

Munzar, Jiří

K problematice scénických adaptací starších děl a klasických látek

In: *Genologické studie. I.* 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1991, pp. 339-344

ISBN 8021001240

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132280>

Access Date: 08. 12. 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 PROBLEMATICE SCÉNICKÝCH ADAPTACÍ STARŠÍCH DĚL A KLASICKÝCH LÁTEK

Jiří Munzar (Brno)

1.

Když v diskusi o vztahu ke kulturnímu dědictví, která v NOR probíhala na počátku 70. let, označil Wolfgang Harich zpracovatele starších látek a adaptátory klasických děl jako parazity, a když vyjádřil obavy z toho, že "neadaptovaná, čerstvě natočená klasika od čepu bude brzy vytlačena ze scény",¹ a současnou módu adaptovat charakterizoval jako mor, neuvědomil si asi, že se jedná o jev tak starý jako literatura sama. K látkám už dříve zpracovaným (přiléhavý je německý termín *vorgeformte* či *vorgeprägte Stoffe*) i k úpravám starších děl přistupovali autoři, a dramatikové především, od samých počátků, jak o tom dostatečně svědčí už fecká literatura i bible, omezíme-li se pouze na náš kulturní okruh. Důvody, které je k tomu vedly, byly v různých dobách různé. V antice a ve středověku hrál v této souvislosti velkou úlohu více či méně všeobecně přijímaný jednotný názor na svět, v němž jisté látky a jistá témata byly klíčové důležitosti. Později se ke starším látkám vracejí především ta období, která je možno označit jako klasicistická, kterým šlo o generalizace, o typizaci. Přejímání starších látek naopak nebyla nakloněna ta období, která směřovala spíše k jedinečnému a v nichž byl kladen důraz na látkovou novost.

Návraty ke starým, většinou tradičním látkám, a pokusy o tvůrčí přepracování starších děl jsou neobyčejně časté i v dramatu 20. století. V souladu s celkovou tendencí doby k větší intelektualizaci bývá přístup dnešních autorů reflektovanější než dříve, řada jich své postupy zdůvodňuje a ospravedlňuje teoreticky. Podobné postupy se ovšem neomezují pouze na drama či jen na literaturu - stačí vzpomenout třeba P. Picassa s jeho parafrazemi klasických děl nebo S. Prokofjeva a A. Šnitka.

2.

Zamysleme se nad některými aspekty tohoto proudu moderního dramatu, s využitím materiálu současného dramatu NOR, kde ja tato

tendence asi vůbec nejživější, mj. i díky působení Bertolta Brechta, který už dříve zpracované látky favorizoval a proslul i jako adaptátor. Znamé látky dobře vyhovovaly jeho programu anti-iluzivního intelektualistického divadla, jehož podstatnou složkou bylo zcizování a s tím související snaha o odstranění napětí.

K nejvýraznějším dnešním představitelům tohoto typu dramatu v NDR patří především Peter Hacks, Heiner Müller a Volker Braun. Pohled na jejich dílo bude v této souvislosti poučný.

Peter Hacks, narozený 1928, se ve svých raných hrách pokoušel, pod Brechtovým vlivem, divákovi nově osvětlit mechanismus chodu dějin na notoricky známých, často anekdotických dějích a příbězích, které originálně interpretoval (např. v Bitvě u Lovosic z r. 1956/. V průběhu 60. let se Hacks z Brechtova vlivu emancipoval a počal se hlásit k novému klasicismu, jehož koncepci sám propracoval (mj. se často ostentativně srovnává s Goethem). Jeho programem se stává tvůrčí obměňování a aktualizování klasických látek, na nichž chce demonstrovat problémy současného člověka, člověka porevoluční epochy, jak sám říká. Výhody tohoto přístupu vidí v tom, že se autor může soustředovat na podstatné momenty, nevýhodu látek současných vidí naopak v tom, že se autor často "spokojí s novostí látky a zapomene, že novou látku je třeba i nově zpracovat, navrhnout i nová řešení". Postupy, které Hacks volí, jsou různé (vesměs se jedná o veršované komedie): lehce aktualizuje Aristofanův Mír; nad postavením ženy v dnešní společnosti a nad otázkou rovnoprávnosti muže a ženy se zamýšlí ve hře Omfalé, založené na pověsti o pobytu hrdiny Herakla u maloasijské královny Omfalé; ve filozofické komedii Adam a Eva, zpracovávající první kapitoly Geneze, uvažuje o lidské svobodě a určenosti; v Pandoře, inspirované stejnojmennou hrou Goethovou, se věnuje problémům dějinného vývoje, atd.

Kontrastem k lehce tvořícímu komediografovi Hachsovi je Heiner Müller, narozený 1929, jehož vidění světa se vyznačuje zdůrazňováním tragických momentů. Koncem 60. let se Müller oprostil od původního převážně didaktického přístupu k divadlu a počiná si klást obecnější otázky, zejména po postavení člověka ve světě a po smyslu dějin. K jeho vrcholným dílům těchto let patří volně zpracování Sofoklova Filokteta (1965), které vyznívá mnohem bezútesnější než předloha (přidaný prolog zdůrazňuje modelový charakter příběhu), a sveršálně zpracování Shakespeara Macbetha (1972). Zejména adaptace Macbetha vyvolala mnoho sporů a diskusí, a proto se u ní krátce pozdržíme. Müller zachoval dějovou kostru, i když se děj stal na více místech drastičtější, jeho překlad či parafráze je značně expresivní (Müller vůbec tíhne k expresivitě a k patosu na jedné straně a k naturalismu na straně druhé), podstatný však je posun celkové perspektivy, s čímž samozřejmě souvisí i problém katarze: zloduch Macbeth není výjimkou, jako u Shakespeara, ale převládajícím typem vládce: po gaunerovi Duncanovi následuje gauner Macbeth, kterého v závěru vystřídá gauner Malcolm. Kolo dějin se nezadržitelně valí, nikde paprsek světla. (Je to interpretace, v podstatě shodná s interpretací i u nás známého Kotta.) Později, v 70. letech, u Müllera počiná převládat technika scénické koláže (Fetzentechnik). Značnou pozornost vzbudila hra Hamlet-stroj

(1977), rozvádějící některé momenty ze Shakespeara, která celkově vyznívá velmi skepticky. K Müllerově zálibě ve starších látkách jistě přispívá i jeho sklon k tragickým řešením - teze o nemožnosti tragédie v dnešním světě, kterou nepropagoval jen Dürrenmatt, jej k tomu opravňuje.

Posledním z uvedené trojice je Volker Braun, narozený 1939, který kdysi velmi vehementně oponoval Peterovi Hacksovi a stavěl se důsledně za současně látky. Jenomže ani on se od klasického dědictví zcela neoprostil, ač volí jinou cestu než Hacks. V jeho raných hrách, které se všechny odehrávají v současnosti, hrají klasické hry úlohu jakéhosi pozadí, na němž se dnešní příběh odehrává (paralely v ději i v konstelacích postav, narážky a pozměněné citáty apod.). Tak ve hře Nádeníci (1972), která se odehrává v prostředí stavby, tvoří toto pozadí Schillerovi Loupežníci, v revolučním přehledu dějin NDR Hinze a Kunze (1973) Goethův Faust, ve hře Linka (1975), ve které se řeší problémy jednoho průmyslového závodu, pak Shakespearův Hamlet. V poslední jmenované hře hlavní hrdinka Linka, kritizující chyby a nepořádky v podniku, předstírá šílence, vede dlouhé monology, inscenuje divadlo na divadle atd. Pokušení klasických adaptací ale natrvalo neodolal ani Braun. Ve hře Dimitrij z roku 1980 si bere za základ Schillerův fragment Demetrius, těžisko zájmu se však přesunuje z postavy Lžidimitrije jako individua (Schiller jej chápal jako podvedeného podvodníka) na problém povstání mas. Zvláštního efektu Braun dosahuje, když se v okamžiku Dimitrijovy korunovace na scéně objeví tři revolucionáři, označení jako bolševici, a počnou diskutovat o možnostech masových akcí. Anachronismy tohoto typu bývají v Braunových hrách poměrně časté - snaží se jimi navodit vědomí souvislostí. Ve všech dílech Braunových hraje velkou úlohu radost autora ze hry (der Spieltrieb), parafrázované citáty z německé poezie se objevují velmi často i v jeho lyrice.

3.

Na jednotlivých dílech uvedených tří autorů je možno také bez zbytku demonstrovat celou škálu přístupů současných dramatiků ke starším látkám, od prostého aktualizování antických příběhů přes větší či menší zásahy adaptátorů do existujících, většinou klasických textů až po scénickou koláž či po využití starších her nebo jejich prvků jako kontrastu k dějům ze současnosti. Pro úplnost poznamenejme, že návazností na tradici se v současném dramatu dosahuje mnohdy i podstatně skromnějšími prostředky: asociace se staršími díly vyvolávají často pouhé názvy, jména či typy postav či některé konflikty a konstelace postav, už zmiňované citáty či narážky i další podobnosti. Někdy i jen tyto náznaky posunují hru do jiné, zvláštní roviny.

Zbývá ještě položit důležitou otázku po smyslu všech těchto postupů, po motivaci (samozřejmě zde odhlédneme od motivace komerční či pouze praktické, provozní). Zdá se, že nejčastějším

z důvodů, proč současní dramatikové tyto postupy volí, je dosažení jisté distance k probíraným problémům, jistého zcizení a současně jisté paradigmatickosti, posunutí do roviny podobenství. Při tom mnohdy značnou úlohu hraje i rovina jazyková. Tak např. Heiner Müller označuje svou úpravu Sofoklova Oidipa ještě doložkou Nach Hölderlin, podle Hölderlina - použití archaicky znějícího Hölderlinova překladu Sofokla zmíněnou distancí ještě zvětšuje. Ještě jeden příklad z Müllera: užitím báje o Prométeovi se v jeho zdařilé dramatizaci Gladkovova románu Cement celý příběh dostává na obecnější a patetičtější rovínu.

Zpracování notoricky známých látek dává autorům ideální možnost konfrontace či polemiky se staršími nebo odlišnými názory a pojetími, je mimořádně vhodným prostředkem k sebereflexi, k formulování vlastních názorů. Prostřednictvím dialogu s minulostí vedou dnešní autoři touto cestou dialog se svými současníky.

V neposlední míře třeba uvést jako motivaci i důvody stavební, konstrukční. Staré příběhy dodávají často nově vznikajícím dílům větší soudržnost a pevnější strukturu. To je např. případ zmíněné Braunovy hry Hinze a Kunze, v níž je volný sled více či méně kronikářsky laděných obrazů držen pohromadě analogiemi a paralelami s Goethovým Faustem, včetně řady obměňovaných citátů. V tom případě i jinde se objevuje někdy ještě ta radost ze hry, kterou pociťují i diváci, potěšení tím, že poznávají, nač autor naráží.

Závěrem bych ještě rád poznamenal, že uvedené postupy jsou projevem návaznosti na tradici i protestu proti tradici, projevem prožívané kontinuity i současně diskontinuity, charakteristické pro celé dějiny kultury. Jedná se tedy o plodnou a produktivní linii v moderním dramatu, která má svou nezastupitelnou funkci. Nebudeme tedy všechny autory adaptací považovat za literární parazity, jak to učinil úvodem citovaný Wolfgang Harich, stejně tak jako za ně nepokládáme adaptátory Shakespeara či Racina.

- 1 Wolfgang Harich: Der entlaufene Dingo, der vergessene Floß.
Sinn und Form 1973, 1. S.190.
- 2 Peter Hacks: Das Poetische. Ansätze zu einer postrevolutionären
Dramaturgie. Frankfurt a.M. 1972. S.92.

ZUR PROBLEMATIK DER ADAPTIONEN ÄLTERER WERKE UND DER BEARBEITUN- GEN VORGEFORMTER STOFFE IN DER MODERNEN DRAMATIK

Jiti Munzar

Die Übernahme vorgeformter Stoffe und die Bearbeitungen schon existierender Werke bilden schon seit den Anfängen einen wichtigen Bestandteil der schöngeistigen Literatur. Solchen Erscheinungen begegnet man seit jeher sehr häufig in der Dramatik, in der die vorgeformten Stoffe viel mehr zur Geltung kommen als in der Epik oder Lyrik.

Ebenfalls in der gegenwärtigen Dramatik, und insbesondere im deutschen Sprachraum, sind die Adaptionen sehr beliebt. Das Herangehen der meisten Autoren an die älteren Stoffe ist mehr reflektiert, mehr intellektuell als früher. Vor allem Bertolt Brecht und seine Nachfolger und Schüler spielen dabei eine bedeutende Rolle. In diesem Zusammenhang wird das dramatische Schaffen von P. Hacks, H. Müller und Volker Braun charakterisiert. Die Gemeinsamkeiten und die Unterschiede bei den einzelnen Autoren werden angedeutet. Die Funktion dieser Verfahren (Adaptionen, Bearbeitungen klassischer Stoffe) in der heutigen Dramatik wird diskutiert.