

Plešák, Miroslav

## K otázce dramatinování epických děl

In: *Na křižovatce umění : sborník k poctě šedesátin prof. dr. Artura Závodského, DrSc. Burian, Jaroslav (editor). Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973, pp. 119-124*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120914>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

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

## K OTÁZCE DRAMATIZOVÁNÍ EPICKÝCH DĚL

Označení „dramatizace“ vzbuzuje nejčastěji představu pouhého přizpůsobení původního epického díla dramatickému tvaru, jinak řečeno představu „zdramatizování“ epiky, tj. úpravy původního epického textu podle některého ze vžitých a osvědčených schémat výstavby dramatu. Za dramatizace se však přitom obecně považují rovněž ta díla, která se takovému jednoduchému přirovnání přičítají – například Brechtova *Matka*, Grossmannův *Švejk* apod.

Hned na začátku našich úvah musíme poznamenat, že z hlediska divadelního umění označení „dramatizace“ samo o sobě blíže necharakterizuje vnitřní organizaci nového díla, nýbrž jen vydává svědectví o jeho genezi.

Místo o dramatizaci se někdy hovoří o jevištní nebo divadelní adaptaci. Zatímco slovo „dramatizace“ se více vztahuje k proměnám v oblasti literární, pojem jevištní adaptace upozorňuje na to, že epické, tj. literární dílo se proměňuje ve výrazově odlišný druh umění.

Termín „adaptace“ známe především z filmové teorie. V této oblasti se jím zevrubně obíral Leo Rajnošek. Ve studii *Filmové adaptace románů* pod něj zahrnuje „veškeré úpravy literární předlohy, a to od věrného přepisu až po volnou interpretaci na téma předlohy“.<sup>1</sup>

Filmové adaptace dělí Rajnošek do dvou základních skupin: na tzv. klasické (snaží se zachovat ideový záměr autora předlohy) a na adaptace, které pomíjejí ideový záměr autora předlohy a přejímají toliko formální výrazové prostředky.

S jistými obtížemi můžeme podobné hledisko aplikovat na dramatizace. Snaha tvůrců tlumočit záměr původního autora je ve filmu skutečně často velmi zřetelná. Je to jistě dáno už tím, že autor filmové adaptace nenaráží na tak velké technické potíže, jaké vyvstávají před autorem dramatizace. Vyjadřovací schopnosti a prostředky filmu a epiky jsou si velmi blízké. Filmu a epice je společná především možnost volné manipulace s prostorem a časem, ve filmu je obvyklé parataktické řazení dějových úseků, několik dějů zde může snadno (pomocí střihů) probíhat současně, ve filmové kompozici má náležitě místo též detail atd.

Blízkost filmu a epiky potvrzuje fakt, že epického díla může být mnohdy beze změn použito jako filmového scénáře.<sup>2</sup> Poněkud zjednodušeně řečeno,

<sup>1</sup> Srov. Leo Rajnošek, *Filmové adaptace románů*. Film a doba, roč. 1962, č. 11, str. 570.

filmový scénář nevyžaduje zvláštní reorganizaci epické struktury. Literární scénář a film, který byl na jeho základě natočen, se neuposuzuje jako dualita předlohy a realizace, ale jako hotové, kompaktní dílo, které buďto vystihlo nebo nevystihlo smysl přetlumočené práce. Je to logické: filmový scénář, jakmile byl realizován, splnil jednou provždy své poslání.<sup>3</sup>

Jiné jsou osudy dramatinizace. Divadelní provedení jedné a téže dramatinizace různými režiséry, různými divadly a v různých dobách je zcela běžné. O to naléhavěji zde vystupuje do popředí otázka, jaké scénické možnosti skýtá dramatinizace pro tvůrce divadelního představení.

Každý dramatinický text může sloužit jako předloha divadlu a může být čten jako básnické dílo. Téměř všechna dramata (výjimku tvoří některá tzv. knižní dramata) vznikají proto, aby plnila první uvedenou funkci; můžeme však hovořit o různé míře scéničnosti jednotlivých dramatin. Známe řadu spisovatelů, kteří se dramatu věnovali jenom příležitostně, jejichž znalost divadelních výrazových prostředků i možnosti jejich užití byla minimální; zato každý dramatinizátor byl zpravidla v přímém kontaktu s konkrétním divadlem. Jinými slovy: dramatinizace vzniká výhradně proto, aby se stala východiskem pro inscenaci.

Podívejme se, kdo jsou autory nejznámějších dramatinizací: Erwin Piscator, N. D. Volkov, Jacques Copeau, Jean-Louis Barrault, z českých autorů Jan Bor, František Götze, E. F. Burian, Jan Grossman aj. Vidíme, že ve všech případech — a mohli bychom tento výčet rozšířit o další jména — jde o praktické divadelníky. To jenom potvrzuje přímou souvislost dramatinizace s divadlem, se stavem a rozvojem divadelních prostředků.<sup>4</sup>

Dramatinizace nevzniká pro jakékoli divadlo (jak tomu bývá často u dramatu), vzniká zpravidla pro potřebu konkrétního divadla. Sepětí dramatinického textu na jedné a divadelního stylu i divadelní techniky jisté scény na straně druhé může být právě v případech dramatinizace maximální.

Tato „užitkovost“ jako by na první pohled (zejména z hlediska čistě literárního) dramatinizaci degradovala. Víme však, že nejprogresivněji pů-

---

<sup>2</sup> Toto zjištění potvrzuje i existenci literárního žánru „filmové povídky“ (např. Stehlíkovy *Procesí k panence*).

<sup>3</sup> Polský filmový teoretik Jerzy Toeplitz píše, že „scenariusz filmowy to nie pól-fabrykat, lecz utwór literacki, samodzielny rodzaj literatury“ (Jerzy Toeplitz, *Studium o adaptacji filmowej*, sborník *Powieść na ekranie*, Varšava 1952, str. 67). Jak však vyplývá z celé Toeplitzovy koncepce třídění filmových adaptací i z jednotlivých rozborů, nevěnuje ani tento teoretik scénáři jako literárnímu útvaru zvláštní pozornost.

<sup>4</sup> O vztazích divadelní techniky a dramatinizací píše Jiří Frejka v knize *Živé divadlo*, Praha 1936, str. 26: „Zvlášť si uvědomíme nedostatečnost dnešní jevištní techniky, když budeme chtít inscenovat nějakou novou látku. Přesněji, když budeme inscenovat dnešní román. Neboť dramata se píší většinou tak, aby nekladla zvláštních úkolů jevišti. Ale dramatinizujeme-li román, máme novou a dramatinikem nezkonvenčnou formu, kterou máme vyjádřit. Přestaňme věřit, že nelze hrát divadlo jinak než v malém počtu obrazů a v banálních pokojových scénách. Divák dneška chce bohatost a šíři dojmů, které by nebyly na úkor intenzity dramatu, ani na úkor hercova projevu, kdyby — mašinérie našich divadel nebyla pouhou starodávnou technikou, kdyby měla opravdu psychickou funkci a nosnost.“

sobí vzájemná souvislost literární předlohy a scénických prostředků právě tam, kde byla tak velká, že přerostla v tvůrčí amalgám. Výmluvným dokladem takového srústu je např. Piscatorova drammatizace Haškových Osudů dobrého vojáka Švejka. Felix Gasbarra a Erwin Piscator se vzdali pokusů o zdramatizování Osudů ve smyslu jejich časoprostorového a dějového zhuštění, ale přenesli na jeviště celé části románu. Technické překážky vyřešili použitím běžícího pásu: jeho zavedení bylo víc nežli činem technickým, znamenalo i scénické vyřešení vážného dramaturgického problému.<sup>5</sup>

Podívejme se nyní, jaké důvody vedou nejčastěji k drammatizování epických děl.

Především to může být nedostatek původních drammat nebo nedostatek vhodných drammat vůbec, který v jistém období pocituje některé divadlo nebo národní divadelnictví jako celek. V takovém případě je drammatizace epických děl jakýmsi východiskem z nouze; má zaplnit mezeru v repertoáru. Skutečnost, že divadlo řeší tuto situaci tím, že čerpá z oblasti „nedramatického“ slovesného druhu, není nijak zvláštní. Naopak: divadlo po staletí čerpá podněty z nejrozmanitějších oblastí. Nejde tedy o přechodný jev, ale o příznačnou vlastnost divadelního umění.

V dějinách českého divadla přímo volá po zevrubnější studii využívání útvaru drammatizace v Burianově divadle D. Drammatizace byla jedním z hlavních repertoárových zdrojů Děčka. Častý Burianův příklon k drammatizaci narážel na nepochopení a odpor ze strany některých kritiků tohoto divadla. V roce 1938 zorganizovalo D 39 anketu o drammatizaci, jíž se zúčastnili přední čeští spisovatelé. Formulace otázek i odpovědí potvrzují to, co jsme již řekli o sepětí drammatizace a jistého divadla.<sup>6</sup>

Hovoří-li se v některém údobí o „nedostatku drammat“, musíme vždy prozkoumat, co tomuto nedostatku předcházelo, o jaký nedostatek jde. Může jít o mezeru v tzv. komerčním repertoáru. Co ji může snadněji vyplnit nežli dílo, které se už jako zábavné a přitažlivé pro široké vrstvy vnímatelů osvědčilo?

Drammatizace, které jsou takto motivovány (například celá řada drammatizací Haškových Osudů dobrého vojáka Švejka), zaměřují se na akcentování těch stránek epické předlohy, které mají u publika — už pro svou předchozí popularitu — zajištěnu vyhlídku na úspěch. Tyto drammatizace řeší přechod od epiky k dramatu obvykle tím způsobem, že vyjmou z celku původního díla některé oblíbené epizody, menší uzavřené příběhy, postavy; jim pak přizpůsobují výstavbu hry. Důvod k drammatizaci tohoto typu se dá charakterizovat jako vnější: drammatizace nevyrůstá z niterného vztahu drammatizátora k původnímu dílu (a z jeho případné snahy převést, „přeložit“ toto dílo jako celek do nového tvaru), ale především ze snahy drammatizátora přizpůsobit se už hotové interpretaci vlastní diváku, přesněji řečeno čtenáři. Tato interpretace bývá nepřesná, až „bezohledná“; těžší v podstatě z toho, co je v díle na první pohled poutavé, neobvyklé, vzru-

<sup>5</sup> Srov. Felix Gasbarra, *Dramaturgie na běžícím pásu*, cit. v knize Erwin Piscator, *Politické divadlo*. Praha 1971, str. 167–170.

<sup>6</sup> Srov. Zuzana Kočová, *Kronika AUD*. Praha 1955, str. 341–342.

šující, komické, jednoznačné apod. Víme však, jak velkou roli při vytváření významů v epice hrají právě ty prvky, které se na první pohled jeví jako vedlejší, zanedbatelné.

Všeobecné známosti epické předlohy může však využít i ten autor, který si neklade komerční cíl. Popularita původního díla mu slouží k tomu, aby zaujal vlastní stanovisko (někdy až polemicky vyhocené) k tradičnímu traktování smyslu díla, nebo aby prostřednictvím vlastní interpretace epického díla polemizoval se záměrem jeho tvůrce (to je např. případ Brechtova Švejka).

Nová interpretace se projevuje aktualizací, úpravou syžetu, nekonvenčním pojetím některé postavy nebo skupiny postav, či jen nečekaným pointováním fabule. Velmi podstatně může tato interpretace záviset na způsobu divadelního provedení. Takovéto využití epického díla připomíná způsob, jakým se v dramatice — a v umění vůbec — zachází např. s mýtem.

Nejčastějším typem dramatinizace je ten, kdy autor co nejdůsledněji vychází z původního díla samého, z jeho myšlenkové a stavební totality. V takovém případě připomíná dramatinizátorova práce do jisté míry pracovní postup překladatele. Jiří Levý vychází v knize *Umění překladu* ze zásady, že předloha je pro překladatele (dosaďme si: dramatinizátora) materiálem, který má umělecky zpracovat. Proto požaduje po překladateli: 1. pochopení předlohy; 2. interpretaci předlohy; 3. přestylizování předlohy.<sup>7</sup> (Nejsem tak zcela přesvědčen o tom, zda pojmy „pochopení předlohy“ a „interpretace předlohy“ se dají od sebe oddělovat; rozhodně nikoli v mechanickém smyslu. Každé pochopení je zároveň interpretací.)

Otázka interpretace textu, jejímž smyslem je vystihnout autentický význam textu, je velmi složitá. V literatuře se setkáváme s dvojitým typem děl: s těmi, která chtějí přispět nebo provokovat k řešení jistého problému, a s těmi, která si takový cíl nekladou a jež vznikla z osobitého impulsu; přiči se jim jakýkoli tendenční výklad, jsou svým způsobem „zašifrovaná“ a kladou značné nároky na literárněvědnou i filosofickou analýzu. Tato díla jsou pro dramatinizátora značně tvrdým oříškem, neboť dávají „pravý“ smysl jen skrze úplný tvar, do jakého je sevřel autor.

Každý výklad zaujímá k textu jisté hodnotící stanovisko. Prostor k vyjádření tohoto stanoviska se dá podle Levého najít v možnosti dvojího vyjádření originálu — a ve výběru stylistických prostředků. „Stylistickým laděním prakticky každý překladatel, a zvláště překladatel poezie, vnučuje originálu ve větší či menší míře svůj styl a tím i své pojetí díla; avšak stylistické přehodnocení nesmí jít tak daleko, aby nám zkreslilo smysl originálu. A především překladatel nesmí svou koncepci, ať již ideovou nebo uměleckou, prosazovat zásahy do textu, zkracováním nebo doplňováním originálu; to pak není překlad, ale úprava, a každá úprava deformuje umělecké dílo.“<sup>8</sup>

Zde se již hodnotící kritéria překladu a dramatinizace naprosto rozcházejí už proto, že každá dramatinizace znamená buď jisté zkrácení textu, nebo v případě, že vychází z kratšího epického útvaru (např. z povídky), jeho

<sup>7</sup> Jiří Levý, *Umění překladu*. Praha 1963, str. 25.

<sup>8</sup> Jiří Levý, c. d., str. 37.

obohacení novými situacemi a motivy (viz např. dramatizace Čechovovy Švédské zápalky z pera Radokových).

Zvláštním případem dramatizace je ten, kdy autor provede „dramatizaci“ vlastního epického díla. Slovo dramatizace jsem dal záměrně do uvozovek, protože jeho užití není zcela namístě. Mezi epickým a dramatickým tvarem tu nestojí prostředník jako samostatná a nová umělecká osobnost, ale tvůrce, který nepřistupuje k epickému dílu jako k „cizímu“ a „uzavřenému“, ale který vlastně tvoří znovu původní dílo. Tak např. John Steinbeck označil svoji novelu *O myších a lidech* za „pokus napsat hru, která se dá číst, nebo román, který se dá hrát“; autor sám však původní prozaické dílo později transponoval do vysloveně dramatické podoby.<sup>9</sup>

Zvláštní studie — daleko přesahující rámec naší úvahy — by si zasloužilo vysledování vývoje, který se v dějinách současného divadla jeví jako tíhnutí k epickému výrazu. Symptomem tohoto procesu, o nějž se bezpochyby zasloužila schopnost moderního románu zachytit v celistvosti tvář moderního světa a postavení jedince v tomto světě, je, zdá se, i vznik dramatizací. Je to součást pohybu, který ve svém článku *Od románu k dramatu* charakterizovali Jan Císař a Jaroslav Vostrý jako proces směřující „k divadlu zkoumajícímu svět nejen prostřednictvím psychologie jednotlivce, nýbrž v mnohostranných souvislostech, úplněji, totiž všestrannou dynamickou vazbou faktů, tedy také složek a prostředků“.<sup>10</sup>

\*

Z hlediska divadelního umění musíme tedy každou dramatizaci prohlásit za plnoprávné drama (chápeme-li ovšem tento pojem velmi široce, třebaš i ve smyslu divadelního scénáře). Základními kritérii pro hodnocení objektivního přínosu dramatizace musí se stát její myšlenková i stavebná objevnost a její scéničnost.

Zvláštní přínos dramatizace záleží právě v tom, že dramatizátor může překonáváním nových, často neobvyklých překážek, s nimiž se při své práci setkává, vyvolat ozvláštnění způsobů divadelního vyjadřování. Pak může dramatizace vést nejen k novým objevům v oblasti divadelní techniky, nýbrž i ke zrodu nových kvalit v oblasti režie, scénografie a herectví.

Dodejme ještě, že dramatizace může přinést také kvalitativně nový pohled na původní epickou předlohu. Dramatizace — a zejména její insec-

---

<sup>9</sup> Srov. doslov Vladimíra Vondryše ke knize John Steinbeck, *O myších a lidech*. Praha 1960, str. 110.

<sup>10</sup> Srov. studii Jan Císař — Jaroslav Vostrý, *Od románu k dramatu*. Divadlo, roč. 1962, č. 2, str. 36.

nace — může přispět k ozvláštnění obecně vžitě, ale i k ovlivnění individuální interpretace epického díla.

V tom spočívá významné poslání dramatisací: vést k sebepoznávání divadla a — prostřednictvím setkání s tímto neliterárním uměním — k sebepoznání literatury.