

MERENUS, Aleš – MIKULOVÁ, Iva – ŠOTKOVSKÁ, Jitka (eds.): TEXT A DIVADLO. Praha : Academia, 2019. 411 s.

Nora Nagyová

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2020.67.5.11>

Kolektívna monografia *Text a divadlo*, vychádzajúca pod zostavovateľskou gesciou Aleša Merenusa, Ivy Mikulovej a Jitky Šotkovskej, predstavuje uvažovanie českých a slovenských literárnych a divadelných vedcov nad vzájomným vzťahom literatúry a divadla, ktorý možno označiť za značne premenlivý. V určitých obdobiach bol text v divadle považovaný za nezastupiteľnú dominantu, inokedy sa do popredia dostávala autonómnosť divadelného umenia. Ako uvádza v predhovore A. Merenus, „proti tzv. textocentrickému pojetí divadelného umění a ‚mocenskému diktátu‘ dramatických básníkov se divadelníci několikrát vzbouřili a ti nejradikálnější se pokusili text z divadla vykázat úplně“ (s. 9). Dramatický text sa však do divadla vždy v rôznych podobách (scenár, dramatisácia literárnej predlohy a pod.) vrátil a aj v súčasnosti má stále svoj význam.

Úvodný a zároveň centrálny text monografie tvorí rozsiahla štúdia Pavla Janouška *Divadlo a text jako průnik fuzzy množin*, predstavujúca komplexný pohľad na pertraktovanú problematiku. Už v samotnom úvode sa autor zamýšľala nad slovným spojením „text v divadle“, pri ktorom neskôr za predpokladu, že pojem text je širší ako dráma, poodhaľuje skutočnosť, že medzi textom a divadlom neexistuje antagonizmus, ale ide o druhy medzilidskej komunikácie, ktoré sa recipročne prelínajú a prestupujú. P. Janoušek vo svojom výklade chápe a pome-

núva skúmaný vzťah medzi textom a divadlom ako „neostrou, fuzzy množinu jevů, souvislostí a opozic, která je dána relativně pevným – systémovým – jádrem, přičemž se na svém okraji rozmývá a propustuje s jevy a vztahy jinými“ (s. 21). V prvej kapitole štúdie vymedzuje pojmy text a divadlo tak, aby sa s nimi dalo pracovať ako s kompatibilnými veličinami, čo znamená interpretovať ich ako špecifický spôsob ľudskej komunikácie. Pri pojme text upozorňuje na dve možnosti prístupu: čisto jazykovedný alebo umelecko-semiotický. Lingvisti uvažujú o texte ako o útvere predstavujúcom vyšší stupeň komunikácie prostredníctvom reči a jazyka (písaného i hovoreného). Hoci lingvistika pojem text najčastejšie spája s písaným jazykovým prejavom, najnovšie sa vzťahuje aj na hovorené komunikáty, keďže aj samotný text predstavuje komunikát prenikajúci do dorozumievacieho procesu opakovane. V rámci prieskumu každej umeleckej tvorby pracujúcej s textom je však podľa P. Janouška podstatné, že akokoľvek sú vlastnosti textu v podstate pevné, niektoré z nich môžu byť v praxi vedome či zámerne porušené alebo nenaplnené. To závisí najmä od skutočnosti, že komunikácia prebehne až v tom momente, keď sa správa dostane od tvorcu k adresátovi, ktorý je jej rozhodujúcim aktérom. S tým je nepochybne spojená adresátova zručnosť dekodovať samotný text s určéním, čo ako text akceptuje, čím tiež nadväzuje

na svoju schopnosť „přijmout a vyložit rovněž něco, co původně jako text nebylo vůbec konstruováno“ (s. 24). V uvedenej súvislosti možno hovoriť o utváraní ďalšieho z eventuálnych prístupov k textu, vychádzajúcom z kontextu semiotiky umení, za predpokladu, že pri využívaní pojmu text môžeme prekročiť hranicu jazyka a označiť ním akékoľvek organické zoskupenie prvkov sémantickej povahy, ktoré nám niečo oznamuje. Následne P. Janoušek zasadzujú svoje uvažovanie nad danou problematikou do kontextu vnímania divadla ako umeleckej komunikácie, výrazového systému „bez autora“ a tiež iných korelácií.

V ďalšej časti je kolektívna monografia *Text a divadlo* rozčlenená do niekoľkých tematických celkov. Prvý blok *Teorie současného dramatu/ divadelního textu* upriamuje pozornosť na súčasné premeny textov určených pre divadlo. Robert Kollár predstavuje, akú podobu a funkciu má verš v českej „ponovembrovej“ dramatickej tvorbe ((Jan Vedral, Pavel Trtílek, Petr Kolečko, Milan Uhde, Miroslav Červenka, Michal Lázňovský, Pavel Drábek, Anna Saavedra, Tereza Boučková, Iva Volánková, Ivana Růžičková). V súvislosti s veršami si všíma, či zodpovedajú jambickej, trochejskej alebo daktylskej metrickej forme, aké sú koeficienty slabičnosti, t. j. aká je miera variability veršov z hľadiska ich slabičného rozsahu. Prichádza k záveru, že v súčasnej českej veršovanej dráme existujú dva typy (varianty) textov. Prvý charakterizuje smerovanie verša k pravidelnosti, čo je často spojené s groteskou, absurditou, paródiou či travestiou. Druhý typ prezentujú krátke voľné verše premenlivého rozsahu majúce dva podtypy. Prvý podtyp nazvaný ako lyrická dráma zahŕňa texty dramatických A. Saavedry, I. Volánkovej a I. Růžičkovej. V súvislosti s tzv. lyrickou drámou badať priblíženie textu viac k lyrike, čím sa vzdáva samotnej dráme. Druhý podtyp ilustrujú texty Luboša Baláka a T. Boučkovej, ktoré síce pripomínajú grotesku z prvého variantu, ale ich verš je od prózy ťažko rozpoznateľný.

Lenka Jungmannová sa vo svojej štúdiu koncentruje na vymedzenie divadelnej funkcie v divadelnej hre a analógie medzi divadelnou hrou

a nedramatickým textom určeným pre divadlo. Poodhaľuje kontexty súvisiace so stredoeurópskym umeleckým divadlom, ktorému „dominuje trend založený na rušení koherence sdelení a destrukci formy dramatu“ (s. 133). Za reprezentantov tejto línie považuje takých nemeckých dramatikov, ako sú Heiner Müller, Thomas Bernhard, Peter Handke, Rainald Goetz, Werner Schwab a Elfriede Jelinek. L. Jungmannová poukazuje najmä na fakt, že niektoré ich hry neobsahujú takmer žiadnu fikciu. Repliky v hrách, ich vzájomná kontinuita či väzba na postavy sú potláčané, čo podľa autorky znamená, „jako by promluvy byly jen náhodně stvořeny a rozděleny mezi postavy, které jimi nevyjadřují žádný dramatický charakter“ (s. 133). Ďalšími signifikantnými črtami sú zrušenie striedania dialógu medzi postavami, rozdelenie textu na dva typy, na tzv. hlavný a vedľajší, tiež absencia deja, ktoré L. Jungmannová extenzívne preukazuje na úryvku z hry Elfriede Jelinek *Bambiland* (2003).

Tvorbe Elfriede Jelinek sa v knihe venuje viacero autorov. Zuzana Augustová pojednáva o probléme identifikácie teatrality v štylizácii dramatickej reči v Jelinekovej postdramatických textoch. Ako východiskový zdroj svojho uvažovania uvádza publikáciu nemeckej teoretičky Gerdy Poschmann *Der nicht mehr dramatische Theater*, ktorá analyzuje a definuje postdramatické písanie pre divadlo. Z. Augustová samotnú teatralitu textu poníma prostredníctvom „poetickej funkcie reči“, prejavujúcej sa podľa G. Poschmann vo vonkajšom komunikačnom systéme, to znamená vo vzťahu text – čitateľ alebo text – divák (to zo všetkých funkcií najviac). Vďaka spojeniu poetickej funkcie reči s kategóriou intertextuality sa „autoreferenční text stává otevřeným vůči takřka neomezené mnohosti možných významů“ (s. 140). Definície G. Poschmannovej o explicitnej a implicitnej intertextualite autorka overuje na viacerých divadelných textoch, napr. Co se stalo, když Nora opustila manžela aneb Opyry společnosti (*Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, 1979), Nemoc aneb moderní ženy (*Krankheit oder Moderne Frauen*,

1978), *Bambiland* (2003). Tematický okruh kapitoly o teórii súčasnej drámy konzistentne dopĺňa príspevok Terezy Pavelkovej, opätovne fokusovaný na tvorbu Elfriede Jelinek, ktorá analyzuje jej prácu s kategóriou časopriestoru v texte „on není jako on“ (*er nich als er*, 1998).

Tematický celok *Poetiky – dramatické a režijní* otvára teoretická štúdia Aleša Merenusa o problematike historickej poetiky českej drámy ako možného prostriedku pre výskum naratívnej kultúry. Autor predstavuje stručné dejiny výskumu historickej poetiky v Československej akadémii vied s tým, že jeho východiská a ciele boli diktované dobovými spoločenskými podmienkami. Hľadá odpoveď na otázku, aký koncept a aké analytické nástroje možno pre historickú poetiku modernej drámy vlastne využiť. Podľa neho podoba takýchto nástrojov „by pak v kýženém výsledku měla umožnit na jedné straně detailní analýzu určité umělecké formy v její specifické tvárnosti, ale na druhou stranu by tyto teoretické nástroje měly být dostatečně zobecnitelné, aby se jejich prostřednictvím daly srovnávat narativní postupy nejen v dramatu“ (s. 169). Zaoberá sa aj historickou poetikou v kontextoch komunikačných modelov a fikčnej sémantiky, kde sa snaží poukázať na úskalia svojho výskumu, ktoré spočívajú najmä v univerzálnosti naratologických konceptov vznikajúcich predovšetkým na základe potreby porozumieť a teoreticky uchopiť naratívne formy. Dráma, ako uvádza A. Merenus, však uvedeným podmienkam vyhovuje len čiastočne, preto považuje opätovné rozvíjanie naratologických koncepcií za nevyhnutné.

V rovnakom tematickom celku je tiež štúdia Ivy Mikulovej o fenoméne tzv. režisérizmu, ktorý sa podľa autorkinho názoru najvýraznejšie prejavil v dobovej divadelnej tlači počas prvej povojnovej sezóny 1945/1946. Genézu pojmu špecifikuje na základe článku Jiřího Kárnetu Válka medzi generaciami, ktorého cieľom bolo zachytiť tvorbu dvoch generácií, pričom pojem režisérizmus definoval J. Kárnet ako chudobu režiséra, ktorý „slyší jednu melodii v textu a ke druhé se chová mačešsky“ (s. 178). I. Mikulová daný pojem in-

terpretuje v dvoch rovinách, a to v textovej/literárnej a divadelnej. Okrem iného odkrýva podstatné momenty v uvažovaní o pozícii režiséra v 20. storočí a vplyvoch, ktoré jeho pozíciu spochybňujú, oslabujú či, naopak, preceňujú. Pri definícii samotnej osobnosti režiséra vychádza z charakteristiky Miroslava Rutteho z publikácie *Tvár pod maskou* (1926), ktorá je pre ňu významná tým, že práve v roku 1926 bol založený Pražský lingvistický krúžok, no takisto preto, že M. Rutte anticipoval čiastkové témy, ktoré boli neskôr tematizované v kontexte s pozíciou režiséra.

Tretí tematický okruh *Dobové fenomény – publikování a recepce díla* združuje príspevky zamerané na fenomény dokumentujúce transformácie chápania vzťahu divadla a literatúry. Dime Mitrevski uvažuje o metodologických možnostiach skúmania divadelného prekladu na príklade *Žobráckej opery*. Vychádza z pôvodného textu hry *The Beggar's opera* (1782) Johna Gaya, ktorý konfrontuje s adaptáciou Bertolta Brechta *Die Dreigroschenoper* (1928) a s adaptáciou Václava Havla *Žebrácká opera* (1972/1975), ktorá na rozdiel od prvých dvoch už neobsahuje žiadne piesne ani hudbu. Podľa autora je možné práve v českej prekladateľskej a inscenačnej tradícii Gayovej hry skúmať a sledovať transformácie viacerých mýtov podieľajúcich sa na jej recepcii, napr. v súvisi s autorstvom textu. Tento mýtus súvisí s uvedením Brechtovej verzie v pražskom Divadle na Vinohradoch (1930) v réžii E. F. Buriana, keď prišlo k nedorozumeniu, pretože na verejnosti prevažoval názor, že ide o uvedenie pôvodnej Gayovej verzie. Mitrevski zastáva názor, že nepochopenie vyplynulo zo skutočnosti, že v rámci českej inscenácie Brechtovej adaptácie bol nesprávne použitý názov *Žebrácká opera*, vzťahujúci sa na pôvodnú verziu Johna Gaya. Štúdia uvádza aj iné české preklady Gayovho pôvodného textu, ktoré sú pre českú históriu *Žobráckej opery* takisto podstatné.

Jana Bžochová Wild prezentuje v príspevku „*Dva domy, rovnako vážene*“? *Shakespeare v českých komentároch slovenských knižných vydání* tému recepcie slovenských prekladov Shake-

516 spearových hier v rozmedzí rokov 1903 – 1989. Zároveň nastoluje problematiku premeny vzťahov medzi hrami publikovanými tlačou a ich inscenačnými podobami, pretože „receptia Shakespeara ukazuje, že text a divadlo neboli vždy ani rovnako vážené, ani vzájomne vyvážené“ (s. 220). Tematický celok uzatvára štúdia Davida Kroču o knižnom publikovaní dramatického textu ako znaku literárnosti.

Kapitolu *Intertextové vzťahy – v operním libretu a dramatisaciích literárnych textů* otvára muzikologická štúdia koncentrujúca sa na problematiku literárnej zložky slovenských operných diel vzniknutých na prelome 20. a 21. storočia. Jej autorka Michaela Mojžišová upozorňuje na postupné upustenie od prepisov literárnych predlôh smerom k dekompozícii a pod. V kontexte slovenskej opernej tvorby sa pre ňu stáva zaujímavým vzťah slova a hudby v operných opusoch Juraja Beneša, nakoľko jeho inklináciu k citovaným divadelným vzorom vníma autorka ako istý odraz „v opozícii voči opernému psychologizmu, v afinitie k antiluzívnemu princípu divadla v divadle a v anti-realistickom prístupe k textu“ (s. 264). Uvedené znaky sa usiluje preukázať v rámci skladateľových štyroch opier (*Cisárové nové šaty*, *Skamenený*, *Hostina*, *The players*), ktoré podľa jej názoru nedemonštrujú priame hudobno-naratívne zhmotnenie literárnej zložky. Tematický celok zameraný na intertextové vzťahy dopĺňa príspevok Kataríny Cupanovej o možnostiach dramatisácie a aktualizácie nedramatického textu na konkrétnych príkladoch diel klasikov slovenskej literatúry.

Tematický blok *Dramatičtí autoři* svojím názvom jasne naznačuje spätosť s tvorcami divadelných hier, v uvedenom prípade možno hovoriť o výrazných predstaviteľoch českej a slovenskej dramatickej tvorby. Jaroslavovi Hilbertovi, zakladateľovi modernej českej drámy a jeho dramatickému dielu, je venovaný príspevok Michala Fráněka, ktorý sa okrem iného zamýšľa aj nad skutočnosťou, prečo sa ani v súčasnosti Hilbertove hry neobjavujú v repertoári českých divadiel, hoci by stáli za inscenačný pokus. Podľa autora určité úskalia spočívajú najmä v ideovom vyznení hier, zvlášť

v dichotómii mužských a ženských postáv, keďže „Hilbertovy hrdinové zosobňujú ideál bieleho muža, jak se zformoval v rytířském středověku a dotvrdil v 19. století – pozitivní ideál tvůrce, dobyvatele a vynálezce“ (s. 300).

Dagmar Kročanová analyzuje inovácie a limity v dramatickej tvorbe Júliusa Barča-Ivana z tridsiatych a štyridsiatych rokov 20. storočia. Vzhľadom na motívickú štruktúru Barčových hier upozorňuje na oslabovanie mimetického prístupu a odklon od realizmu v súvislosti s témami, ktoré ovplyvňujú aj tvar drám. U Barča je zjavné zvýšenie záujmu o dejiny, ktoré percipuje prostredníctvom ľudskej optiky, no taktiež z aspektu Božieho stvorenia. Uvedené momenty implikujú epizáciu drámy a subjektívizáciu v zmysle ohrozenia kritérií absolútosti a objektívnosti drámy.

Štúdia Jitky Šotkovskej otvára priestor na úvahu o možných prístupoch k inscenovaniu (nielen) hier Václava Havla v dobe, ktorá prešla určitou transformáciou, resp. o hrách ukotvených v časopriestore svojho vzniku. Autorka charakterizuje hry V. Havla ako texty vyznačujúce sa pevnou kompozíciou, až hudobnou stavbou, plnou repetíciou, návratnými motívmi, dostatočne premyslenou prácou so slovom, početnými autointerpretačnými pasážami, no predovšetkým jasne formulovanými požiadavkami na spôsob inscenovania hier. Inscenačné prístupy k dramatickému dielu V. Havla sleduje na príklade inscenácií v réžii Andreja Krobu, Daniela Špinara, Dušana D. Pařízka, Vladimíra Morávka a iných. Pre komplexnosť pohľadu sa venuje tiež inscenáciám, ktoré vychádzajú z autorových nedramatických textov či z jeho performancií *Antiwords*.

Záverečný tematický celok *Performěři a písničkáři* otvára štúdia Zuzany Spodniakovej o Vladimirovi Vysockom ako o (ne)prítomnom autorovi v dramatickom texte a jeho inscenácii. Známý ruský herec a pesničkár je tu predstavený ako človek, ktorý prostredníctvom svojich piesní a básní vyrozprával „množstvo príbehov a v najrozmanitejších situáciách zachytil vzťahy medzi ľuďmi, ich povahy a charakter“ (s. 335). Jakub Kapičiak rieši otázku, ako

môže byť literárny text viac aktom než do seba uzatvorenou štruktúrou. Problematiku skúma v súvislosti s predstaviteľom moskovského konceptualizmu D. S. Prigovom, ktorý svoju tvorbu koncipoval ako celoživotný projekt. Performatívnemu umeniu sa venuje aj Dáša Čiripová, zameriavajúca sa na tému text verzus obraz prostredníctvom analýzy inscenácie

WOW! (2017) divadelno-tanečného zoskupenia Debris company a autorskej monodrámy *Eva* (2016) združenia GAFFA.

Kolektívna monografia *Text a divadlo* predkladá vedecké štúdie skúmajúce vybrané fenomény z rôznych perspektív. Naznačuje aktuálne trendy vo výskume a otvára otázky pre jeho ďalšie smerovanie.

Mgr. art. Nora Nagyová, PhD.

Divadelná fakulta

Vysoká škola múzických umení

Zochova 1

813 01 Bratislava

Slovenská republika

E-mail: nora.nagyova@gmail.com