

Dramatizace románu Hledání Aljašky

Barbora Jeřábková

ročníková práce 2024/25

Vedoucí práce Matouš Černý

Křejského 1501, 149 00, Praha 11 - Chodov

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně, a že jsem uvedla všechny použité zdroje.

Poděkování

Chtěla bych poděkovat svému vedoucímu práce panu Matouši Černému za pomoc a odborné rady při dramatizaci celé hry, a za velmi přínosné poznámky při psaní textové části ročníkové práce. Děkuji také mým přátelům, Jeronýmu Jančovi, Matěji Trnkovi, Matouši Vyšatovi a Marii Jílkové za jejich čas a ochotu mi pomoci s nacvičením a vystoupením na veřejnosti s úryvkem mého scénáře. Dále děkuji Karolíně Sztoгрýnové s realizací výstupu scénického čtení na veřejnosti, Viole Fialové za pomoc s grafickou úpravou textové části a mé rodině za jejich podporu.

Obsah

Úvod.....	5
Teoretická část.....	6
1 Drama.....	6
2 Základní dramatické žánry	6
2.1 Tragédie	7
2.2 Komédie.....	7
3 Prvky divadelního dramatu.....	9
3.1 Téma.....	9
3.2 Postava.....	9
3.3 Děj/ fabule.....	9
3.4 Dialog.....	10
3.5 Konflikt.....	10
Výstavba dramatu.....	11
Umělecká část	12
Dramatizace.....	12
Praktická část	15
Chodit do divadla je umění	17
Závěr	18
Zdroje	19
Zdroje fotografií	19
Fotografická příloha	20

Úvod

Ve své ročníkové práci jsem se rozhodla s prací většího množství textu, protože mě psaní, nejen obsáhlých textů, ale i povídek a poesie vždy fascinovalo. Dramatizace knihy Hledání Aljašky mi tak umožnila pracovat v rámci ročníkové práce zejména textově. Tato příležitost a nová zkušenost mě v psaní posunuly dál. Mohla jsem také nahlédnout do tvorby samotného divadelního představení a zrežirovat část divadelní hry. Chození na divadelní představení mám už od mala velmi ráda, a zkusit si alespoň částečně práci, která za divadelní tvorbou stojí mě nadchlo.

Umělecko-praktickou část jsem měla společně úzce spojenou. V umělecké části jsem zdramatizovala celou knihu Hledání Aljašky tak, aby byla publikovatelná, a dala se případně nabídnout různým divadelním společnostem. V ději jsem pracovala nejen s povahami a vlastnostmi jednotlivých postav, ale také s kompozicí a rekvizitami. Zkrácenou verzi scénáře jsem následně použila v praktické části. Spolu se čtyřmi přáteli jsme nazkoušeli výstup scénického čtení a odprezentovali ho 12.3. v kavárně Zasekávák na veřejné akci, kterou jsem uspořádala společně se spolužačkou Karolínou Sztogrýnovou a spolužákem Jeronýmem Jančem. V teoretické části práce jsem popsala literární druh drama, a uvedla krátký náhled do historie jeho vzniku. Rozebrala jsem základní dramatické žánry- komedii a tragédii. Na ně jsem navázala rozborem pojmů prvků divadelního dramatu, například tématem, dějem nebo zápletkou. Poslední složkou byla výstavba dramatu neboli, jak postupovat při tvorbě divadelní hry.

Vhled do procesu divadelní tvorby mi připadá velmi obohacující. Všimám si, že mladší generace nedává divadelní kultuře přílišnou pozornost, a tak se tato kulturní složka začíná oproti ostatním upozadřovat. Jedním z mých vnitřních cílů při tvoření práce tedy bylo i poukázat na to, jak moc může být divadlo rozmanité, a nadchnout lidi pro jeho častější navštěvování a podporu.

Teoretická část

1 Drama

Jedním ze základních a nejdůležitějších pojmů pro mou práci je pojem *drama*. Proto je dobré na úvod tento pojem vysvětlit.

Slovo drama vzniklo od řeckého slovesa *draó*, jehož významem je *konat* nebo *činit*. Ze starořeckého slova *dráma* neboli *jednání*, se později ustálilo slovo *drama* ve smyslu divadelní hry. (Pavera, Všeticka, 2002, str. 84) Pojem *dráma* upřesnil Aristoteles ve svém díle *Poetika*. Představuje zde tzv. lidi činné a jednající. Z toho vznikl názor, že je drama literární text určený k ztvárnění na jevišti, který v sobě nese prvky *jednání*. (Kotte, 2010, str. 60) Drama je jedním ze základních literárních druhů spolu s lyrikou a epikou. Je tvořen monology mezi jednotlivými postavami, jejich jednáním, a scénickými a režijními poznámkami, které jsou potřebné pro pochopení děje. Drama je určeno k scénickému provedení před diváky. Tím je tedy poznamenána i struktura textu. (Perken, Hyvnar, 1987) Základem každého dramatu je akce, která vzniká v dialogu mezi postavami. Ty prostřednictvím replik vyjadřují své pocity a povahové vlastnosti, vytvářející různé významové kontexty. Díky jejich neustálému prolínání jsou základem napětí. (Pavera, Všeticka, 2002, str. 84)

Jde o nejkomplexnější literární druh, protože se do jeho tvorby mohou zahrnout i jevištní prostředky, například: rekvizity, světlo, zvuk, hudba atd., které jsou autorem často zahrnovány do práce s textem. Drama obsahuje také časové skoky, realizované prostřednictvím předělu mezi dějstvími. Tento literární druh staví podobně jako epika také na ději. „Má závazné zákonitosti výstavby textu-v antice to byl princip dramatických jednot místa, času a děje. V novější době se dramatická výstavba řídila pětistupňovým schématem: expozice, kolize, krize, peripetie a katastrofa.“ neboli tzv. Freytagovo schéma. (Pavera, Všeticka, 2002, str. 84)

Za počátky evropského dramatu stojí řecký herec Thespis v 6 stol. př. n. l. K pěveckému chóru přidal jednoho herce, který spojoval sborový zpěv hraním a doplňujícím mluveným textem. Rozšířením hereckého obsazení začaly mezi herci vznikat první dialogy a s nimi také drama jako takové. Počet dramatických žánrů není doposud pevně ustálený a stále se proměňuje v souladu s historickým vývojem, který na něj má vliv. (Pavera, Všeticka, 2002, str. 84)

„Od 18. století neexistuje ovšem, pokud jde o pojem divadla, žádný důležitější vztah než mezi dramatem a divadlem... V Evropě se nejčastěji ptáme po hře, dramatu, literární předloze. Pokud chybí, nepředstavuje daná událost pro některé diváky přinejmenším „to pravé“ divadlo.“ Drama je tedy používáno zejména jako textová předloha divadelní inscenace. Divadlo díky němu tvoří spíše živý vztah mezi aktéry a diváky. (Kotte, 2010, str. 60)

Od 19. století se pojem drama pojí zejména s hrou s vážným obsahem. (Pavera, Všeticka, 2002, str. 84)

2 Základní dramatické žánry

V průběhu dějin bylo vytvořeno mnoho typů divadla i dramatických forem, které podle společných znaků dělíme na žánrové útvary. Žánr, z francouzského slova *genre* neboli *rod*, *druh*, je souhrnné označení pro takové skupiny uměleckých děl jednoho druhu, hudební, výtvarné, literární, divadelní či filmové, které se navzájem vyznačují společnými strukturními znaky. Těmi je obsah, rozsah, forma, kompozice... Žánry jsou časově podmíněny, a tak stále vznikají a zanikají, navzájem se ovlivňují a kombinují. Rozlišení na literární druhy, žánry, žánrové varianty a formy není ustáleno a tím pádem ani dodržováno. Stále se tedy pojem žánr nedá konkrétně definovat. (Pavera, Všeticka, 2002, str. 379-380)

Na začátku vývoje divadelního žánru vznikly dva základní dramatické žánry, tragédie a komedie. (Hořínek, 2012, str. 5)

2.1 Tragédie

Tragédie je drama vážného až tragického obsahu. Její podstatou už od antiky zůstává boj člověka se silami, které jsou silnější než on a kterým nakonec podléhá. V antické době tyto síly představovali Bohové a nešťastný osud člověka. Později je prezentovali lidské vášně, předsudky a společenský nátlak, který měl na člověka špatný vliv. Tragédie sice působí tragickým dojmem, ale jejím účelem je působit na diváka tzv. *katarzí* neboli povznášejícím a očištným způsobem pro duši.

Tragédie spolu s komedií vznikla jako základní divadelní žánr v 6. stol. př. n. l. při oslavách boha Dionýsa. Za oběť mu byl přinášén kozel. Z řeckého slova *tragóidiá* neboli *zpěv kozlů* se postupně ustálil název tragédie.

Ve středověku se vývoj tohoto žánru přerušil. K jeho oživení dochází až ve španělské a francouzské renesanci. Hlavním představitelem tvorby tragického dramatu je W. Shakespeare nebo Ch. Marlowe. Novověká tragédie zpracovává především historické náměty a témata dnešní doby, z dnešního života. Od 20. století se k jejím představitelům řadí například H. Ibsen, A. Strindberg nebo A. Miller. V Česku jimi jsou J. Vrchlický, bratři Mrštíkové či J. Zeyer. (Pavera, Všeticka, 2002, str. 358)

2.2 Komedie

Komedie neboli *veselohra* zpracovává směšné a nesmyslné stránky lidského života. Humorné akty se zaměřují zejména na záporné rysy lidského charakteru a negativní projevy v lidském společenském životě. Autoři komedií tím poukazují zábavnou formou na nedokonalosti soudobé společnosti. Také vyjadřování přizpůsobují výběru daného společenského problému či jevu. Zpracování může být humorné a shovívavé, až ironické, sarkastické a přehnaně vyhocené. Komedie také končí podle zvoleného tématu, a to většinou smířlivě, kdy se postavy v průběhu napraví nebo k vnitřní nápravě směřují. Pracuje-li se ale se stále trvajícím závažným společenským problémem, nemusí a většinou také nekončí děj hry pozitivně.

Název komedie vznikl stejně jako tragédie při dionýsiích na oslavu boha Dionýsa již v antickém Řecku ze slova *kómódiá* neboli *zpěv veselého průvodu*. Prošla velmi složitým

vývojovým procesem. K prvním tvůrcům patří například Aristofanés nebo Euripidés. Další vývoj evropské komedie ovlivnil svou tvorbou W. Shakespeare, Molière nebo A. N. Ostrovskij. K tvůrcům české komedie patří J. K. Tyl, J. Vrchlický, V. Nezval a mnoho dalších.

Průběžně s vývojem tohoto žánru začaly vznikat další jeho typy, například fraška a melodrama. (Pavera, Všetická, 2002, str. 176)

Pro novodobou komedii se ustálil název *veselohra*. Ta je v podstatě mírnější komedií. Zakládá si na humoru, který má podobu žertu. Postavy veselohry si jsou však své směšnosti plně vědomy. V komedii nikoli, proto se postavy ve hře chovají vážně, a jsou tak předmětem zesměšnění. (Pavera, Všetická, 2002, str. 369)

3 Prvky divadelního dramatu

Divadelní drama má několik klíčových prvků, které mu dávají jeho charakteristickou podobu. Níže zmíněné prvky společně tvoří obsah a strukturu dramatu.

3.1 Téma

Slovo *téma* pochází z řeckého slova *thema*= *to, co je položeno do popředí*. V obecné podobě tvoří obsahovou a myšlenkovou stránku uměleckého díla či abstraktní představu o jeho námětu a smyslu. Volba tématu úzce souvisí s žánrem, a je bezprostřední součástí uměleckého textu. Téma je v textu postupně hierarchicky odstupňováno. Má své složky hlavní, základní a vedlejší neboli epizodické. (Pavera, Všetická, 2002, str. 349)

3.2 Postava

Postava je fiktivní subjekt v epickém a dramatickém díle. Spolu s dějem představuje základní prvek divadelního dramatu. Podle postavení a významu lze rozeznat postavu hlavní a vedlejší.

Ve starší literatuře, zejména antickém a středověkém eposu, se kladl větší důraz na aktivní postavy, *hrdiny*. Ti povětšinou výrazně zasahovali do společenského dění a ovlivňovali tak celý děj. V novověku dochází ke vzniku románu, jež se zaměřuje spíše na postavy všední, často až pasivní. V souvislosti s těmito typy postav vznikl pojem *antihrdina*. Oba tyto termíny jsou však s pojmem *postava* v synonymním vztahu.

Postava je záležitostí i dramatického díla. Herec se prostřednictvím divadelní hry dostává do role, díky které postavu ztvárňuje. „Dramatická postava představuje ve hře většinou dramatický charakter, který je na rozdíl od postavy epického díla realizován na jevišti za pomoci divadelních prostředků.“ Divadelními prostředky je míněn například kostým, maska nebo hlas postavy. (Pavera, Všetická, 2002, str.285)

3.3 Děj/ fabule

Fabule patří k jedné ze základních kategorií zpracování fikce v literárním textu. Do ucelené podoby je sestavena dějová linie navzájem provázaných akcí. Děj převládá zejména v epice a dramatu, případně také ve filmu. Jeho základem je příběh a události odehrávající se v průběhu příběhu, které vycházejí z interakcí jednotlivých postav. Děj je poskládán pro čtenáře od expozice až po rozuzlení děje. Zpracován však může být i opačně, pokud je vyprávěn retrospektivně. Ve větších epických nebo dramatických dílech se vyskytuje hlavní dějová linie, k níž jsou přičleněny vedlejší děje, tzv. epizodické. Odborná literatura rozlišuje typově různé děje, například dynamický, statický, situační apod. (Pavera, Všetická, 2002, str.71)

3.4 Dialog

Slovo *dialog* pochází z řeckého *dialogos* neboli rozmluva. Na rozdíl od monologu, kdy projev říká pouze jeden člověk, se v dialogu střídá dva a více mluvčích, kteří si navzájem své promluvy adresují. Podle toho se dají rozlišit různé typy dialogů. Jeden z nich je střídavý-repliky probíhají v pořadí A-B. V pořadí A-B-C-D je dialog postupný a poslední typ dialogu, který můžeme vymezit, a je jedním z nejnapínavějších-dialog obkročný, A-C-A-B.

Dialogy, tvořené jednotlivými replikami postav, jsou základním prvkem výstavby dramatu. Díky němu se tvoří dramatický konflikt. Dá se říci, že i monolog je svým způsobem dialog, protože se mluvící osoba obrací k nepřítomné osobě nebo určité skutečnosti. (Pavera, Všeticka, 2002, str.78)

3.5 Konflikt

Konflikt pochází z latinského slova *conflictus* neboli srážka. Je definován jako rozpor mezi jednotlivými postavami uměleckého díla, a je předpokladem dramatického děje pomocí projevu vnitřních a vnějších rozporů. Konflikt může mít vícero podob. Prvním typem je konflikt založený na rozporu dvou jedinců, aktérů. Druhým je konflikt společnosti s daným jedincem, který většinou zastává hlavní roli. Třetím je konflikt vnitřní. Jedinec bojuje se sebou samým, se svým vnitřním problémem. Posledním typ se objevuje často v lyrických textech. Básník zde pouze referuje o konfliktu již proběhlém.

Na konfliktu jsou budována zejména dramatická, ale i epická díla. K nejpůsobivějším dramatům patří díla obsahující všechny tři druhy výše zmíněných konfliktů. Tak je tomu zejména u her od W. Shakespeara, jako jsou Hamlet, Othello nebo Král Lear. (Pavera, Všeticka, 2002, str.186)

Výstavba dramatu

Podle knihy Gustava Freytaga, *Technika dramatu* (1944, str. 51-62) lze dramaticky děj rozčlenit na pět částí. Zmíněný autor tím tak definitivně ustálil klasické dělení dramatického děje.

První částí je úvod tzv. *expozice*. V tomto úseku by se měl divák skrze děj vžít do příběhu. Mělo by mu být objasněno v jakém čase a na jakém místě se děj odehrává.

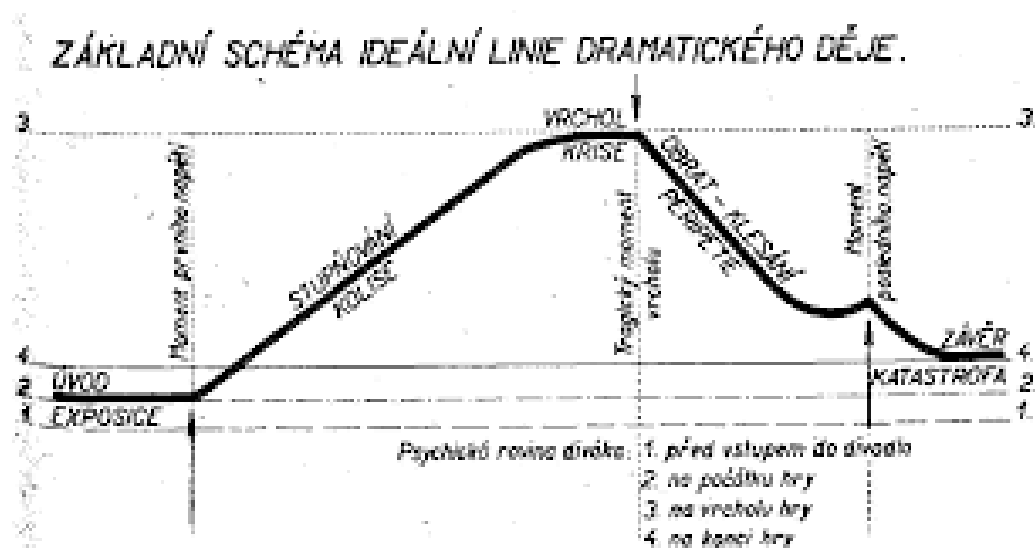
Druhou částí je *stupňování*, *zauzlení* neboli *kolize*. V této části by mělo ke hře dojít k prvnímu napětí. Divák by měl zažít pocit nervozity a napínavosti děje. Děj se postupně rozvíjí, přidávají se k němu další prvky a postupně se prolíná a přechází v krizi.

Vrchol neboli *krize* je třetí část děje. Konflikt zde vystupňuje a už se nemá jak rozvíjet. Dochází k druhému napětí v ději.

Čtvrtou částí děje je *obrat*, postupné klesání tzv. *peripetie*. Vrcholně napjatá atmosféra přechází k lepšímu a klidnějšímu dění. Případně od dobrého ke špatnému.

Poslední, pátou částí děje je *závěr* neboli *katastrofa*. Tomuto pojmu se rozumí, stejně jako pojmu *závěr*, jako konec děje. Tragický moment v ději se stává neodvratným. S ním přichází i poslední napětí a postupné rozuzlení a uzavření zápletky děje. Řešení *katastrofy* může být i smírného charakteru. Záleží na situaci v ději.

Dějové části tak slouží pro lepší orientaci v dramatu. Díky modelu se dají stanovit emoce diváka. Jaké části děje na něj budou působit nejvíce. K celkovému dojmu se přidávají ještě světelné a zvukové efekty.



Obrázek 1. Schéma Gustava Freytaga, 1944

Umělecká část

Nejdůležitější částí mé ročníkové práce byla dramatizace románu Hledání Aljašky. Proto jsem se také rozhodla zahrnout odbornou kapitolu týkající se tohoto tématu do následující části své práce a propojit ji s popisem své vlastní zkušenosti.

Dramatizace

Dramatizace je přetvoření epického nebo lyrického textu do dramatického tvaru, divadelní hry. Celek předlohy není nutno zachovat. Již existující text však může být věrně přepsán. Prostřednictvím dramatických děl mají diváci možnost seznámení s předními díly národní i světové literatury. Dramatizace je v divadelní praxi velmi oblíbená a rozšířená. (Hořínek, 1980, str.33)

Knihu Hledání Aljašky od Johna Greena jsem si vybrala především pro její práci s myšlenkami o smyslu života a jejich proměnami. V knize jsou také všechny hlavní postavy v mém věku, a to mi velmi pomohlo s porozuměním a vcítěním se do příběhu. Celou práci jsem rozdělila do tří částí, podle kterých jsem sama při psaní postupovala.

Úvodní část procesu úpravy textu popisuje Zdeněk Hořínek ve své knize *Úvod do praktické dramaturgie* (1980, str.33) takto: „Když byl určitý dramatický titul dramaturgicky zvolen, vybrán k inscenaci, stojí před dramaturgem další závažný úkon: připravit jej pro zkušební proces, v němž se bude litera textu zpředměťovat, ztělesňovat pomocí herců a scénických prostředků... Má-li to být koncepce vskutku fundovaná a hluboká, tj. dostatečně motivovaná, musí ji předcházet podrobné a všestranné pochopení textu – dramatický rozbor.“ Na úvod bylo potřebné sblížení se s celým dějem. Přečetla jsem si proto mnou vybranou knihu znovu, a v průběhu čtení jsem si podtrhávala spojitosti mezi jednotlivými scénami. Zvýrazňovala jsem důležité pasáže, se kterými jsem chtěla následně pracovat. Psala jsem si drobné poznámky, které mi připadaly důležité. Provedla jsem tedy podrobnou analýzu textu celé knihy.

Zdeněk Hořínek dále uvádí jako druhý bod pro kvalitní zdramatizování knihy pochopení historických podmínek, v nichž bylo dílo napsáno, a do kterých je situováno, aktuální význam. (Hořínek, 1980, str.33-34) Je tedy potřebné znát společenský kontext. Tento bod jsem při psaní vynechala, protože jsem usoudila, že jím příběh v knize nijak ovlivněn a období, ve kterém je kniha napsána se zhruba shoduje s časem odehrávání příběhu. Pouze jsem si našla na mapách místo, kde se děj odehrává. Tedy v Alabamě ve Spojených státech.

Poté jsem začala provádět rozbor dramatického textu. Jak mezi sebou postavy interagují, čím se specifikují. Snažila jsem se tedy přijít na „psychologické zobecnění charakterů jednotlivých dramatických postav“ (Hořínek, 1980, str.34) Při postupném zpracovávání textu jsem přicházela na jeho hlavní myšlenky, jednotlivé motivy jednání a celkový smysl díla. Dále jsem si přečetla pouze podtrhané části textu a některé z nadbytečných scén jsem z dramatizace vyřadila. Byl pro mne složitý odhad délky trvání hry, proto jsem se snažila scény příliš zbytečně nerozvádět.

Dramaturgický rozbor se liší od literárního dvěma rysy, „zaměřuje se nejen na literární, ale též na divadelní, nebo potencionálně divadelní kvality dramatického textu. Při hodnocení textových významů spojuje zřetel historický se zřetelem aktuálním.“ (Hořínek,1980, str.34) Cílem celého počátečního rozboru je tedy poznání smyslu dramatického díla. Díky němu do detailu prozkoumáme námi vybraný text, a připravíme si základy pro inscenační práci. Měli bychom být po celou dobu nezaujatí, všestranní a objektivní, abychom dosáhli co nejkvalitnějšího stanovení dramaturgicko-režijní koncepce divadelního díla. (Hořínek,1980, str.38)

Dále bylo potřebné zkonkretizovat inscenační záměr divadelního žánru. Neboli, jakým způsobem chci, aby bylo dílo interpretováno. Do této fáze se promítají prvky nejen dramaturgické, ale zároveň režijní. Dramaturgickým zpracováním se ovlivňuje budoucí režijní pojetí díla. Je tedy potřebné obě tyto strany propojovat. S tímto bodem jsem se setkávala až do konce psaní scénáře, neboť jakákoli drobná změna děje, či interpretace reakce mohla změnit výsledné režijní zpracování. (Hořínek,1980, str.41)

Důležité je také uvědomění si objektivistické představy různých prvků. V průběhu psaní vzniknou tzv. „místa nedourčenosti“, které si může dramaturg představovat, ale v inscenaci nebudou použita, nebo projdou lehkou přeměnou. Například u vizuální stránky postav mohou začít vznikat neshody mezi představou a realizací. Barevnost vlasů, styl vyjadřování nebo užití rekvizity jsou často vzdálené od prvotních idejí. Prací dramaturga je určit, které z jeho představ o vizuálu hry zahrne do díla a následně se z nich stanou názorné jevištní fakty. „Interpretace dramatického textu, jejímž věcným výrazem je konkretizace představených předmětů a významů, se týká všech rovin a sfér dramatického textu, a tudíž i všech tvůrčích činitelů inscenačního procesu.“ (Hořínek,1980, str.42) Interpretaci díla neovlivní pouze dramaturg s režisérem, ale také herci, zvukaři... všichni, kteří se podílí na finální podobě hry. Já jsem se rozhodla do režijní tvorby příliš nezasahovat a jen jsem vždy uvedla jednotlivé scény místem konání a přibližnou denní dobou, kdy se scéna odehrává. Přesnost rekvizit, osvětlení, hudebního podkresu a ostatních prvků jsem nekonkretizovala. Rysy chování postav jsem uváděla pouze skrze dialogy. Jejich zpracování může mít různé podoby.

Jedním z posledních bodů při dramatizaci textu je jeho jazyková revize. Tu většinou provádí režisér s dramaturgem, případně pouze jeden z nich. „Jazyk dramatického díla je jazykem uměleckým. Vztahují se na něj tedy nejen zákonitosti jazyka, ale i zákonitosti uměleckého díla.“ (Hořínek,1980, str.49) Je tedy důležité dbát na gramatickou správnost, pokud se nejedná o gramaticky nesprávný umělecký záměr. Každá dramatická postava je jazykově charakterizována. Má osobitý způsob vyjadřování, ke kterému nespisovnost, řečový návyk nebo zlozvyk patří a na které se musí nahlížet jako na umělecký text. Dalším důležitým aspektem je přeložená cizojazyčná kniha. Knižní překlad provádí literární překladatelé, kteří nemají vždy dostatečný cit pro plnohodnotné nároky divadelního textu. (Hořínek,1980, str.50)

S tímto problémem jsem se při dramatizaci potýkala nejčastěji. Často doslovné překlady neodpovídaly správnosti česky řečené věty, a bylo mnohdy složité najít východisko mezi divadelně nedokonalým textem již přeložené knihy a mými ideály a vizemi. Dokud jsem si scénář nepřečetla nahlas, často jsem nezaregistrovala uměle řečenou frázi, kterou by herec na scéně mohl zkazit určitou atmosféru nebo napětí pro danou chvíli. To, že jsem překlad obsáhlého anglického textu do češtiny nikdy nedělala, bylo nevýhodou pro uvědomění si chybnosti překladu.

Poslední částí zmiňovanou Zdeňkem Hořínkem v jeho knize *Úvod do praktické dramaturgie* (Hořínek, 1980, str. 51), která je potřebná pro kompletní tvorbu dramatu jsou škrty v textu. Je to jedna z úprav textu velmi specifická pro tvorbu scénáře. Škrty se provádějí především kvůli nadměrné délce textu, jeho nadbytečnosti nebo změně textového významu. Škrty jsem se snažila co nejvíce vyvarovat. Bylo pro mě těžké se smířit s vyškrtnutím celé scény, jen kvůli zdlouhavosti hry. Vzhledem k mé zatím nedostatečné zkušenosti a schopnosti představit si délku celé hry je možné, že se škrty budou provádět při scénických zkouškách nebo po přečtení hry dramaturgem. Po mé krátké ukázce ze hry jsme při zkouškách s herci také pozměnili některé fráze a vyškrtali zbytečná slova. Pro ztvárnění scénáře je tak, podle mého názoru, potřebná i určitá herecká či režijní zkušenost. Díky ní si možné textové chyby, odchylky nebo zbytečnou zdlouhavost uvědomíme již u dramaturgické přípravy.

Praktická část

Praktickou částí své ročníkové práce jsem navázala na část uměleckou. Měla jsem ztvárnit celou nebo část dramatizace prostřednictvím scénického čtení na veřejnosti. Prvním důležitým bodem bylo zamyslet se nad pojetím konceptu celé hry. Kvůli nedostatku času a mé nezkušenosti s režírováním jsem se rozhodla pro zkrácení a úpravu scénáře. Z 55. stran jsem konečný scénář upravila na 17 stran čistého textu. Na začátku hry jsou vypsány jednotlivé role a rekvizity potřebné k inscenaci (ty jsem nakonec nevyužila). Mou vizí bylo scénické čtení se zakomponovanými interakcemi mezi herci. Tento nápad jsme ale při zkoušení hry zavrhlí.

Krácení scénáře pro mne bylo obtížné kvůli propojení děje celé knihy. Pracovala jsem tak s jednotlivými drobnými myšlenkami a akty potřebnými pro pochopení děje. Ty jsem musela zakomponovat do celého textu, tak abych nenarušila dějovou návaznost. Chtěla jsem také, aby byl v této části obsažený celý děj, a byla divákovi zprostředkována celá zápleтка až do konce knihy.

Strukturu scénáře jsem ponechala stejnou jako v umělecké části. Po vytisknutí jsem si pouze vepsala různé režijní poznámky mezi text. Například při užívání různých rekvizit, v interakci a gestech mezi herci atd. (tuto část jsem v konečné podobě hry nepoužila). Po této práci bylo potřeba obsadit herce do jednotlivých rolí. Oslovila jsem proto skupinu přátel, a požádala je o pomoc. Každému jsem určila roli, kterou bude ztvárňovat. Ve finálním obsazení nakonec účinkovali v rolích následovně-Váleček: Matouš Vyšata, Plukovník: Jeroným Janč, Aljaška: Marie Kora Jílková, Takumi: Matěj Trnka, Lara: Barbora Jeřábková a Orel: Matěj Trnka. Zhruba měsíc před vystoupením jsem hercům zaslala hotový finální scénář, a požádala jsem je, aby se s textem seznámili a věděli, kde mají své vstupy.

Termín setkání byl 10. 3. 2024 v podniku s názvem Balbínova poetická hospůdka. Po příchodu kolem 10:30 jsem ostatní seznámila se svou ideou ztvárnění hry a blíže také s celým dějem knihy. Nejprve jsme si společně přečetli scénář a postupně se začali domlouvat na artikulaci v jednotlivých pasážích, přechodech vstupů a celkovém provedení. Rekvizity a hereckou interakci mezi herci jsem nakonec změnila na pouhé scénické čtení, protože jsme měli nedostatek času na zpracování kvalitně zahraných scén. Pouhé hlasové ztvárnění vystihlo velmi dobře atmosféru jednotlivých aktů. Když jsme scénář četli naposledy, nahrála jsem si audio nahrávku. Ta nám později pomohla se sebereflexí a mohli jsme se tak více zaměřit na problematičtější pasáže textu. Dohromady jsme zkoušeli čtyři hodiny včetně přestávek. (viz. fotografie v příloze).

Na začátku ledna jsem se domluvila se spolužáky Karolínou Sztogrýnovou a Jeronýmem Jančem na společném uspořádání večerní akce, na které bychom každý předvedli potřebné výstupy z ročníkových prací. Domluvili jsme se na datum 12. 3. 2024 v kavárně s názvem Zasekávák. Společně jsme vytvořili plakátek (viz. fotografie níže) a zveřejnili ho na stránkách školy. Domluvili jsme se, jak si akci časově rozvrhnout. Já jsem vystupovala první, v pauze měli příchodzí prostor se podívat na Karolíny výstavu urbex fotografií a poslechnout si Jeronýmův audio doprovod s uměleckou instalací města Prahy. Poté následovala Karolíny přednáška o urbexu a jeho problematice.

Kvůli přípravě prostoru jsme se sešli v 15:40. Uspořádali jsme sezení v hledišti a na podiu, nastavili si osvětlení prostoru a uspořádání fotografií. Kolem páté hodiny před začátkem akce

proběhla poslední zkouška. Zkoušeli jsme, jak hlasitě máme číst, a jak se rozsádíme. Před oficiálním vystoupením jsme si udělali hlasovou rozcvičku. Představení trvalo zhruba 45 minut. Celá akce začínala v 18:00 a oficiálně končila kolem osmé večer. (viz. fotografie v příloze)

Z mého pohledu, i na základě zpětné vazby od diváků, si myslím, že se nám představení velice podařilo. Nic závažného se nepokazilo, a divákům jsme představili celý příběh, jak nejlépe bylo možné. Je však těžké napsat svoji sebereflexi, když jsem byla jedním z herců, tedy i součástí hry, a nikdy jsem celou verzi neslyšela z pohledu diváka.



Obrázek 2. Plakát s pozvánkou na praktický výstup mé ročníkové práce

Chodit do divadla je umění

Stejně jako J. L. Styan ve své knize *Prvky dramatu* (1964) i já jsem se rozhodla písemnou část své práce zakončit tématem posuzování divadla očima diváka. Zní to sice velmi triviálně, ale divadelní hry se tvoří především pro diváky, a proto je dobré si uvědomit, že právě divák je nedílnou součástí celé hry.

Při dívání se na hru je zapotřebí aktivní divácké nadšení. To utváří atmosféru, která je nedílnou součástí každého představení. Je také základem pro tvůrčí dramatický čin. Ostatní oblasti při ztvárnění hry jsou závislé na elementárním diváckém ocenění hry. Schopnosti herců, osvětlení, kostýmy a další pro tvorbu potřebné věci můžeme posuzovat až po ocenění dramatického základu nebo alespoň zároveň s ním. Neměli bychom posuzovat herce, když nevíme, co hraje a co po něm jeho role vyžaduje. Nemůžeme posuzovat barevnost osvětlení, když nechápeme dramatický účel scény.

Návštěvník divadla je tak velmi důležitým pro divadelní tvorbu. Režiséři divadla ho často neumí ohodnotit tak kvalitně jako diváci, protože nevidí dílo s diváckým odstupem a s prvotními reakcemi. Dalo by se tedy říct, že se hra samotná neuskutečňuje na jevišti, nýbrž v divákově vnitřní představě. (Styan, 1964, str. 251-253) „Zhlédnutí divadelní hry je akt, který vyžaduje, abychom do něho vložili všechnu svou schopnost jemného cítění a všechnu intelektuální poctivost.“ (1964, str. 254) Chodit do divadla může být velmi vzrušující činnost, jejímž prostřednictvím divák pozná životní situaci herce z „první ruky“, a tak prožívá děj tím intenzivněji.

Závěr

V celé své ročníkové práci jsem se snažila přiblížit divadelnímu prostředí skrze dramatizaci knihy, ztvárnění části scénáře na veřejnosti a podrobnému popisu celého postupu podloženému literárními zdroji.

Část, kterou jsem chtěla zpracovat nejvíce byla dramatizace knihy. Mou prvotní myšlenou bylo vytvořit vlastní divadelní scénář, u kterého bych si sama vymyslela dějovou linii celého příběhu. To však nebylo možné kvůli mé prvotní zkušenosti s vytvářením scénáře a časovým nedostatkem. Oba tyto faktory mě následně přesvědčily abych se přiklonila variantě dramatizace knihy. Tato volba mi umožnila podrobně zpracovat celý text, prozkoumat práci dramatizace, u které jsem se musela držet dějové linie a celkově si zkusit práci, kterou bych možná nikdy nevyzkoušela.

Do budoucna bych scénář ráda nabídla některé divadelní společnosti. Líbilo by se mi vidět mou práci předvedenou na veřejnosti. Přijde mi škoda, kdyby práce, do které jsem vložila mnoho úsilí, nedospěla k závěru divadelního zpracování a nedostala zpětnou vazbu od diváků.

Myslím, že téma dramatizace je velmi obsáhlé, a bylo proto náročné se v něm zorientovat a zpracovat ho. Jsem však ráda, že jsem měla dostatečný prostor pro napsání vlastního textu a popsání nejpodstatnějších částí.

Ráda bych ve své tvorbě i nadále pokračovala, a pokusila se o vytvoření vlastního divadelního scénáře. Po zpracování své dramatizace jsem zjistila, čemu se při tvorbě vyhnout, a naopak, co scénáři přidává na kvalitě. K divadlu mám velmi blízký vztah, a napomáhat tvorbě jevištní hry skrze scénáře mne bude, doufám, naplňovat i nadále.

Zdroje

- ARISTOTELÉS. *Poetika: o básnické tvorbě*. Základní spisy Aristotelovy. V Praze: Jan Laichter, 1948.
- FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Přeložil Jaroslav ŽERT. Knihovna divadelního prostoru (Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol). Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Knihovnička amatérského divadla. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1980.
- KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. Disk (Akademie múzických umění v Praze). Praha: KANT pro AMU v Praze, 2010. ISBN 978-80-7437-019-9.
- PAVERA, Libor a VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. ISBN 80-7182-124-1.
- PAVLOVSKÝ, Petr (ed.). *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-194-9.
- PERKNER, Stanislav a HYVNAR, Jan. *Řeč dramatu*. Malá moderní encyklopedie (Horizont). Praha: Horizont, 1987.
- STYAN, J. L. *Prvky dramatu*. Přeložil František VRBA. Knihovna divadelní tvorby. Praha: Orbis, 1964.

Zdroje fotografií

- Obrázek 1: FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Přeložil Jaroslav ŽERT. Knihovna divadelního prostoru (Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol). Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944.
- Obrázek 2,3: od autorsky textu
- Obrázek 4: od Marie Jílkové
- Obrázek 5: od Terezy Jeřábkové
- Obrázek 6: od Karolíny Sztogrýnové

Fotografická příloha



Obrázek 3. Z prvního nácviku scénického čtení



Obrázek 4. Před vystoupením scénického čtení



Obrázek 5. Úvodní řeč k naší večerní akci



Obrázek 6. Závěrečný výstup scénického čtení