INVENTURA jako základ

„Dramatika pro děti je v umění oblastí celkem substandardní a podprůměrné výtvory se v ní objevují v takové míře, jakou odjinud v našem umění snad dnes už vůbec neznáme."

Eva Machková: Mezi skutečností a snem, str. 96

■ Ačkoliv nelze než s tímto autorčiným konstatováním souhlasit, neboť je ve své práci beze zbytku dokazuje, musím říci, že jsem snad ještě nečetla optimističtější metodickou studii. Neboť ani nejotřesnější závěry, řádně a pečlivě podložené dokumentací, nejsou s to převýšit váhu profesního entusiasmu, jež spočívá už v jejím samotném vytvoření. Eva Machková totiž shromáždila, seřadila, roztřídila a přečetla všechnu českou dramatiku pro děti vydanou za uplynulých 115 let (s výjimkou her loutkových, kde soupisy k jistému datu existují).

V této knížce se soustředila na problém dramatizací, které dělí na dramatizace lidové pohádky, pověsti a tzv. autorské pohádky. Soustředění se na dramatizace zdůvodňuje koncepce, jež prolíná celou prací: je bezpodmínečně třeba naučit autory — i ty, kteří o uvedení her rozhodují —, respektovat základní kritéria estetické kvality textu, a tudíž jeho přípustnosti k realizaci. Dětská literatura díky své propracované teorii a nesporně vyšší umělecké kvalitě může být — a jak se v řadě dramatických děl ukazuje — i je dramatikům velkou oporou a inspirací. Pak je ovšem třeba tyto elementární hodnoty i zákony umět nejen rozeznávat, ale i prakticky je využívat. A jelikož příkladných činů v této oblasti dramatiky je méně než málo, zaměřila se na sisyfovskou analýzu elementárních chyb.

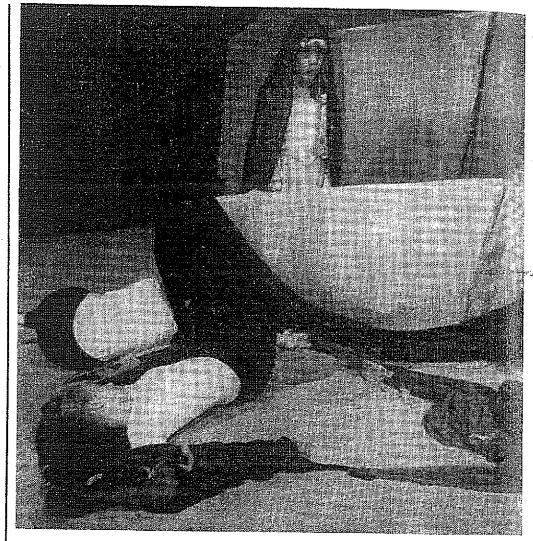
Ještě zbývá vysvětlení, proč autorka ztotožňuje dramatizaci s pohádkou. Činí tak proto, že jiné literární žánry v soupisu adaptací absentují.

Lze tedy v obecné rovině srovnávat pohádkovou hru s pohádkovou epikou a sledovat, nakolik pohádková hra zákonitostí žánru i ideově uměleckého poslání předlohy respektuje.

V úvodní kapitole autorka předesílá, že si nečiní nárok na to, aby „podala přehled celé tvorby, natožpak její historii. Jsou to spíše volné kapitoly, utvářené tak, jak jejich obsah i rozsah určuje problematika jednotlivých úseků pohádkové hry (...). Proto je také některá problematika řešena vždy v souvislosti s některou hrou nebo okruhem her, jestliže může být na daném textu dobře demonstrována. (...) Cílem není dát dramaturgům rukověť, pokyny nebo zásobník titulů. Chce vyprovokovat přemýšlení o kvalitách her" (str. 5).

Nezbytnost stálého a uvědomělého rozvíjení dramaturgické přemýšlivosti zdůvodňuje autorka mj. takto: „Nápaditost a snadné produkování se často považují za hlavní, ne-li jediný příznak umělecké tvorby. Psychologie tvořivosti však zjistila, že schopnost plynule produkovat (fluence) je jen jedním z mnoha faktorů kreativity. Není-li záměrně pěstována a rozvíjena, není-li vědomě korigována, může být velice netvůrčí a vést k produkci banalit, protože jen uvolňuje obsahy, které do mysli člověka vstoupily odjinud. Tvořivost má řadu dalších faktorů, které většině autorů her pro děti chybí. Především je to originalita, ale také flexibilita (ohebnost) a restrukturace, to je schopnost tvořivého jedince nazírat věci z jiných než běžných úhlů, z více hledisek najednou, a schopnost i ochota již vytvořené přestavět, třeba i od základu (...) velmi zřídka uplatňuje další neobyčejně důležitý faktor — faktor elaborace, vypracování, dotýkající se přesného vedení fabule, přesné kompozice a stavby hry, domýšlení logiky děje a motivů, (...) práce s jazykem" (str. 6).

Jestliže již zmíněná základní dělení materiálu na dramatizaci pohádky lidové, pověsti a tzv. autorské pohádky vychází z oblasti literárního žánru, další třídící subsystém vychází z



BOŽENA NĚMCOVÁ — MILADA MAŠATOVÁ: BAJAJA — inscenace dětského divadelního souboru LDO LŠU Klimkovice, ved. Eva Polzerová (foto Karel Kerlický)

dělení teatrologického — přejímá třídění převodu epiky v dramatiku z dělení Zdeňka Hořínka, vymezeného v jeho Úvodu do praktické dramaturgie: „1. jevištní přepis, respektující znění původního díla, zachovávající jeho dialog a v maximální míře převádějící vyprávění nebo popis do dialogu; 2. dramatizace v běžném slova smyslu, zahrnující celou škálu možností, jejichž společným rysem je snaha vytvořit dramatické dílo příslušného žánru a základní metodou práce je výběr prvků z dané předlohy; 3. drama podle epické předlohy, vytvářející nové dílo na základě zvoleného tématu nebo motivů." (str. 7)

Sama dramatizovatelnost pohádky je pro autorku bodem klíčovým, který se vine jako základní nit celou studií. Nelze než souhlasit, že ne každý příběh je dramaticky nosný. A ne pro každou dramatickou formu. Ačkoliv — jak autorka konstatuje, od sedmdesátých let se zvláště v dětském divadle úspěšně uplatňuje tzv. otevřená forma, elementární dramatičnost musí respektovat právě tak, jako forma klasická. To znamená při výběru a řazení situací z nich tvořit situace dramatické, tj. takové, které obsahují důvod, zárodek dalšího dění. Z postav pak akcentovat také postavy dramatické, to znamená jednající.

Lidovou pohádku pak Machková považuje za přímo předurčenou k dramatizaci. Její oblibu dokumentuje nejen skutečností, že kvantitativně zřetelně převyšuje oba další sledované pohádkové žánry. To by se dalo konečně vysvětlit i dobou vzniku jejích dramatizací, jež patří v divadle pro děti k nejranějším (první je z roku 1872, Popelka Elišky Peškové). Autorka hledá hlubší důvod, který se stává jakýmsi metodickým leitmotivem celé studie: „Pohádka má (...) mnoho rysů, které ji dramatice přibližují. Vypráví totiž bez odboček a návratů do minulosti a bez užívání paralelních dějových proudů. Nadto mnoho jejích situací je dramatických, nebo aspoň potenciálně dramatických." (str. 10)

O struktuře pohádkového děje uvažuje v souvislosti s definicí tzv. vnějšího děje ze studie V. Chalizeva Drama jako umělecký jev: „Vnější děj je základem většiny starší literatury do renesance a je charakteristický i pro kouzelnou pohádku. Množství čirých náhod v literárních námětech dávných století působí na dnešního čtenáře často dojmem čehosi primitivního (...) tento tradiční typ děje je v bohaté vnitřní shodě s vědomím člověka, který nepoznal historické myšlení a nepřipouští porážky

vynucené sociální zákonitostí (...), současného čtenáře překvapuje nemotivovanost shody okolností i jejich čirá nahodilost." (str. 10) Eva Machková v této souvislosti poukazuje na množství podobností s typem a poetikou pohádky a na jejich výraznou shodu s postupy dětského myšlení. Vyslovuje přesvědčení, že pohádka je jedním z mála živých epických projevů předrenesančních, a proto je, podle jejího názoru, scestné styl žánru nerespektovat: „Pohádka se nebude dramatizaci vzpírat, jestliže se ji nepokusíme naplňovat vnitřním dějem, protože ten je v rozporu jak s poetikou pohádky, tak s okruhem zájmů a způsobem myšlení dětí předškolního a mladšího školního věku." (str. 11)

Domnívám se, že nelze tak kategoricky odmítat tzv. vnitřní děj. Už proto, že nežijeme v době předrenesanční. Cožpak se tento postup nevtírá alespoň asociativně do představ a fantazie autora, který sice pracuje s tzv. vnějším dějem, ale pracuje s ním dnes?

V podkapitole věnované změnám v syžetu pohádky se zaměřuje na možnosti jeho rozšiřování nebo redukci. V případě trojího opakování je Machková zásadně proti redukci, neboť ji považuje za prohřešek proti poetice pohádky. S tím lze souhlasit, avšak jen tenkrát, když je dramatizátor schopen situace smysluplně gradovat. A to je samozřejmě možné a mělo by to patřit ke schopnostem dramatika, i když autoři sledovaného souboru se z pochopitelných důvodů právě tomuto opakování vyhýbají. Jiný postup je však zřejmě nutné volit v těch nespočetných případech, kdy pohádková vyprávění užívají i sedmičku, devítku, dvanáctku jen jako symbolická čísla, jejichž magický smysl již prostě stejně neidentifikujeme.

Autorka se také staví proti vzájemnému kombinování pohádkových motivů. Opět je tento názor zřejmě nutné chápat na pozadí přečtených her. Jistě by se při důkladné znalosti celého díla autora předlohy nevylučovalo v dramatizaci citlivé a funkční zapojení cenných a vhodných motivů či osobitých fragmentů z jiných jeho děl. To by ovšem vyžadovalo citlivého a pracovitého dramatika, pro něhož by mohlo být tvůrčí rozkoší a i jistou ctí zabudovat třeba překrásný detail z jiného díla autora námětu do stěžejního celku tak, aby jej ozvláštnil, a přitom se nezpronevěřil původní předloze.

Velice mne však zaujala poznámka o nezbytném zmírňování krutostí v pohádkách pro děti: „Co je i pro dítě přijatelné ve vyprávění, protože se to přejde několika slovy, nesnese zhmotnění a rozvedení na jevišti" (str. 35). Je to originální postřeh a rozhodně pro divadlo všeplatný. Funguje totiž i v divadle pro dospívající a dospělé a nevztahuje se zdaleka jen na „krutosti".

Odhalení drsné skutečnosti, třeba i v mimopohádkových žánrových oblastech, které je, řekněme, v soudobém společenském klimatu jakž takž „stravitelné" v epice, převedeno do dramatické formy způsobí výbuch, pohoršení, zkrátka zánět na ostřejší krmi nenavyklých společenských žlučovodů. Ví to asi každý „ostřílený" dramatik, měl by to však vědět i dramaturg. Je dobré o této síle divadla vědět, když se jí chceme nebát. V divadle pro děti se s ní musíme naučit zacházet, ostatně právě tak jako jinde...

V úvaze o změnách ideově tematického jádra pohádky dospívá autorka na základě zkoumané dramatiky ke zjištění, že: „V dramatizacích lidových pohádek se jen výjimečně setkáváme s utilitárně didaktickým pojetím (...) Daleko častěji podléhá dramatizace pohádky aktualizacím a ‚ideovým' deformacím v obdobích velkých společenských změn. Projevilo se to jak po roce 1918, tak po druhé světové válce. Hry z období Mnichova a okupace však deformacemi postiženy nebyly, i když v nich vycifujeme reakci na dobu a na společenskou situaci. V tomto období jednoduchá a průhledná, tedy i primitivní alegorie nebo paralela současnosti nebyla dost dobře možná, protože by byla čitelná i okupantům. Autorům tedy nezbývalo než volit přístup daleko cennější — chápat pohádku jako obraz boje mezi dobrem a zlem, právem a bezprávím" (str. 27).

Výstižný je název další kapitoly — „Dialog nebo mluvení?" Jde o soubor exemplárních ukázek toho druhého. S rezignujícím závěrem: „Chyby v gramatice i v pravopise se dají koneckonců opravit, stejně jako se v některých případech dají vyspravit nedostatky ve výstavbě hry. Chudý nebo afektovaný a šroubovaný jazyk už nikdy nikdo nevyspraví" (str. 40).

Také humoru a komice je věnována veskrze smutná podkapitola, dokazující, že tvůrci divadla pro děti jsou vesměs ochotni zaměňovat jakoukoli vyprovokovanou hlasitou reakci publika za reakci na kvalitu hry a inscenace: „Je vžitá představa, že se děti mají v divadle hodně a hlasitě smát (...), ačkoliv k tomu není důvod (...). Vtíravé komičnosti přirozeně žádné dítě neodolá, takže mu často legrace překryje morálku, myšlenku a poezii pohádky..." (str. 40)

„Zcela mimořádným jevem jsou v této oblasti obě Feldekovy pohádky — Sněhurka a Šípková Růženka..., protože autor pracuje s humorem intelektuálním, což je v oblasti jevištní pohádky a vůbec hry pro děti opravdová vzácnost." (str. 43)

Únavná je v dramatizacích pohádek, podle autorky, tzv. všednodennost. Zreálňování pohádkových příběhů vede k nepoetičnosti, vulgárnosti, nudě. Odtud pramení i vyznání odrážející se v titulu knížky, citace Karla Čapka: „Je třeba, aby pohádkové věci byly jaksi zavěšeny mezi skutečností a snem."

2. kapitola — Dramatizace pověstí — na základě statistiky konstatuje, že pověst je pro dramatizaci méně vděčná než pohádka. Teprve v polovině 80. let (zejména v dětských souborech) zájem o regionální pověsti stoupá. Ani my v této oblasti nemusíme být pesimističtí, vždyť v 70. letech vznikla na katedře loutkářství DAMU v oboru dálkového studia například vtipná travestie na základě pověsti o Krokovi a jeho dcerách — Ale, ale, otče Hájku autorů Karla Hlávky a Jany Lavičkové. A připomínat jedno z nejzdařilejších loutkářských dramat — Ďáblův most Mileny Markové — je v tomto kontextu snad zbytečné. Dějová střídmost původního námětu může být i v této oblasti fantazií podnětem...

3. kapitola — Dramatizace autorské pohádky — se zabývá adaptacemi dětské literatury umělé. Ve srovnání s dramatizacemi lidových pohádek zabírá kvantitativně prostor sotva poloviční, což je dáno i samotným vývojem dětské literatury — do roku 1945 existují jen ojedinělé pokusy o dramatizace Andersenových pohádek či z české literatury Karafiátových Broučků. Výběr — jak autorka dokazuje — hodně podléhá módě. Zřejmě z neznalosti jsou voleny předlohy právě čtenářsky populární, autoři dramatizací se vesměs ani nenamáhají hledat méně známá díla téhož autora. Často vzniká více dramatických verzí podle jedné předlohy, a ačkoliv jsou ty novější často horší než předchozí, bývají kupodivu publikovány i hrány.

Za klíčové východisko považuje autorka dramatizovatelnost předloh. Na příkladech dramatizací chce ukázat, které typy literárních děl lze brát v úvahu jen tehdy, jestliže máme jasnou představu, jakým způsobem je uchopit a inscenačně ztvárnit. Osobně se domnívám, že o způsobu dramatizačního postupu musí mít autor dramatizace představu vždycky; a i tehdy, pokud hru sám nebude režírovat. V divadelním textu je vždy více méně obsažen také názor inscenační.

V případě Karafiátových Broučků konstatuje, že „všechny dramatizace zachycují první kapitoly knížky, v nichž Karafiát zobrazil velice konkrétně dění z dětského života, odehrávající se v poměrně malém prostoru a krátkém časovém úseku. S dalšími částmi si už dramatizátoři tak dobře rady nevědí, i když hlavní dějovou linii zachovávají všichni (...). Nejnáročnější je ta část, kdy Karafiát už zcela zřetelně přechází od vylíčení každodenních příhod z dětského života k zachycení života běhu nejen Broučkova, ale celé rodiny, přátel a blízké společnosti." (str. 70)

Nelze než žasnout nad skutečností, že se někdo rozhodne dramatizovat Karafiáta především proto, aby Brouček mohl padat z postýlky, foukat mamince do kamen a učit se létat, a vůbec si přitom nepoložil základní otázku filozofickou, totiž — zda přijímá za svou ideu náboženské pokory a poslušnosti, jíž je celé dílo upřímně prodchnuto. A pokud ne, musí si položit otázku, o čem chce tedy Broučky hrát. Vzhledem k tomu je zřejmě příznačné, že nejúspěšnější dramatizace této látky vznikla za okupace, kdy ji pro Dismanův soubor napsal Míla Kolář. Machková dále píše, že „se lze s tímto problémem předlohy vypořádat i při větší věrnosti předloze, ač i na této hře je patrný zlom dvou částí. Dramatizátor ovšem v takových případech musí o problému vědět, vědomě mu čelit a hledat optimální cestu řešení." (str. 70)

Věřím, že za okupace Broučci ideově i tematicky fungovali znamenitě. Právě proto se domnívám, že dnes dramatizátor nevystačí jen s „technickým" překlenutím problému rozlomu předlohy na část dětského a potom dospělého světa. Autor jevištního přepisu se především musí v co nejobecnější rovině ztotožnit s duchem Karafiátovy

předlohy a pak teprve hledat technický způsob uchopení látky. Ten ovšem zdaleka nemusí být „věrný předloze" v chronologii děje ani v jeho co nejpodobnějším přenesení. Možná naopak... Čím volněji bude zacházet s jednotlivostmi, tím větší šanci může mít na vyjádření podstaty námětu.

„Existují však díla," píše dále Machková, „u nichž by se smysluplné řešení sotva dalo najít. Patří k nim Dickensova Kouzelná rybí kostička. Základní dějový fakt, že Alenka má kouzelnou rybí kostičku, která jí pomůže až ve chvíli, kdy bude rodině opravdu nejhůře a nebude už žádné jiné východisko, je zdrojem nedramatičnosti tohoto půvabného dílka, které je jakousi pohádkovou verzí Malé Dorritky. Alenčino čekání, odkládání kouzla, její schopnost vydržet všechny trampoty neobyčejně dlouho jsou silně nedramatické." (str. 70)

Z hlediska potřeby klasické dramatické stavby lze toto zamítnutí přijmout. V ději opravdu chybí konflikt, výchozí dramatická situace. Přesto však Rybí kostička stále láká dramatizátory, její rozhlasová verze patří dokonce k nejrozkošnějším pohádkovým nahrávkám. O tom, že ji nelze realizovat „realisticky", ačkoliv patří k literatuře kritického realismu, mě například přesvědčila velice kultivovaná mateřinková miniinscenace známé rozhlasové verze, provedená s nonšalantností typickou pro liberecké Naivní divadlo asi před jedenácti lety. Iluzivní marionetové divadélko ožilo něžnými loutkami, které byly „jak vystřiženými" ilustracemi k této pohádce. A přece se malí diváci dokonce ani nedokázali orientovat v příběhu. Nepochopili, že tatínek-král ve starosvětském obleku není skutečným králem, že královna v dlouhých šatech je jen obyčejná chudá maminka. Ničím se totiž nelišili od zcela věrohodné „princezny" Alenky. O tom, že král chodí do úřadu a čeká na plat se sice hovořilo, ale malí diváci to téměř nevzali na vědomí. A ke stejnému výchozímu nedorozumění musí pravděpodobně dojít v „realistické" interpretaci činoherní.

Problém divadelní adaptace je tedy spíše v její realizaci než v úplné nedramatičnosti námětu. Alenčiným protihráčem sice není konkrétní postava, ale bídná situace rodiny, které děvče statečně čelí a řeší čím dál neřešitelnější případy, aby si ušetřilo kouzelnou kostičku. Alenka je realistická dickensovská hrdinka a svízelné postavení rodiny je realistické až příliš. Alenka si je proměnila do snové roviny jen proto, aby nápor reality vydržela. Zdroj humoru i poezie je tedy v Alenčině snění. Lze vyjádřit toto snění divadelně? Tedy tak, aby „realita" kolem Alenky stále viditelně oscilovala mezi svou holou neúnosnou bědností a únosnější dívenčinou fikcí? A aby právě v té křehké oscilaci bylo plno napětí a tedy i dramatična? Věřím, že je možno takto zdivadelnit a realizovat Kouzelnou rybí kostičku. Vloni se o to pokusil Pavel Vašíček v brněnském loutkovém divadle Radost. Přestože inscenace vzbudila — zvláště v místním tisku — výbuch polemiky, hlavně proto, že „nebyla loutková", domnívám se, že se spíše režisérovi než dramatizátorovi Vašíčkovi podařilo přiblížit se tématu divadelně asi zatím nejvíc. Především díky přesvědčivému činohernímu projevu mladé elévky Daniely Hrabákové a způsobu, jakým režisér inscenačně vyřešil ostatní postavy. Tatínek-král byl symbolizován mosazným svícnem, maminka plynovou lampou (představitelé rodičů nosili tyto předměty stále před sebou), spousta dětí pak animovatelnými hrnečky ve skleněném sekretáři. Přestože inscenace zůstala hodně dlužna oné dramatické oscilaci mezi Alenčinou iluzí a realitou jejího okolí, obrysově její možnosti naznačila. Chybělo sice teoreticky málo (propracovanější scénář, nezatížený rámcem Andersenovy skličující pohádky o mrznoucí malé prodavačce sirek, které se příběh o čarovné rybí kostičce v mrákotách jenom zdá, což oslabuje nezbytné realistické Dickensovo východisko), ale prakticky chybělo mnoho: absentovala komediální oscilace mezi hercem a symbolizujícím předmětem, čili sen byl sice viditelný, ale nebyl živý a plný své bytostné prchavosti, tudíž chyběl i humor a nabízející se poezie. Zbyl jen divácký soucit s hrdinkou, avšak byl opravdový a vršící se situace se stupňovaly v jednoznačné napětí, zda je děvče ještě vůbec může vydržet a zvládnout. Domnívám se, že Pavel Vašíček v brněnské inscenaci učinil první významný krok vstříc této půvabné próze.[1])

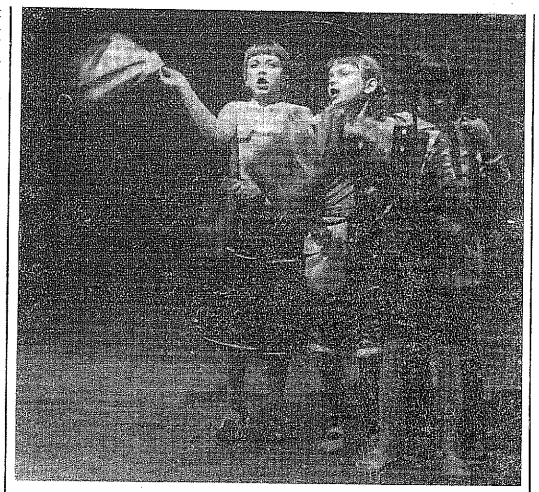
„Ještě hůře je na tom Carrollova Alenka," pokračuje Eva Machková. „Dramatická situace, která je nepodmyslitelným základem každého divadelního textu, byť i byl stavěn epickým způsobem, zde vůbec není a být nemůže. Podstatu dramatické situace tvoří totiž to, že jedna situace je popudem k dalšímu jednání postav, jednotlivé situace tedy musí mít vazbu, a to nutnou, závaznou, neodbytnou. Poetiku Carrollovy Alenky tvoří snovost a nesouvislost situací, jejich fantastičnost a nečekanost."

Domnívám se, že ani v případě této předlohy nemůžeme aplikovat jako podmínku klasickou dramatickou situaci. Tentokrát se přece — na rozdíl od Carrollova staršího kolegy Dickense — setkáváme s dílem vycházejícím z tradic anglosaské literatury nonsensu, k jejímž vrcholným básníkům vedle Edwarda Leara Lewis Carroll patřil. Tato literatura má své kořeny až ve středověku, později ve folklóru, je založena na spontánní logické hře a určena je dvěma protipóly — organizací a chaosem. To ovšem předpokládá zcela jiný přístup k divadelní adaptaci, než je obvyklé předvádění příběhu, jehož „logiku" samozřejmě v literatuře nonsensu musíme hledat v samé jeho specifice.

„Zásadní pochybnosti o reálnosti transformace tohoto díla pro jeviště vznesli vždy kritici po nevydařené inscenaci. Naopak někteří znalci Carrollova díla hájí jeho bytostnou divadelnost. Mimo jiné například monografie sovětské badatelky M. N. Demurové podává řadu důkazů o tom, jakou lásku měl Carroll k divadlu, speciálně loutkovému.[2])

Shodou okolností jsem v roce 1980 měla možnost vidět na mezinárodním festivalu v Bielsku-Biale dvě inscenace této předlohy. Alenka v krakovské Grotesce byla veliká, převeliká. Hrálo v ní asi třicet herců, nestačilo jim jedno ohromné jeviště, takže jsme přecházeli s Alenkou za dalšími divy do foyeru, do bufetu a znovu do hlediště. Alenka měla živou dvojnici a dvě loutkové dublerky — maličkou i abnormálně velikou. Byla to obrovská práce na tom, jak co nejpřesněji přenést literaturu na jeviště. Jen na div divadelní kvůli tomu nezbyl čas...

Vzápětí tenkrát zahrála „Alici" mladá skupina čerstvých absolventů vysoké divadelní školy Compagnia dramatica vegetale z Raveny. Bylo jich i s dekoracemi a hrajícím ředitelem v mikrobusu sedm. Všechny scénické „divy" bleskurychle vytvářeli pomocí variabilní dětské dřevěné skládačky, ocitli jsme se v dětské herně či pokoji, kde Alenčin sen nabyl hned v rychlém chaosu nejroztodivnějších barev a vzápětí se zkonkrétňoval do marionetových výstupů. Rázem to byl sen „reálný", a ačkoliv bizarní a fantastický, zůstal především uličnicky radostný a komediální. Představení, jehož poezie tkvěla ve stálé oscilaci mezi radostným a někdy i strašidelným detailem a všesmazávajícím chaosem, trvala sotva hodinku, a i kdyby některý z diváků nerozuměl hercům ani slovo, nezapochyboval by o tom, že spatřil divadelní esenci Alenky za zrcadlem.[3])



DANIELA FISCHEROVÁ — HANA BUDÍNSKÁ: DUHOVÉ POHÁDKY — inscenace kroužků estetické výchovy ÚDPM JF, Praha, ved. Hana Budinská (foto Karel Kerlický)

Oľga Panovová charakterizuje Carrolla jako autora groteskny. Smysl nesmyslu definuje tak, že obraz světa je tím pravdivější, čímž je převrácenější. Teorie většinou vždy pokulhávala za vysvětlením Carrollova díla, jež bylo čtenáři přijato naprosto spontánně. Až teprve teorie relativity objasnila některé „nesmyslnosti" a potvrdila jejich logiku. Sám Carroll (mimochodem také vynikající matematik) se vzpíral tomu, aby jeho dílka byla zařazena mezi „poučnou", a charakterizoval je jako „zábavná".

Pro srovnání a důkaz vybrala Panovová dvě dramatizace — Evy Tálské z Divadla na provázku z roku 1973 a Evy Čičmanové z bratislavské Nové scény z roku 1979. Po pečlivém rozboru dospívá k závěru, že dramatizace Tálské, třebaže je krátká a zdánlivě se románem pouze inspiruje, je předloze a jejímu duchu mnohem adekvátnější než velice dlouhá a předloze služebná dramatizace Čičmanové.[4])

Těmito velice letmými poznámkami nechci zpochybňovat obrovskou práci Evy Machkové. Jenže i mezi amatéry (a možná že právě mezi nimi — vzpomeňme jen na znamenitou inscenaci veršů Edwarda Leara svitavským Céčkem!) či mezi šířeji vzdělanou mládeží mohou vznikat pokusy o transformace těchto látek a je zbytečné je předem srážet. Když budu mluvit za loutkáře, musím bohužel konstatovat, že jsem se v našem oboru setkala se spoustou dobře míněných rad o tom, co vše loutka nemůže. Naštěstí pro nás byly tyto teze už praxí vyvráceny. Ale co když jim někteří mladí a perspektivní adepti uvěřili? Ostatně i Eva Machková uzavírá tuto kapitolu, v níž probírá ještě jiné obtížné náměty, jež zatím v adaptaci pro divadlo neuspěly, těmito slovy: „Nechci tvrdit, že by některá z těchto předloh byla zcela nedramatizovatelná. Pokud však mají být uvedeny na jevišti, žádají především otevřenou dramatickou formu, mnohdy také výrazně uplatněný vyprávěcí princip a zpravidla je u nich třeba vytvářet scénář pro jistou inscenační podobu." S tím nelze než souhlasit. Jenom je mi v této souvislosti líto, že autorka neměla k dispozici třeba celou produkci Divadla na provázku, jež pro dětské soubory i pro dospělé hrající dětem udělalo maximum, že v DILIA nevyšla ani dobrá Kovalčukova dramatizace Vančurova Kubuly a Kuby Kubikuly, anebo rozkošná adaptace Krále Lávry Alfrédem Radokem — to jmenuji jenom namátkou. Kam se ztrácejí tyto dobré hry? Vždyť i kdyby si na ně většina amatérských souborů netroufla, sloužily by jako inspirace!

Ale vraťme se opět ke studii. V oddílu věnovaném dramatizacím autorských pohádek pokračuje autorka v systému vytyčeném u kapitol předchozích. V podkapitole věnované typům adaptací umělých shledává, že nejpřínosnější jsou ty, jež se snaží vytěžit z předlohy to nejkvalitnější — jsou to většinou jevištní přepisy či dramatizace v pravém slova smyslu, jež vznikly pro dětské divadlo pod vedením odborných lektorů. Naopak volné dramatizace a hry na motivy, jichž je poměrně hodně, jen zřídkakdy bývají hodnotné. Po jejich dlouhém defilé, na němž jsou elementární dramatizátorské omyly demonstrovány, kapitolu uzavírá takto:

„Řada takových dramatizací diskredituje, zkresluje původní dílo, a proto jsou v rozporu s autorským zákonem. Je s podivem, že alespoň dědicové autorů dosud chráněných nebrání energičtěji dílo, které zastupují." (str. 82)

Pokud se týče vztahu epiky a dramatu, pak se u dramatizací pohádek autorských často a výrazně uplatňuje otevřená dramatická forma a postupy epického divadla. Epičnost už dávno vede k využívání vyprávěče, teprve v posledních asi dvou desetiletích došlo k povýšení tohoto původně pomocného řešení na princip a z hry s vyprávěčem se postupně, ale velmi výrazně stává vyprávěné divadlo. Vyprávění tu není východiskem z nouze, ale hlavním principem a vyprávěčem je často jedna nebo více postav příběhu, které tak do dění vstupují a zase vystupují, často jsou komentátory, nositeli hlavního tématu apod. Fungují tedy jako prvek zcizující, čímž současně vytvářejí předpoklady k tomu, aby provedení bylo neiluzivní. (...) V oblasti dramatizace umělé prózy se verbalismus — tak častý u lidových pohádek — také objevuje, ale v podstatně menší míře." (Tyto hry jsou také mladšího data, pozn. E. H.) „... v této oblasti mohu být celkově optimističtější než u dramatizací lidových pohádek a pověstí. (...) Krátce: V oblasti dětské dramatiky jsou dvě skupiny her ‚špatných'. Jednak ty, které se příliš nezdařily po stavební stránce, tj. jako dramatický text, či aspoň jako drama existující objektivně, bez zřetele k určitému typu souboru, inscenačním stylu apod., jednak ty, které mají substandardní úroveň jak z hlediska dramatiky, tak z hlediska literatury obecně, hry brakové, kýčovité. Ty druhé vůbec nepřicházejí v úvahu — lépe řečeno: neměly by za žádných okolností přicházet v úvahu k inscenování v žádném amatérském divadle, tím spíše pak ne v divadlech profesionálních, jak se zatím bohužel občas ještě děje. (...) Zdá se, že příčinou celkově velmi dobré úrovně v této oblasti je opření se o dobrou předlohu, o kvalitního autora. S dětskou literaturou vstupují do dětské dramatické literatury hodnoty, které sama o sobě není schopna produkovat. Využití dětské literatury i četby také dramatiku pro děti začleňuje do kontextu celé dětské literatury a četby, zvyšují se tím nároky na ni a vzniká naděje na postupné ovlivňování i tvorby původní. (...) Mezi autory dramatizací se jen výjimečně najdou spisovatelé z profese — básníci a prozaici (...), ještě výjimečněji jsou ti, kteří jsou především dramatiky (...). Častěji se objevují dramaturgové, redaktoři nebo překladatelé. (...) Tyto skupiny, které by bylo možno zahrnout pod nepřesný, ale sjednocující název ‚literáti', mají vlastně nejlepší předpoklady, dané vzděláním, odbornou praxí, talentem a dovednostmi, zaměřením i zájmy, aby psali dobré hry. Ne vždy však jejich dramatizace patří ke špičkám dramatiky pro děti, ba někdy jsou dokonce pod průměrem.

Zcela výrazně mezi autory převažují praktici. První okruh v této skupině tvoří pedagogové, početní zejména mezi autory her pro dětské soubory. (...) Druhý a nejpočetnější okruh autorů se rekrutuje z řad herců a režisérů (...). Někteří z praktiků patří k autorům špičkovým, ať už se věnují dramatice pro děti soustavně, anebo jsou autory jedné, dvou her. Vcelku však u praktiků vedle malé nebo vůbec žádné znalosti teorie a nezájmu o ni hraje důležitou roli fakt, že sami osobně zažívají při představeních úspěch či neúspěch hry a inscenace (...). Mívají tendenci až příliš přesně vidět předem jevištní realizaci; a to v detailu s jednotlivými nápady, a poměrně snadno se dávají možnostmi jevištního provedení svést k opomíjení tématu, sdělení. (...) Právě k vytváření soustavné teorie však nazrál čas, ba je už pěkně zmeškáno.

Marná věc: pro divadlo pro děti i dětské divadlo (divadlo s dětmi) píší lidé nikoli z vnitřní nutnosti, z potřeby vyjadřovat se právě tímto způsobem, z překypujícího talentu, ale z vnější praktické potřeby obstarat repertoár pro divadlo nebo pro soubor, k němuž je autor tak či onak vázán. Nelze předpokládat výrazný talent dramatika, zejména ne tak průrazný a průkazný, aby se bez znalosti teorie a bez sebereflexe obešel a vystačil jen s intuicí. (...)

Divadlo pro děti potřebuje hlavně jednu věc: náročné, poučené, inteligentní, solidní a kritické inscenátory. Protože budou-li se oni smiřovat s daným stavem, konstatovat, že DILIA vydává to a ono, (...) bude-li i nadále primitivnost inscenátory považována za snadnost, pak se ani autoři příliš snažit nebudou. (...) Záleží na jednom každém z nás, kdo v této oblasti pracuje, zda oněm oprávněným nářkům nad dramatikou pro děti učiníme rázný konec." [str. 94—96]

Nejsou tyto úkoly stejně aktuální pro loutkové divadlo? Máme však v sobě tolik optimismu podmíněného odhodlaností k tvrdé práci jako autorka této studie?

Brožura je doplněna soupisem 284 textů, jež byly přečteny v souvislosti s touto prací. Kromě autora dramatizace, názvu, autora předlohy, roku vydání a vydavatele je označeno zařazení hry — to znamená, zda jde o dramatizaci lidové pohádky, pověsti, autorské pohádky, loutkovou hru, překlad, hru pro dětský soubor. Dále jsou označeny ty texty (je jich takřka stovka), které podle autorky stojí za to, aby je znali ti, kdo se dramaturgií pro děti zabývají prakticky. Jsou to buď hry nesporně dobré, nebo takové, které by při uvedení sice vyžadovaly úpravy, ale stojí za tu práci.

Machková provedla v oblasti dramatiky pro děti první základní krok — inventuru.

/EVA HANŽLÍKOVÁ/

Eva Machková: MEZI SKUTEČNOSTÍ A SNEM. Krajský dům pionýrů a mládeže v Ostravě, Korunní 49, rok vydání 1988, náklad 2000

1) Zkrácenou Vašíčkovu adaptaci Čarovné rybí kostičky uvádíme na str. 46-47
2) Oľga Panovová: Hladanie zmyslu v Carrollovom nezmysle, Slovenské divadlo 1982, č. 3
3) Eva Hanžlíková: Mezinárodní festival loutkových divadel v Bielsku-Biale, Čsl. 1980, č. 7
4) Oľga Panovová: Hladanie zmyslu v Carrollovom nezmysle, Slovenské divadlo 1982, č. 3