

Sféra průniku: adaptace a dramaturgie

V české dramatické tvorbě období normalizace, a to ve všech jeho větvích a vrstvách, si zcela mimořádné postavení vydobyly početné dramaturgie a adaptace. K dramaturgiím prozaických předloh a adaptacím starších divadelních her se uchýlovali jak dramaturgové prorežimní, tak ti, kteří prostřednictvím nenapadnutelné předlohy usilovali překročit normy a tabu. Věnovali se mu nejenom autoři, kteří měli přístup na oficiální jeviště, ale i ti, kterým byla tato možnost odepírána, a dokonce i ti, kteří měli možnost během tohoto období pracovat na objednávku zahraničních divadel (Pavel Kohout).

Příčinu tohoto jevu lze spatřovat v souběžném působení několika svěbytných důvodů uměleckých i produkčních. Rozhodující byla obecná proměna dramatu, jeho role a funkce v moderním divadle, které se tvarově otevíralo epice a lyrice a hledalo nové formy dramatických textů, nová témata a významy. S tím však úzce souvisela i potřeba suplovat prostřednictvím dramaturgií a adaptací stále silněji pocíťovanou absenci nových kvalitních a soudobému životnímu pocitu odpovídajících her.

Proces ústupu tradičního dramatu a emancipace dramaturgií a jiných forem utváření dramatického textu na podkladě starší literární (případně i neliterární) předlohy byl pro české a evropské divadlo dvacátého století typický. Jestliže se dříve prestižní divadelní tvorba k takovým postupům uchýlovala s pocitem, že jde jen o náhražku za chybějící opravdové velké drama, od třicátých let se objevovali divadelní tvůrci (v domácím kontextu E. F. Burian), kteří dramaturgií a adaptací začali vědomě využívat jako metody, jak překonat krizi tradičních dramatických forem a objevovat nové výrazové možnosti divadla a prostřednictvím jeho epizace a lyricizace navázat kontakt se senzitivitou soudobého publika. Nástup socialistického realismu tento trend zpomalil, neboť budovatelská koncepce dramatu se v padesátých letech vrátila k projektu „velkého“ realistického dramatu, nicméně i v této době dramaturgie vznikaly a byly s úspěchem hrány. Od let šedesátých se pak dramaturgie znovu prosazovaly jako organická součást prestižního divadla.

V sedmdesátých a osmdesátých letech se jako velmi progresivní dramaturgie ukazovaly také díky tomu, že souzněly s požadavkem tzv. nepravidelné dramaturgie (tak jak ji formuloval jeden ze spoluvůrců divadla Husa na provázku Bořivoj Srba). Šlo o koncepci divadla, v němž na postavení hlavního tvůrce aspiruje režisér a složka divadelní – herecká, pohybová, výtvarná či hudební – se stává rovnocenným partnerem

dramatickému slovu, nebo jej dokonce zcela zatlačuje. Režisér jako tvůrce inscenace se přitom snaží dostat pod svou kontrolu i dramatický text a je si vědom výhod, které získává, když se může podílet již na procesu jeho vzniku, tedy zvolit si nejen téma, ale také formu odpovídající jeho představě o výsledném díle. Při hledání „řeči divadla“ tak scénáře vznikající podle epických textů, případně úpravou starších dramát, otevíraly větší možnosti pro náznak, podtext, pocit, emoci než tradiční – na slovo a přesnou formulaci myšlenky – vázané drama.

Jakkoli byla dominance dramaturgických a adaptací v normalizačním divadle součástí obecnějších tendencí, v dané historické chvíli byla zesílena řadou dalších faktorů. Hned na počátku sedmého desetiletí ji podpořila dramaturgická krize, která vznikla poté, co byla z veřejného života a z divadel vyhnána valná část předních dramatiků předchozích let a v platnost vstoupil zákaz uvádět jejich tvorbu, a to včetně starších děl. Tímto povážlivým zmenšením počtu původních českých her, které bylo možno inscenovat, byl vážně ohrožen samotný provoz divadel. Vzniklou mezeru v repertoáru přitom nebylo možné nahradit nově vznikajícími dramaty, neboť ta se v tematicky a tvarově velmi zúženém prostoru rodila jen s velkými potížemi. Především v prvních letech normalizačního režimu se proto na repertoáru českých divadel prakticky neobjevovaly domácí dramatické novinky, a když, tak z pera autorů, u nichž aspirace a snaha politicky vyhovět často převyšovaly jejich schopnosti.

Protože však řídicí orgány schvalující dramaturgické plány na povinnosti uvádět původní „angažovanou“ tvorbu trvaly, česká divadla začala od počátku sedmdesátých let do repertoáru hojně zařazovat sovětskou dramaturgii a opět také dramaturgické prózy „klasiků socialistického realismu“, ať již domácích (Julius Fučík, Antonín Zápotocký, Ivan Olbracht), nebo sovětských (Alexandr Fadějev, Anton Makarenko). Tyto inscenace, ale i inscenace předloh méně ideologicky zatížených se přitom pohybovaly v širokém spektru od ideové úcty ke klasikovi přes rutinní splnění povinnosti, divadelní řemeslo až k rafinovaným pokusům „angažovanou“ předlohu využít pro vlastní, osobitou divadelní výpověď (např. scénická koláž PETERA SCHERHAUFRA *11 dní křižníku Kníže Potěmkin Tauričevský*; prem. Divadlo na provázku, Brno 15. 9. 1972; dramaturgizace sociálního románu Karla Nového *Chceme žít* od ERY TÁLSKÉ, prem. Divadlo na provázku, Brno 24. 4. 1973, aj.).

Schopnost zaštitit danou inscenací „nezávadnou“ předlohou umožňovala praxe povolovacích mechanismů, které autoritu takovéto předlohy víceméně respektovaly, v případě novější literární tvorby pak i fakt, že dané dílo již jednou prošlo sítím cenzury jako kniha. Úpravy cizích próz a starších dramatických děl tak mohly snáze překonat ostražitost cenzorů a přivést na oficiální jeviště ožehavé téma i problematičtějšího autora. Nejvýraznější to bylo v případech, kdy dramaturgizace dávaly šanci i těm zakázaným autorům, kteří byli při jevištním uvedení díla ochotni vzdát se svého jména. Není proto náhodou, že

naprostá většina případů, kdy se dramatik skryl za jménem režiséra či dramaturga, je spjatá s dramatizací a adaptací.

Tyto případy byly ovšem riskantní a ojedinělé a spjaté především s počátkem sedmdesátých let, kdy se teprve utvářely jednotlivé větve české literatury. V roce 1971 pod jmény režiséra Jiřího Dalíka a herců Valtra Tauba a Jiřího Adamíry uvedlo pražské Realistické divadlo scénickou montáž *Don Juan a jeho sluha* (rozmn. 1971), kterou PAVEL KOHOUT sestavil z textů Molièrových, Tirso de Moli-ny, Bertolta Brechta a Maxe Frische. V roce 1972 Eva Kantůrková pronikla na jeviště Divadlo S. K. Neumanna pod jménem režiséra Karla Pokorného s dramatizací Olbrachtovy novely *Bratr Žak* (rozmn. 1972). Dlouhodobou výjimkou byla anonymní spolupráce Milana Uhdeho s brněnským Divadlem na provázku, které jeho osobité adaptace prozaických předloh – inspirované mimo jiné Olbrachtem, Mrštíkem či Páralem – uvádělo pod jmény režisérů Zdeňka Pospíšila (do jeho emigrace v roce 1980) a později Petera Scherhaufra a Petra Oslzlého.

Nejznámějším případem takové-
hoto „pokrývačství“ je hra MILANA KUNDERY *Jakub a jeho pán* (fr. Paříž 1981; česky 1992; prem. Činoherní studio, Ústí nad Labem 17. 12. 1975). Hra, která byla po autorově odchodu do Francie s úspěchem uváděna na západoevropských jevištích, mohla být v danou chvíli v Československu uvedena jen díky tomu, že ji při premiéře svým jménem pokryl režisér Evald Schorm. Nemalou roli však sehrálo rovněž to, že se zaštitila jménem osvícenského racionalisty Denise Diderota, a mohla být tedy interpretována i jako dramatizace jeho románu *Jakub Fatalista*, který byl z hlediska cenzury přijatelný.

Kundera svoji předlohu respektuje a rozehrává. Současně ale přitom jde i o typicky kunderovské dílo a je jediným dramatem, ke kterému se autor hlásí. Díky volbě předlohy, jež mu byla myšlenkově velmi blízká, totiž mohl Kundera opět rozehrát svou variační hru na téma směšné lásky. Za pomoci zdvojené perspektivy divadla na divadle pohrávajícím



Jiří Bartoška a Karel Heřmánek v Rajmontově inscenaci Kunderova *Jakuba Fatalisty* v Činoherním studiu v Ústí nad Labem

si i s tím, kdo je vlastně autorem daného textu a kdo jeho přepisovačem, konfrontoval trojici milostných příběhů pokaždé jinak převracejících vztah mezi tím, kdo podvádí a kdo je podvodníkem. Jednotčím motivem jeho dramatu jsou přitom nejen diderotovské otázky, nakořik je člověk při svém jednání skutečně svobodným tvorem a nakořik je jeho osud předem určen, ale i Kunderovo hledání odpovědi na otázku, zda má člověk při cestě životem před sebou nějaký směr, za nímž je možné a nutné kráčet. Na rozdíl od starší hry Majitelé klíčů, již určovalo autorovo přesvědčení, že vedle přízemních maloměšťáků jsou i lidé, kteří jsou nositeli pokroku, a mají tudíž povinnost ke společnosti, dějinám i sobě směřovat „vpřed“, nyní Kunderovy postavy odkrývají „odvěký trik lidstva“, totiž že „vpřed je všude“, tedy vlastně nikde.

Podle tvrzení Karla Steigerwalda je Kundera také autorem dramatu *Juro Jánošík* (rozmn. 1974; prem. Divadlo Jiřího Wolakra 1973), které bylo hráno pod Steigerwaldovým jménem.

Některé dramatizace a úpravy zakázaných autorů ovšem na oficiální jeviště nedosáhly a nesměly dosáhnout ať již proto, že jejich autor byl do kategorie neexistujících zařazen hned na samém počátku normalizace (Václav Havel s Žebráčkou operou), nebo proto, že se mezi nežádoucí dostal v průběhu času (například Karol Sidon, jenž byl zakázán dřív, než bylo možné uvést jeho „cirkus podle Komenského“, Labyrint).

■ Různorodost přístupů

Mnohosti motivací, které v sedmdesátých a osmdesátých letech vedly k početnému uvádění dramatizací a adaptací na českých jevištích, odpovídá i jejich různorodost. Výrazem potřeby naplnit repertoár prostřednictvím divácky atraktivních textů byla početná skupina „běžných“ dramatizací, tedy úprav s různou mírou úspěchu, převádějících prozaickou či básnickou předlohu do podoby dramatického tvaru. Pro rozvoj žánru, divadla a nových podob divadelnosti byly důležitější ty dramatizace, v nichž kreativita dramatičtora překračovala hranice předlohy a měnila se v úsilí dát své výpovědi o světě a životě nový, originální smysl. Je příznačné, že takovéto dramatizace vstupovaly do dialogu či polemiky nejen s tematickými a myšlenkovými intencemi původního díla, ale také s jeho tvarem. Literární předlohu netransponovaly do podoby „čistého“ dramatického textu, nýbrž tak, aby se stalo organickou součástí vyššího díla, kterým pro úpravce byla divadelní inscenace.

Tato skupina dramatizací a adaptací je přirozeně spojena s tvorbou studiových scén, tedy se soubory a aktivitami, které programově mířily k „jiné“ podobě dramatického textu, sbližovaly jej s epikou a lyrikou a po stránce tvarové i významové se proměňovaly a otevíraly. Jestliže tradiční dramatická

objektivita byla založená na zpřítomňování kauzálního jednání postav a předvádění světa lidí „takového, jaký je doopravdy“, nyní převažovala subjektivní demonstrace toho, „jak svět vidím já“, respektive „my“. Formulace dramatického konfliktu či problému ustoupila evokaci atmosféry nebo životního pocitu, uvolnily se časové i prostorové hranice výpovědi, tradičně závazné dramatické vyhocení děje a kauzální řetězení příčin a následků bylo nahrazováno narativními postupy a volnější kompozicí: montáží, koláží, paralelismem. Dramatický text si osvojil postupy, které jsou vlastní nejen jiným literárním druhům, ale i jiným druhům umění (zejména filmu, ale i umění výtvarnému).

Z hlediska předlohy a její příslušnosti k literárním druhům převažovaly dramatisace próz. Především studiová divadla se však po celé období programově věnovala také inscenování poezie, která se stala pevnou součástí jejich dramaturgie. Výrazných uměleckých i diváckých úspěchů v tom dosahovaly inscenace Zdeňka Potužila v Divadle na okraji, Evy Tálské a Zdeňka Pospíšila v Divadle na provázku a Svatopluka Vály v prostějovském Hanáckém divadle a pozdějším brněnském Hadivadle.

Jestliže byla nemalá pozornost věnována i adaptacím starších dramát, bylo to součástí posunu moderního divadla od služby textu, která předpokládala i hledání a interpretace smyslu spisovatelova díla, ke snaze přisvojit si a ovládnout tento text, učinit z něj prostředníka toho, „co chci o světě říci já“. Přisvojení si výchozího dramatu konkrétním divadlem mohlo nabýt různých podob, od běžných dramaturgických zásahů až k úplnému přepsání textu. V normalizačním období je to možné nejzřetelněji doložit na těch adaptacích a prepisech starších divadelních her, které nebyly motivovány jen podmínkami divadelního provozu, ale především snahou dílo aktualizovat a posunout do nové významové roviny. Mnohdy tak vznikalo i zcela nové drama či osobitě divadelní dílo.

Tradičně věčným materiálem pro adaptace a přepisy vždy byl William Shakespeare. Dramatik ALEX KOENIGSMARK při úpravě Shakespearovy hry o trojské válce *Troilus a Kressida* (hráno s tit. *Noc s Kressidou*, in *Ponuré grotesky*, 1995; prem. Činoherní studio, Ústí nad Labem 11. 1. 1979) zůstal věrný tragikomickému žánru předlohy, zvýraznil však téma totální destrukce etických hodnot a dějinnou odpovědnost aktivních jedinců. Osobitou parafrází hamletovského tématu byl Haprdáns Ivana Vyskočila (→ s. 592, odd. *Pokračování tradice divadel malých forem*). Pro soubor pražského Divadla na okraji vznikl scénář herečky ZDENY HADRBOLCOVÉ *Othello* (prem. 30. 5. 1979), předvádějící hrdinův příběh ve třech možných interpretačních variantách jako příběh Lásky, Žárlivosti a Nenávisti. Dramatickou koláž z úryvků Shakespearových her (a jejich různých překladů) vytvořili režisér PETER SCHERHAUFER a dramaturg PETR OSZLÝ (spolu s KARLEM KRÁLEM). Východiskem k jejich inscenaci *Shakespearománie I. – Veličenstva bláznů* (prem. Divadlo na provázku, Brno 26. 3. 1988) byla teze o vládcích a mocných tohoto světa, kteří nevidí – či nejsou

schopni vidět – svou pošetilost a šílenství, zatímco skutečné bláznovství má v sobě rysy lidské velikosti. Tematickou osou volného pokračování *Shakespeare Románie II. – Lidé Hamleti* (prem. 20. 12. 1990) byla otázka schopnosti člověka rozhodovat o sobě a nést odpovědnost za své činy.

Často se k dramatickým předlohám a jejich originální interpretaci obraceli tvůrci Studia Ypsilon. Text Shakespeareovy tragédie se stal předlohou pro inscenaci JANA SCHMIDA *Makbeth* (prem. Naivní divadlo – Studio Ypsilon, Liberec 11. 9. 1976), v níž je příběh o zničující touze po moci přetaven do podoby lidového jarmarečního morytátu. Obdobně Schmid pracoval například také při úpravě Grabbeho grotesky *Žert, satira, ironie a hlubší význam* (prem. 10. 3. 1971), Jarryho komedie *Ubu králem* (prem. 9. 3. 1974) nebo při montáži textů Gayovy a Brechtovy *Žebrácké opery* (prem. 11. 5. 1977). K publicisticko-kabaretní inscenaci *Depeše a jiné na kolečkách* Schmidu inspiroval Nezvalův poetistický manifest, který inscenátor pojal jako volné pokračování své „encyklopedické řady“, tentokrát na téma „meziválečná avantgarda“ (prem. 26. 3. 1980). (Depeše na kolečkách nedlouho předtím inspirovala k úpravě a inscenaci také režiséra SVATOPLUKA VÁLU, prem. Hanácké divadlo, Prostějov 14. 4. 1978).

Vhodnou látkou pro divadelní adaptaci se ukázaly být také Aristofanovy komedie. Poměrně populární byla muzikálová komedie *Nejkrásnější válka*, kterou na motivy *Lysistraty* napsali VLADIMÍR RENČÍN, JINDŘICH BRABEC a HANA



Bronislav Poloczek, Jaroslava Kretschmerová, Julek Neumann a Jiří Lábus v inscenaci Studia Ypsilon *Makbeth*, 1976

ČIHÁKOVÁ (rozmn. 1980; prem. Divadlo Vítězného února, Hradec Králové 22. 5. 1971). Slovní komika předlohy, vázaná na konkrétní historický kontext, zde byla posunuta do oblasti situační a do obecně srozumitelné a nadčasové roviny, ale zároveň i poněkud zbavena původního satirického náboje. Naopak v předvečer politického převratu se o aktuální satiru pokusil JIŘÍ ŽÁČEK, když přepsal Aristofanovu komedii Ptáci do podoby hudební komedie nazvané *Ptákoviny podle Aristofana* (rozmn. 1990; 1991; prem. Národní divadlo 15. 6. 1989). Projasnil a zredukoval ty motivy, které předpokládaly znalost řecké mytologie a historie a antická metra nahradil vlastním hravým rýmovaným veršem. Předmětem jeho satirického výsměchu byl především frázovitý jazyk funkcionářů.

V rámci prózy otevíraly značný prostor pro svobodnější tvorbu především přepisy děl zahraničních spisovatelů. Řada děl klasické i moderní světové literatury díky dramatinizaci a úpravě dostala příležitost oslovit diváky: ať již obecně lidskou problematikou, nebo aktuálním, byť víceméně skrývaným politickým smyslem, vzdorem a kritikou totalitní reality.

Od prvních let normalizačního režimu byla divadelními tvůrci aktualizována literatura klasická. K proudu, do něhož patří i zmíněný Kunderův Jakub a jeho pán, lze počítat trojí zpracování Voltairova filozofického románu *Candide aneb Optimismus* (rozmn. 1971; prem. Činoherní klub 10. 2. 1971). ALENA VOSTRÁ, JAROSLAV VOSTRÝ a JAN CZIVIŠ jej v atmosféře narůstající společenské skepse zpřítomnili zdůrazněním momentu lidské frustrace, která je důsledkem slepé důvěřivosti k absurdním teoriím světa. Stejného tématu se ve své pozdější úpravě drželi i JOSEF KROFTA, JAN GROSSMAN a MILOSLAV KLÍMA (*...na Candida*, prem. Divadla Vítězného února – Studio Beseda, Hradec Králové 22. 12. 1980). Jako tragikomické drama člověka vrženého do zmatků doby vyznívala dramatinizace MICHALA LÁZŇOVSKÉHO a MIROSLAVA KROBOTA (prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 10. 3. 1989).

Tradičně významné postavení v rámci klasických předloh měl také F. M. Dostojevskij, jehož často hrané dílo *Bratři Karamazovi* bylo nově zdramatinizováno mimo jiné EVALDEM SCHORMEM (rozmn. 1978; prem. Divadlo Na Zábřadlí 13. 3. 1979) či PETEREM SCHERHAUFREM a JANEM ANTONÍNEM PITÍNSKÝM (prem. Divadlo na provázku, Brno 15. 4. 1981, hráno s tit. *Karamazovci*).

Díla spisovatelů ruských a sovětských, případně autorů z dalších socialistických zemí byla závaznou součástí repertoáru, při vhodném výběru však bylo možné se i prostřednictvím těchto autorů přímo či nepřímo vyjádřit k realitě totalitního politického režimu.

V tomto ohledu byla pozoruhodná dramaturgická koncepce PETERA SCHERHAUFRA a PETRA OSLZLÉHO, kteří v Divadle na provázku od začátku sedmdesátých let postupně uvedli řadu ruských her, dramatinizací a adaptací, mimo jiné i scénický přepis filmu Julije Duského a Alexandra Mitty *Svíť, svěť, má hvězdo...* (prem. 30. 10. 1977) a další. „Ruskou drama-

turgickou linii“ divadlo završilo *Projektem 1985* (prem. 1985), v rámci něhož byla po osm večerů formou scénického čtení publiku představována díla některých sovětských spisovatelů (Alexandra Gelmana, Vila Lipatova, Arkadije a Borise Strugackých, Enn Vetemaa, Jefima Zozulji aj.).

Ani volba autora ze „správné“ země ovšem nezaručovala, že inscenace nenarazí na hranice povoleného. V Divadle na provázku zákazem po dvou reprízách skončila dramati- zace *Než jsem se narodil, a potom...*, kterou podle humoristické novely bulharského autora Ivajlo Petrova napsal Zdeněk Pospíšil (prem. 25. 9. 1977). Vyšetřování StB následovalo po uliční akci na téma Dostojevského románu *Zločin a trest*, která se v Brně pod vedením režiséra J. A. Pitínského uskutečnila v červnu 1981.

Nejvíce se dramatičtům dařilo tam, kde čerpali z předloh, které svým satirickým laděním umožňovaly vytvořit spojnici mezi tematizovanou minu- lostí a politickou přítomností. JAN SCHMID se při úpravě satirického románu sovětských autorů Ilji Ilfa a Jevgenije Petrova *Dvanáct křesel* (prem. Naivní divadlo – Studio Ypsilon, Liberec 5. 11. 1975) vcelku věrně držel fabule před- lohy, dramatickou zkratkou a burleskní fraškovitou stylizací však zvýraznil některé společenskokritické momenty díla.

Nadčasovými groteskními podobenstvími o vládnoucí despotické moci byly scénáře napsané ARNOŠTEM GOLDFLAMEM a JOSEFEM KOVALČUKEM pro prostějov- ské Hanácké divadlo. První z nich vznikl dramatičtí próz Bulata Okudžavy *Život ze sametu barvy lila* (prem. 23. 3. 1978). Šlo o hořkou alegorickou sati- ru na totalitní moc, vyrůstající z carského samoděržaví. Skrze obraz živo- ta a myšlení jednotlivých typů úředníků carského Ruska, vesměs morálně a fyzicky narušených jedinců, se značným společenskokritickým sarkasmem k přítomnosti vyjadřovala také hra *Panoptikum*, již dramatičtí napsali podle Gogolovy povídky *Vij a Historie města Hlupákova* Michaila Saltykova-Ščedrína (prem. 12. 12. 1980).

Oblíbený byl Michail Bulgakov. SVATOPLUK VÁLA v dramatičtí románu *Mistr a Markétka* sledoval pouze jednu z linií románu, příběh o tvůrci toužícím po svobodě (*Maestro!*, prem. Divadlo na okraji 16. 1. 1978, po několika reprízách zakázáno). Dramatičtí JANA VEDRALA (prem. Divadlo na Vinohradech 3. 5. 1989, roz. 1988, rež. Jiří Horčíčka) naopak usilovala o postižení celé širo- ké románové stavby, kterou autor přetavil do podoby revuálního pásma se scénami s prvky lidových pašijových her. PETER SCHERHAUFER a PETR OSLZLÝ v Divadle na provázku uvedli dramatičtí Bulgakova *Divadelního románu* (prem. 20. 12. 1974).

Možnost promluvit prostřednictvím díla „klasika“ socialistické literatury zvolil také ZDENĚK TURBA-ČECHÁČEK v adaptaci Brechtových dialogů *Hovory na útěku* (prem. Divadlo X, Brno 1982). Brechtova satira na téma pokrytectví a politické prospěchářství, vypočítavost a dravá ziskovost měšťáků bez svědomí dokázala rezonovat i ve zcela jiných společensko-politických podmínkách.

(Otevřeně kritický politický apel nesla i Čecháčkova dramatinizace vědeckofantastického románu Raye Bradburyho *451 stupňů Fahrenheita*, která se vyjadřovala k problematice cenzury; prem. Divadlo X, Brno 1976).

Z novější světové literatury jiné než socialistické provenience ovšem bylo adaptováno především několik protiválečně zaměřených próz se silným příběhem a důrazem na etiku člověka v mezní situaci. Dvěma dramatinizacemi vstoupil do divadelního kontextu televizní scenárista JIŘÍ HUBAČ. Pro Divadlo na Vinohradech adaptoval prózy Jamese Clavella *Král Krysa* (rozmn. 1974; prem. 1974) a Ernesta Hemingwaye *Komu zvoní hrana* (rozmn. 1977; prem. 27. 5. 1977). S režijní představou divadla velké epické fresky s mnoha postavami i vedlejšími epizodními zápletkami adaptoval MILOŠ HORANSKÝ protiválečný román Josepha Hellera *Hlava XXII* (prem. Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého, Opava 26. 6. 1988).

Z českých autorů zpočátku dominovali meziváleční prozaici. Prózy Ivana Olbrachta přitahovaly jak nepochybnými uměleckými kvalitami, tak také možností zaštitit prostřednictvím autora, který v komunistickém kánonu pokrokové literatury zaujímal čelné místo, výpovědi o lidech stojících na okraji společnosti a v konfliktu s ní. EVA KANTŮRKOVÁ byla autorkou úspěšné dramatinizace Olbrachtovy novely *Bratr Žak* (pod jménem režiséra Karla Pokorného, rozmn. 1972; 1990; prem. Divadlo S. K. Neumanna 10. 3. 1972). Hra ve dvou časových rovinách vykresluje citové drama neúspěšného, psychicky narušeného mladíka, pohybujícího se mezi nenávisť k těm, kteří ho ponižují, a bezbřehým obdivem ke staršímu bratru, s jehož očekávaným návratem si spojuje veškeré naděje na lepší příští. Dramatinizátorka se soustředila především na etický a sociální smysl „temné“ Olbrachtovy předlohy o cirkusácích, kteří se ocitli v bezvýhodné situaci, vedoucí až ke zločinu: k zabití.

Několika divadelních zpracování se během sledovaného období dočkal Olbrachtův román Nikola Šuhaj loupežník. Úprava dvojice autorů BOHUMIL NEKOLNÝ – PETR ULRYCH (rozmn. 1975; prem. Divadlo Vítězného února, Hradec Králové 24. 5. 1975; hráno s tit. *Nikola Šuhaj*) zachovává základní dějový i motivický půdorys, přetavený do pěti obrazů, z nichž každý má pevnou dramatickou stavbu. Vedle dialogů tvoří původní písně divadelně i dramaticky velmi účinný nosný prvek, jenž zastupuje pasáže popisů přírodní scenerie v předloze.

Dvakrát se k Olbrachtovu románu obrátilo brněnské Divadlo na provázku. Pro režijní koncepci Zdeňka Pospíšila, který látku chápal jako muzikálový „eastern“, jej upravil MILAN UHDE. Adaptace uváděná pod jménem režiséra a s titulem *Balada pro banditu* (in *Balada pro banditu a jiné hry na zapřenou*, 2001; prem. Divadlo na provázku, Brno 7. 4. 1975) předlohu značně významově posunuje, mimo jiné užitím textů lidových zbojnických písní (hudba Miloš Štědroň). Vedle trampské aktualizace a důrazu na romantický rozměr hrdinovy vzpoury Uhde posílil ironickou konfrontaci šuhajovského mýtu s morálkou

pragmatické většiny, pro kterou je Šuhajův osud jen příležitostí k osobnímu obohacení. Spíše k idealizujícímu pojetí, které zvýrazněním folklorních motivů vyzdvihuje mezilidskou pospolitost tradičního venkova i harmonický přírodní rámec, se hlásila adaptace JINDŘICHA UHRA *Nikolka*, kterou uvedlo Dětské studio Divadla na provázku (rozmn. 1978; prem. 23. 5. 1976).

Přitahovali ale i jiní prozaici. Ironickou konfrontaci mýtu a reality Uhde rozehrál rovněž ve své adaptaci Pohádky máje Viléma Mrštíka (*Na pohádku máje*, in *Balada pro banditu a jiné hry na zapřenou*, 2001; prem. Divadlo na provázku 23. 3. 1976). Jarní příběh mladistvě sentimentální lásky studenta a vesnické dívky dramatik zkomplikoval postavou studentovy pražské bytné. Transformoval jej tak ve vnitřní etický konflikt nevyzrálého člověka, který své city pokrytecky dělí mezi platonický a erotický vztah ke dvěma ženám, což vede i k nečekaně tragickému závěru.

Oblíbenou předlohou pro dramaturgie byla díla Vladislava Vančury. Několikrát, většinou umělecky nepřiliš přesvědčivě, byl adaptován román *Markéta Lazarová*. Divácky přitažlivé byly hudebně-dramatické inscenace přepisů románu pro velká divadla: melodramaticky vypjatá verze PETRA NOVOTNĚHO a JIŘÍHO BEDNÁŘE (prem. Městská divadla pražská – Divadlo ABC 7. 1. 1988), popřípadě ilustrativní přepis VÁCLAVA CEJPKA, MICHALA TARANTA a PETRA KOŽELUHA (prem. Státní divadlo v Brně 14. 4. 1989). Naopak v komorním duchu byly vedeny adaptace JOSEFA KOVALČUKA (prem. Hanácké divadlo, Prostějov 26. 3. 1976) a ERY TÁLSKÉ (prem. Divadlo na provázku, Brno 14. 4. 1980).

Z postupů cirkusu, filmové grotesky, černého divadla a především komedie dell'arte vycházel při adaptaci novely *Rozmarné léto* režisér EVŽEN SOKOLOVSKÝ (rozmn. 1968; prem. Divadlo Jaroslava Průchy Kladno 25. 1. 1969). Sociální novelu *Pekař Jan Marhoul* pojednávající o lidské důstojnosti, která si uchovává svou hodnotu i přes nepřízeň doby a navzdory společenskému prostředí, přepsal a zinscenoval JAN KAČER (prem. Státní divadlo Ostrava 8. 6. 1985).

Řadu podob – již od třicátých let divadelně i filmově mnohokrát zpracovávaného – Haškova románu *Osudy dobrého vojáka Švejka* za světové války rozmnožily ve sledovaném období jak dramaturgie ilustrativní (VÁCLAV LOHNISKÝ: *Osudy dobrého vojáka Švejka*, rozmn. 1974; prem. Divadlo S. K. Neumanna 5. 4. 1974), tak pokusy o vybudování epicky široce rozevřené divadelní fresky (ZDENĚK HEDBÁVNÝ – MILOŠ HYNŠT: *Josef Švejk aneb Veliká doba si žádá velké lidi*, prem. Divadlo F. X. Šaldy, Liberec 1. 3. 1980). Jinak postupoval ZDENĚK POTUŽIL, jenž preferoval vlastní přístup k předloze a pojal ji jako výchozí materiál k osobitě aktualizaci. Dramaturgie nazvaná *Švejci* (autorská spolupráce JAN BADALEC, rozmn. 1983; prem. Divadlo na okraji 30. 11. 1979) pracovala s reáliemi z Haškova života a s obecnou znalostí románu. Jeho jednotlivé motivy tak uváděla do nových, nečekaných interpretačních souvislostí; groteska o rozpadu byrokratického impéria byla významově a časově otevřena až k přítomnosti.

Především v sedmdesátých letech se zájmu divadelníků těšil Šrámkův *Stříbrný vítr*. Lyrickou, impresionisticky stylizovanou melodramatičností se vyznačovala adaptace PETERA SCHERHAUFRA a PETRA OSLZLÉHO (prem. Divadlo na provázku, Brno 27. 10. 1978). Oproti tomu starší verze MILANA CALÁBKKA (*Stříbrný vítr IV.*, rozmn. 1975; prem. Krajské divadlo Příbram 20. 3. 1975) byla o poznání drsnější a příběh dramaticky vyostřovala.

Ke dvěma pozoruhodným dramaturgiím inspirovalo Komenského filozofické pojednání *Labyrint světa a ráj srdce*. KAROLU SIDONOVÍ se v důsledku zákazu již nepovedlo uvést *Labyrint* (rkp. 1972; in *Hry*, smz. 1974; rozmn. 1990; in *Labyrint; Shapira; Třináct oken*, 2005; prem. Západočeské divadlo Cheb 14. 12. 1991). Komenského předlohu Sidon interpretoval jako výpověď o člověku tragicky drceném soukolím dějin. Svou úpravu stylizoval jako divadlo na divadle, přičemž kombinoval prozaické dialogy s rýmovanou veršovou formou, která odkazovala k lidové tradici potulných herců, pimprlového a sousedského divadla. Komenského nadčasové podobenství zasadil do Čech za třicetileté války a aktualizoval je přidáním řady historických motivů a aluzí (od střetů husitů s katolíky až po novodobé revoluce, komunismus a fašismus). Poutník v jeho interpretaci ale současně prochází také různými podobami života a světa. V šesti obrazech se ukazuje personifikovaný živočichopis, počínaje rybami, obojživelníky a plazy přes ptáky a savce k samotným lidem. Výsledkem je krutá a ironická groteska o člověku, jenž přímočaře směřuje k smrti a jedinou útěchu je schopen nalézt v různých podobách Mámení.

Osobitě místo v řadě dramaturgií zaujímá adaptace Komenského uváděná Divadlem na provázku pod titulem *Labyrint světa a luthauz srdce* (in *Dramatické umění*, 1986, č. 11; rozmn. 1988; prem. 7. 6. 1983). Je příznačné, že také její autor, LUDVÍK KUNDERA, čerpal především z první části spisu, v níž Poutník za pomoci průvodců poznává všechny negativní stránky světa. Oproti předloze se však značně změnil závěr a celkový smysl díla. Jeho Poutník nenalézá útěchu v ráji vlastního srdce, v oddání se víře a Bohu, nýbrž v milostném citu k ženě, neboť pouze v lásce, partnerství a v rodině lze dle Kundery nalézt životní naplnění.

Snaha nahradit chybějící původní dramatickou produkci a programově reagovat na časová témata přiváděla od poloviny sedmdesátých let na česká jeviště i dramaturgie próz soudobých domácích autorů, zejména Vladimíra Párala a Bohumila Hrabala.

Na vzniku velkého počtu dramaturgií se u obou autorů podílela jejich mimořádná čtenářská úspěšnost, ale také poetika jejich próz a ryze česká tematika. U Párala přitahoval způsob, jakým vykresloval paradoxy stereotypního každodenního žití v konzumní společnosti, u Hrabala pak jeho pábitelský důraz na prožívání každého okamžiku, groteskní lyrismus a absurdně laděná tragikomika. Jednotlivé dramaturgie přitom naplňovaly škálu od pietního přepisu do divadelního jazyka až po případy, kdy úpravci pracovali s méně

tradiční představou inscenace a aktualizovali pouze určité rysy předlohy, případně s ní vstupovali do dílčí polemiky.

Základní linii Páralových syžetů sledovaly divadelní adaptace MILOŠE HORANSKÉHO a VOJTĚCHA RONA. Několik divadel s úspěchem hrálo jejich dramatisaci románu *Mladý muž a bílá velryba* (rozmn. 1977; prem. Divadlo F. X. Šaldy, Liberec 4. 4. 1975), která kladla důraz na konfrontaci životní rezignace a touhy po aktivním a tvořivém činu. V románu *Generální zázrak* dramatisátoři našli společenskokritické téma konzumní nenasytnosti a dravého kariérismu a přetavili je do podoby komorního kabaretu, v němž jsou postavy redukovány na výrazné společenské typy (rozmn. 1985; prem. Městská divadla pražská – Rokoko 13. 4. 1985). Ironický a tragicko-groteskní podtext předlohy ve svých adaptacích Páralovy *Profesionální ženy* – románové parodie ve stylu kýčovitých příběhů červené knihovny – prohloubili EVALD SCHORM (rozmn. 1975; prem. Činoherní studio, Ústí nad Labem 17. 1. 1975) a MILAN UHDE (in *Balada pro banditu a jiné hry na zapřenou*, 2001; prem. Divadlo na provázku, Brno 8. 11. 1974). Tím, že Uhde hru situoval do prostoru „globální“ psychiatrické léčebny, rozvinul i téma společenské manipulace.

BOHUMIL HRABAL sám je podepsán pod dramatisaci novely *Příliš hlučná samota* pro inscenaci Evalda Schorma v Divadle Na Zábradlí (*Hlučná samota*, rozmn. 1985; prem. 7. 3. 1984); autorem mnohokrát přepisovaný text tu tak získal další podobu, která principem montáže kombinuje lyricko-epické vyprávění ústřední postavy s dramatickou objektivací jednotlivých životních situací.

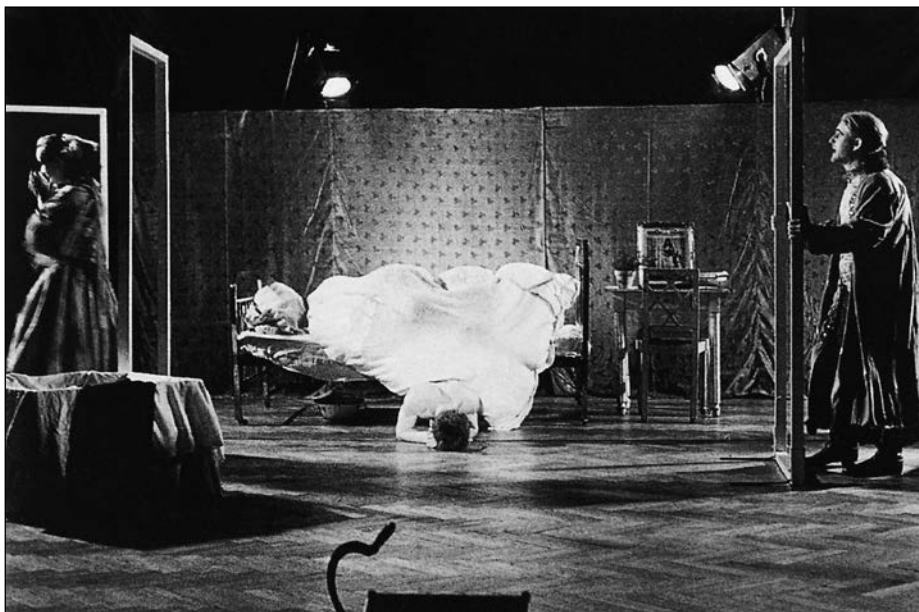
Hrabalovy prózy pro divadlo i pro film pietně přepisoval scenárista VÁCLAV NÝVL. Postupně zpracoval vybrané motivy a dějové situace pábitelských povídek *Bambini di Praga 1947* a *Andělské oči* (*Bambini di Praga*, rozmn. 1978; prem. Divadlo Na Zábradlí 5. 2. 1978), novelu s okupační tematikou *Ostře sledované vlaky* (rozmn. 1980; prem. Státní divadlo v Brně 25. 4. 1980) i „boudníkovskou“ novelu *Něžný barbar* (rozmn. 1981; prem. Činoherní klub 5. 11. 1981).

O zachování smyslu epického rozměru předlohy, včetně epizodních odboček a lyrizovaných pasáží, později usilovala také adaptace – v té době ještě oficiálně nevydaného – Hrabalova románu *Obsluhoval jsem anglického krále*, kterou pod titulem *Rozvzpomínání* a s podtitulem „Scénická vize života člověka ve Střední Evropě“ napsali PETR OSLZLÝ a IVO KROBOT (rozmn. 1989; prem. 30. 4. 1985). Vzhledem k poetice Divadla na provázku a jeho inklinaci k epické formě divadla se dramatisátoři nepokoušeli z předlohy vytvořit tradiční drama: při přepisu obšírného vyprávění o jednom lidském osudu a české historii 20. století, na jehož pozadí se odehrává, využili vypravěčskou techniku prudkých, „filmových“ střihů, zkratky, simultánního rozvíjení scén a podobně.

Příkladem výraznějšího významového a tvarového posunu předlohy byly dramatisace režiséra ZDEŇKA POTUŽILA, který v komorním prostředí pražského

Divadla na okraji hledal symbiózu slova, herecké a jevištně-výtvarné složky představení. Například v jeho inscenaci Páralova románu *Mladý muž a bílá velryba* hereckou akci určovala obrovská nafukovací peřina, která vytvářela mnohotvárný prostor pro jednotlivé výstupy, ale měnila se i ve hmotu-knedlík, s nímž postavy příběhu o „vítězícím“ mladickém entuziasmu svádějí souboj. Výchozí text pak Potužil dovedl do teskně hořkého vyznění, ve kterém knedlíkový stereotyp vítězí navzdory hrdinově smrti (*Knedlíkové radosti*, prem. 22. 9. 1976). Přirozenost životní spontaneity i moudrost bláznovství akcentovala Potužilova poetická úprava Hrabalových *Postřižin* (rozmn. 1982; prem. 2. 6. 1977). Adaptace prózy Krasosmutnění hraná s titulem *Post postřižiny* (se SVATOPLUKEM VÁLOU, rozmn. 1982; prem. 4. 10. 1980) pracovala s epickým principem vyprávění filozofujícího spisovatele, který se v nostalgických vzpomínkách vrací do svého dětství za první republiky. Potužila upoutal také obraz člověka zmítaného a pošlapávaného dějinami tak, jak jej vyjádřil Jiří Šotola v románu o potulném loutkáři *Kuře na rožni*. Ve stejnojmenné divadelní dramatizaci (rozmn. 1981; prem. 2. 12. 1978) využil principu divadla na divadle a Šotolova motivu oživlých loutek, ze kterých učinil komentátory a epické tvůrce děje.

Proměna společenské atmosféry a oslabení ideologického dozoru ve druhé polovině osmdesátých let přinesly novou vlnu zájmu o dílo Franze Kafky. Jeho nedokončený román *Amerika* JAN ANTONÍN PITÍNSKÝ a PETR OSOLSOBĚ zdramatizovali a inscenovali jako groteskní koláž, generační výpověď o situaci



Scéna z Léblovy dramatizace Kafkovy povídky *Přeměna*, 1988

mladých lidí, jejichž úsilí čelit odlidštěným společenským rituálům a absenci citu vychází naprázdno (prem. Ochotnický kroužek, Brno 1985). Důraz na existenciální rovinu určil dramaturg ZDEŇKA HOŘINKA, který Kafkův text o osamělci uprostřed lidské společnosti pro kolektivní improvizaci pražského Studia Ypsilon upravil do tvaru revuálního pásma (rozmn. 1990; prem. 6. 2. 1989), pracujícího s americkými reáliemi, jazzem i poetikou němě grotesky. Tragicky groteskní poetiku Kafkovy prózy *Proměna* oživil svou divadelní adaptací PETR LÉBL, když ji přetlumočil jako podobenství o české povaze a národních tradicích, české poníženosti a ztrátě důstojnosti (*Přeměna*, čas. Amatérská scéna 2003, č. 1; prem. Jak se vám jelo Praha 29. 10. 1989). Jeho zpracování předznamenalo nové možnosti postmoderní reinterpretace předlohy metodou jeho rekonstrukce, tedy přístupy, které byly charakteristické pro následná devadesátá léta.

■ Inspirace literaturou v hrách Pavla Kohouta

Snad nejproduktivnějším autorem osobitých úprav klasických próz a dramát v sedmdesátých letech byl – a to nejenom v rámci disentu a exilu, ale i celku české divadelní tvorby – PAVEL KOHOUT, tedy autor, který se mohl opřít o své zkušenosti s dramaturgií ze šedesátých let. Jeho situace byla specifická také tím, že jeho dramaturgie byly uváděny zahraničními divadly i v době, kdy doma neměl přístup na jeviště. Po odchodu do Rakouska v roce 1979 pak byl v úzkém osobním kontaktu s řadou evropských divadel.

Výraznou součástí Kohoutových divadelních aktivit byly jeho dramaturgické úpravy cizích dramát. V roce 1978 takto pro bytové divadlo Vlasty Chramostové adaptoval Shakespearovu tragédii o moci a svědomí (*Play Makbeth*, rozmn. 1991; prem. 13. 7. 1978). Jeho úprava spočívala mimo jiné v redukci počtu dramatických osob tak, aby hra byla realizovatelná pěti herci. Tento princip pak používal i v dalších dramaturgických modifikacích klasických dramát, které dělal v době, kdy již působil v zahraničí. Pro Raamtheater v belgických Antverpách takto připravil úspornou verzi Rostandova *Cyranu z Bergeracu* (*Cyrano!*, rozmn. 1990; přeprac. in *Čtyři a Cyrano!!*, 2005; prem. 18. 12. 1982) i dvou her Shakespearových (*Sen o snu svatojánské*, prem. 1984; *Osamělý Hamlet*, prem. 1986). Pro vídeňský Burgtheater, v němž Kohout od roku 1979 pracoval jako dramaturg, připravil mimo jiné svou úpravu Gogolova *Revizora* (prem. 1979).

Kohoutovy dramaturgie a úpravy klasických próz jen málokdy zachovávají původní intence předlohy (*Amerika*, podle Franze Kafky, s IVANEM KLÍMOU, smz. 1974; rozmn. 1991; prem. Vereinigte Städt. Bühnen Krefeld 2. 3. 1978), častější byl postup, kde se předloha pro Kohouta stala jen východiskem k vlastní osobité výpovědi.

Kohout se přitom prezentoval jako zručný dramatik schopný vystavět atraktivní a divadelně efektní dramatické situace, pracující s výraznými lidskými typy. Před přímočaře politickými a časovými tématy přitom často dával přednost obecnější lidské, často psychologicky motivované problematice. To je případ dramatu *Ubohý vrah* (rkp. 1971; smz. 1976; rozmn. 1990; in *Lesk cizího peří*, 2003; prem. Schauspielhaus, Düsseldorf 29. 9. 1973; přeprac. Divadlo na Vinohradech 17. 9. 1991), k níž byla výchozí inspirací povídka Leonida Andrejeva Rozum z roku 1902. Původně deníkovou zpověď lékaře, který pro ženu zavraždil svého přítele, Kohout ponechal v prostorách psychiatrické léčebny a proměnil v mnohorozměrně komponované divadlo na divadle, hledající hranici mezi zdravým rozumem a šílenstvím. Jeho první rovinu utváří divadelní zkouška Hamleta – ta je však jen pozadím pro psychodrama, jehož prostřednictvím kdysi slavný herec pod dozorem lékaře rekonstruuje svůj příběh a dobírá se tak poznání o sobě samém. Na rozdíl od předlohy je tu skutečně duševně nemocným člověkem, jenž trpí fixní ideou, že zavraždil, třebaže tohoto skutku nebyl schopen.

Hra napsaná pro Realistické divadlo měla premiéru roku 1973 v Německu. V následujících letech byla inscenována ve více než pětaticeti světových divadlech a přeložena do sedmi jazyků. V roce 1976 byla uvedena souborem divadla Ethel Barrymorové jako první česká hra v New Yorku na Broadwayi, kde se kritikou i diváky kladně přijatá inscenace udržela sto dnů a dosáhla pětasmdesáti repríz. Kohout text opakovaně přepracovával a vytvořil tři jeho varianty.

K ruské literatuře se Kohout obracel i v dalších dramatizacích. Volně na motivy Andrejevovy povídky Tma napsal hru *Ruleta* (smz. 1976; rozmn. 1991; prem. Internationale Musikfestwochen Luzern 18. 8. 1975), vystavěnou jako střetnutí dvou protichůdných psychologických typů v mezní situaci: v nevěstinci plném carských důstojníků se citově prázdný anarchista na útěku, intelektuál opojený revolucí a přímočaře směřující k smrti, setkává s prostitutkou, neomylně rozeznávající skutečné hodnoty života. Podle Dostojevského novely Hráč vznikla psychologická studie o mladíkovi propadnuvším hráčské vášni, která je v Kohoutově podání interpretována jako onemocnění, jež má především sociální kořeny (*Hráč a jeho štěstí*, rkp. 1982; rozmn. 1991; prem. Berliner Tournee, Hamburk 6. 9. 1983, Městské divadlo Zlín 10. 9. 1994).

Jako útěšnou oslavu svobodomyšlnosti a toho, že člověk může se slušností nakonec přežít i ty nejhorší časy, pojal Kohout životní příběh hlavního hrdiny románu Romaina Rollanda Dobrý člověk ještě žije (*Král Colas Kolikátý*, rkp. 1975; rozmn. 1991; in *Lesk cizího peří*, 2003; prem. Landestheater Linz 29. 9. 1978, Divadlo na Vinohradech 15. 12. 1995). Nadčasové modelové drama, které se může odehrávat nejen v sedmáctém století, má značně existenciální ladění. Autor zvýraznil hlavní osu děje, v níž je hrdina hry pronásledován

neštěstím, válkami, morovou epidemií, smrtí manželky, vlastní nemocí, požárem domu i zradou přátel, a přece zůstává idealistou a v masopustním veselí přijímá své prohlášení za krále.

K tematice společenských mechanismů v zemích s totalitním režimem se Kohout obrátil modelovým dramatem *Velká hra na javora* (rkp. 1981; přeprac. 1992; in *Lesk cizího peří*, 2003; prem. Kleine Komödie Basilej). Kohoutova adaptace si přitom zachovala původní typicky eliadovský ráz ne zcela dopovězeného a vysvětleného příběhu, v němž se prolínají kruté detaily převzaté z všední reality se světem dávného mýtu a fantazie, prostoru jakoby ukrytého za (člověka matoucí) viditelnou skutečností. V Orwellově roce Kohout zdramatizoval román 1984 (*1984 – Noční můra*, prem. Edmonton 10. 10. 1984).