebývá povětšinou samoučelnou schválností, která chce pobouřit konzervativního diváka, ale hledá určité skryté vazby mezi těmito zdánlivě uzavřenými významovými strukturami.

Ve zlínské inscenaci „**Její pastorkyně**“ se však ve výkonech některých umělců, jmenovitě Gustava Řezníčka jako Lacy a Evy Daňkové jako Jenůfy, projevila skutečnost, že pro působivé montážní herectví je nutné mít k dispozici nadprůměrně disponované herce. Základním předpokladem pro to, aby herec přirozeně zahrál falešného pěvce, je zkrátka ten prostý řemeslný fakt, že ve skutečnosti umí zpívat výborně. To samé se týká herecké nadsázky, podehrávání, přehrávání, zcizování. Vycházet při experimentování s herectvím primárně z umělcovy nedokonalosti je samozřejmě možné, ale nepřináší povětšinou valné výsledky. Respektive divácká pozornost se dominantně přesouvá na tyto nedokonalosti a síla díla, založená na synergii různorodých výrazových prostředků, se takřka vytrácí.

Ono obtížné popsatelné herectví, založené na technické polyfonii však dokonale načrtla představitelka Petrony Buryjové Helena Sedláková. Za použití velkých gest, přepjatého hlasu, až doslova hysterického skřeku, vyjadřuje některé vnitřní pohnutky své postavy. A přitom se v rámci třeba jedné repliky dokáže přelomit do ztišeného klidu, v němž vnější okázalost vystřídá jemná vnitřní psychologie. Petrona v podání Heleny Sedlákové je jakousi obdobou árie královny noci z Mozartovy „**Kouzelné flétny**“, kdy silou hlasu a mimikou tváře vyjádřené výšky jsou ve vteřině ponořené do hloubek hrudi a srdce. Petrona je tak před námi modelovaná jako žena, která v sobě celý život dusí

nenaplněné ambice, komplexy, frustrace a sny, za žádnou cenu totiž před ostatními nechce působit jako slaboch. Celý život pomáhala druhým, ale nesnesla by, kdyby někdo měl pomáhat jí. Čas od času však její pečlivě udržovaná škraboška pukne a ona na jevišti nechá vyhrznout svou zášť, svou lásku, svůj vztek.

Zlínská inscenace **„Její pastorkyně“** si získala pozornost netradičním použitím hudební složky, resp. postupováním motivů lidových a umělých, klasických a modernistických. Vladimír Franz, autor scénické hudby k **„Její pastorkyni“**, nevychází z žádné programové estetiky. Je přiznaným epigonem modernistů, romantiků i klasicistů. Do variací na složitá témata z klasické hudby vkládá prostou melodičnost lidové muziky. Kombinuje modernismus, kakofonickou neuspořádanost Šostakovičových houslových koncertů a sentimentální tklivost mahlerovské vídeňské secese. Směs přiznané neoriginality může působit mnohem opovážlivěji než Janáčkova ryze modernistická opera. Tento střet stylů šokuje diváka již brzy po začátku představení, kdy je příchod rekrutů, rozjařené zpívajících píseň: **„Všichni sa ženija, vojny se bojija“**, doprovázen divoškým bubnováním polonahých mladíků - rekrutů na naftové barely. Zběsilé entrée rekrutů jenom vzdáleně připomíná verbuňk, tanec vojenských odvedenců, zařazený na seznam světového kulturního dědictví UNESCO. Ale o to víc nám charakterizuje pokryteckou radost z onoho iniciačního obřadu, kdy se z „chlapce stává chlap“. Je z ní podprahově cítit vztek a zoufalství, nechť ke všem těmto šíleným společenským „řádům“, které nám vymezují místo ve společnosti. Bubeníci a barely nás pak také spojují s dneškem, s podobně skrytě divoškou kulturou technoparty, která ve své svébytné filosofii vyjadřuje vztek mladého nevybouřeného člověka nad vším, co ho obklopuje. Nad staromódními rodiči, nad páprdovitými politiky atd.

4/ „Její Její pastorkyňa“ Vladimíra Morávka v Klicperově divadle v Hradci Králové (rok 1996)

Režisér Vladimír Morávek a dramaturgyně Zora Vondráčková věnovali inscenaci **„Její Její pastorkyňa“** Sigmundu Freudovi. Ten zcela fatálně ovlivnil umění dvacátého století. Krom na něj přísahajících surrealistů najdeme dech jeho psychoanalýzy právě u postmoderního umění, které se při proklamaci chaotického časoprostoru zcela logicky primárně obrací k chaosu lidského podvědomí, duše rozpolcené na temnou a světlou stránku.

Postmoderna je založena na, řekněme schizofrenním, tendování člověka mezi hodnotovým nomádstvím a hluboce zakořeněným vědomím určitého systematického řádu. Ten v nás hloubí své bezedné propasti, a my jeho trýzněním trpíme z toho prostého důvodu, že stárnoucí tělo nevyhnutelně směřuje od narození ke smrti. Naše existence je přes všechnu proklamovanou hravost hluboce postižena tragickým vztahováním se k archetypálním principům, které činí člověka člověkem – láska, rodičovství, přátelství, milosrdenství. Každá doba měla svou „epistémé“ – systém hodnot, které jako střelka na kompasu udávaly lidskému rodu směr. Postmoderní doba je první epochou, která svou „epistémé“ postavila na záměrné relativizaci jakéhokoliv systému. Zatímco modernistický člověk bořil staré s vidinou nového, postmoderní člověk uvízl v hodnotovém vakuu a v zoufalém (ale skrze uvědomování si vlastní konečnosti zcela přirozeném) strachu z prázdnoty slepuje kousky starého, rozvířené plynutím času. A ten čas! Zatímco postdramatická časovost pálí spolu s einsteinovskou obecnou teorií relativity šíp lineárního směřování z bodu A do bodu B do bodu C, srdce člověka je stále řízeno kostelními hodinami starozákonního Boha a modernistického encyklopedistického pozitivisty. Víme, lépe řečeno jsme přesvědčováni, že čas se roztéká jako vosk olizovaný plamenem, ale přitom hmatatelně cítíme, jak je pro nás každá vteřina, protékající nám mezi prsty, důležitá, jak nás uplynulší včerejšek s nesmiřitelným cynismem popostrčil o krok blíž konečnosti.

Na tomto půdorysu vytvořil svou inscenaci **„Její Její pastorkyňa“** i Vladimír Morávek. Spolu se Zorou Vondráčkovou drama Gabriely Preissové prolul s motivy z jedné její povídky nazvané **„Pavoučice“**. Ta vypráví o setkání úspěšné spisovatelky – zralé ženy a jejího mladého obdivovatele, studenta medicíny Petrona. Ona spisovatelka je v Morávkově a Vondráčkové úpravě nepřímým odkazem na Gabrielu Preissovou a drama z moravského Slovácka může být způsobem, jak frustrovaná vzdělaná žena na počátku minulého století „autorsky“ ventilovala své vnitřní demony. Paní P. (tak je ona postava v inscenaci nazývána) flirtuje s naivními mladíčky a jako „pavoučice“ z nich vysává jejich

emoce. Ale také píše knihy plné vzletných citů a slov, aby od sebe odehnala vědomí, že její život je jedna velká „fráze“. Jenůfa, stojící mezi dvěma muži a především podléhající přísné morální výchově své vychovatelky Kostelničky, je v podstatě ve stejné situaci jako paní P. (Preissová, Pavoučice). Zatímco však dáma z vyšší společnosti nemůže svou vnitřní touhu navenek vyjádřit, a proto podléhá neurotické hysterii, Jenůfa - fiktivní postava z dramatu, svou vášeň, svůj hřích může ukázat, protože se přece jedná „pouze“ o umění, o dílo, které není realitou.

Komplikovaná inscenační struktura, v níž se příběh Preissové (tedy pardon, paní P.) prolíná s příběhem Jenůfy, která je zde vykreslená, jako náruživá čtenářka červené knihovny, je vyjádřením sebereflexe umění, typického to znaku postmoderní kultury. Teatrologicky by se dal parafrázovat Derridův slavný výrok směřující k literatuře: **„Není nic mimo jeviště a hlediště.“** Umění v období postmoderny více než kdy jindy upozorňuje na to, že jeho mimetická podstata je falešným konstruktem. Shakespearovská proklamací, že **„herci nastavují zrcadlo své době“**, je zpochybněna. Název inscenace tedy nemohl zůstat pouze u **„Její pastorkyně“**, ale skrze zmnoženou optiku vystavěných jevištních situací tvůrci dospěli k **„Její Její pastorkyni“**. Tento titul se metatextově krom jiného může ironicky vztahovat k Léblově inscenaci **„Naši naši furianti“** v Divadle Na zábradlí z roku 1994. Při výkladu postmoderního inscenačního díla, jehož pevnou součástí je samo sebou i název, se tedy nemusíme opírat pouze o to, co vidíme a slyšíme na jevišti, ale autor nás láká do všemožných analogických komůrek divadelních dějin, vyvěrajících třeba z jeho aktuálních osobních animozit vůči režijnímu konkurentovi.

Morávek je z těch režisérů, kteří ve svých inscenacích bezstarostně balancují na hraně kýče. Výrazný hudební doprovod, pestrobarevnost a extatické herectví jsou klasickými proprietami jeho stylu. On sám to obhazuje potřebou divadelní „opravdovosti“, která stojí v opozici vůči vykalkulovanému a řemeslnému „hraní“. Herecká postava u něj (stejně jako i v případě jiných „postmodernistů“) nevzniká z pečlivé interpretace v dramatické předloze vystavěného charakteru, ale rodí se převážně na základě režisérových asociací a leckdy disparátních představ, které v rámci jediné postavy v sobě mísí hned několik různých charakterů. Postmoderní herci nepracují na principu pravděpodobnosti či kauzálního rozvíjení jednání člověka v situaci, ale vytváří tříšť pocitů a nálad, které postava střídá v prudce oddělených střízích. K dokonalosti takové herectví dovádí Pavla Tomicová v roli Jenůfy. Připomíná Chaplinovy postavy hořce naivních Tuláků. Na jednu stranu směšná, ale skrze úsměv budící víru, že se dá v životě dosáhnout opravdového štěstí. Vrcholná je v tomto ohledu scéna, kdy se Jenůfa od Kostelničky dozvídá o smrti svého miminka. Jenůfa – Tomicová sedí u stolu, Kostelnička se ji marně snaží zabalit do peřiny. Jenůfa vyskočí, v očích se jí lesknou slzy, ale přesto se usmívá a hledí kamsi do neznáma: **„Tak vidíte, mamičko, on umřel.“** V zoufalém gestu rozhazuje rukama a bezduše prochází jevištěm ze strany na stranu. Nebylo by divu, kdyby se někdo zasmál její neforemné chůzi a přihlouplému opakování slov. Ale tento groteskní gestus Jenůfy je naplněn hlubokým zoufalstvím, které zároveň se smíchem pudí z očí diváka „kunderovskou“ slzu dojetí.

I v Morávkově **„Její její pastorkyni“** je použita celá řada lidových písní, dokreslujících tísnivou atmosféru příběhu. Radost, bolest, láska, nenávisť, očekávání, zklamání, to všechno jsou přirozené kořeny toho, proč lidové písně vznikají, proč mají jejich často anonymní autoři potřebu je tvořit. Jak tento spontánní projev elementární lidské emocionality souvisí s postmodernou? Velice. Tedy přesněji řečeno, užití lidových písní v postmoderních inscenacích venkovského dramatu stává se jedním z dalších důkazů, že postmoderní epochu charakterizuje agón mezi anarchií a řádem. Postmodernističtí režiséři se při inscenování nejklašičtějších kusů české dramatiky chtějí bouřit proti kánonu, proti inscenační tradici, jež se k těmto dílům váže. Proti duchu mimetické nápodoby skutečnosti, ukotvené v elementární charakteristice divadla jakožto uměleckého druhu. Ironizují, zcizují, ba i drze parodují. Ale zároveň je ona archetypální síla, ukrytá v textech lidových písní, nutí do určité míry se i poklonit onomu bolestnému jádru lidské psyché, vláčené existenciálními bouřemi. A proto je tu lidová píseň, která vytváří kontrast přepjaté, na hranici grotesky se často pohybující herecké stylizaci. Skrze ni přichází katarzní upřímnost, ona Morávkem tolik vyžadovaná „opravdovost“. Jestliže tvrdím, že postmoderna je založena na dvojtvárnosti, nabízí nám použití lidových písní v jinak značně ironizujícím čtení klasiky, ten nejlepší příklad.

5/ „Gazdina roba“ J. A. Pitínského ve Slovákém divadle v Uherském Hradišti (rok 2000)

Režisér J. A. Pitínský se po oceňované inscenaci hry Gabriely Preissové **„Její pastorkyňa“** ve zlínském divadle z roku 1996 k této autorce vrátil a ve Slovákém divadle v Uherském Hradišti v roce 2000 vytvořil další ze svých výrazných opusů. Ke spolupráci přizval takřka stejný tým umělců jako v případě zlínské **„Její pastorkyně“** – scénografa Jana Štěpánka, kostýmní výtvarnici Janu Prekovou a autora scénické hudby Vladimíra Franze.

Uherské Hradiště je epicentrem tradiční kultury, jíž jsou hry Preissové výrazně prosyceny. Pitínský se v inscenaci těmto folklórním prvkům nevyhýbá, dokonce je i značně adoruje. Avšak místo žánrového obrázku, uměleckými prostředky rámujičoho obecnou představu o tradici, nechává folklór a nepsaný řád venkova vstoupit do střetu se současností, v níž niterný konzervatismus tvůrce, jakým J. A. Pitínský dozajista je, masochisticky provokuje sám sebe. Pitínského vztah ke klasice není založen na přehlíživém a parodickém výsměchu, ale chápavém ztotožnění, které se však nechává dobrovolně vystavovat dekompozičním pokušením. Postmoderní tvůrce totiž provokuje především tím, že umělecké dílo chápe jako produkt čistě estetické povahy, bez snahy o jeho uchopení jakožto artefaktu, proměňujícího svět. Jistě, vkládá do svých opusů myšlenky a postoje, v mnoha případech se snaží o výraznou interpretaci. Ale jelikož doba, v níž žije, pro něj představuje neprostupnou síť vzájemně se zrcadlících a kontrastujících pravd, z nichž žádná nemůže být morální ani estetickou střelkou na kompasu existence, nedokáže (a především ani nechce) své dílo chápat prizmatem avantgardní či modernistické proměnitelnosti světa skrze působení nadosobních uměleckých sil. Člověk je odkázán jen na sílu svého ducha a naplno pocituje krutost postmoderní bezobsažnosti: zůstává navždy odsouzen k nekonečnému zápasu mezi protikladnými dualitami existence.

Ve zhruba desetiminutovém úvodu inscenace **„Gazdina roba“** v režii J. A. Pitínského projdeme hned několika změnami atmosféry. Na potměném jevišti, představujícím náves slovácké obce pouze pomocí několika paravánů, se v pomalém rytmu pohupuje osm mladých lidí. Čtyři muži a čtyři ženy. Netančí spolu, i když jejich těla jsou od sebe vzdálená jen několik centimetrů. Pohledy tanečníků strnule směřují do prázdna. Jako bychom se ocitli na současné diskotéce okolo půlnocní hodiny, kdy alkoholem a rozbouřenými hormony zmožená duše člověka upadá do letargické malátnosti. Touha po kontaktu a komunikaci, neřkuli po lásce, jak té fyzické, tak duchovní, se smrskává do podoby v intimní bublině zapouzdřených křečovitých pohybů. Stojíme v davu, ale přitom jsme sami. Z reproduktorů do melancholické muziky recituje guru punk-rockové muziky Iggy Pop svou litanii **„No shit“**, která pak plynule přechází do další písně, sentimentálního, ale přitom ironického cajdáku **„Nazi girl“**. Výběr těchto písní není nahodilý, neřkuli samoučelný. V textech se zpívá o lidské osamělosti, touze uniknout pokrytecké a kruté společnosti. Přes propast jednoho století tak do realistického dramatu Preissové vplouvá extravagantní lyrika rachitického pankáče. Rocková hudba se posléze prolne s říznou cimbálovkou a tanečníci ožijí. Jsme na posvícenské slavnosti, kdesi na moravském Slovácku a místní mládež volí svého „stárka“. Rituál volby stárka je zpodobněn pomocí silně stylizovaných pohybů, vnitřní strukturou upomínajících až na pohanské slavnosti zasvěcení mladého člověka, při nichž se mužské a ženské pohlaví skrze tanec vzájemně provokuje, láká i odpuzuje. Vždy však v jednoduše a vzorně seřazené přímce či kruhu, tedy naprostém opozitu vůči úvodnímu obrazu. Když je nový stárek – místní fešák Mánek Mešjaný, slavnostně dekorován, pukne krusta rituální direktivy, cimbálová muzika se změní na divošské techno a mládež se v rozdrobených skupinkách, tak typických pro současného ducha „nepsoutané zábavy“ dá do veselého křepčení. Na první pohled jde o režijní schválnosti, násilné roubování různých hudebních stylů, epoch a kultur. Nahlíženo optikou současného člověka však vidíme, že Pitínský se mnohem více přibližuje kýženému realismu než pietní a muzeálně folklórní inscenace venkovských her. Stejně jako se Preissová snažila do svých dramát obtisknout podobu slováckého kraje tehdejší doby, se vším jejím pokrytectvím a dogmatickým tmářstvím, ukazuje nám Pitínský atmosféru dnešních zábav, třeba i v Uherském Hradišti, na přelomu milénia, v nichž tmářství dogmatu nahradilo tmářství absolutní svobody.

6/ „Gazdina roba“ Jiřího Pokorného v Divadla Na zábradlí v Praze (rok 2004)

Jiří Pokorný (1967), jedna z nonkonformních postav české divadelní postmoderní režie, jakožto umělecký šéf Činoherního studia v Ústí nad Labem prosazoval uvádění současného evropského dramatu a stal se jedním z prvních, kdo do české kotliny přinesl ve své době nejprogresivnější styl dramatické tvorby, nazývaný coolness nebo také in-er-face theatre, neojakubovské drama atd.

In-er-face dramatika je mimo jiné nazývána neonaturalismem, protože stejně jako „starý“ naturalismus konce devatenáctého století s leckdy necudnou přímočarostí odkrývá svět v pološeru, který nechceme vidět, ale jenž nás do určité míry ovlivňuje. Svět špíny, sociálně deklasovaných vrstev – narkomanů, děvek, jejich pasáků, zlodějů, gangsterů atd. Ale co je podle mého zajímavé a čím se onen neonaturalismus odlišuje od naturalismu řekněme zolovského, je právě ona postmoderně frenetická skepse nad možností vybědnout z tohoto pudy a dědičností syceného močálu. Naturalismus devatenáctého století provázela pozitivistická naděje, že pokud se nastolí spravedlivější podmínky, je v lidských silách tuto krutost existence zvrátit. Coolness postmoderní neonaturalismus konstatuje, ale příliš nevěří, že se dá cokoliv pozitivně ovlivnit nebo dokonce změnit. Postmoderna je totiž zapeklitá v tom, že co je v záměru předkládáno jakožto akt kritiky, může se velice snadno stát objektem adorační radosti. A komerčním artiklem. V posledních letech se kupříkladu tzv. estetika ošklivosti stala součástí bizarních televizních reality show, v nichž více či méně vyšinutí jedinci skrze svou abnormalitu poutají diváckou pozornost. Tlustí, vychrtlí, potetovaní, duševně choří, vulgární, promiskuitní – ti všichni v hlavních vysílacích časech, prokládání reklamou na prací prášky a dětské pleny, bojují o milionové výhry.

„Gazdina roba“ Gabriely Preissové dozajista není coolness. Ale je to drama, reprezentující naturalismus, směr, který v coolness dramatice nachází svou určitou renesanci. Dokážeme si představit, že chladnokrevná („cool“) vražda novorozence v **„Její pastorkyni“** nebo bezcitné otrávení Vávry jeho nešťastnou ženou Maryšou, nese v sobě jisté rysy drsného stylu konce dvacátého století. „Coolness“ není ani Pokorného inscenace **„Gazdiny roby“** v Divadle Na zábradlí. Do určité míry je však s touto sociálně angažovanou „novou dramatikou“ spojena citlivým vnímáním pocitů člověka na okraji a formální syrovostí některých inscenačních postupů.

Celá inscenace je zasazena do období, asociujícího nám šedesátá léta minulého století. Éru minisukní, rockové muziky a sexuální revoluce. Hra Gabriely Preissové je o milostných vztazích, o lásce, o vášni. Zatímco však ve hře z konce devatenáctého století jsou témata nevěry a fyzické nenávisti vyjadřovány skrze promluvy postav, Pokorného inscenace sexuální podtext v některých scénách explicitně vyjevuje. Výstup, v němž manžel „gazdiny roby“ Samko odchází na trh a Eva mu dává najevo silné pohrdání, Pokorný pojal syrově. Nesmělý Samko si v první chvíli se vzdorující manželkou, která se k němu při loučení otočí zády, neví rady. S prosebným pohledem se otáčí na Zuzku a Tetku – další členky jejich neklidné domácnosti, snad aby mu poradily, co si počít. A pak, zřejmě s pocitem, že se musí zachovat „jako chlap“ (a zachová se při své povaze tudíž nepatřičně groteskně) plácne Evu po zadku. Ta se, nečekajíc tenhle machistický projev od svého slabošského, manžela, s fascinovaným hněvem otáčí. A tehdy Samkovi povolí nervy, popustí uzdu všem svým frustracím, chtíči, nenaplnované lásce, pocitu méněcennosti – a vrhá se na Evu, osahává její ňadra, líbá je. Nevšímaje si přítomnosti dvou cizích žen, povalí svou manželku na postel. Ta je ale silnější a svého muže prudce odstrčí. A jako gesto nejhlubšího Samkova ponížení si Eva vyhrne sukni, roztáhne nohy a připravená k „povinnému“ tělesnému cvičení zdvihá vysoko hlavu, aby se přitom na zákonného manžela nemusela dívat. V tu chvíli si Samko uvědomí svou trapnost a drmole slova rozloučení, chvatně odchází.

Symbolickou a ve své surovosti opravdu působivou se pak stává scéna milostného splynutí Mánka a Evy ve 3. výstupu 2. jednání. Mánek vnikne oknem do Samkovy kožešnické dílny. Oba milenci chvíli stojí v rozpacích, ale pak se na sebe vrhají s živočišnou vášnivostí. Milují se. Není to romantická milostná scéna, ale divoký pohlavní akt, agresivně a vášnivě se domáhající sobeckého ukojení chtíče. V návalu touhy, v běsnícím zápase propletených těl pak Eva s Mánkem rozbijí na kusy kolébku zemřelé Eviny dcerky, kterou si Eva vzdorovitě uchovávala jako vzpomínku na dítě, jež podle ní zemřelo vinou Samkova morálního tmářství a navždy mezi manžely postavilo hradbu odcizení. Kolébka byla pro Evu zhmotněným důkazem Samkovy viny, jímž mu jeho

provinění bolestně připomínala. Zničením tohoto palčivého symbolu ve chvíli tělesné touhy Eva tuto vinu ze svého nenáviděného manžela paradoxně snímá. V následném postkoitálním dialogu, v němž se Mánek a Eva svěřují tomu druhému se svou životní nespokojeností, absentuje tragédii kořenící stylizovaná velkolepost gest.

Když totiž srovnáme výše zmíněnou Kaločovu modernistickou a Pokorného postmodernistickou inscenaci **„Gazdiny roby“**, dospíváme k následujícímu zjištění – postmoderna se bojí tragédie se vší její osudovostí a patosem. Staví se ironicky vůči bolestně rozervanému rozhodování individuality, sevřené v tenatech nesnesitelné situace. Jistě, můžeme tvrdit, že láska, kariéra, společnost nebo politika jsou umělé konstrukty, pojmy, pod jejichž slupkou se neukrývá nic jiného, než minutu od minuty čím dál tím víc vysychající dužina našich nadějí. Ale přesto je postmoderní člověk se vší svou cynicky odtažitou distancí vůči velkým gestům, velkým citům a velkým činům stížen melancholickou touhou po tom, aby jeho falešné a těžkopádně udržované lásky byly srdcovoucně osudové, aby jeho plesnivá víra ve spravedlnost byla čistým cyranovským štítem.

7/ „**Naši furianti**“ Jana Borna v Divadle v Dlouhé v Praze (rok 2011)

Divadlo v Dlouhé je scénou, tvořící jednak na principu klasické činohry, interpretující dramatický text, přičemž se nebrání ani žánrům, kterým nejde primárně o rozvíjení dramatické situace (kabaret, revue), ale o estetický zážitek, vyjadřovaný skrze atmosféru a spolubytí s publikem. **„Naši furianti“** Jana Borna jsou tak v duchu poetiky Divadla v Dlouhé svéráznou interpretací Stroupežnického textu. Tvůrci zachovávají a i poměrně věrně ilustrují příběh skandální volby ponocného, konflikty mezi rodinami Dubských a Buškových, vášnivou lásku Verunky Buškové a Václava Dubského. Režisér Borna dává inscenaci víceméně striktní formální rámec, co se týče interpretace postav, výtvarné a hudební složky. Současně však poskytuje dostatek prostoru pro improvizaci, projevy syntetického herectví, kombinujícího činohru, hudební a pohybové divadlo.

Borna pro inscenování Stroupežnického **„Našich furiantů“** v Divadle v Dlouhé použil úpravu Miroslava Macháčka, kterou tento herec a režisér uvedl na scéně Národního divadla v roce 1979. Borna byl, podobně jako mnoho jeho současníků, Macháčkovou inscenací uhranut a jak sám sebekriticky přiznává, nebylo ani v jeho silách ji významotvorně překonat. A přesto tak učinil. Tedy přesněji řečeno, naději, kterou můžeme číst u Macháčka, finální katarzi, zjevující se skrze závěrečnou sborově zpívanou píseň **„Byl jsem na pouť dnes“**, nechal rozpustit v groteskním a krutém šklebu, v němž jsou veškeré sny jednotlivých postav rozcupovány na kusy. Osobní vítězství se nestává klíčením dobra, ale prostým sobeckým uzurpováním moci, lechtáním sebeuspokojivého ega. Macháčkovu poselství mohlo být poselstvím listopadu roku 1989, Borna jako by připomínal starozákonního proroka desátých let dvacátého prvního století.

Borna vykládá **„Naše furianty“** značně cynicky, malého českého člověka vykresluje jakožto tvora podlého a pudově ubližujícího. Možná i proto je jeho inscenace založena na v podstatě monotematické a leckdy diváckou koncentrací ubíjející herecké expresivitě. Nejkontroverzněji je Borna interpretována rodina krejčího Fialy. Fiala Martina Matejky je ošuntělý a zbabělý pantáta, který napůl šeptem cedí svoje invektivy vůči konkurentovi Bláhovi. Podle momentální situace se v něm mísí ustrašenost s pohrdáním, poníženost s opatrnou jízlivostí. Po dvou krocích vpřed udělá pro jistotu vždy jeden krok zpátky. S nejpronikavější jednoduchostí pak inscenátoři interpretovali Kristýnu Fialovou v podání Kláry Sedláčkové-Oltové. Již Stroupežnický ji ukazuje jako nepřiliš bystré děvče, avšak Borna hloupost a tupost Kristýny dotáhl až ad absurdum a postavil ji na samu mez mentální retardace. Nebohá dívka se štourá v nose, v rozpacích bezděky vulgárně zdvihá svou krátkou sukni a odhaluje spodky, kočárek se svým sourozencem několikrát nechá nezodpovědně sjet s vrcholu šikmého jeviště. Kristýna je zřídlem prvoplánových gagů, ale možná právě tato přehnaná prostoduchost činí z ní ve vztahu k obci tu nejtragičtější postavu. Je to naivka, bitá svou násilnickou a alkoholickou matkou, zneužívaná (v kdovíjak širokém slova smyslu) slabošským otcem a vysmívaná celou vesnicí, včetně Habršperka a Bláhy.

Grotesknost, škleb, afekt, přehánění ... s tím vším Borna v inscenaci **„Našich furiantů“** pracuje takřka až do vyčerpání všech snesitelných možností. Humor uvolňuje diváckou touhu po pobavení, na druhé straně však jakoby se skrze tuto zábavnost demonstrovala ona děsivá krutost všech postav, která paradoxně činí z této komedie

nihilistickou tragédií. K loutkovitosti upomíná takřka všemi postavami mnohokrát opakované gesto bezděčného rozhození rukou ve stylu: **„Co naděláte, jsme už taková a nedá se to změnit!“** Jsme ze dřeva vyřezaní Kašpárce, rytíři se zdviženým hledím, princezny, princové, králové, selky ... Na svých drátkách nás vodí jakýsi neviditelný demiurg a my se zříkáme odpovědnosti.

„Naši furianti“ Divadla v Dlouhé jsou inscenací, která svět počátku dvacátého prvního století reflektuje s bezprizorným sarkasmem. Ve své snaze pojmenovat přítomnost jako epochu, která přišla o kladné hrdiny, leckdy překročí hranici karikatury svým občas až příliš chtěným humorem, tlačěným přes divákovu bránci. Přesto však nemizí dobře mířený filosofický osten, vyjadřující znechucení z lidského tvora, ničícího jménem své touhy po vlastní seberealizaci vše pozitivní (a dle něj slabošské), co v něm dříme. A to není zrovna pozitivní závěr analýz postmoderních inscenací českého naturalistického venkovského dramatu. Avšak naše naděje tkví v tom, že umění, stejně tak jako společnost, je v neustálém pohybu. Třeba už teď někde v přítmi svého studentského pokojíku píše nějaký adept uměnovědného titulu práci o anti-postmodernismu, neomodernismu, neopremodernismu. Postmoderní ironie? Nemyslím si.

DOHRA

Všechny teorie stojí na hliněných nohou. Pokus představit v několika málo kapitolách poetiku českého postmoderního divadla, určitě nemusí mnohé s problematikou obeznámené uměnovědce bezvýhradně uspokojit. Vždyť celou řadu v textu postulovaných tezí, definic a tvrzení nelze vztahovat pouze na postmodernu, ale i na jiné umělecké druhy, směry a žánry, které tvořily a naštěstí stále ještě tvoří kulturní dějiny lidstva.

Samozřejmě, že symptomatické znaky postmodernismu lze nalézt i v jiných směrech a epochách, jako je romantismus, barokní skepticismus, středověká karnevalová kultura nebo pozdní římská próza. Pokud bychom totiž chtěli u každého z těchto vyjmenovaných směrů najít principy vlastní pouze a jenom jemu, byli bychom s velkou pravděpodobností zklamáni. Estetická a myšlenková povaha umění postupuje dějinami s více či méně podobným gruntem, mění se pouze úhel pohledu, konkrétní dobový pocit, z kterého na tuto povahu nahlížíme. Ona niterná touha po jakémisi nadosobním ideálu, střetávající se s životní ošklivostí, zlem, smrtí a zkažeností, je vlastní dějinám kultury od jejích počátků. Čím se tedy postmoderní melancholie odlišuje od skepse předchozích dob? Jednoduše tím, že se staví do opozice vůči tomu, co utvářelo sebevědomí euroamerické civilizace v posledních několika staletích: proti pokroku, který překoná staré a nedokonalé a přivede nás k novému a lepšímu. Člověk odvrhl imperialismus Říma. Pak chiliasmus křesťanství. V moderní době se upnul k vizi toho, že rozumem, pílí a rozvojem technologií může dosáhnout vnitřního uspokojení, štěstí, spásy. Pokrok se stal ateistickým evangeliem, které ve svých radikálních výhoncích slibovalo „nebe na zemi“. Místo toho však bujel rasismus, nacionalismus, genocidy a ideje, zneužívané k vymyšlení rafinovaných způsobů útlatku. Vynález atomové bomby je jakousi pomyslnou ironickou tečkou za lidskou sebestředností. Skrže eruptivní výron vědeckého ratic člověk může lusknutím prstů zničit sám sebe. To je počátek postmoderny, epochy, která si v posvátné hrůze všímá tohoto děsivého aspektu naší kolektivní existenciální situace, jež je absolutně odlišná od podobně naladěných existenciálních situací epoch minulých. K tísnivému pocitu neustále přítomné možnosti absolutní zkázy je pak ještě nutné připočíst chaos sebe sama požírajícího tržního, technologického a sociálního vývoje, který pro své přežití dnes musí popřít to, co ještě včera vychvaloval. A z těchto permanentně se popírajících „zásadních historických zvolání“ pak vyvěrá absolutní ztráta důvěry ve smysl života, v možnost najít v labyrintu protikladných počitků nějaký zachytný bod.

Přirozená lidská potřeba nějak smysluplně žít se ale ptá, zdali přece jenom neexistuje ještě nějaká naděje, záchranný pás „jsoucnosti“. A zde se dostáváme k oné, v této práci hluboce rozebírané, archetypálnosti lidské zkušenosti, která se nám vyjevuje skrže velká umělecká díla. Termín, kterým zastřešuji skutečnou podstatu uměleckého zážitku, poslední naděje ve světě zbaveném scelujícími jistot, je **„velká vteřina“**.

„Velká vteřina“ je intenzivní, všechny nervy v těle rozehrávající estetický, ale i fyzický zážitek, který je v nás vyvolán silou působení uměleckého díla. Kupříkladu některé operní árie do sebe na relativně malé ploše zhustí obrovskou sílu emoce, jíž pěvec během pár okamžiků svým dokonalým zpěvem předá do hlediště takovou míru

energie, která diváka (posлуhače) zcela opanuje a dovede ho až na samou hranici tělesné slasti. Nejde jen o nějaké čistě fyzické uspokojování estetických potřeb. Divák, dojatý osudem nešťastné Mimi z Pucciniho „**Bohém**“, si spolu s rozehvělým srdcem po silném uměleckém zážitku odnáší domů i vlastní očistění od nánosů zla, touhu po svém sebezdokonalení, v ideálním případě i silné puzení své duše po všeobecné lidské lásce. Takto intenzivní zasažení však nemůže dosáhnout svého výsledku, pokud bude divákům dávkováno po kapkách. Stejně jako bodnutí včely, jsou i operní árie prudkým a časově krátkým stimulem, snažícím se svým uměleckým atakem ovládnout posluchačovy smysly. A právě ten okamžik, kdy se člověk – pod slastnou tíhou uměleckého prožitku z jeviště, stránek knihy či z filmového plátna, rozhodne změnit svět kolem sebe, přestože někde v hloubi duše cítí, že to není možné - to je ona „velká vteřina“ v uměleckém díle.

„Velká vteřina“ do velké míry souvisí se soudobým (postmodernou akcentovaným) náhledem na čas, vycházejícím z Einsteinovy teorie relativity. Čas není linie, ručička na ciferníku hodin, jdoucí kauzálně z bodu A do bodu B. Takový pohled je civilizační návyk, způsob, jakým se společnost snaží uspořádat chaos nekonečného vesmíru. Čas, jakožto fyzikální veličina je plošina, v níž jsou všechny vteřiny dějin prostoupené jedna v druhé. A tak i dramatický chaos, synchronicita jednání a nemožnost nalézt sjednocující interpretační klíč, jsou v podstatě jediným „realistickým“ popisem životní zkušenosti. V citově okoralém světě dvacátého prvního století, kde projevy emocí jsou znakem osobní slabosti, může jenom důraz na „velkou vteřinu“ rehabilitovat kulturu, uvízlou v bahně technicistní civilizace. Kvalitní umění bez velkých emocí je sice možné, ale v dnešním světě zcela zbytečné. Platón psal o iluminaci, jako o náhlém duchovním rozjasnění filosofa. Stejně tak „velká vteřina“ by se měla stát náhlým citovým osvícením moderního člověka, obklopeného mrtvou hmotou strojů a krutostí civilizace. „Velká vteřina“ uměleckého díla je pomyslný dotek s absolutnem. S metafyzickou, nadčasovou, nadosobní, věčnou, nikde nepočínající a nikde nekončící zkušeností bytí. A je i poslední útěchou, kterou nám umění může nabídnout. Nadějí, že zmar, pokleslost, lacinost a absence hodnot se pořád ještě mohou zvrátit ve svůj opak. Díky naší lásce. Díky naší práci. Díky naší básni.

Epilog, který je zároveň prologem.

POUŽITÁ LITERATURA A CITOVANÉ ZDROJE

Archivní zdroje:

ETLÍKOVÁ, Barbora. *Postmoderní česká režie v teorii a praxi*. Praha, 2015. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Divadelní fakulta.

KRCHŇÁČKOVÁ, Gabriela. *Metodický materiál pro výuku lidových tanců nivnická sedlcká*, Brno, 2007. Diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Fakulta sportovních studií Masarykovy univerzity v Brně.

MACHÁČEK, Miroslav. *Náčrt režijního záměru k inscenaci L. Stroupežnického ‚Naši furianti‘*. Složka Naši furianti (1979). Archiv Národního divadla, s. 1-2.

NACHLINGEROVÁ, Markéta. *Jan Borna a poetika jeho divadla pro děti*. Praha, 2011. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta.

ŠPIRUDOVÁ, Ludmila. *Dopis ředitelství Slováckého divadla v Uherském Hradišti*. Archiv Slováckého divadla v Uherském Hradišti.

Knižní zdroje:

ARISTOTELÉS. *Poetika: řecko-česky*. Překlad Milan Mráz. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2008. 289 s. Knihovna antické tradice; sv. 7. ISBN 978-80-7298-131-1.

- ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Překlad Daniela Jobertová a Jan Hančil. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. 207 s. ISBN 978-80-7331-219-0.
- ARTAUD, Antonin. *Surrealistické texty; Dopisy z Rodez; Přísluhovači a trýzně*. Překlad Ladislav Šerý. Praha: Herrmann, 1996. 332 s. AA: Antonin Artaud. ISBN 80-238-0027-2.
- BARBUSSE, Henri. *Zola*. Překlad Bohumil Štěpánek. Praha: Družstevní práce, 1933. 259, [iv] s. Živé knihy. A; sv. 99, roč. 11, sv. 5.
- BAUDRILLARD, Jean. *Dokonalý zločin*. Překlad Alena Dvořáčková. Vyd. 1. Olomouc: Periplum, 2001. 180 s. ISBN 80-902836-7-5.
- BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernost*. Překlad S. M. Blumfeld. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2002. 343 s. Myšlenky; sv. 10. ISBN 80-204-0966-1.
- BECK, Ulrich. *Riziková společnost: na cestě k jiné moderně*. Překlad Otakar Vochoč. 1. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 2004. 431 s. ISBN 80-86429-32-6.
- BECKETT, Samuel. *Čekání na Godota*. Překlad Patrik Ouředník. 2. knižní vyd. Brno: Větrné mlýny, 2005. 150 s. Repertoár; 1. ISBN 80-86151-92-1.
- BERGSON, Henri. *Smích*. Překlad Eva Majorová a Ladislav Major. Praha: Naše vojsko, 2012. 189 s. ISBN 978-80-206-1249-6.
- BERTHENS, Hans. NATOLI, Joseph. *Encyklopedie postmodernismu*. Překlad: Štěpán Kaňa. 1. vyd. Brno: Barrister a Principal, 2005. 324 s. ISBN: 80-86598-26-8.
- Bible: písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih): český ekumenický překlad*. Překlad Miloš Bič. 5., přeprac. vyd., 3. vyd. v České biblické společnosti. Praha: Česká biblická společnost, 1994. 1007, 283 s. ISBN 80-85810-04-2.
- BISKIND, Peter. *Bezstarostní jezdci, zuřící býci: jak generace sexu, drog a rokenrolu zachránila Hollywood*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2012. 444 s. ISBN 978-80-204-2259-0.
- BLOOM, Harold. *Kánon západní literatury: knihy, které prošly zkouškou věků*. Překlad Ladislav Nagy a Martin Pokorný. V českém jazyce vyd. 1. Praha: Prostor, 2000. 637 s. Obzor; sv. 24. ISBN 80-7260-013-3.
- BLOOM, Harold. *Úzkost z ovlivnění: teorie poezie*. Překlad Martin Pokorný. Praha: Argo, 2015. 229 s. ISBN 978-80-257-1728-8.
- BOKOVÁ, Marie, ed. KLÍMA, Miloslav, ed. *Jan Grossman: odkaz Jana Grossmana divadelníkům. Sborník příspěvků z druhého setkání, Inscenace*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna/Divadelní fakulta AMU/Divadelní a literární agentura Elekta, 1997. 147 s., 26 s. fot. příl. ISBN 80-86102-03-3.
- BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?: studie*. Překlad Jiří Vondráček. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1993. 171 s. Světové divadlo. ISBN 80-7008-037-X.
- BRECHT, Bertolt a GROSSMAN, Jan, ed. *Myšlenky*. Překlad Ludvík Kundera a Marta Staňková. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1958. 165 s., [2] s. fot. příl.
- BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Překlad Milan Lukeš. Praha: Lidové noviny, 1999. 948 s. ISBN 80-7106-364-9.
- CAMUS, Albert. *Caligula; Stav obležení*. Překlad J. Konůpek a A. Šabatková. Praha: Orbis, 1965. 184 s.

- CAMUS, Albert. *Cizinec*. Překlad Miloslav Žilina. 5. vyd. Praha: Garamond, 2005. 122 s. ISBN 80-86379-94-9.
- CAMUS, Albert. *Mýtus o Sisyfovi*. Překlad Dagmar Steinová. 2. vyd. Praha: Garamond, 2006. s. 115. ISBN 80-86955-08-7.
- ČÍSAŘ, Jan et al. *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. 1. vyd. Praha: IPOS - Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1998. 444 s. ISBN 80-7068-129-2.
- ČÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?*. 1. vyd. Praha: KANT, 2011. 163 s. Disk. Velká řada; sv. 17. ISBN 978-80-7437-051-9.
- ČÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2006. 314 s. ISBN 80-7331-072-4.
- ČAPEK, Karel. *Hordubal; Povětroň; Obyčejný život*. 23. vyd. Hordubala, 22. vyd. Povětroně, 19. vyd. Obyčejného života. Praha: Československý spisovatel, 1985. 415 s. Spisy / Karel Čapek; 8.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Překlad Albert Vyskočil a Timotheus Vodička. V Odeonu 1. vyd. Praha: Odeon, 1975. 508 s.
- DELEUZE, Gilles a GUATTARI, Félix. *Tisíc plošin*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2010. 585 s. ISBN 978-80-87054-25-3.
- DENEMARKOVÁ, Radka. *Smrt, nebudeš se báti, aneb, Příběh Petra Lébla*. 1. vyd. Brno: Host, 2008. 646 s. ISBN 978-80-7294-288-6.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatológia*. Bratislava: Archa, 1999. 314 s. ISBN 80-7115-138-6.
- DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967-72*. Bratislava: Archa, 1993. 336 s. ISBN 80-7115-046-0.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. 1. české vyd. Praha: Karolinum, 2003. 311 s. ISBN 80-246-0735-2.
- EAGLETON, Terry. *Idea kultury*. Překlad Jan Balabán. 1. vyd. Brno: Host, 2001. 152 s. Studium; sv. 7. ISBN 80-7294-026-0.
- EAGLETON, Terry. *Sladké násilí: idea tragična*. Překlad Marek Sečkař. 1. vyd. Brno: Host, 2004. 391 s. Studium; 15. ISBN 80-7294-132-1.
- ECO, Umberto. *Foucaultovo kyvadlo*. Překlad Zdeněk Frýbort. V Českém klubu vyd. 2. - 2. dotisk [i.e. 4. vyd.]. Praha: Český klub, 2007. 566 s. ISBN 978-80-85637-97-7.
- ECO, Umberto. *Jméno růže*. Překlad Zdeněk Frýbort. 10. vyd., v Argu 1. vyd., aktualiz. a rozš. Praha: Argo, 2014. 543 s. ISBN 978-80-257-1057-9.
- ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Překlad Zora Obstová. 1. vyd. Praha: Argo, 2015. 295 s. ISBN 978-80-257-1158-3.
- EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. *Kamerou, tužkou i perem*. Překlad Jiří Taufer. 2. rozš. vyd. Praha: Orbis, 1961. 477 s.
- ERBEN, Karel Jaromír a DVOŘÁK, Karel, ed. *Znění zlatého zvonu: výbor z díla*. 1. vyd. výboru. Praha: Československý spisovatel, 1986. 255 s. Klub přátel poezie. Zlatý fond poezie.

- FEYERABEND, Paul K. *Rozprava proti metodě*. Překlad Jiří Fiala. 1. vyd. Praha: Aurora, 2001. 430 s. ISBN 80-7299-047-0.
- FOUCAULT, Michel. *Archeologie vědění*. Překlad Čestmír Pelikán. Praha: Herrmann & synové, 2002. 318 s. ISBN 80-239-0124-9.
- FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení*. Překlad Čestmír Pelikán. Praha: Dauphin, 2000. 427 s. Studie; sv. 10. ISBN 80-86019-96-9.
- FOWLES, John. *Francouzova milenka*. Překlad Hana Žantovská. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 2003. 414 s. Arkáda; sv. 26. ISBN 80-7207-527-6.
- FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Překlad Jaroslav Žert. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944. 179 s. Knihovna divadelního prostoru. Rada C; sv. 6.
- FUKS, Ladislav. *Vévodkyně a kuchařka*. 3. vyd. Praha: Odeon, 2006. 749 s. ISBN 80-207-1207-0.
- FUKUYAMA, Francis. *Konec dějin a poslední člověk*. Překlad Michal Prokop. 1. vyd. Praha: Rybka, 2002. 379 s. ISBN 80-86182-27-4.
- GINSBERG, Allen a SNÍŽEK, Luboš, ed. *Neposílejte mi už žádné dopisy*. Překlad Jan Zábřana. V tomto výboru 1. vyd. Praha: Maťa, 2012. 362 s. Nevstoupíš jednou; sv. 6. ISBN 978-80-7287-159-9.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust*. Překlad Otokar Fischer. V nakl. Academia 1. vyd. Praha: Academia, 2005. 425 s. Europa. ISBN 80-200-1373-3.
- GROSSMAN, Jan, HOLÝ, Jiří, ed. a POKORNÁ, Terezie, ed. *Analýzy*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1991. 434 s. Orientace. ISBN 80-202-0323-0.
- HALAS, František, ed. a HOLAN, Vladimír, ed. *Láska a smrt: výbor lidové poesie*. 2., rozš. vyd. Praha: Melantrich, 1946. 368 s.
- HANÁKOVÁ, Klára. *Na Pohádku máje: analýza a rekonstrukce inscenace Zdenka Pospíšila v Divadle na provázku*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010. 135 s. ISBN 978-80-86928-86-9.
- HAŠEK, Jaroslav. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. Díl I-IV*. 41. vyd., v EMG 1.vyd. Praha: Knižní klub, 2008. 653 s. ISBN 978-80-242-2179-3.
- HEATH, Joseph a POTTER, Andrew. *Kup si svou revoltu!*. 1. vyd. Praha: Rybka, 2012. 392 s. ISBN 978-80-87067-12-3.
- HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. Překlad Ivan Chvatík. 2., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2002. 487 s. ISBN 80-7298-048-3.
- HERRMANN, Ignát. *Otec Kondelík a ženich Vejvara: drobné příběhy ze života spořádané pražské rodiny*. 20. vyd., V ČS 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1988. 368 s. Slunovrat. Ilustrovaná řada.
- HOMÉROS. *Ilias*. Překlad Vladimír Šrámek. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. 582 s. Europa; sv. 27. ISBN 978-80-200-1839-7.
- HONNEF, Klaus. *Pop-art*. Překlad Jana Novotná. Praha: Slovart, ©2004. 85 s. Art. ISBN 80-7209-662-1.

- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. 207 s. ISBN 80-902482-3-3.
- HOSTINSKÝ, Otakar. HOLUB, Dalibor, ed. *Studie a kritiky*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1974. 546 s. Kritické rozhledy. Velká řada; sv. 7.
- HUNTINGTON, Samuel P. *Střet civilizací: boj kultur a proměna světového řádu*. Překlad Ladislav Nagy. 1. vyd. Praha: Rybka Publishers, 2001. 441 s. ISBN 80-86182-49-5.
- HYVNAR, Jan a DVOŘÁK, Jan, ed. *Francouzská divadelní reforma: od Antoina k Artaudovi*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 1996. 237 s., [48] s. il. ISBN 80-901671-7-9.
- HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. V nakl. KANT 1. vyd. Praha: KANT, 2011. 271 s. Disk. Velká řada; sv. 19. ISBN 978-80-7437-060-1.
- CHVATÍK, Květoslav a SCHNEIDER, Jan, ed. *Od avantgardy k druhé moderně: (cestami filozofie a literatury)*. 1. vyd. Praha: Torst, 2004. 424 s. Malá řada kritického myšlení. ISBN 80-7215-214-9.
- JANÁČKOVÁ, Jaroslava, WERNISCH, Ivan, ed. a PITÍNSKÝ, Jan Antonín, ed. *Gabriela Preissová: realismus v intermediálních transformacích*. 1. vyd. Praha: Academia, 2015. 474 stran. ISBN 978-80-200-2419-0.
- JEDLIČKA, Josef. *České typy a jiné eseje*. V tomto uspořádání 1. vyd. Praha: Plus, 2009. 143 s. Speculum; sv. 2. ISBN 978-80-00-02324-3.
- JENCKS, Charles. *The language of post-modern architecture*. London: Academy Editions, 1977. 104 s.
- JUST, Vladimír. KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. 679 s., XXXII s. obr. příl. ISBN 978-80-200-1720-8.
- JUSTL, Vladimír. *Bratři Mrštíkové*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1963. 85 s., portréty. Drama, divadlo, dokumentace; sv. 3.
- KERMODE, Frank. *Smysl konců: studie k teorii fikce*. 1. vyd. Brno: Host, 2007. 188 s. Teoretická knihovna; sv. 20. ISBN 978-80-7294-250-3.
- KEROUAC, Jack. *Na cestě: rukopisný svitek*. Překlad Jiří Popel, doprovodné studie přeložili Zdik Dušek a Petr Onufer. 1. vyd. Praha: Argo, 2009. 388 s. ISBN 978-80-257-0170-6.
- KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí: román*. 2. vyd. Brno: Atlantis, 2006. 341 s. ISBN 80-7108-281-3.
- KUNDERA, Milan. *Žert: román*. 7. vyd. Brno: Atlantis, 2007, ©1967. 366 s. ISBN 978-80-7108-287-3.
- LEHÁR, Jan et al. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 1998. 1058 s. Česká historie; sv. 4. ISBN 80-7106-308-8.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. 365 s. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9.
- LYOTARD, Jean-François a PECHAR, Jiří, ed. *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem*. Překlad Jiří Pechar. 1. vyd. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993. 206 s. Základní filosofické texty; Sv. 3. ISBN 80-7007-047-1.

- MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu: české obrození jako kulturní typ*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1983. 285 s.
- MARCELLI, Miroslav. *Michel Foucault, alebo, Stať sa iným*. 2. vyd., v Kalligrame 1. vyd. Bratislava: Kalligram, 2005. 145 s. Filozofia do vrečka. ISBN 80-7149-723-1.
- MARCUSE, Herbert. *Jednorozměrný člověk: studie o ideologii rozvinuté industriální společnosti*. Překlad Miroslav Rýdl. Praha: Naše vojsko, 1991. 190 s. ISBN 80-206-0075-2.
- McHALE, Brian. *Postmodernist fiction*. London: Routledge, 1991. 264 s. ISBN 0-415-04513-4.
- MITCHELL, Stephen A. a BLACK, Margaret J. *Freud a po Freudovi: dějiny moderního psychoanalytického myšlení*. Překlad Štěpán Kovařík. 1. vyd. Praha: Triton, 1999. 312 s. ISBN 80-7254-029-7.
- MONACO, James. *Nová vlna = La nouvelle vague: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. Překlad Vít Janeček a Tomáš Liška. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2001. 413 s. ISBN 80-85883-89-9.
- MRŠTÍK, Alois et al. *Rok na vsi: kronika moravské dědiny. I*. V České knižnici 1. vyd. Brno: Host, 2011. 482 s. Česká knižnice. ISBN 978-80-7294-563-4.
- MRŠTÍK, Alois et al. *Rok na vsi: kronika moravské dědiny. II*. V České knižnici 1. vyd. Brno: Host, 2011. 495 s. Česká knižnice. ISBN 978-80-7294-563-4.
- MRŠTÍK, Vilém. *Pohádka máje*. 23. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957. 346 s., [15] s. obr. příl. Klub čtenářů; sv. 65.
- MRŠTÍK, Vilém. *Santa Lucia: román*. 6. vyd. V Praze: Vyšehrad, 1952. 285 s., [5] s. obr. příl. Živý odkaz domova; sv. 14.
- MÜLLER, Heiner. *Pověření: (tři hry)*. Překlad K. R. Jilská. V českém jazyce 1. vyd. Praha: Prostor, 1998. 110 s. Střed; sv. 26. ISBN 80-85190-88-5.
- NATOLI, Joseph P., ed. a HUTCHEON, Linda, ed. *A postmodern reader*. Albany: State University of New York Press, 1993. xiv, 584 s. ISBN 0-7914-1638-0.
- NEJEDLÝ, Zdeněk a LANG, Jaromír, ed. *O umění a politice*. Vyd. 1. Praha: Melantrich, 1978. 418 s. České myšlení; sv. 7.
- NĚMCOVÁ, Božena. *Babička*. S il. Zdeňka Buriana 3. vyd., V KK 2. vyd. Praha: Knižní klub, 2010. 167 s., [18] l. obr. příl. ISBN 978-80-242-2872-3.
- NĚMEČKOVÁ, Lucie a kol. *Vladimír Morávek: u nás nudou neumřete*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2004. 319 s. Režie; sv. 5. ISBN 80-86102-20-3.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním*. Překlad Věra Koubová. 2., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2010. 59 s. Oikúmené. Malá řada; sv. 5. ISBN 978-80-7298-428-2.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia parodica, totiž, Posbírané papíry převážně o divadle*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2007. 358 s., [1 dvojlist barev. obr. příl.]. ISBN 978-80-7331-082-0.
- PEČINKOVÁ, Pavla. *Josef Čapek*. Překlad Slavoš Kadečka a Jürgen Ostmeier. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1995. 93 s. Malá galerie; sv. 53. ISBN 80-205-0493-1.

- PETRONIUS ARBITER. *Satyrikon*. Překlad Karel Hrdina. Vyd. 5., V Odeonu 1. úplné. Praha: Odeon, 1970. 149 s.
- PREISSOVÁ, Gabriela. *Gazdina roba*. 6. vyd., v Orbisu 1. vyd. Praha: Orbis, 1956. 90 s. Divadelní hry.
- PREISSOVÁ, Gabriela a UTĚŠENÝ, Slavomír, ed. *Její pastorkyňa; Gazdina roba*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1966. 197 s. Česká klasická próza.
- PREISSOVÁ, Gabriela. *Porosené pavučiny: sedmero povídek*. Praha: Otto, 1902. 210 s.
- RESLOVÁ, Marie et al. *J.A. Pitínský: od Ameriky k Daliborovi*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2001. 219 s., [46] obr. příl. Režie; sv. 4. ISBN 80-86102-01-7.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Překlad František Čermák. V nakl. Academia 2. vyd. Praha: Academia, 2007. 487 s. ISBN 978-80-200-1568-6.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Překlad Martin Hilský. V tomto souboru 1. vyd. Praha: Evropský literární klub, 2002. 167 s. Souborné dílo Williama Shakespeara v překladu Martina Hilského; sv. 13. ISBN 80-86316-34-3.
- SIERZ, Aleks. *In-yer-face theatre: british drama today*. 1st paperback ed. London: Faber and Faber, 2001. xiii, 274 s. ISBN 0-571-20049-4.
- SMOLÁKOVÁ, Vlasta a DVORÁK, Jan, ed. *Fenomén Lébl, aneb, Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér*. Vyd. 1. V Praze: Pražská scéna, 1996. 311 s., [32] s. il. ISBN 80-901671-6-0.
- SMOLÁKOVÁ, Vlasta a DVORÁK, Jan, ed. *Fenomén Lébl, aneb, Dobře se spolu bavít - s Pánembohem!*. 2. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2005. 29 il. Režie; sv. 9. ISBN 80-7008-178-3.
- SOFOKLÉS. *Tragédie*. Překlad Ferdinand Stiebitz. 1. souborné vyd. Praha: Svoboda, 1975. 623 s. Antická knihovna; sv. 29.
- STROUPEŽNICKÝ, Ladislav. *Naši furianti*. Úprava Miroslav Macháček. s.l.: s.n., [po r. 1975]. s. 8.
- SUŠIL, František. *Moravské národní písně: s nápěvy do textu vřaděnými*. 4. vyd. Praha: Vyšehrad, 1951. 797 s. Živý odkaz domova. sv. 11.
- SWIFT, Jonathan. *Gulliverovy cesty*. Překlad Aloys Skoumal. V Albatrosu 10. vyd. Praha: Albatros, 2004. 263 s. ISBN 80-00-01368-1.
- ŠENKOVÁ, Silva. *Latinsko-český, česko-latinský slovník*. 3. opr. vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. 262 s. ISBN 80-7182-144-6.
- TETAUER, Frank. *Drama i jeho svět*. Praha: Tomsa, 1942. 332 s. Knihovna Dramatického svazu; sv. 1.
- THOMAS, Donald. *Utajené případy Sherlocka Holmese*. Překlad Petr Vejslík. 1. vyd. Brno: Jota, 2001. 244 s. ISBN 80-7217-138-0.
- VEDRAL, Jan. *Horizont události: dramaturgie řádu, postdramaturgie chaosu: dramaturgické eseje*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2015. 284 s. Teatrologie: divadelní studia 21. století; svazek 23. ISBN 978-80-86102-95-5.
- VERGILIUS. *Aeneis*. Překlad Rudolf Mertlík a Otmar Vaňorný. 1. vyd. Praha: Academia, 2011. 479 s. Europa; sv. 31. ISBN 978-80-200-1997-4.

VRCHLICKÝ, Jaroslav et al. *Deset z Národního: slavné premiéry českých her na scénách Národního divadla*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1983. 516 s.

VYSKOČIL, Ivan a RUT, Přemysl, ed. *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. 1. soubor. vyd. Praha: Český spisovatel, 1996. 374 s. ISBN 80-202-0604-3.

WELSH, Irvine. *Trainspotting*. Překlad John Comer a Ondřej Formánek. 1. vyd. Praha: Maťa, 1997. 362 s.

WELSCH, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. Překlad Ivan Ozarčuk a Miroslav Petříček. 1. vyd. Praha: Zvon, 1994. 198 s. ISBN 80-7113-104-0.

ZOLA, Émile. *Nana*. Praha: Dobrovský, 2013. 350 s. Omega. ISBN 978-80-7390-033-5.

ŽALMAN, Jan, PŘÁDNÁ, Stanislava, ed. a SVOBODA, Jan, ed. *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 1993. 278 s. ISBN 80-7004-030-0.

Periodické zdroje:

BARTHES, Roland: Smrt autora. Překlad: Tomáš Jirsa. In: *Aluze: Revue pro literaturu, filozofii a jiné*. 2006, roč. 10, č. 3, 75-77. ISSN: 1212-5547.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Zločin, trest a ananas. In: *Amatérská scéna*. 1988, roč. 25, č. 12, s. 13.

BOKOVÁ, Marie: Přízrak lásky. Na okraj tvorby Jana Nebeského. In: *Scéna*. 1989, roč. 14, č. 24, s. 4.

CÍSAŘ, Jan. Setkání dvou věků. In: *Svět a divadlo*. 1997, roč. 8, č. 2, s. 84 - 91. ISSN: 0862-7258.

DROZD, David. Tučňák v roli racka – pokus o analýzu inscenace Petra Lébla. In: *Divadelní revue*. 2008, roč. 19, č. 2, s. 44 – 62. ISSN: 0862-5409.

DVOŘÁK, Jan: Divadelní postmodernismus Křeče. In: *Scéna*. 1986, roč. 11, č. 11, s. 4.

ETLÍK, Jaroslav: Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění). In: *Divadelní revue*, 1999, roč. 10, č. 1, s. 3 – 30. ISSN: 0862-5409.

FIEDLER, Leslie A. Doba nové literatury. Překlad Jiřina Mlýnková. In: *Orientace*, 1969, č. 3, s. 68-76.

HLOŽKOVÁ, Hana. Dětské studio a Vladimír Morávek. In: *Divadelní revue*. 2002, roč. 13, č. 4, s. 44 - 54. ISSN: 0862-5409.

HOROŠČÁK, Marek. Můj malinkatý, stydlivý coolness. In: *Svět a divadlo*. 2001, roč. 12, č. 4, s. 85-87. ISSN 0862-7258.

HULEC, Vladimír: Léblovo divadlo směšnosti a smrti. In: *Mladá fronta Dnes*. 1994, roč. 5, č. 107, s. 11.

JUST, Vladimír. Úvahy post-divadelní: Věk infantilismu a podkuřování. In: *Literární noviny*. 1994, roč. 5, č. 19, s. 11.

JUST, Vladimír. Šrámkův Písek čtvrtstoletý. In: *Amatérská scéna*. 1982, roč. 19, č. 9, s. 2 - 5.

KÖNIGSMARK, Václav: Rukojmí Brendana Behana na Nové scéně ND aneb požadavky opět nenaplněny. In: *Scéna*. 1987, roč. 12, č. 15, s. 3-4.

KOVAŘÍK, Miroslav. Requiem – jevištní chrám i tvrz. In: *Amatérská scéna*. 1989, roč. 26, č. 1, s. 10.

KRÁL, Karel. Rakve se šlehačkou – Kde domov můj: Abeceda Vladimíra Morávka. In: *Svět a divadlo*. 1996, roč. 7, č. 4, s. 85 - 91. ISSN: 0862-7258.

KRÁL, Karel. Zločin čili drama. In: *Svět a divadlo*. 1999, roč. 10, č. 2. s. 140 - 144. ISSN: 0862-7258.

KRAUS, Karel: Krejčovo divadlo. In: *DISK-časopis pro studium scénické tvorby*. 2012, č. 39, s. 37 - 43. ISSN: 1213-8665.

KUSHNER, Tony. Andělé v Americe – I. část: Milénium se blíží. Překlad Jitka Sloupová. In: *Svět a divadlo*. 1993, č. 1. s. 137-204. ISSN 0862-7258. Kushner, Tony. Andělé v Americe – Perestrojka. Překlad Jitka Sloupová. In: *Svět a divadlo*, 1994, č. 4, s. 137-200. ISSN 0862-7258.

LJUBKOVÁ, Marta: Ke genezi „Maryši“ bratří Mrštíků. In: *Divadelní revue*. 2002, roč. 13, č. 1, s. 54 - 70. ISSN: 0862-5409.

LUKEŠ, Milan. Pane, pojďte si hrát. In: *Divadelní noviny*. 1994, roč. 3, č. 5, s. 5.

MIZIŇSKA, Jadwiga. Postmodernismus, kultura videoklipu. Překlad Marek Skovajsa. In: *Sociologický časopis / Czech Sociological Review*. 2004, č. 1, s. 105 - 116. ISSN: 0038-0288.

MORÁVEK, Vladimír. RESLOVÁ, Marie. Všechny mé historky jsou trapné. Rozhovor s Vladimírem Morávkem vedla Marie Reslová. In: *Svět a divadlo*. 1996, roč. 7, č. 4, s. 74 - 84. ISSN: 0862-7258.

MRŠTÍK, Vilém: O realismu v dramatickém umění. In: *Česká Thália*. 1887, roč. 1, č. 8-11, s. 123-125 (8), 135-137 (9), 157-159 (10), 167-170 (11).

Národní divadlo v Praze (dokončení), In: *Čas, List věnovaný veřejným otázkám*. 1890, roč. 4., č. 48, s. 760 - 763.

POKORNÝ, Jiří. KERBR, Jan. Pořád jsme inscenovali pohřby. Jiří Pokorný odpovídá na otázky Jana Kerbra. In: *Svět a divadlo*. 1999, roč. 10, č. 2. s. 128 - 132. ISSN: 0862-7258,

REJŽEK, Jan. Z Rejzkova kulturního deníčku. In: *Jonáš*. 1985, č. 5., s. 6.

SLAVICKÝ, Stanislav. Merlin – mimořádný umělecký čin tvůrčího týmu Realistického divadla v Praze. In: *Scéna*. 1988, roč. 13, č. 12-13, s. 5.

SLUPECKÁ, Marie. Cesty mladého divadla. In: *Rudé právo*. 1984, roč. 65, č. 272, s. 5.

STEHLÍKOVÁ, Eva. A proč Élektra? In: *Svět a divadlo*. 1999, roč. 10, č. 2. s. 135 - 140. ISSN: 0862-7258.

ŠORMOVÁ, Eva: Dorst podle Lébla: Divadelní pravda, nebo divadelní faleš? In: *Divadelní noviny*. 1993, roč. 2, č. 2, s. 3.

ŠTEFKO, Vladimír. Aj hravo aj dravo alebo Problémy stavu. In: *Javisko*. 1985, roč. 17, č. 11, s. 581 - 586.

TUČKOVÁ, Dana. LÉBL, Petr. Styl je pudem sebezáchovy (Rozhovor, který se odehrával mezi prosincem 1988 a lednem 1989). In: *Svět a divadlo*. 1990, roč. 1, č. 2, s. 26 - 32. ISSN: 0862-7258.

URBANOVÁ, Alena. Pražský výběr II. In: *Amatérská scéna*. 1988, roč. 25, č. 4, s. 6 - 7.

VEDRAL, Jan: Od módy k názoru. In: *Amatérské scéna*. 1985, roč. 22, č. 6, s. 9.

VOSTRÝ, Jaroslav. Od modernismu k postmoderně: expresionismus. In: *Disk – časopis pro studium scénické tvorby*. 2002, č. 1, s. 6 - 19. ISSN: 1213-8665.

ŽANTOVSKÝ, Petr. Výhra čili hra, kterou nelze prohrát. In: *Amatérské scéna*. 1985, roč. 22, č. 6, s. 14.

Audivoziální zdroje:

Čaroděj ze země Oz [film]. Režie Victor Fleming. George Cukor. Mervyn LeRoy. Norman Taurog. King Vidor. USA, 1939.

E. T. – Mimoszemšťan [film]. Režie Steven Spielberg, USA, 1982.

Eyes Wide Shut [film]. Režie Stanley Kubrick. USA/Velká Británie, 1999.

Fanny a Alexander [film]. Režie Ingmar Bergman, Švédsko/Francie/Západní Německo, 1982.

Gazdina roba. [videozáznam na DVD]. Režie J. A. Pitínský. Záznam představení Slováckého divadla v Uherském Hradišti, pořizovaný Českou televizí r. 2001. Režie televizního záznamu Rudolf Tesáček. Praha: Divadelní ústav, 2001.

Gazdina roba [videozáznam na DVD]. Režie Jiří Pokorný. Záznam představení Divadla Na zábradlí v Praze, pořizovaný Divadelním ústavem v Praze na repríze 21. 4. 2008. Praha: Divadelní ústav, 2008.

Gazdina roba. [DVD]. Režie Zdeněk Kaloč. Záznam inscenace Divadla na Vinohradech v Praze pořizovaný Českou televizí r. 1993. Režie televizního záznamu Pavel Háša. Praha: Thespis, 2009.

Ginger a Fred [film]. Režie Federico Fellini. Itálie/Francie/Západní Německo, 1986.

Její Její pastorkyňa [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Klicperova divadla v Hradci Králové, pořizovaný na premiéře 27. 4. 1996. Hradec Králové: Klicperovo divadlo Hradec Králové. 1996.

Její pastorkyňa [videozáznam na DVD]. Režie Jan Antonín Pitínský. Záznam představení Městského divadla ve Zlíně, pořizovaný na derniéře, uskutečněné ve Stavovském divadle v Praze 16. 1. 1999. Praha: Divadelní ústav. 1999.

Její pastorkyňa [videozáznam na DVD]. Režie Jiří Pokorný. Záznam představení AMU DAMU DISK – Divadelní studio Praha. Praha: Divadelní ústav. 1992.

Jules a Jim [film]. Režie Francois Truffaut, Francie, 1962.

Kill Bill. Režie Quentin Tarantino. USA, 2003

Křižník Potěmkin [film]. Režie Sergej Michajlovič Ejzenštejn, Sovětský svaz, 1925.

Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec [film]. Režie Peter Greenaway. Velká Británie/Francie/Nizozemsko, 1989.

Mahler [film]. Režie Ken Russell. Velká Británie, 1974.

Maryša [DVD]. Režie Jan Grossman. Záznam představení Divadla Vítězného února v Hradci Králové, pořízený Československou televizí r. 1983. Režie televizního záznamu František Filip. Praha: Thespis, 2008.

Maryša [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Divadla Husa na provázku, pořízený r. 1995. Praha: Divadelní ústav. 1995.

Maryša [videozáznam na DVD]. Režie J. A. Pitínský. Záznam představení Národního divadla v Praze, pořízený na repríze r. 1999. Praha: Divadelní ústav. 1999.

Maryša, po pravdě však Mařka čili To máš za to, bestio. [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Divadla Na zábradlí, pořízený na generální zkoušce 8. 2. 1996. Praha: Divadelní ústav. 1996.

„Maryša – po pravdě však ‘Mařka’ čili ‘To máš za to, bestijó!’“ [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Klicperova divadla, pořízený na jedné z repríz roku 1999. Praha: Divadelní ústav. 1999.

Mechanický pomeranč [film]. Režie Stanley Kubrick. Velká Británie/USA, 1971.

Městečko Twin Peaks [DVD]. Režie Tim Hunter, Graeme Clifford, Todd Holland, Duwayne Dunham, Stephen Gyllenhaal, Caleb Deschanel, David Lynch, Diane Keaton, Lesli Linka Glatter, James Foley, Uli Edel, Jonathan Sanger, Tina Rathborne. Praha: Magic Box, 2012.

Naši furianti [videozáznam na DVD]. Režie J. A. Pitínský. Záznam představení Národního divadla v Praze, pořízený Českou televizí r. 2006. Režie televizního záznamu Rudolf Tesáček. Praha: Divadelní ústav. 2006.

Naši furianti [videozáznam na DVD]. Režie Jan Borna. Záznam inscenace Divadla v Dlouhé v Praze, pořízený Českou televizí roku 2011. Režie televizního záznamu Ivan Pokorný. Praha: Divadelní ústav, 2011

Naši furianti [DVD]. Režie Miroslav Macháček. Záznam inscenace Národního divadla v Praze pořízený Československou televizí roku 1983. Režie televizního záznamu František Filip. Praha: Thespis, 2007.

Naši naši furianti [videozáznam na DVD]. Režie Petr Lébl. Záznam představení Divadla Na zábradlí v Praze, pořízený na repríze 31. 3. 1994. Praha: Divadelní ústav. 1994.

Naši naši furianti [videozáznam na DVD]. Režie Petr Lébl. Záznam představení Divadla Na zábradlí v Praze, pořízený Českou televizí r. 1995. Režie televizního záznamu Petr Lébl. Praha: Divadelní ústav. 1995.

Pulp Fiction: Historky z podsvětí. Režie Quentin Tarantino. USA, 1994.

Romeo a Julie [film]. Režie Baz Luhrmann. USA, 1996.

Rozprava o režii. Miroslav Macháček [videozáznam na DVD]. Realizace záznamu Pavel Kačírek a Michal Hýbl. Originální Videojournal, 1989.

Satyricon [film]. Režie Federico Fellini. Itálie/Francie, 1969.

Trainspotting [film] Režie Danny Boyle. Velká Británie, 1996.

Zběsilost v srdci [film]. Režie David Lynch. USA, 1990.

Zloději kol [film]. Režie Vittorio de Sica. Itálie, 1948.

Webové zdroje:

Dekonstruktivismus [online]. In: <http://muzeum-umeni-benesov.cz> [cit. 12. 4.2016].
Dostupné z: http://muzeum-umeni-benesov.cz/useruploads/files/sumne_benesovsko/4.dekonstruktivismus.pdf

HAUSER, Michael. Stručný slovník několika lacanovsko-žičkovských pojmů. In: *SOK – Sdružení pro levicovou teorii.* [online, cit. 7. 3. 2016] Dostupné z: http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=181http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=181

GIBBONS, Beth, BARROW, Geoff, UTLEY, Adrian. Roads [online] In: *karaoketexty.cz*. [cit. 30. 3. 2016] Dostupné z: <http://www.karaoketexty.cz/texty-pisni/portishead/roads-8302> Pracovní překlad: Halogenka.

SIKORA, Roman. Naši roztomilí neškodní furianti. In: *Deník referendum* [online] 3. 2. 2011 [cit. 2. 3. 2016]. Dostupné z: <http://denikreferendum.cz/clanek/8793-nasi-roztomili-neskodni-furianti>

VONDRÁČKOVÁ, Zora. E-mailová komunikace se Zorou Vondráčkovou z 29. 2. 2016.