

LITERÁRNÍHO DÍLA

/Václav Königsmark/

Není sporu o tom, že divadelní inscenace je součástí obvyklé konkretizace literárního dramatického textu a vlastně představuje, respektive vytváří jeho specificky realizovanou interpretaci. Jde o dynamicky strukturovaný celek, na jehož stavbě se vedle dramatického textu, který je obvykle složkou výchozí, srovná s synteticky upletenou kromě prostředků ryze divadelních /např. herectvého umění divadelního prostoru, scénické techniky/ též prvky dalšího umění /zvláště výtvarného a hudebního/.

Pokud jde o doklady interpretačního výkladu herectví stačí srovnat výkony dvou nebo více herců v téže roli /s možností, že v takovém případě je třeba vzít v úvahu i o různé koncepty režisérů/. Může být tedy zajímavé vnímat difference vznikající při alternacích, kde se vřídinou je o o stejnou instrukci /pokud inscenátoři zamýšleli naslovit alternace proti sobě jako u Václav Königsmark tohoto tématu /viz kupř. před lety Alceba hra Stalo se v roce v Činoherním klubu nebo v minulém sezóně Shakespearové Macbeth v Divadle Na zábradlí/. Uvede příklad: Kateřina Lámontová hrála Kressidu v Shakespearově hře /v ústeckém Činoherním studiu / oproti Jeleně Šebestové bohatěji a intenzivně pojednává rozpětí mezi citovou spontánností a vědomou hrdinky vzít svůj život do svých rukou. Zatímco Šebestová obě stránky akcentovala v trochu vampské výzvěti /jak to konečně odpovídá jejímu herectvému typu/, tak Lámontová nenacházela diváka na pochybách o tom, že citové

LITERÁRNÍHO DÍLA

/Václav Königsmark/

Není sporu o tom, že divadelní inscenace je současně svébytnou konkretizací literárního dramatického textu a vlastně představuje, respektive vytváří jeho specificky realizovanou interpretaci. Jde o dynamicky strukturovaný celek, na jehož stavbě se vedle dramatického textu, který je obvykle složkou výchozí, zároveň už synteticky uplatňují kromě prostředků ryze divadelních /např. hereckého umění, divadelního prostoru, scénické techniky/ též prvky dalších umění /zvláště výtvarného a hudebního/.

Pokud jde o doklady interpretačního vkladu herectví, stačí srovnat výkony dvou nebo více herců v téže roli /samozřejmě, že v takovém případě je třeba vzít v úvahu i odlišné koncepce režisérů/. Může být tedy zajímavé vnímat difference vznikající při alternacích, kde se většinou jedná o stejnou instrukci /pokud inscenátoři záměrně nestavějí alternace proti sobě jako uvojí odlišné pojetí téhož tématu /viz kupř. před lety Albeeho hra Stalo se v zoo v Činoherním klubu nebo v minulé sezóně Shakespearův Macbeth v Divadle na zábradlí/. Uveďme příklad: Kateřina Rajmontová hrála Kressidu v Shakespearově hře /v ústeckém Činoherním studiu /¹/ oproti Jeleně Šebestové bohatěji o intenzivně pojednané rozpětí mezi citovou spontánností a vědomou snahou hrdinky vzít svůj život do svých rukou. Zatímco Šebestová obě stránky akcentovala v trochu vampské vyzývavosti /jak to konečně odpovídá jejímu hereckému typu/, tak Rajmontová nenechávala diváka na pochybách o tom, že citové

hledání její Kressidy je už lidsky zralé a žensky zkušené /na počátku to přitom neoslabilo jemnou lyričnost, s níž se vzájemně s Troilem vnitřně dotýkají/; o to bolestněji pak prožívá beziluzi, jež zasahuje nejen sféru intimní, ale i její zásadnější životní postoje. Tato Kressida je pak atakujícím obrazem člověka hledajícího složitě svou tvář ve chvíli osobního, společenského i hodnotového rozvratu.

Jak se na vyznění inscenace podílí změna divadelního prostoru, můžeme doložit opět na ústeckém nastudování Troila a Kressidy. Na domácí scéně^{2/} se hraje ve velkém divadelním prostoru, inscenace výtvarně čitelně akcentuje herní prvek, uplatňovaný moderním divadlem často, jakoby se chtělo zdůraznit, že záměrem je spíše známý příběh interpretovat, nejen převyprávět. Přenesením inscenace do maleho prostoru^{3/} výmluvnost výtvarné složky částečně zaniká. Jedna se zejména o prostor nad jevištěm, nad hrací plochou je natažena síť obsahující předměty umělohmotného odpadu, které podtrhují především nadčasové memento hry /i inscenace/ a současně tvoří metaforickou kulisu smetiště dějin.

Pronikavější rozdíl ve vyznění inscenace byl u Tarel-kinovy smrti Suchovo-Kobylyna, kterou Dílna²⁴ hrála jednak v tradičním prostoru^{4/}, ale též pod stanem, pro který byla ovšem koncipována. Systém ochranných mříží před divou zvěří /sveřepým byrokratismem/ i užší kontakt s diváky /některé výstupy se odehrávaly v jejich bezprostřední blízkosti/, zvýznamnovaly řadu scén a podílely se i na vytváření jejich smyslu.

Nejeden příklad dokládá i to, že také scénická technika může účinně podtrhnout, ozvláštnit i osobitě vykládat dě-

ní odehrávané na scéně. V tomto smyslu použil na divadle film E.Piscator, u nás třeba E.F.Burian, později A.Radok. Základním výrazovým principem se film /respektive filmová montáž/ stal v systému Laterny magiky, kde se ovšem složitá technika stala postupně až zcela formální záležitostí, je prezentována vlastně sama o sobě, aniž si klade za cíl sdělovat významnější ^{5/} téma.

Dokladů o tom, jak se různé prostředky uplatňují na vyznění inscenace /na svébytné interpretaci výchozí literární předlohy/, jak se dokonce některé z nich mohou v určitých souvislostech stát dominantou a podílet se tak na vytváření nového smyslu díla, lze jistě shromáždit mnoho. Nesporné přitom je, že jednotlivé prostředky bývají ve výsledném tvaru hierarchizovány nejčastěji osobou režiséra. Specifikum inscenace jako svébytného uměleckého artefaktu tvoří především nová - časoprostorová - dimenze výpovědi; literární text je v tomto smyslu kolektivem tvůrců divadelního představení /režisérem, výtvarníkem, herci atp./ převáděn vlastně do jiného znakového systému, do tzv. jazyku divadla. Při této kvalitativní proměně může ovšem původní význam - i smysl - být v celku díla jak zachováván, tak získávat nový obsah a s ním někdy třeba až opačný smysl /inscenace může jít záměrně proti autorovi, resp. proti původnímu smyslu díla/. V takových případech si lze jako problém klást otázku jednak adekvátnosti, ale také shledávat dobovou podmíněnost výpovědi, jež se podílí na aktualizaci určitých významových složek, popřípadě záměrném přenesení smyslu k jiným obsahovým vrstvám textové předlohy atd.

Vícestupnový interpretační akt představuje adaptace epické předlohy do divadelního tvaru, neboť již inscenační scénář /dramatizace/ je vlastně svého druhu metatext, jenž

se pak stává zároveň východiskem dalšího tvůrčího aktu, jehož výsledkem je inscenace, která tvoří opět jeho novou, specifickou interpretaci, vztahující se jak k původní předloze, tak k nově vzniklému divadelnímu textu.

V 70.letech nabízejí k takové úvaze zajímavý materiál prózy Vladimíra Párala a jejich adaptace. V autorově tvorbě byl nejednou na počátku sedmdesátých let spatřován ostrý přelom. Mezi románem Milenci a vrazi /1969/ a Profesionální ženou /1971/ je v pojetí tematu vskutku zřetelný rozdíl, zjevný ani ne tak v perspektivě pohledu, ale spíše v názoru na postoj ke skutečnosti. Páralovo průběžné téma - střetávání životních hodnot ve sféře individuální i společenské, paradox nasycené civilizace, v níž se najednou v hierarchii hodnot dostává do popředí absurdně spotřební ideál jako vyvrhelina přežívajícího maloměšťáctví, obraz hrdinů zajatých do bludného kruhu stereotypů, vlastních i přejatých - jako by hledalo svou pozitivní tvář, snažící se objevit když ne lék, tedy alespon způsob úniku.

Romány Profesionální žena, Mladý muž a bílá velryba /1973/ i Radost až do rána /1975/^{6/} představují vlastně z tohoto hlediska různé fáze hledání pozitivního východiš-
ka. Zdánlivě jen v odlehčené poloze prošla takovou cestou hrdinka Profesionální ženy, prózy, kterou však kritika vesměs odmítla jako autorovu koketerii s kýčem, aniž se příliš pokoušela odpovědět na to, jestli tyto postupy nevytvářejí záměrně parodické pozadí za příběhem, v němž grotesknost se skryla až za demaskovaný smysl hrdinčiných životních peripetií. Mladý muž a bílá velryba signalizuje ovšem uvedenou tendenci už přímočařeji. Proti vyprahlým rezignujícím hrdinům, jež Páral s otřásající dokonalostí zobrazil v Milencích a vrazích, postavil nyní Břeťu Labout-

ku, jehož kritika radostně přivítala jako prototyp renesančně plnokrevného pozemšťanství. Přitom jen málokomu překážel, že právě tuto postavu lze současně chápat jako pozitivní schéma, které Páral potřeboval k vnitřní proměně "svých" hrdinů a že jím sobě /vzhledem k proměně literárního kontextu/ i svým postavám nabízí šanci. Paradoxně /nebo zákonitě?/ nechává Páral svého hrdinu v závěru zemřít, ať už proto, že splnila svou funkci /mementem mori se stalo pro ostatní probuzení k lásce a k plnému životu/, zazněl dokonce i soud, že Břeta by Páralovi nakonec jako postava svým programovým principem příliš životná začal překážet...^{7/}

Zvláštní a snad i příznačnou kapitolou v "páralovské literatuře" představuje rozpor mezi tím, jak autorovy poslední romány interpretuje větší část kritiky a jaký výklad nabídl divadelní adaptace Profesionální ženy i Mladého muže a bílé veiryby. Jev má samozřejmě složitější pozadí a není způsoben pouze "krátkozrakostí" kritiků /ostatně velmi často dokonce "konceptně" záměrnou/ nebo zase "bystrozrakostí" autorů jevištních přepisů, vždyť dramatizace /už scénář, ale zřetelněji jeho inscenace/ je specifickým typem metatextu, a oproti recenzi klade oprávněně zvláštní důraz na metakreační složku a záměrně tak ovlivňuje a třeba i posouvá vyznění díla. Bylo tomu tak ostatně i v případech páralovských adaptací, které svým způsobem autora nakonec překračovaly, třebaže v zásadě "jen" využily prostředků, které už předloha potenciálně obsahovala a jež kritické reflexe ponechávaly - ať vědomě nebo náhodně - nepovšimnuté. Z tohoto hlediska je zvlášť zajímavé, že úspěšnější byli zejména dramatizáři, kteří šli ve vlastním, osobitém výkladu díla i ve způsobu jeho rozehrání dál než autor románu, ovšem v intencích celé-

ho Páralova díla.

Platí to zejména o Pospíšilově adaptaci Profesionální ženy v Divadle na provázku /1974/ a scénické verzi Mladého muže a bílé velryby od Zdeňka Potužila /v Divadle na okraji se hrála od roku 1976 pod názvem Knedlíkové radosti/. Oba autoři a současně inscenátoři domysleli Páralovo exponování příběhu jak v zájmu dramatickosti /požadavku vyplývajícího z žánrové proměny/, tak i z hlediska snahy o významově i inscenačně bohatší myšlenkovou výpověď. Nevolili k tomu ovšem literární prostředky /pokud se objevily u Potužila, souviselo to s poetikou Divadla na okraji, které kdysi vyšlo z uměleckého přednesu literárních textů a vědomě svůj vztah k text-appealovým formám připomíná/. Rozhodli se tedy pro specifické divadelní možnosti, které jsou vlastní inscenačnímu stylu daných autorů. Potužil například dospěl ve své jevištní koláži z Páralova textu až k působivé a apelativně nahořklé metafoře opřené zvláště o výtvarnou složku představení /herci vskutku zmáhají obrovský nafukovací knedlík, který vymezuje hrací prostor a stává se jeho významovou dominantou, neboť představuje jejich pracovní, ale i čistě subjektivní, lidské překážky/. S Pospíšilovým úsilím spojoval Potužil cit pro skrytý groteskně ironický smysl hry, který ovšem v Divadle na provázku narůstal až do jevištních etud a charakteristické groteskní herecké nadsázky. Oba adaptátoři soustředili smysl příběhu do hořce smutného podtextu, V brněnském představení není manipulována bláznivým Mankem pouze Soňa, ale díky zvolenému divadelnímu prostoru, v němž se hraje přímo mezi diváky, je v závěrečném gestu představení zahrnuto do téhož "blázince" hodnotové destrukce i publikum. V Potužilově inscenaci zase

Břeťova vitalita, kterou marnotratně kolem sebe rozhazuje nabývá tragigroteskních rozměrů. vždyť "lov na bílou velrybu" zaplatil svým životem, zatímco ti, které - jak se zdálo - nakazil svým životním nadšením, jsou i nadále zajatci svých životních stereotypů a vlastně příliš nedotčenými svědky jeho smrti. Je nasnadě, nakolik se tím Páralova výpověď významově obohacuje, jak byl přiostrěn její společensko kritický hrot.

Naproti tomu Schormova adaptace /i inscenace/ Profesionální ženy v Činoherním studiu /1975/ důsledněji zachovávala Páralovo pojetí tématu, snad jen divadelní prostředky účinněji akcentovaly parodistické i groteskní vidění Sonina vzestupu a pádu, i světa, jenž ji obklopuje. Také liberecká adaptace Mladého muže a bílé velryby /M.Horanský a V.Rón - Divadlo F.X.Šaldy, 1975/ vycházela důsledně z Páralova textu a soustředila se spíše na základní, příběh ilustrující výklad deje. Otazník zůstal otevřený a s ním i odpověď na to, jak lidé naloží s tím, čím je Breť infikoval. V závěru sice Gauss, Cháron Laboutkova příběhu, označuje jeho život jako pozitivní /tak to učinil i Páral/, ovšem z jeviště zní toto ujištění ještě literárněji a tezevitěji než na stránkách románu, není-li opřeno o přesvědčivý motiv a zjevnou logiku autorského záměru, neboť právě její absence může být v kontextu celého Páralova díla "čtena" naopak jako signal autorova ironického odstupu.

Ještě zřetelněji to prokázalo inscenačně zajímavější pražské nastudování Horanského a Rónovy dramatizace. Zatímco liberecké představení spíše ilustrovali trubkovou konstrukcí, jež rozdělovala jevištní prostor v několik simultánních dějišť, prostředí, v němž se příběh odehrává, praž-

ho Páralova díla.

Platí to zejména o Pospíšilově adaptaci Profesionální ženy v Divadle na provázku /1974/ a scénické verzi Mladého muže a bílé velryby od Zdeňka Potužila /v Divadle na okraji se hrála od roku 1976 pod názvem Knedlíkové radosti/. Oba autoři a současně inscenátoři domysleli Páralovo expozování příběhu jak v zájmu dramatickosti /požadavku vyplývajícího z žánrové proměny/, tak i z hlediska snahy o významově i inscenačně bohatší myšlenkovou výpověď. Nevolili k tomu ovšem literární prostředky /pokud se objevily u Potužila, souviselo to s poetikou Divadla na okraji, které kdysi vyšlo z uměleckého přednesu literárních textů a vědomě svůj vztah k text-appealovým formám připomíná/. Rozhodli se tedy pro specifické divadelní možnosti, které jsou vlastní inscenačnímu stylu daných autorů. Potužil například dospěl ve své jevištní koláži z Páralova textu až k působivé a apelativně nahořklé metafoře opřené zvláště o výtvarnou složku představení /herci vsutku zmáhají obrovský nafukovací knedlík, který vymezuje hrací prostor a stává se jeho významovou dominantou, neboť představuje jejich pracovní, ale i čistě subjektivní, lidské překážky/. S Pospíšilovým úsilím spojoval Potužila cit pro skrytý groteskně ironický smysl hry, který ovšem v Divadle na provázku narůstal až do jevištních etud a charakteristické groteskní herecké nadsázky. Oba adaptátoři soustředili smysl příběhu do hořce smutného podtextu, V brněnském představení není manipulována bláznivým Mankem pouze Soňa, ale díky zvolenému divadelnímu prostoru, v němž se hraje přímo mezi diváky, je v závěrečném gestu představení zahrnuto do téhož "blázince" hodnotové destrukce i publikum. V Potužilově inscenaci zase

Břeťova vitalita, kterou marnotratně kolem sebe rozhazuje, nabývá tragigroteskních rozměrů. vždyť "lov bílé velryby" zaplatil svým životem, zatímco ti, které - jak se zdálo - nakazil svým životním nadšením, jsou i nadále zajatci svých životních stereotypů a vlastně příliš nedotčenými svědky jeho smrti. Je nasnadě, nakolik se tím Páralova výpověď významově obohacuje, jak byl přiosťřen její společensko kritický hrot.

Naproti tomu Schormova adaptace /i inscenace/ Profesionální ženy v Činoherním studiu /1975/ důsledněji zachovávala Páralovo pojetí tématu, snad jen divadelní prostředky účinněji akcentovaly parodistické i groteskní vidění Sonina vzestupu a pádu, i světa, jenž ji obklopuje. Také liberecká adaptace Mladého muže a bílé velryby /M.Horanský a V.Rón - Divadlo r.X.Šaldy, 1975/ vycházela důsledně z Páralova textu a soustředila se spíše na základní, příběh ilustrující výklad děje. Otazník zůstal otevřený a s ním i odpověď na to, jak lidé naloží s tím, čím je Breť infikoval. V závěru sice Gauss, Cháron Laboutkova příběhu, označuje jeho život jako pozitivní /tak to učinil i Páral/, ovšem z jeviště zní toto ujištění ještě literárněji a tezevitěji než na stránkách románu, není-li opřeno o přesvědčivý motiv a zjevnou logiku autorského záměru, neboť právě její absence může být v kontextu celého Páralova díla "čtena" naopak jako signal autorova ironického odstupu.

Ještě zřetelněji to prokázalo inscenačně zajímavější pražské nastudování Horanského a Rónovy dramatizace. Zatímco liberecké představení spíše ilustrovali trubkovou konstrukcí, jež rozdělovala jevištní prostor v několik simultánních dějišť, prostředí, v němž se příběh odehrává, praž-

skou inscenací vyznačil studeně vykachlickovaný prostor, jakoby potřísněný cihlově červenou zašlostí, navozující spíše prostředí pitevny než laboratoře. Podobně působily i pracovní stoly s proměnnou funkcí /mení se v lůžka, Gaussův převoznický člun, automobil atd./. Pražákova scéna tedy nabídla Páralovu "malému chemickému eposu" působivou a nenásilnou metaforu neúspěšné pitevní analýzy lidské psychiky našich dnů, koncepce představení ovšem tato rovina v pojetí hlavních postav důsledně neudržel. Břeťovi byla - poplatně s textem dramatizace - záměrně, ale přitom s průhlednou tezovitostí, přiřčena úloha pozitivního katalyzátora, aniž pro to mohly být nalezeny pevnější motivace, zatímco hlavní protihráči B.Laboutky byli sice zprvu exponováni s provokativní pravdivostí svých konzumních a rezignujících životních postojů, aby v určitém okamžiku prožili své procitnutí, pro něž by však takto exponovaný Břeťa byl jen stěží přesvědčivým a dostatečným impulsem. Tvrdá analýza uhnula nakonec pragmaticky poněkud sentimentálně v morálitu.

Snad lze obecně říci, že divadelní adaptace Párala rozehrávají - každá po svém - ironický, tragickogroteskní podtext, jenž v uvedených předlohách zůstal skrytý spíše za příběhem, a těžily právě z něho svůj kritický společenský apel. Jistým paradoxem zůstává, že jejich pohled na zobrazovanou skutečnost je z perspektivy celého autorova díla dokonce "páralovštější", že Párala v těchto románech svým způsobem domyslely a "dovršily", I proto se asi zdá, že interpretační akt, s nímž přicházejí, je autorovi adekvátnějším než tomu bylo ve většině kritik. Na tomto rozporu se - ovšem zřejmě záměrně - už podílí i sám autor. Vznikl pocho-
pitelně mimo jiné tím, že kritik reflektuje přímo autorovu

prozu, zatímco dramatizace představují již její metakreativní podobu a vytvářejí vlastně svého druhu nové umělecké dílo se svébytnou výpovědí. Přesto by se ani v takovém případě nemělo podceňovat to, jak nový artefakt poukazuje zpět ke své předloze, neboť tato skutečnost je současně jedním ze způsobů její komunikace.

Když Ivan Osolsobě uvažoval o Zichově definici dramatického díla^{8/} v terménech teorie komunikace, dospěl k její lapidární schematizaci, podle níž je to "komunikace komunikací o komunikaci". Zichova koncepce dramatu byla důsledně divadelní, text dramatu je v tomto pojetí plnohodnotný až v okamžiku jeho scénické prezentace. Tomu také odpovídá Zichova definice, podle níž "dramatické dílo je umělecké dílo, předvádějící vespolečné jednání osob hrou herců na scéně,"^{9/} jedná se tedy o komunikát, který komunikuje s vnímatelem tím, že názorně předvádí komunikaci dramatických osob prostřednictvím herecké /respektive divadelní!/ komunikace. Ve způsobu, jímž je tato komunikace záměrně exponována, je současně přítomný jak interpretační akt, tak i umělecky svébytná komunikace.

V přístupu ke skutečnosti se tedy inscenace projevuje jednak aktivitou umělecky specifického díla; může tomu být jak v jednotlivých složkách / v téže inscenační koncepci mohou různé představitelky Kressidy zachytit poněkud jiné motivy jednání i životních postojů/, tak v celku /odlišnost Horanského a Vymětalovy koncepce téže dramatizace Párala a především difference mezi autorovými prózami a jednotlivými adaptacemi, dovršenými potom v jevištním tvaru/. Umělecky kreativní^{mi} prostředky vzniká v takovém případě osobitý typ interpretace výchozího textu /dramatického, ale i

jiného literárního díla/. Rovina metatextová je zde v stálé dynamicky vzájemné vazbě s aktivitou kreativní, dá se dokonce říci, že jejím zintenzivněním se umocňuje i složka interpretační, podobně platí i to, že adekvátnost výkladu může intenzifikovat uměleckou působivost a vnitřní pravdivost inscenace jako svébytného uměleckého díla, pokud tvůrci nepřijdou s vnitřně konsistentním gestem tvůrčího "protinávru".

Václav Komyšmař

Obzámky:

- 1/ Režie Ivan Rajmont.
- 2/ Budova Státního divadla Z. Nejedlého v Ústí nad Labem.
- 3/ V Praze Činoherní studio hostovalo s touto inscenací nejčastěji v Zizkovském divadle, jehož prostor je proti kukátkovému hledišti a jevišti zvyklému i na operní provoz maličký.
- 4/ Jako scéna Státního divadelního studie hrála Dílna²⁴ často na jevišti Činoherního klubu.
- 5/ Viz např. inscenace Laterny magiky z poslední doby: Kouzelný cirkus, Sněhová královna.
- 6/ O tom viz V. Macura, např. recenze O vyléčeném rozervanectví, in Zemědělské noviny 1975, č. 305, str. 2, 28. 12.
- 7/ H. Hrzalová, Mladý muž proti skepsi a konvenci. Literární měsíčník 1974, č. 4.
- 8/ I. Osolsobě, Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci. In sb. Otázky divadla a filmu I, Brno 1970, str. 4.
- 9/ O. Zich, Estetika dramatického díla. Praha 1931, str. 68.