

Šulajová, Iva

Příspěvky k teoretické problematice dramatických

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2004, vol. 53, iss. Q7, pp. [161]-174

ISBN 80-210-3432-7

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114573>

Access Date: 20. 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.

IVA ŠULAJOVÁ

PŘÍSPĚVKY K TEORETICKÉ PROBLEMATICE DRAMATIZACÍ¹

I. Pojem dramatisace, terminologické vymezení (dramatisace, adaptace, přepis, transformace apod.)

Na úvod nelehké snahy po vymezení hranic pojmu dramatisace uvedme skutečnost, na které se shodují jinak různá vidění této problematiky: dramatisace je metatext. Jako takový se stává prostředkem metakomunikace, to znamená, že výchozí schéma primární literární komunikace *autor 1 – komunikát – příjemce 1* se stává východiskem nového komunikačního procesu: *autor 2 – komunikát o původním komunikátu (metatext) – příjemce 2*. V případě dramatisace jako jedné z mnoha možných druhů metatextů pak z hlediska metakomunikační aktivity autora metatextu převládají prostředky metakreační, jejichž cílem je především svébytná výpověď (podobně jako v uměleckém překladu, umělecké kritice apod.), nad prostředky metajazykovými, sloužícími k výkladu výchozího textu (viz literárněvědné metatexty). Ve *Slovníku literární teorie* je metakreace vyložena takto: „/.../ odvozená literární tvorba, vzniklá pod vlivem již existujícího literárního díla; jedná se o metatext vzhledem k původnímu textu. /.../ V nejobecnějším významu však určité metakreační rysy vykazuje každé dílo (literární, vědecké atd.), neboť navazuje na existující kontext (literární, vědecký aj).“ (Vlašín, 1984:226-227)

Podobně, „pouze jako způsob druhotné existence textu původního“, vymezuje dramatisaci také např. teoretik dramatu Pavel Janoušek. Dodává dále, že jde o „nutný, leč literárně nesvébytný mezistupeň mezi tímto /původním/ textem a jevištěm“, a ještě dále, že „v samotné divadelní a literární realitě je mezi literárně svébytnými a nesvébytnými dramatisacemi plynulá hranice, stejně jako je

¹ Vybráno z diplomové práce s názvem *Dramatisace české literární klasiky v devadesátých letech 20. století* – na tyto dvě části navazuje dále historická kapitola o vzniku a vývojových tendencích dramatisace a dále kapitola o funkci a příčinách vzniku dramatisací na sklonku 20. století, jakož i „praktická“ část zabývající se podrobnou analýzou konkrétních vytipovaných dramatisací, vytvořených, a také divadelně inscenovaných u nás v devadesátých letech 20. století.

plynulá hranice mezi dramatem a ostatními typy dramatických textů...“ (Janoušek, 1989:170-190)

Z tohoto citátu je jasné patrné, že pojem dramatisace a chápání jejích funkcí je třeba důsledně analogicky odvodit v souvislosti s pojmem a funkcemi dramatu. V obou případech zde stojíme na pomezí vědy literární a divadelní. Souvisí to s dvojakou povahou textu určeného k divadelnímu uvádění obecně (bez rozdílu žánru); dramatisace, stejně jako drama, je strukturou zároveň literární i divadelní viz např. integrace jazykových znaků do hereckého projevu při představení. (Veltruský, 1994:95-101)

Uvedme tedy na úvod zřetelně, že v této práci chápeme drama (příčemž termíny drama, dramatický text a divadelní hra považujeme zde za synonyma) a dramatisaci dialekticky jako nedílné součásti jak struktury literární, tak struktury divadelní. Měřítkem literární hodnoty různých dramatisačních podob je potom pouze estetický účinek (nikoli např. „neklasické“ strukturování textu).

V souvislosti s dramatisováním různých druhů původně nedramatických předloh se setkáváme s mnoha rozmanitými formami metatextů, které bývají také nejednotně terminologicky označovány. Nejběžnější jsou patrně termíny dva: *dramatisace* a *divadelní adaptace*. Oba termíny však nemají v divadelní teorii dosud ustálené používání, hlavním důvodem je právě široká škála přístupů k přepisu z jednoho literárního druhu do druhého a následně i do jiného druhu uměleckého – pevnější či volnější vazba na předlohu, „jednorázové“ využití nově vzniklého textu ke konkrétní inscenaci, nebo naopak původní drama napsané pouze na motivy předlohy atd.

Připomeňme si základní vymezení obou termínů, jak nám ho poskytuje literární teorie: *dramatisace* obecně znamená pouhé „přetvoření původně epické, obvykle prozaické literární látky, někdy však také lyrické předlohy do dramatického tvaru,“ (Vlašín, 1984:84)² přičemž termín označuje jak proces utváření, tak výsledné dílo (stejně tak u adaptace). Vztah k předloze bývá při dramatisaci spíše těsnější, název díla i signování zpravidla kopírují prototext. Přesto je však mimo pochybnost, že i každá dramatisace je vždy dramatikovou interpretací autorova díla. Dramatizátor v rámci metakomunikace vstupuje do původního komunikačního kódu (autor – text – čtenář) a ovlivňuje tím celou podobu přenášené informace (rozdělení významů mezi ostatní složky potenciálního divadelního díla, v textu odlišené pásmem vedlejšího textu scénických poznámek). Mění se však také úloha příjemce – z individuálního čtenáře předlohy (za předpokladu, že dnes neuplatňujeme kolektivní předčítání díla) na potenciálního (při čtení) nebo skutečného „kolektivního“ diváka audiovizuálního díla, který zprávu vnímá způsobem zaběhlé, „domluvené“ konvence (viz orientace v oněch poznám-

² Autor hesla Václav Königsmark dále dodává: „Na rozdíl od tradiční stavby dramatu bývá pro dramatisaci charakteristické volnější dějové tempo, které uchovává větší motivickou šíři, příznačně připomínající epickou předlohu. Dialog nese stopy dějové ilustrativnosti, někdy přímo narativnosti. Dramatisace však nemusí uchovat celek předlohy, vazba mezi původním literárním dílem a jeho divadelní podobou bývá různá, někdy autor dramatisace usiluje o věrný přepis, jindy se uchyluje k volnému zpracování, které už nelze ani jako dramatisaci chápat...“ Podrobněji viz také Königsmark, 5. 11. 1977:1–13.

kách vedlejšího textu, znamenající zároveň pokyny pro budoucí inscenační tým, zároveň pro drama specifický popis místa, času, charakterizaci postavy i jejího mimoslovního jednání apod., předpokládající tudíž fantazii v dokreslení hlavního textu v oblasti zvukové, hudební, prostorově vizuální, světelné atd., dále zahrnující případné atakování publika ve hrách, čili dialogickou komunikaci s příjemcem apod.).

Termín *adaptace* (z fr. adaptation = přizpůsobení, úprava; termín pronikl do divadelní tvorby z filmové teorie) vyjadřuje „přizpůsobení struktury původního díla novému uměleckému záměru buď cestou moderního přepracování, aktualizace, parodie nebo kompozičně stylistické úpravy zastaralého textu. /.../ představuje zásadnější zásah do struktury původního díla, znamená nejednou radikální přeměnu vyjadřovacích prostředků (např. adaptace literárního díla pro film, rozhlas a televizi). /.../ Divadelní adaptace bývá nejednou určena také praktickými jevištními potřebami (nadměrná délka hry, častější proměna dějiště, technicky neuskutečnitelné nebo dramaticky neúčinné zvraty atp.).“ (Vlašín, 1984:11)

Východiskem k napsání adaptace může být „nějaká základní myšlenka, která dramatika na předloze zaujala. Takový motiv pak autor ‚vypreparuje‘ ze struktury výchozího textu /.../ a přizpůsobuje ho své představě a záměru, což si přirozeně nárokuje posunutí významů i změnu výrazových prostředků. /.../ Výsledkem je samostatné drama bez přímých vazeb na původní prózu. /.../ Výmluvným znakem adaptace je i častá modifikace původního titulu a způsob dramatika signování nově vzniklého textu.“ (Pytloun, 1997:13)

V *Poetickém slovníku* Tibora Žilky je dramtizace pojímána jako typ adaptace literárního textu a je zařazena mezi adaptační realizace předlohy spolu s libretem a inscenací. Konkrétně se v dramtizaci jedná o „medziznakový alebo medzižánrový prepis originálu do dramatickej podoby, ktorý vzniká kvôli realizácii (uvedenia) prvovzoru na javisku.“ (Žilka, 1987:395-396) Pojem adaptace je zde přitom podmiňován změnou „ideově-tematické výstavby díla“.

Aniž bychom si chtěli nárokovat hodnocení výše uvedených citátů, je patrné, že ve vymezení termínů je nejednotně pracováno s myšlenkovou (ideově-tematickou) výstavbou díla (a její přeměnou při adaptaci) a se znakovou (jazykovou, strukturální) výstavbou díla (mění se u každé dramtizace i adaptace). Existence znakové přeměny totiž ještě nemusí nutně znamenat současně také proměnu hodnotícího stanoviska původního autora předlohy, tedy změnu ideově-tematickou.

Shrňme, že termín *dramtizace* je bližší převodu pouze mezi literárními druhy – vytváří tedy text, jenž je potenciálním východiskem pro inscenaci (stejně jako jakékoliv „původní“ drama). Můžeme směle říci, že dramtizace je co do dvou-
domého strukturálního fungování textu jakýmsi podtypem dramatu, je jedním z jeho žánrů, bez ohledu na její větší či menší míru „dramatičnosti“.³

³ Je třeba totiž v souvislosti s analyzováním dramatu a dramtizace odlišit dvojí dramatičnost (podobně i dvojí význam slova dramatický): dramatické napětí v díle a formální znaky, charakterizující dramatickou strukturu jako literární druh. Je obecně známo, že dramatičnost dě-

Termín *adaptace* je naproti tomu bližší převodu mezi jednotlivými druhy uměleckými – zahrnuje více či méně praktickou (technickou) potřebu scénickou (jevištní, ale zejména i filmovou, televizní a rozhlasovou). Požadavek obecně platného fungování vzniklého textu jako literárního díla (jeho samostatná literární hodnota) se jeví zde jako druhotný. Textovou fixací obou přitom ani nemusí být dramatický text jako takový, nýbrž např. „pouhý“ scénář (zaznamenávající podobně jako u filmového a TV díla i technickou stránku budoucí realizace), libreto, režijní kniha apod. Nutno však mít na zřeteli, že jakýkoliv verbální záznam scénického jednání verbálního charakteru (herecká akce spolutovořená replikami dialogu i tzv. vedlejší text scénických poznámek), obsahující tedy rovinu jazykovou, má vždy také hodnotu literární.⁴

Zdá se tedy, že jak od dramatizace, tak od divadelní adaptace nelze odmyslet kromě jasně zakódovaného významu jedné ze složek divadelního výrazu ani jejich různě pojímanou hodnotu literární; rozdíl spatřujeme v tom, že pro adaptaci je scénické dílo primárním, vznik literární hodnoty druhotným cílem, zatímco u dramatizace tomu bývá mnohdy naopak (stranou zde necháváme např. problematiku stylistické adaptace zastaralého textu, která není příkladem proměny druhu vyjadřovacích prostředků).

Dodejme ještě, že termín *dramatizace* chápeme v užším smyslu jako specifický pro transformaci⁵ původně nedramatického textu do dramatické, a tudíž automaticky i divadelní, struktury (patrně se pouze velmi zřídka setkáme s termínem rozhlasová, televizní nebo filmová dramatizace), zatímco termín *adaptace* širěji funguje i (a dokonce přednostně viz slovníkové heslo) pro transformace jiného než literárního uměleckého druhu.

je, jinak též např. naléhavost výpovědi apod., se neomezuje pouze na útvary dramatické, nýbrž funguje zcela dobře a tradičně např. v kompozici románové, povídkové, u skladeb lyrickoepických apod. Drama jako druh disponuje naproti tomu určitou jedinečnou vyjadřovací strukturou (tj. vcelku nepřenosnou na žánry jiných druhů), jejímž základním stavebním prostředkem je dialog jako řídicí složka jazykové skladby díla (k ní se přidružují další např. požadavek dějové jednoty, absence vypravěče, přímá i nepřímá charakteristika postav dialogem, pětistupňová kompozice dějová, pokyny autora k jevištnímu provedení, obsažené ve scénických poznámkách apod.). Z tohoto hlediska můžeme rozlišovat např. „dramatické“ a „nedramatické“ drama (např. epické drama, lyrické drama) a také „dramatickou“ a „nedramatickou“ dramatizaci.

4 Viz pojetí autorských poznámek Romana Ingaardena i Veltruského rozlišení *nositele významu* (herecké postavy a jevištní akce) a *významu* samého (dramatické osoby a představovaného jednání) při představení. (Veltruský, 1994:95-101)

5 Z latiny přejatý termín *transformace* obecně znamená „přetvoření, přeměnu, proměnu“, matematicky též „přechod od jedné soustavy souřadnic k jiné.“ (Slovník cizích slov, 1971:388) Podobně viz též ostatní termíny s mezinárodní předponou *trans-*, srovnatelnou nejvíce s českým prefixem *pře-*: transkripcce, translace, transpozice (přepis, přenesení, přenos, překlad, převedení), dále i slovesa transformovat, transkribovat, transponovat (přepisovat, psát jiným způsobem, přeměňovat, přetvářet, přenášet, převádět); v mluvnici obecně je také tzv. tranzitivní sloveso – transitivum – česky překládáno jako přechodné.

II. Dramatizace jako metoda i žánr (sémiotické hledisko převodu textu – „překlad“ svého druhu, typologie transpozic, základní typy textů, otázka autorství, intertextovost)

Klasifikovali jsme dramatizaci jako metatext, který se stává prostředkem me-takomunikace. Pokusme se nyní najít místo dramatizace (připomeňme, že ji chápe-me jako potenciální východisko divadelního díla, tedy stejně jako drama coby text „dvoudomý“ – literární i divadelní) v složité spleti mezitextových vztahů vůbec.

Jako první se nám nabízí paralela s teorií *klasického* (interlingválního) *překladu*. „Překlad je proces, v jehož průběhu se v přijímacím jazyce tvoří významově nejbližší a stylisticky co nejpřirozenější ekvivalent sdělení zadaného ve výchozím jazyce.“ (Čejka, 1992:48) Doplňme, že stejně jako u dramatizace také termín *překlad* představuje jak výsledný artefakt, tak proces jeho tvorby, a na úspěšném překladu se podílí nejen vysoká úroveň ovládnutí příslušných jazykových struktur, ale i důkladné proniknutí do rozdílů v kulturách daných jazykových společenství. Disciplína zabývající se teorií překladu je rovněž pomezím oborem mezi jazykovědou, literární vědou a filozofií.

Také Jiří Levý rozlišuje překlad jako *dílo* a překlad jako *proces*, a to především z hlediska tvůrčího podílu překladatele. Dospívá k závěru, že původním tvořením je překlad coby proces (kdy překladatel provádí *náhradu* jednoho jazykového materiálu jiným, jež samostatně vytvoří všemi uměleckými prostředky vycházejícími z jazyka), zatímco překlad jako dílo je umělecká reprodukce, a dodává: „...cílem překladatelovy práce je zachovat, vystihnout, sdělit původní dílo, nikoliv vytvořit dílo nové, které nemělo předchůdce; cíl překladu je reprodukční.“ (Levý, 1963:49-51) A překlad jako umělecký druh je tedy pomezí případ na rozhraní mezi uměním reprodukčním a původně tvůrčím.

Přesto i příklad interlingválního překladu poukazuje na možnost vytvoření neomezené možnosti různých překladů jednoho díla, zakládá tedy možnost chápat překlad jako jistý druh interpretace „nového autora“ (překladatele), jehož podíl na výsledné podobě vznikajícího uměleckého textu může mít různou vazbu na utváření jeho smyslu. Právě kritérium oboustranného ovlivňování smyslu díla a výsledného díla⁶ je, jak dále uvidíme, základním požadavkem chápání metatextového vztahu jako vztahu intertextuálního.

Opusťme však primární příklad klasického – interlingválního – překladu a věnujme se překladu specifickému především pro náš okruh zájmu o dramatizaci, totiž překladu *intersémiotickému*.⁷ Sem bývají „výsledky“ a „procesy“ transformace textů různých struktur (dramatizace, televizní, filmové a jiné adaptace) i přes občasné protesty, zda lze díla pracující s „materiálně“ (především technicky) odlišnými prostředky za výsledky nebo procesy intersémiotického překladu

⁶ Pro další pojednání si ustanovme pojmenování v problematice intertextuality běžně užívanými termíny *pretext* a *text*.

⁷ Termín *intersémiotický překlad* (intersemiotic transmutation) zavedl jazykovědec Roman Jakobson, jenž kromě překladu intersémiotického rozlišuje ještě překlad *intra lingvální* (vnitřnějazykový) a *interlingvální* (klasický, tedy z jednoho přirozeného jazyka do druhého).

vůbec považovat, nejčastěji zařazovány. *Intersémiotický překlad* pak označuje interpretaci verbálních znaků pomocí znaků neverbálních znakových systémů nebo, širěji pojato, představuje „přeložení významů z komunikátu zformovaného v jednom sémiotickém systému takovým způsobem, abychom výběrem odpovídajících znaků z jiného znakového systému a jejich kombinací získali komunikát, jehož významy budou shodné s významy komunikátu překládaného.“⁸ (Málek, 1993b:7) Na příkladu filmové adaptace literárního textu dokládá Hopfingerová, že intersémiotický překlad je v důsledku rozdílnosti znaků obou systémů, a tedy jejich nutného překódování, vždy neúplný a částečný, a je tedy vždy specifickým a jedinečným přečtením, interpretací literární předlohy.

Z uvedených příkladů vymezení obou překladů – klasického (interlingválního), i překladu intersémiotického – je patrné, že termín *překlad*, jehož funkcí je v zásadě substituovat originál, je zde poněkud zavádějící (implikuje totiž jakousi povinnou pietu k pretextu). O reprodukci originálu, byť s tvůrčím úsilím vynaloženým na modelování uměleckých prostředků v novém sémiotickém systému, v drammatizaci většinou naštěstí nejde (i u doslovného přenosu literárního díla na jeviště je to s ohledem na různé, především časoprostorové roviny, ale i např. rovinu odlišnosti recipienta a jeho v tomto případě omezené fyziologické možnosti, prakticky nemožné).

Nabízí se možnost ještě podrobnějšího rozdělení transtextových vztahů podle Markiewiczze, jenž „vyděljuje zvlášť *překlady* (kam zařazuje překlad stylistický, intralingvální a interlingvální) a *transformace*. Ty pak člení na a) *tematické*, zahrnující amplifikaci, kondenzaci, eliminaci, permutaci a modifikaci, a b) *generické*, obsahující transformace *vnitřněžánrové* (např. z vyprávění v první osobě do vyprávění v třetí osobě), *žánrové* (např. z tragédie na komedii), *druhové* (např. z prózy do dramatu) a konečně *mediální*, tj. např. filmový přepis.“ (Málek, 1993b:10)

Z uvedeného lze předpokládat, že drammatizace by nejspíše představovala *druhový* podtyp transformace *generické*, avšak často kombinovaný ještě s některým (případně i s více najednou) prostředkem transformace *tematické*. Otazníkem ale také zůstává možnost zařazení drammatizace (podobně jako filmového přepisu) do transformace *mediální*.

Náš otazník ještě zvýrazní koncept Heinricha F. Pletta, pokládající na rozdíl od Markiewiczze za užitečné rozlišit substituci *strukturní* a *mediální* (kromě těchto dvou vyděljuje Plett ještě substituci lingvistickou; všechny tři pak představují vedle rozšíření, zkrácení a permutace základní modalit široce vymezené *transformace*). *Strukturní substituce* se podle něj uskutečňuje, „když jeden soubor pravidel (norem) je nahrazen jiným,“ a zahrnuje především *druhové*, resp. *žánrové* transformace, *mediální substituci* charakterizuje přenos znaků z jednoho znakového systému do druhého. (Málek, 1993b:11) Poněvadž Plett dále uvažuje o třech základních třídách znaků (tj. verbální, vizuální a akustické), ukazuje se mu následně paradigma o šesti základních možných typech mediální substituce:

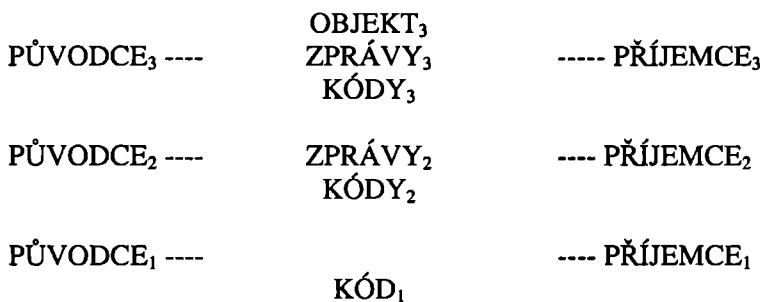
⁸ Tuto definici intersémiotického překladu podala polská teoretička Maryla Hopfingerová.

1. lingvistické – vizuální znaky, 2. lingvistické – akustické znaky, 3. vizuální – lingvistické znaky, 4. vizuální – akustické znaky, 5. akustické – lingvistické znaky, 6. akustické – vizuální znaky.

Je naprosto zřejmé, že dramtizace jako specifický typ dialektického uměleckého textu (odlišného od adaptace filmové či televizní) tvoří výjimku i z tohoto rozlišení, jelikož představuje zcela ojedinělou kombinaci druhové, tedy *strukturální* substituce (na bázi přenosu verbálních znaků jednoho literárního druhu do jiného), s kombinací substituce *mediální* (na bázi přenosu verbálních znaků literárního textu do potenciálních vizuálních a akustických znaků jeviště, zaznamenaných do dramtizačního, a tudíž dramatického, textu ovšem rovněž verbálně).

Co je tedy podstatné na transformaci nedramatické předlohy do podoby dramatické (myšlena ona dramatičnost jako znak žánru), čili na transformaci „čistě“ literárního textu do textu fungujícího zároveň ve struktuře literární a zároveň ve struktuře divadelní?

Vyjděme ze základního sémiotického vymezení divadla, protože každý dramatický text je jeho potenciální součástí. Teoretik divadla, estetik a sémiolog Ivo Osolobě vymezuje divadlo jako **komunikaci komunikací o komunikaci**, tedy trojnásobnou komunikaci nebo chceme-li komunikaci „na třetí“. Toto vymezení předpokládající živého herce na jedné straně a živého diváka na straně druhé je s každým jiným uměním zcela nezaměnitelné. Ivo Osolobě vyjadřuje toto *hierarchické pojetí* tímto schématem:⁹

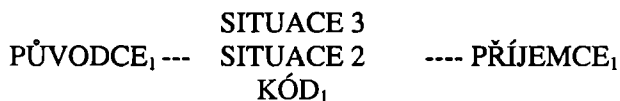


Jediným materiálem i tématem dramatu a potažmo divadla jsou dle Osoloběho situace – „zvláštní, velmi heterogenní, souhrnná, komplexní jsoucna, která se skládají z věcí živých či neživých, sil mezi nimi působících, jejich vzájemných vztahů, zejména dynamických vztahů: jsou to tedy jakási jejich setkání. Obecně patří ovšem situace nikoli do kategorie věcí, ale do kategorie časoprostorových událostí: můžeme je chápat jako takové časové průřezy událostí, za nichž stav události zůstává poměrně stálý, nebo se dá aspoň za stálý považovat.“ (Osolobě: 1992:169-170) Je-li vytvoření časoprostorové situace v divadle v dramatickém textu primární, pak teprve sekundárně, skrze situace, může drama „vyprávět“ o něčem dalším, doplňuje Osolobě.

⁹ Termín *hierarchické pojetí*, jakož i jeho schéma viz Osolobě, 1992:80.

Původní schéma divadelní komunikace lze tedy shrnout do schématu následujícího:¹⁰

Situace 1



Základní, rámcová Situace 1 je zřejmá – je to komunikace autora díla s jeho recipientem – čtenářem potažmo divákem. Tato komunikace se děje na základě nějakého kódu, v němž komunikát „promlouvá“ směrem od původce textu (objektu) k příjemci. Potud se schéma nijak zvlášť neodlišuje od primárního schématu jakékoliv, např. tedy literární, komunikace. Ponecháme-li zatím chvíli stranou Situaci 2, dostaneme se k Situaci 3, čili k vlastnímu objektu (objekt 3) komunikace. Je to onen fiktivní děj dramatického textu, tedy vlastně zprávy, jež jsou pseudosituacemi a probíhají v určitém kódu mezi jednotlivými dramatickými osobami (původci 3 a příjemci 3). I toto se může dít v komunikaci literární (za předpokladu užívání přímé řeči postav v románu) nebo i třeba v běžně přirozené lidské komunikaci (líčení události „přehráváním děje“). Co však žádná jiná komunikace na rozdíl od té divadelní nemá, je divadelní komunikát Situace 2, tj. řečeno s Osoloběm specificky divadelním způsobem zakódovaná zpráva, která nás zpravuje o jiné situaci (objekt 1 = Situace 3). Zjednodušeně řečeno aktéři Situace 2 (původci 2 a příjemci 2) jsou herecké postavy vytvářené živými herci na jevišti a znázorňující jednání dramatických osob hry (aktérů fiktivního děje).

Toto složité schéma umožňuje navíc např. některé další významotvorné nuance: původce 2 (herec) může např. sestoupit k příjemci 1 (divákovi v hledišti), přivést ho na jeviště, vtáhnout ho do fiktivního děje, a učinit tak z něho původce či příjemce 3. Právě tato druhá úroveň divadelní komunikace činí divadlo jedinečným a neopakovatelným, probíhajícím teď a tady (situace v čase a prostoru). Viz inscenace, měnící se představení od představení, možná významová nuance vzniklá v inscenaci hereckým záskokem atp.

Vraťme se ale k problematice dramatizace, tedy dramatického textu vzniklého na podkladě textu původně nedramatického. Z výše uvedeného vyplývá, že dramatiátor vstupuje mezi původce 1 a příjemce 1 a zásadním způsobem ovlivňuje způsob kódování výsledného díla. Na rozdíl od běžného schématu metakomunikace, jak jsme jej uvedli na začátku této práce (autor 2 – komunikát o původním komunikátu = metatext – příjemce 2) a které je takto beze zbytku použitelné např. v souvislosti s odborným textem, hlavním úkolem dramatiátora je *transformovat* dílo z primární literárně komunikační situace do podoby „naš“ Situace 3. Viz Ivo Osolobě na příkladu Burianovy dramatizace Dykovy povídky *Krysař*: „./.../ Burian bere jednotlivé věty v Dykově povídce přidělené vyprávějícímu subjektu, tj. dejme tomu původci 1, a svěruje je jednotlivým dramatickým osobám, tj. původcům 3, takže je transplantuje ze SITUACE 1 do SITUACE 3. SITUACE 3 – přesněji ře-

¹⁰ Osolobě, 1992:79.

čeno její ‚prodloužení‘ ‚vpřed‘ i ‚vzad‘, tj. její situační kontext – se tím popisuje ‚zevnitř‘ a nikoli jako u Dyka ‚zvenčí‘.“ (Osolsobě, 1992:123)

Osolsobě navíc vidí (v souladu s v podstatě epickým základem dramatu a s odvěkým ovlivňováním a prolínáním se dramatu a epiky) fragmenty a jádra situací také v epických textech (dle sémiotického hlediska vymezuje základní čtveřici textů: *literární epiku* – tu reprezentuje především povídka a román, *dramatický text*, *epické divadlo* a „*dramatické*“, „*neepické*“ divadlo).

Odhlédneme-li od toho, že Osolsobě řadí dva žánry této čtveřice (literární epiku a dramatický text) mezi žánry literární a zbylé dva mezi žánry divadelní, čímž de facto relativizuje dialektickou povahu dramatického textu, náležejícího do obou těchto struktur (z hlediska epičnosti naopak sblížuje epické divadlo s literární epikou v opozici k „neepickému“ divadlu a dramatickému textu),¹¹ můžeme dále aplikovat jeho pojetí procesu dramatizování. Souvisí to logicky se vztahem textu a jeho inscenování. Podle Osolsoběho „text hraje (tj. hierarchickým způsobem zobrazuje) pouze *fragmenty* či *jádra situací*, /.../ inscenace (představení) hraje *celými umělými situacemi* (a to nejen verbálními). /.../ V procesu inscenování nejde tedy /.../ jen o to, přidat k verbálním zprávám, zaprotokolovaným v grafickém záznamu dramatického textu, i všechny další paralelně probíhající zprávy multimediální mezilidské kontaktní komunikace, ať už kódované v kódu tzv. paralingvy, /.../ ‚tělesného jazyka‘, /.../ v kódu proxémiky atd. /.../ Jde tu spíš o to – a v tom je podstatný rozdíl – vyjít z *abstraktních psaných záznamů situačních fragmentů, jader a synekdoch*, a rekonstruovat z nich nefragmentární (či aspoň ne zcela fragmentární), nesynekdochický, ‚doslovný‘ obraz situace.“ (Osolsobě, 1992:122) Jak Osolsobě dále pokračuje, proces dramatizování pak spočívá v *nacházení* a *koncentrování* či *vytváření* těchto stopově hierarchických prvků a v *eliminování* (v epickém divadle ovšem neúplném) prvků epických. Tento pohyb je tím snazší, čím více fragmentárních hierarchických prvků, tedy čím více divadla, je obsaženo i v té nejliterárnější podobě – v literární předloze – a samozřejmě čím je toto stopové divadlo dramatictější.

O významnosti strukturální transformace Situace 1 do Situace 3 při dramatizaci mluví též příklady ze samotné praxe dramatizátorů. Dramaturg Petr Oslzlý (působící v „dramatizátorské dvojici“ především s režisérem Ivem Krobotem) pojmenovává v programu k inscenaci *Babička* problematiku dramatizací v konkrétním divadle (brněnské Divadlo Husa na provázku), a byť se samotnému termínu *dramatizace* brání, podává její velmi zdařilou definici: „/.../ společné kreace nechápeme jako tzv. dramatizace literárních předloh, ale jako jakési transpozice literárních děl do scénického trojrozměru a do svébytné nové existence v dramatické formě.“ (Oslzlý, 1997)

Také zkušený dramatizátor Pavel Kohout charakterizuje dobrou dramatizaci jako „převedení druhého rozměru do třetího“ – což ve světle předchozího znamená nic jiného než vytvoření dramaticky nosných (časoprostorových) situací, zatímco špatnou dramatizaci dle něj charakterizují „převzaté dialogy“ a „situační můstky“. Princip dobře fungující dramatizace obecně pak přirovnává ke

¹¹ Srov. Osolsobě, 1992:120.

„špejli“ schopné „udržet inscenaci“. Na tu je pak možné libovolně navíjet cukrovou vatu motivů, fabulačních linií apod.¹² Jestliže tedy chápeme dramatický text (drama stejně jako dramatizaci) jako text obsahující (už v textu) možnost scénického fungování, jeví se jako nezbytně nutné, aby každý dramatizátor jiných než dramatických předloh byl zároveň schopným dramatikem (tvůrcem situací).¹³

Shrňme, že tomu, jak se mění znakový charakter díla při dramatizování nedramatické předlohy, odpovídá patrně nejbližší termín **intersémiotický přenos** nebo též **intersémiotická transformace**. Dodejme však také, že kromě této **strukturní transformace** nese intersémiotický přenos – tedy vytvoření „dramatické“ Situace 3 z „nedramatické“ Situace 1 – s sebou i nutné změny v **ideově-tematické rovině díla**. V tematické rovině dochází k už zmiňovaným kondenzacím, eliminacím, selekcím, amplifikacím apod. V rovině ideové dochází vždy ke konkretizaci díla (každá interpretace, k nimž dramatizace patří, je určitou konkretizací díla), někdy též k jeho aktualizaci. Jelikož je dramatizace také dramatizátorovou interpretací pretextu a dramatizátor představuje v novém výsledném artefaktu nový druh autorského subjektu, vstupuje dramatizátor také do dialogu s pretextem (podobně jako autor k popisované realitě nebo pseudorealitě zaujímá dramatizátor postoj k výchozímu textu a vstupuje s ním v dialog – kladný, negativní, polemický apod.), a tím také ovlivňuje (deformuje) uměleckou výpověď nově vznikajícího textu.

Berme tedy *strukturální, intersémiotickou* (představující změnu dvou znakových systémů – z roviny verbální, jazykové, do roviny potenciálně verbálně neverbální – vizuální, akustické znaky, „třetí“ rozměr atd.) *část transformace* literárního textu do podoby dramatického díla jako **konstantní** a nutnou veličinu. Přestože i ona může mít velké množství jednotlivých autorských přístupů, „jakási“ hladina její „přítomnosti“ je nezbytná pro to, aby se dramatizace mohla dramatizací nazývat.

Jako transformační složku **více proměnlivou** vidíme transformující se *ideově-tematickou rovinu* díla.¹⁴ Zde dochází k individuální autorské *konkretizaci* a případně *aktualizaci* díla (ke konkretizaci mimo snahu autora však dochází vždy též vlivem měnicího se kulturně-společenského a historického kontextu; individuální konkretizaci díla přináší s sebou také recipient). V tematické rovině

¹² Myšlenky Pavla Kohouta o dramatizaci jsou parafrázovány podle semináře, který se uskutečnil na Ústavu divadelní vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity 12. března 1999.

¹³ Příkladem takového dramatického rozvedení situace, která je v předloze obsažena pouze jaksi latentně, nikoli přímo, může být právě drama Pavla Kohouta *Kyanid o páté*, zpracovávající novelu Tecie Werbowské *Zed' mezi námi* viz Kohout, 1996:61-98.

¹⁴ Snad bychom mohli pro pracovní účely odlišit tuto „dvojici“ přirovnáním k „opozici“ *forma* a *obsah* nebo též k „opozici“ *syžet* a *fabule* (přičemž vždy první z dvojice odpovídá námi vymezené strukturální transformaci, druhá ideově-tematické rovině) s plným vědomím nedělitelnosti těchto dvou pojmů. K termínům *fabule* a *syžet* dodejme, že *fabulí* zde rozumíme přirozenou řadu událostí, příběh, jenž je chronologicky a kauzálně podmíněn, zatímco *syžet* chápeme jako konkrétní uplatnění a provedení fabule, nebo-li její umělecké zpracování; pojmové vymezení viz Vlašín, 1984:372-373.

dochází, jak už jsme poznamenali výše, ke *zkracování, kondenzování, eliminování, zesilování* atd. motivů předlohy.

Podle charakteru a rozsahu těchto transformačních „zásahů“ můžeme také rozlišovat jednotlivé dramatizační přístupy a následně potom provést typologii dramatizací potažmo typologii textových fixací dramatizace.

Pro potřeby této práce uvedme jen základní rozlišení, řízené vždy vztahem textu k dramatizovanému pretextu a uměleckým záměrem dramatizátora. Zpravidla se jedná o těsnější, nebo naopak volnější vztah k předloze, a podle toho o snahu o „doslovný“ převod původního díla na jedné straně, nebo o volnou inspiraci některým motivem, myšlenkou, postavou aj., a tudíž o vytvoření díla s volným (motivačním) vztahem k předloze. Mezi těmito dvěma krajními póly existuje řada různých přechodných forem dramatizace (tedy jakýchsi jejich podtypů) nebo chceme-li různých metakreačních žánrů: *doslovný přepis, variace, parodie, koláž, improvizace* apod.¹⁵ Dle toho bývají také nově vzniklé texty opatřovány různými podtituly jako *volně na motivy..., podle..., inspirováno..., variace na...* atd., a na podílu nového autora (dramatizátora nebo kolektivu) závisí také signování nově vzniklého metatextu: zde je zase celá škála od uvedení obou autorů (autora předlohy i dramatizátora, a to v různém pořadí) a názvu totožného s předlohou, přes totožný název, doplněný podtitulem nového autora, až po zcela nový název díla, signovaný už pouze dramatizátorem (viz např. Pavel Kohout – *Kyanid* o páté, František Pavlíček – *Posedlost* ad.). Nutno podotknout, že právě vhodná volba titulu dramatizace, závisící na charakteru nově vzniklého textu, může často ovlivnit recepci díla (adekvátnost či neadekvátnost divákova očekávání).

Myšlenka na recipienta se obecně podílí na dramatizátorově utváření kódu, jímž sděluje svůj vztah k předloze: divák může tento vztah vnímat jako alegorický, symbolický, expresivní, mimetický nebo estetizující pouze v rovině nově vzniklého díla.¹⁶

Charakterem dramatizace se řídí také její *textová fixace*: existují dramatizace „zapsané“ formou „klasického“ (dialogického) dramatického textu, dramatizace – scénáře (např. pouhý popis situací), režijní knihy, libreta apod. O jejich potenciální jevištní funkci (primárním začlenění do divadelní struktury) nemůže být pochyb, jejich současnou samostatnou hodnotu literární (byť zamýšlenou autorem sekundárně) je ale třeba posoudit z hlediska estetického účinku (neboť kaž-

¹⁵ Radka Denemarková uvádí ve své práci *Sémiotická problematika dramatizací* (1997) celkem čtrnáct typů dramatizací či spíše dramatických metatextů obecně: a) *klasický přepis*, b) *vynětí několika příběhů*, c) *scénická kompozice, koláž (mozaika dramatických situací)*, d) *aktualizace*, e) *parodie*, f) *kondenzát z celého díla téhož autora*, g) *kondenzát (koláž) z děl různých autorů*, h) *variace (obměna lit. tvaru, tématu či jen motivace)*, ch) *rozvedení některé ze složek (situace, zápletky, citát)*, i) *volná inspirace předlohou*, j) *reflexe literatury přímo na jevišti (improvizace, bránící se kodifikací textem)*, k) *formální a myšlenkový kontrast k předloze (z tragédie komedie apod.)*, l) *„kvizová aluze“ (zakomponované citáty lit. textu synekdochicky zastupují celé dílo)*, m) *úpravy specifických lit. útvarů, které už plní funkci pomocného textu v jiných uměleckých oblastech (např. adaptace filmového scénáře pro jeviště)*.

¹⁶ Vymezeno podle sedmi recepčních stylů Michala Glowinišského (kromě pěti jmenovaných uvádí ještě styl mýtický a instrumentální). Srov. Glowiniński, 1997.

dý jazykový text je literárním textem, ne vždy však musí mít samostatnou literární uměleckou hodnotu).

Závěrem této práce se pokusme podat odpověď na otázku, zda je dramaturgie *intertextem*, či nikoliv. Konceptí intertextovosti existuje v současné době několik a hranice intertextu jsou vymezeny velmi různě. Petr Málek ve své studii o teorii intertextu vyděluje dvě základní tendence: *globální model poststrukturalismu*, v němž každý text je částí univerzálního intertextu, jímž je ve všech svých aspektech podmíněn a určen (zde je intertextem každý text, jelikož sám text není autonomním předmětem, nýbrž souhrnem relací s jinými texty; každá četba je pak interčtením, a jak autor, tak recipient je tu rozbit v nekonečné množství textů a kódů; od polysémie textu se dospívá k jeho asémii či k plnému odvýznamnění), a *užší model strukturalistický nebo hermeneutický*, kde pojem intertextovost zahrnuje vědomé, intencionální a označené vztahy mezi jednotlivými texty, příp. skupinami textů. (Málek, 1993a:13)

V této druhé skupině je dle Málka kategorie intertextovosti podmíněna takovým „zviditelněním“ pretextu, jež je nezbytné pro adekvátní postižení smyslu textu, obohacuje nebo modifikuje jeho recepci sémantickou; mezi pretextem a textem je veden dialog, vzniká mezi nimi sémantické napětí. Při intermediálním nebo též intersémiotickém přenosu je pragmatickou podmínkou intertextovosti potom obecně *sdílení* pretextu jak Původcem nebo Autorem 2 (tj. autorem navazujícího textu) tak Příjemcem 2 (tedy příjemcem nového textu), což u dramaturgie (a také u ostatních intermediálních adaptací) může a nemusí být. Intertextovost je zde tedy fakultativním jevem, jehož výskyt se mění s každou konkrétní dramaturgií.

POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA

- Akademický slovník cizích slov* I., II. Praha 1995.
 ARISTOTELES. *Poetika*. Praha 1993.
 BARTHES, R. *Základy sémiologie*. Praha 1967.
 ČEJKA, M. *Úvod do studia jazyka pro bohemisty*. Brno 1992.
 DENEMARKOVÁ, R. *Sémiotická problematika dramaturgií*. Praha 1997. Disertační práce (FF UK, Obor Česká literatura).
 GLOWIŃSKI, M. 1997. *Style odbjoru*. 1997.
 GREBENÍČKOVÁ, R. Dostojevskij – román a dramaturgie. *Divadlo*, 1966, č. 12, s. 7-17.
 HUSLAROVÁ, I. *Převod prozaického díla do podoby dramatického textu (v aplikaci na Krobotově dramaturgii Roku na vsi A. a V. Mrštíků)*. Brno 1997. Seminární práce (ÚDFV).
 _____. *Dramaturgie (o potížích s národní literární klasikou)*. *Svět a divadlo*, 1998, č. 5, s. 49–59.
 JAMPOLSKIJ, M. *Film a teorie intertextuality*. *Illuminace*, 2000, roč. 12, č. 2 (38).
 JANOUŠEK, P. 1989. *Rozměry dramatu*. Praha 1989.
 KOHOUT, P. 1996. *Kyanid o páte*. Praha 1996, s. 61–98. Program Národního divadla v Praze.
 KÖNIGSMARK, V. 5. 11. 1977. *Dramaturgie jako projev krize i hledání východisek*. *Dialog*, 5. 11. 1997, č. 2, samizdatově vydali Eva Stehlíková a Václav Königsmark.
 _____. 1982. *Vztah současného dramatu k literatuře*. *Tvorba*, 1982, č. 28, s. 1–8.
 _____. 1981. *Krise dramatu, nebo krize kritérií?* *Tvorba*, 1981, č. 6.
 _____. 1978. *Místo dramaturgií v české dramaturgii sedmdesátých let*. In *Česká a slovenská literatura od Února k současnosti*. Praha 1978, s. 283–290.

- KÖNIGSMARK, V., VEDRAL, J. *Bloudění a východiska dramatiky 60. – 80.let*. Praha 1990.
- KOPECKÝ, J. Kapitoly o současném dramatu. Hledání ztraceného tvaru. *Plamen*, 1962, roč. IV., č. 9. s. 42–45.
- KOVALČUK, J. *Autorské divadlo 70. let (Vztah scénáře a inscenace)*. Praha 1982.
- KRISTEVA, J. *Slovo, dialog a román. Texty o sémiotice*. Praha 1999.
- LACHMANNOVÁ, R. Intertextualita a dialogičnost. In *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno 2001, s. 243–270. Strukturalistická knihovna, sv. 8.
- LEVÝ, J. *Umění překladu*. Praha, 1963.
- LUKEŠ, M. *Umění dramatu*. Praha 1987.
- MÁLEK, P. 1993a. Teorie intertextu a literární kontexty filmu I. *Illuminace*, 1993, roč. 5, č. 2 (10), s. 7–11.
- _____. 1993b. Teorie intertextu a literární kontexty filmu II. *Illuminace*, 1993, roč. 5., č. 3 (11), s. 7–36.
- MRAVCOVÁ, M. *Literatura ve filmu*. Praha 1990. Edice Estetika divadelní a filmové tvorby.
- MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie z estetiky*. Praha 1966.
- _____. Dvě studie o dialogu In *Kapitoly z české poetiky*, I. díl. Praha 1948.
- OSLZLÝ, P. 1997. Pootvěvení skříňky s fetiši. A proč jsme jej s Ivem Krobotem tělem fetišistické revue obdařili... In *Babička, podle Boženy Němcové. Obrazy venkovského života (fetišistická revue)*. Brno 1997, /neustránkováno/. Program Divadla Husa na provázku.
- OSOLSOBĚ, I. 1992. *Mnoho povyku pro sémiotiku*. b.m. 1992.
- PYTLOUN, L. Ubohý vrah – divadelní adaptace Pavla Kohouta. Problém převodu prozaického díla do dramatické formy. *Tvar*, 1997, č. 6, s. 13.
- Slovník cizích slov*. Praha 1971.
- VLAŠÍN, Š. a kol. 1984. *Slovník literární teorie*. Praha 1984.
- SRBA, B. *Poetické divadlo E. F. Buriana*. Praha 1971.
- VELTRUSKÝ, J. 1994. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha 1994. Edice České divadlo.
- _____. 1999. *Drama jako básnické dílo*. Brno 1999. Strukturalistická knihovna, sv. 1.
- ZEMAN, M. a kol. *Rozumět literatuře*. Praha 1986.
- ZICH, O. *Estetika dramatického umění*. Praha 1986.
- ŽILKA, T. *Poetický slovník*. Bratislava 1987.

THE THEORETICAL PROBLEMS OF DRAMATIZATIONS

The present study is a part of a thesis which deals with the problems of dramatization, considered as a specific type of metatext as well as one of the subtypes of the dramatic genre. The aim of the thesis is to pin down the term dramatization and to classify it theoretically as a specific type of metatext. The theoretical analysis of the term is made possible with regard to both a semiotic excursus into the changing structure of a dramatized work and a historical excursus into the development of dramatization in connection with the discourse on intertextuality. Dramatization is consistently understood as standing apart from the literal “transposition of prosaic work into the form of drama”, and viewed in the light of structuralist knowledge of the dialectics of drama (drama as a part of both literary and theatrical structures), it is seen as a text that works within two kinds of structures – i.e. a metatext that creates a new literary value and that is at the same time a part of a potential theatrical work (the term dramatization can stand for both the process and its result, similarly as the term translation). On the other hand, dramatization is different from the term *adaptation* – the term borrowed from film theory – since the meaning of this term does not capture the biunique existence of a dramatic text capable of being presented “now and here”. Based on the semiotic model of theatre, the terms *intersemiotic* or *intermediary translation* (or even transformation) are used throughout the thesis.

They explain the change from a solely literary structure to a structure which is both literary and theatrical.

Furthermore, the thesis deals with aspects partaking in the creation of a dramatized metatext – the genre of the original, the dramatizing subject (a theatre practitioner or an author writing an original dramatic work based on a different text etc.), the particular theatre a dramatization is intended for, theatre audiences etc. It is also concerned with the forms dramatized texts take on (a traditional dramatic work with dialogues as the main text and stage directions as the side text, a scenario, a prompt book etc.), their names as well as the signing of newly created texts. Eventually, the thesis looks at the conditions needed for a dramatization to work as an *intertext*. This part is grounded in the *narrower structuralist model of intertextuality*.