

Alena Joachimsthalerová:
DIVADELNÍ ADAPTACE ROMÁNU SPALOVAČ MRTVOL.

posudek bakalářské práce

Klíčová část práce Aleny Joachimsthalerové je pojata jako popis a komparace dvou dramaturgií téže prózy, respektive dvou inscenací, které vznikly v roce 2016 na základě Fuksova *Spalovače mrtvol* v Národním divadle v Praze a v ostravském Divadle Petra Bezruče. Neméně důležitou a rozsáhlou částí autorčina výkladu je však i „prehistorie“ tématu, tedy kapitoly věnované Fuksově novele, filmu Juraje Herze i starším dramaturgiím a inscenacím této předlohy.

Po přečtení práce mohu konstatovat, že výsledný text věcně obsáhl víceméně vše, co je možné na dané téma napsat, shrnuje tedy základní očekávatelné informace o genezi a podobě jednotlivých uměleckých děl, které se zvoleného tématu tak či onak dotýkají, a usiluje také o jejich usouvztažnění a interpretaci. Vzájemným porovnáním dvou zvolených dramaturgií a inscenací (na pozadí prózy a filmu) se pak autorce vcelku daří pojmenovat to základní, co tyto vzájemně odlišuje, a také charakterizovat odlišné přístupy jednotlivých tvůrčích týmů.

Na druhé straně však nemohu přehlédnout, že celou práci Aleny Joachimsthalerové prostupuje nedostatečná snaha proniknout pod povrch jevového a také určitá textová, pojmová, formulační a argumentační nepřesnost, až vágnost.

Dokladů toho lze v „prehistorické“ části práce najít mnoho, počínaje úvodním výčtem literárních děl, která mají být atraktivní pro divadlo díky svému zfilmování (aniž by autorka vnímala zásadní rozdíly mezi uváděnými příklady), až po tvrzení, že „Spalovač mrtvol je pátým literárním dílem Ladislava Fukse“. Což se zjevně opírá o přesvědčení, že sousloví „literární dílo“ je totéž, co slovo kniha, a proto lze započítat i faktografickou publikaci Zámek Kynžvart (s. 12).

Obdobná argumentační nepřesnost určuje však například také výklad dvojice inscenací Spalovače mrtvol, které připravil Konrád Popel. Interpretka v něm tematizuje fakt, že obě tyto inscenace vycházejí ze stejného výchozího textu (= autorské dramaturgie) a bez zaváhání je klasifikuje společným titulkem „Spalovač mrtvol pro děti“. Sama ovšem vzápětí uvádí, že první z nich byla adresována dospělým a druhá dospívajícím od 12 let, aniž by přitom zvažila, zda by proměna adresáta nemohla také modifikovat inscenaci a výchozí text.

Z autorčiných nepřesností občas promlouvá její nevelká obeznamenost s literaturou předmětu a prameny. Viz například věta, která zdánlivě neproblematicky oznamuje obecně známá fakta: „...rok po vydání novely, tzn. v roce 1968 (premiéru měl 14. 03. 1969), vznikl dnes již kultovní film...“ (s. 15). Podle Jana Poláčka (Příběh spalovače mrtvol: dvojportrét Ladislava Fukse, Praha 2013) ovšem spolupráce obou tvůrců, Herze a Fukse, na filmu započala již v čase, kdy novela byla ještě v rukopise. Při větší znalosti pramenu by totiž mohla například přesvědčivěji spekulovat o rozdílu mezi závěrem

filmu a předlohy, v němž rozhodně nešlo jen o to, že by původní Fuksův text byl náhle pro cenzuru nepřijatelný¹

Svůj podíl na řadě argumentačních nepřesností má také autorčina zjednodušující představa o dobových kulturních a historických souvislostech. Dokladem toho je následující formulace, pokoušející se pojmenovat souvislost mezi filmem *Spalovač mrtvol* a normalizačními zákazy jednotlivých herců a tvůrců. Cituji: „Vyneslo to zákaz tvorby pro kameramana Stanislava Milotu, herečku Vlastu Chramostovou a další, ačkoli sám Fuks mohl po roce 1968 i nadále publikovat, což dokazuje, že film byl mnohem explicitnější v odkazech na současnou společnost a politiku a některé významy oproti novele zvýraznil“ (s. 17). *Takováto formulace totiž:*

a) opomíjí, že důvodů pro zákaz jmenovaných i nejmenovaných tvůrců bylo mnohem víc, přičemž podíl na filmu *Spalovač mrtvol* rozhodně nepatřil k těm hlavním,

b) vytváří falešnou souvislost, když proti sobě staví zákaz některých tvůrců filmu a Fuksovy normalizační publikace, a to s cílem ukázat, že film byl pro režim politicky nepřijatelnější – a zároveň lehce opomene, že jeho režisér za normalizace zakázaný nebyl a natočil na dvě desítky filmů.

Vjemový, pocitový a dojemový přístup převážil nad snahou o systémovou analýzu v případě těch kapitol, které se přímo věnují porovnání pražské a ostravské inscenace. Patrné je to už z faktu, že autorka tak činí v kapitolách nazvaných *Scénografie* a *Dvakrát Karel Kopfrkingl*, což je signálem toho, že nejen samotný text dramaturgie, ale také dramaturgický a režijní koncept obou inscenací nahlíží zprostředkovaně: z perspektivy „toho, co je na jevišti vidět a slyšet“, tedy skrze scénu a ústřední postavu (respektive výkon herce v této roli). Je potěšitelné, že přitom prokazuje svou schopnost viděné adekvátně kriticky popsat a porovnat, nicméně i tady nejednou sklouzává k nepřesným formulacím.

Patrné je to hned z první věty kapitoly *Scénografie*, která nečekaně začne slovy: „*Formálně je text rozdělen do 15 kapitol, které se dají rozdělit do tří skupin – doma, v krematoriu a v exteriéru. Příkladem exteriéru je zoologická zahrada, pouť s panoptikem, Petřínská rozhledna a další. Pro film není náročné obsáhnout vyjmenované a mnohem více, ale pro divadlo je to téměř herkulovský úkol.*“ Čtenář práce se ovšem již nedozví, o kterém textu autorka právě mluví, zda o prozaické předloze, scénáři filmu, či textu některé z dramaturgií. Jiným příkladem je neobratná argumentaci na straně 52, která sugeruje představu, že inscenace, která nemění text předlohy, tedy nic neškrtná a nic do něj nevpisuje, je tomuto textu automaticky „věrnější“. A to navzdory faktu, že ve zbytku své interpretace autorka de facto dokládá opak.

¹ V 26. díle televizního dokumentu *Zlatá šedesátá* (r. Martin Šulík, 2009) J. Herz popsal dnes již nedohádatelnou původní verzi závěru filmu přibližně slovy: Dvě zaměstnankyně krematoria si vyprávějí o Kopfrkinglovi a zvažují, co se ani s tím slušným člověkem stala. Ve velkém okně za nimi je možné vidět pohybující se tanky. Potom následuje dlouhý záběr, ve kterém proti kameře kráčí naštvání a zničení lidé a mezi nimi se náhle objeví jediná usměvavá tvář. Pán Kopfrkingl se vrací se sovětskou armádou.

Navzdory vyjmenovaným dílčím výhradám se domnívám, že Aleně Joachimsthalerové se podařilo vyhovět nárokům kladeným na bakaláře a doporučuji její práci k obhajobě.

Otázky:

- Jaká je hierarchie divadelních složek umělecké výpovědi v analyzovaných inscenacích?
- Jaký je rozdíl mezi inscenací věrnou výchozímu textu a inscenací věrnou smyslu výchozího díla?

