

INSCENACE ANTICKÉHO DRAMATU V SOUČASNOSTI

Staging of Classical Drama around 2000. Ed. by Pavlína N. Šípová and Alena Sarkisian. Cambridge Scholar Publishing 2007. Pp. 227. ISBN 1-84718-318-2; ISBN 13. 978184193187.

Myšlenka soustředit studie mladých badatelů z nejrůznějších zemí věnovaných inscenacím antických her vznikla v r. 2005, kdy pracovníci Kabinetu pro klasická studia Filozofického ústavu Akademie věd ČR pořádali ve vile Lanna mezinárodní symposium s názvem *Staging of Classical Drama around 2000*. Přednesené referáty zaujaly jak šíří svého záberu, tak metodologicky a ukázalo se účelné doplnit je ještě o další příspěvky těch, kteří se symposia zúčastnit nemohli. Počet studií, jejichž autoři pocházejí z Austrálie, České republiky, Egypta, Finska, Irska, Japonska, Řecka, Slovinska a Slovenska, se tak rozrostl na úctyhodné číslo 15.

Ačkoli příspěvky prezentující soudobé trendy v inscenování antické dramatiky vycházely z rozdílných přístupů vlastních různým zemím, ukázalo se prakticky to, co tvrdí Lorna Hardwick v úvodu ke knize: inscenace antických her na moderních jevištích je významným kulturním a politickým fenoménem, jehož význam silně vzrůstá od padesátých let minulého století a zdá se, že pozorované tendence na konci století a na začátku nového milénia jen zesílily. Inscenace antických her najdeme ve všech typech divadel – divadlech oficiálních i experimentálních, v avatgardních i komerčních, v lidových představeních i v sofistikovaných intelektuálních produkcích. Nejsou omezeny na země, v nichž vznikly (tam jsou ostatně pojímány především jako součást národní kultury), ale – na rozdíl od první poloviny 20. století – expandovaly i mimo Evropu a mimoevropské produkce zase zpětně ovlivňují pojetí inscenace v Evropě.

S troškou nadsázky se dají příspěvky rozdělit do tří okruhů. Část jich totiž podává pro Evropany zcela nebo téměř neznámé informace o divadle v Austrálii (Paul Monaghan), o vlivu řeckého dramatu na moderní egypské divadlo (Hasham M. Hassan), o sofoklovské interpretaci v tureckém divadle (Dikmen Gürün). Do této řady můžeme přidat i příspěvek o antickém dramatu na slovenské scéně (Dáša Čiripová).

Zatímco studie Hasanovy a Gürünovy otvírají okno do divadelních kultur, jejichž historie se podstatně liší od evropské tradice, Paul Monaghan nám ukazuje divadelní kulturu, v níž se od počátku mísily evropské a americké vlivy (jako správný poddaný Jejího Veličenstva píše ovšem: britské, americké a evropské), k nimž nyní přistupuje ještě silný vliv japonského divadla. Tím se australské divadlo podstatně liší od slovenské scény, která – stejně tak jako česká – je minimálně poznamenána tím, co hýbe světovým divadlem.

Druhá skupina se koncentruje na produkce důležité v tom kterém národním kontextu. Linnea Stara píše o zajímavé produkci Euripidovy Médei v známém finském divadle Raiviosat Ruunsut (většinou se název tohoto ansámblu tvořeného jen ženami překládá jako *The Raging Roses*) a zkoumá, jak se může vyjádřit koncept jinakosti v multikulturním světě. Andrea Inkret pojednává o slovinské inscenaci, v níž všechny role v Oidipovi králi jsou obsazeny pouze třemi herci, a klade si otázku, jak dalece tato antická konvence ovlivnila toto představení (herci musí hrát více rolí a jsou tím daleko více zapojeni do hry) a přispěla k jeho mimořádné působivosti. Gregory Ioannides ukazuje dvě silné tendence v inscenování antiky v Řecku – jedna spjatá s národní řeckou tradicí a petrifikována především představeními v Epidauru, druhá, méně akademická, hledá a nachází oporu v nových divadelních postupech svobodně mísících nejrůznější kulturní elementy, jak o tom svědčí mj. dosud poslední inscenace Oresteie Dimitrise Lignadise v athénském

Národním divadle v r. 2005. Angeliki Zachou ukazuje na příkladech řeckých inscenací Aischylových Peršanů, jak moderní divadlo zachází s hudebními elementy – od užití celého symfonického orchestru přes inspirace původní hudbou a její funkcí až po návazání na rituální hudbu a pokusy hudbu eliminovat vůbec a nahradit zvukovými efekty (zvuk moře atd.) Do světa japonského divadla, v němž se inscenace antických her ujaly podstatně více než v jiných asijských zemích, nás zavádí Akiko Tomatsuri a Conor Hanratty, kteří pojednávají o inscenacích dvou známých režisérů Tadashi Suzuki a Yukio Ninagawa. Tito režiséři světové pověsti (a s nimi mnoho dalších) inkorporovali do inscenací antických her tradiční postupy japonského divadla (No, Bunraku a Kabuki). Suzuki, jak ukazuje Tomatsuri, užil přitom ještě jiný závažný koncept japonského divadla, kreativní užití ticha, přičemž japonský koncept „ma“ se liší podstatně od evropského pojetí ticha, neboť není charakterizován absencí něčeho, ale spíše mohutnou energií a napětím.

Suzuki svou inscenaci *Elektry* (inscenoval ovšem Hoffmannsthalovu *Elektru*) lokalizoval do ticha psychiatrické léčebny a naplnil jej zvukem různých druhů bicích nástrojů. Conor Hanratty, mladý badatel a režisér z Dublinu, studující a pracující v Japonsku, sleduje Ninagawovy inscenace, z nichž velké důležitosti pro režiséra a světové proslulosti dosáhla především jeho *Medeia*. Tou se počal zabývat už v r. 1983, v různých verzích ji realizoval několikrát v Japonsku i mimo ně (mj. také v Římě, Athénách, Rimini, Toulonu, Edinburgu a Vancouveru) a konečně své úsilí završil r. 1999, nicméně se k *Medei* vrátil ještě r. 2005. Stejně dlouhou historii mají jeho pokusy o inscenaci Sofoklova *Oidipa* (poprvé r. 1976, dále pak v r. 1986, 2002, 2004).

Do třetí skupiny bychom mohli zařadit čtyři příspěvky mladých českých badatelů pokrývajících celé pole problémů spjatých s inscenacemi na domácí půdě. Alena Sarkissian ukazuje na příkladu tří českých překladů *Elektry* (Král, Stiebitz, Sarkissian – Špinar), jak je překlad spjat s novými tendencemi v translatoologii a s novými inscenacemi a jaká jsou specifika českého překladu. Daniela Čadková se zabývá současnými českými adaptacemi antického dramatu, které vznikají překvapivě i po r. 1989, ale bohužel jen výjimečně nezůstanou v rukopise a dostanou se na scénu. To je například Sikorovo *Smetení Antigony*, o němž pojednává David Drozd. Typické postmoderní drama, které v Čechách nezaznamenalo větší úspěch, ať už proto, že přišlo příliš pozdě nebo naopak příliš brzy, bylo však díky svému silnému protiglobalistickému akcentu srozumitelné jak v Německu, tak ve Francii, kde bylo čteno. Jen jediný z českých příspěvků se zabývá současnou inscenací antického dramatu – Derflerovým *Oidipem* v Divadle U Stolu (2002, hráno dodnes). Pavel Klein právem nazývá toto divadlo zprostředkovatelem ztracené kontinuity, neboť se dobrovolně vrací k dominanci slova a užitím symbolistických technik oživuje sakralitu mýtu.

Z tohoto schematického rozdělení se vymyká příspěvek Eleutherie Ioannidou, který (ač jeho autorka je Řekyně) poukazuje na fakt, že evropské adaptace klasických témat jsou zakotveny daleko více v moderní evropské inscenační tradici než v tradici řecké a přináší na vybraných moderních textech, jejichž autory jsou Andreas Staikos (*Klytimestra* 1974/5), Brian Friel (*The Living Quarters: After Hippolytus* 1977), Athol Fugard (*Antigone, The Island* 1973) a Dario Fo a Franca Rame (*La Medea* 1981), řadu zajímavých intertextuálních pozorování. Je jasné, že současné transkripce antických tragédií se zásadně vzdalují od běžného pojetí tragična a pokoušejí se vytvářet alternativní koncepty tragiky. V souvislosti s tím je třeba dodat, že nejen podstatné scénické úpravy antických textů, ale i volné adaptace současných autorů jsou ve světě na západ od nás považovány za přirozenou součást antického dědictví a vřazovány mezi inscenace antického dramatu.

Kniha je samozřejmě mozaikou informací, postřehů, nápadů. Je však třeba ocenit, že zabírá velké divadelní teritorium a přináší názor mladé badatelské generace, která se jeví

jako generace vysoce poučená v divadelní historii i teorii, nepředsudečná a otevřená všemu novému.

Eva Stehliková

INSPIRATIVNÍ MONOGRAFIE

Miron Pukan: *V premennách času. Ukrajinské národné divadlo/Divadlo Alexandra Duchnoviča Prešov*. 1. vydání. Edice: Slovenské divadlo, vydali Divadelný ústav Bratislava a Divadlo Alexandra Duchnoviča Prešov, 2007, 179 stran.

Druhá polovina minulého století znamená pro současného teatrologa nejednu výzvu, kterou je nutno přijmout a pokusit se v rámci pojmenování novodobých dějin vyhnout hned několika druhům ideologizace. Vždyť život divadelní kultury ovlivňovala více než kdy před tím politika, respektive politická moc. Ta v různých dekadách, s větší či menší potřebou vstupovat do kulturního i uměleckého dění, tak mimo jiné určila i způsoby výkladu dějin divadla. Nelze zahájit výklad vývoje divadelní kultury v Československu po druhé světové válce například bez připomenutí existence tzv. Košického vládního programu, nelze zamlčet vládní vyhlášky z roku 1945, jimiž byl zásadně proměněn statut divadel a jejich ekonomická báze i organizační struktura, arci přehlednou periodizaci vývoje divadla jen stěží určíme prostým vytyčením nejvýznamnějších událostí v divadelní kultuře (vznik divadel, premiéry světově proslulých děl, nástupy výrazných talentů do uměleckých funkcí, vydání dramatu aj.). Dějiny bychom tím nemírně zkreslili, neboť to byly především události politického charakteru, jež určovaly kulturní a umělecký vývoj.

Ukolem současného divadelního historika je vyložit tyto děje a přitom nesklouznout do nové politizace tématu, což není jednoduché a až úzkostlivá snaha některých – většinou z mladší a střední generace teatrologů – nehodnotit, nekomentovat, pouze události faktograficky vyložit podle zjištění vyplývající z pramenné základny, má také svá omezení. Čtenář potřebuje cítit subjekt vypravěče, potřebuje mít povědomí o jeho východiscích, paradigmatech...

Jinou velkou výzvou pro současného teatrologa, který se zabývá historií divadla na území – řekněme Střední Evropy – je problematika dělení divadelní kultury podle jazykového hlediska, což je stále legitimní a tradiční způsob výkladu dějin, ovšem i on má svá omezující pravidla. Především nás vede k izolacionismu: kulturní a umělecké jevy, které se reálně odvíjí vedle sebe v určité symbióze („stýkání a potýkání“) povětšinou analyzujeme a vykládáme odděleně, podvědomě selektujeme z celku jen část a v rámci jejich případné komparace často upřednostňujeme kritéria motivovaná stereotypy nacionálně emancipační ideologie. A dnešní historik novodobého divadla musí řešit mnoho dalších problémů, které ovlivňují jeho metody.

Inspirativně se s těmito letmo nastíněnými výzvami nedávno srovnal v publikaci *V premenách času – Ukrajinské národné divadlo / Divadlo Alexandra Duchnoviča Prešov* (Divadelný ústav Bratislava 2007) slovenský teatrolog mladší generace Miron Pukan (1979), jenž je absolventem oboru estetika a slovenský jazyk a literatura na Filozofické fakultě Prešovské univerzity, kde v současné době působí v Institutu estetiky, věd o umění a kulturologie, příležitostně pak rovněž přednáší na Státní vysoké škole divadelních umění v polském Krakově.