

Gajdoš, Július

## **Dráma 2000 - pocta dramatickým autorům**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická.* 2002, vol. 51, iss. Q5, pp. [109]-111

ISBN 80-210-2986-2

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114483>

Access Date: 29. 02. 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.

MISCELANEA



## DRÁMA 2000 – POCTA DRAMATICKÝM AUTORŮM

(Několik poznámek k vydání knihy *Dráma 2000*. Vydaly Divadelní ústav v Bratislavě, Divadlo Slovenského národného povstání v Martině a deník SME, Bratislava 2001.)

Současnost nám již řadu let dává najevo, že je třeba přehodnotit základní východiska teorie dramatu a vrátit se zpět na počátek minulého století. Opět analyzovat strukturalistické postoje a zamyslet se nad Veltruského teorií o dramatickém textu jako materiálu, který je nositelem všech vlastností budoucího divadelního představení. Není nutné přímo napadat jeho jistě dobrou a světově proslavenou teorii. Pro praktické divadelníky by možná postačovalo ji jenom přehlédnout a více zdůrazňovat divadelní názory Otakara Zicha a třeba i názory Herrmannovy. Zkušenost víc než poznání nás poučuje, že kromě přesnosti a kreativity, s jakými teorie postihuje skutečnost, je také důležité, co dobrého v dané oblasti přinese. Jiří Veltruský i celá střední generace českých strukturalistů oceňovaná současnými post-strukturalistickými či superstrukturalistickými filozofy nemohli tušit, že jejich teorie založená na soběstačnosti textu vnese do současného divadelnictví rozkol mezi textem a divadelním představením. Praxe však dává za pravdu sémioticko-strukturálním názorům, že jak teorie, tak interpretace vynořují své hodnoty v kontextu doby, do které vstupují.

Co přineslo v našem prostoru oddělení dramatického textu od představení? Především zamezilo autorovi přístup do divadla. V případě, že se dnes autor rozhodne navštívit divadlo a nabídne mu svůj text, je považován za grafomana, ale spíše za grafo-manickou osobu, nemocného člověka, který se právě ocitá v manické fázi – když sebral odvalu a navštívil tak hostilní instituci. Do českých i slovenských divadel již několik desítek let není dramatickým autorům dovoleno vstupovat a pár výjimek tuto skutečnost jenom potvrzuje. V divadle se usídlili jiní. Dramaturg již dříve zaměnil své původní poslání a stal se patologem divadla. Už nemůže iniciovat, podporovat, provokovat, a hlavně najít autora a porozumět mu, protože má nejraději autory mrtvé. Mimochodem britské divadelníky, kteří začínají o tuto profesi jevit zájem, protože zatím nic podobného nemají, je potřeba včas varovat a upozornit na to, že mohou lehce v průběhu několika let přijít o své původní drama. Je to běžná praxe: i některým lékařům by bylo v nemocnici lépe, kdyby pacienti neobtěžovali. V divadlech českých i slovenských je dobře, protože „neotravují“ domácí autoři.

*Dráma 2000*, slovenská knížka vydaná v loňském roce Divadelním ústavem v Bratislavě, potěší právě proto, že působí jako „vzdor“ této situaci a dává na-

ději, že možná přijde i „bouře“. Výtvarně i graficky je skvěle připravena, domyšlena do takových detailů, jako je výběr papíru. V jejím stylu je cítit lehkost. Vzkázal bych Noře Nosterské, která řešila grafickou úpravu i návrh obálky, že kromě estetického pocitu, který svým dílem navodila, pomáhá čtenáři překonávat psychické bariéry. Výtvarně odlehčená knížka se snadněji čte. Kniha – výtvarný objekt tak aspoň částečně hojí rány současných autorů. Naštěstí na jejím zrodu se podílelo více hojičů: již zmíněný Divadelní ústav v Bratislavě a také DSNP Martin a deník SME.

Jestliže jsem útočil na lhostejnost současných divadel, Martinské divadlo je výjimkou: spolu s bratislavským Divadelním ústavem vypsalo soutěž o nejlepší dramatický text. Jak uvádí v úvodu Darina Abrahámová, závazek nastudovat a uvést vítěznou hru soutěž výrazně podpořil. Kromě tohoto velkého gesta, které divadlo projevilo, považuji za velice důležité dílny, scénické čtení zaslaných her a jiné formy realizace. Zvláště proto, že se tak dostává prostoru více autorům a vytvářejí se možné scénické varianty současných her. Připomeňme si padesátá léta ve Velké Británii, kde výrazná státní podpora odstartovala jedno z mimořádně slavných období britského divadla a zrodila takové osobnosti dramatu, jako Osborne, Pinter, Bond, Brendan, Hare a Churchillová. Nebylo možno uvést tyto autory na scénu bez inscenací jejich her a tzv. nedělní představení (bez kostýmů) byla běžnou součástí této aktivity. Když časopis Harper uvádí, že do jeho redakce přišly dva tisíce her, ve srovnání s třiceti pěti slovenskými ve zmíněné soutěži je to jistě málo. „Vďaka i za ne.“ Nejde totiž o čísla, o „více“ nebo „méně“, důležitější je, o čem hry vypovídají a jakého postavení se jim na současné slovenské divadelní scéně dostává.

Nejvíce mě na knize zaráží přebytečná skromnost, nebo dokonce určitá tendence zůstat na pokraji a moc se neplést do toho, co se odehrává v hlavním proudu slovenské divadelní scény. Úvod má název „Pokus o netlenie ...“ a najdeme zde sice vysvětlení, tj. jakési přání, aby drama jenom „netlelo“. Převod závěrečné nedokončené věty : „Nech iba netlieme ...“ do titulku není však nejšťastnější, neboť je v negativu. Uvítal bych spíš přímočařejší přístup. Jestliže něco doutná, ať se to rozhoří, a každá intelektuální abstrakce spíše škodí než pomáhá. Tendenci k přebytečným abstrakcím a intelektualizaci lze vysledovat i u autorů dramát, jako jsou Silvester Lavrík, Viliam Klimáček, Jana Bognárová, Peter Pavlac a Roman Olekšák. První dva, Lavrík a Klimáček, jsou zkušenější divadelníci a již vědí, že chtějí-li porotu zaujmout, protože porota reprezentovala divadelní názor, musí přijít s něčím původním nebo aspoň rozpoznatelně svým, a to i za cenu, že jejich dílo bude abstraktnější, na rozdíl od dalších tří zmiňovaných autorů, jejichž texty se nesou ve standardní rovině. Když zmiňuji abstraktnost, vidím ji jako obecnější jev, který se projevuje ve dvou typech her: Za prvé v abstraktních scénických obrazech, přesněji řečeno v jakémisi nedefinovatelném dramatickém prostoru, ve kterém se postavy pohybují, poznamenány subjektivní vizí autora, která je často ve své podstatě nezprostředkovatelná pro standardní typ divadla. Ve druhém typu her převládá abstraktnost slova a textu. Všechno se musí vypovědět a přitom text zdůrazňuje jak to, o čem vypovídá, je nedůležité. Nesnažím se o kritiku, spíš vidím dvě cesty k divadlu.

Autoři, u kterých převládá subjektivní vize, spějí více k autorské formě divadla a jejich postupné přizpůsobování standardním požadavkům nemusí být ku prospěchu věci. E. F. Burian, Tadeusz Kantor, Richard Foreman, Robert Wilson nebo Blaho Uhlár by nikdy nevytvořili svou vlastní poetiku, kdyby se takto přizpůsobili. Tito autoři vědí nebo cítí, jak nejlépe realizovat text. Nejvíce se jim pomůže, když k tomu dostanou prostor. Druhá skupina autorů potřebuje, aby se jejich hry hrály. Nemůžeme jim vyčítat abstraktní obraty a přitom jim nedat možnost, aby získali zkušenost s divadlem. Nutně potřebují zažít rozdíl mezi divadlem a literaturou. Vedle nich by měl stát dramaturg jako cháající bytost, která se snaží porozumět autorským záměrům. Doporučoval bych dramaturga, který neprosazuje svou představu, ale snaží se přijít na to, jak by dílo, s ohledem na autorské záměry, mohlo v dané chvíli vypadat. Dramaturga typu Němiroviče-Dančenka, který chápal, kdy A. P. Čechov byl schopen napsat *Tři sestry* nebo *Višňový sad*, a kdy třeba *Platonova*.

Divadla nemají povinnost uvádět původní hry. Mohou zůstat u klasických her s interpretací, která promlouvá k naší současnosti. Svými činy však vypovídají – že jsou doménou režisérů. V našem prostoru to trvá již nejméně sto let. Dominance režiséra přinesla mnoho dobrého, mnoho velkých tvůrčích činů, ale také vykazala z divadla současného autora. Režiséři se postavili na jeho místo a různým interpretačním výkladem dokazují svůj autorský potenciál. Vnesli do divadla svoji představu „dobře napsané hry“. A možná by hry současných autorů i realizovali, kdyby naplňovaly jejich představu. Jenomže divadlo patří nejenom režisérům a jejich podřízeným, patří i autorům i divákům, ať jsou jacíkoli. Argumentace, že divák by u nás na současné hry nechodil, je výmluva. Bude to chvíli trvat, ale nakonec diváci poetiku současných autorů přijmou, bude-li k nim promlouvat. Nevěříte? Jděte se podívat do Německa, Anglie, Francie, Itálie, jednoduše někam do Evropy, a uvidíte, jak se divák může ze současných her těšit.

*Július Gajdoš*

## SOUČASNÉ NORSKÉ DIVADLO V TEORETICKÝCH PRACÍCH

(Carl Henrik Grøndahl: *Dramatika bezmoci*, H. Aschehoug & Co., Oslo 1996. Merete Morken Andersen (red.): *Životní rituály. Kniha o dramatice Cecilie Løveid*, Gyldendal Norsk Forlag ASA, 1998.)

Kritické přemýšlení o současném norském divadle je poznamenáno dvěma faktory. Prvním z nich je skutečnost, že v Norsku neexistuje kritické periodikum specializující se pouze na divadlo (výjimkou může být dvakrát do roka vycházející časopis nazývající se *Norský shakespearovský časopis*<sup>1</sup>, jeho záběr je

<sup>1</sup> Norsk Shakespeare Tidsskrift, vychází dvakrát ročně.