OPONENTSKÝ POSUDEK

Diplomové práce: **LARS von TRIER NA ČESKÝCH JEVIŠTÍCH:**

problematika divadelních přepisů filmových děl.

Autor: Markéta S. Kaňková

Vedoucí práce: Prof.PhDr. Pavel Janoušek, CSc.

Práce „Lars von Trier na českých jevištích“, která produktivně zužitkovává autorčino studium teatrologie i filmologie, je pozoruhodná a vzácná hned z několika důvodů. Nemáme v české teatrologii – ale ani ve filmové teorii či historii - mnoho tak gruntovně založených prací důsledně komparativní povahy, jejichž autoři by se dokázali tak jako Markéta Kaňková suverénně pohybovat v problematice dvou zdánlivě příbuzných, ve skutečnosti však odlišných médií, jakými jsou film a divadlo. Autorka hned v úvodu nazírá typický dobový fenomén prokazatelně narůstajících zpracování filmových děl na českých jevištích v posledních dvou desetiletích jako specifický proces transformace, jenž se odehrává ve dvou základních rovinách: v rovině textu, kdy filmový scénář se stává vzhledem k výslednému jevištnímu tvaru pretextem, a v rovině mediální, který je relací dvou odlišných audiovizuálních systémů – filmu a inscenace. A autorka předesílá, že se rozhodla setrvat v první, textologické rovině, a že jádrem její práce nebudou tedy vztahy **intermediální,** nýbrž **intertextové,** a v centru zájmu tedy bude „proces proměny původní filmové látky – filmového scénáře - v látku divadelní – divadelní text“. (s.9) To vše pak demonstruje na příkladu čtyř různorodých Trierových děl: *Prolomit vlny; Idioti; Dogville* a *Kdo je tady ředitel?* Ve všech případech vychází nejprve z analýzy původního filmového scénáře (v případě, kde neměla původní scénář k dispozici, použila tzv. zpětného scénáře, tj. přepisu filmového díla do slovesné formy) a z jeho kontextu – příslušné kapitoly pojmenovává proto vždy názvem filmu s přídavkem - „a jeho kontext“. Následuje textový rozbor příslušné divadelní adaptace. U nejdelší kapitoly, *Prolomit vlny,* je to adaptace Vivien Nielsenové, dále upravená dvěma rozdílnými způsoby (Divadlem Petra Bezruče a Divadlem Rokoko), u *Idiotů* šlo o adaptaci Burkharda Kosminského a Ingoha Bruxe a její úpravu Ha-divadlem, konkrétně dramaturgyní Borůvkovou (i s nově přidaným koncem, měnícím žánr provokativní hry ve hře vlastně v detektivku). U *Dogvillu* šlo o adaptaci

Christiana Lollikea, upravenou dost nešťastným způsobem pražským ND a konečně v jediné Trierově čisté komedii, resp. frašce – *Kdo je tady ředitelů?* – máme co do činění s divadelní adaptací domácí – Martiny Kinské a Daniela Hrbka pro úspěšnou inscenaci Švandova divadla. Tuto adaptaci jen s malými změnami převzalo Městské divadlo Zlín (Pavel Khek). Zde všude se projevuje další velký klad autorčina přístupu i celé práce , totiž to, že se – paradoxně a naštěstí – Kaňková úporně nedrží svého úvodního předsevzetí, že se nebude věnovat inscenacím a bude se soustřeďovat pouze na textologický rozbor pretextu a následného textu divadelní úpravy. Nejen že k inscenacím (včetně hereckých výkonů, scény a režijního pojetí) přihlíží, ale dokáže je také velmi výstižně, přesně a plasticky – a navzdory úvodním předsevzetím vzhledem ke svému tématu relevantně – popsat. Její přístup tak nakonec nepouští ze zřetele to nejdůležitější – výsledek, k němuž všechny analýzy koneckonců směřují. Kaňková tedy nepodává jakousi odtažitou, axiologicky přísně neutrální, mechanickou komparaci zmíněných verzí a jejich žánrových a významových posunů, nýbrž naopak jí jde o **smysl** celého tohoto složitého procesu, kterým je právě ta která konkrétní inscenace. Tedy o to, nakolik se adaptátorům podařilo kreativně naplnit potenciál předlohy („pretextu“) – o jehož nekonečných invenčních možnostech nepochybuje – a nakolik naopak tento potenciál domácí úpravy ve výsledku zplošťují nebo dokonce likvidují. Tím také nepřímo odpovídá na jednu ze svých výzkumných (a řekl bych kruciálních) otázek v úvodu, do jaké míry je celý zkoumaný fenomén invenčním obohacením současného inscenačního jazyka a do jaké míry je pouhým konjunkturálním svezením se na slávě titulu, a tedy kalkulem s předem vyzkoušeným, mediálně známým opusem. Je smutné, že prokazatelně nejhůř v jejím hodnocení dopadá nejvíce dotované divadlo v zemi, totiž pražské Národní (*Dogville*), stejně negativně hodnotí autorka i nedotažený, a zejména v herectví zpackaný výsledek zlínský (*Kdo je tady ředitel?*), s výhradami přijímá i konvenční, značně okleštěnou a neinvenční verzi pražského Rokoka (*Prolomit vlny*), ale zato (pro mne překvapivě) v podstatě respektuje násilný konec i celkový syžetový i žánrový posun inscenace brněnské (*Idioti*). Naopak bez sebemenších výhrad, a v podstatě z celé série inscenací daleko nejlépe v její komparaci vyznívá Švandovo divadlo (*Kdo je tady ředitel?*) a také ostravské Divadlo Petra Bezruče, i s přesným postižením tamního specifického, extrémně stylizovaného, v zásadě expresionistického hereckého stylu, z něhož se pozitivně vymyká představitelka

hlavní ženské role. Konečně – poslední „přidanou hodnotou“ práce (ale nikoli poslední významem) je i pro mnohé objevné přiřazení velkého mága světového filmu a spolutvůrce věhlasného manifestu Dogma 95 do sféry divadla, bytostné ovlivnění jeho poetiky nejen Brechtem, ale i jeho „antipódem“ Aristotelem – a z tohoto faktu jí přirozeně vyplývá nápadná frekvence právě Trierových děl (vedle Woody Allena nejčastěji adaptovaných) na českých jevištích.

Předpokládám, že vše, co jsem právě o celkově vynikající práci Markéty Kaňkové konstatoval, zůstane v platnosti i poté, co přednesu některé výhrady k její předložené podobě. Jak v textu, tak v oddíle Bibliografie mi scházejí některé tituly a autoři, zabývající se převážně teoreticky obdobnými tématy jako předložená práce (kromě antologie Jana Roubala *Souřadnice a kontexty divadla* jsou to i četné studie Václava Koenigsmarka na téma „adaptace“, „jevištní úprava“, „dramatizace“ aj., V.K. je mimochodem autorem většiny těchto hesel i ve Slovníku literární teorie – v těchto dobových fenoménech, jimž se soustavně věnoval, viděl Koenigsmark už od konce sedmdesátých let příznaky dramaturgické krize divadla). V Bibliografii bohužel schází u nejméně osmi důležitých položek rok vydání (a´la „Iluminace, roč. 22, č. 1.“), který si pak se střídavými úspěchy čtenář musí složitě dovozovat dle ročníků, jež navíc nejsou uvedeny všude. Hrubku o *„Larsi von Trierovy“* bych chápal jako překlep, kdyby se vzápětí znovu neopakovala na další stránce (jinak ovšem – až na 2 – 3 podobné výjimky, je celá takřka 170 stránková práce vzácně a ojediněle hrubekptrostá). V soupisu *Jevištní adaptace filmů v českých divadlech v letech 1990 – 2013* mi jednak některé položky chybí (evidentně Herzovo *Deváté srdce* a Ernsta Lubitsche *Být či nebýt* v ND, spornější je to u Körnerova *Údolí včel* či Herzových *Petrolejových lamp,* pokud byly inscenace ovlivněny filmem a dokonce jako ve druhém případě režírovány tímtéž filmovým režisérem), a naopak jiné tituly, které měly původ nejprve v divadle, popř. v románu, a pak teprve ve filmu, sem i podle autorčiny úvodní poznámky nepatří (evidentně *Šašek a královna* a *Snídaně u Tiffanyho,* otázka zůstává u *Kdyby tisíc klarinetů,* pokud není výslovně uvedeno, že jde o úpravu filmového scénáře). Dalším – a při četbě spíš narůstajícím – problémem je jazyk práce, sice gramaticky takřka bezchybný, ale podléhající občas módním či květnatým publicismům. Často se tu všemožně „mapuje“, místo o „krátkém čase“ se hned v úvodu mluví květnatě o „krátkém časovém horizontu“, místo „postupně se zúčastňuje“ tu na s. 54 čteme „postupně se začne účastnit“, autorka použije i oblíbeného

terminologického nonsensu „hlavní protagonisté“ (s. 104), a když jsem v průběhu čtení napočítal 15 x (na jedné stránce dokonce i 2x) adjektivum „zásadní“, přestal jsem toto časem vyprázdněné adjektivum, k němuž mohu dodat až 4 desítky zpřesňujících alternativ, počítat. Je-li něco 10x, 15x či vícekrát „zásadní“, není to ve výsledku zásadní vůbec. Pár příkladů spíš jako pars pro toto: „popředí jeviště vytváří zásadní vizuální kontrast“, s. 52; „peripetie = …obrat, který zásadně proměňuje probíhající události, často v jejich opak“ , s. 95).

U tohoto druhého příkladu bych se trochu zastavil, neboť tentokrát signalizuje i závažnější omyly věcné či metodologické povahy. Především tam vedle nadužívaného zásadně vůbec nemá co dělat to „často“ – neboť ten „opak“ patří u Aristotela k definiční podstatě pojmu, je tam vždy (*Poetika,* 11: „Přeměna události v opak…podle pravděpodobnosti nebo nutnosti“, jindy se mluví o „obratu ze štěstí do neštěstí“ či naopak). Snad ještě závažnější, protože se to v práci opakuje vícekrát, je problematický či rovnou **matoucí odkaz** – říká se tu „podle Aristotela“ – a přitom se neznámo proč odkazuje poznámkou č. 137 k Pavisovi, tedy k nepřímému zdroji (Divadelní slovník, s. 131). Jenže na dané stránce u Pavise žádnou definici peripetie ani pod lupou nenalézáme, mluví se tu o rozdílu mezi dramatickým a epickým divadlem. Totéž se bohužel opakuje na téže straně o spojitosti s anagnorizí („dle Aristotela…nejdůležitějším typem anagnorize, která plyne přímo z jednání…“, pozn. 138 – Pavis, na avizované s. 130 však nic takového nenalezneme. O anagnorizi se mluví u Pavise, když už, na s.315, ale nemluví se kupodivu o pěti druzích (ty skutečně u Aristotela existují), nýbrž o anagnorizi jako o jedné ze „tří možných cest fabule“. Podobně se na s. 96 cituje v uvozovkách údajně z Pavise o klaunství věta „je to konstruktivní anarchista samorostlého až excentrického chování“ (pozn. č. 140), ale na udané straně 393 citát opět hledáme marně. Zmatek v citacích (údajných) z Aristotela nebo z Pavise zvyšuje i evidentní, bohužel často tradovaný omyl v zacházení s pojmem „aristotelské dramatické principy“, jež autorka mechanicky vztahuje na jednotlivé fáze např. tragédie *Prolomit vlny* („dílo je vystavěno na aristotelských poetických principech, opisujíc klasickou křivku dramatické výstavby ve všech jejich fázích – expozice, kolize, krize, peripetie, katastrofa a katarze“, s. 29 – navíc za „peripetii“ v aristotelském smyslu, tedy obrat ze štěstí do neštěstí nebo naopak, je nepřesně považována Janova nemoc, zatímco jí je mnohem spíš nečekané uzdravení hlavního hrdiny (tedy jeho „upadnutí

z neštěstí do štěstí“) vědomým „upadnutím do neštěstí“ hlavní hrdinky Bess; pojem „katarze“ v prakticky v celé práci, opět se odkazujíc na Aristotela, považuje autorka za fázi děje, nikoli v souhlase s naprostou většinou interpretací, včetně Pavise, do oblasti vnímání, recepce, cíle, a ne kompoziční fáze). Ale hlavně: málem jsem už na této katedře považoval za banalitu konstatování, že to, co bývá mylně přisuzováno Aristotelovi (tj. onu údajnou pěti či šestistupňovou strukturu tragédie), je spekulativní výplod mnohem pozdějších interpretací, explicitně pak – v literatuře neuvedeného - Gustava Freitaga (autorka ho tedy vlastně de facto cituje v mylném domnění, že cituje Aristotela). V práci by se našly i jiné drobné nepřesnosti (např. o Trierově návaznosti na antickou trilogii, svázanou údajně jedním tématem či jedním mýtem), ale to bychom asi zabíhali do debat, s ústředním komparativním zaměřením i tématem práce už souvisejícím velmi volně.

Všechny tyto, někdy dílčí, jindy závažnější, vždy však snadno opravitelné chyby, omyly a nepřesnosti tu konstatuji jen proto, že si představuji, že tato vynikající, položením problému i šíří jeho řešení velkorysá a průkopnická práce bude samozřejmě publikována. Už z toho důvodu, že její pozitiva vysoce převyšují negativa ji velmi rád doporučuji k obhajobě a navrhuji předběžně, i přes uvedené výhrady, známku výborně.

Prof.PhDr.Vladimír Just CSc.