

Priehrštie rôznych prístupov k dramatickému textu a inscenácii

A Handful of Different Approaches to Dramatic Texts and Staging

Anne UBERSFELD. *Čítať divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2023. 392 s. ISBN 978-80-8190-102-7.

DAGMAR INŠTITORISOVÁ

Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Divadelný ústav v Bratislave vydaním jedného zo základných diel hlavnej predstaviteľky francúzskej teatrologickej semiológie¹ Anne Ubersfeldovej (1921 – 2010) *Čítať divadlo* (*Lire de théâtre*) predstavil v rámci svojej edičnej činnosti ďalšie mimoriadne teatrologické dielo priekopníckeho charakteru a svetového významu. Pri prekladoch troch jeho zväzkov dve naše popredné prekladateľky z francúzskeho jazyka vychádzali z verzií publikovaných v roku 1996, ktoré majú názvy: *Lire de théâtre* (*Čítať divadlo I.*), (*Lire de théâtre II. L'école du spectateur* (*Čítať divadlo II. Škola diváka*)) a *Lire de théâtre III. Le dialogue de théâtre* (*Čítať divadlo III. Divadelný dialóg*). Všetky tri časti písala Anne Ubersfeld v priebehu rokov 1977 až 1996 a v ďalších vydaniach ich priebežne redigovala, upravovala či dopĺňala.² Prekladateľkou prvých dvoch častí je Mária Krásnohorská, poslednej, tretej, Soňa Šimková, ktorá zúročila aj svoje hlboké teatrologické vedomosti a poznatky teoretického a dejinného charakteru, týkajúce sa nielen francúzskej, ale i svetovej dramatickej literatúry a inscenačnej tvorby. Autorkou prekladov citátov z anglického jazyka je Zuzana

Vajdičková, ktorá bola zároveň aj teatrologickou konzultantkou.

V *Predhovore* k poľskému vydaniu *Čítanie divadla 1* (2002) Anne Ubersfeld píše, že aj napriek tomu, že vieme alebo si myslíme, že čítanie divadla (v zmysle inscenácie/predstavenia) nie je možné, pretože čítanie sa týka iba textov (myslí tým dramatických), napriek tomu divadlo treba čítať.³ Za týmto zámerom sa pravdepodobne skrýva aj používanie pojmu divák i v situáciách, keď píše o divadelných predstaveniach, pričom v celom texte minimálne používa pojem čitateľ. Explicitne však svoje chápanie vzťahu medzi pojmi divák a čitateľ nikde v texte nevysvetľuje. Za spojivo medzi nimi však môžeme považovať chápanie divadelného diela (často ho pomenováva iba pojmom divadlo) ako kombinácie reálnej a fiktívnej (imaginárnej) štruktúry. Jedným z príkladov, na ktorom túto predstavu vysvetľuje, je prezentácia jednoty herca a postavy ako dialektickej, ktorá je výsledkom predstáv dramatika, scénografa, režiséra, herca atď. Príkladov v texte by sme však našli omnoho viac.

Uvedené predsavzatie bolo možno i jedným z dôvodov, prečo sa Ubersfeldová snažila pristúpiť k problematike dramatického a inscenačného textu čo najkomplexnejším

¹ V anglofónnych krajinách je zaužívaný pojem semiotika.

² Podľa LOBA, M. Wstęp. In UBERSFELD, A. *Czytanie Teatru 1*. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002, s. 5 – 8.

³ Podľa UBERSFELD, A. Przedmowa. In UBERSFELD, A. *Czytanie Teatru 1*, s. 9. V poľskom preklade nie je uvedené, z ktorého vydania pochádza Ubersfeldovej *Úvod*.

spôsobom. Tento zámer v jej koncepcii štruktúry, funkcie a zmyslu divadelného diela znamená, že vytvorila sieť veľkého množstva jeho možných dekódovacích línií, t. j. nielen z recepčného, ale aj z divadelno-autorského hľadiska, či presnejšie z hľadiska praktikov, ako tento pojem v uvedenom význame najčastejšie používa. Vo všetkých troch zväzkoch pracuje s prácami množstva vedcov lingvistického, semiotického, filozofického, interpretačného, textologického, komunikačného, teatrologického (atď.) zamerania, ako sú napríklad Denis Bablet, Michail Michailovič Bachtin, Christopher Balme, Roland Barthes, Umberto Eco, Jacques Derrida, Erika Fischer-Lichte, Sigmund Freud, Erving Goffman, Algirdas Julien Greimas, Louis Hjelmslev, Julia Kristeva, Jakovlev Vladimirovič Propp, Paul Ricoeur, Claude Lévi-Strauss, Ivo Osolsobé a i. Vychádza tiež z divadelných praktikov – hlavne režisérov, dramatikov, vrátane tých, ktorí nejakým spôsobom teoreticky či inak reflektovali svoju tvorbu. Ide napríklad o Antonina Artauda, Bertolta Brechta, Petra Brooka, Tadeusza Kantora, Erwina Piscatora, Konstantina Sergejeviča Stanislavského, Jeana-Paula Sartra a i. Ich teoretické koncepty aplikovala na divadelné reálie často s veľkým zápalom a ľahko, pričom možnosti ich využitia analyzovala pozitívnym i negatívnym smerom, t. j. zaoberala sa aj ich limitmi.

Vo všetkých zväzkoch jej skúmanie podstaty divadelnosti osciluje medzi striktno vecným, veľmi logickým jazykom a esejistickým, dokonca aj rétorickým štýlom, pričom prvý typ prevažuje. Veľmi dôsledne tiež dodržiava Barthesovo „pravidlo“, ktoré spočíva v požiadavke stanoviť si pri semiologickom výskume kľúčovú otázku (s. 19). Z Ubersfeldovej dikcie je zrejmé, že má za sebou bohatú recepčnú skúsenosť nielen s dramatickými textami, ale aj divadelnými inscenáciami. Pri odkazoch na ne či pri ich analýzach zo zvoleného teoretického uhla pohľadu sa osobitne rada opiera o svetových klasikov.

V tejto súvislosti je známa jej fascinácia tvorbou napr. Viktora Huga, Jeana Racina, Paula Claudela a iných. Svedčí o tom i rad vedeckých článkov rôzneho typu s témou ich tvorby, ktoré publikovala, ako aj posledná časť

tretieho zväzku preloženého diela. Ide o kapitolu s názvom *Analyzované texty*. V nej na divadelných hrách siedmich dramatikov ukazuje, ako vyzerajú niektoré jej štruktúrne teorémy, ku ktorým dospela ako k zásadným, napríklad konfliktný dialóg, porušenie dohody, implicitné atď. Ide autorov: Jean Racine (*Andromacha*, *Faidra*), Pierre Corneille (*Suréna*), Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (*Falošné dôvernosti*), Paul Claudel (*Výmena*), Samuel Beckett (*Čakanie na Godota*), Michel Vinaver (*Pohovor do zamestnania*) a Bernard-Marie Koltès (*Noc tesne pred lesmi*).

V celom texte dominuje tiež Ubersfeldovej snaha o takú optiku „čítania“ divadelného diela, ktorá by jej dovolila pozrieť sa na jeho štruktúru inak, než to umožňujú tradičné diskurzy. Usilovala sa nájsť iné pomenovanie – napríklad – postavy, ktoré by vychádzalo z kontextového prístupu jej funkcie v divadelnom diele, t. j. v dramatickom aj inscenačnom texte. Snažila sa tiež vyhnúť sa až obísť ďalšie pojmy, napr. konanie, motivácia, podtext či iné, nakoniec však občas uznáva, že s niektorými z nich je potrebné i naďalej pracovať, a to pre ich logickú opodstatnenosť a jasnosť významu i v iných než štrukturalisticky zameraných teatrologických a literárnovedných konceptoch.

Hľadanie „iného“ pohľadu, ktorý by sme mohli nazvať aj prierezovo-kontextuálnym, je možné identifikovať v každom zväzku. V prvom ho až zásadným spôsobom našla v aktantovom modeli Algirdasa Julienu Greimasa, v rámci ktorého intenzívne pracuje napríklad s pojmom túžba. V druhom sa opiera hlavne o model divadla, ktorý vychádza z teórie textu, a cez jeho optiku pracuje aj so Saussurovou koncepciou znaku (označujúce a označované), s materiálnosťou vyjadrenia Louisa Hjelmsleva, s informačnou polyfóniou Rolanda Barthesa, pričom veľmi často používa či skúma aj argumenty praktikov ako Bertolt Brecht či Tadeusz Kantor. V poslednom zväzku je týmto základným pohľadom – popri iných – teória konverzačných pravidiel Herberta Paula Gricea (ide o podkapitoly 3.1. až 3.8.).

Prierezovosť zároveň možno charakterizovať ako Ubersfeldovej snahu „čítať“ v divadelnom diele nielen to, čo vidíme a počujeme, ale

i to, je skryté pod jeho povrchovými štruktúrami a čo je ovplyvnené a vzniká v kontakte s divákmi. Vďaka tomuto nevidenému a neviditeľnému chápe zvolený typ analýzy ako ponor do hĺbkových semiotických štruktúr. Kontextovosť tiež znamená, že jej „rez“ do divadelného diela charakterizuje interpretovaný „kúsok“ na osi divadlo (jeho čítanie v zmysle nedeliteľnosti spojenia dramatického textu a jeho inscenovania) – divák (jeho čítanie divadla, t. j. divadelného priestoru vrátane javiska a scénografie; konajúceho herca v postave; réžie) – divadelný dialóg (jeho recepčné aj autorské čítanie ako hlasu autora a postavy v optike rečového a scénického aktu).

V uvedenej logike sú koncipované aj zväzky, čo vyjadrujú ich názvy. Alebo povedané inak – parafrázujúc Ubersfeldovú –, či už pracuje s rečovými aktami alebo s divadelnou (dramatickou, inscenačnou) situáciou, vždy jej ide o zdôraznenie faktu, že čítanie divadla ako celku alebo iba jeho jednotliviny je vždy čítaním v súvislostiach.

Súčasťou slovenského prekladu je časť *Fakty*, ktorá popri sumárnom výpočte bibliografických a iných zdrojov (básne, filmy, prózy, výtvarné, hudobné diela atď.) obsahuje i menný register a stručné životopisy tak Anny Ubersfeldovej, ako aj oboch prekladateľiek. Bibliografické údaje sú členené podľa jednotlivých zväzkov. K hľadšej čítavosti tohto pomerne zložitého a náročného vedeckého textu prispieva väčší formát publikácie (B5) a typ písma hlavného textu, ktorý vďaka dobrej čitateľnosti umožňuje sústrediť sa na obsah. Iný fond, už ale artdizajnového charakteru, majú iba vedľajšie texty (názvy zväzkov, kapitol, texty na prednej a zadnej obálke a pod.), voči hlavnému textu je zvolený veľmi korektné.

K plynulosti čítania by však prispela eliminácia menších nedostatkov, napríklad dôsledne uvádzané odkazy na slovenské vydanie v zátvorkách. Tie vo francúzskom jazyku totiž uvádzajú strany, ktoré sa nezhodujú so slovenským vydaním (napr. s. 65, 90, 250 a i.), a odkazujú tak na miesta, kde sa daná téma (pojmy) riešia. Prípadne chýba názov podkapitoly (napr. s. 55 a i.). Odkazy v slovenčine sú väčšinou uvádzané v primeranom kompromise – síce nie sú dané čísla strán podkapitol

a pod., ale iba ich názvy (napr. s. 237 a i.), čo je však postačujúce pre nekonfliktné kontextuálne čítanie a pochopenie Ubersfeldovej textu. Nie však dôsledne (napr. s. 252 a i.). Bolo by tiež v tejto súvislosti vhodnejšie pracovať aj poznámkami pod čiarou pri odkazoch, ktoré majú vysvetľujúci či dopĺňajúci charakter, t. j. nie sú iba uvedením presného bibliografického údajov citovaného alebo parafrázovaného diela.

Veľkým pozitívom prekladu z editorského hľadiska je však uvádzanie zdrojov, ktoré sú dostupné aj v slovenskom jazyku, t. j. nie iba vo francúzskom či inom jazyku, a preklady citátov, väčšinou z dramatických textov, ktoré doteraz neboli do slovenského jazyka preložené. Zvolený princíp veľmi napomôže pri pochopení obsahu a významu danej state, pretože – popri inom – umožňuje istému okruhu čitateľov porovnávať výsledky analýz a zvolené argumenty Anne Ubersfeldovej nielen s originálnymi diel, ale aj s ich slovenskými prekladovými verziami.

Pre znalcov teoretických divadelných a umenovedných konceptov by bolo taktiež vhodné zmieniť sa aspoň okrajovo o genéze vzniku všetkých troch originálnych zväzkov, s osobitým zreteľom na Ubersfeldovej zásahy do pôvodín alebo do niektorých z ich neskorších vydaní. Zaujímavým kontextovým doplnkom by bol tiež širší ponor do prekladateľských stratégií, aj keď jednu ich časť predstavila Soňa Šimková v úvode s názvom *Paralelné dejiny teatrológie*, a to v súvislosti s prekladom pojmu diskurz.

Prekladový text *Čítať divadlo* je ale predovšetkým dôkazom veľkej schopnosti Anne Ubersfeldovej aplikovať rôzne teoretické koncepty na problematiku divadelného diela a divadla – či už jej alebo citovaných a parafrázovaných filozofov, lingvistov, semiotikov, divadelných teoretikov i praktikov atď. Je taktiež svedectvom autorkinho nadania pre zápalisté a väčšinou aj jasné vysvetľovanie aspektov, ktoré so zvolenou teorémou súvisia. Uvedené prednosti sa odrzkadlili tak v koncepcii jednotlivých zväzkov „čítaní“, ako aj v realizácii mnohých základných tém v jednotlivých podkapitolách či v ich menších častiach. No Ubersfeldovej *Čítať divadlo*

je v kontexte svetovej teórie divadla unikátne ešte jedným aspektom – je textom, v ktorom došlo k nekonfliktnému vedeckému prepojeniu divadelného a nedivadelného myslenia

o divadelnom umení. I preto je jeho dostupnosť v slovenskom jazyku pre naše teoretické myslenie o divadle, ale nielen o ňom, skutočnosťou zásadného významu.