

## Oponentský posudek diplomové práce Tomáše Loužného: Mezi autorstvím a režii, Dramatizace versus autorská úprava

Předložená diplomová práce vzbuzuje respekt již svým rozsahem. Je přehledně strukturovaná, dobře formulovaná. Rozdělena je do tří základních částí, teoretická část práce analyzuje různé přístupy k textu, zaměřuje se na adaptaci a dramatizaci. Praktická část se zabývá vlastní dramatizací románu Egona Hostovského „Cizinec hledá byt“, která byla uvedena v Disku a úpravami, textovými i inscenačními, divadelní hry francouzského dramatika Jeana Luca Lagarda „Jenom konec světa“, uvedené v DJKT Plzeň.

V praktické části práce nás diplomant provází průběhem práce na textu od jeho volby až po finální výsledek, zakotvený v inscenaci. V Diskové práci nám podrobně referuje, jakým způsobem nabýval text definitivní podobu. Postup dokumentuje konkrétními příklady, čtenář má možnost srovnat románovou verzi, první verzi dramatizace a finální verzi, ovlivněnou i průběhem zkoušení, což blahodárně umožňují laboratorní podmínky v Disku. V DJKT Plzeň zkoušel pevný text, zakotvený svým stylem ve francouzské tradici jednání slovem. Samotnému kontextu francouzského divadla věnuje jednu z kapitol. Poté nám přibližuje, jakým způsobem upravovali a domýšleli text, aby byl bližší českému vnímání („podpořit existenci konkrétně ukotvených scén, dramatických situací a dialogů mezi postavami“, str. 85). Původní záměry pak reviduje zkoušení, hledání scénického tvaru, inscenátoři se vrací k autorovi, jeho poetizujícímu stylu. Cenná je i reflexe odlišnosti práce v provozním typu divadla, kde vnější podmínky ovlivňují i samotnou koncepci (zejména možnosti a nároky na obsazení). Praktická část svědčí o profesně zodpovědném přístupu k tvorbě. Důkladnost výkladu oponentské námitky neinspiruje. Úvodní teoretická část práce je ovšem vzrušující.

Teoretická část práce je ambiciózní. Diplomant prokazuje nadstandartní orientaci v teoretické literatuře i schopnost samostatného myšlení. Problematiku autorství pojednává v mnoha souvislostech- teatrologických, právních i filosofických. Pro mě je ovšem nejzajímavější, že otevírá i živé téma vztahu inscenátorů k textové předloze. Chceme-li postihnout problém v jeho krajních polohách, vyjádřeno prostě, na jedné straně jde o názor, proklamovanou tendenci- s textem je možné dělat vše, „interpret“ (na uvozovkách trvám) má právo nakládat s ním zcela libovolně (necítí se být interpretem ale suverénním autorem), na straně druhé – interpret by měl respektovat text, dodávám, je-li interpretem, plyne to i ze samotné etymologie slova. Zajímavé se mi zdá, stanovisko „vše je dovoleno“, je podepřeno názory teoretiků postmoderny, dekonstrukce, „fixního světa inscenátora“, opačné stanovisko ryze interpretační je dokumentováno názory praktiků, především režiséra Th. Ostermeiera. Teoretické práce o interpretaci jsou ale dostupné, interpretace je např. základním tématem moderní hermeneutiky, připomeňme alespoň dílo H. J. Gadamera. (Dále např. P. Ricoeura, G. Figala, z českých teoretiků Z. Mathausera.) Opomenutí těchto pramenů diplomantovi nevyčítám, i když doporučuji k přečtení, jenom vyvozují, že pro jednu stranu sporu zbrojí autor diplomové práce přece jen sofistikovaněji.

Fundamentálně krajní stanoviska diplomant smiřuje odkazem k praxi: „Samozřejmě není rozložení sil tak vyhraněně černobílé...Takže Thomas Ostermeier sice může tvrdit, že jeho divadlo roste z vymezení se k Franku Castorfovi, a že proto je pro něj respekt k textu na prvním místě, ale pak mu nedělá problém text přepsat a vložit do něj cizí textové materiály, což je postup bližší postmoderně.“ Budiž. Ale je tím skutečně zpochybněn prioritní respekt k textu? Úkolem inscenátora je autorův text zpřítomnit. Překódování probíhá nejen z jazyka literatury do jazyka scénického, ale i v dalších rovinách, z času do času, z jedné kultury do druhé. Jestliže přijmeme premisu, že dílo by mělo působit tak živě jako v době svého vzniku, pak se upravám, zásahům do litery textu často nevyhneme. Problém respektu k textu (který je do značné míry i problémem etickým, jak nahlíží i diplomant) souvisí s klíčovou otázkou věrnosti liteře a věrnosti duchu díla. Zjednodušíme-li paradox maximálně, a

bereme v úvahu právě divadlo (protože jak v religionistice, tak v právu jde o odlišná východiska a souvislosti), pak můžeme tvrdit, že interpretace absolutně věrná literě díla nemusí být ještě věrná jeho smyslu. Ostermeierova práce může být důkazem opačné teze. Přestože např. jeho Nora neodchází z Helmerova domu, ale manžela zastřelí – a to je nesporně výrazný zásah do litery textu – zůstává Ostermeierova interpretace příkladem respektu k autorovi, duchu jeho díla. Režisér pouze důsledně transformuje prvky a souvislosti díla z Ibsenovy doby do doby současné. Samotný závěr je stejně šokující, jako byl v době Ibsenově odchod ženy od manžela a dětí. Zároveň je i logickým dovršením pojetí postavy v inscenaci. (A to tvrdím jako autor jiné, pozdější úpravy textu, která došla k jinému rozuzlení, o jehož vnitřní logice jsem taktéž přesvědčena.) Aby byla má argumentace korektní, vraťme se k Nepříteli lidu, jehož úprava iniciovala diplomantovo tvrzení. Důvodem úprav, dle mého soudu, byl i záměr vyprovokovat následně probíhající diskusi, tematizující spor ekologie a prosperity. Téma diskuse ale korespondovalo s Ibsenovým dílem a nutilo diváky, aby se identifikovali či nesouhlasili s postoji postav. Myslím, že i v tomto případě je ctěn duch díla, jde o postup sice vybočující z konvence, ale přesto interpretační.

Téměř v závěru teoretické oponuje diplomant, nekompromisnímu obháji práv autora, M. Kunderovi. „Zatímco zmiňovaný Kundera pak tvrdí, že přepis je smrt kultury, tvrdím já, že neustále nové přemýšlení o díle, jeho nové interpretace a případně i jeho přepis, zajišťují dílu nesmrtelnost.“ Jako podporu svého stanoviska cituje pak R. Dawkinse, autora termínu mem (kulturní obdoba genu). „Z tohoto biologického hlediska tak lze říci, že každá adaptace, každá interpretace, byť třeba dílo zásadně upraví, každý přepis díla, přispívají k nesmrtelnosti díla původního.“

Namísto závěrečné otázky pokusím se o antitezi jako vybidnutí k diskusi. Nesmrtelnost díla zaručují pouze ty interpretace, které jsou, jak již sám termín napovídá, jeho přetlumočením, objasněním, výkladem, cítí se původním textem, dílem, vázány.

Dodávám, ty ostatní na jeho nesmrtelnosti, tvrdě řečeno, více či méně parazitují. Dokonce i na jeho skutečných interpretacích. Pomiňme ty projekty, které tak činí z čistě komerčních důvodů, s diváckým očekáváním kalkulují. Shakespeare „Hamlet“, adaptoval Vonásek, se prodává lépe než pouze Vonásek „Můj Hamlet“. Zajímavější je příklad, že autor inscenace je tvůrce nadaný, text je ale pro něj nezávaznou inspirací k volnému proudu asociací. Samozřejmě, že jeho fantazie třeba i odhalí zajímavý aspekt díla, ale původní dramatikovo dílo v takové inscenaci zpřítomněno není. Jediné, co snad žije dál je jméno autora a název díla, to nejméně důležité. Budeme jednou možná všichni autory, paměť však nepřesáhne délku jednoho života, tak jakápak nesmrtelnost. Pokuste se mi to rozmluvit.

A dodávám ještě, právě tak jako vy neprosazujete režiséra-autora, který chce být jediným Autorem scénického díla, nemyslím si, že jediným možným typem činoherního divadla je divadlo interpretační. Ale domnívám se, že bez interpretačního divadla by ztratila divadelní kultura těžiště a původní tvorba, literárně-dramatická i inscenační, by se – možná nedohledatelně – vznášela ve vzduchoprázdnu.

Diplomová práce převyšuje ve všech ohledech nároky na diplomovou práci kladené. Doporučuji ji k obhajobě.

prof. PhDr. Daria Ullrichová