

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalárska práca

**Plechový bubienok: transformácia od
románu cez textovú knihu až po
inscenáciu**

Ovsianková Frederika

Katedra divadelných a filmových štúdií

Vedúca práce: Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

Študijný program: Uměnovědná studia- Německá filologie

Olomouc 2020

Prehlasujem, že som bakalársku prácu na tému *Transformácia románu do divadelného textu na príklade Plechového bubienku* vypracovala samostatne za použitia v práci uvedených prameňov a literatúry. Ďalej prehlasujem, že táto bakalárska práca nebola použitá k získaniu iného alebo rovnakého titulu

Dátum

.....

podpis

Rada by som týmto poďakovala Mgr. Jitke Pavlišovej, Ph.D. za vedenie tejto práce, cenné rady a najmä za pevné nervy. Ďalej by som rada poďakovala Dominike Širokej za inšpiratívny rozhovor. Moje poďakovanie taktiež patrí mojej rodine a kamarátom, ktorí ma podporovali počas celého môjho štúdia. Špeciálne vďaka patrí Danielovi a Gabriele, ktorí mi dodávali guráž nevzdávať sa.

Obsah

Úvod	6
Kritika prameňov a literatúry	8
1. Günter Grass	12
1.1. Život	12
1.2. Günter Grass a politika	14
1.3. Literárna tvorba	15
1.3.1. Epické dielo	15
1.3.2. Dramatické dielo	16
1.3.3. Lyrické dielo	16
2. Literárny druh a literárny žáner	17
2.1. Problematika definície	17
2.2. Epika	18
2.2.1. Román	19
3. Charakter textovej knihy a inscenácie	22
3.1. Adaptácia	22
3.2. Dramatizácia	22
3.3. Zhrnutie adaptácie a dramatizácie	23
3.4. Monodráma alebo divadlo jedného herca?	24
4. Berliner Ensemble	26
5. Komparácia	28
5.1. Obsah <i>Plechového bubienka</i>	28
5.1.1. Komparácia románu a textovej knihy ako dvoch celkov	29
5.2. Plechový bubienok	29
5.2.1. Spracovanie plechového bubienka v románe.....	29
5.2.2. Spracovanie plechového bubienku v textovej knihe.....	30
5.3. Oskarov krik	30
5.3.1. Oskarov krik v románe.....	30
5.3.2. Oskarov krik v textovej knihe	31
5.4. Motív smrti a túžba po nej	32
5.4.1. Motív smrti v románe.....	32
5.4.2. Motív smrti v textovej knihe	32
5.4.3. Body zvratu v románe	33
5.5. Téma trojuholníku	33
5.5.1. Milostné trojuholníky v románe.....	34

5.5.2. Milostné trojuholníky v textovej knihe.....	34
5.6.Číslo tri	35
5.6.1. Číslo tri v románe.....	35
5.6.2. Číslo tri v textovej knihe.....	35
5.7. Motív skatovej hry	36
5.7.1. Motív skatovej hry v románe	36
5.2.2. Motív skatovej hry v textovej knihe	36
5.8. Otázka viny na druhej svetovej vojne	36
5.8.1. Zobrazenie v románe.....	36
5.8.2. Zobrazenie v textovej knihe.....	37
6. Inscenácia <i>Plechový bubienok</i>.....	38
6.1. Postavy	38
6.1.1 Oskar	39
6.1.2. Matka Agnes	41
6.1.3. Alfred Matzerah	41
6.1.4 Sigismund Markus	42
6.1.5. Maria	42
6.2. Predmety	43
6.2.1. Stolička	43
6.2.2. Kufrik.....	43
6.2.3. Bubienok	44
6.2.4. Papierový list	44
6.2.5. Šumienkový prášok.....	44
6.2.6. Jama	44
6.3. Zvuková zložka.....	45
6.4. Vlastná percepcia.....	46
Záver.....	48
Zoznam použitých prameňov a literatúry	50

Úvod

Bakalárska práca je zameraná na transformáciu románu do divadelného textu. Východiskovým textom je dielo *Plechový bubienok*¹ od nemeckého spisovateľa Güntera Grassa.

Toto dielo som si vybrala z niekoľkých dôvodov. Prvým dôvodom bola obľuba povojnovej literatúry z oblasti Nemecka a nemecky hovoriacich krajín. Ďalším dôvodom je moja obľuba divadla ako takého. Túto prácu považujem za osobnú výzvu, pretože ako študentka umenovedných štúdií nemám možnosť detailnejšie nahliadnuť do zákulisia divadla. Práca s textom ma bavila už dávno predtým, ako som nastúpila na vysokú školu a preto považujem svoju bakalársku prácu za výbornú príležitosť pozorovať zmeny v textovej rovine diela pri transformácií z románu do divadelného textu a inscenácie, ktorá je realizovaná ako divadlo jedného herca v podaní Berliner Ensemble.

Pozorovanie zmien v texte pri transformácií z románu do divadelného textu a následné porovnanie týchto zmien je cieľom tejto práce. Skúmané budú témy a motívy v románe v porovnaní s ich zobrazením pomocou divadelných, resp. inscenačných stratégií. Budem pozorovať, ktoré motívy zostali v jazykovej rovine a ktoré motívy boli uchopené hercom prostredníctvom mimiky, gestikulácie, hlasu, poprípade rekvizitami.

V prvej kapitole sa venujem životu a dielu Güntera Grassa. V prípade Güntera Grassa sa jedná o veľmi významného nemeckého spisovateľa povojnového obdobia, nakoľko zažil vojnu ešte v dospelujúcom veku. Tým možno čiastočne pozorovať podobnosť medzi spisovateľom a hlavnou postavou románu. Práve pre túto podobnosť je dôležité sa bližšie oboznámiť s jeho životom, následne sa dá lepšie porozumieť jeho dielu. Bližšie rozvedený je jeho život počas druhej svetovej vojny, ktorej bol priamym účastníkom. Samostatnú časť venujem jeho politickej angažovanosti, pretože politika bola dôležitá súčasť jeho života už od mladého veku a tento jeho záujem je premietnutý i do *Plechového bubienka*. V rámci jeho literárnej

¹ GRASS, Günter. *Blechtrommel*. Mníchov: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007.

tvorby spomeniem taktiež jeho najvýznamnejšie, resp. najznámejšie diela z oblasti tvorby lyrickej, epickej i dramatickej.

V ďalšej kapitole sa venujem problematike literárnych druhov a ich žánrov. Považujem za dôležité spomenúť taktiež problematiku definície literárnych druhov a žánrov, pretože v súčasnej dobe sa znaky literárnych druhov prelínajú a hranice druhov pomaly zmazávajú. Týmto presahmi hraníc vznikajú nové formy, ktoré možno nazvať hybridmi a preto je dôležité ustanoviť hranice skúmaných diel. Následne sa venujem literárnemu druhu, ktorý je podstatný pre túto prácu – epika. Z epického okruhu literárnych žánrov je bližšie rozvedená iba definícia románu, nakoľko iné druhy nie sú relevantné pre dosiahnutie cieľa mojej práce. Definícia románu a jeho znaky sú následne aplikované na román *Plechový bubienok*.

Tretia kapitola tejto práce je venovaná definícii adaptácie a dramatizácie vo vzťahu k textovej knihe, ich rozdielom aj podobnostiam. Následne sa venujem taktiež definícii monodrámy a divadlu jedného herca vo vzťahu k inscenácii *Plechového bubienka*. Týmto definíciami si dopomôžem k identifikovaniu charakteru transformácie románu do textovej knihy a taktiež spôsob inscenácie. V zhrnutí adaptácie a dramatizácie pripájam vlastné stanovisko k tejto téme. Súčasťou zhrnutia je aj vlastné odôvodnenie, prečo v prípade textovej knihy *Plechového Bubienka* sa jedná o dramatizáciu a nie o adaptáciu.

Kontextovú zložku práce tvorí kapitola o Berliner Ensemble. V krátkosti je popísaná jeho história, väčšiu pozornosť však venujem súčasnému intendantovi, ktorým je Oliver Reese.

V analyticko-komparačnej časti sa najprv venujem komparácii *Plechového bubienka* ako románu a textovej knihy. Ako prvé som uznala za vhodné uviesť hlavné rozdiely, ktoré sú čitateľovi týchto textov okamžite viditeľné. Po tomto ozrejmení sa venujem motívom nachádzajúcim sa v románe a ich spracovaniu v textovej knihe. Motívy, ktoré rozpisujem sú plechový bubienok, Oskarov krik, motív smrti a túžba po nej, motív trojuholníku a čísla tri, motív skatovej hry. Do tejto časti som taktiež zasadila tému viny na druhej svetovej vojne, pretože v oboch modifikáciách je táto udalosť reflektovaná. K podkapitole o motíve smrti som uviedla aj body zvratu v románe, pretože tieto body zvratu označujú dôležité smrti a zároveň k nim pripadá významná udalosť v rámci druhej svetovej vojny.

Do analyticko-komparačnej časti spadá taktiež analýza inscenácie *Plechového bubienku* od Berliner Ensemble. Zameriavam sa na tri najdôležitejšie súčasti tohto diela a to sú postavy, využité predmety a nakoniec to je zvuková zložka. Pri postave Oskara, ktorý vo všetkých formách tohto diela predstavuje hlavnú postavu, bližšie rozvážam znázornenie Oskarových pocitov a taktiež prvky uchopené telom.

Kritika prameňov a literatúry

Pramennými zdrojmi pre vypracovanie tejto práce boli román *Plechový bubienok*² od Güntera Grassa, textová kniha³ rovnomennej inscenácie od Berliner Ensemble. Pre vypracovanie analýzy mi pre tento účel bol taktiež poskytnutý videozáznam z inscenácie.⁴ Posledným prameň, ktorý som využila pri tejto práci bola oficiálna webová stránka Berliner Ensemble⁵. Tento prameň som využila na spracovanie kontextu Berliner Ensemble, pretože všetky informácie týkajúce sa dejín spoločnosti boli jasne a zreteľne spísané na jednom mieste.

Na spracovanie života Güntera Grassa som využila viacero literatúry. Pri písaní jeho osobného života mimo politiky a druhej svetovej vojny som sa opierala o textovú analýzu a interpretáciu Güntera Grassa⁶. Táto literatúra však popisovala Grassov život heslovite. Preto som využila príspevok⁷ o živote G. Grassa na webových stránkach *LeMO-Biografien*, kde bol jeho životopis síce takisto veľmi heslovite rozpísaný, avšak išiel viac do hĺbky v oblasti súkromného života. Dohľadať informácie o súkromnom živote bolo veľkým problémom, pretože väčšina publikácii sa venuje Grassovi ako politicky angažovanému spisovateľovi. Podstatnou literatúrou pri spracovaní Grassovho politického života bola diplomová práca *Günter Grass als engagierter Schriftsteller*⁸ Renaty Kocfeldovej, ktorá sa touto tému zaoberá

² GRASS, Günter. *Blechtrommel*. Mníchov: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007.

³ REESE, Oliver. *Die Blechtrommel*. Schauspiel Frankfurt, 2015.

⁴ GRASS, Günter. *Die Blechtrommel*. [záznam divadelnej inscenácie vo formáte mp4]. Réžia Oliver Reese. Berliner Ensemble. BE AudioVideo Dept. Berlín.

⁵ *Berliner Ensemble* [online]. Dostupné z: <https://www.berliner-ensemble.de/>

⁶ BERNHARDT, Rüdiger. *Textanalyse und Interpretation zu Günter Grass, Die Blechtrommel: alle erforderlichen Infos für Abitur, Matura, Klausur und Referat plus Musteraufgaben mit Lösungsansätzen*. Hollfeld: Bange, 2012. Königs Erläuterungen.

⁷ HAUNHORST, Regina, ZÜNDORF, Irmgard: Biografie Günter Grass. IN: *LeMO-Biografien* [online]. 15.01.2016 [cit. 29.04.2020]. Dostupné z: <https://www.hdg.de/lemo/biografie/guenter-grass.html>

⁸ KOCFELDOVÁ, Renata. *Günter Grass als engagierter Schriftsteller* [online]. Brno, 2008 [cit. 2020-02-09]. Dostupné z: <<https://is.muni.cz/th/x60fl/>>. Diplomová práca. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.

v väčšej hĺbky. Ďalším problémom bolo priblíženie Grassovho života počas druhej svetovej vojny, pretože k tejto časti svojho života sa priznal až 60 rokov po vojne. Pre vypracovanie tohto aspektu som využila článok *How I spent the War*⁹, v ktorom Grass popisuje svoju účasť na vojne. Sám však priznáva, že si niektorými údajmi nie je istý niektorými údajmi. Žiadny z doposiaľ použitých zdrojov však nepribližoval Grassovu literárnu tvorbu, preto som pre priblíženie použila štúdiu *Günter Grass*.¹⁰ V tejto štúdii boli rozvedené primárne epické diela G. Grassa, lyrické a dramatické dielo bolo spomenuté ku koncu štúdiu, neboli však detailnejšie približované. Všetky zdroje použité na vypracovanie tejto kapitoly boli v nemeckom alebo anglickom jazyku, poprípade sa jednalo o preklad.

Na spracovanie kapitoly o literárnych druhoch a žánroch som využila literatúru, ktorá mi počas štúdia nemeckej filológie bola nápomocná. Jedná sa najmä o *Úvod do studia literární vědy*¹¹ od Eduarda Petruho. V tejto práci mi bola nápomocná najmä pri problematike definície literárnych druhov a žánrov ako takých. Definícia románu a jeho druhových variant bola napísaná jednoducho a prehľadne. Holt Meyer so svojim príspevkom o literárnom žánre v *Úvode do literární vědy*¹² poskytol na problematiku definície žánrov iný pohľad. Jeho teória je rozvedená z historického hľadiska, je však zmysluplná. Pri následnej definícii románu ako literárneho žánru veľkej epiky som sa opierala o *Poetický slovník*,¹³ v ktorom boli vysvetlené základné znaky, resp. vlastnosti románu. Typy románu na základe vzťahu autora k dielu sú výborne rozvedené v *Typických formách románu*¹⁴ od Franza K. Stanzela. Úplne iný náhľad poskytuje *Čtení o románu*¹⁵ Josefa Hrabáka, pretože tvrdí, že pre román sú charakteristické skôr podané informácie než ráz. Konkrétne definície románu poskytovali náhľad na tento žánr z iného uhľu pohľadu, v konečnom dôsledku si ale myslím, že so sebou navzájom súvisia.

⁹ GRASS, Günter. How I spent the War. In: *The Newyorker*. [online]. 28.05.2007 [cit. 28.9.2020] Dostupné z: <https://www.newyorker.com/magazine/2007/06/04/how-i-spent-the-war>

¹⁰ NEUHAUS, Volker. *Günter Grass*. 2., überarb. und erw. Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler, c1993. Sammlung Metzler

¹¹ PETRŮ, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc: Rubico, 2000.

¹² MEYER, Holt. Literární žánr. IN: PECHLIVANOS, Miltos. *Úvod do literární vědy*. Praha: Herrmann, 1999.

¹³ ŽILKA, Tibor. *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran, 1984

¹⁴ STANZEL, Franz K. *Typische Formen des Romans*. 11. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987

¹⁵ HRABÁK, Josef. *Čtení o románu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981

Tretia kapitola, v ktorej je textová kniha a inscenácia *Plechový bubienok* priradená k patričným pojmom, sa opiera opäť o Žilkov *Poetický slovník*, z literárneho hľadiska je pridaná aj definícia Štěpána Vlašína z jeho *Slovníku literární teorie*.¹⁶ Pretože sa ale v tejto kapitole venujem transformácii románu do textovej knihy, využitá bola taktiež teatrologická literatúra, konkrétne *Divadelný slovník*¹⁷ od Patricea Pavisa a *Příspěvky k teoretické problematice dramatisací*¹⁸ od Ivy Šulajovej. Dalo by sa povedať, že v tejto kapitole bol využitý dostatok relevantnej literatúry, ktorá by danú problematiku objasnila. Problémom bolo, že dané definície sa stále dost' prekrývali a nebolo možné rozpoznať rozdiel medzi adaptáciou a dramatisáciou. Čiastočné osvetlenie priniesol text diplomovej práce Jiřího Šilbertského *Dora Viceníková - Dramaturgie nedivadelních předloh v Divadle Reduta*¹⁹. Avšak i tento text viacej pripomínal akési zhrnutie. Jednoznačný rozdiel priniesol až *Metzlerov literárny slovník*²⁰. Tento slovník bol pre mňa kľúčový, pretože až pri definícii v nemeckom jazyku som pochopila rozdiel medzi pojmi adaptácia a dramatisácia. Pri definícii monodrámy a divadla jedného herca som využila opäť *Divadelný slovník* Patricea Pavisa. Dôležitým zdrojom však bol príspevok Zuzany Šímovej s názvom *Divadlo jedného herca*²¹, v ktorom podrobne definuje divadlo jedného herca. Zároveň porovnáva divadlo jedného herca s monodrámou a vysvetľuje ich rozdiely. Zuzana Šímová sa v tomto článku odráža od relevantnej teatrologickej literatúry, mimo iného sú použité definície aj zo zmieneneho *Divadelného slovníka*.

Na vypracovanie kapitoly s kontextom Berliner Ensemble som použila už zmienenu oficiálnu webovú stránku. Využitá bola táto stránka kvôli tomu, že nájsť relevantné zdroje týkajúce sa histórie tohto divadla bolo náročné. Doplnené informácie o súčasnom intendantovi, ktorým je Oliver Reese, som čerpala z článku

¹⁶ VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977

¹⁷ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Přeložil Daniela JOBERTOVÁ. Praha: Divadelní ústav, 2003

¹⁸ ŠULAJOVÁ, Iva. *Příspěvky k teoretické problematice dramatisací*. Q: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. 2004

¹⁹ ŠILBERSKÝ, Jiří. *Dora Viceníková - Dramaturgie nedivadelních předloh v Divadle Reduta* [online]. Olomouc, 2017. Dostupné z: <<https://theses.cz/id/mkc2k7/>>. Master's thesis. Palacký University Olomouc, Faculty of Arts

²⁰ BURDORF, Dieter, Christoph FASBENDER a Burkhard MOENNIGHOFF. *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2007.

²¹ ŠIMO VÁ, Zuzana. *Divadlo jedného herca* [online]. Ostium 4/2013 [dostupné z: <http://ostium.sk/language/sk/divadlo-jedneho-herca/>].

*Oliver Reese: Wuchskandidat fürs Traumtheater*²² V tomto článku boli výstižne popísané plány Olivera Reeseho s divadlom.

²² ZÖLLNER, Michael. Oliver Reese: Wuchskandidat fürs Traumtheater. *B. Z. Berlin* [online].1. 12. 2014 [cit. 29.04.2020]. Dostupné z: <https://www.bz-berlin.de/kultur/oliver-reese-wunschkandidat-fuers-traumtheater>

1. Günter Grass

Cieľom tejto kapitoly je priblížiť život Güntera Grassa. V jeho živote možno nájsť mnoho ťažiskových bodov, ktoré ovplyvnili jeho tvorbu a práve preto považujem za dôležité poukázať na niektoré z nich.

Günter Grass je jeden z mála nemeckých spisovateľov, ktorý po nespočetných nomináciách obdržal v roku 1999 Nobelovu cenu za literatúru. Jeho dielo sa teší medzinárodnej pozornosti a úspechu.

1.1. Život

Günter Grass sa narodil 16. 10. 1927 v Gdansku, ktoré nieslo po podpise Versaillskej dohody v roku 1919 meno Slobodné mesto Gdansk. Tam navštevoval ľudovú školu a od roku 1937 sa vzdelával na gymnáziu Conradinum. V roku 1937 sa stal členom Deutsche Jungvolk.²³

Až do roku 2006 sa verilo, že Grass bol v roku 1944 povolaný slúžiť v protiletadlovej pomocnej jednotke. Až v roku 2006 v rozhovore pre *Frankfurter Allgemeine Zeitung* sa priznal, že tomu tak nebolo. V roku 1943 sa ako pätnásťročný chlapec prihlásil na aktívnu službu ako dobrovoľník. Necítil však žiadny tlak od rodičov. Hoci sa hlásil ako dobrovoľník do protiletadlovej pomocnej jednotky, jeho služba bola povinná. Grass, rovnako ako jeho rovesníci, vnímal túto službu ako oslobodenie od školskej dochádzky. Zo začiatku boli pokusy o udržanie vyučovania, ale hodiny boli často prerušované vojenskými cvičeniami. Grass priznal, že táto služba bola bezútešná a jednotvárna. Každý druhý víkend mali povolené navštíviť rodinu. Hoci sa Günter Grass tešil na návrat domov, jeho nálada bola pokazená myšlienkou na jeho preplnené obydlie. Grassov domov predstavoval dvojizbový byt, ktorý patril ku malému obchodu s potravinami jeho rodičov. Jediný priestor, ktorý mohol nazvať svojím bol nízky výklenok pod parapetom pravého okna obývacej izby. Ďalšia vec, ktorá ho znechucovala pri myšlienke na návrat domov boli spoločná toaleta, ktorú si delili spolu s ďalšími štyrmi bytmi. Tá bola vždy obsadená a špinavá od detí susedov. Keďže Grass bol v tomto období už dostatočne starý, aby nemusel

²³ BERNHARDT, Rüdiger. *Textanalyse und Interpretation zu Günter Grass, Die Blechtrommel: alle erforderlichen Infos für Abitur, Matura, Klausur und Referat plus Musteraufgaben mit Lösungsansätzen*. Hollfeld: Bange, 2012. Königs Erläuterungen. S. 11-12.

spať s rodičmi, mohol sa vyspať na pohovke v obývacej izbe. Avšak i tak bol svedkom rodinného života, ktorý pokračoval bez prestávky. Od detstva počúval zvuky sprevádzajúce súlož, až si vytvoril vlastný obraz, v ktorom jeho matka bola vždy obeť. Tým si vybudoval aj nenávisť k svojmu otcovi.

Keď jedného dňa dostal možnosť vymeniť si víkendové návštevy za voľné utorok alebo štvrtok, rozhodol sa mladý Günter Grass prihlásiť sa do vojenského námorníctva. Bol však odmietnutý, pretože bol moc mladý a jeho veková skupina nebola ešte povolávaná. Nakoniec bol povolaný Ríšskou pracovnou službou, ktorá mala poskytovať podporu pre vojnu v civilných oblastiach. Tu mal pomerne príjemnú prácu, pretože vedel kresliť a pracovať s farbami; po rannom cvičení dostal povolenie kresliť prírodu, potom boli tieto kresby na bielych stenách kantíny.

V septembri roku 1944 bol Günter Grass povolaný na výcvik do Drážd'an, pričom až tam pochopil, do ktorej divízie bol priradený. Waffen S.S., pozícia tankového strelca. Vtedy považoval Waffen S.S. za elitnú jednotku. Učili sa na tankoch modelu Panzer III. a Panzer IV a svoju prácu označil za prácu otrokov, pretože pracovali od úsvitu do noci. Grassovi sa podarilo vyhnúť službe dvakrát – predstieranou žltáčkou, ktorú dosiahol vypitím zohriateho tuku zo sardinkovej plechovky, a po druhý krát to bolo kvôli rozšíreniu vyrážky.

Z cvičiska bol premiestnený na front na Dolnom Sliezsku. Tam dostali tanky, na ktoré neboli pripravený, pretože im boli sľúbené iné typy. Celý jeho oddiel bol pod paľbou Rusov, Grass však prežil. V lese, v ktorom sa potom ukrýval, stretol ďalšieho vojaka, s ktorým si navzájom pomáhali prežiť. V jedno liečebnom stanovišti, v ktorom sa nachádzali po ďalšom útoku Rusov, mal jeho spoločník obviazané celé nohy. Jeho požiadavkou bolo, aby mu Grass dal dole nohavice i bielizeň a vykonal kontrolu, či má všetko tam dolu v poriadku.

Nakoniec dostal Grass povolanie do Mariánskych Lázní. Vďaka horúčke, ktorá pravdepodobne vznikla z úlomku granátu v ramene, odpadol v Karlových Varoch a nedokázal už vstať. Vojenský policajt, ktorý ho našiel, nasledoval jeho rozkazy a odviezol ho na motocykli do Mariánskych Lázní, kde sa skončila pre Grassa vojna.²⁴

²⁴ GRASS, Günter. How I spent the War. In: *The Newyorker*. [online]. 28.05.2007 [cit. 28.4.2020]
Dostupné z: <https://www.newyorker.com/magazine/2007/06/04/how-i-spent-the-war>

Na jar roku 1945 sa dostal Günter Grass do amerického zajatia. Po prepustení sa na radu profesora Enslingsa vyučil v obore kamenárstva. V roku 1948 začal štúdium na umeleckej akadémii v Düsseldorfe pod vedením Josefa Magesa a Otta Pankoka. Jeho zameraním bolo sochárstvo a grafika. Štúdium dokončil v roku 1950.

Po dvoch rokoch ciest do Talianska a Francúzska sa vrátil Günter Grass do Nemecka, konkrétne do Berlína, kde začal v roku 1953 študovať Vysokú školu výtvarného umenia. V tom istom roku sa znovu stretol s Annou Schwarz, švajčiarskou študentkou baletu, ktorú spoznal počas svojich ciest a neskôr v roku 1954 sa zobrali.²⁵ Toto manželstvo trvalo do roku 1978 a vzišlo z neho 4 deti. Grass mal dokopy 8 detí, dvaja najmladší synovia pochádzajú z jeho druhého manželstva s organistkou Ute Grunert.

Významným rokom pre Günтера Grassa bol rok 1958, kedy dostal cenu skupiny Gruppe 47 za prednes manuskriptu *Plechového bubienka*, o rok na to bola táto kniha aj vydaná.²⁶

Počas svojho života navštívil Grass veľa zahraničných miest. Podnikol cesty do Jemenu v roku 2004 a Indie v roku 2005. V tom istom roku bol Grass menovaný čestným doktorom Slobodnej Univerzity v Berlíne²⁷. Taktiež v roku 2011 založil spolu so svojou druhou manželkou Ute nadáciu *Günter und Ute Grass Stiftung*, ktorá si za úlohu kladie mimo iného i vedeckú analýzu umeleckého a literárneho diela, ako aj realizáciu vedeckých podujatí a výskumných projektov.²⁸

Günter Grass zomrel 13. 04. 2015 v Lübecku.

1.2. Günter Grass a politika

Zaujímavým aspektom života Günтера Grassa je, že počas takmer celého života sa angažoval do politiky.

Od 60. rokov 20. storočia bol priaznivcom Sociálno-demokratickej strany Nemecka (SPD). Jednou z najvýznamnejších osobností pre Günтера Grassa v jeho

²⁵ BERNHARDT, Rüdiger. *Textanalyse und Interpretation zu Günter Grass, Die Blechtrommel: alle erforderlichen Infos für Abitur, Matura, Klausur und Referat plus Musteraufgaben mit Lösungsansätzen*. Hollfeld: Bange, 2012. Königs Erläuterungen. S. 11-12.

²⁶ HAUNHORSR, Regina, ZÜNDORF, Irmgard: Biografie Günter Grass. IN: *LeMO-Biografien* [online]. 15.01.2016 [cit. 29.04.2020]. Dostupné z: <https://www.hdg.de/lemo/biografie/guenter-grass.html>

²⁷ Tamtiež.

²⁸ *Günter und Ute Grass Stiftung*, [online]. © 2019 [cit. 29.04.2019]. Dostupné z: https://www.grass-stiftung.de/guugs_foundation/

politickom živote bola osobnosť Willyho Brandta, s ktorým sa aj osobne poznal a často mu hovoril svoj názor.

V roku 1967 predniesol svoju reč na sneme strany SPD. Hoci pôsobil v politických rovinách dostatočne dlho, do strany SPD sa pridal až v roku 1987. Jeho pôsobenie však bolo časovo ohraňované, pretože sám nebol pripravený ako spisovateľ sa podradiť určitej strane.²⁹

V 70. rokoch, po vydaní poviedky *Z denníka slimáka*, ktorá popisuje voľby do spolkového snemu roku 1969, sa stiahol Günter Grass z politického života. Začiatkom 80. rokov bol jedným z tých, čo podpísali *Heilbronnský Manifest*, v ktorom spisovatelia, umelci a vedci otvorene namietajú proti umiestneniu rakiet Phershing-2 do Spolkovej krajiny.³⁰

1.3. Literárna tvorba

Literárna tvorba Güntera Grassa dosiahla prvé úspechy už v roku 1955, kedy vyhral tretie miesto v lyrickej súťaži nemeckého rozhlasu Süddeutsche Rundfunk. V roku 1956 predčítal svoju lyrickú tvorbu členom skupiny Gruppe 47 (Skupina 47), ktorej zakladateľom bol Hans Werner Richter. Po prečítaní dvoch kapitol *Plechového bubienku* dostal Günter Grass v roku 1958 literárnu cenu. Členom Gruppe 47 bol až do jej formálneho rozpadnutia v roku 1977.³¹

1.3.1. Epické dielo

Günter Grass, ako už bolo zmienené, sa preslávil dielom *Plechový bubienok*, avšak boli napísané ďalšie dve diela, spolu s ktorými tvorí tzv. *Danziger Trilogie* (Gdanská trilógia). Okrem *Plechového bubienku* patria do tejto trilógie diela *Mačka a myš* (1960) a *Psie roky* (1963). Hoci diela tvoria trilógiu a je medzi nimi značný súvis, každé dielo môže taktiež stáť ako samostatná jednotka.

²⁹ KOCFELDOVÁ, Renata. *Günter Grass als engagierter Schriftsteller* [online]. Brno, 2008 [cit. 2020-02-09]. Dostupné z: <<https://is.muni.cz/th/x60fl/>>. Diplomová práca. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. S. 77-78.

³⁰ HAUNHORSR, Regina, ZÜNDORF, Irmgard: Biografie Günter Grass. IN: *LeMO-Biografien* [online]. 15.01.2016 [cit. 29.04.2020]. Dostupné z: <https://www.hdg.de/lemo/biografie/guenter-grass.html>

³¹ HRDLÍK, Lubomír. *Günter Grass - Im Krebsgang. Fakten und Fiktionen* [online]. Brno, 2010 [cit. 2020-02-10]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/bjk54/>. Diplomová práca. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.

Medzi ďalšie jeho dôležité diela epického charakteru patria napríklad *?Lokálne umrtnenie* (1969)³², *Z denníka slimáka* (1972), *Zadok* (1979), *Moje storočie* (1999), *Ako rak* (2002), *Pri šúpaní cibule* (2006) a iné.

1.3.2. Dramatické dielo

Krátko po vojne bola v Nemecku cesta od poézie k divadlu natoľko populárna, že sa začali rozširovať básne, ktoré boli písané v dialógovej podobe. Následne prichádzali rady a pokyny ohľadom réžie. V tomto období napísal Günter Grass popri svojej hlavnej práci (sochárstvo) svoje prvé divadelné dielo. V rozpätí rokov 1954-1957 napísal štyri divadelné hry a dve jednoaktovky, ktoré obsahovali realistické ako aj fantastické prvky.

Dramatické diela Güntera Grassa možno rozdeliť do dvoch fáz. Prvá fáza zahŕňa diela *Koňmo tam a späť* (1954), *Ešte 10 minút do Bufalla* (1954), *Povodeň* (1955), *Stryko, strýko* (1956), *Zlí kuchári* (1957), *Tridsaťdva zubov* (1958) a

Druhá fáza jeho divadelných prác vykazuje známky novej dramaturgie. Do tohto obdobia patrí napríklad *Plebejci skúšajú povstanie* (1966).³³

1.3.3. Lyrické dielo

Neustálou konštantou v literárnej tvorbe Güntera Grassa bola lyrika. Grass mal k nej zo všetkých literárnych druhov najbližší vzťah, tvorila pre neho akýsi zárodok pre jeho epické a dramatické diela.

Zatiaľ čo dramatické dielo vyžaduje publikum, pred ktorým bude predstavené a epika potrebuje poslucháča, ktorému bude vyrozprávaný príbeh, básne ako žáner lyriky nevyžaduje žiadny komunikačný systém. Pre Güntera Grassa boli básne ten najpresnejší inštrument, ktorý mohol vždy spoznať novým spôsobom.

³² V prípade tohto diela sa nejedná o chybu v názve. Pôvodný názov je taktiež písaný malým začiatočným písmenom – *örtlich betäubt*.

³³ NEUHAUS, Volker. *Günter Grass*. 2., überarb. und erw. Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler, c1993. Sammlung Metzler. S. 193

2. Literárny druh a literárny žáner

V kapitole o literárnych druhoch a literárnych žánroch sa najprv budem venovať problematike definície literárnych druhov a literárnych žánrov. Poskytujem tým náhľad na zmenu myslenia v rámci niektorých období. Následne je definovaná epika ako literárny druh. Z epických žánrov je podstatná definícia románu a taktiež následné naznačenie vzťahu so skúmaným dielom.

2.1. Problematika definície

Problematikou literárnych druhov a literárnych žánrov sa zaoberá genológia. Navzdory tomu, že by táto veda mohla uľahčiť upresnenie termínov literárny druh a literárny žáner, dokazuje literárnovedná literatúra, že tu panuje rôznorodosť. Tento teoretický vstup do problematiky definície literárnych druhov je dôležitý. Hoci pre každý literárny druh i žáner možno nájsť definície, existuje mnoho aspektov, vďaka ktorým sa jednotlivé hranice stierajú. Týmto sa vytvárajú potom akési hybridy, ktoré naberajú nového rozmeru a niekedy aj úplne nového posolstva. Na základe premeny literárnych druhov možno taktiež pozorovať, ako sa v daných obdobiach menilo myslenie.

Podľa Eduarda Petrú je možné prirovnať spor o podstatu literárnych druhov a žánrov ku sporu nominalistov a realistov v stredoveku. V tomto spore išlo o to, či obecné pojmy sú len výsledkom ľudského myslenia alebo či označujú niečo, čo má reálnu existenciu, ktorá nie je závislá na danom pojme. V literárnej vede stoja na jednej strane autori poetík, ktorí si nepokladajú otázku povahy existencie literárnych druhov. Na druhej strane však možno nájsť také názory, kde nie je predpokladaná existencia literárnych druhov a žánrov; autori takýchto názorov považujú literárne druhy a žánre iba ako označenie súboru diel s rovnakými, resp. podobnými znakmi.³⁴

Vedľa delenia na lyriku, epiku a drámu existuje i napríklad genealogický systém, ktorý člení literárne žánre na základe princípov mimo literatúry. Eduard Petrú uvádza príklad na základe delenia spoločnosti, kde rozlišuje tak heroické básnictvo

³⁴ PETRŮ, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 71.

zodpovedajúce dvoru, posmešné básnictvo predstavujúce tvorbu literatúry v meste, a pastorálne básnictvo, ktoré je spojené s dedinou.³⁵

Pre Aristotelove typy literárnej tvorby možno použiť označenie literárny druh, ale aj literárny žáner. Podľa toho, ktorý pojem sa použije na základné rozdelenie, druhý pojem sa následne použije na literárne formy, ktoré sa v rámci daného základného útvaru realizujú (napr. román, poviedka, tragédia, sonet, atď.). Preto je dôležité si vopred definovať základný útvar. V tejto kapitole sa bude ako literárny druh chápať rozdelenie medzi lyrikou, epikou a drámou.

Niektoré zdroje tvrdia, že systém rozdelenia literárnych druhov na lyriku, epiku a drámu je spojený s Aristotelovou *Poetikou*, francúzsky literárny kritik Gérard Genette dokázal opak. Gérard Genette tvrdí, že tento systém je pôvodu novovekého a ustanovila sa v 18. storočí. Taktiež tvrdí, že to má nepríjemné následky pre literárnu teóriu, pretože relatívne nová teória „troch základných druhov“ si sama pripisuje akoby štatút večnosti, zaštituje sa veľkými autoritami západného myslenia a prezentuje sa ako súčasť zdanlivo prirodzeného poriadku.³⁶

Keďže sa spoločnosť časom menila, je teda možné konštatovať, že s evolúciou žánru prebiehala i zmena poňatia žánru a že tieto dva procesy sa navzájom ovplyvňujú. Hodnota členenia literárnych žánrov nie je nikdy večná. Členenie literárnych žánrov je totiž výsledkom určitého zamerania epochy. V dejinách literatúry je možné pozorovať neustály vznik nových žánrov, ku ktorému dochádza najčastejšie zmenou kódu už existujúceho žánru.³⁷ Jeden z najznámejších príkladov je balada, ktorá sa radí medzi prechodné žánre lyriky a epiky.³⁸ Tento žáner sa vyznačuje veršami charakteristickými pre lyriku, zobrazuje však dej a má postavy, teda znaky charakteristické pre epické rozprávanie.

2.2. Epika

Epiku je možné rozdeliť na epiku veľkú, strednú a malú. Hoci toto rozdelenie je v literárnej vede bežné, je skôr iba nápomocné.

³⁵ Tamtiež, s. 73

³⁶ MEYER, Holt. Literárni žánr. IN: PECHLIVANOS, Miltos. *Úvod do literárni vědy*. Praha: Herrmann, 1999. s. 75

³⁷ Tamtiež, s. 77.

³⁸ PETRŮ, Eduard. *Úvod do studia literárni vědy*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 86.

Epika sa vyznačuje na rozdiel od lyriky časovou následnosťou, z čoho vyplýva, že jej hlavným znakom je dej a jeho rozprávanie. Narušenie radenia za sebou idúcich dejových motívov sa chápe ako odklon od normy a stáva sa tak príznakovou vlastnosťou textu alebo žánru, resp. žánrovej formy.

V epických dielach možno rozlíšiť pásmo rozprávača a pásmo postáv. Z hľadiska literárnej komunikácie je rozprávač nositeľom rozprávania a subjektom textového vyjadrovania. Funkciu epického rozprávača možno priradiť ku funkcii lyrického subjektu v lyrike. Epická postava hrá tiež významnú rolu, pretože predstavuje zosobnenie istej spoločenskej vrstvy, skupiny, atď. Charakteristickým znakom epiky je fantázia autora, jej rozlet a vytváranie fiktívneho sveta v texte.

Na vyobrazenie spoločnosti v jej celostnosti je epika ideálnym literárnym druhom. Prvý z epických žánrov bol epos, po ktorom nasledovala éra románu a iných prozaických žánrov. V súčasnosti sa autori bežne odkláňajú od epickej tradície tým, že využívajú i iné formy zobrazenia, nedodržia lineárnu výstavbu deja alebo samotný dej už nie je v popredí.³⁹

2.2.1. Román

Román ako žáner veľkej epiky sa začal formovať v období stredoveku, kedy zaujal dominantnú pozíciu nad eposom.

Základné vlastnosti románu sú viacero postáv so zložitými vzťahmi a konfliktmi, zobrazenie človeka v neľahkých situáciách. Požiadavkou románu je dej, ktorý vzniká na základe spoločenských konfliktov. O románe možno hovoriť ako o ojedinelom žánre, nakoľko dokáže prijímať i z jazykového spektra, ako aj vstrebávať isté žánre vecnej a krásnej literatúry. Romány môžu obsahovať zvýšenú mieru vlastností lyriky alebo drámy.⁴⁰ *Plechový bubienok* toto tvrdenie pomerne potvrdzuje. Čitateľ je oboznámený s viacerými postavami, ktoré majú zložité vzťahy (viď motív milostného trojuholníku). Primárnym spoločenským konfliktom bolo rozhodnutie hlavnej postavy zostať trojročným dieťaťom, pričom jeho otec chcel, aby prebral po svojich rodičoch obchod. Sekundárny spoločenský konflikt, ktorý je v románe zobrazený, je druhá svetová vojna a život po nej.

³⁹ ŽILKA, Tibor. *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran, 1984, s. 238-239.

⁴⁰ Tamtiež, s. 263

Celkovú podobu románu ovplyvňujú tri základné kategórie – sled udalostí a príbehovosť románu, postavy medzi ktorými rozprávač zaujíma osobitnú pozíciu a tretím prvok je vykreslenie prostredia dejú. Podobu románu ovplyvňuje taktiež aj dominancia jednej z týchto kategórií nad ostatnými.⁴¹

Franz Karl Stanzel rozlišuje tri typy románu na základe vzťahu autora a románového diela – autorský román, v ktorom je dej nahliadaný autorom ako pozorovateľom; tzv. ich-román, v ktorom rozprávač dej nie len rozpráva, ale taktiež do dejú vstupuje; román postáv, ktorý je poňatý skôr ako obsah vedomia.⁴² Stanzel však priznáva možnosť aj inej klasifikácie. *Plechový bubienok* je zaujímavým prípadom. Rozprávačom príbehu je Oskar, až na jednu kapitolu, kde rozprávačom sa stáva Bruno, jeho ošetrovateľ. Oskar rozpráva dej, v ktorom vystupuje ako hlavná postava, často však mení perspektívu rozprávania. Neraz v rovnakej vete hovorí o sebe ich-formou a vzápätí sa popisuje v tretej osobe.

Eduard Petrú uvádza inú definíciu rozdelenie románu: „Žánrové varianty románu sú obyčajne stanovované na základe obsahových kritérií, snažia sa postihnúť, k akému syžetu alebo k akému okruhu reflektovanej skutočnosti sa autor obracia. Tak rozoznávame román psychologický, sociálny, historický, dobrodružný, kriminálny, vedecko-fantastický, milostný, životopisný a pod. Inú klasifikáciu možno založiť na základe postoja autora k látke románu. V tomto zmysle môžeme rozlíšiť román sentimentálny, humoristický, satirický, výchovný atď.“⁴³ *Plechový bubienok* možno z hľadiska reflektovanej skutočnosti označiť za čiastočne historický, pretože popisuje niektoré udalosti druhej svetovej vojny a život po nej. Taktiež by sa dal tento román označiť za čiastočne životopisný, nakoľko sa dajú pozorovať určité podobnosti medzi dejom a životom G. Grassa. Jedným z týchto príkladov bolo napríklad rovnaké miesto narodenia, nenávisť k otcovi alebo kontrola pohlavného údu raneného.. Na základe postoja autora k látke románu možno nazvať *Plechový bubienok* za satiru. Hlavná postava kritizuje svoje okolie bez akýchkoľvek zábran, pričom táto kritika často hraničí s výsmechom.

⁴¹ Tamtiež, s. 263.

⁴² STANZEL, Franz K. *Typische Formen des Romans*. 11. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987. s. 16-17

⁴³ PETRÚ, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 77.

Rozsah románu možno ohraničiť matematicky. „Dolná“ hranica, ktorá predstavuje príklad medzi románom a novelou, zodpovedá zhruba 200 strán písaným na stroji alebo 160 strán bežnej tlače. „Horná“ hranica románu nie je limitovaná; existujú cykly románu, ktoré majú rozsah desaťtisíc strán. Tieto hranice majú skôr formálny charakter, ale i napriek tomu sú podstatné. Vďaka nim možno určiť rozsah informácií, ktoré čitateľovi román prináša. Josef Hrabák sa domnieva, že pre román je charakteristický ráz informácií a rozsah románu je len toho dôsledkom. V povedomí moderného čitateľa sa prozaická forma asociuje s iným postojom ku skutočnosti než veršovaná forma. Je to dôsledok snahy zobrazit' hrdinu a iné postavy pomocou epických prostriedkov a to vyžaduje iný spôsob charakterizácie, než na aký je zameraný verš.⁴⁴

⁴⁴ HRABÁK, Josef. Čtení o románu. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981, s. 8-9.

3. Charakter textovej knihy a inscenácie

Nakoľko cieľom tejto práce je pozorovať transformáciu epického textu do textovej knihy a inscenácie, je potrebné definovať charakter tejto transformácie. V prípade textovej knihy budú uvedené definície adaptácie a dramatizácie, prípadne ich rozdiely alebo spoločné body. V prípade inscenáciu budem skúmať, či sa skutočne jedná o monodrámu, ako som si spočiatku myslela.

3.1. Adaptácia

Podľa Žilkovho *Poetického slovníka* ide pri adaptácii o žáner literárnej metakomunikácie. Adaptáciu definuje ako prispôsobenie literárneho diela špecifickým podmienkam a cieľom recepcie, resp. príjmu. Adaptáciou je možné vytvoriť nový žáner, ktorý sa realizuje vo filme, v televízií, rozhlase a občas i na javisku. Ako inú formu adaptácie uvádza Žilka prepis literárnych diel pre okruh príjemcov v rámci výučby cudzieho jazyka, vďaka čomu sa texty zjednodušia a zredukujú.⁴⁵

Premena literárneho diela do dramatickej podoby predstavuje veľké zmeny vyjadrovacích prostriedkov, ktoré sú diktované dopytom po nových látkach, zväčša pre masovo komunikačné prostriedky. Taktiež môže byť divadelná adaptácia určená potrebami javiska, ako napríklad premena dejiska, nadmerná dĺžka diela a podobne.⁴⁶

Definícia Patrice Pavisu je v podstate rovnaká a zároveň dopĺňa možnosti, ako môže byť adaptácia vlastne chápaná inak, ako len prenesenie jedného diela, resp. žánru do iného. Formou adaptácie možno označiť i prácu dramaturga s textom, ktorý ho upravuje tak, aby bol vhodný na inscenáciu. Pri procese tejto transformácie dochádza napríklad ku kráteniu, zníženiu počtu postáv alebo i miest podľa potrieb.⁴⁷

3.2. Dramatizácia

Dramatizáciu možno označiť za druh adaptácie. Ide o prevedenie epického alebo lyrického textu do dramatického textu, poprípade do iného materiálu pre

⁴⁵ ŽILKA, Tibor. *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran, 1984, s. 334-335.

⁴⁶ VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 11.

⁴⁷ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela JOBERTOVÁ. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 20-21.

scénu.⁴⁸ Do protikladu dramatisácie sa stavia divadelná adaptácia, teda scénická interpretácia za využitia hercov a scény.⁴⁹

Taktiež Vlašínov *Slovník literárnej teórie* hovorí o dramatisácií ako o pretvorení pôvodne epickej látky, niekedy i lyrickej predlohy, do dramatického tvaru. Vzťah k predlohe je však bližší. Tento termín sa vzťahu na proces vytvárania ale i na dielo, ktoré je jej výsledkom.⁵⁰

Dramatisáciu možno taktiež vysvetliť ako prevod medzi literárnymi druhmi. Vytvárajú sa teda texty, ktoré majú potenciál stať sa východiskom pre inscenáciu.⁵¹ V týchto textoch dochádza ku kráteniu dialógov, redukcii postáv a tém; sústreďuje sa určité aspekty pôvodného diela a na inštrukcie pre scénu.⁵²

3.3. Zhrnutie adaptácie a dramatisácie

Jiří Šilberský vo svojej diplomovej práci *Dora Viceníková - Dramaturgie nedivadelních předloh v Divadle Reduta* tvrdí, že pri definícii adaptácie a dramatisácie je dôležité prihliadnuť aj na hľadisko vernosti. Pojmy adaptácia a dramatisácia sa používajú na základne väčšej alebo menšej podobnosti s pôvodnou látkou. Pri adaptácií stačí napríklad iba práca autora s fragmentami pôvodného diela, pri dramatisácii je vzťah k pôvodnej látke naopak užší.⁵³

Ako adaptácia bolo vyššie označené prispôsobenie sa literárneho diela, čo môže byť veľmi mätkúce. V slovníku *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen* je však pri hesle adaptácia⁵⁴ využitie slovo prepracovanie. Práve toto slovo bolo pre mňa kľúčové pri porozumení rozdielu medzi adaptáciou a dramatisáciou. V prípade adaptácie je možné prepracovať pôvodný text tak, aby bol vhodný na inscenáciu. Dramatisáciou možno dosiahnuť pravdepodobné toho istého

⁴⁸ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela JOBERTOVÁ. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 130.

⁴⁹ Tamtiež, s. 431.

⁵⁰ VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 84.

⁵¹ ŠULAJOVÁ, Iva. Příspěvky k teoretické problematice dramatisací. Q: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. 2004, 53(Q7), s. 163

⁵² BURDORF, Dieter, Christoph FASBENDER a Burkhard MOENNIGHOFF. *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler, c2007, s.169.

⁵³ ŠILBERSKÝ, Jiří. *Dora Viceníková - Dramaturgie nedivadelních předloh v Divadle Reduta* [online]. Olomouc, 2017, s.26-27. [cit. 2020-04-04]. Dostupné z: <<https://theses.cz/id/mkc2k7/>>. Master's thesis. Palacký University Olomouc, Faculty of Arts.

⁵⁴ BURDORF, Dieter, Christoph FASBENDER a Burkhard MOENNIGHOFF. *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler, c2007, s. 5.

výsledku, t. j. textu na inscenáciu, zásadným rozdielom je však stabilita sprostredkovania. Zatiaľ čo pri adaptácii možno využiť aj iba čiastkové diely pôvodného diela, pri dramatizácii sú informácie prevedené jednoznačne, teda pri spätnej transformácii sú informácie bez zmien.

Na základe uvedených definícií si myslím, že prípade inscenácie *Plechového bubienka* ide o dramatizáciu, kedy pôvodný text bol prevedený do textovej knihy. Došlo ku skráteniu dialógov, vypusteniu niektorých častí príbehu a taktiež bol znížený počet postáv, ich príbeh bol však i tak vyrozprávaný. Dôležitým aspektom však je, že textová kniha neobsahuje žiadne nové informácie vzhľadom k originálnemu dielu.

3.4. Monodráma alebo divadlo jedného herca?

Týmito pojmami sa zaoberám z toho dôvodu, že po prvom vzhliadnutí inscenáciu som sa domnievala, že ide o monodrámu. Isté znaky monodrámy sa síce vzťahujú na skúmanú inscenáciu, táto definícia mi však nesesedla na prevedenie inscenácie. Definíciami monodrámy a divadla jedného herca možno lepšie pochopiť charakter inscenácie *Plechový bubienok*.

Patrice Pavice definuje monodrámu ako žáner drámy, v ktorej vystupuje iba jedna postava. Táto postava hovorí celý text, od začiatku až do konca. Prípustné je výstup ďalších hercov na javisku, platí však podmienka, že nemôžu prehovoriť.⁵⁵ Podstatou monodrámy je monológ; rozhovor, ktorý nemá adresáta, pričom kontext ostáva ten istý od začiatku až do konca. Na rozdiel od tradičnej drámy sa monodráma vyznačuje redukciami deja. Jej dej je stručný a zameriava sa predovšetkým na pocity, vnemy a úvahy protagonistu.⁵⁶

Divadlo jedného herca je predstavením jednej osoby, či už ide o ženu alebo muža. Táto osoba hrá jednu alebo viacero postáv. Dĺžka deja je obmedzená a venuje sa skôr iba jednej postave. Divadlo jedného herca je o niečo špecifickejšie než monodráma. Nejde len o zábavu diváka. Všetky slová musia byť dobre volené, zlá intonácia repliky dokáže narušiť celkový dojem z predstavenia. Tým je na herca

⁵⁵ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Preložila Daniela JOBERTOVÁ. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 292-293.

⁵⁶ ŠIMOVÁ, Zuzana. *Divadlo jedného herca* [online]. Ostium 4/2013 [dostupné z: <http://ostium.sk/language/sk/divadlo-jedneho-herca/>].

kladený psychický nátlak. Čo sa týka scénickej realizácie, je divadlo jedného herca vo väčšine prípadov zbavené technických, či výtvarných efektov; zámerom je jednoduchosť, ktorá podtrhne úprimnosť výpovede postavy.⁵⁷

Na základe týchto definícií možno konštatovať, že výsledkom dramatizácie *Plechového bubienka* nie je monodráma. V inscenácii *Plechový bubienok* vystupuje iba jeden herec, ktorý v roli hlavnej postavy znázorňuje aj iné postavy deja. Text je hovorený postavou od začiatku do konca, avšak nemá monologický charakter, pretože počas deja sa vyskytujú medzi postavami dialógy.

⁵⁷ ŠIMOVÁ, Zuzana. *Divadlo jedného herca* [online]. Ostium 4/2013 [dostupné z: <http://ostium.sk/language/sk/divadlo-jedneho-herca/>].

4. Berliner Ensemble

Berliner Ensemble je jedno z najslávnejších a najstarších divadiel v Nemecku. Počas svojej vyše 125-ročnej histórie sa toto divadlo venovalo súčasným spoločenským problémom.⁵⁸

Keď sa však hovorí o histórii tohto divadla, je potrebné zmieniť, že pred 125 rokmi Berliner Ensemble ako taký neexistoval. Existovala iba budova, v ktorej ensemble v súčasnosti sídli. Táto budova, Theater am Schiffbauerdamm bola otvorená v roku 1892. V roku 1928 sa konala premiéra *Trojgrošovej opery* od Bertolta Brechta v réžii Ericha Engela a zaznamenala jeden z najväčších divadelných úspechov vo Weimarskej republike. V roku 1933 slúžilo divadlo nacistickej ideológii. Berliner Ensemble ako spoločnosť bola založená v roku 1949 Bertoltom Brechtom. Berliner Ensemble pôvodne sídlil v Deutsches Theater, v roku 1954 sa však presťahoval do Theater am Schiffbauerdamm. V tomto roku bola táto budova premenovaná na Berliner Ensemble, ktorá bola otvorená Brechtovým spracovaním diela *Don Juan*. Intendantkou divadla bola Helene Weigel až do svojej smrti v roku 1971.

Po jej smrti prebrala vedenie divadla Ruth Berghaus, ktorá bola intendantkou tohto divadla až do roku 1977. Významnou osobnosťou Berliner Ensemble bol Heiner Müller, ktorý tu v rokoch 1970-1977 pôsobil ako dramaturg, neskôr aj ako režisér a od roku 1992 ako intendant. V roku 1996 sa vlastníkom pozemku a nehnuteľnosti stala nadácia Ilse-Holzappel-Stiftung, ktorú založil Rolf Hochhuth. V roku 1998 bola podpísaná nájomná zmluva medzi mestom Berlín a Berliner Ensemble. Na prelome storočí sa stal intendantom Claus Peymann, ktorý na tejto pozícii pôsobil až do roku 2017.⁵⁹

Od sezóny 2017/2018, kedy Oliver Reese sa stal intendantom divadla, stali sa stredobodom pozornosti súčasné texty a témy. Zvykom pri zmene intendantov je obmena repertoáru, štábu i umeleckého smerovania, čo možno označiť celkovo ako nový umelecký štart a veľký zlom vo fungovaní divadla. Berliner Ensemble ako divadlo má svoje pravidlá a tradície, O. Reese plánoval však nový náhľad, vďaka

⁵⁸ Berliner Ensemble. Dostupné z: <https://www.berliner-ensemble.de/profil>

⁵⁹ BRAUNE, Asja. *125 Jahre Teater am Schiffbauerdamm*. [online]. [cit. 4.5.2020]. Dostupné z: <https://www.berliner-ensemble.de/theater-am-schiffbauerdamm>

ktorému by sa divadlo stalo súčasným, otvoreným a relevantným pre spoločnosť. Podľa jeho slov by mali diváci chodiť do divadla tak, ako chodievajú do kina na filmy. Reese chce získať autorov národného i medzinárodného charakteru, ktorý sú častokrát autormi prózy či filmu.⁶⁰

Veľké ambície teda boli už od začiatku. Pilierom bol veľký herecký ensemble, ktorý pochádzal z rôznych divadiel. Jednou zo silných hereckých osobností je aj Nico Holonics, ktorý okrem iného hrá hlavnú úlohu v Plechovom bubienku. V Berliner Ensemble existuje aj špeciálny program, ktorý podporuje autorov súčasnej drámy. Tomuto programu sa však dostalo kritike, pretože zaznamenal niekoľko neúspechov, kedy autori mali vytvoriť text na objednávku, z ktorého sa využil iba fragment a teda sa nemohla konať premiéra.

⁶⁰ ZÖLLNER, Michael. Oliver Reese: Wuchskandidat fürs Traumtheater. *B. Z. Berlin* [online].1. 12. 2014 [cit. 29.04.2020]. Dostupné z: <https://www.bz-berlin.de/kultur/oliver-reese-wunschkandidat-fuers-traumtheater>

5. Komparácia

V tejto kapitole sa budem venovať komparácii románu *Plechový bubienok* s textovou knihou rovnomennej divadelnej inscenácie. Nositeľom textu je Oskar, ktorý striedavo o sebe hovorí v prvej alebo v tretej osobe a nie je bližšia špecifikovaný charakter jeho osoby. V popredí je samotná reč Oskarovej postavy. Nie je prítomných mnoho scénických poznámok, jedná sa skôr o poznámky o hudbe.

Považujem za dôležité ako prvé priblížiť a stručne zhrnúť dej románu a porovnať ho s textovou knihou, pretože v textovej knihe bolo vynechané značné množstvo príbehu a s ním aj niektoré postavy.

Mojím cieľom je priblížiť dôležité a príznačné motívy v románe a následne ich porovnať s ich spracovaním v textovej knihe. Motívy, ktoré budú bližšie rozvedené, sú motívy plechového bubienka, Oskarovho neobyčajného kriku, motív smrti a túžba Oskara po nej, motív čísla tri ako aj milostného trojuholníka, kartovej hry skat. Posledná podkapitola je venovaná otázke viny na druhej svetovej vojne, ktorá rozoberá postavu Oskara zo štyroch hľadísk.

5.1. Obsah *Plechového bubienka*

Hlavnou postavou je Oskar, ktorý sa počas svojho pobytu v Ošetrovateľskom a liečebnom ústave rozpomáta na svoju minulosť. Ako trojročný sa rozhodol už nikdy nevyrástť, hoci mentálne bol veľmi rozvinutý. Oskar oplýva výnimočnou schopnosťou – svojim krikom dokáže rozbiť sklo. V tele trojročného zažije Oskar začiatok druhej svetovej vojny, rovnako ako niekoľko milostných aktov a taktiež aj povojnový život. Počas celého deja je pre Oskara najcennejšia vec práve plechový bubienok, ktorý prvýkrát dostal na tretie narodeniny a počas svojho života ho musel niekoľkokrát vymeniť kvôli nadmernému bubnovaniu.

Oskar často tvrdí, že má dvoch domnelých otcov. Jeden z nich je manžel jeho matky Alfred Matzerah a druhým je Jan Bronski, ktorý je bratranec a zároveň milenec Oskarovej matky Agnes. Po Agnesinej smrti si Alfred vezme za ženu Mariu, ktorá je zároveň Oskarova prvá láska. Po svadbe Alfreda a Marie, porodí Maria syna Kurta, ktorý je podľa Oskara jeho vlastným a nie Alfredov.

Počas vojny sa Oskar pridá ku frontovému divadlu, ktoré zabáva vojakov na frontovej línii. Po zabití Oskarovej druhej lásky Roswithy sa vráti Oskar späť do

Gdanska, svojho rodného mesta, kde sa stane vodcom mládežníckej skupiny, ktorá odporovala Hitlerjugend. Čoskoro je Gdansk obsadený ruskou armádou a Alfred je zastrelený jedným z vojakov po tom, ako prehlto odznak nacistického charakteru a začal sa dusiť.

Po vojne sa Oskar spolu s Mariou presťahujú do Düsseldorfu, kde si Oskar nájde prácu, kde ryje nápisy do náhrobkov a neskôr ako model aktov. Oskar si založí spoločne so svojimi kamarátmi Kleppom a Schollom jazzové trio, avšak po virtuóznom vystúpení dostane Oskar ponuku od hľadača talentov, vďaka ktorej neskôr dosiahol Oskar slávu a bohatstvo.

5.1.1. Komparácia románu a textovej knihy ako dvoch celkov

Román *Plechový bubienok* sa delí na 3 časti, ktorými sú Prvá kniha, Druhá kniha a Tretia kniha. V textovej knihe sú iba dve časti, románová Tretia kniha o Oskarovej dospelosti nebola vôbec spracovaná.

Čo sa týka postáv, v textovej knihe vystupuje iba Oskar, ktorý však čitateľovi predstaví aj najvýznamnejšie osobnosti v jeho živote, ako je matka Agnes, Alfred Matzerah, Jan Bronski, stará matka Agnes, Koljaiczek, Bebra a Maria. V románe boli tiež tieto postavy, avšak čitateľovi bolo predstavených omnoho viac postáv.

Jedným z najsignifikantnejších detailov, ktoré boli vynechané v textovej knihe, je informácia o Oskarovej súčasnej situácii. Čitateľovi nebola podaná informácia, kde v časovej línii sa Oskar ako nositeľ dejú nachádza počas svojho rozprávania. V románe bolo zo začiatku priamo povedané, že Oskar sa nachádza v Ošetrovateľskom a liečebnom ústave.

5.2. Plechový bubienok

5.2.1. Spracovanie plechového bubienka v románe

Plechový bubienok možno považovať v románe za tzv. *Leitmotiv*, teda za hlavný motív.

Plechový bubienok bol v románe veľmi dôležitý pre hlavnú postavu Oskara. Dostal ho na svoje tretie narodeniny a odvtedy ho mal takmer stále so sebou. Vďaka plechovému bubienku sa Oskar rozpomätáva na svoju minulosť počas svojho pobytu Ošetrovateľskom a liečebnom zariadení, myslí si však ale, že vďaka bubienku

priviedol on sám do hrobu svoju matku, strýka a potencionálneho otca Jana Bronskeho a svojho druhého potencionálneho otca Alfreda Matzeraha.

Vďaka plechovému bubienku sa však dostalo Oskarovi počas svojho života i zvláštnej schopnosti ovládania ľudí. Táto schopnosť bola ukázaná v prvej časti románu, kedy Oskar sedel pod tribúnou a svojim bubnovaním pomiatol hudobníkov tak, že nakoniec všetci zúčastnení tancovali valčík na hudbu prítomných muzikantov. Druhý krát bola táto manipulačná schopnosť predvedená v tretej časti románu, kde Oskar dokázal pomocou svojho bubnovania vyvolať v ľuďoch určité spomienky a pocity len na základe rytmu.

5.2.2. Spracovanie plechového bubienku v textovej knihe

Podľa textovej knihy bol, rovnako ako v románe, plechový bubienok sľúbený Oskarovi ku tretím narodeninám a presne vtedy ho aj dostal. Čitateľ textovej knihy však nemá možnosť pozorovať bubienok využitý na rozpamätanie sa, pretože nikde nie je naznačené, že by sa Oskar nachádzal v Ošetrovateľskom a liečebnom ústave. Bubienok sa však využil ako nástroj manipulácie. Oskar sedí pod tribúnami jedného zhromaždenia a bubnuje. Vďaka tejto manipulácii tancujú stúpenci Hitlera valčík. Toto však bolo podľa textovej knihy jediné využitie Oskarovho bubienka na manipuláciu ľudí.

5.3. Oskarov krik

5.3.1. Oskarov krik v románe

S Oskarovým plechovým bubienkom je spojený Oskarov krik, ktorý dokáže roztrieštiť sklo. Spočiatku využíva Oskar túto schopnosť ako dieťa, keď mu nejaký dospelý chce zobrať jeho bubienok alebo ako obranu pri doktoroch. Oskar využil svoj krik, podobne ako svoj bubienok, k manipulácii ľudí. V tomto prípade navádzal ľudí ku krádežiam, kedy pomocou svojho jedinečného kriku dokázal spraviť vo výklade dieru. Takto tomu bolo za jednej noci, kedy nič netušiaci Jan Bronski ukradol z výklad šperkárstva rubínový náhrdelník pre Agnes. Iba kostolné okná boli odolné Oskarovmu kriku. Svoju schopnosť predviedol taktiež v prvý deň školy, keď mu pani učiteľka chcela odložiť bubienok alebo taktiež pri návšteve doktora, kedy Oskar rozbil všetky sklenené poháre v miestnosti.

Svoj krik využil Oskar aj počas svojho účinkovania vo frontovom divadle. Jeho umelecký výkon bol na ňom celkovo založený, keď svojim krikom rozbíjal drahocenné vázy zo zámkov vo Francúzsku a iné hodnotné predmety.

Oskarove pôsobenie v skupine dospievajúcich chlapcov, ktorý odporovali stúpencom Hitlerjugend, zaznamenal vo vývoji jeho schopnosti vrchol. Vďaka jeho kriku uverili títo mládenci, že je Ježiš a menovali ho vodcom svojej skupiny. Toto obdobie však znamenalo pre Oskarov krik aj koniec. Po smrti Matzeraha, po jeho pohrebe, keď sa rozhodol zase rásť, si uvedomil, že prišiel o svoju schopnosť rozbíjať sklo svojim krikom.

5.3.2. Oskarov krik v textovej knihe

Schopnosť rozbiť sklo pomocou kriku preukázal Oskar v textovej knihe po prvý raz rovnako ako v románe, teda keď mu chceli dospelí zobrať jeho bubienok. Po štyroch týždňoch, kedy zničil Oskar svoj prvý bubienok, mu ho chcel Matzerah zobrať. A tak teda Oskar rozbil svojim krikom hodiny. Taktiež aj na jeho narodeniny, keď nedostal Oskar nový bubienok, veľmi sa hneval. Jan Bronski mu však svoj pôvodný darček k narodeninám, hračkársku loď, vymenil u výrobcu hračiek Sigismunda Markusa za Oskarov obľúbený bielo-červený bubienok.

Pri návšteve doktora Hollatza sa Oskar pokúsil rozbiť viacero sklenených predmetov naraz. Podarilo sa mu rozbiť sklenenú vitrínu doktora Hollatza, ktorá bola plná nechutne pozoruhodných exemplárov naložených v alkohole. V tejto časti však nebolo spomenuté, že vďaka tejto skúsenosti napísal doktor Hollatz veľmi úspešný článok v lekárskom časopise, kde písal práve o tejto Oskarovej schopnosti rozbiť sklo svojim hlasom.

Podobne ako tomu bolo v románe, akonáhle chcela pani učiteľka Spollenhauer zobrať malému Oskarovi jeho bubienok, spustil svoj sklo-rozbíjajúci krik. Týmto spôsobom rozbil horné okná, podobný osud zastihol stredné okná a tretím skríknutím rozbil i spodné okenice.

V textovej knihe však nie je zobrazená Oskarova schopnosť rozbiť sklo svojim hlasom ako nástroj manipulácie. Oskar využíva svoj hlas v textovej knihe skôr na obranu a neskôr ho využíval počas svojho pôsobenia vo frontovom divadle.

5.4. Motív smrti a túžba po nej

Motív smrti je prítomný v oboch verziách Plechového bubienku. Zaujímavým faktom je, že ku štyrom pre Oskara najvýznamnejším smrtiam pripadá taktiež udalosť z nemeckej histórie a druhej svetovej vojny. Tieto štyri smrti sú zároveň body zvratu v románe, ktoré budú rozobrané v tejto podkapitole osobitne.

5.4.1. Motív smrti v románe

Tento motív sa vyskytol v románe niekoľkokrát. Prvý krát sa vyskytol už pár momentov po Oskarovom narodení, keď sa chcel vrátiť do svojej predchádzajúcej polohy ako embryo; toto možno taktiež nazvať ako túžba po smrti. Smrť si taktiež asociuje s určitými objektami, ako napríklad s rakvami, cintorínmi ale taktiež i menej nezvyčajnými predmetmi ako napríklad sukne starej matky, uhry, odseknuté prsty v pohári alebo nemocničné sestry. Uhry pre neho sú symbolom smrti, pretože čiastočne zapríčinili smrť jeho matky Agnes, ktorá sa neskôr otrávila rybami s fatálnymi následkami. Jej smrť si pripomína i neskôr pri dotyku čiernej lesklej látky, ktoré mu pripomínali uhrov. Štyri sukne starej matky majú pre Oskara tiež dôležitý význam, pretože práve v nich bola počatá jeho matka. V mladosti nachádzal v jej sukniach úkryt pred realitou.

Rakvy, pohreby a cintoríny možno označiť ako samozrejмый motív smrti, Oskar jej však zažil dosť a pri ich opisoch nešetril na detailoch. V románe sa ich vyskytlo až päť – pohreby mali postavy Oskarovej matky Agnes, jeho priateľa Herberta, Matky Truczinskej, Matzeraha a hostinského Schmuha. Už pri pohrebe matky Agnes bol fascinovaný tvarom jej truhly a neskôr dokonca donútil Heilandta, aby truhla Matky Truczinskej bola pri nohách zúžená. Preto bol taktiež na neho Oskar nahnevaný, keď pri zbíjaní dosiek na Matzerahovu truhlu odmietol zúžiť priestor pre nohy.

5.4.2. Motív smrti v textovej knihe

Motív smrti sa objavil taktiež i v textovej knihe. V scéne I.II je priamo napísané, že Oskar stratil chuť vôbec tento život začať a opäť bolo vyslovené želanie vrátiť sa do polohy embrya, takmer od slova do slova podľa románu. Taktiež možno nájsť motív smrti v podobe uhrov, konkrétne v scéne I.V. Oskarova matka odmietla jesť polievku z uhrov a celkovo ryby, avšak o pár dní na to sa nimi prejedala. To bolo v textovej knihe naznačené ako príčina smrti, kdežto v knihe bolo povedané, že

okrem otravy rybami mala aj žltacku. Počas pohrebu hovorí Oskar o tom, ako by chcel sedieť na sarkofágu a paličkami sa prebubnovať ku matke a jej nenarodenému dieťaťu. Rovnako tomu bolo aj v knihe, avšak nebol spomenutý výrok o rovnakých pohreboch.

5.4.3. Body zvratu v románe

Prvým bodom zvratu bol v románe smrť milovanej matky Agnes, ktorá sa otrávila rybami a mala žltacku. Taktiež ale bolo v románe spomenuté, že to bol práve Oskar, ktorý ju svojim bubnovaním priviedol do hrobu. Tento bod zvratu taktiež zobrazuje silnejúcu moc nacistov. Vyvrcholením tohto bodu je smrť hračkára Sigimunda Markusa, ktorý bol židom.

Druhý bod zvratu je smrť Jana Bronského po obrane Poľskej pošty. Oskar ho v podstate vydal napospas osudu, keď napoly predstieral bolesti hlavy a žalúdka. Útok na Poľskú poštu bol jeden z prvých aktov vojny, preto možno rátať tento bod za začiatok druhej svetovej vojny.

Tretí bod zvratu nastáva počas cesty frontového divadla do Normandie. V tomto úseku deja zomrie Oskarova priateľka a spoluúčinkujúca Roswitha Raguna. Roswitha si priala kávu počas cesty a požiadala Oskara, aby jej ju priniesol. Oskar však odmietol a keď si po ňu išla Roswitha sama, vybuchol v jej blízkosti granát. Z oblasti histórie druhej svetovej vojny pripadá na túto smrť vstup Spojených štátov amerických do vojny.

Štvrtý a posledný bod zvratu je Matzerahova smrť. Aj tu bol na vine Oskar, ktorý mu podal odznak Strany, keď ich našli Rusi pri dobíjaní Danzigu. Matzerah však vedel, že ak by Rusi zistili, že patril medzi stúpencov nacistickej strany, tak by ho zabili. Od Oskara si svoj odznak zobral, avšak nevšimol si, že mu chýba uzáver. Nakoniec odznak prehltol, no keďže sa začal dusiť, jeden z Rusov ho zastrelil. Z hľadiska nemeckej histórie predstavoval tento bod vpád Rusov do Poľska.

Okrem tretieho bodu zvratu boli v textovej knihe obsiahnuté všetky body zvratu s určitými výpustkami detailov.

5.5. Téma trojuholníku

V románe boli zobrazené štyri vzťahové trojuholníky. V troch prípadoch sa jednalo o milostné vzťahy, konkrétne to boli trojuholníky Agnes-Matzerah-Bronski,

Matzerah-Maria-Oskar a Oskar-Bebra-Roswitha. Posledným štvrtý trojuholník nemal milostný charakter, išlo o kamarátstvo medzi Oskarom, Vitlarom a Kleppom; tento trojuholník však nebol vôbec vyobrazený v divadelnom texte a preto budú spomenuté iba milostné trojuholníky.

5.5.1. Milostné trojuholníky v románe

Prvý milostný trojuholník je čitateľovi predstavený pomerne na začiatku. Ide o vzťah medzi rodičmi Oskara a jeho strýka Jana Bronskeho a ide o „klasický“ milostný trojuholník na sexuálnej úrovni. Milostný pomer sa v románe pomaly odhaľuje v podobe dráždenia pod stolom pri hre skatu, pri chlácholení po incidente s uhrami vo forme dotykov. Nakoniec je Oskar svedkom toho, ako Jan ukludní Agnes po hádke s Matzerahom hladkaním, až nakoniec zájde rukou pod sukňu.

Druhý milostný trojuholník je medzi Oskarom, jeho otcom Matzerahom a Mariou Truczinskou. Tento trojuholníkový vzťah by sa dal taktiež popísať ako konflikt medzi synom a otcom, v ktorom obaja vystupujú ako sexuálni rivali so záujmom o Mariu. Maria zostane nakoniec s Matzerahom až do jeho smrti. Ani vtedy ale neprijme Maria Oskarovu ponuku na sobáš.

Posledný milostný trojuholník je medzi liliputánmi Bebrom, Oskarom a Roswithou Ragonou. Oskar spoznal Roswithu pri jeho druhom stretnutí s Bebrom, ktorého vtedy sprevádzala a bola predstavená ako jeho priateľka. Počas Oskarovho pôsobenia vo frontovom divadle sa spolu zblížili a podľa jeho slov si užili veľa zábavy. Bebra si bol vedomý touto blízkosťou jeho spoluúčinkujúcich, nepôsobil však že by mal s tým problémy, pretože mal viac starostí s vedením frontového divadla.

5.5.2. Milostné trojuholníky v textovej knihe

V textovej knihe je taktiež ukázaný milostný trojuholník medzi Agnes, Matzerahom a Jan Bronskim. Hneď v prvej scéne je spomenuté, že Agnes sa mohla do Jana Bronskeho zamilovať už vo svojich sedemnástich rokoch. Aj v tejto verzii príbehu je Agnes hladkaná Janom po chrbte a zadku, následne jeho ruka skončí pod jej sukňou. Vynechané je však zo skatovej hry i obchytkávanie sa na môle..

Rivalita medzi otcom a synom je zobrazená taktiež i v textovej knihe, rovnako ako i tehotenstvo Marie. Oskar si myslí, že je to jeho syn, hoci ho vychováva

nakoniec Matzerah. Vynechaná bola Oskarova žiadosť o Mariinu ruku v sobáši, ako aj jeho neskoršie úvahy, že to opäť skúsi.

Posledný, liliputánsky milostný trojuholník nebol v textovej knihe vôbec spracovaný. Ukázané je stretnutie Oskara s Bebrom, i Bebrova ponuka práce vo frontovom divadle. Roswitha Raguna ako postava bola pri tomto druhom stretnutí neprítomná a v celom texte sa nevyskytla ani raz.

5.6.Číslo tri

5.6.1. Číslo tri v románe

Číslo tri sa v románe *Plechový bubienok* objavovalo pomerne často. Oskar mal tri roky, keď dostal prvý bubienok a v ten deň sa taktiež rozhodol, že navždy zostane trojročným chlapcom. Jeho matka bola v čase smrti tri mesiace tehotná, teda logicky vyplýva, že aj jej nenarodené dieťa malo tri mesiace. Taktiež sobáš Marii a Matzeraha sa konal počas tretieho mesiaca jej tehotenstva. Ku Kurtovým tretím narodeninám sa Oskar vrátil z jeho ciest účinkujúceho frontového divadla. Číslo tri niesla vo svojom mene taktiež jazzová skupina, ktorú založili Oskar a jeho dvaja priatelia Klepp a Scholle. Názov tohto tria bolo „*The Rhine River Three*“. Zaujímavosťou je, že úplne posledná kapitola v celom románe je pomenovaná *Dreißig*, teda tridsať ako desaťnásobok čísla tri.

5.6.2. Číslo tri v textovej knihe

Prvý motív čísla tri sa v textovej knihe nachádza úplne na začiatku, kedy Oskar hovorí príbeh o tom, ako sa spoznali jeho starí rodičia. Traja muži naháňali Koljaiczeka, ktorý sa nakoniec schoval v sukniach Oskarovej starej matky. Rovnako sa toto stretnutie odohralo i v románe, s rovnakým počtom mužov. Tri roky života oslavoval Oskar, keď dostal prvý bubienok. Podľa textovej knihy sa v tento deň nestal doživotne iba trojročným gnómom, ale aj trikrát tak múdry ako dospelí. V podobnosti s románom, i v textovej knihe sa Oskar vracia z Francúzska pred tretími narodeninami syna Kurta tak, aby v deň jeho narodenín bol doma a mohol mu darovať prvý bubienok. V tejto verzii však nebol spomenutý tretí mesiac tehotenstva, keď zomrela Agnes so svojím embryom a Maria si zobrala Matzeraha v tomto štádiu. Oskarovo, Klepovo a Scholleho trio nie je vôbec spomenuté, pretože tretia časť románu *Plechový bubienok* nebola spracovaná.

5.7. Motív skatovej hry

5.7.1. Motív skatovej hry v románe

Kartová hra skat ako motív bol v románe spracovaný najmä v prvej a druhej časti. Tento motív má zo začiatku pre milostný trojuholník Agnes-Matzerah-Bronski asociatívny charakter. Pre Agnes bola táto hra akýmsi únikom, vďaka ktorému zabudla na starosti života a mala pri tom pri sebe svojich dvoch chlapov. Zo začiatku je táto kartová hra zobrazená ako vrchol zábavy v spoločenskom živote Agnes, Matzeraha a Jana Bronskeho. Po pohrebe Agnes vytiahli starí spoluhráči karty a týmto si pripomenuli zosnulú. Neskôr sa stali tieto skatové hry menej časté a Oskar, ktorý sedával bežne pod stolom pri hre, popísal tieto stretnutia za zmenené. Chýbala tam jeho matka a nepanoval počas hry už erotická nálada.

Motív skatovej hry nabral v druhej časti symbolického významu. Konkrétne je to karta srdcovej dámy, ktorú Agnes ukazuje na fotografií. Presne túto kartu držal Jan Bronski po zadržení pri obrane Poľskej pošty a mával ňou Oskarovi, ktorého odvádzali do nemocnice. Ešte počas obrany si Jan chcel zahrať, chýbal mu však tretí hráč. Donútili teda ťažko zraneného hrať, aby si s Oskarom mohli takto krátiť čas. Po sérii prehier začal Jan blúzniť a myslel si, že je opäť pri kartách s Agnes a Matzerahom.

5.2.2. Motív skatovej hry v textovej knihe

Možno sa iba domnievať, prečo bolo upustené od tohto prvku, ktorý čiastočne definoval vzťah Agnes s Matzerahom a Janom Bronskim. Vynechané bolo aj z tej časti príbehu, kedy Jan máva Oskarovi skatovými kartami, medzi ktorými bola podľa Oskara i srdcová dáma. Vypustenie tejto časti je pochopiteľné len z toho dôvodu, že v celom texte chýba táto kartová hra a čitateľ by pravdepodobne nebol schopný pochopiť jej význam.

5.8. Otázka viny na druhej svetovej vojne

5.8.1. Zobrazenie v románe

V románe sa postava Oskara zúčastnila na druhej svetovej vojne hneď zo štyroch pozícií.

Prvá pozícia bola pozícia obeť. Oskar ako malý chlapec pozoroval susedské deti, ako sa hrajú a predstierajú, že varia polievku. Deti následne donútili Oskara zjesť

tento ich výtvor. Táto scéna poukazuje na to, že deti sa správajú ako ich rodičia – vylúčili Oskara zo svojho kolektívu, trápili ho. Presne tak sa v tom čase jednalo so židmi, ktoré sa stali obeťami nacistického režimu.

Druhou pozíciou bola Oskarovi pozícia pozorovateľa. Počas návštevy betónových bunkrov bol Oskar, spolu so svojimi priateľmi z frontového divadla, svedkom strieľania.

Činiteľ bola tretia pozícia, z ktorej sa Oskar zúčastnil na vojne. Oskar bol členom frontového divadla, ktoré viedol majster Bebra. Bebra mal však vysokú pozíciu na Ministerstve propagandy. Keďže Oskar bol vo službách Bebry, bol zároveň vo službách ministerstva.

Poslednou štvrtou pozíciou je pozícia odporcu. Oskar sa stal odporcom nacionálne socialistického režimu počas zhromaždenia stúpencov Hitlera, kedy svojim bubnovaním narušil jeho chod. Nepriamo sa taktiež zúčastňoval na obrane Poľskej pošty a v neskoršej časti románu sa stal vodcom skupiny odporcov Hitlerjugend.

5.8.2. Zobrazenie v textovej knihe.

Oskar nebol zobrazený ako obeť a bola taktiež vynechaná scéna so zabitím mníšok na pláži. Aj napriek tomu by sa dalo tvrdiť, že Oskar bol pozorovateľom, konkrétne počas obrany Poľskej pošty.

Druhé zamestnanie Bebry na ministerstve nebolo v textovej knihe vôbec spomenuté, avšak Oskar i tak vystupoval s frontovým divadlom. Keďže tento fakt nie je čitateľovi textovej knihy objasnený, nemožno povedať, že v rámci textovej knihy bol Oskar činiteľom.

Ako odporca nacionálne socialistického režimu narušil Oskar, po vzore románu, zhromaždenia stúpencov tohto režimu. Obrana Poľskej pošty však môže vplývať na čitateľ trochu inak ako odpor nacistom. Jan Bronski spolu s Oskarom je vtiahnutý do budovy, avšak textová kniha v tomto prípade neudáva bližšie detaily o boji.

6. Inscenácia *Plechový bubienok*

V tejto kapitole sa venujem analýze inscenácie *Plechového bubienku*. Inscenácia *Plechový bubienok* mala premiéru 11. 01. 2015. Režisérom tejto inscenácie je Oliver Reese. Hlavnú a zároveň jedinú rolu Oskara stvárnil Nico Holonics.

V tejto inscenácii je hlavnou postavou stále Oskar, ktorý sa ako trojročný sa rozhodol už nikdy nevyrást', hoci mentálne nebol vôbec zaostalý. Oskar oplýva výnimočnou schopnosťou – svojim krikom dokáže rozbiť sklo. Počas celej inscenácie je pre Oskara najcennejšia vec práve plechový bubienok, ktorý prvýkrát dostal na tretie narodeniny a počas svojho života ho musel niekoľkokrát vymeniť kvôli nadmernému bubnovaniu. V priebehu deja inscenácie zažije Oskar smrť svojich rodičov, prvý milostný vzťah, povstanie nacistickej moci, rovnako ako aj jej pád. Dej inscenácie je ukončený Oskarovým rozhodnutím vyrásť po tom, ako je Alfred Matzerah zastrelený Rusmi.

Keďže sa jedná o inscenáciu jedného herca, sú využité rôzne rekvizity ako napríklad stolička, bubienok a jama. Dôležitou súčasťou je i vlastná imaginácia. Inscenácia je sprevádzaná hudbou a herec spolupracuje taktiež s divákmi. Priestor javiska je vybavený veľmi jednoducho; okrem rekvizít sa nachádza na celej podlahe javiska hlina. Pozornosť pri analýze tejto inscenácie venujem najmä stvárneniu postáv, zvukovej zložke a taktiež využitým rekvizitám.

Pre lepšiu prehľadnosť analýzy som rozdelila dej na dve časti: prvá časť deju a druhá časť deju. Prvou časťou možno nazvať tú časť Oskarovho života, v ktorej je jeho matka ešte stále nažive. Dej sa odohráva na rôznych miestach počas tohto obdobia a zobrazuje časti života hlavnej postavy, ako napríklad Oskarovo narodenie, prvý bubienok, pád v pivnici, návšteva doktora Hollatza, prvý (a posledný) školský deň alebo otrava matky. Druhá časť vykresľuje Oskarov život po smrti jeho matky. V tejto časti sa prenieslo mnoho motívov, či znázornení z prvej časti, pribudli však napríklad nové predmety či nová postava - Maria.

6.1. Postavy

V celej inscenácii je iba jedna jediná postava a to Oskar. Oskar však divákovi predstaví svojich rodičov a iné osoby, ktorých príbeh znázorní spôsobom

zveličovania trojročného dieťaťa. Zobrazované postavy majú zväčša vyšší hlas, rýchlejšie tempo reči. Dôležité je aj zobrazenie gestami a pohybmi tela.

6.1.1 Oskar

Čo sa týka Oskarovho kostýmu v prvej časti, má na sebe modrú košeľu, zelené nohavice s trakmi, doplnené vzorovanými podkolenkami a hnedými topánkami. Na začiatku druhej časti má Oskar na sebe bielu košeľu, spodnú bielizeň a rovnaké vzorované podkolenky s topánkami, aké mal i v prvej časti. Oblečie si však modré nohavice a sako, ktoré má rovnakú modrú farbu.

6.1.1.1. Znázornenie Oskarových pocitov

Postava Oskara prejavovala svoje pocity pomocou zmenou hlasu, postoja, pomáhal si taktiež všetkými končatinami. Ako prvú emóciu Oskara možno vidieť hnev, resp. akúsi rozčarovanosť z toho, že sa narodil. Tento pocit prejavil chodením po javisku a rozkopávaním hlíny. Svoj hnev taktiež preukázal, keď jeho učiteľka nedokázala udržať rytmus a takt pesničky. Začal okamžite bubnovať na svoj bubienok, intenzita bubnovania sa zvyšovala, až napokon do bubna vyslovene trieskal. Ďalším prejavom Oskarovho hnevu bol jeho krik, ktorý spustil vždy keď mu niekto chcel zobrať bubienok. Z Oskara bol cítiť hnev aj vtedy, keď hovoril o Matzerahovi, že nie je jeho otec. Vtedy mal skôr nešťastný výraz, jeho hlas bol však zvýšený.

Akonáhle však dostal svoj prvý bubienok, poskakoval na mieste, čo naznačovalo úprimnú detskú radosť. Predtým ako sa však dostal k bubienku, musel ho nájsť – jednou rukou si zakryl oči a druhou naprázdno lapal po bubienku až ho našiel. Svoje odhodlanie nevyrásť podtrhol zvýšením hlasu. Počas obrany Poľskej pošty sa dostal Oskar ku novému bubienku, z ktorého mal opäť veľkú radosť. Túto radosť preukázal opätovným poskakovaním na mieste so zdvihnutým bubienkom na hlavou, na tvári mu panoval veľký úsmev.

Smútok prejavoval tenkým, plačlivým hláskom a nešťastie sprevádzalo i poťahovanie nosom. Po smrti Jana Bronskeho vyplýva z Oskara tiež nešťastie ale i taktiež akási nedôvera, že bol naozaj odsúdený na smrť. Kvôli tejto nedôvere chodil beznádejne po javisku. Z nešťastia, že mu zomrel jeho domnelý otec a pravdepodobne aj z pocitu viny rozšliapol Oskar ďalší bubienok.

Pocit hrdosti z faktu, že sa môže nazývať bubeníkom, prejavil postojom. Vysoko zdvihnutá hlava, vypnutá hrud' a jedna ruka s paličkami zdvihnutá nad hlavu. Keď zase hovoril o mienke dospelých, ktorý si mysleli, že je zaostalý, chodil po javisku zhrbený a ťukal si po čele. Týmto ukazoval svoje znechutenie dospelými. Ďalším príkladom Oskarovho znechutenia je ukázaný pri skúmaní Mariinho ohanbia jazykom. Oskar má v tvári výraz znechutenia a taktiež si odplúva. Pri opisovaní tej chuti zrýchlil Oskar tempo reči.

6.1.1.2. Uchopenie telom

K zobrazeniu niektorých činností si postava Oskara dopomohla najmä rukami. Ako prvé znázornil sukne svojej starej matky gestikulovaním rúk okolo svojich nôh.

Pri predvádzaní svojho kriku, vždy mal zdvihnutú jednu ruku. Rukami/Gesticky taktiež znázorňuje tvar vitríny doktora Hollatza, na ktorej sa následne naučil presne nasmerovať svoj hlas tak, aby mal požadovaný účinok. Svoje sústredenie zobrazuje zdvihnutím jednej ruky nahor a druhej pred seba. Ako pomaly prenášal hornú ruku k tej predpaženej, zobrazuje svoje sústredenie sa na konkrétny cieľ a akoby namierenie. Každé rozbitie skla znázornil rukami, ktoré sprevádzali taktiež aj zvuky explózie.

Rukami znázornil i iné prvky príbehu, ako napríklad lov rýb alebo vyťahovanie uhrov z konskej lebky. Pri lovení si musí divák predstaviť, že javisko je mólo a priestor pred javiskom je voda. Postava Oskara znázornila lovenie rýb natiahnutými pažami smerom k „vode“, telo je v podrepe a kmitá prstami. Celý tento postoj je znázornený trikrát – na pravej strane javiska, v strede a nakoniec na ľavej strane. Po vylovení konskej lebky je potreba vybrať uhrov z jej lebky cez ucho – toto je znázornené na Oskarovom uchu, z ktorého si ťahá imaginárneho uhra.

Pri obrane Poľskej pošty boli použité granáty. Hlavná postava rukami znázornil ich let oblúkom, sprevádzaným imitáciou zvuku jeho pádu. Potom rukami držal imaginárnu zbraň, z ktorej strieľal na nepriateľov a hlasom napodoboval paľbu. Po tom, ako sa dostali do budovy pošty, znázorňoval Oskar tento útok rovnakým spôsobom, avšak jeho hlas bol už tlmený. To značilo, že sa Oskar nachádza ďalej od paľby nepriateľov. Počas obrany Poľskej pošty používa Oskar ruky aj na ukazovanie

na regál, na ktorom ležal nový bubienok. Regál však fyzicky nebol vôbec prítomný, preto ho rukami iba opísal.

Ruky Oskara boli využité aj na zobrazenie zdroja vône vanilky, ktorá sa šírila okolo Marie. Oskar, prilepený k jej slabinám, mal pred tvárou ruky, ktoré symbolizovali ohanbie Marie. Pri Mariinom pokuse odsunúť Oskara preč, odsunul iba hlavu od rúk, avšak veľmi rýchlo sa vrátil do pôvodnej pozície.

Na úplnom konci, sa Oskar rozhodol vyrásť. Rast bol zobrazený akýmsi tancom, v ktorom sa Oskar pohyboval pomerne kľčovito, ako keby bol v bolesti. Avšak táto bolesť zrejme netrvala dlho, pretože následne tancoval po celom javisku. Zo začiatku celého tancu skôr iba vykopával nohy, ktoré nechal s dunením dopadnúť na zem, čo mohlo značiť rast. Nasledovali dlhé kroky smerom od jamy na ľavú stranu javiska, kde plynule prešiel do rytmického tancu, ktorý pozostával z malých krokov. Vďaka týmto krokom sa Oskar mohol otočiť okolo svojej vlastnej osy, zároveň však rozkopával hlinu na javisku. Počas predvádzania týchto krokov sa Oskar presunul späť na pravú stranu javiska. Oskarov rast bol taktiež zvýraznený niekoľkými výskokmi s rukami nad hlavou.

6.1.2. Matka Agnes

Matka Agnes bola Oskarom zobrazená zväčša prehnane. Oskar ju obmenil vysokým, starostlivým až hysterickým hlasom. Jeho znázornenie však vykazuje, že mala Oskara rada. Počas návštevy doktora Hollatza bolo zmienené, že Agnes vedela, aký vzťah má Oskar ku sklu – dokáže ho hlasom rozbiť a keď chce, tak to aj urobí

6.1.3. Alfred Matzerah

Pri zobrazovaní Alfreda Matzeraha Oskar preháňa, tak ako pri svojej matky. Hovorí veľmi hlasno, jeho reakcie sú veľmi expresívne. Napríklad ako pri Oskarovom prvom školskom dni chcel zobrať jeho bubienok a Oskar krikom rozbil jeho hodinky. V tento moment Matzerah začne pokrikovať a poskakovať na mieste.

Ďalšou Matzerahovou zobrazenou emóciou bolo nešťastie, kedy zvýšil hlas a bezmocne gestikuloval rukami. Oskar sa pri tomto zobrazení tváril smutne a plačlivo, avšak jeho výraz pripomínal skôr grimasu.

Alfred Matzerah bol stúpenec nacionálne socialistickej strany. Tento fakt Oskar zmienil iba dvakrát. Prvý krát to bolo počas scény s tribúnou, v ktorej povedal,

že na tribúne sa nachádza aj Matzerah. Druhý krát pripomenul tento fakt, keď hovoril o Matzerahovom stretnutí a následne použil nacistický pozdrav.

Neľahkou úlohou bolo zobrazenie pohlavného styku Matzeraha a Marie na čalúnenom kresle. Postavy však bolo možné rozpoznať jednak podľa hlasu, ale taktiež aj podľa polohy tela. Matzerahovo telo bolo v polohe ležmo na bruchu a pozeral pred seba. Oskar pri znázornení tejto scény ležal bruchom na stoličke, menil iba polohu nohy. Hlasy sa striedali vysoké ženské a hlbšie mužské podľa toho, či bol znázorňovaný Matzerah alebo Maria

Matzerah nakoniec zomrel rukou jedného z Rusov. Ten ho zastrelil po tom, ako Matzerah prehltol odznak, ktorým by mu bola dokázaná príslušnosť k nacistickej strane. Pri dusení mu bolo vidieť výraz bolesti, rukami si ukazoval a búchal po hrdle. Zároveň aj lapal po dychu a mal vyplazený jazyk.

6.1.4 Sigismund Markus

Posledná postava, ktorá bola v prvej časti význačnejšie zobrazená, bol Sigismund Markus pri scéne, kde prosí Agnes, aby s ním ušla. Jeho sklamanie bolo naznačené klepotaním prstov o nohavice, zvesená hlava, na tvári boli kútiky spustené smerom dolu. V sede si taktiež zložil hlavu do dlaní, čo značilo Sigismundove nešťastie z odmietnutia.

6.1.5. Maria

Maria ako postava sa po prvý raz vyskytla v deji až v druhej časti predstavenia. Pre Oskara znamenala Maria prvú lásku. Po smrti Agnes sa starala o Oskara, ponúkla mu taktiež náhradu za starý, zničený bubienok.

Maria mala pôžitok z vulkánu na ruke, ktorý vytvoril Oskar svojou slinou. Keď jej však dal Oskar šumienku do pupku, neúspešne sa ju snažila zlízať jazykom.

Pri pohlavnom styku znázornenom na stoličke bola Maria, rovnako ako Matzerah, na bruchu, mala však pozdvihnutú nohu. Jej hlava bola otočená smerom dozadu, kde mal byť situovaný Matzerah.

Mariin pôrod bol zobrazený Oskarom pomocou tela a vydávaním zvukov. Oskar pri predvádzaní pôrodu poskakoval na mieste so zdvihnutými rukami a pravidelným dýchaním. Pri imitácii tlačenia dieťaťa bol opretý rukami o kolená.

Narodenie dieťaťa popísal slovom „bum“ a gestikuláciou naznačil priam až vypadnutie z lona.

6.2. Predmety

Na javisku sa v prvej časti nachádzalo iba zopár predmetov. Konkrétne šlo o stoličku, kufrík, bubienok. Javisko bolo celé posypané zeminou a na pravej strane sa nachádzala jama, ktorá tiež mala svoj význam. V druhej časti zostalo javisko stále posypané zeminou, zostala taktiež jama a stolička. Pribudol však list papiera a nožnice, kufrík bol konečne využitý.

6.2.1. Stolička

Stolička, ktorá bola použitá, bola nadmerných rozmerov. Týmto spôsobom bol dosiahnutý vizuálny efekt, vďaka ktorému postava vyzerala byť nízka. Táto stolička však nepredstavovala stoličku v jej pravom zmysle slova, teda miesto na sedenie.

V prvej časti mala až štyri významy. Pri prvom použití predstavuje stolička akési vysoké miesto, kde Oskar môže kričať a rozbíjať skla bez zákazov. V prenesenom význame predstavovala táto stolička aj miesto, kde počas tej istej scény navrhoval Sigismund Markus Agnes útek do Londýna. Tretí raz, keď sa postava Oskara skrčila pod stoličku, predstavovala tribúnu, pod ktorou Oskar bubnoval a manipuloval hudobníkov prítomných na zhromaždení nacistov. Následne predstavovala stolička pódium, na ktorom bol zmätený rečník.

V druhej časti predstavenia má stolička menej využití. Na začiatku druhej časti predstavuje stolička čalúnené kreslo, na ktorom je vyobrazený pohlavný styk Matzeraha s Mariou. V ďalšom zobrazení je tento predmet v prenesenom zmysle Mariine tehotenské brucho, do ktorého Oskar chcel zabodnúť nožnice.

6.2.2. Kufrík

Oskarov kufrík nemal v prvej časti využitia. Hneď v úvode si ho postava Oskara prinesie, položí na zem a tam zostal po celú dobu prvej časti. V druhej časti sa však dostalo kufríku využitia, hoci nemal nejaký zásadný význam. Oskar si z neho jednoducho vybral svoje modré nohavice so sakom, ktoré si následne aj obliekol. Toto prestrojenie značí i akysi Oskarov prerod, pretože práve mu zomrela matka a hlavný dodávateľ bubienkov Sigismund Markus. V porovnaní s predchádzajúcim

oblečením sa javí tento kostým formálnejšie. Toto prestrojenie môže predstavovať psychický rozvoj Oskara po smrti jeho matky. Môže taktiež značiť silnejúcu moc nacistickej strany, ktorá zaviedla prísnejšie pravidlá.

6.2.3. Bubienok

Plechový bubienok bol druhý predmet, ktorý nemal žiadne prenesené významy. Počas prvej časti však Oskar vystrieda dva bubienky, ktoré boli počas rozprávaného deja zničené bubnovaním. Na javisku však boli zničené tak, že sa herec zosobňujúci Oskara postavil na blanu bubienka, ktorá potom praskla pod jeho váhou. Oba bubienky sa však ničím nelíšili, oba niesli farby Poľského štátu – bielu a červenú.

V druhej časti bolo na javisku viacero bubienkov, ktoré stále predstavovali iba bubienky. Jeden zničený však niesol i iný význam. Keď sa postava Oskara postavila do zničeného bubienka, predstavoval tento už-šrot mosadznú vaňu, v ktorom Maria umývala Oskara.

6.2.4. Papierový list

Ďalším predmetom, ktorý bolo možno vidieť, bol zdrap papiera, ktorý vytiahne Oskar z vrecka. Prvým významom tohto papiera bolo oznámenie o odsúdení Jana Bronskeho na smrť a jeho popravení. Druhé využitie tohto papiera predstavoval list z ministerstva zdravotníctva, ktoré chcelo Matzerahovi odobrať Oskara.

6.2.5. Šumienkový prášok

V druhej časti bol predstavený ešte jeden nový predmet a tým bola šumienka. Oskar vytiahol z vnútorného vrecka saka balíček s práškom, ktorý následne nasypal i divákovi do ruky. Aby aktivoval vulkán, ako to sám nazýva, bola potrebná slina. Oskar využije svoju slinu dvakrát – raz si napľuje do ruky a druhýkrát si odpľuje na javisko do zeme.

6.2.6. Jama

Posledným dôležitým objektom na javisku bola jama v podlahe, ktorá v textovej knihe tejto inscenácie bola označená ako Hrob. Hrob mal viacero významov, najčastejšie však z neho Oskar vyťahoval nové bubienky.

Na začiatku predstavoval tento otvor v podlahe padacie dvere do pivnice, ktoré nechal Alfred Matzerah omylom otvorené a z ktorých Oskar spadol. Z tohto

miesta neskôr taktiež vytiahla postava Oskara nový bubienok, ktorý bol dar od Jana Bronskeho.

Ďalšie využitie tejto jamy bolo zobrazenie truhly, na ktorej chcel Oskar sedieť, keďže však nemohol herec sedieť na jame, stál obkročmo nad ňou. Ani nie dlho po tomto zobrazení, predstavovala jama konečne hrob. Do tohto hrobu Oskar raz vstúpil do hĺbky členkov, vystúpil a potom znova vstúpil ešte hlbšie, čo malo symbolizovať túžbu ísť k svojej matke do truhly.

Posledným zobrazením bol Matzerahov hrob, do ktorého Oskar odhodil všetky bubienky, ktoré mal na javisku. Celý tento akt hádzania bubienkov symbolizuje Oskarovo rozhodnutie taktiež odhodiť svoje rozhodnutie zostať ako trojročný a konečne vyrásť.

6.3. Zvuková zložka

Zvuková zložka má viacero využití. Jedna z najvýznamnejších úloh hudby je posúvať dej ďalej a dotvárať atmosféru.

Pri narodení Oskara možno počuť zvuky hromov, čím je divákovi dané na vedomie, že sa narodil počas búrky. Tragická hudba pri rozprávaní o otvorených padacích dverí naznačuje, že sa niečo zlé stane. Hudba taktiež podtrhávala Oskarovu moc rozbiť sklo svojím hlasom. Hudba hrala taktiež veľký význam, pri nacistickom zhromaždení, kedy v pozadí hrá sprievodná hudba. Akonáhle však počuť zvuky Oskarovo bubnovania, začínajú byť ovplyvnený týmto taktom aj bubeníci prítomní na zhromaždení. Nakoniec sa sprievodná hudba zmenila na valčík a Oskarovo udávanie taktu slovom ho zobrazuje ako manipulátora. Hudba následne prejde do disharmónie, ktorá naznačuje istú hrôzu.

Vďaka hudbe taktiež možno určiť, kde sa dej práve odohráva. Napríklad zvuky orgánu značia, že postava sa nachádza v kostole. Tak isto je to aj pri pomalej hudbe, v ktorej zaznievajú melancholické husle; týmto je naznačený pohreb. Pri spomienke na sukne starej matky, kedy bola počatá Oskarova matka na zemiakovom poli, zazneli zvuky vetra. Tento zvuk navádzal atmosféru nostalgie. Atmosféru dotvárali aj zvuky hodín, ktoré akoby podtrhávali závažnosť činu, v ktorom chcel Oskar usmrtiť svoje nenarodené dieťa.

6.4. Vlastná percepcia

Divadelná inscenácia *Plechový bubienok* v podaní Berliner Ensemble bola pre mňa veľkým prekvapením v podobnosti k románovej predlohe. V tomto spracovaní možno nájsť aj isté obmeny oproti pôvodnému románu, tieto obmeny však boli v podstate zanedbateľné v tom zmysle, že nenarušili pôvodný dej románu.

Nečakané bolo rozhodnutie úplne vynechať prvky tretej časti románu, v ktorej Oskar čelí problémom dospelého muža, ako napríklad nezamestnanosť, odmietnutie ženou ale aj celkovo život po vojne. V tejto časti knihy bola rozvinutá taktiež Oskarova perverzná náklonnosť ku zdravotným sestrám a preto bolo pre mňa ako čitateľa miernym sklamaním, že sa nedostalo i na tento aspekt Oskarovho života. Ako čitateľ som sa dozvedela až na samom konci knihy, ako sa vlastne Oskar dostal do Ošetrovateľského a liečebného zariadenia, avšak i tento fakt bol v inscenácii vynechaný. K nezobrazeniu častí príbehu, ktoré boli pre mňa dôležité, by som pridala taktiež nezobrazenie niektorých fragmentov z prvých dvoch častí, ako napríklad hranie skatu s Janom Bronskim počas obrany Poľskej pošty, alebo keď si predavač zeleniny Greff siahol na život. Niektoré vynechané časti mali dopad na hlavnú postavu; jedným z príkladov je dopad na Oskara po Greffovom obesení, kedy pri každej zmienke slova vešať pocítil Oskar škrtenie, hoci bolo slovo použité iba v kontexte s vešaním bielizne. V konečnom dôsledku ale zostali zachované najdôležitejšie prvky príbehu.

Najviac mi ako čitateľovi však prekážalo zobrazenie majstra Bebru v prvej časti inscenácie. Majster Bebra bol pre Oskara vzorom a po smrti Bronskeho ho prijal do svojho frontového divadla. Z ich prvej interakcie mi chýbal bozk na čelo, pretože to bolo priateľské a láskavé gesto. Bebra ako knižná postava bol zároveň múdry a starostlivý človek, hoci slúžil Ministerstvu verejnej osvedy a propagandy. Z jeho vyobrazenia na javisku som však mala pocit, že ide o zápornú postavu, akéhosi podlého šialenca so zámerom ublížiť.

Významným prvkom celej inscenácie bola podľa mňa hudba. Práve hudbou boli dotvorené niektoré scény a celková atmosféra, ako napríklad pri scéne o Meynovi, pri Oskarových narodeninách alebo počas zhromaždenia Hitlerových stúpcov. Mrzela ma však absencia bubnovania. Nemožno poprieť prítomnosť

bubienku, či zvuku bubnovania, ale vzhľadom na to, že bubienok bol neoddeliteľnou súčasťou Oskara, fyzicky mlátil Oskar do bubienka pomerne málo.

Nico Holonics v roli Oskara dokázal stvárniť všetky postavy takým spôsobom, že bolo hneď jasné, kedy hovorí Oskar a kedy nie. Pomocou zmenou intonácie boli čitateľovi znázornené pocity a emócie hlavnej postavy. Zmenou hlasu taktiež niekedy už Oskar nepripomínal muža v tele trojročného dieťaťa a tým necháva čitateľa premýšľať, či sa náhodou Oskar nenachádza naozaj v Ošetrovateľskom a liečebnom zariadení.

Záver

Cieľom tejto práce bolo pozorovanie zmien pri transformácii románu *Plechový bubienok* do textovej knihy a inscenácie. Skúmané boli kľúčové témy a motívy v románe v porovnaní s ich zobrazením pomocou divadelných, resp. inscenačných stratégií. Pozorované boli taktiež motívy, ktoré zostali v jazykovej rovine a tie, ktoré boli uchopené hercom prostredníctvom mimiky, gestikulácie, hlasu a poprípade aj rekvizitami.

Na základe priblíženia života Güntera Grassa bolo možné pozorovať podobnosti medzi autorom a hlavnou postavou románu. V románe boli popísané rôzne zážitky z autorovej mladosti a hoci neboli úplne rovnako prevedené, využité boli niektoré fragmenty, ako napríklad otrava rybacím olejom. Týmto možno konštatovať, že časti príbehu *Plechového bubienku* si autor nevymyslel, len preformuloval svoje zážitky. Aj vďaka týmto poznatkom bolo možné označiť román *Plechový bubienok* za čiastočnú autobiografiu.

Kapitolou o charaktere skúmanej textovej knihy a inscenácie som zodpovedala otázku, o čo konkrétne sa jedná – či textová kniha je výsledkom adaptácie alebo dramatizácie románu a či v prípade inscenácie ide skutočne o monodrámu alebo o divadlo jedného herca. Pri tejto kapitole sa otvorila taktiež téma písania dramatických a divadelných textov v oblasti nemecky hovoriacich krajín. Avšak pre túto tému už nebol v tejto práci priestor, nakoľko téma mojej práce sa kontextu písania textov v nemecky hovoriacich oblastiach dotýka iba povrchovo a nespadá do žiadnej skúmanej oblasti.

Komparácia románu *Plechový bubienok* s textovou knihou sa preukázala rozdielmi medzi týmito dvomi variáciami. Neboli však rozpísané všetky motívy vyskytujúce sa v románe, pretože niektoré z nich neboli obsiahnuté v textovej knihe a preto nebola vykonaná komparácia. Touto komparáciou však je možné, do akej miery dochádza ku kráteniu pri transformácii *Plechového bubienku* do textovej knihy.

Analýza inscenácie patrila medzi tie náročnejšie časti tejto práce. Na základe uvedenej definície je jasné, že v prípade *Plechového bubienku* sa jedná o divadlo jedného herca. Analýza však prispela k možnosti pozorovania, ako veľmi musí herec tejto formy divadla pracovať so svojím telom. Na stvárnenie postáv musí dbať na

zmenu hlasu, postoja ale taktiež i na vlastnú mimiku a gestikuláciu. Dôležitým prvkom tejto inscenácie je taktiež imaginácia, s ktorou pracuje nie len herec, je očakávaná aj od diváka. Využitie imaginácie bolo potrebné nie len pri zobrazovaní postáv, ktoré neboli bližšie špecifikované, ale taktiež aj pri používaní rekvizít, ktoré mimo svojho pôvodného významu niesli zvyčajne aspoň jeden prenesený význam.

Z môjho hľadiska boli prvotné ciele splnené. Skúmané boli významné motívy a témy, ktoré sa nachádzali v *Plechovom bubienku* v románovej predlohe, ako aj textovej knihe. Problémom bolo trochu zasadiť Berliner Ensemble do kontextu divadiel z nemecky hovoriacej oblasti, pretože som nenašla dostatok relevantnej literatúry, ktorá by bližšie popisovala históriu tohto divadla mimo založenia B. Brechtom. Zaujímavá by mohla byť transformácia textovej knihy do inscenácie, pričom výslednou formou tejto transformácie by bola monodráma za využitia napríklad viacerých hercov. Taktiež si myslím, že výskum pozorovaných diel by mal potenciál na lingvistickej úrovni.

Vďaka analýze *Plechového bubienka* ako románu a textovej knihy som mohla využiť už nadobudnuté vedomosti o rozbere literárneho diela. Analýzou som zas nadobudla novú skúsenosť a vedomosti, ktoré by som mohla využiť pri ďalšom štúdiu.

Zoznam použitých prameňov a literatúry

Pramene

1. *Berliner Ensemble* [online]. Dostupné z: <https://www.berliner-ensemble.de/>
2. GRASS, Günter. *Blechtrommel*. Mnichov: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007.
3. GRASS, Günter. *Die Blechtrommel*. [záznam divadelnej inscenácie vo formáte mp4]. Réžia Oliver Reese. Berliner Ensemble. BE AudioVideo Dept. Berlín.
4. REESE, Oliver. *Die Blechtrommel*. Schauspiel Frankfurt, 2015.

Literatúra

5. BERNHARDT, Rüdiger. *Textanalyse und Interpretation zu Günter Grass, Die Blechtrommel: alle erforderlichen Infos für Abitur, Matura, Klausur und Referat plus Musteraufgaben mit Lösungsansätzen*. Hollfeld: Bange, 2012. Königs Erläuterungen. ISBN 978-3-8044-1976-6.
6. BURDORF, Dieter, Christoph FASBENDER a Burkhard MOENNIGHOFF. *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2007.
7. GRASS, Günter. How I spent the War. In: *The Newyorker*. [online]. 28.05.2007 [cit. 28.9.2020] Dostupné z: <https://www.newyorker.com/magazine/2007/06/04/how-i-spent-the-war>
8. HAUNHORSR, Regina, ZÜNDORF, Irmgard: Biografie Günter Grass. IN: *LeMO-Biografien* [online]. 15.01.2016. Dostupné z: <https://www.hdg.de/lemo/biografie/guenter-grass.html>
9. HRABÁK, Josef. *Čtení o románu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981.
10. KOCFELDOVÁ, Renata. *Günter Grass als engagierter Schriftsteller* [online]. Brno, 2008 [cit. 2020-02-09]. Dostupné z: <<https://is.muni.cz/th/x60fl/>>. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.
11. MEYER, Holt. Literární žánr. IN: PECHLIVANOS, Miltos. *Úvod do literární vědy*. Praha: Herrmann, 1999. 420 s.

12. NEUHAUS, Volker. *Günter Grass*. 2., überarb. und erw. Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler, c1993. Sammlung Metzler. ISBN 3-476-12179-8.
13. PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Přeložil Daniela JOBERTOVÁ. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.
14. PETRŮ, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000. 187 s. ISBN 80-85839-44-X.
15. STANZEL, Franz K. *Typische Formen des Romans*. 11. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987. Kleine Vandenhoeck-Reihe. ISBN 3-525-33464-8.
16. ŠILBERSKÝ, Jiří. *Dora Viceníková - Dramaturgie nedivadelních předloh v Divadle Reduta* [online]. Olomouc, 2017. Dostupné z: <<https://theses.cz/id/mkc2k7/>>. Master's thesis. Palacký University Olomouc, Faculty of Arts
17. ŠIMOVÁ, Zuzana. *Divadlo jedného herca* [online]. Ostium 4/2013 [dostupné z: <http://ostium.sk/language/sk/divadlo-jedneho-herca/>].
18. ŠULAJOVÁ, Iva. *Příspěvky k teoretické problematice dramatizací*. Q: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. 2004
19. VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977.
20. ZÖLLNER, Michael. Oliver Reese: Wuchskandidat fürs Traumtheater. *B. Z. Berlin* [online]. 1. 12. 2014 [cit. 29.04.2020]. Dostupné z: <https://www.bz-berlin.de/kultur/oliver-reese-wunschkandidat-fuers-traumtheater>
21. ŽILKA, Tibor. *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran, 1984.

NÁZOV:

Plechový bubienok: transformácia od románu cez textovú knihu až po inscenáciu

AUTOR:

Frederika Ovsianková

KATEDRA:

Katedra filmových a divadelných štúdií

VEDOUČÍ PRÁCE:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRAKT:

Bakalárska práca sa zameriava na pozorovanie zmien pri transformácii románu *Plechový bubienok* do textovej knihy. Skúmané sú ťažiskové témy a motívy v románe a ich spracovanie v textovej knihe. V rámci inscenácie je skúmané zobrazenie motívov pomocou divadelných, resp. inscenačných stratégií. Bližšie zameranie je určené motívom, ktoré sú uchopené hercom prostredníctvom mimiky, gestikulácie, popřípade rekvizitami. Súčasťou analýzy inscenácie je taktiež vlastná percepcia. Výsledkom komparatívnej analýzy rozsah krátenia pôvodnej látky v textovej knihe a inscenácii.

KLÚČOVÉ SLOVÁ:

transformácia, Plechový bubienok, inscenácia, textová kniha, román

TITLE:

The Tin Drum: transformation from a novel through a text book to a production

AUTHOR:

Frederika Ovsianková

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRACT:

The bachelor's thesis focuses on the observation of changes during the transformation of the novel *Tin Drum* into a text book. Examined are the central themes and motives in the novel and their processing in a text book. Within the theatrical production is examined the depiction of motives with the help of theatrical and staging strategies. A closer focus is on the motives that are captured by the actor's facial expressions, gestures or props. The author's own perception is part of the analysis. The result of the comparative analysis is the extent of the shortening of the original content in the text book and the production.

KEYWORDS:

transformation, The Tin Drum, staging, text book, novel