

Šotkovská, Jitka; Šotkovský, Jan

Jan Mikulášek - pokus o portrét

Theatralia. 2010, vol. 13, iss. 1, pp. 85-92

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115627>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

cí specifika jeho režijní tvorby, přes recenze konkrétních inscenací až po krátké glosy.



Jan Mikulášek – civilní fotografie.
Soukromý archiv Jana Mikuláška.

Jitka a Jan Šotkovští / Jan Mikulášek – pokus o portrét

Divadlo stejně jako všechny jiné oblasti veřejné činnosti podléhá neúprosným mediálním zákonům.¹ Jedním z nich je fakt, že na tvůrce působící mimo přirozené centrum (v českém

případě Prahu) je prostě a jednoduše „méně vidět“. Podaří-li se jim pak proniknout do obecného povědomí, je logické, že optikou vesměs v Praze žijících a převážně na Prahu se orientujících kritiků a odborníků jsou nahlíženi coby „mladí – nadějní – začínající“, a to vcelku bez ohledu na to, kolik výrazných tvůrčích počínů již mají za sebou.

Když se Janu Mikuláškovu podařil definitivní průlom do obecného kritického povědomí s inscenací Puškinova *Evžena Oněgina* (2007), byl rovněž oceňován coby „mladý vycházející talent české režie“. A je tak označován stále bez ohledu na to, že už devátým rokem působí jako profesionální režisér a stihl za tuto dobu být uměleckým šéfem dvou divadel. A navzdory tomu, že na loňském ročníku festivalu Divadlo v Plzni byl jako jediný režisér zastoupen hned dvojicí svých inscenací (*Hamletem* (2009) z Divadla Husa na provázku a *Hedou Gablerovou* (2008), kterou nazkoušel v Národním divadle moravskoslezském), o něm není v letním seriálu Marie Reslové v *Hospodářských novinách*,² věnovaném mladým osobnostem, které se výrazně podílejí na podobě současného českého divadla, ani zmínka, stejně jako

² Osobnostmi, kterým se *Hospodářské noviny* věnovaly, byli herci Vojtěch Dyk a Rostislav Novák, dramatik Petr Kolečko a režiséři Dušan David Pařízek, David Drábek a Daniel Špinar. S výjimkou Davida Drábka jde ve všech případech o absolventy DAMU.

¹ Text vychází z předchozího článku autorů „Teatralizacja teatru“ (2009: 48–51).



Sofokles: *Oidipus* (Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava). Režie Jan Mikulášek.
Scéna a kostýmy Marek Cpin. Na fotografii Anna Cónová a Jan Hájek.
Foto Radovan Šťastný.

v obdobném seriálu, který před pár lety připravoval týdeník *Reflex*.

Toto opominutí překvapuje tím spíš, že Mikulášek si jako málokterý jiný český režisér vypracoval evidentně osobitý, na první pohled rozpoznatelný rukopis, který svou profesionální zručností a sebejistotou rozhodně v ničem nepřipomíná „hledajícího se“ začátečníka (a pamětníci tvrdí, že takto suverénně působily už jeho klauzurní inscenace coby studenta prvních ročníků režie na brněnské JAMU). Takto výrazný režijní styl je samozřejmě i případným rizikem a zátěží – nepropojí-li se organicky s inscenovaným textem, může vzbuzovat dojem efektní, leč vyprázdněné manýry. Každopádně nám umožňuje uchopit dosavadní Mikuláškovy inscenace coby víceméně celistvé dílo v zásadě „hotového“ umělce.

Mikulášek pochází z umělecké rodiny – jeho dědečkem byl jeden z největších českých básníků, Oldřich Mikulášek, jeho otec Ondřej je hercem. Divadlu se věnoval už na střední škole, kde inscenoval se spolužáky vlastní hru *Erwin* (už tam se setkal vedle herečky Heleny Dvořákové se svým „dvorním“ scénografem Markem Cpinem, který se podílel prakticky na všech jeho profesionálních inscenacích), přesto rozhodnutí jít studovat režii označil za „rozmar“ (Prospěchář 2007). Hned po prvním ročníku režie studium na rok přerušil, ani po návratu však na škole nepobyl dlouho – už ve třetím ročníku využil

příležitosti a stal se uměleckým šéfem brněnského Divadla Polárka. Toto divadlo se pod agilním vedením Jaroslava Tučka rozhodlo razantně vymknout z šedivého průměru české činoherní produkce určené dětem – a nabídlo velký prostor k seberealizaci a původní tvorbě zejména studentům režie a herectví brněnské JAMU. (Mikulášek zde již jako student druhého ročníku inscenoval Brechtův *Let přes oceán* (2000), který „brechtovský specialista“ Alois Hajda označil za nejlepšího Brechta, jakého kdy v Brně viděl.) Kromě několika pohádek zde Mikulášek inscenoval hlavně dramatisaci Stevensonova *Klubu sebevrahů* (2001) a *Archandělé nehrají biliár* (2003) Daria Fo. Na jaře 2003 pak dostal nabídku z Ostravy k nastudování Camusova *Caliguly* v Národním divadle moravskoslezském a tato inscenace znamenala výrazný zlom v jeho režijní dráze.

Ostrava je v českém divadelnictví specifickým fenoménem. Kromě Divadla loutek působí v třístatisícovém městě tři činoherní soubory – Národní divadlo moravskoslezské, Divadlo Petra Bezruče a Komorní scéna Aréna. Každý ze souborů disponuje osobitou poetikou i publikem, na druhé straně mezi nimi probíhá bez jakékoli nevráživosti čilá migrace režisérů i herců. A proto nebylo překvapující, když po dvou pohostinských režiiích v „kamenném“ Národním divadle moravskoslezském dostal Mikulášek nabídku na šéfov-

skou pozici do „alternativního“ Divadla Petra Bezruče (ve kterém předtím nikdy nehostoval) a že i po jejím přijetí zůstal v „Národním“ stálým hostem. Svou úctyhodnou sérii každoročních režii tam vloni prozatím ukončil Sofoklovým *Oidipem* (2009).

Jaká jsou tedy specifika Mikuláška režiséra? Začínají už jeho dramaturgií, která na často pohostinsky migrujícího režiséra působí překvapivě celistvě (pomineme-li několik pohádkových inscenací v časech Polárky). Mikulášek se doposud zcela vyhnul současné české dramatičce a takřka i té světové (snad až na Crimpuvu *Story* (2005) a Nowrovu *Noc bláznů* (2008) v Divadle Petra Bezruče). První výraznou linii jeho tvorby tvoří světová klasika (jeho první režii mimo Brno byla čínská hra *Letní sníh* (2002) v Chebu, v Ostravě uvedl třeba Čechovovy *Tři sestry* (2006), zmíněného *Evžena Oněgina*, Ibsenovu *Hedu Gablerovou* a *Divokou kachnu* (2009), v Národním divadle v Brně režíroval Lorcovu *Krvavou svatbu* (2007) a v Divadle Husa na provázku Shakespearova *Hamleta*) a tzv. moderní klasika (Brecht, Camus, Dürrenmatt...). Druhou pak tvoří dramatičce prozaických děl (Mikulášek se podílel na dramatičce Dumasovy *Královně Margot* (2005) pro Národní divadlo moravskoslezské či Giffordovy *Zběsilosti v srdci* (2006) a Orwellova románu *1984* (2009) pro Divadlo Petra Bezruče, pro zlínské divadlo napsal spolu s Vladimírem Feka-

rem hru o osudech Charlieho Chaplina *Charlie ve světlech moderní doby* (2008), pro brněnskou Redutu připravuje dramatičce Houllébecqových *Elementárních částic* (2010)) a především adaptace filmových scénářů (inscenoval nejen divadelní verze klasických českých komedií *Fantom Morrisvillu* (2007) či *Čtyři vraždy stačí, drahoušku!* (2007), ale i Felliniho *Sladký život* (2006)).

Mikulášek je režisérem, který klade až demonstrativní důraz na stylizovanou, přiznanou divadelnost, s jakou spolehlivě podvrací realističnost či žánrovou jednoznačnost inscenovaných textů. V roce 2004 inscenoval v Národním divadle v Brně *Past na myši*. Nebyla to nikterak excelentní inscenace, solidní repertoárová komedie. (Také se někteří recenzenti podívovali nad tím, že Národní divadlo osloví jeden z nesporně největších talentů mladé generace a svěří mu tuto provozně rutinní záležitost (Uhde 2004: 4)). Ale snad právě proto se zde Mikuláškův styl projevil naplno – klasickou detektivku ze „staré dobré Anglie“ zparodoval do razantní frašky, ve které navíc zesměšnil jedno ze žánrových klišé: „všichni se musí jevit jako podezřelí“ – zcela nevinné akce postav ironicky komentoval vypjatě hororovým hudebním podkresem a zjevně stylizovanými parukami všech postav permanentně zpochybňoval důvěryhodnost jejich jednání. Projevuje se zde i Mikulášková hravost, s jakou nečekaně roze-

hrává textové impulzy. (Snad proto mu tolik konvenují filmové předlohy, které se z podstaty vzpouzí rutině bezbolestnému převedení na jeviště a nutí nacházet bytostně divadelní inscenační řešení.) Jako když slavnou scénu koupele ve fontáně di Trevi ze *Sladkého života* inscenoval v dětském nafukovacím bazénku, ve kterém bylo vody sotva po kotníky. Nebo když ve *Třech sestřích* nechal Veršinina, který oznamuje, že byl hasit požár, vstoupit na jeviště s totálně začerněným obličejem jako Othella v romantickém divadle a před replikou „ten tady ale nakouřil, ten Solený“ zahalit jeviště přiznaným divadelním dýmem.

Právě *Tři sestry* označuje Mikulášek za „určitý vrchol jedné mé režijní etapy“ a dodává: „I když je to inscenace kontroverzní, má svůj jazyk a názor.“ (Prospěchář 2007) Na divadelním festivalu OST-RAVAR v roce 2007 inscenace vskutku vzbudila protichůdné názory. Není divu – s komediálními, ba groteskními výklady Čechovových „velkých her“ má české divadlo své nemalé zkušenosti, přesto lze bez zábran souhlasit s názorem Vladimíra Justa (2007: 13), který k této „zlé absurdní grotesce“ poznamenal: „Dál než u Bezručů jít asi s Čechovem už nelze.“ Tam, kde u Čechova pozorujeme postupné zabředání postav do bahna provinčních mindráků, banality a prázdnoty, tam u Mikuláška postavy (snad až na Mášu) vegetují plně zano-

řeny v tomto bahně od počátku. Karikaturní stylizace v hereckém projevu je extrémní, přebujelost reprodukcí van Goghových *Slunečnic* a porcelánových jelenů na scéně diagnostikuje duchovní prostor postav coby prostor banality a kýče. V hudbě se mísí ryčné dechové motivy, zkomponované samotným Mikuláškem (který si většinou ke svým inscenacím skládá hudbu sám), s řadou citací pokleslého českého popu. První tři jednání Mikulášek inscenuje jako agresivní, drasticky zgagovanou grotesku s mnoha zcizovacími efekty, která se mnohdy přímo vysmívá zažitě inscenační tradici. Projevuje se zde i další oblíbený Mikuláškův postup – razantní zveřejňování podtextů a skrytých motivací postav skrze fyzické jednání (zatímco ve většině inscenací *Tři sestry* je podtextem Veršinina filozofování v prvním jednání tajené zaujetí Mášou, u Mikuláška během své promluvy Veršinina Mášu okamžitě fyzicky atakuje). Čtvrté jednání je pak zcela kontrastní – vše se odehrává v záměrně zpomaleném tempu, plném melancholie a vědomí destrukce všech ideálů jednotlivých figur.

Nabyli-li divák po *Třech sestřích* dojmu, že jejich režisér vidí lidskou masu jako panoptikum groteskně směšných loutek, *Evžen Oněgin*³ tento dojem až překvapivě vyvrátil. Vlastně je s podivem, jak prostě a jed-

3 Inscenace byla oceněna cenou Českého literárního fondu za rok 2007.



Gabriela Mikulková v titulní roli Ibsenovy hry *Heda Gablerová* (2008). Foto Josef Hradil.

noduše Mikulášek tuto „love story“ inscenuje. Scéna Marka Cypina (který při své mimořádné imaginaci a vynalézavosti nemá nikdy daleko k tomu, aby učinil scénografií klíčovou postavou inscenace a vyjádřil její hlavní téma už scénou samotnou, takže pak už „není o čem hrát“ – viz jeho scény ke *Královně Margot* či *Krvavé svatbě*) slouží tentokrát plně tématu. Kaširovaná papírová scéna, parodicky připomínající špatné studiové televizní inscenace, je obrazem „umělohmotného“ světa, ve kterém Oněgin s Taťanou nemohou svůj cit realizovat. Mikulášek vede herce k přesným a autentickým výkonům, stylizace a zcizovací efekty slouží k divadelně inteligentnímu a nepopisnému vyjád-

ření všední nudy venkovského života, ale nepotlačují lidské nitro figur.

Posledním průkazným Mikuláškovým úspěchem (aspoň co se názoru odborné veřejnosti týče) je jeho ostravská inscenace *Hedy Gablerové*. Ta jakoby v sobě spojovala rysy *Tří sester* i *Evžena Oněgina* – na jedné straně výrazná groteskní stylizace vedlejších postav, na straně druhé evidentně romantizující výklad, opřený zejména o interpretaci vztahu Hedy a Løvborga coby velké osudové lásky, jíž není dáno se naplnit. Toto režijní gesto podpořil ještě výrazně emotivním užitím scénické hudby, které si zde vsuktno v ničem nezadá s postupy hollywoodských soundtrackových magů.

Zároveň Heda upozornila ve vyhocené podobě na některá specifika Mikuláškovy režijního stylu. Především na to, že je v zásadě omylem považovat Mikuláška za obrazivého tvůrce mnohvrstevnatých symbolů typu J. A. Pitínského. Mikulášek redukuje charakteristiku postav i významovou šíři situací, aby jejich klíčové rysy o to více zdůraznil a vyhrotil v mizanscéně i scénografii, a to začasť v podobě groteskně naddimenzovaných prvků. Neplodné Tesmanovo knihomolství je znázorněno horou knih podobnou obřimu náhrobku, na níž Tesman vyesedává; zhoubný vliv, který má alkohol na abstinujícího Løvborga, je vyjádřen jeho utonutím v akváriu plném punče; potřebu Tey ovládnout Løvborga Mikulášek znázorní tak, že jej Tea doslova omotá svými vlasy (tedy naddimenzovanou předlouhou parukou), o kterých se předtím Heda vyjádří, že jí je odjakživa záviděla. Proto se diváci dělí na dva tábory. První je uchvácen sugestivitou, promyšleností a pregnantností tohoto zveřejňování vnitřních obsahů, druhý shledává, že „Mikuláškovy Heda Gablerová je dokonale vykroužená arabeska [...] Jenže tento efektní scénický krasohled je současně i velmi prvoplánově popisný, ve velké zvětšenině zveřejňuje a komentuje to, co se odehrává na dně Hediny duše a co by za jiných okolností určovalo vnitřní dynamiku jejího jednání. Tady se to ale divákovi servíruje vyoperováno a rozpitváno

do učebnicově názorné podoby. [...] Jan Mikulášek je obratný tvůrce stylizovaných obrazů, které dokáže apartně řadit do výpravného scénického alba. Jeho divadlo je možná krásné, ale také poněkud nudné a bezobsažné.” (Hrdinová 2009: 6)

Zdá se ovšem, že Mikuláška vyhocené názory na jeho tvorbu těší: „Recenzenti se v hodnoceních u obou inscenací dělí vždy na poměrně nesmiřitelné tábory, což mě hřeje u srdce. Vlažné reakce jsou k ničemu.“ (Bednářová 2009: 54)

Bibliografie:

- BEDNÁŘOVÁ, Veronika. 2009. Vlažné reakce jsou na nic. *Reflex*, roč. 20, 2009, č. 36, s. 54.
- HRDINOVÁ, Radmila. 2009. Divadlo 2009: Dvacet let poté. Heda Gablerová. *Divadelní noviny*, 2009, č. 16, s. 6.
- JUST, Vladimír. 2007. Čechov na třikrát. *Literární noviny*, roč. 18, 2007, č. 12, s. 13.
- PROSPĚCHÁŘ, Petr. 2007. Jan Mikulášek. V divadle je entuziasmus velice nakažlivý. *Protimluv*, roč. 6, 2007, č. 3, s. 15–18.
- Citováno podle: PROSPĚCHÁŘ, Petr. 2007. Jan Mikulášek. V divadle je entuziasmus velice nakažlivý.[online] [citováno dne 11. 1. 2009]. Dostupné na webové stránce: <http://www.protimluv.net/protimluv/19/strana.php?cislo=15>.
- ŠOTKOVSCY, Jitka a Jan. 2009. Teatralizace teatru. *Teatr*, 2009, č. 4, s. 48–51.

UHDE, MILAN. 2004. Taškařice kolem mrtvol. *Divadelní noviny*, 2004, č. 19, s. 4.

Mgr. et Mgr. Jitka Šotkovská (1982) – doktorandka divadelní vědy v Kabinetu divadelních studií při Semináři estetiky FF MU.

MgA. Jan Šotkovský (1982) – dramaturg Městského divadla Brno a BURANTEATRU, doktorand na Janáčkově akademii múzických umění v Brně.

Milan Cimerák / *Caligula* „Když je státní pokladna na prvním místě, ztrácí smysl lidský život...“

Caligula Alberta Camuse měl premiéru v Divadle Jiřího Myrona 22. března 2003. Přesto, že se jednalo o inscenaci kritiky vyzdvihovanou, udržela se na ostravském jevišti pouze do 18. května 2004. Režisér Jan Mikulášek, spolu se scénografem Markem Čpinem, se kterým nadále soustavně spolupracuje, dali vzniknout představení plnému obrazových metafor a osobitého divadelního vyjádření. *Caligula* rozhodně nepatřil k doprovodným představením, nutil diváky přemýšlet, trápit se, prožívat. Nastar-

toval řadu Mikuláškových inscenací v ostravském Národním divadle moravskoslezském, které jsou i přes své kvality kvůli klesající návštěvnosti brzy dernierovány. Nehledě na to, že se s tímto problémem nepotkává jen v Ostravě.

Důmyslnost režie byla vidět zejména v práci s divadelními znaky a jejich pohyblivými významy. Jako příklad lze uvést, jak je nakládáno s červenou židlí, na kterou Caligula (David Viktora) usedá jako na trůn. Židle je zde symbolem moci vladaře, jasné kontury, tvrdost a agresivní barva jen stvrzují, o jakou vládu asi půjde. V průběhu inscenace židle nabývá na rozměru, ze stolní židle se stává dvoumetrová, později je její velikost taková, že na ni Caligula vystoupí pouze za pomoci žebříku. Neúměrně rostoucí hrůzovládu Caliguly a její neomezenost pak dokáže scéna, kdy se césar v náhlém uvědomění své role v bestiální hře zkroušeně opírá o obří červený kvádr znázorňující nohu gigantické židle. Moc je nedozírná.

Smyslem pro detail a stříhovití světelných předělů jakoby se toto jevištní dílo podobalo filmu. Situace mají jasná ohraničení a jsou často vyhoceny hudbou, pak jsou pohlceny tmou a nastavují se situace nové. Mikulášek je schopen vedle disharmonicky znějící zvonkohry, prodchnuté mihotavým elektronickým zvukem, a úsečných chorálových zpěvů plujících v moři smyčců postavit na závěr píseň Hany Hegero-