

Geneze a vývojové proměny české dramatizační praxe ve 20. a 21. století pohledem konceptu tří os

Aleš Merenus

KLÍČOVÁ SLOVA:

Dramatizace, literární druhy, meziválečné avantgardní divadlo, studiová divadla 70. a 80. let, české divadlo po roce 1989.

KEY WORDS:

Dramatization, literary genres, inter-war avant-garde theatre, studio theatres in the 1970s and 1980s, Czech theatre after 1989.

ABSTRACT:

Genesis and development of the Czech practice of adaptations for the theatre in the 20th and 21st centuries from a tree-axis perspective

The study focuses on the theory and history of dramatization of literary works. It offers the possible typology of dramatizations and presents a multi-layered model that should serve the classification of dramatized works. Dramatized works are divided according to three axes: a structural-functional one, a “truthfulness” to the original one, and the axis of pragmatic conditions – i.e. the context of the dramatized work. The author identifies two factors closely connected to changes in the theatrical art that caused the formation and expansion of the dramatization phenomenon at the end of the 19th century and primarily, during the 20th century. The first is the shift of the dramatic structure from the “objective” drama towards its more subjective and epic forms that lead to a confluence of the epic and drama. The second cause that enabled an increase of the number of dramatized works (textual and staged) is related to an emancipation of the dramatic art that no longer needed to limit itself to merely illustrating or interpreting of drama, but began to adapt texts from other literary genres. These two causes lead to a massive expansion of a dramatizing practice, the importance of which found its primary expression in the Czech contexts from the 1920s to the present.

V roce 1797 píše Goethe v jednom z dopisů Schillerovi: „Jistě jste už stokrát slyšel, že lidé si po přečtení dobrého románu přáli, aby věc viděli na jevišti, a kolik špatných dramát z toho vzešlo!“ (GOETHE – SCHILLER 1975: 352). Z jeho komentáře vysvítají především dvě zajímavé skutečnosti. Převádění románů do dramatické, respektive divadelní formy je věc již velmi stará a jaksi přirozená, protože vychází z pochopitelné touhy vidět na vlastní oči románové postavy a jejich příběhy na jevišti. Goethe však zároveň upozorňuje na úskalí, která tyto „převody“ provázejí. Podle něj totiž drama a epika (především román) fungují na základě odlišných pravidel a dramatizace tuto jejich jedinečnost porušují.¹

Goethův postoj je striktně normativní, neboť vychází z představy ideálu; ideálního dramatu a ideální epické formy.² Taková představa je však v současné době jen velmi těžko přijatelná. Pozdější vývoj, především moderního umění, totiž jasně ukázal, že ustrnulé představy a normativně závazné vzory naprosto neodpovídají charakteru moderní tvorby, která často vědomě překračuje všechny dříve stanovené hranice a mantinely. Rozdíly mezi literárními druhy už nejsou považovány za natolik nepřekročitelné jako například v klasicismu. Ba právě naopak, dvacáté století je přímo ukázkou eklektických či syntetických tendencí v umění, které se projevily i v literatuře a divadelním umění. Plně obnažilo skutečnost, že vzdálenost mezi dramatem a epikou je relativní a nepodřizuje se žádným striktně daným pravidlům, která by určovaly významné autority. Tak je možné sledovat, především v minulém století, prudký nárůst dramatizací, o jejichž dílčí reflexi usiluje tato studie.

Geneze fenoménu dramatizací

Fenomén dramatizací je podle mého přesvědčení primárně spojen s nástupem moderního umění na přelomu devatenáctého a dvacátého století, které přineslo

- 1) Goethe samozřejmě nebyl první, kdo od sebe takto striktně odlišoval epickou a dramatickou poezii. Pravděpodobně nejvlivnější normativní poetikou, v níž je drama radikálně odděleno od jiných literárních útvarů, představuje spis *Umění básnické* francouzského klasicisty Nicolase Boileau-Despréaux (BOILEAU-DESPRÉAUX 1997). Na odlišnosti mezi tragédií a eposem pak samozřejmě upozorňuje již Aristoteles ve své *Poetice* (ARISTOTELÉS 1996).
- 2) Podobně idealistickou koncepci či přístup k dramatickému umění můžeme najít například také v Hegelově *Estetice* (HEGEL 1966). Idealistické přístupy obvykle pracují s modelem ideální dramatické formy, jímž poměřují existující dramatickou produkci, což je přístup zjevně normativní a pro popis divadelního a dramatického umění, podle mého soudu, nevyhovující.

nejen řadu zásadních změn přímo do sféry divadelního umění, ale také zasáhlo a pozměnilo stávající (především realistickou) dobovou normu dramatu.

V žádném případě přitom nechci tvrdit, že výskyt dramatizací je omezen pouze na dvacáté a jedenadvacáté století, což dokládá i citované Goethovo povzdechnutí. Dramatizace je samozřejmě možné hledat například již v antickém Řecku, protože řada tehdejších her představuje dramatické zpracování mýtů. Můžeme se podívat i do prostředí středověkého liturgického divadla, kde dramata (dramatizace) vycházela z biblických textů. Podobně například Shakespeare rád čerpal materiál pro své divadelní hry z kronik či novel.³ Ve druhé polovině devatenáctého století zase na českých jevištích získaly oblibu tzv. verniády: divadelní přepisy populárních knih Julese Verna.⁴ Rovněž je potřeba zdůraznit, že dramatizace se v dřívějších epochách neomezovaly výhradně na sféru tzv. vysokého umění, ale často se objevovaly také v umění lidovém. V období baroka například vznikla řada lidových her zpracovávajících pašijový příběh či události spojené s narozením Ježíše (např. KOPECKÝ 1967). Doklady o dramatizační praxi českého a slovenského lidového divadla pak můžeme najít rovněž v knize *Lidové divadlo české a slovenské* Petra Bogatyreva, který na několika příkladech přímo ukazuje, jak se v lidovém prostředí často dramatizují pohádkové příběhy (BOGATYREV 1940: 14–20).

Uvedený výčet historických proměn forem a podob dramatizací má však svá úskalí, protože sjednocuje pod křídla jedné kategorie řadu jevů, které si úplně neodpovídají. Především drama v antice či ve středověku mělo úplně jinou společenskou úlohu než například drama devatenáctého či dvacátého století.

3) O předlohách Shakespearových her podrobněji pojednává Přemysl Rut v knize *Příběh @ Shakespeare* (RUT 2005).

4) Jejich nárůst byl dán rozvojem jevištní technologie té doby. Především se objevily tzv. oboustranné sklápěcí dekorace a strojky, ale také pohyblivý prospekt, které umožňovaly rychlé proměny scény a vytvářely iluzi pohybu. „Ve výpravné dobrodružné verniádě *Dítka kapitána Granta*, uvedené poprvé roku 1880 v Novém českém divadle, požadoval český dramatičtář V. Špachta dokonce náročné pyrotechnické triky. Ve čtvrtém obraze, odehrávajícím se v Kordillerách, mělo být v „pozadí divadla údolí Torbiderské s Antucem, jehož červený jícen sálá ohnivý dým s černými plameny“ [...]. Do jevištní akce byli zapojeni už nejen koně, ale i některá exotická zvířata účtyhodných rozměrů. Tak např. režisér Chvalovský opatřil pro *Cestu kolem světa* v cirkuse Hagenbeck v Hamburku mladou slonici, dromedára a opičáka. [...] Některé dramatizace cestopisných románů nebylo možno inscenovat bez *pohyblivého prospektu*. Bylo to panorama dlouhé několik desítek metrů, které se přetáčelo přes dva válce od jedné strany jeviště k druhé“ (ČERNÝ – KLOSOVÁ 1977: 141–146). Verniády však nebyly jedinou bílou vránou dramatizační praxe v divadelním umění té doby, protože na českých jevištích se objevovala zpracování románů světových autorů nejméně od padesátých let 19. stol. „Jak jsme již naznačili, dostaly se v 50. letech na pražskou českou scénu *jevištní přepisy* i některých soudobých *světových románů*. Kromě zmíněného Honoré de Balzaka (*Lakomec a jeho dcera*), George Sandové (*Fadettka*, *Řábova bažina* v překladu J. V. Lomnického a *Vinní list aneb Tajená láska*, 1856, překlad Halštalského) a Currerellové (*Sirotek Lowoodský*) hrál se též Eugène Sue (*Hrabe z Ledtorièru*, 1854, dramatizace J. F. Bayarda a Dumanoira, překlad Lomnického), Harriet Beecher-Stoweové (*Strejček Tom*, 1853, překlad J. Kaška-Zbraslavský) a N. V. Gogola (*Taras Bulba*, 1857, dramatizace J. F. Friče, pod pseudonymem J. Stratimír Hynek)“ (IBID.: 22–24).

Také jeho struktura, forma zápisu a postavení v divadelní komunikaci se dobově proměňovaly. Podobně je tomu také s dramatizacemi. Na jednu stranu jsme v pokušení tvrdit, že všechna antická dramata, která zpracovávají mytologickou látku, jsou dramatizacemi. Na druhou stranu jsou však tato díla obvykle laickou veřejností, ale i odborníky považována za kvintesenci dramatického umění (STEHLÍKOVÁ 1991: 24–25). Shakespearovy hry ve své době byly a stále také jsou, i přes zjevnou vazbu na své epické předlohy, považovány za původní dramata a představují významnou – ne-li nejvýznamnější – kapitolu v dějinách evropského dramatu, i když, čistě formálně, splňují podmínky kladené obvykle na díla spadající pod žánr dramatizací.⁵ Shakespearovy hry ale rozhodně nemůžeme jednoznačně kvalifikovat jako dramatizace, protože doba, podmínky jejich vzniku a také intence jejich autora jsou natolik odlišné od těch stávajících, že je můžeme jen velmi těžko považovat za projevy téhož principu jako například dramatizace románů F. M. Dostojevského, které vznikly v průběhu dvacátého století.

Proč? Především proto, že dramatizace v moderním slova smyslu jsou projevem dvou základních tendencí v literárním a divadelním umění, jež také umožnily jejich prudký nárůst. Konec devatenáctého století totiž přinesl radikální zvrat v pojetí divadla, které od té doby už není považováno za reprodukční umění, jež má pouze scénicky ilustrovat drama, ale samo si začíná klást vlastní umělecké požadavky. Tato umělecká emancipace divadla pak vedla ke vzniku autonomního uměleckého díla, které se nazývá **inscenace** a jehož hlavním tvůrcem už není dramatik, ale **režisér**. Divadlo je od této chvíle, kterou polský teatrolog Kazimierz Braun nazval první divadelní reformou, v rukou divadelních umělců a text v něm přestává hrát dominantní roli, které jsou ostatní složky divadelního artefaktu podřízeny (BRAUN 1993).

Zrození režiséra jako svébytného tvůrce, jehož umění není odvozeno pouze z prostředků literatury, vede divadelní umění (především divadelní avantgardu) k zásadnímu přehodnocení vztahu divadla a dramatu. Divadelní umělci již nemusejí převádět na scénu podle jasně daných inscenačních konvencí původní dramata, ale mohou si vybírat a uvádět literární díla, která původně pro divadlo určena nebyla, nebo na text mohou rezignovat úplně. Jasným příkladem průniku epických postupů do sféry divadelní komunikace v kontextu evropské-

5) František Langer Shakespearovy námětové výpůjčky charakterizuje tímto způsobem: „Bylo by možno poukázat na praotce Shakespeara, který své dramatické motivy pravidelně vybíral z epiky. Ale rozdíl je ovšem v tom, že Shakespeare tvořil věčná dramata z pomíjivých epických výtvorů, kdežto my děláme pomíjivá dramatická zpracování právě z románů, jejichž hodnota je věčná“ (KUDĚLKA 1986: 59).

ho divadla představuje tvorba Bertolta Brechta a jeho projekt epického divadla, které se projevují jak v novém způsobu herectví založeném na efektu tzv. zcizování, využíváním filmových projekcí, které nefungují pouze jako pozadí dotvářející scénu, ale jako svébytný typ komentáře, ale také v dramaturgii (v Brechtově tvorbě pro divadlo zaujímají dramatizace velmi podstatné postavení: *Žebrácká opera*⁶ někdy také překládaná jako *Šestáková* či *Třigrošová*, *Matka*,⁷ *Sofoklova Antigona*,⁸ *Don Juan*⁹ apod.) (BRECHT 1963 a 1978). „Javisko začalo rozprávět. So štvrtou stenou už nechýbal ani rozpravač. [...] Divákovi sa už nedávala nijaká možnosť, aby sa jednoduchým vcítením do dramatických postáv nekriticky (a prakticky bez úžitku) oddával zážitkom“ (BRECHT 1959: 75).

Podobně postupovali také příslušníci československé meziválečné avantgardy, když velmi podstatně proměnili podobu a postavení textu v rámci inscenace. Dřívější realisticky popisné drama totiž přestalo vyhovovat potřebám nového umění, což vedlo k hledání jeho nové formy, podoby a funkce. Postupný odklon od objektivní pravidelné dramatiky vede k nové formě synkretismu samotného dramatu. To začíná přejímat epické a lyrické prvky a začíná proces, který Pavel Janoušek označuje jako subjektivizaci dramatu, jenž byl nastartován již ve druhé polovině devatenáctého století (JANOUŠEK 1989: 170–190; KÖNIGSMARK 1981: 6; SZONDI 1969). Propast mezi dramatem a ostatními literárními druhy se začíná zmenšovat: upouští se od objektivní zobrazovaného a bourá se iluzivnost samotné dramatické výpovědi, pětistupňová stavba dramatu se štěpí do série obrazů, jednota času, místa a především děje je porušována principem významových asociací a rychlých časoprostorových střihů. Na repertoáru divadel se začínají objevovat dramatizace původně epických předloh, nebo také inscenace, jejichž podkladem či lépe řečeno inspiračním zdrojem je útvar, pro který se vžilo označení divadelní scénář. Tento konvergentní pohyb literárních druhů (epiky s dramatem), ale také vlivy nových médií (filmu, později například televize a v současnosti také internetu) a vývoj divadelních technologií (ARONSON 2007) vydláždily cestu fenoménu dramatizací, které ve dvacátém století zažily velký rozmach.

Nárůst počtu dramatizací ve dvacátém a jednadvacátém století je tak podle mého soudu dán několika faktory. Zprv, text dramatizace už nutně nemusí konkurovat své předloze a stát se literárně svébytným dílem, ale stačí, pokud

6) Premiéra 1928 v Theater Am Schiffbauerdamm v Berlíně.

7) Premiéra 1932 v Komödienhaus v Berlíně.

8) Premiéra 1948 Stadttheatre ve švýcarském Churu.

9) Premiéra 1954 Berliner Ensemble v Berlíně.

se stane prostředkem či východiskem tvorby divadelní inscenace, která je hlavním cílem jejich tvůrců. Zadruhé, struktura dramatu je natolik uvolněná, že umožňuje do sebe pojmout řadu epických a lyrických postupů, které do té doby byly výsadní právě pro tyto druhy a jejich výskyt v dramatu byl považován za nežádoucí, nebo dokonce přímo chybný či zakázaný. Zatřetí, divadelní umění se emancipuje do té míry, že jeho záběr již není omezen pouze na texty, které disponují divadelní funkcí, tedy texty, které jsou psány se záměrem být inscenovány (dramata), ale zmocňuje se také textů původně epických či lyrických a z nich vytváří nový druh divadelních textů, tzv. scénářů, které jsou často spojeny s osudem jedné konkrétní inscenace, jež už mnohdy ani neusiluje o výklad či nějakou věrnou interpretaci původního textu, ale spíše je dokladem režijní či herecké tvořivosti.

Tři osy strukturující žánr dramatizací

Nyní se dostávám k jádru celé studie, v níž bych rád představil návrh konceptu tří os, který mi umožní zachytit základní vývojové linie žánru dramatizací v českém prostředí od dvacátých let do současnosti. Nejprve přitom narýsuji koncept žánru dramatizací na teoretické úrovni a následně jej budu aplikovat na historický materiál.¹⁰ Abych byl schopen žánr dramatizací přesněji vymezit a popsat jeho historické proměny, rozhodl jsem se jej definovat pomocí tří kritérií, která tvoří jakési tři pomyslné osy, na nichž se jednotlivá konkrétní dramatizovaná díla pohybují. První osa je osa strukturní a vlastně také funkční. Štěpí dramatizace na **dramatizace:literární** a **dramatizace:divadelní**; tj. na texty se dvěma funkcemi (literární a divadelní) a texty pouze s funkcí jedinou (divadelní). Od funkčnosti textu se pak odvíjí rozhodující kritérium, na němž je zalo-

10) Tento text přímo čerpá z mé dizertační práce *Nárys teorie dramatizací literárních děl* (MERENUS 2012), kde dramatizací vymezují především teoreticky. Dramatizací zde rozumím – a z těchto předpokladů vycházím i v přítomné studii – proces a výsledek mezidruhové transformace epického či lyrického díla v dílo dramatické (dramatizace-textová) či divadelní (dramatizace-inscenační). Dramatizací rovněž chápu jako specifický typ žánru, který je strukturován ve dvou hlavních směrech. Zaprvé jde o kategorii, do níž se koncentrují díla (literární, divadelní) vzniklá na podkladě díla jiného (epického či lyrického). V tomto bodě se tedy jedná o žánr kontextově vymezený. Zadruhé však jde o díla vykazující podobné strukturálně druhové charakteristiky (pokud se jedná o texty). Proto je dramatizace také žánrem vymezeným formálně, tvarově – má podobu dramatického textu: dramatu nebo divadelního scénáře (HUTCHEON 2006; KÖNIGSMARK 1977; HOŘÍNEK 2009: 62–64; JANOUŠEK 1989: 170–190; ŠULAJOVÁ 2004: 46–61).

žena polarita mezi dramatizacemi literárními a divadelními. Tímto kritériem je strukturní povaha dramatizovaného textu: zda má formální strukturu dramatu, nebo jde o divadelní scénář.¹¹

Druhou osou této typologie je osa tzv. věrnosti originálu. Ta dělí dramatizace podle vztahu k předloze. Pozice jednotlivých dramatizací mezi imitativním a inovativním pólem často rozhoduje o tom, zda je dramatizace chápána jako imitace a její autor je považován pouze za zprostředkovatele díla původního, nebo se naopak blíží pólu inovativnímu, protože jde o autonomní a svébytné dílo, jež sice otevřeně navazuje na nějaký pretext, ale nejde mu o věrné přetlumočení původního textu, nýbrž usiluje o jeho nové umělecké přetvoření. Podle vztahu k předloze tedy můžeme rozlišovat dva typy dramatizací: **dramatizace:imitace** a **dramatizace:inovace**. Podobně jako první (strukturně-funkční) osa je i tato vytvořena jako vědomá abstrakce založená na dvou pólech, mezi nimiž existuje řada přechodových typů.¹²

Obě osy však stále pomíjejí celkový kontext, v němž se dramatizace pohybují. Proto je potřeba je doplnit o osu třetí, jejímž prostřednictvím by se daly zohlednit některé externí faktory žánru dramatizací. Jaké externí faktory to jsou? První se odvíjí od samotného autora a jeho poměru k originálnímu dílu, ale také od jeho pozice v literárním či divadelním umění. Velkou roli při přijímání jednotlivých dramatizovaných textů hraje totiž postava autora, ale také jeho deklarovaný poměr k literární předloze. Není náhoda, že dramatizace, které jsou dílem praktikujících divadelních režisérů a dramaturgů, jsou často považovány za pouhé scénáře, jakási libreta, jejichž literární hodnota je diskutabilní. Jestliže se naopak dramatizování ujme nějaký významný dramatik či literát, text najednou získá úplně nový punc. Dramatizace dramatiků se totiž velmi často považují za plnohodnotná literární díla a jsou pokládána za autonomní větev jejich literární tvorby. Tyto dramatizace se také velmi snadno dostanou do literární komunikace – ať už v časopisecké nebo dokonce v knižní podobě. Dá se tedy říci,

11) O triádě pojmů: dramatický text, drama a divadelní text detailně píše ve studii *Drama jako metodologický problém* Pavel Janoušek (JANOUSĚK 1995: 15).

12) Rozdíl mezi imitativním a inovativním přístupem k předloze, v tomto případě románové, velmi přesně popisuje František Langer. „V každém románě jsou místa, která jsou romanopiscem vytvářena tak dramaticky, že by je bylo možno takřka beze změn přenést na scénu a zahrát. A jsou to obyčejně vrcholná místa románu, v nichž právě se srážejí jednacích osoby. Právě romány Dostojevského jsou řezem takových scén, k nimž ostatní děje tvořivají jen jakousi přípravu. Proto bylo možno jeho romány dramatizovat i tak, že tyto živé dialogické partie byly na scéně hrány herci a stranou jakýsi chorus v podobě čtenáře je spojoval čtenými výňatky z epických částí díla. [...] Druhý způsob dramatizace je již radikálnější zásahem. Vyhledáme v románu jeho dějový podklad, pásmo, na kterém je vybudován. A s tímto dějem pracujeme jako s námětem pro divadelní hru...“ (KUDĚLKA 1986: 59).

že míra literárnosti je často odvozena od postavení, jež si jejich autor vydobyl v soudobé literární kultuře.

Druhým velmi podstatným faktorem externí osy jsou pragmatické podmínky určitého divadelního souboru. Jeho finanční možnosti, technické a personální zázemí, a především jeho divadelní poetika. Řada dramatizací je tak neodmyslitelně spojena s určitým divadelním pojetím a úzce profilovaným divadelním viděním. Je samozřejmé, že tyto podmínky a jedinečné nastavení divadla jsou závislé také na konkrétních lidech v divadle působících. To je jeden z důvodů, proč se oba externí faktory dramatizační praxe od sebe dají jen těžko úplně oddělit a proč je možné považovat je za dvě strany téže mince. Z toho důvodu nebudu dělit pragmaticky založenou osu na dva typy, ale obě hlediska (autorské i divadelní) zahrnu do jediné kategorie: **dramatizace z hlediska externích faktorů**.

Jak je vidět, definované osy nabízejí velmi široké pole pro klasifikaci děl tohoto žánru, protože každý text se v jejich rámci posuzuje podle několika hledisek současně: podle toho, jakou vazbu si uchovává na text původní; podle toho, zda má formální podobu dramatického díla, nebo ne, a konečně podle vlivu zmiňovaných externích faktorů. Zároveň, a to je jejich největší výhoda, se všechna kritéria a z nich odvozené typy dramatizací mohou vzájemně kombinovat a díky tomu je možné dramatinovaný text komplexně posoudit a poměrně přesně zařadit.

Historii české dramatizační tvorby posledních sta let, kterou chci na dalších stránkách načrtnout, budu tedy sledovat pomocí navržených os, jejichž prostřednictvím mohu velmi jasně charakterizovat základní vývojové tendence tohoto žánru a jeho strukturní proměny, které jsou samozřejmě úzce odvislé od historických proměn dramatického a divadelního umění jako celku.¹³ Koncept tří os totiž umožňuje zvýraznit jednotlivé linie české dramatizační praxe, protože ukáže, jak se v jednotlivých obdobích realizoval přístup k dramatickému textu, měnil vztah tvůrců dramatizací k předloze, i to, jací tvůrci do dramatizační praxe vlastně zasahovali a jaké byly jejich umělecké cíle.¹⁴

13) Exkurs do historie dramatizační tvorby můžeme najít například také ve druhé části studie Ivy Šulajové *Dramatizace jako teoretický problém* (ŠULAJOVÁ 2004), která probírá české i světové dramatizace od antiky až do současnosti. Můj ekskurs do historie dramatizační tvorby se bude omezovat výhradně na české prostředí a jeho výchozím bodem je meziválečné období. V textu tedy pomíjím dramatizace vzniklé na přelomu devatenáctého a dvacátého století, protože v tomto období se neobjevila žádná výrazná linie dramatizační tvorby, která by zřetelně ovlivnila pozdější vývoj na poli probíraného žánru.

14) Ve zbývajícím textu vycházím především ze třetího a čtvrtého svazku akademických *Dějin českého divadla* (ČERNÝ – KLOSOVÁ 1977 a ČERNÝ – SCHERL – ŠORMOVÁ 1983), z *Dějin české literatury IV.* (MUKAŘOVSKÝ 1995), *Dějin české literatury 1945–1989* (JANOUŠEK 2007a, 2007b a 2008a, 2008b) a z monografie Vladimíra Justa *Divadla v totalitním systému* (JUST 2010).

Meziválečné období

Při pohledu na dramatizační tvorbu epochy vymezené dvěma válečnými konflikty si můžeme všimnout tří odlišných linií, které zásadně formovaly podobu dramatizační praxe i následujících období. První představuje linie režisérská, jejímž podhoubím bylo prostředí tzv. meziválečné avantgardy. Jejím nejvýraznějším představitelem je zakladatel Divadla D – E. F. Burian, v jehož tvorbě dramaturgie hraje klíčovou roli.¹⁵ Burian ve své době směřoval k syntetickému pojetí divadla, v němž důležitou roli hraje nejen herecké umění, ale také hudebně: textové kompozice (voice band), filmové projekce, způsob svícení apod. Zároveň inscenace komponoval jako svou vlastní svébytnou „básnickou“ výpověď. Proto také ve všech jeho počinech za scénickým děním byla vždy cítit přítomnost režijního autorského subjektu jako hlavního garanta smyslu díla. E. F. Burian sice tvořil dramaturgické texty, jejichž formální podoba odpovídá pravidelnému dramatu, ale jejich literární hodnota je spíše druhotná. Jde o dramaturgické: textové-imitace, které, díky autorovu profesnímu zaměření i samotnému způsobu jeho tvorby, nejsou považovány za svébytnou součást dramatické literatury. V centru Burianova zájmu totiž stála inscenace, v níž se teprve textový substrát stal součástí nového uměleckého tvaru (dramaturgické: inscenační-inovace) (SRBA 1977).¹⁶

Druhou linii reprezentuje Burianův generační soupeř Vítězslav Nezval. Na rozdíl od E. F. Buriana texty jeho dramaturgií, protože Nezval byl především básník, mají zjevně literární ambice a jejich divadelní podoba je až „druhotná“. Nezvalovy dramaturgie chtěly obstát jako literární díla a stát se součástí dramatické literatury (dramaturgické: textová-literární-inovace). To se, možná také díky malé obeznámenosti soudobého publika s původní Prévostovou předlohou, podařilo jeho textu *Manon Lescaut*,¹⁷ která se stala součástí dějin českého dramatu a jedním z kanonických textů českého divadla. Záměr vytvořit z původně epického díla dramaturgií, jejíž literární kvality ji katapultují do sfér dramatické-

15) Z jeho rozsáhlé dramatizační tvorby meziválečného období jmenujme alespoň dramaturgie *Evžena Oněgina* – premiéra 1937 v Divadle D 37, *Dona Pabla, dona Pedra a Věry Lukášové* Boženy Benešové – premiéra 1938 v Divadle D 39 apod.

16) Dalším reprezentantem proudu dramatizační tvorby tzv. režisérské linie je soubor Dědrasbor vedený Jindřichem Honzlem, jenž z lyrických textů komponoval scénáře a z nich pak na scéně pásma sborových recitací. Mezi lety 1920 a 1921 tento soubor provedl ve formě sborové recitace Neumannovy *Zpěvy drátů, Dělnickou madonu a Zpěv svobody* Josefa Hory a uvedl divadelní zpracování Blokovo poémy *Dvanáct* (KÖNIGSMARK 1987: 141–142). Scénář, jako mezičlánek divadelní tvorby, zde neplnil roli literárního díla ani, na rozdíl od Burianových dramaturgií, neměl podobu dramatu (dramaturgické divadelní).

17) Tato dramaturgie však dobou svého vzniku spadá až do období nacistické okupace. Premiéra 1940 v Divadle D 40 – režie E. F. Burian.

ho umění, se však pokaždé Nezvalovi realizovat nepodařilo. Například jeho drammatizace *Tří mušketýrů*¹⁸ nikdy nedosáhla takového úspěchu jako *Manon* a řadí se k drammatizacím imitacím, jejichž tvůrčí vklad není sám o sobě příliš významný. Podobně dopadl také Nezvalův přepis Poeovy povídky *Pád domu Usherova*.¹⁹

V období mezi válkami psali drammatizace také již zavedení spisovatelé starší generace, jako například Viktor Dyk, jehož text *Zmoudření dona Quijota*²⁰ je považován za nejvýznamnější drama českého expresionismu. Je to text, jenž má strukturu pravidelného dramatu a jenž velmi zřetelně překračuje původní látku (drammatizace: textová-literární-inovace). I když, formálně, jde o drammatizaci, dobovými ale i současnými recipienty je toto dílo považováno za součást původní dramatické produkce.

Naproti tomu přepisy Dostojevského románů, jež se již od začátku století objevují na repertoárech českých divadel, se většinou snažily pouze pietně přetlumočit svůj originál (drammatizace: imitace). Například režisér Stanislav Bor zdrammatizoval a ve vlastní režii uvedl na jeviště všechny tři významné Dostojevského romány: *Idiot*,²¹ *Zločin a trest*²² a *Bratři Karamazovi*.²³ Kromě Bora v tomto období ilustroval Dostojevského texty na divadelní scéně rovněž dramaturg Národního divadla František Götz ve spolupráci s režisérem Karlem Dostalem.²⁴

Drammatizační tvorba období první republiky, pokud bychom měli dosavadní výklad nějak shrnout, vykazuje několik zřetelných tendencí. Především se v ní uplatňují silné režijní osobnosti (E. F. Burian, Honzl), jejichž cílem je prostřednictvím epických a lyrických předloh pro jeviště vytvořit úplně novou divadelní poetiku. Jiní tvůrčí, díky rozvolněným normám dramatického dramatu, zase transformují původní epické předlohy do dramatické formy (Nezval, Dyk) a vytvářejí tak svébytnou větev české moderní dramatické literatury. Další inscenátoři (Bor, Götz, Dostal) pak ilustrují literární díla prostřednictvím scénických obrazů, aby kvalitní světovou beletrii přiblížili širšímu publiku.

18) Premiéra 1934 ve Vinohradském divadle – režie Jan Bor.

19) Tato drammatizace nebyla dosud na divadle uvedena (údajně psána pro Jindřicha Honzla) a vyšla pouze knižně jako součást 23. svazku Nezvalových sebraných spisů, které k vydání edičně připravil Milan Blahynka (NEZVAL 1965: 217–236). Datace samotného rukopisu je nejasná.

20) Premiéra 1914 – režie František Zavřel v Městském divadle na Královských Vinohradech, knižně (DYK 1911). „První divadelně i literárně významné zpracování prozaické předlohy v české drammatice představuje drama Viktora Dyka *Zmoudření dona Quijota*“ (JANOUSEK 1989: 172).

21) Premiéra 1922 ve Švandově divadle a v roce 1934 pak v Městském divadle na Královských Vinohradech.

22) Premiéra 1928 v Městském divadle na Královských Vinohradech a v témže roce Plzni. V roce 1941 pak Bor svou drammatizaci uvedl v Prozatímním divadle.

23) Premiéra 1931 v Městském divadle na Královských Vinohradech. Rok předtím pak Bor uvedl ve stejném divadle také Langerovu drammatizaci *Pan Pickwick*, která vznikla na motivy Dickensova románu.

24) Například drammatizace *Běsově* z pera Františka Götze měla premiéru v Národním divadle v roce 1930 – v režii Karla Dostala. O inscenacích Dostojevského na českých scénách (GREBENÍČKOVÁ 1982).

Čtyřicátá, padesátá a šedesátá léta

Nacistická okupace a následná padesátá a šedesátá léta nejsou pro žánr dramatizací tak určující období jako předešlá meziválečná léta. To však neznamená, že v tomto časovém úseku neexistovali tvůrci a nevznikaly texty či inscenace, jejichž východiskem byla epická či lyrická literární díla.²⁵ Jde především o dramatizační praxi, která navazuje na tendence ustavené v předcházejícím období. V období protektorátu pokračovala, do roku 1941, činnost Burianova divadla D, v němž dramatizace stále tvořily významnou část repertoáru.²⁶ V dramatizování pokračoval také Jan Bor, jenž na scéně Národního divadla dál uváděl vlastní přepisy ruských klasiků.²⁷ V tomto období pak dramatizace a především nové hry na starý námět – dramatické variace,²⁸ podobně jako například v pozdějších dobách normalizace, nahrazovaly pochopitelný nedostatek původních dramatických titulů.²⁹

V padesátých letech se na „scéně“ znovu zjevil E. F. Burian, který se vrátil k již dříve uvedeným vlastním dramatizacím,³⁰ které doplnil například o *Sirénu* Marie Majerové.³¹ Cestu na divadelní jeviště si samozřejmě našly i dramatizace dalších významných epických děl socialistického realismu, jako byl například přepis románu Antonína Zápotockého *Vstanou noví bojovníci*³² nebo Olbrachtovy *Anny proletářky*³³ a zejména děl ruských socialisticky orientovaných autorů.³⁴ Pro tyto dramatizace je typický návrat k objektivnímu iluzivnímu dramatu a eliminace epických formálních postupů, jež vybojovala divadelní avantgarda v meziválečném období. Většinou se jedná o texty, jejichž literární hodnota je velmi nízká – jde o dramatizace: imitace, jejichž literárnost je dána pouze formou zápisu – mají podobu pravidelného dramatického textu.

Šedesátá léta naopak přinesla první dramatizace jednoho z nejpilnějších dramatiků v dějinách českého divadla druhé poloviny 20. století, Pavla Kohouta.³⁵

25) V období nacistické okupace vznikla například již zmiňovaná veleúspěšná Nezvalova *Manon Lescaut*.

26) Za okupace Burian zdramatizoval a uvedl například Dykova *Krysaře* – premiéra 1940 v Divadle D 40.

27) Například dramatizace Gončarovova románu *Strž* měla v Národním divadle premiéru v roce 1940.

28) Termín nová hra na starý námět používá Zdeněk Hořínek v *Úvodu do praktické dramaturgie* (HOŘÍNEK 2009: 62).

29) Například aktualizace dramatu Tírse de Moliny *Milovat není jen mít rád* – premiéra 1942.

30) V obnoveném divadle D 34 inscenuje například opět vlastní dramatizaci *Máje a Bílých nocí* (oboje 1956), *Věry Lukášové* či *Krysaře* (1957).

31) Premiéra 1950 v divadle D 51.

32) Dramatizace Jaroslava Nezvala měla premiéru v roce 1949 v Divadle pracujících Gottwaldov.

33) Tento román byl na začátku padesátých let uváděn hned ve dvou dramatizacích. První je od Antonína Dvořáka – premiéra 1949 v Krajském divadle Mladá Boleslav. Dramatizace Evy Vrchlické se objevila o dva roky později, když ji nastudovalo v roce 1951 Národní divadlo.

34) Například dramatizace Miloslava Stehlika románu *Jak se kalila ocel* Alexandra Ostrovského měla premiéru v Městském divadle mládeže Praha v roce 1950.

35) Podrobně o Kohoutových dramatizacích viz SVOBODOVÁ 2013.

Během tří let vznikly jeho stěžejní dramatizace (dramatizace-textová-literární-inovace): Vernovy *Cesty kolem světa za 80 dní*,³⁶ ideologií nasáklá dramatizace Čapkovy *Války s mloky*³⁷ a nakonec také jeho přepis *Haškova Švejka*.³⁸ Opět se na repertoárech objevují dramatizace Dostojevského románů,³⁹ ale také dramatizace znovuobjeveného spisovatele Franze Kafky.⁴⁰ V té době můžeme rovněž zaznamenat nezvyklou – symfonicky komponovanou dramatizaci (dramatizace: textová-literární-inovace) Františka Pavlíčka nedokončené Čapkovy prózy *Život a dílo skladatele Foltýna*.⁴¹ Je dlužno dodat, že i v tomto období je zastoupena doznívající linie dramatizací ideologicky jasně ukotvené literatury, z nichž uvedu pouze *Julia Fučíka* Otto Zelenky, přepis *Reportáže psané na oprátce*.⁴²

Další svébytnou větev dramatizační praxe tvořily dramatizace ve formě muzikálů, z nichž zaujala zejména Dietlova aktualizace Jiráskovy *Filosofské historie*⁴³ nebo „hudební moralita“ na téma Komenského *Labyrintu* v divadle Rokoko (dramatizace:inscenační-inovace).⁴⁴ A tím už se dostávám k fenoménu tzv. divadel malých forem, jejichž působení mělo značný vliv na vývoj žánru dramatizací v následujících dvaceti letech. Zde se totiž ustálil poměrně specifický způsob nakládání s textem, kterým, stejně jako v dobách avantgardy, už často nebylo původní pravidelné drama, ale literární útvary pro divadlo původně neurčené. Tato autorská divadla, podobně jako později tzv. studiová divadla, již nechtěla vytvářet hotové a pevně fixované scénické útvary. Naopak, jejich představení byla často založena na herecké improvizaci vznikající v kontaktu s konkrétními diváky. Tuto divadelní poetiku razilo a zároveň realizovalo třeba liberecké Stu-

36) Premiéra 1962 v Divadle S. K. Neumanna. Na éru slavných verniád v té době navázali dramatizacemi Verneových románů i další autoři jako například Josef Nesvadba nebo Jiří Kladius.

37) Premiéra 1963 v Divadle československé armády.

38) Přesný název dramatizace zní *Josef Švejk aneb Tak nám zabili Ferdinanda a jiné citáty z Osudů dobrého vojáka Švejka*. Premiéra 1963 v Divadle československé armády. Tento román o rok dříve zdramatizoval a nastudoval Jan Grossman – premiéra 1962 ve Státním divadle Brno.

39) Například Horáčkova dramatizace *Idiota* byla posléze upravena také pro rozhlas. Divadelní premiéra 1957 v Ústředním divadle československé armády. V té době byl rovněž často uváděn překlad dramatizace tohoto románu ruského režiséra Tovstonogova. V Činoherním klubu zase měla v roce 1966 premiéru dramatizace *Zločinu a trestu* Aleny a Jaroslava Vostrých. Z jiných ruských autorů stojí za zaznamenání dramatizace satirické novely ruského vědce – příslušníka formální školy – Jurije Tyňanova z pera Ludvíka Aškenazyho *C. k. státní ženich* – premiéra 1961 v Divadle československé armády.

40) Například Jan Grossman režijně uvedl svou dramatizaci *Procesu* v roce 1966 v domovském Divadle Na zábradlí.

41) Premiéra 1963 v Divadle na Vinohradech.

42) Premiéra 1961 v Divadle Julia Fučíka v Brně.

43) Premiéra 1963 v divadle Rokoko.

44) Premiéra 1962 v divadle Rokoko. Dramatizace Komenského *Labyrintu* se pak objevují i v pozdějším normalizačním období.

dio Ypsilon například v představení postaveném na půdorysu populární detektivky nazvaném *Poslední případ Leóna Cliftona*.⁴⁵

Studiová divadla 70. a 80. let

Zmínkou o Studiu Ypsilon se tak plynule dostáváme k dalšímu mezníku žánru dramatizací ve vývoji českého umění, jímž je období sedmdesátých a osmdesátých let minulého století, která jsou neodmyslitelně spojena se vznikem malých studiových scén.⁴⁶ Pro toto období je příznačné, že se objevují jak dramatizace v tradičním pojetí (např. Uhdeho dramatizace *Na pohádku Máje*⁴⁷ či Potužilův přepis Haškova románu hraný pod titulem *Švejci*⁴⁸ – dramatizace:literární-inovace), tak také dramatizace v podobě divadelních scénářů – dramatizace divadelní (např. inscenace Evy Tálské *Šibeniční písně*,⁴⁹ *Alenka v říši divů*,⁵⁰ *Příběhy dlouhého nosu*,⁵¹ apod.), což mělo především své pragmatické důvody, protože se tak jejich tvůrci mohli do jisté míry vyhnout cenzuře ze strany tehdejší moci. Proto se na repertoáru těchto divadel často objevovaly dramatizace tzv. nezavadných literárních předloh.

Zajímavá, z hlediska historického vývoje poetiky žánrů dramatizací, je pak především druhá zmiňovaná linie, která tím, že nepracovala s texty, jež by měly formální podobu díla dramatického literárního druhu, do jisté míry navazovala na přerušenu meziválečnou tradici avantgardního divadla a především na divadla malých forem předcházejícího desetiletí. Mezerovitost a záměrná zkratkovitost těchto textů – scénářů vlastně téměř vylučuje, aby mohly být recipovány jako svébytná literární díla. Sloužily jako materiál pro vlastní autorské vyjádření, jako impulz pro vznik divadelního představení založeného na improvizované hře. V takovém díle text vstupuje, technikou montáže (sukcesivní či simultánní), do rozmanitých typů vztahů. Nepředepisuje hercům postavy jako role,

45) Premiéra Studio Ypsilon 1967. Jde o divadelní přepis Zdeňka Hoříčka a Jana Schmida.

46) Ke studiovým scénám tohoto období se obvykle řadí Divadlo (Husa) na provázku, Hadivadlo, Studio Ypsilon, Divadlo na okraji, Činoherní studio Ústí nad Labem a řada dalších (viz LAZORČÁKOVÁ 2011).

47) Dramatizace byla uvedena (pokryta) pod jménem režiséra Zdeňka Pospíšila – premiéra 1976 v Divadle na provázku, Brno.

48) Premiéra 1979 v Divadle na okraji.

49) Premiéra 1968 v Divadle na provázku.

50) Premiéra 1973 v Divadle na provázku.

51) Premiéra 1982 v Divadle na provázku.

s nimiž by měli splynout, ale ponechává jim prostor pro vlastní individualitu, autorské vyjádření. Na jevišti dramatická osoba nesplývá s hereckou postavou a celá divadelní iluze je výrazně destruována ve prospěch improvizace a divadelní hravosti. Jsou to obvykle nepřenositelné divadelní texty, jejichž síla i potenciál se vyčerpává s jednou inscenací nebo dokonce jenom s jedním představením. Podobně jako u E. F. Buriana, který však na rozdíl od tehdejších tvůrců jako mezistupeň své inscenační tvorby vytvářel dramatizace (textové) ve formě pravidelného dramatického textu, je hlavním cílem této linie studiových divadel naprosto nezaměnitelný divadelní tvar.

Je tedy zřejmé, že jevištní přepisy v tomto období vlastně pomáhaly překlenout nedostatek původní dramatické produkce, která by nějak souzněla s novou poetikou mladých tvůrců. Proto se na repertoáru studiových divadel programově směřujících k tzv. nepravidelné dramaturgii,⁵² objevuje řada dramatizací (v podobě pravidelného dramatu či pouze scénáře), jež odpovídají potřebám nového pojetí divadla; totiž autorského divadla, „které si pro vyjádření o sdělení svého osobitého pohledu na skutečnost vytváří vlastní pojetí divadelnosti (divadelnosti jako jednoty názoru, tématu a divadelních prostředků k jeho vyjádření)“ (KOVALČUK 2009: 15).

V souvislosti s dobou normalizace nemohu opomenout také úspěšnou dramatizaci Milana Kundery *Jakub a jeho pán*, kterou Ivan Rajmont inscenoval v Činoherním studiu a v níž v hlavních rolích zazářili Jan Bartoška a Karel Heřmánek.⁵³ Tato dramatizace byla původně pokládána za dílo Evalda Schorma a pod jeho jménem byla také poprvé uvedena. Teprve po letech vyšlo najevo, že Schorm byl jenom tzv. pokrývač a skutečným autorem hry je Milan Kundera. Odhalení pravého autora se následně promítlo i do způsobu, jakým byl text dramatizace přijímán a klasifikován. Dokud byl totiž dílem divadelního a filmového režiséra, byla jeho literární hodnota považována za pouze odvozenou. Ovšem ve chvíli, kdy se ukázalo, že je dílem v té době již světově proslulého romanopisce, získal její text, i díky přičinění samotného Kundery, úplně jiné postavení.

Další dramatizované texty pak i v tomto období tvoří Pavel Kohout a výše zmíněný Milan Uhde, jejichž kontakt s živým divadlem byl z politických důvodů značně omezen.⁵⁴ Linii muzikálové dramatizační tvorby nejvýrazněji oživila

52) Termín nepravidelná dramaturgie, jenž označuje orientaci studiových divadel na texty původně pro divadlo neurčené, zavedl do divadelní praxe dramaturg Divadla (Husa) na provázku Bořivoj Srba.

53) Premiéra 1975 v Činoherním studiu Ústí na Labem pod názvem *Jakub fatalista*.

54) Vybrané dramatizace Pavla Kohouta této periody jeho dramatizační práce viz *Lesk cizího peří* (KOHOUT 2003). Uhdeho dramatizace – monodramata lze najít v publikaci *Tucet textů Divadla jednoho herce Miroslava Částka* (CHARVÁTOVÁ 1984) a v knize *Balada pro banditu a jiné hry na zapřenou* (UHDE 2001).

právě Uhdeho dramaturgie *Nikoly Šuhaje loupežníka* nazvaná *Balada pro banditu*⁵⁵ a Semaforová inovace Erbenovy sbírky *Kytice*.⁵⁶ I v tomto období je zastoupena také stálice české dramatizační tvorby – nová série dramaturgií Dostojevského románů, v nichž se uplatňuje široká škála inovativních vyprávěcích postupů.⁵⁷

Dramaturgie po roce 1989

V porevolučním období pak dramaturgie nabývají opět na významu. Množství jejich podob a typů však nedovoluje odhalit v nich nějaký výrazný společný prvek, který by je odlišil od dřívější praxe (jsou zde zastoupeny snad všechny její typy). Jistě, často pracují s metatextovostí tzv. divadla na divadle, explicitně akcentují svou mediální povahu, vstupují do polemiky s textem či přímo autorem předlohy. To všechno však, v menší míře, již známe z dramaturgií minulých období. Dramaturgie této etapy tak nejlépe postihnu, pokud se zaměřím na osu externích faktorů a budu sledovat dramaturgie a) v různých typech divadel, b) dramaturgie výrazných režijních osobností.

První větev reprezentuje například Městské divadlo Brno. Jedná se o zástupce kamenného repertoárového divadla komerčního typu, jenž uvádí na činoherní i na hudební (muzikálové) scéně jeden přepis za druhým.⁵⁸ Taková koncentrace dramaturgií v tomto typu divadla je podle mého názoru dána především snahou uvádět na jevišti známé či atraktivní tituly světové i domácí beletrie, které jejich diváci znají (většinou pouze z učebnic literatury), ale s nimiž nemají přímou čtenářskou zkušenost. Ve všech případech jde přitom o dramaturgie imitace, které mají formu dramatického textu, jenž inscenace pouze, prostředky tohoto divadelního tělesa, na scéně rekonstruuje (dramaturgie:inscenace-imitace).

55) Premiéra 1975 v Divadle na provázku, Brno.

56) Premiéra 1972 v divadle Semafor.

57) Zaznamenám pouze dvě: dramaturgií *Idiota* režiséra Zdeňka Kaloče uvedenou v roce 1971 ve Státním divadle Brno a dramaturgia Jaroslava Vostrého představenou v roce 1979 na scéně Státního divadla Oldřicha Stibora v Olomouci.

58) Jenom z poslední doby můžeme uvést: *Divá Bára*. Městské divadlo Brno. Dramaturgie Milan Uhde, režie Juraj Nvota. Premiéra 2012; *Jméno růže*. Městské divadlo Brno. Dramaturgie Claus J. Frankl, režie Václav Kracík. Premiéra 2011; *Tři mušketýři*. Městské divadlo Brno. Dramaturgie Hana Burešová a Štěpán Otčenášek, režie Hana Burešová. Premiéra 2008; *Červený a černý*. Městské divadlo Brno. Dramaturgie Milan Uhde, režie Juraj Deák. Premiéra 2007; *Markéta Lazarová*. Městské divadlo Brno. Dramaturgie a režie Stanislav Moša. Premiéra 2007; *Labyrint světa a ráj srdce*. Dramaturgie Aleš Bergman a Jan Šotkovský, režie Aleš Bergman. Premiéra 2007.

Naopak dramatizační tvorba Františka Derflera v úzce profilovaném autor-ském Divadle U stolu je jasně spojena s uměleckým směřováním divadla, které chce na jevišti uvádět filozoficky hutná (epická i lyrická) literární díla.⁵⁹ Jejich inscenování je podřízeno jasným režijním záměrům a také technikám (časté pěvecké a taneční kreace, důraz na přednes a deklamaci), které jsou uzpůsobeny specifickému sklepnímu prostoru, v němž divadlo hraje. Derfler, stejně jako Burian, tvoří dramatizace: textová-literární-imitace, jež slouží jako podklad pro vznik divadelního tvaru (dramatizace: inscenační-inovace).

Kromě divadel jako celků se o dramatizace rovněž zajímají někteří režiséři. Například Jan Mikulášek velmi často a rád inscenuje epické předlohy jak českých, tak světových autorů, přičemž se obvykle také přímo podílí na tvorbě dramatizovaného textu (dramatizace: textová-divadelní-imitace).⁶⁰ J. A. Pitínského oslovují většinou předlohy spisovatelů z českého prostředí, kteří jsou už dávno „bezpečně mrtví“.⁶¹ Vladimír Morávek, jak je v tradici české dramatizační tvorby obvyklé, se zase například pokusil uvést čtyři významné romány F. M. Dostojevského ve scénické tetralogii *Svlékání kobry*⁶² a inscenoval texty již existujících dramatizací, které si samozřejmě režijně upravil podle svých potřeb.⁶³ Výhodu dramatika, režiséra a herce v jedné osobě často využívá Arnošt Goldflam, který

59) *Nastasja Filipovna*. Divadlo U stolu, Centrum Experimentálního divadla Brno. Dramatizace Andrzej Wajda, úprava a režie František Derfler. Premiéra 2012; *Máj*. Divadlo U stolu, Centrum Experimentálního divadla Brno. Dramatizace a režie František Derfler. Premiéra 2006; *Boží duha*. Divadlo U stolu, Centrum Experimentálního divadla Brno. Dramatizace a režie František Derfler. Premiéra 2005.

60) *Doktor Faustus*. Divadlo Husa na provázku. Dramatizace Jan Mikulášek a Barbara Gregorová, režie Jan Mikulášek. Premiéra 2012; *Na větrné hůrce*. Divadlo Petra Bezruče Ostrava. Dramatizace Matěj T. Růžička, Marta Ljubková a Jan Mikulášek, režie Jan Mikulášek. Premiéra 2012; *Europeana*. Národní divadlo Brno, Reduta. Dramatizace Dora Viceniková a Jan Mikulášek, režie Jan Mikulášek. Premiéra 2011; *Trapná Muka*. Divadlo Husa na provázku. Dramatizace a režie Jan Mikulášek. Premiéra 2011; *Gottland*. Divadlo Jiřího Myrona Ostrava. Dramatizace Marek Pivořar a Jan Mikulášek, režie Jan Mikulášek. Premiéra 2011; *Elementární částice*. Národní divadlo Brno, Reduta. Dramatizace Dora Viceniková a Jan Mikulášek, režie Jan Mikulášek. Premiéra 2010; *1984*. Divadlo Petra Bezruče Ostrava. Dramatizace a režie Jan Mikulášek. Premiéra 2009; *Evžen Oněgin*. Divadlo Petra Bezruče. Dramatizace a režie Jan Mikulášek. Premiéra 2007. Vybranými jevištními dramatizacemi Jana Mikuláška se zabývá např. ve své recenzi Marek Lollok (LOLLOK 2013: 22-32). Podrobný portrét tohoto režiséra viz (ŠOTKOVSKÁ – ŠOTKOVSKÝ 2010: 85-92).

61) *Kalibův zločin*. Slovácké divadlo Uherské Hradiště. Dramatizace Iva Šulajová a J. A. Pitínský, režie J. A. Pitínský, Premiéra 2012; *Horďubal*. Divadlo Husa na provázku. Dramatizace Josef Kovalčuk, režie J. A. Pitínský. Premiéra 2010; *Rok na vsi*. Městské divadlo Zlín. Dramatizace Miroslav Krobot, režie J. A. Pitínský, Premiéra 2009; *Babička*. Národní divadlo Praha. Dramatizace Lenka Kolihová-Havličková, J. A. Pitínský, Premiéra 2007.

62) *Bratři Karamazovi: Vzkříšení*. Divadlo Husa na provázku. Dramatizace Peter Scherhauser a J. A. Pitínský, úprava a režie Vladimír Morávek. Premiéra 2006; *Běsi: Stavrogin je ďábel*. Divadlo Husa na provázku. Dramatizace Petr Oslzlý a Vladimír Morávek, režie Vladimír Morávek. Premiéra 2004; *Kníže Myškin je Idiot*. Divadlo Husa na provázku. Dramatizace Josef Kovalčuk, úprava a režie Vladimír Morávek. Premiéra 2004; *Raskolnikov: jeho zločin a trest*. Dramatizace Luboš Balák, úprava a režie Vladimír Morávek. Premiéra 2003.

63) Například *Prospaný život* – premiéra 2006 v Divadle Kolowrat; *Tajemství pralesa aneb 800 mil po Amazonce* – premiéra v roce 2007 v Národním divadle Brno.

na divadelní jeviště stále převádí díla německo-židovských autorů z prostoru střední Evropy, ale také dobrodružné romány (dramatizace: literární-inovace).⁶⁴

Současná divadelní poetika, jak je z uvedených výběrově zvolených příkladů jasně patrné, znovu směřuje k textům, které původně nebyly určeny k inscenování. Tato praxe, zvláště v posledních letech, však zasahuje i do jiných uměleckých sfér, především filmu. Epika a lyrika tak přestávají být výsadními oblastmi, jichž se divadelní autoři zmocňují. Protože však tyto nové intermediální transformace však v mnoha směrech přesahují úžeji vymezené pole dramatizační literární děl a překračují také téma této studie.

Závěr

Modelově stanovené mezníky dramatizační tvorby jsou samozřejmě jenom orientační. Mají pouze názorně ukázat, že dramatizační praxe prochází řadou proměn, které jsou zapříčiněny jak změnami politického klimatu, tak proměnami možností divadelní technologie, posunem uměleckých konvencí a změnami dramatické a divadelní poetiky. Vysoká koncentrace dramatizační tvorby je pak patrná především v obdobích, kdy soudobá dramatická produkce nekoresponduje s požadavky divadelních umělců. Dramatizace jsou tak jakýmsi lakmuskovým papírkem, jenž obvykle značí: a) nedostatek kvalitních původních dramatických textů, b) proměnu divadelní poetiky (KÖNIGSMARK 1977).

Typologie tří os se pak, pokud bude dále rozpracována, jeví jako užitečný nástroj, jímž se dají zachytit základní tendence vývoje dramatizačního žánru. Samotná typologie však nemůže nahradit poctivou analýzu jednotlivých dramatizovaných textů ani detailní popis kontextu, v němž dramatizované dílo vzniká. Je to pouze orientační nástroj, s jehož pomocí lze zmapovat a zpřehlednit pole dramatizační praxe v posledních sto letech. Tento vývoj, metaforicky vyjádřeno, připomíná jakési vrstvení, kdy různé linie v mnoha modifikacích přesahují z jednoho desetiletí do jiného, nebo jsou násilně zvenčí přerušeny, jako například v padesátých letech, kdy tehdejší tvůrci museli rezignovat na dědictví avantgardního umění.

64) Pro doplnění: ze současných zahraničních režisérů, v jejichž díle dramatizace hrají podstatnou úlohu, mohou například jmenovat Franca Castorfa, který dlouhá léta působí jako umělecký šéf Berlínské Volksbühne (*Der Idiot*, *Trainspotting*, *Amerika*) či polského režiséra Kristiana Lupy (*Bratři Karamazovi*, *Muž bez vlastností*, *Vápenka*).

Je vidět, že dramatizační praxe, i přes Goethovo povzdechnutí, stále vzkvétá. Touha vidět románové dění na jevišti je opravdu nevyčerpatelná. Pořád se totiž budou objevovat noví a noví tvůrci, kteří se budou pokoušet dramaticky či divadelně zdolat nějakou literární předlohu. Dramatizace jsou tak svébytným uměleckým žánrem, jenž velmi úzce spojuje sféru literatury s divadelním uměním a který si za mnoho let své existence vytvořil již poměrně stabilní pozici v české divadelní kultuře.

PRAMENY:

BRECHT, Bertolt

1963 *Divadelní hry I*, přel. Ludvík Kundera a Rudolf Vápeník (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění)

1978 *Divadelní hry V*, přel. Ludvík Kundera, Rudolf Vápeník a Marie Liehmová (Praha: Odeon)

CHARVÁTOVÁ, Irma

1984 *Tucet textů Divadla jednoho herce Miroslava Částka* (Blansko: Okresní kulturní středisko Blansko)

KOHOUT, Pavel

2003 *Lesk cizího peří* (Praha: Paseka)

KOPECKÝ, Jan (ed.)

1967 *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista* (Praha: Československý spisovatel)

NEZVAL, Vítězslav

1965 *Hry. Rozhlasové hry a libreta (1935–1940)* (Praha: Československý spisovatel)

UHDE, Milan

2001 *Balada pro banditu a jiné hry na zapřenou* (Brno: Atlantis)

LITERATURA:

ARISTOTELÉS

1996 *Poetika*. Přel. Milan Mráz (Praha: Svoboda)

ARONSON, Arnold

2007 *Pohled do propasti*, přel. Milan Lukeš (Praha: Divadelní ústav)

BOGATYREV, Petr

1940 *Lidové divadlo české a slovenské* (Praha: Fr. Borový a Národopisná společnost Československá v Praze)

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nikolas

1997 „Umění básnické“, přel. Aleš Pohorský, in Květa Sgallová a Jiří Kroupa (eds.): *O umění básnickém a dramatickém* (Praha: Koniasch Press), s. 183–216

BRAUN, Kazimierz

1993 *Druhá divadelní reforma?*, přel. Jiří Vondráček (Praha: Divadelní ústav)

BRECHT, Bertolt

1959 *O divadelnom umení*, přel. Ernest Marko (Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry)

ČERNÝ, František – KLOSOVÁ, Ljuba (eds.)

1977 *Dějiny českého divadla III* (Praha: Academia)

ČERNÝ, František – SCHERL, Adolf – ŠORMOVÁ, Eva (eds.)

1983 *Dějiny českého divadla IV* (Praha: Academia)

GOETHE, Johan Wolfgang – SCHILLER, Friedrich

1975 *Goethe/Schiller. Korespondence*, přel. Vojtěch Zamarovský (Praha: Odeon)

GREBENÍČKOVÁ, Růžena

1982 *Dílo F. M. Dostojevského jako zdroj divadelní inspirace; České inscenace z let 1900–1981* (Praha: Divadelní ústav)

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich

1966 *Estetika II*, přel. Jan Patočka (Praha: Odeon)

HOŘÍNEK, Zdeněk

2009 *Úvod do praktické dramaturgie* (Brno: JAMU)

HUTCHEON, Linda

2006 *A Theory of Adaptation* (London/New York: Routledge)

JANOUŠEK, Pavel

1989 „Dramatizace“, in týž *Rozměry dramatu* (Praha: Panorama), s. 170–190

1995 „Drama jako metodologický problém“, in Marie Kubínová (ed.): *O poetice literárních druhů* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR)

JANOUŠEK, Pavel (ed.)

2007a *Dějiny české literatury 1945–1989 I. 1945–1948* (Praha: Academia)

2007b *Dějiny české literatury 1945–1989 II. 1948–1958* (Praha: Academia)

2008a *Dějiny české literatury 1945–1989 III. 1958–1969* (Praha: Academia)

2008b *Dějiny české literatury 1945–1989 IV. 1969–1989* (Praha: Academia)

JUST, Vladimír

2010 *Divadlo v totalitním systému* (Praha: Academia)

KÖNIGSMARK, Václav

1977 „Dramatizace jako projev krize a hledání východisek“, *Dialog*, č. 2, s. 1–13

1981 „Krise dramatu, nebo krize kritérií?“, *Tvorba* 13, č. 6, s. 6

1987 „Scénář jako typ dramatického textu“, in Milan Zeman (ed.): *Poetika české meziválečné literatury* (Praha: Československý spisovatel), s. 137–155

KOVALČUK, Josef

2009 *Téma: Autorské divadlo* (Brno: JAMU)

KUDĚLKA, Viktor (ed.)

1986 *František Langer divadelníkem z vlastní vůle. Výbor z prací o dramatu a divadle* (Praha: Divadelní ústav Praha)

LAZORČÁKOVÁ, Tatjana

2011 „Studiové scény sedmdesátých a osmdesátých let 20. století – o nezastupitelnosti a inspiraci jednoho divadelního proudu. (Vymezení studiových scén v teoreticko-historickém kontextu)“, *Teatralia* 14, č. 2, s. 6–22

LOLLOK, Marek

2012 „Jan Mikulášek a jeho dnešní klasika“, *Svět a divadlo* 24, č. 2, s. 22–32

MERENUS, Aleš

2012 *Nárys teorie dramatizací literárních děl* (Dizertační práce: FF MU Brno)

MUKAŘOVSKÝ, Jan (ed.)

1995 *Dějiny české literatury IV* (Praha: Victoria Publishing, a.s.)

RUT, Přemysl

2005 *Příběh @ Shakespeare* (Praha: AMU)

SRBA, Bořivoj

1971 *Poetické divadlo E. F. Buriana* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství)

STEHLÍKOVÁ, Eva

1991 *Řecké divadlo klasické doby* (Praha: Ústav pro klasická studia)

SVOBODOVÁ, Hana

2013 *Dramatizace jako (sebe)vyjadřovací prostředek: k adaptační činnosti Pavla Kohouta* (Magisterská práce: FF MU Brno)

SZONDI, Peter

1969 *Teória modernej drámy*, přel. Ernest Marko (Bratislava: Tatran)

ŠOTKOVSKÁ, Jitka – ŠOTKOVSKÝ, Jan

2010 „Jan Mikulášek – pokus o portrét“, *Theatralia* 13, č. 1, s. 85–92

ŠULAJOVÁ, Iva

2004 „Dramatizace jako teoretický problém“, *Divadelní revue* 15, č. 4, s. 46–61

