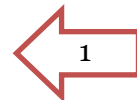




## Sarah Slavičková TEXT V LOUTKOVÉM DIVADLE PO ROCE 2000

---



posudek bakalářské práce

Výchozí, byť v Abstraktu předložené bakalářské práce poněkud vágně formulovaná, otázka Sarah Slavičkové zní: „*Jak si stojí původní dramatická tvorba určená pro hru s loutkami?*“ K autorkou postulovaným úkolům pak patří: zdokumentovat stávající vztah loutkového divadla a textu, inspirovat „*vytvoření jednotné a jasné metodologie věnující se kategorizaci textů z hlediska jejich autorství*“, „*shrnout nejpodstatnější vzniklé materiály zaměřující se na problematiku textu v loutkovém divadle*“, ale také analyzovat konkrétní případy toho, jak si autoři her pro loutky „přisvojují“ texty epické či prozaické.

Této nemalé šíři úkolů odpovídají také tři části práce:

- a) Prvním krokem autorčina přístupu k problematice byl sběr materiálu, tedy záslužný průzkum dramaturgie deseti loutkových divadel, respektive analýza a následná interpretace toho, jaké typy textů si tato divadla pro své inscenace volí. Výsledná analýza přitom dokládá (převedeme-li si sami Slavičkovou uváděné údaje na procenta), že ze 715 loutkových inscenací zcela původních loutkových her bylo 26%, zbytek pak představují texty vzniklé na motivy cizích předloh (22%), případně jejich přímou „adaptací či dramaturgií“ (52%). Tato čísla autorku následně celkem přirozeně přivedla k (spíše implicitnímu, než výslovně deklarovanému) přesvědčení, že jeden ze základních problémů dramatické tvorby pro loutky jsou způsoby, jakými jsou – použijeme-li její způsob uvažování – původně „literární texty transformovány do divadelního jazyka“.
- b) Druhým autorčiným krokem proto bylo pokusit se popsat, jakými cestami se tento „přerod“ z literatury do divadelního jazyka děje, a v souvislosti s tím také obhájit zvolenou terminologii a klasifikaci textů pro loutky, neboli jejich rozčlenění do kategorií tak, jak je ostatně již použila v předchozím statistickém průzkumu. Jestliže si přitom Slavičková za svého rádce vybírá brožuru Ludka Richtera *Literatura, divadlo a my*, kterou v roce 1985 vydaly pražský Ústav pro kulturně výchovnou činnost a Krajské kulturní středisko v Hradci Králové, a svůj výklad zakončuje kapitolou nazvanou „*Závěrečné tipy pro dokončení zdařilé transformace*“, svědčí to o tom, že neusiluje o obecnější teoretický průzkum problematiky, nýbrž se pohybuje v rovině praktického návodu, jak v daném případě postupovat. V návaznosti na Richtera je přitom její uvažování vedeno představou, že texty používané loutkovými divadly lze tvarově a



kvalitativně hierarchizovat podle toho, nakolik je převod literárního díla na divadlo „úplný“, přičemž zjevným ideálem je hra pro loutky „*ve formě dramatické (dialogy, prefixy postav, scénické poznámky...)*, *kdy se veškeré informace dozvídáme z dění uvnitř díla – z dramatických situací a jednání dramatických postav*“ (s. 41). Odtud pak potřeba přesně klasifikovat a oddělit tvůrčí podíl autora předlohy a úpravy pro divadlo.

- c) Tuto hodnotovou premisu pak Slavičková používá i ve svém třetím a závěrečném kroku: v analýze způsobů, jakými čtyři loutková divadla v posledních letech? naložila se čtyřmi pohádkovými literárními předlohami. Jejím záměrem tu přitom zjevně bylo ukázat příklady dobré a špatné praxe. Proto také tu její text dostává rozměr spíše divadelně kritický než teoretický.

Vezmeme-li bakalářskou práci Sarah Slavičkové jako celek, tak prokazuje mimořádné zaujetí loutkovým divadlem jako tradičním a osobitým fenoménem, což se mj. projevuje i v jejím despektu k případům, kdy se určitý loutkový soubor v konkrétní inscenaci loutek „vzdá“, neboť dá přednost jiným výrazovým prostředkům. Tento zájem ji pak následně vede ke snaze poznat a pochopit, jak se o loutkovém divadle v rámci jeho současného interního diskursu přemýšlí, a tvůrčím způsobem to modifikovat tak, aby se to dalo do budoucna prakticky používat. Slavičkové nadto nechybí ani schopnost vymezený okruh materiálů analyzovat a své postoje – rázně – formulovat.

NA ZÁKLADĚ PŘEČTENÉHO A ŘEČENÉHO TAK MOHU KONSTATOVAT, ŽE PŘEDLOŽENÁ PRÁCE ODPOVÍDÁ NÁROKŮM, KLADENÝM NA BAKALÁŘSKÝ STUPEŇ BĀDÁNÍ A VZDĚLÁNÍ, A PROTO JI DOPORUČUJI K ÚSTNÍ OBHAJOBĚ, KLASIFIKOVANÉ NEJSPÍŠE ZNÁMKOU C ČI D.

PS. Navržená klasifikace je přitom motivována tím, že autorčin přístup ke zvolené problematice má své limity – vyrůstající z faktu, že se jí při formulaci klíčových otázek a způsobu jejich řešení nepodařilo překročit omezení daná způsobem, jak „my, co se zabýváme loutkami“, o divadle pragmaticky přemýšlíme. Neboli zůstala v hranicích „loutkařského“ předporozumění, aniž by měla potřebu je konfrontovat s tím, jak se dnes o vztahu divadla a textu, respektive o způsobech zacházení s textovými předlohami, uvažuje v jiných typech divadla.

Jestliže tedy Slavičková v úvodu své práce děkuje školitelce za to, že se díky její pomoci „*neutopila v rozbouřených nezmapovaných loutkářských vodách*“, oponentu nezbyvá než



konstatovat, že ve skutečnosti se ve své práci pohybovala jen v mělkém zálivu, který je od skutečně rozbouřených vod náležitě izolován a vzdálen.

Pokud by se totiž někdy chtěla do nich vydat, musela by se vzdát premisy, že vše podstatné o loutkovém divadle je řečeno v těch několika málo knihách, které se jím přímo zabývají, nebo na stránkách časopisu *Loutkář*. A současně by si musela uvědomit, že české divadlo, jeho vztah k textu a přemýšlení o tomto vztahu, prochází v posledních desetiletích zásadní proměnou, takže při práci se sebelépe myšlenými návody na to, jak se má při vytváření loutkového repertoáru správně postupovat, aby výsledek byl zdařilý, musí brát v úvahu i okamžik jejich vzniku. Autorkou ctěné a citované autority z let osmdesátých se totiž pohybovaly ve zcela jiném hodnotovém a poetickém kontextu, než je ten, který utváří divadlo současné. Rozdíl byl minimálně v tom, že tehdy panovala mnohem větší úcta k dramatu jako povýtce jedinému správnému textu pro divadlo. Převedení do řeči divadla tudíž znamenalo převedení do podoby co nejvíce se přibližující tvaru, který Peter Szondi nazývá drama absolutní.

Mnohé ze Slavičkovou citovaných názorů byly nadto myšlenkově konzervativní, ba bizarní, už v okamžiku svého vzniku. Mám na mysli především text Olgy Panovové z roku 1987, otištěný v časopisu *Loutkář* s názvem *Niektoré problémy vzťahu divadla k literatúre*, který Slavičkovou oslovil svým apelem na nutnost vytvořit spolehlivou kategorizaci, která by do vztahu divadelního textu a předlohy konečně vnesla pořádek. O tom, že se v tomto případě snaha o normativnost míjí se znalostí reality umělecké tvorby, svědčí kupříkladu toto – Panovovou zformulované a Slavičkovou vyzdvížené – tvrzení: „*Ak majú dve alebo viaceré hry tú istú zápletku i jej riešenie, treba ich pokladať za tú istú hru.*“ To totiž naprosto ignoruje jazykovou, stylistickou, kompoziční, tvarovou a poetickou složku díla literárního i divadelního, včetně toho, že i hry se stejnou zápletkou a řešením mohou vynášet nad lidským světem naprosto protikladné myšlenkové soudy.

Odhodlá-li se Sarah Slavičková někdy vydat do rozbouřených vod myšlení o vztahu divadla a textu, bude muset začít studovat relevantní teoretickou domácí i zahraniční literaturu. Už dnes by například mohla znát – na síti dostupnou – práci Aleše Merenuse *Nárys teorie dramatisací literárních děl* (2012), a to proto, že v ní jsou shrnuty i další náhledy na dané téma.

Studium obdobné literatury jí pak nepochybně ukáže, že vztah (literárního) textu a divadla je velmi proměnlivý a během posledního století prošel zásadní proměnou – a spolu s ní i představa, co to je divadelní jazyk, za použití jakých prostředků divadlo může a má promlouvat. Tradiční „dramatická“ forma dramatu sice stále ještě utváří pozadí myšlení o divadelních hrách, tyto však už mohou mít tvarově velmi různorodé a této konvenční formě velmi vzdálené podoby. A není tomu tak proto, že by byly nezdařilé, nýbrž proto, že se z pohledu inscenátorů stírá rozdíl mezi dramatickým, epickým a lyrickým principem, ale i rozdíl mezi texty literárními



(uměleckými) a jinými, například dokumenty. Zvláště české divadlo je pak v situaci, kdy jeho vztah k předem danému dramatickému textu je velmi rezervovaný, neboť za progresivní se považuje dominance inscenátora, který je jediným skutečným autorem inscenace a má tudíž také právo s textovou složkou inscenace zacházet dle své vůle. A protože je vítáno vše, co polemizuje s představou divadla jako umění čistě reprodukčního – a zvláště jsou ceněny ty inscenace, které se dokáží bez předem dané textové složky zcela obejít, respektive si zvolí text, který není pro inscenování vůbec predestinován a který by tudíž nikdo na jevišti neočekával.

To vše v úhrnu vede k tomu, že se zcela rozpadá tradiční hierarchie typů a úrovní přizpůsobení literárního textu divadlu, s nímž Slavičková pracuje (byť se tu a tam zmíní, že jde jen o schéma a ve skutečnosti jsou věci složitější). Texty tvarově dokonale přizpůsobené pro inscenování se totiž inscenátorům vůbec nemusejí zamlouvat, protože zajímavější jim připadá vést dialog s textem divadelně neobvyklým, jenž jevištnímu uvedení více „vzdoruje“. A jestliže Slavičková ve svém výkladu lituje, že je málo repertoárových loutkových her, které by byly nadčasové a kolovaly od souboru k souboru, pro dnešní divadlo jsou naopak ideálem texty jedinečné, časové, hrané teď a tady – a už nikde jinde.

Jsem si vědom, že do sféry loutkové pronikají tyto posuny vztahu pomaleji, než do jiných forem divadla, nepochybně i díky tomu, že jejím adresátem jsou děti, respektive rodiče, očekávající, že děti budou oslovovány prostřednictvím tradičnějších forem. Nicméně přesto nelze existenci naznačených trendů zcela ignorovat.

Stejně komplikované je to však rovněž s požadavkem Sarah Slavičkové, že by myšlení o loutkovém divadle mělo přesně vymezit tvůrčí podíly autora předlohy a divadelního textu. Navzdory autorkou citovanému názoru Panovové, že nepořádek při uvádění nebo naopak neuvádění autorství „pramení z lhostejnosti a diletantismu“, je totiž historickou skutečností, že nejde o chybu, nýbrž o víceméně standardní situaci. Nikdy v dějinách totiž nenastal stav, kdy by bylo vůbec možné tomuto požadavku náležitě dostát. Kulturní historie totiž zná případy, kdy „upravovatelé“ bez zaváhání podepsali vše jako svoje, byť třeba jen text přeložili do jiného jazyka a reálií, a naopak případy, kdy neměli potřebu svůj podíl inzerovat, nebo jej systematicky tajili. Mezi těmito krajními variantami přitom leží široká škála dalších možností, skrývajících se například za formulacemi „na motivy“, „s využitím“, „inspirováno“ apod. Svůj vliv na volbu použité varianty pak má dobová konvence, psychologie konkrétního jedince (nesmělost či naopak sebejistota), ale také například okolnosti (nejen cenzurní), které vedou k tomu, že je některé jméno strategicky potlačeno, či zcela zamlčeno. A rozhoduje i tvar: kupříkladu převody z verše do prózy se za umělecký čin nepovažují, kdežto naopak zveršování ano (*Manon Lescaut*). Jestliže je ale původní dílo značně proslulé, tak ani sebevětší dovednost



adaptátora původního autora „nepřebije“: takto se například jako příliš sebevědomý zdál Nezvalův podpis pod hrou nazvanou *Tři mušketýři*.

Postmoderní myšlení navíc silně modifikovalo i způsoby zacházení s autorstvím. Legalizovalo totiž případy, kdy „upravovatel“ beze změny přejme a svým jménem podepíše celé dílo, aniž by je příliš proměnil – alespoň pokud adresáti uznají, že cílem této manipulace s předlohou je provokativně narušit stereotypy jejího vnímání společností. V české literatuře je tak znám případ, kdy náš současník vydal pod svým jménem Dušan Švec báseň, která se do posledního písmene shodovala s *Májem* Karla Hynka Máchy. V roce 2000 pak byla výtvarná Cena Jindřicha Chalupického udělena obrazům Tomáše Vaňka, které do posledního detailu kopírovaly kresby Josefa Lady – jen s tím rozdílem, že do obrázků, vnímaných českými adresáty tradičně jako kresby pro děti, Vaňek vložil explicitní sexuální motivy, tedy nezakryté zpodobené pohlavní orgány.

Proč to zde připomínám? Protože rozbouřené vlny moderního a postmoderního umění do loutkářského zálivu sice často ani nedoběhnou, nebo jen ve velmi krotké podobě, to ale neznamená, že by je bylo možné zcela ignorovat. Minimálně proto, že mohou poskytnout komparativní pozadí, na němž specifikum loutkového divadla lépe vynikne.

Případné otázky:

- Existuje nějaký rozdíl mezi vztahem inscenátorů k textu v současném divadle obecně a v divadle loutkovém? V čem je tento vztah v případě loutkového divadla specifický?
- Co by se v případě loutkových her mohlo považovat za kritérium umožňující oddělit podíl autora předlohy a divadelního textu a adekvátně je oba klasifikovat?