



DRAMATURGIE PŘÍTOMNOSTI 1

Jména autorů studijní opory: MgA. Mgr. Marta Ljubková

Název fakulty: DAMU

Název katedry: Katedra alternativního a loutkového divadla

Studijní obor: Alternativní a loutkové divadlo

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16_015/0002404



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

Obsah

| | |
|---------------------------------------|-----------|
| Úvod | 3 |
| 1. Zrození profese dramaturga | 5 |
| 2. Dramaturg 20. století | 9 |
| 3. Dramaturgie a text dnes | 12 |
| 3.1. Text a inscenace | 12 |
| 3.1.1. Dramatický text klasický | 12 |
| 3.1.2. Dramatický text nový | 19 |
| 3.1.3. Dramatický text nový přeložený | 21 |
| 3.1.4. Dramatizace | 23 |
| 3.1.5. Bez dramatického textu | 25 |
| 3.2. Text a provoz | 27 |
| 3.2.1. Role dramaturga při výběru hry | 28 |
| 3.2.2. Dramaturg a příprava | 28 |
| 3.2.3. Dramaturg a zkouška | 29 |
| 3.2.4. Dramaturg a publikum | 31 |
| 3.3. Ambulantní dramaturgie | 32 |
| Závěr | 34 |

Úvod

Dramaturgie přítomnosti je název, který vznikl během dlouhých debat, jak pojmenovat předmět magisterského studia zabývající se dramaturgií v nejširším slova smyslu. To, že tento obor můžeme chápat v mnohem komplexnější podobě, značně přispělo k jeho rozvoji a také expanzi. Samotný pojem se dnes používá víc než jen tehdy, když chceme označit konkrétní obor divadla. Dramaturgie získává další a další konkrétní i metaforické významy. Chtěli jsme, aby název zachytil jednak skutečnost, že se na dramaturgii díváme jako na živý obor, ale také vědomí, že ho popisujeme právě ve stávající době – neděláme si nárok na kodifikaci tématu ani absolutní závěry. To, s čím se čtenáři setkají, bude zprávou o stavu, požadavcích a nárocích oboru právě teď, v tuto chvíli, a víc než čímkoliv jiným má být náš text praktickou příručkou. Slovo „přítomnost“ navíc akcentuje skutečnost, že dramaturgie nespočívá jen v přípravě, ale znamená neustálou procesualnost a okamžitou reakci na situaci. V mnoha případech dramaturg vstupuje do zkoušení s minimem materiálu, a dramaturgie se tak realizuje doslova v běhu, v aktuálním čase, teď hned. Jinými slovy: chceme upozornit na to, že jde o profesi (či dovednost), jejíž náplň se mění s časem.

Skriptum má sloužit studentům jako učební pomůcka a od počátku jsme ho chtěli rozdělit do dvou částí. Ta první se odvozuje od tradičního konceptu dramaturgie vázané na text tak, jak se etablovala v klasicismu. Nicméně chceme ukázat, že i tento proud má před sebou nové „úkoly a výzvy“. Druhá část mapuje vývoj a využití dramaturgie v rámci postdramatického, devised či autorského divadla.

Materiál se nakonec rozdělil tak, že části, jež jsme původně chtěli víc propojovat, získaly – také s ohledem na předmět zkoumání – autonomní povahu. Vznikla tak Dramaturgie přítomnosti 1, což je dramaturgie v návaznosti na text v mnoha podobách, a Dramaturgie přítomnosti 2, která se podrobně věnuje zejména zkušebnímu procesu v divadlech pracujících bez textového základu a také přesahuje pouhé divadelně oborové zaměření. K onomu oddělení došlo především kvůli odlišným profesním zkušenostem nás obou – vycházely jsme primárně ze své dramaturgické praxe, která je tak disparátní, že by díky tomu obě části snad mohly pojmut dramaturgii opravdu velmi komplexně.

Cílem našich skript je jednak ukázat, kde hledat kořeny dramaturgické profese, jak se vyvíjela ve dvacátém století, a jednak jaká je její podoba dnes, a to ve všech typech divadla, interpretačního i zcela autorského. Studentům může nabídnout odpověď na otázky historické, metodologické i zcela praktické.

Nejspíš bych měla začít definicí toho, co to je vlastně dramaturgie, protože ze všech divadelních profesí musí být tato vysvětlována laikům a ostatně i začínajícím profesionálům nejčastěji. Zároveň je to funkce, která se při vzniku divadelního díla realizuje i tehdy, není-li dramaturg nebo dramaturgyně přímo součástí týmu; to nás nutně vede k úvaze, že dramaturgii můžeme mnohem spíš chápat jako soubor určitých dovedností (anebo z opačné strany: požadavků), jež je výhodné při přípravě a zkoušení inscenace uplatnit a které pak můžeme aplikovat i zpětně při analýze hotového díla.

Komplexní definici by si tedy mohli být čtenáři schopni sestavit po přečtení tohoto dvojdílného textu – to není tvrzení alibistické, ale přímo reflektující fakt, že dramaturgie je do značné míry profese fluidní, v mnoha budoucích případech zde zachycená spíše idealisticky, v plné šíři, k jejíž realizaci nemusí vždy docházet. Latentní „nezachytitelnost“ má za následek jednak to, že v určitých historických etapách a na určitých geografických územích se o ní vůbec nemluví, jednak to, že se její chápání prudce vyvíjí zejména ve dvacátém století, kdy je přinejmenším pozice režiséra relativně stabilní, a také to, že o ní různí praktikující dramaturgové uvažují a píší značně odlišně.

Proto v tomto skriptu nemůžeme než nabídnout zájemcům o obor nahlédnutí do konkrétní praxe a pokusit se zobecnovat do té míry, do níž to dramaturgie jako taková dovoluje. Dělení na dvě části navíc ukazuje, že diverzifikace pojmu může být ještě širší, než si na první pohled uvědomujeme: přičemž ale zrovna tak se ukazuje, že dramaturgie v kontextu devised divadla se může potýkat s podobnými úkoly jako dramaturgie navázaná na text.

1. Zrození profese dramaturga

Dramaturgii jako činnost dokážeme vystopovat až k počátku divadla, majíce představu o tom, co to dramaturgie je, jakou plní roli a co od ní očekáváme. V tomto smyslu bychom dokázali asi vysledovat lečjaké divadelní profese do lečjaké historie, aniž by je dané období explicitně definovalo, nicméně stejně tak je jisté, že dramaturgie od počátku věků – na rozdíl od herectví či dramatického autorství – rozhodně definována a pojmenována nebyla. Zrození dramaturga jako jasně určitelného profesionála proto budeme spojovat až s postavou **Gottholda Ephraima Lessinga** (1729–1781), německého dramatika, teoretika, dramaturga, který mj. napsal *Hamburskou dramaturgii*¹.

Lessingův koncept dramaturga je těsně spjat s tehdejšími vývojem divadla – na pomezí klasicismu a osvícenství –, v němž se začíná ekonomicky a společensky prosazovat měšťanská vrstva, pro ni psaný nový typ dramatiky, a zároveň vznikají veřejné divadelní budovy (navíc z osmnáctého století známe silný koncept národních divadel, který s figurou dramaturga souvisí naprosto zásadně).² Lessingovo teoretické dílo přesahuje pouhý rámec divadla a v mnoha ohledech svou živost ztratilo – autor sám byl spíš podnětným iniciátorem a silnou osobností své doby, nicméně jeho *Hamburská dramaturgie* nabízí inspirativní pohled na počátky definování dramaturgické profese.

Škarohlídi by mohli poznamenat, že už u Lessinga lze spatřit služebnost či jistou „zbytnost“ dramaturga jako funkce, my dramaturgové však v jeho textech nacházíme (kromě sebestopnutí) i první potíže, s nimiž se Lessing musel – jako dramaturg – vyrovnávat. Je zřetelné, že od počátku dramaturgovi určil roli, kterou mu připisujeme dodnes: roli toho, kdo vybírá tituly a určuje směřování divadla. Výběr titulů byl v jeho přelomové době značně ovlivněn další úlohou, s níž se dramaturgie potýká dodnes, a sice s edukací. Výběr je u něj do

¹ LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburská dramaturgie*. Praha: Odeon, 1980. – Tento výbor Jiřího Stromšíka obsahuje i Lessingovy studie „Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie“ či „Pojednání o bajce“ a další texty. Doporučuji právě toto vydání kvůli Stromšíkově vynikající předmluvě.

² K úvaze a zamyšlení nabízím srovnání pozice dramaturga v různých evropských zemích: zatímco u nás, v Německu, Maďarsku, Polsku či na Slovensku je – až na úplné výjimky komerčních divadel – přítomen vždy, britská divadla ho prakticky neznají; jinou pozici má i ve Francii a v USA si o dramaturgii dokonce mohou nechat zdát – v posledních letech se tam etabluje pojem „curator“, o němž v *Dramaturgii přítomnosti 2* píše Sodja Lotker. Tato situace nesouvisí jen s ekonomickým vývojem, jak by se mohlo zdát, ale zcela zásadně také s tradicí. K tématu doporučuji studii WILMER, S. E. The Development of National Theatres in Europe in the Eighteenth and Nineteenth Centuries. In: WILMER, S. E. (ed.). *National Theatres in a Changing Europe*. Palgrave: Macmillan, 2008.

značné míry otázkou výchovy publika. Noví diváci, nové podmínky existence divadla, redefinice jeho společenské působnosti předznamenala představu či spíše pocit nebo dokonce nezbytnost vychovat si nové diváky, upravit, formovat jejich vkus.

Už Lessing si uvědomoval, že samotné inscenace nestačí, a proto začal vydávat sešity, jež dnes známe pod souhrnným názvem *Hamburská dramaturgie* (jejich náplň musel v průběhu nedlouhé existence tohoto doprovodného, ideového projektu značně pozměnit s ohledem na realitu). Jinými slovy a zjednodušeně: už Lessing věděl, že v dramaturgii se pojí aspekt teoretických úvah s praktickými (společensko-kulturními) cíli. To samo potvrzuje určitou mezní polohu dramaturgie: mezi oběma aspekty bude tato profese i nadále oscilovat a budou se objevovat příznivci jednoho či druhého přístupu. Tato otevřenost, tato možnost ostatně umožňuje dramaturgům chápat svou roli značně individuálně a často s ohledem na konkrétní situaci.

Lessing samozřejmě nepochyboval o významu dramatického textu pro divadlo, naopak, drama pro něj bylo svým způsobem synonymem pro divadlo. Literatura a divadlo (v jeho pojetí dokonce národní divadlo) jsou jedno: „Oddělit teoretickou, koncepční estetiku od estetiky aplikované, tj. umělecké kritiky a informace, není vlastně u Lessinga možné: obojí se prolíná a vzájemně podmiňuje – a vytváří jeho charakteristický styl kritiky *tvůrčí*, která nejen reaguje na dosavadní literaturu, ale je i sama tvorbou, nachází nové, ještě neuskutečněné možnosti současné literatury“ a dále: literatura (dramatická) je veřejná záležitost, je to „důležitý činitel národní kultury“, jak píše Jiří Stromšík.³

Lessing se domnívá, že divadlo má suplovat dosud neexistující národně-státní instituce, a právě divadlo v Hamburku by mělo sehrát národní sjednocující roli, stát se místem, kde se formulují a zveřejňují národní cíle, duch i charakter. Dramatická literatura pak má před sebou zásadní úkoly ve věci národního společenství. V této chvíli nelze nezpomenout na vznik a formování myšlenky Národního divadla v českých zemích o necelé století později – a jsou to samozřejmě dramaturgové a dramatici, kteří se chápou oné ideové stránky věci, koncipující význam divadla (dramatu) v nejširším možném společenském slova smyslu. Není to náhoda, že se profese dramaturga etabluje ve chvíli, kdy na sebe divadlo bere mnohem komplexnější roli než jen zábavnou: je v tom jistá zpupnost, ale i odvaha pojmenovat obecné

³ Tamtéž, s. 22.

cíle. Toto je pak jedna z charakteristik dramaturgické práce, která se bude v různých podobách vracet až do současnosti. Víme, kdo ji poprvé pojmenoval písemně pro další generace.

Už jsem se zmínila o vzdělávací roli dramaturga, která byla pro Lessinga esenciální. Chce se říct, že působil v době, kdy převažovala zábavní funkce divadla, ale bylo by to značně zpozdilé a zkreslující, protože divadlo jako čistě zábavní podnik početně převažuje v každé době. Kultura jako prostředek odreagování nebyla dominantna jen Lessingovy doby, my však víme, že ji vnímal velmi bytostně a že se s ní – i vzhledem k nutnosti přežít – musel soustavně vyrovnávat (a že prohrál). Je zřetelné, že *Hamburská dramaturgie* byla původně mnohem ambicióznější a autor musel značně ustoupit od svých nároků (například i na herce, jimž se chtěl ve svých sešitech kriticky věnovat), zároveň je to pochopitelné – Lessing stejně jako my dnes musel své publikum najít a oslovit ho tak, aby ho získal a udržel. *Hamburská dramaturgie* poskytuje důkaz, že určité situace se opakují bez ohledu na společenskou, politickou a ekonomickou situaci – a přinášejí dilemata, která řeší dramaturg i dnes: například jak správně publikum oslovit. O divákovi Lessing píše: „Jen ať přijde a zhlédne a vyslechne a zkoumá a soudí. Jeho hlas nebudiž nikdy podceňován a přeslechnut, jeho soud nebudiž nikdy vyslechnut bez podrobení!”⁴ Zároveň ovšem dodává, že ne každý milovník je znalec a že úkolem dramaturgie je divákovi nabídnout nový způsob recepce.

Lessing si uvědomuje – a to je další dilema, s nímž se ještě potkáme – potřebu mnohosti repertoáru, jeho pestrosti a co nejširšího možného zásahu. Tenhle dramaturgický úkol je mimořádně stresující a čím dál obtížnější a dnes se s ním dramaturgie potýká hlavně ve velkých repertoárových domech, jejichž kapacita byla stanovena v dobách, kdy divadlo mělo jiný podíl na veřejném životě. Jinými slovy: publikum „národního“ divadla, po němž volal Lessing na konci 60. let 18. století, o sto let později dostalo své velkorysé domy, s nimiž si dnešní dramaturgie o dalších sto padesát let později láme hlavu.

Lessing pojmenovává ještě jednu zásadní věc, již by měl dramaturg neustále vést v patrnosti. Uvědomuje si, že všechno je otázkou vývoje a žádná změna nemůže proběhnout najednou. Jakékoliv změny – hlavně ve vztahu k publiku – znamenají dlouhodobou záležitost, což plyne především z toho, že čas diváků a čas divadelníků je odlišný.

⁴ Tamtéž, s. 30

Umělci jsou časem vzniku inscenace i produkce divadla plně obklopeni a svou pravidelnou tvorbou v něm žijí – diváci přicházejí do tohoto svátečního času jen někdy, mnohem méně intenzivně, a pak ho vnímají méně silně a méně bytostně (co se týče vývoje, nikoliv co se týče momentálního prožitku). Vědomí – přinejmenším – dvou časů recepce je pro dramaturga zvláště důležité; naše uvažování o vstupu divadelního díla do reality by se mělo víc řídit střízlivou úvahou o prostoru a čase okolního světa.

Tato časovost ovlivňuje dramaturgickou práci naprosto zásadně: kontext, v němž na inscenaci začínáme pracovat (od prvních nápadů), je odlišný od časového kontextu, do něhož naše jevištní dílo vstoupí. Dnešní plánování, vedeno provozem divadla nebo grantovou existencí, nutí uvažovat ve velkém časovém horizontu, a čas je tak jedna z nezákladnějších veličin divadla – veličin samotného jevištního díla a provozu jako takového. Existuje čas, v němž nápad vzniká, kdy se připravuje, kdy se zkouší a kdy pak inscenaci vidí diváci. Mezi prvním okamžikem a derniérou může uplynout několik let, během nichž se nejen promění vnější svět, ale zároveň se zásadně promění kontext uměleckého díla – do diskursu mezitím vstoupila další díla atd. (Stejným způsobem musíme uvažovat o místě, v němž inscenace vzniká, i to se může radikálně vyvíjet a měnit.)

Jinými slovy: soudržnost dramaturgického plánu tak, jak ho sestavujeme a jak ho vnímáme, je de facto ideální stav. Neměli bychom se vzdát, ale uvědomit si, že přemýšlíme jinak. Divák jen ve výjimečných případech chodí na naše inscenace v pořadí, jak je premiérujeme. A málokdy diváci vidí úplně všechno. Pro dramaturga to neznamená rezignovat na soudržnost a koncept, naopak, musí je promýšlet v co nejširším časovém měřítku a v co největších možných souvislostech. Je potřeba myslet nejen na svou vlastní tvorbu, ale i na kontext místa, kde vzniká, souvislosti geografické, personální a ostatně i tematické. Dramaturgie znamená neustálé vědomí celku nejen na úrovni parciální (inscenace), ale i institucionální (daný divadelní prostor) a oborové.

Lessingovi vděčíme za skutečnost, že profesi dramaturga vydělil a jednoznačně pojmenoval. Popsal dramaturgické úkoly v závislosti na své době, zároveň byl dostatečně odvážný, aby se z pouhé praxe vymanil směrem k teoretickému uvažování. Silné zakotvení v tvorbě dělá z *Hamburské dramaturgie* stále inspirativní čtení.

2. Dramaturg 20. století

Devatenácté století na našem území znamenalo boj o národní sebeurčení a divadlo v tomto boji sehrálo klíčovou roli – to je středoškolská poučka, s níž netřeba polemizovat. Pozdější interpretace národního obrození, jak tomuto „boji“ říkáme, zhusta divadlu budoucnosti uškodily, protože akcentovaly zejména jeho edukativní, výchovnou roli. Když k tomu připočteme ještě společenskou úlohu, jakou naši předkové naložili na Národní divadlo, snadno nám dojde, že české divadlo vstupovalo do dvacátého století zatíženo břemenem, které řada jiných národností nemá. (Zároveň se do dalšího století přenesl u nás nikdy nekončící zápas o „českou hru“, což je samo o sobě zajímavé téma.)

Dvacáté století se nesmírně obtížně popisuje, nechceme-li zabíhat do historických podrobností: zároveň se to jeví jako naprosto nemožné. V tomto století Češi přešli od monarchie k samostatné republice, kterou po dvaceti letech existence pohltila jedna diktatura, po níž jsme si tu vzápětí instalovali diktaturu jinou – a z té jsme se dostali na samém sklonku osmdesátých let, pak dvacetiletí nové svobody; to všechno jsou faktory, které ovlivnily vývoj divadla tak zásadně, že je nelze zamlčet; nicméně se ukazuje, že jakákoliv interpretace je buď nutně zjednodušující (protože za každým historickým milníkem musíme vidět jednotlivé lidské osudy), nebo rovnou nepravdivá.

Pokusíme se co nejvíc depolitizovat pohled na dramaturgii dvacátého století a opřeme se hlavně o jednoho konkrétního dramaturga a jeho tvorbu; i proto, že jeho vztah k textu byl emblematický. Abychom pochopili, jak roli dramaturga vnímalo české divadlo ve druhé polovině dvacátého století, podíváme se na texty a tvorbu **Karla Krause** (1920–2014). Byl praktikujícím dramaturgem celé této éry, zároveň po sobě zanechal významné dílo reflektující jeho profesi.⁵ Kraus chápal „funkci dramaturgie a jejího místa v hierarchii moderního divadla“, jak o něm napsala Jana Patočková v doslovu k jeho sebraným textům.⁶ Dramaturg repertoárového divadla (drtivá většina divadel u nás v Krausově éře) byl považován za služebnou pozici. Od dramaturga se v Krausově době – což on píše s jistým povzdechnutím – žádala hlavně schopnost kombinační a zprostředkovatelská. Dramaturg vybírá pro své divadlo tituly, uplatňuje neustále kompromisní hledisko mezi svými vlastními tužbami a

⁵ KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001.

⁶ Tamtéž, s. 575.

představami publika – takové jsou alespoň kořeny této profese, jak je Kraus shrnuje.⁷ Podle něj je dramaturgie „sporná profese“, neboť nevznikla z umělecké potřeby, nýbrž z potřeby provozní (zmíněné zprostředkování a kombinatorika). Dramaturg je tak důsledek systému spojujícího „podnikání s osvětou“ – což je, jak už víme, Lessingův klasicismus.

To byla samozřejmě ve své době pravda, vývoj dramaturgické profese v současnosti a etablování této funkce i v zemích, kde tradice „národních divadel“ neexistuje v podobě jako například u nás, ukazuje, že se její postavení změnilo. Kraus vnímá dramaturga jako odtrženého od zkušebního procesu, jeho funkce je poradní, kontrolní, inspirační, nicméně, jak píše, „je umělcem bez výrazových prostředků“⁸. Což samozřejmě platí tehdy, když akceptujeme Krausovu triádu drama – herec – inscenace (tedy režisér).

Je nepopíratelné, že dramaturgie existuje především díky repertoárovým domům, díky nim mohla přežít v relativním existenčním bezpečí a zároveň nezánikla jako univerzitní obor. Vystudovaní dramaturgové mohli najít práci – a v repertoárových divadlech svou profesi rozvíjet a ve vztahu k režisérovi značně experimentovat. V divadlech se dramaturg dodnes uplatňuje jako složka organizační, zároveň se ale jeho působnost rozšiřuje, a to hlavně s rozvojem autorského divadla. Může to souviset s proměňující se rolí režiséra, rozrušením hierarchie dvacátého století, ale zároveň na to jistě má vliv i současné společenské postavení divadla a jeho role, již neustále hledáme a definujeme.

Kraus píše, že role dramaturga v malých divadlech zanikne, protože režisér vezme do rukou veškerou činnost. To je postoj z roku 1970 – přestože Kraus ví, že divadlo se už nerovná drama, nedovede si představit, jakou roli by dramaturg mohl sehrát, když přijde o hru (tzn., když přijde o svou roli autora agenta). V jeho konceptu se naplno realizuje vševědoucí, sečtělý a jistý dramaturg, od něž se očekává, že – jak píše Kraus – dovede „skryté touhy a síly souboru pojmenovat názvem určité hry“⁹. Dramaturg je tak v jeho pojetí svým způsobem pedagog (a jako dovozuje jinde, musí se smířit s tím, že vždy zůstane stát mimo dění a bude svými kolegy spíš trpěn než milován, a pokud milován, tak jedině účelově). Znamená to, že

⁷ Stať „Co je dramaturg“, tamtéž, s. 42–46.

⁸ Tamtéž, s. 43.

⁹ Tamtéž, s. 46.

dramaturg se může realizovat jen v takovém divadle, které uvádí dramatickou literaturu. Dramaturgie se realizuje vztahem k autorovi.

Tahle prostá rovnice dnes neplatí, důkazem budiž čím dál silnější postavení tohoto oboru v projektech, kde pevně daný dramatický text chybí, a dokonce je dramaturgie možná víc třeba právě tehdy, není-li k dispozici text, o němž se inscenační tým může opřít. Dramaturgie figuruje například v tanečním a pohybovém divadle, kde je po jejích dovednostech intenzivní poptávka. Není nikterak spekulativní, když prohlásíme, že dnes dramaturgie víc odpovídá za otázky koncepce, struktury, smyslu, kompozice (případně další komunikace s divákem) než za pouhý „správný“ výklad dramatického textu. Což se hodí právě v takovém typu divadla, který nespoleská na textové, slovní vyjádření, ale na jazyk pohybu, obrazu (atd.); zde má dnes dramaturgie pevné místo a hlavně netušené pole působnosti. Mimo jiné právě v takových inscenacích se realizuje v přítomnosti, reakcí na okamžitou situaci: na přípravu na zkoušení se v takové chvíli klade menší důraz než na schopnost reagovat během procesu.

Z Krausových textů je nicméně zřetelné, že řada úkolů dramaturgie se nemění. Píše o hledání nové hry a práci s autory (a trefně zachycuje frustraci divadel, která doufají v moderní typ psaní po druhé světové válce a jsou fatálně zklamávána). Uvědomuje si, že práce dramaturga se rozkládá nad jedinou sezonu: „Výsledkem dramaturgické činnosti není sestavený repertoár, ale souhrn inscenací za jednu nebo několik sezon. Kde se za ně nemůže postavit nebo kde představení nehovoří za dramaturga, tam není vedení divadla vytvořeno ústrojně, tam není pravděpodobně ani zásadní soulad mezi souborem a vedením.“¹⁰ Což je důležitý postřeh k dalšímu charakteristickému rysu dramaturgie a požadavku na dramaturga – schopnost týmové práce. Dramaturg musí být za všech okolností člověk skupiny. Podle Krause proto, že mu de facto nic jiného nezbyvá (bez skupiny není nic) – anebo to můžeme obrátit: proto, že ho skupina nezbytně potřebuje jako umělecký i lidský svorník.

¹⁰ Tamtéž, s. 589.

3. Dramaturgie a text dnes

V devadesátých letech prochází české divadlo velkým ideovým a existenčním otřesem. Změní se v něm vše od repertoáru po fungování; mění se jeho společenské postavení a vztah k publiku. Nové milénium přináší intenzivní propojení se světem a nástup nových trendů – nových proměnných je tolik, že je nelze vyjmenovat, aniž bychom se nedopustili zjednodušení. Faktem je, že řada z nich zásadně ovlivnila to, jak dramaturgii chápeme dnes.

V tuto chvíli je nutno říct, že „tradiční“ dramaturg – ten, který vybírá repertoár a pracuje s režisérem – samozřejmě nemizí. Zároveň se ale objevují nové dramaturgické úkoly a výzvy. Pokusíme se je probrat postupně. Kde a jak nakládá dramaturg s textem a jaké povahy onen text je?

3.1. Text a inscenace

3.1.1. Dramatický text klasický

Současná dramaturgie je vystavena mnohem komplexnější práci s textem. Zdaleka již neplatí „divadlo rovná se divadelní hra“, a to ani v repertoárových divadlech, byť ta jsou – i vzhledem ke svým kapacitám – v experimentování opatrnější. Samozřejmě, že tzv. nepravidelná dramaturgie¹¹ (uvádění primárně nedramatických textů) se u nás etablovala v rámci hnutí studiových divadel už v sedmdesátých a hlavně osmdesátých letech, dnes ale existují stále dotované repertoárové scény, které divadelní hry neinscenují prakticky vůbec.

Kánon dramatické literatury, jakýsi pilíř repertoáru značné části větších českých divadel,¹² prochází pravidelnými revizemi, opakovaným tázáním či přehodnocováním. Jinými slovy:

¹¹ Podrobněji viz KLÍMA, Miloslav. *O dramaturgii*. Praha: Pražská scéna, 2016.

¹² Složení tohoto kánonu nejrychleji ukážou seznamy povinné literatury ke zkouškám z dějin divadla a také seznamy maturitních otázek. Jak sestavit kánon a co v něm má být, je mimořádně napínavá otázka (viz např. BÍLEK, Petr A. *Literatura a kánon*. In: WIENDL, Jan (ed.). Praha: FFUK, 2007).

čeští dramaturgové stále sahají po osvědčených hrách, v poslední době ale mnohem méně, než tomu bylo dřív. Může to plynout z extrémní domácí nadprodukce – vzhledem k množství divadel a ročně vznikajících inscenací se kánon zdá být dokonale vytěžený, doslova přebraný. Dramaturgie pak buď vyhledává texty, které se hrají méně nebo dokonce vůbec, anebo rezignuje, sahá po osvědčených titulech a snaží se najít jejich nový potenciál.

Dramaturg tedy může být člověk, jehož páteřní činností je četba a základní schopností orientace v dramatické literatuře. Zároveň by měl dokázat text vyložit a ve starších dramatech najít podstatu, která je aktuální nebo něčím zajímavá i pro dnešek.

Nutno podotknout, že česká dramaturgie se ve vztahu ke kánonu potýká se dvěma základními problémy. Jednak je značně konzervativní: čeští dramaturgové hojně volí mnohokrát uvedené texty, dramaturgickou konstantou zůstává Shakespeare a je jen málo repertoárových divadel, která se mu vyhýbají. Často uváděné hry (u nás k nim patří ještě dramata od Molièra, Čechova, opakovaně se dává Gogol, z domácí tradice hlavně Čapek) ještě více zesilující otázku, co se staršími texty dnes. Myslím tím interpretačně. V devadesátých letech možná „stačilo“ přenést hry do současnosti kostýmem a scénou nebo zvolit abstraktní bezčasí¹³, pod dvaceti letech vývoje a také pod vlivem zahraničních inscenací pociťujeme potřebu aktualizace (což je velmi ošidné slovo, s nímž se dramaturg pracující s dramatickými texty často bude potýkat) naléhavěji – a je složitější se s ní vyrovnat.

Dramaturgie má často tendenci tvrdit, že texty jsou „obecně platné“, ale nástup jiných než primárně divadelních textů, průnik dokumentárního divadla a divadla autorského ukazuje, že řada klasiků už nestačí – nebo respektive: můžou se snadno stát jen oživlou čítankou. Základní motiv ve hře se může ukázat jako silný, aktuální (v poslední době například motiv uprchlictví nebo motiv zničit role peněz), jeho převod na jeviště však zhusta vyznívá zcela bezzubě. Tohle je jeden z jaderných úkolů dramaturgie a také velká past: literárně potentní text nemusí ještě nabízet životaschopné postavy jevištní. V českých divadlech často vidíme „skvělý inscenační záměr“, který končí průměrnou inscenací. Text ze šedesátých let tepající dobový nešvar málokdy přežije dodnes bez razantního autorského zásahu. Leckdy stačí jeden silný nápad – a inscenace získá okamžitou sílu. Schopnost ne vyhmátnout starý text, ale

¹³ Jinou cestou se vydalo pár odvážných režisérů, jejichž tvorbu oslavujeme dodnes; byli to průkopníci divadelní postmoderny devadesátých let (Petr Lébl, J. A. Pitínský, Vladimír Morávek a Jan Nebeský).

schopnost najít jeho současný nerv, to je dovednost, kterou by měl mít dramaturgicko-režijní tým.

Divácké očekávání spojené s inscenováním klasiky často způsobuje řadu zklamání a nedorozumění, a i v současné době se stále objevuje požadavek¹⁴ dělat hru „klasicky“, „jak se to má“, případně dokonce „jak ji autor napsal“. Z toho vidíme, že divadlo se sice vyvíjí dynamicky a rychle vpřed, experimentujíc s nejrůznějšími formami a výrazovými prostředky, ve vztahu k dramatickému textu staršího data vzniku (a silné inscenační tradice) však stále zůstává konzervativní.

Teď jsem poněkud smísila dvojí hledisko – diváků a tvůrců –, nicméně je nutné mít na paměti, že v tomto dvojím kole se dramaturg repertoárového divadla nutně ocitá. Nasadit klasiku znamená zajistit si ty diváky, kteří rádi chodí na známé tituly; zároveň to ale přináší velký interpretační risk. Problém nastává u textů bytostně zasazených do určitého dějinného období – v současné době jsou určité, zejména společenské otázky tak specifické, že je jejich metaforický posun velmi komplikovaný. V tomto ohledu dramaturgy osvobozuje postmoderna a její „žánrový synkretismus“ – možnost textově zasahovat do hry přináší vítanou příležitost text aktualizovat. Protože používám tento pojem opakovaně: jako smysluplnou aktualizaci pro dnešek vidím hlavně tematické sepejetí s dneškem či přímo tematický posun směrem k současnosti. Scénografická „současnost“ zdaleka nepůsobí a už vůbec nestačí – nehledě na to, že určitá „obecná současnost“ vypadá zhusta spíš jako rozpaky nebo naprostá vyprázdněnost.

V *Dramaturgii přítomnosti 2* Sodja Lotker píše o divácích, kteří přicházejí do divadla otevření – repertoárové divadlo stavící na klasických titulech se naproti tomu permanentně ocitá v konfliktu se silným diváckým očekáváním. Je-li existence předem napsaného a známého textu během zkoušení a propagování inscenace jistým způsobem pilíř, tak je to svého druhu i past. Znamé jméno s sebou často přináší silné předsudky.

Dramaturg pracující s klasickou hrou má možnost usilovat o nový překlad (to je v řadě příkladů žádoucí, ne-li rovnou nevyhnutelné), zároveň může text libovolně upravovat, nejen krátit, ale scény přehazovat, dopisovat atd. Nedomnívám se, že se tím prohřešuje proti

¹⁴ Nejen od diváků, ale i od kritiků.

autorovi – jeho (častěji než její) text vznikl pro živé divadlo v dané chvíli a tak byl i chápán. Vezmu-li si svůj oblíbený příklad, *Maryšu* bratří Mrštíků, musím připomenout, že drama bylo tehdejší správou Národního divadla několikrát odmítnuto a konečně přijato s velkou obavou jako kontroverzní, pobuřující a provokativní, a proto premiérově nasazeno odpoledne „pro lid“. Pokud jej dnes inscenujeme v touze „zůstat věrni“ autorům, měli bychom se pokusit rozvířit společnost a vynést na světlo aktuální otázky tak palčivé, že se je správa divadla bojí vyslovit nahlas...

Postmoderní nakládání s textem bývá některými diváky i odborníky chápáno jako devastace klasiky, případně jako parazitování na ní. Dramaturg přestal být agentem autora a hra již není dominantou jevištního díla. Nasazujeme ji ne jako službu dramatikovi, nýbrž jako pokus zasáhnout současnost. V tom ohledu nám postmoderna značně uvolnila ruce: ke slovu přicházejí nejrůznější metody koláže. To samozřejmě není žádný objev postmoderny, u nás nejpozději sedmdesátá léta a studiová divadla tuto metodu etablovala a hojně využívala – postmoderna se však nestará o plynulost „švů“, naopak hrubá disparátnost použitých dílů na sebe strhává pozornost a v soustavně vrhá odlišné světlo na původní text, staví ho do různého kontextu. Není třeba sjednocovat jazyk (ani textu, ani jevištního tvaru), protože samotná odlišnost má výpovědní hodnotu. Jako postmoderní ostenze na jazyk může posloužit použití zcela archaického překladu v dnešních kulisách (a vice versa – byť to mnohem méně častěji). Sama jazyková rovina má vypovídací hodnotu. Myslím, že pro tento princip hledáme stále to pravé označení.

V takových chvílích se hodí metoda práce, která se uplatňuje v devising přístupu – ani při práci s klasickým textem není třeba se bát textů improvizovaných, nově napsaných či textů z úplně jiných zdrojů (nalezených). Je čím dál tím běžnější sahat nejen po jiných uměleckých dílech (často se používá poezie, úryvky z jiných románů), v devadesátých letech se s oblibou používala i sekundární literatura, dnes jsou zdrojem inspirace rovněž texty z médií či internetové diskuse nebo youtubová videa. Zároveň se dá pracovat s hereckou improvizací nebo sbírat inspirativní okamžiky zkoušek. Jinými slovy: nic není zapovězeno, a osobně se domnívám, že svobodný přístup ke klasice z ní může udělat živý zdroj divadelní tvorby.

Při práci s napsanou hrou – a zejména tou klasickou – musí dramaturg udělat elementární analýzu, po níž přichází další interpretační práce. Musí umět najít dramatické situace, rozebrat a charakterizovat postavy, usouvzažnit je s prostředím, rozebrat čas hry, pochopit strukturu dramatické stavby. Dokáže se ve hře orientovat a rozebere text takovým způsobem,

aby pro následnou interpretační práci získal co nejbohatší materiál. To jsou zdroje, jež slouží k prvotnímu výkladu, k hledání klíčového tématu, a tak k další tvorbě režijně-scénografické koncepce. Dramaturg by zkrátka o hře měl vědět co nejvíc (jak o tom psal Kraus) – kdyby však jeho práce končila zde, sumarizací poznatků, jejich předáním režisérovi a posléze kontrolou toho, jak se zjištěné přenáší na jeviště, vrátili bychom se do zmíněných sedmdesátých let. Dnes dramaturg není ochránce autorského odkazu, ale spolutvůrce nového jevištního díla. Zároveň tu totiž přichází ke slovu další dramaturgická dovednost: nejde jen o analýzu napsané hry, ale i o schopnost kompozice a strukturování nově vznikajícího textu, jehož je původní drama východiskem nebo páteří.

Ještě bych se chtěla zmínit o jedné dramaturgické práci s textem – a tou je škrtnání. Krácení hry považuji bezmála za nutnou samozřejmost. Hry vznikaly v různých historických (zvykových) kontextech uvádění, divadlo bylo součástí jiného společenského života za jiných okolností (a znovu opakuju: proto nic jako klasika udělaná správně nemůže existovat!). Navíc musíme vzít v úvahu i praktické okolnosti: například jsou různě „rychlé“ jazyky. To není pro práci dramaturga tak nedůležité poznání – tradice uvádění francouzské konverzační hry je úplně jiná než české hraní. Byť je to bazální observace, tak Francouzi text doslova sypou, v rychlosti jim nemáme šanci stačit. Naopak jsem viděla inscenaci Havlovy hry *Asanace* v ukrajinštině, která byla provedena s veškerou psychologicko-realistickou poctivostí tradice ruského divadla, což bylo pro náš návyk na uvádění Havla doslova k nepřežití.

Škrtnání nemusí být devastací původního textu, ale často jedinou možností, jak ho uvést, a to nemluvím jen o extrémech o stovkách stran (Goethův *Faust* nebo Krausovy *Poslední chvíle lidstva*), ale i o hrách, v nichž se vyskytuje řada dobových prvků, bez nichž se můžeme či chceme obejít. Ani na velkých jevištích se dnes nepracuje s početnými sbory, nebo jim musíme dát dnešní smysl (například chóry v antických hrách). Řada her vznikla pro konkrétní skupinu, v níž bylo pevně dané složení – a každý musel dostat roli. Jistě bychom si například dokázali odpovědět na otázku, proč je v Shakespearových hrách tak málo žen. Někdy nám naopak pohled do historie může přinést pozoruhodné zjištění a zásadně ovlivnit inscenační výklad textu (příkladem budiž například cross-genderové obsazení, práce s dobovou divadelní technikou atd.) – takové analogie však diváci překvapivě málokdy vnímají jako „návrat ke klasickému uvádění“.

Dramaturg by měl s textem pracovat s veškerou úctou, ale s ohledem na inscenační záměr a zároveň na to, aby slova nebyla jen prázdnou výplní, vatou. Pozornost se už dávno přesunula

k obrazu, ale fakt je, že zároveň na jevišti dokážeme obrazem – i s ohledem na techniku a technologie – vyprávět lépe než před sto lety. Slovo na jevišti dnes je jiné než slovo v minulosti. A za tím nestojí jen divadlo, ale vývoj společnosti. Takový vztah ke hře zase pro dramaturga znamená větší přimknutí ke zkušebnímu procesu a emancipaci od autorova slova. Ráda bych uvedla jeden konkrétní příklad ze své dramaturgické praxe, šlo tehdy o Čechova. Čechov byl ve své době fenomenální svými dialogy – byly to dialogy zámlk, v nichž nikdy nikdo neslyšel to, co ten druhý říká, vlastně šlo o svým způsobem falešné dialogy, každá postava vedla svůj vlastní monolog a nemohlo nikdy dojít ke srozumění. Způsob vedení dialogu prošel ve 20. století velkým, velmi napínavým vývojem a je logické, že ho dramaturgie chce zohlednit. Když jsme chystali s Janem Mikuláškem *Višňový sad*, vyškrtli jsme prvních deset stran hry, protože nám mlčení, neschopnost, neochota nebo absence potřeby promluvit přišla zásadnější než zbytečný monolog o vrzání bot. Tento přístup, kdy absence textu (a ne nutně ticho) rytmizuje inscenaci a podtrhává tak de facto to, co je řečeno, je zrovna pro tvorbu Jana Mikuláška typický a z dramaturgického hlediska velmi inspirativní, neboť neustále provokuje právě otázky skladby, rytmu a akcentů. (Zjednodušeně řečeno: tam, kde se v devadesátých letech inscenačně použil hudební akcent, dnes můžeme mlčet.)

K tématu škrtání ještě jednu poznámku, a tou je přestávka. Pauza v autorském, devising divadle prakticky neexistuje. Nepřítomnost pauzy je jednoznačným gestem, dílo tam má být chápáno v celku, bez rušivého chlebičku a diváckého nádechu. Ne všechny hry mají přestávku předepsanou: v mnoha případech to je tradice mnohem víc související s konvencí uvádění – například v antických hrách nebo v Shakespearovi bychom ji hledali marně. Krácením se blížíme možnosti pauzu vynechat a hrát v jednom tahu, zmizely zejména technické důvody (nutnost náročné přestavby), společenské potřeby (nechat se vidět). A zároveň zintenzivněla potřeba akcentovat mimořádný čas divadla, nenechat diváka odejít zpět do každodenna, zesílit okamžitý zážitek. Rozptýlení je nežádoucí – přepólování diváka na jiné vnímání času je extrémně náročné a tvůrci se ho nechtějí vzdát. I přerušení by mělo být věcí dramaturgické rozvahy. Co se stane, když přestávku uděláme? O co přijdeme, co získáme – a co z toho má převažovat? Extrémní možností je přestávku zrušit a explicitně vybídnout diváka, ať si ji udělá podle sebe, nebo vystavit publikum dlouhému divadelnímu zážitku bez nabídnuté pauzy. Zkušenost ukazuje, že diváci si své odchody a příchody řídí sami, volnější pohyb je běžnější než dřív – a zároveň jsem se mnohokrát setkala s invektivou, že se pauzy ruší, „aby publikum neodešlo“. Fakt je, že dnešní publikum odchází, kdy chce. Dramaturgie musí vědět, kdy a proč je pauza a čemu slouží nikoliv z technického, nýbrž z kompozičního důvodu. Téma komprese času a srovnání času reálného a divadelního velmi dobře popisuje ve druhém díle

skript Sodja Lotker a dá se vztáhnout i na jevištní převedení dramatického textu – dokonce bych řekla, že specifické nakládání s časem představuje jednu z největších výzev současného repertoárového divadla.

Výše jsem napsala, že se česká dramaturgie ve vztahu ke kánonu potýká se dvěma základními problémy. Je tedy čas na ten druhý: a tím je malý (a po mnoho desetiletí drasticky decimovaný) kánon domácí. Narušení plynulého předávání a rozvíjení kánonu mezi léty 1938 a 1989 považuju z dramaturgického hlediska za zničující. Padesátiletá proluka v kontinuálním inscenování odsoudila mnoho her k zapomnění a je skoro nemožné ji zacelit. Domácí tvorba si musela vystačit s omezeným počtem her (plus uváděla řadu plevných, tendenčních, dnes naprosto nepoužitelných her). Netvrdím, že nám zapadla řada pokladů z dvacátých a třicátých let, jen se domnívám, že má-li tradice k dispozici sérii inscenací sto let staré hry, je pak toto drama živou součástí kánonu a dramaturgie při jejím nasazování nemusí obhajovat, že je dobrá (nevybírám ji jako novinku), ale hledá v ní důvod k uvedení dnes. Dramaturgicky i divácky k ní přistupujeme jinak. Mám za to, že půlstoletí drakonicky přervané tradice zcela kruciólně ovlivnilo to, co a jak máme tendenci nasazovat v repertoárových divadlech dnes (a důkazem této odlišné kontinuity a tradice nacházím například v německém repertoárovém divadle).

Za nejskvělejší výzvu při práci s kánonem považuju jeho dynamiku a vývoj. Učebnice „nejlepších“ her se samozřejmě v zásadě nemění a nejrůznější seznamy mají obdobnou skladbu – dramaturgové však mají v běhu času možnost pozorovat, jak se jednotlivé hry vracejí či jak se vyvíjí vztah k nim. V této souvislosti máme v domácí dramatice velmi přílehlavý příklad: hry Václava Havla. Bezprostředně po listopadu 1989 po jeho dlouho nehraných (pro mladší diváky neznámých) dramatech sáhlo mimořádné množství repertoárových divadel, v roce 1990 mělo u nás premiéru 20 inscenací¹⁵ buď přímo Havlových her, nebo přinejmenším kompilací jeho textů. To je samozřejmě dramaturgická exploze, která už se nejspíš u žádného autora neodehraje – nicméně hlad byl brzy utišen a hlavně: Havlova absurdní metafora prolhané společnosti se bezprostředně po listopadu vyčerpala (mimořádně tehdy propadlo víc her kritizujících skrytě minulé období – najednou nebylo proč se skrývat). Další zvýšený zájem o jeho texty můžeme zaznamenat kolem roku 2008, kdy vyšlo *Odcházení*. Osobně se domnívám, že další generace pro sebe

¹⁵ Zdroj databáze IDU.

Havla zase objeví, neboť ho nebude číst jako antinormalizačního dramatika, ale jako autora her proti jakémukoliv tupému systému (jak ho ostatně například četli Američané za vlády George W. Bushe).

3.1.2. Dramatický text nový

Jedním z velkých úkolů dramaturgie je podněcovat vznik nových textů. České divadlo se s absencí domácích textů potýká od devatenáctého století a řídký domácí kánon (myslím tím dodnes hratelný) je toho jasným důkazem. Není místo zde odhalovat příčiny – ale musíme se potýkat s důsledkem. Tendence najít novou českou hru¹⁶ nabrala po roce 1989 nový dech. Tehdy vznikla Dramatická soutěž o Cenu Alfréda Radoka. Ta už sice neexistuje, udělovala se v letech 1992–2013, ale různé dramatické soutěže stále probíhají. Zároveň o hry usilují i samotná divadla – a v nich pochopitelně dramaturgové. Když budu v této části mluvit o hře, tak nemám na mysli text, který vznikne pro konkrétní inscenaci (a je třeba posléze zapsán nebo dokonce tiskem vydán), ani ne scénář, s nímž se vstupuje do zkoušení, ale divadelní hru, jež má být později realizována i jiným týmem v jiném divadle, nebo snad dokonce přeložena do cizího jazyka. Hru, která je zamýšlena sice jako základ budoucí inscenace, pořád má ale parametry primárně literárního díla – má a chce fungovat samostatně, bez jevištní konkretizace. Jakkoli je výše zmiňovaných případů *ad hoc* vznikajících textů čím dál víc, stále máme pocit, že vznik nového dramatu je jakýmsi nutným potvrzením existence divadla. Potřeba nějakým způsobem „rozšířit kánon“ je zvláště vepsána v DNA repertoárových divadel. Může to být dramaturgická ambice přicházet s novinkami, může to snaha pečovat o rozvoj dramatické literatury či honba za těmi, kdo umí napsat smysluplný dialog a soudržnou dramatickou situaci, výsledek je ale vždy stejný – mít novou českou hru. U nás s tím systematicky začalo divadlo Letí, nicméně péči české hře věnovala řada jiných divadel v posledních dvaceti letech. Výrazně například Činoherní studio Ústí nad Labem, jehož umělecké vedení samo psalo: Lenka Havlíková, Markéta Bidlasová i Jiří Pokorný patřili k zásadním dramatikům (a přitom LH i MB jsou i dramaturgyně a JP režisér) přelomu tisíciletí. Projekt Československé jaro mělo v roce 2005 i Divadlo Na zábradlí. To jsou ovšem scény, které měly svůj soubor a repertoár: ten v dané tvořily právě pro ně napsané hry. Působnost Letí byla širší a otevřenější, jejich podnět měl mít víc zásah širší platformy. Snaha

¹⁶ Psal o ní ostatně i Kraus, jak jsme viděli výše.

najít pro napsané hry odbytiště je další úkol, s nímž se dramaturgie musí potýkat. Činohra Národního divadla se samozřejmě hledání nové hry různými způsoby věnuje také (tím nejméně šťastným byla v roce 2000 soutěž o původní českou hru). V sezoně 2019/20 zde vzniklo Studio pro nové drama, jehož cílem není naplnit dramaturgický plán, ale spíš poskytnout soustavnou (a částečně honorovanou) možnost psát.

Existuje několik možných způsobů, jak se k takovému výsledku dramaturgie dopracuje. Ten nejméně častý je, že se objeví neznámý autor, který divadlu hru pošle, a to ji uvede. Model kdesi sedícího génia je podle mého názoru dávno přežitý a na tento způsob obohacení repertoáru věří už jen ti autoři, co sedí u počítačů a obesílají divadla.

Dramaturg repertoárového divadla dostává pravidelně hry a autoři žádají jejich uvedení či přinejmenším názor na ně (a tady se začíná uplatňovat vlastnost pro naši profesi důležitá: diplomacie). V českém prostředí prakticky neexistují aktivní – inscenovaní a inscenovatelní – dramatičtí autoři, kteří by bez vyzvání posílali divadlům své hry.¹⁷

Domluva předem je pro všechny strany výhodnější. Jedná se vlastně o psaní „na zakázku“. Tento přístup je čím dál běžnější a divadla touto cestou často rozšiřují okruh dramatiků: často se noví autoři hledají mezi etablovanými prozaiky. Výhodou je, že autor může pracovat podle přesněji určeného zadání (ví, pro jakou budovu píše, dokonce pro jaké herce, jaká je momentální situace repertoáru, kdo bude případně text režírovat atd.). Takto shrnuto – dostane *de facto* stejné parametry, jako má kterýkoliv dramaturg, když sestavuje plán svého divadla. Role dramaturga se pak odvíjí podle dohody s autorem nebo s autorkou – je určena tím, nakolik jsou autoři přístupni úpravám a změnám a zároveň nakolik jsou ochotni pracovat, a to často souvisí i s tím, kolik peněz je divadlo připraveno do projektu investovat.

Tento přístup vyžaduje vzájemnou důvěru i obeznámenost s věcí a také velkou energii na obou stranách. Výsledky bývají uspokojivější než v případě, že divadlo do věci vůbec nemluví (zaslaná hra, soutěž). Přestože soutěže mají často pevná kritéria – pro jaké divadlo se píše, jaké je téma apod. –, překvapivě málokdy znamenají prokazatelný úspěch. Řekla bych, že to závisí na mnoha proměnných, které vstupují do hry a jsou zhusta věci okamžité situace

¹⁷ V Česku je taky velice málo profesionálních dramatiků – například ve srovnání s Francií.

repertoáru, kontextu atd. Analogický je výběr z již existujících překladových her, o němž se také zmíním.

Další možností jsou – v zahraničí poměrně časté – tvůrčí dílny, v nichž se vyvíjí text. Takové instituce jsou obvykle přidružené ke konkrétní scéně. Autor tady, v duchu dehierarchizace celého tvůrčího procesu – sestupuje z piedestalu geniálního, vědoucího, a dramaturg mu může podat pomocnou ruku. Tato procesuálnost vyžaduje ještě víc energie a tvůrčího úsilí, protože je dlouhodobá a může být komplikovaná, nicméně dramaturg je v ní stálým partnerem, jakýmsi „koučem“. Takový proces víc připomíná televizní nebo filmovou tvorbu – tam se, na rozdíl od divadla, mnohem častěji počítá s verzemi, které se postupně rozpracovávají nebo konce zcela přepracovávají. Dramaturg musí být respektován, ale zrovna tak musí být respektován autor, v ideálním případě se směřuje k uvedení, takže spoluúčast režiséra považují za velmi užitečnou. Skupinová tvorba neumenšuje význam autorství, ale pravdivěji reflektuje současnou tendenci divadla ke kolektivní tvorbě. V ideálním případě se pak autor stává rezidenčním dramatikem divadla nebo stipendistou a může se tvorbě věnovat existenčně alespoň částečně zabezpečen.

Forem takové spolupráce můžeme najít bezpočet, takto se píše hry ve Velké Británii nebo v Německu, kde pak vzniká řada dramatických soutěží, jejichž vítězové se dočkají scénických čtení atd.

3.1.3. Dramatický text nový přeložený

Něco jiného je mít novou zahraniční hru. Tam pracujeme s hotovým textem, s nímž máme – pokud to autorskoprávní situace dovoluje – tendenci zacházet jako s textem kanonickým. Doporučuji přímý kontakt s autorem a případné dotazy a změny řešit rovnou s ním. To znamená, že škrteme, přesouváme, přepisujeme, ale fakt je, že hry vybíráme pečlivěji a obezřetněji a tendence přepracovávat nové hry je obecně menší (zde možná silněji působí argument – „to už bych si to radši napsal/a sám/sama“), a tak se obvykle spíše škrte nebo lokalizuje do Česka, případně upravuje. Zahraniční hry dramaturgii často postaví před zásadní otázky nikoliv překladu, ale doslova převodu. Někdy je potřeba zcela nahradit nějakou motivickou linku, aby byla zachována buď elementární srozumitelnost, nebo klidně i výpovědní hodnota, někdy je třeba zvážit narážky na kulturní kontext. Konkrétní řešení je

potřeba nacházet podle situace, ale nelze se mu vyhnout. Když jsme uváděli hru německé autorky Anji Hillingové, změnili jsme národnost a jméno jedné postavy. V originále byla Turkyně Nazife, my jsme z ní – vzhledem ke kontextu – udělali Ukrajinu Nadju. Takové dramaturgické úpravy znamenají úvahu nad tím, co získám a co ztratím; jen málokterou současnou hru lze vzít a bez výhrad a bez úprav ji uvést.

Další zásadní problém znamená překlad. Řada agenturních překladů hry spíše ničí, doporučuji tedy číst originály a pak pečlivě volit člověka, který má text převést do češtiny. V případě hodně cizích jazyků se může osvědčit setkání s překladatelem na místě a okamžité přetlumočení, na jehož základě se dramaturgie rozhodne, zda bude usilovat o pracovní překlad. Z vlastní zkušenosti můžu říct, že špatný převod může hru doslova zabít a že není otravnější (dramaturgické!) práce než úprava odbytého překladu. Pokud jsem výše psala o nutnosti vydat se cestou nového překladu v případě klasických her (nebo výběru nejlepšího ze stávajících verzí), pak stejný důraz na českou variantu musíme klást i u her nových.

Pravda je, že hru, kterou chceme uvést, ale nejprve musíme najít. V dnešní době se snadněji pátrá přímo v zahraničních divadlech, na festivalech, na webech různých institucí nebo v materiálech agentur. Množství může být – a často také je – nesmírně frustrující, ale ještě víc frustrující je disparátnost mezi kvalitou hry, její relevancí v českém kontextu a ohlasem v zemi vzniku.

Divadlo se víc než kdy dřív internacionalizuje, vzniká řada inscenací, jimž rozumí celý svět a které ho také s úspěchem objedou, zároveň se ale paradoxně prohlubuje tematická propast mezi národními dramatikami. Velké množství současných britských her u nás nemůžeme nasadit, neboť se zabývají například tématem etnicity a s ním spojenými otázkami, které zde nejsme při nejlepší vůli v měřítku „jedna ku jedné“ uvést. Na multietnické hry nemáme správné herce – na rasová témata nemáme bezprostřední zkušenost.

V tomto ohledu je role dramaturga zvláště složitá: přečetla jsem mnoho skvělých her na uprchlické téma, na téma teroristických výbuchů, představit si je však v Praze – zejména na

větších scénách – bylo nemožné.¹⁸ Disparátnost hry a jejího kontextu a našeho kontextu byla tak drakonická, že jsme ji nedokázali překonat.

Samozřejmě se nabízí otázka metaforického divadelního jazyka – jenže proti ní stojí problém živosti a životnosti tématu. Snažíme se – jako dramaturgové – balancovat někde mezi tím, ale jak už jsem jednou zmínila: průlom dokumentární tematiky na česká jeviště a nároky na autenticitu zásadně změnilý náš vztah k napsaným textům. Otázkou je, kudy cesta povede dál.

3.1.4. Dramatizace

Převod nedramatického díla na jeviště není objev jedenadvacátého století. Svého času (v krizi devadesátých let) měli kritici tendenci považovat dramatizace za selhání, za neschopnost dramaturgie najít nebo vygenerovat kvalitní text. Tento pohled je myslím už passé, což do značné míry jistě souvisí s tím, jak se dramatizace posunuly – a posunuly se opravdu zásadně. A také to má co dělat s výrazným průnikem nedramatické látky na česká jeviště obecně. Nutno hned v úvodu zmínit, že mluvím o jevištních adaptacích prozaických děl, nikoliv o uvádění poezie nebo převodů neuměleckých textů, byť i s tím se můžeme setkat (pásma z básnické tvorby jsou stálíci menších divadel). Zcela stranou nechávám převádění filmů na jeviště – což je víceméně ekonomická sázka na jistotu.

Dramaturgická volba prozaického textu může mít několik motivací. Nemůžeme pomlčet o té nejpochoptelnější (ale nepřiliš vzrušující): hledáme titul, na nějž přijdou diváci. Pragmatická stránka souvisí s velikostí divadla, v němž pracujeme, nebo s ekonomickou situací, v níž se nacházíme – dramatizace známých děl nicméně patří do kategorie „těžby z kánonu“, o které už byla řeč. Výhodou je možnost nevázat se předcházejícími jevištními interpretacemi, ale i v oblasti dramatizací máme řadu stálíci (například Dostojevský). I zde se můžeme potýkat s očekáváním diváků.

¹⁸ Myslím, že takto hluboká tematická propast se u nás poprvé ukázala s nástupem britské coolness dramatiky ve druhé polovině devadesátých let – dramata Marka Ravenhilla na společenská témata tu vždycky rezonovala mnohem méně než velice osobní psaní jeho generační souputnice Sarah Kaneové.

Pokud se dramaturg rozhodne drammatizovat literární dílo, musí dobře zvážit, o co přesně usiluje. Jednou možností je jevištně převést příběh – svým způsobem převyprávět původní prózu. Rozhodujeme se pro knihu, která je pro nás příběhem tak strhující, že vnímáme její potenciál pro divadlo. Je natolik dramatická, že unese adaptaci pro jeviště a slibuje divácký zážitek.

Můžeme ale zvolit i text, v němž nelze najít jednoznačnou story, nebo jež nás přitahuje spíš tématem, jazykem nebo něčím tak abstraktním, co bychom mohli označit jako „atmosféru“. Zaujme nás hlavní postava, zaujme nás konstrukce nebo struktura textu. To je mnohem náročnější disciplína než pouhé „překlopení“ příběhu s dialogy – v tuto chvíli jde o autorskou práci, jejímž cílem je najít pro původně prozaickou formu jevištní analogii, a ta zdaleka nemusí spočívat jen ve slovech.

Současné adaptace jsou čím dál odvažnější, značně ovlivněné tím, jak se dnes píšou hry. Experimentuje se s vypravěčem, se třetí osobou, s autoreferenčním psaním: to všechno dramaturgii umožňuje sáhnout po širokém spektru nedramatických próz. Dokonce bych řekla, že neexistuje dílo, které by nešlo převést – o to zásadnější je ale úkol dramaturgie při adaptaci. Pojmenovat správně záměr, s nímž budeme k drammatizaci přistupovat, a uvědomit si rizika, která s sebou zvolená próza nese. Dramaturg může být tím, kdo vyhmátne hlavní téma a pokusí se najít prostředky, jak ho artikulovat. Drammatizace otvírá svobodný přístup ke kompozici textu a k nakládání se všemi složkami textové struktury, je to záležitost autorská.

Je-li dramaturg autorem nebo spoluautorem drammatizace, má možnost do textu okamžitě zasahovat na zkouškách. V drammatizacích se obecně vždy víc škrtá, přesouvá nebo dopisuje podle vývoje zkoušení. Navíc je třeba vzít v úvahu autorský vklad herců – mají-li k dispozici původní text, jistě se budou chtít podílet přinejmenším na svých rolích. To, že je drammatizování bytostným aktem autorského divadla, dokazuje fakt, že se drammatizace (až na pár výjimek, často autorsko-právně zakotvených) nepřebírají.

Dynamický vývoj drammatizovaného textu (k němuž dochází skoro vždy) vyžaduje neustálou dramaturgickou pozornost, připravenost, ochotu ke kompromisům. Nese s sebou řadu výhod, ale i úskalí: text působí na první pohled jako pevně daný, může se ale vyvíjet a dramaturg nemá do poslední chvíle přesný přehled o celku, což je značně stresující.

Drammatizace znovu aktivizuje potřebu vědomí kompozice. To, co za nás – přinejmenším rámcově – udělá předem napsaný text, to se u volnějších textových kompozic hroutí a nelze

se o to opřít. Pokud preferujeme materiál, s nímž můžeme ještě dále pracovat, vyvstává před námi riziko a naléhavá potřeba neustále revidovat celek, strukturu a zmíněnou kompozici. Přítomnost dramaturga na zkouškách je výhodou: může neustálý vývoj mapovat, poskytovat zpětnou vazbu a hlavně se naplno ponořit do toho, jakými cestami se zkoušení ubírá.

Ještě mnohem silnější je tato potřeba přítomnosti u postdramatického divadla.

3.1.5. Bez dramatického textu

Zatím jsme stále mluvili o situaci, kdy má dramaturgie před začátkem zkoušení k dispozici hotový text s parametry dramatu (rozdělení monologů a dialogů mezi postavy/herce). Může dojít i k situaci, v níž se tým octne ještě v dalším vztahu k textu – text existuje, ale není dramatické povahy ani není rozdělený do postav. Nemusí, ale může to být text umělecký, a funguje jako východisko.

V takovém výchozím bodě se samozřejmě běžně ocitáme v divadle, které pracuje metodou devised, jenže tenhle přístup se může objevit i v repertoárovém divadle, bazírujícím mnohem víc na klasickém rozdělení hierarchických rolí (jak rolí hereckých, tak rolí ve smyslu profesí). Tento přístup se pochopitelně odvíjí od metody režiséra a odvahy dramaturgie. Nedramatický text se pak stává syrovým materiálem, který je hercům předkládán ke „zpracování“. V takové situaci jsou herci nově aktivizováni, jsouce zvyklí na předem dané role mohou panikařit, zároveň ale zapojují autorské předpoklady, mají-li jaké, a mohou zkoušení nasměrovat novými cestami. Po režii a dramaturgii vyžaduje taková práce neustálou připravenost nabízet nové impulzy a průběžně proces revidovat, korigovat a často i podněcovat. Text inscenace pak vzniká v průběhu zkoušení, neustálými korekcemi a revizemi, a zpravidla ne přímo na zkouškách, ale intenzivní prací po nich. Práce podobným způsobem v repertoárovém divadle je obtížná, ale rozhodně ne nemožná. Stojí však větší úsilí i s ohledem na to, jak je vybraná skupina kompatibilní a homogenní. Od dramaturga se pak požaduje jistá síla v komunikaci a schopnost ujistit všechny zúčastněné, že „to dobře dopadne“. (V tuhle chvíli bychom možná měli promluvit o další roli dramaturgie: v určitých momentech zkoušení se dramaturg může stát duševní vzpruhou skupiny. Zejména vydává-li se zkoušení neprobádanými cestami, je dobré dát najevo, že se není čeho bát. K tomu se hodí dramaturg – a herci mu budou mít

tendenci věřit víc, když s nimi podobnou cestu bude procházet. Stejnou službu může dramaturg prokázat i režisérovi nebo ostatním členům týmu.)

Na konci podobného typu zkoušení je fixovaný text, který má často podobu hry, protože je rozepsán podle jednotlivých mluvčí do zdánlivého či faktického dialogu, nicméně obecně panovala shoda, že takové hry se pak nedají uvádět jinde a že text (obvykle dokonce říkáme scénář) je bytostně spjat pouze s konkrétní inscenací. To v mnoha případech opravdu platí, ale situací, kdy touto kolektivní metodou – pod přísným autorským vedením režiséra – vznikne drama, jež je možno uvádět i jinde, přibývá. U nás je dobrým příkladem tvorba režiséra Jiřího Havelky. Jeho autorská zkušenost vede k tomu, že vzniknuvší texty (byť je v nich akcentován i skupinový podíl pod zkratkou „a kol.“) obstojí s úspěchem i při dalších inscenacích v režii někoho jiného. Taková práce na textu vyžaduje nejen schopnost dobře řídit improvizace, ale hlavně velmi silnou autorskou osobnost.

Jakmile text opustí hranice inscenace, je zafixován a dokonce vydán, je připraven zařadit se mezi „regulérní“ hry. Vydání hry tiskem znamená kodifikaci textu a velký krok k případné další inscenaci. Takovým způsobem se k dalším inscenátorům například dostávají hry francouzského dramatika Joëla Pommerata, který své hry vyvíjí v improvizacích a jež je českému publiku paradoxně spíš znám jako dramatik než jako režisér vlastního divadla.

Díky knižnímu vydání jsem se dostala ke hře Vincenta Macaigne, jehož hra *Je suis un pays*¹⁹ (*Já jsem země*) jasně vykazuje rysy fixované improvizace. Tento zřetelný prvek nás v následném inscenování jednak osvobodil a jednak nás doslova vedl k vlastním improvizacím – některé pasáže totiž tak souvisely s původním inscenačním řešením a typologií tehdejších herců, že je nešlo neměnit. Měli jsme tedy pevně daný text, ale pracovali jsme s ním výrazně jinak, než když se interpretuje předem napsaná hra. To nám mimo jiné ukazuje, že se můžeme setkat s řadou mezních příkladů. *Je suis un pays* je prokazatelně napsaná hra – režisér a autor v jedné osobě ji premiéroval, vyšla tiskem. Stala se součástí literatury, můžeme si ji přečíst a můžeme k ní přistupovat i bez znalosti jakéhokoliv uvedení. Rozhodli jsme se ji uvést, domníváme se tedy, že jevištně obstojí. Zároveň jsme s ní zásadně pracovali: hodně jsme ji zkrátili, zbavili jsme se několika postav, některé repliky dali postavám jiným a pasáže, které podle nás vznikly improvizací na tehdy aktuální témata, jsme

¹⁹ Paris, Actes Sud-Papiers 2018.

přepřacovali podle naší situace. Hra má velmi silný náboj, je výrazná, odvážná, neobyčejná – a přitom dost otevřená na to, aby zvládla autorský přístup jiného inscenačního týmu. Práci na tomto textu považuju za vzrušující dramaturgický úkol, který ovšem aktivizoval zcela nečekaným způsobem i herce: navzdory tomu, že očekávali „předem daný text“, museli mnohdy sáhnout k podobným metodám práce jako v postdramatickém divadle, jež jsem zmínila na počátku tohoto oddílu.

Existuje tedy, jak vidíme, i jiný přístup k psaní her, bytostně prorostlý s divadlem, v němž může dramaturg najít svou roli. Je to pro něj pochopitelně napínavější a do jisté míry i zodpovědnější, než když mu režisér předem přinese svůj vlastní text. Což je situace, o níž zde nebyla řeč, ale děje se běžně. Dramaturg pak s hrou pracuje jako s kterýmkoliv jiným napsaným dramatem – jen změny se do něj dělají jinak, než když je autor mrtvý, nebo daleko, nebo když není každý den na zkoušce.

3.2. Text a provoz

Doposavad jsem se zabývala otázkami textu jevištního díla: jak s ním můžeme pracovat, je-li klasický, jak podnitit jeho vznik, jak ho využít při tvorbě scénáře, případně jak vzniká text pro konkrétní inscenaci a jaký může být jeho další osud. Ve všech případech šlo o jeho pevné navázání na inscenaci – šlo o text inscenační.

Dramaturg ovšem pracuje se slovem na všech možných úrovních a je třeba si uvědomit, jak už zde bylo řečeno, že dramaturgie je nakládání s texty/slovy, i když v inscenaci třeba nezazní ani jedno jediné. V této části se tedy budeme věnovat tomu, čím prochází dramaturg během přípravy inscenace anebo po premiéře – a nějak se to týká textu. Promluvíme jak o fázi předinscenační, tak ryze provozní.

Tyto fáze budu rozkládat tak, jak se s nimi nejčastěji setkáváme v relativně pomalém provozu repertoárového divadla nebo divadla, které pracuje v dlouhodobém časovém horizontu. Měli bychom mít na paměti, že v určitých chvílích můžeme mít co do činění s okamžitým inscenačním tvarem, který vzniká v rychlosti, okamžitě, v horizontu spíš dní nežkuli hodin než měsíců, může jít i o projekty jednorázové. A přesto v nich má dramaturgie svou

nezastupitelnou roli a její úkoly nejsou o nic menší – o to silnější je pak potřeba rozvíjet schopnost improvizovat nebo reagovat okamžitě.

3.2.1. Role dramaturga při výběru hry

Pokud bych musela dramaturgii asociovat se dvěma základními slovy, řekla bych četba a analýza. Dramaturg musí především číst, a nejde o to, že čte, aby našel hru: čte, aby hledal. Co nachází, není okamžitě zřetelné a možná to není zřetelné nikdy. Hledání samozřejmě rozšíříme na veškeré impulzy (z audiovizuální tvorby, z výtvarného umění, z politického a společenského života). Čím víc je dramaturg napojen na okolní svět, tím lépe – nemůže bez toho existovat žádný divadelní umělec, ale absence kontextu se u dramaturgie projevuje nejbolestněji.

Když napíšu „výběr hry“, tak vlastně trestuhodně zjednodušuji, dramaturg by měl být schopen vidět i témata a otázky, a k nim pak hledat adekvátní materiály, jakým je například divadelní hra. A to napsaná, či nenapsaná – a pak musí podnítit hledání toho, kdo ji napíše, nebo zvolit způsob, jak vznikne správná inscenace (a podle zvoleného tématu oslovuje režiséra). Dramaturg není v divadle sám a já osobně jeho existenci odvozuji od práce celku, proto návaznost na režiséra považuju za naprosto zásadní a nevyhnutelnou. Dramaturgie může být teoretická, a teoretické dramaturgické úvahy a jejich zachycení posouvají divadlo dál, dramaturgie ale musí být i praktická, a jako taková je napojena na existenci celku. Dramaturg by měl celek vnímat, respektovat a svými tématy inspirovat jeho vývoj. Anebo reagovat na témata, která přinášejí ostatní. Je dobré, když dramaturg dokáže inspirovat, ale nemusí si myslet, že přijde na všechno.

3.2.2. Dramaturg a příprava

Velká část dramaturgické práce se rozkládá mezi výchozím nápadem a první zkouškou. Dramaturg je spoluzodpovědný za řadu rozhodnutí, která musí přijít ještě před začátkem zkoušení (například co s překladem zahraniční hry? jakou vzít verzi, existuje-li jich víc? atd.), zároveň se samozřejmě účastní obsazování inscenace a často i doformulování tvůrčího týmu,

pokud není od začátku jasný, protože pravidelný. Od chvíle, kdy je stanoveno téma nebo vybraná hra, začíná „hon“ za materiálem a příprava co nejbohatších a nejinspirativnějších zdrojů, ale i nekonečné čtení vybrané hry (jiného textu, který budeme inscenovat) a pečlivá analýza: jazyková, motivická ad. V této fázi je všechno dovoleno, a tak je výhodné k práci i přistupovat, řada teď nalezených materiálů se může hodit později. Dramaturgická práce v této fázi je jednak kolektivní, kdy se setkává celý tým, jednak individuální – v té dramaturg pracuje sám. Ve větších divadlech s delším plánováním někdy v této chvíli přichází čas na první anotace a propagační materiály. Inscenace začíná žít v dramaturgických představách – a myslím, že není na škodu, když je ještě hodně abstraktní. V této chvíli se dramaturgie neomezuje jen primárně na text, ale pátrá i po nejširších asociacích a snaží se najít co největší opory pro budoucí zkoušení ze všech možných oblastí. Do těchto materiálů se pak dramaturgie může obrátit při přípravě programu inscenace nebo při pozdějších PR a vzdělávacích aktivitách, o nichž bude ještě řeč.

3.2.3. Dramaturg a zkouška

Zkušební proces je završením fáze příprav. Účastní se ho celý tým a v každém novém procesu hledá dramaturg svoje místo. Už jsem to několikrát zmínila, toto místo závisí na situaci v kolektivu a hlavně na vztahu s režisérem/režisérkou. V tomto ohledu se může práce dramaturgů diametrálně odlišovat – a tady začíná okamžik, kdy přestáváme vidět na to, jak pracují ostatní dramaturgové, a musíme se řídit svými vlastními potřebami, tužbami, představami a talentem.

Extrémní model je dramaturg-host, což nastává vždy, když se nepodaří vybudovat vztah důvěry hlavně mezi dramaturgií a režii. Dramaturgie se stává služebnou, mlčící složkou a většinu svých aktivit směřuje spíš mimo zkušebnu, tj. do propagace a komunikace inscenace směrem navenek. Najít si vztah s režisérem není vždycky snadné a nutno říct, že to v mnoha ohledech ani není možné. Karel Kraus napsal: „Dramaturg, který může působit v kterémkoliv divadle, není dobrým dramaturgem.“²⁰ Dramaturg, který může pracovat s každým režisérem, není dobrý dramaturg, dodávám k tomu já. Do takové pozice se snadno může dostat

²⁰ KRAUS, s. 589.

dramaturg v divadle, kde se často střídají hostující režiséři. Aby mohl dramaturg dobře a plnohodnotně vykonávat svoji práci, měl by mít možnost spoluovlivňovat, kdo v divadle hostuje a s kým bude pracovat.

Dramaturg odsunutý na služebnou kolej není bohužel tak neobvyklá situace a stále se tak sytí přežívající představa, že dramaturg je tichý intelektuál kdesi v pozadí, který nedokáže studem ani promluvit. Tento koncept se jen stěží protne s představou dramaturga vedoucího divadlo ideově a inspirujícího k další práci. Extrémně služební pozice se často stává pozicí slouhovskou a mnohdy i nedůstojnou – dramaturg pak bývá považován za člověka, který buď nemá názor, nebo se ho bojí říct. Dramaturgie je plnohodnotná složka inscenace, a pokud jí nedáme dost (sebe)důvěry, zůstane člověk na této pozici jen alibistickým příkyvovačem. A pak ho není třeba vůbec.

Vzájemná důvěra je výhodná pro obě strany: režie se může o dramaturgii opřít, což je ostatně jeden ze základních důvodů existence dramaturgie v současném divadle, zároveň se dramaturg může spolehnout na to, že režisér dokáže dát jevištní podobu jeho idejím. Oba vzájemně pak věří, že se spolupodílejí na výjimečném jevištním díle.

Dramaturg může během zkoušek posloužit jako zdroj inspirace pro všechny. Má možnost přinášet další a další materiály, které postupně shromáždil a na něž právě teď přichází čas. Svou iniciativou dokáže vyprovokovat i ostatní členy týmu k témuž – neměl by se tedy chtít stát majitelem pravdy a měl by odložit ješitnost.

V průběhu zkoušek musí spolu s režisérem cítit jednotlivosti, ale zároveň být schopen mít na zřeteli celek, což může být zejména u postdramatického a devised divadla zvláště obtížné. Ani tak by na tuto roli neměl rezignovat.

Dramaturg by měl být schopen odpovídat na otázky, ale v průběhu zkoušení je musí také pokládat – a tady se obloukem vracíme ke zmíněné dvojici číst a analyzovat. Realizuje se totiž nejen v přípravné fázi, ale i během zkušebního procesu. Osobně se mi vyplatilo „říct všechno nahlas“ – někdy je dramaturg ve svém lehkém odstupu, o němž nemůže být pochyb, schopen vyslyšet i nepoložené otázky a vycítit nejistotu i tam, kde ji nikdo netematizoval.

Během zkoušek pak dramaturg buď pracuje na textu inscenace (další úpravy, škrty, přepisování, zaznamenávání změn), nebo začíná produkovat další texty, které budou potřeba. Přípravuje propagační materiály, anotace a také program.

3.2.4. Dramaturg a publikum

Po premiéře na sebe může dramaturg vzít roli advokáta inscenace. To samozřejmě znamená další texty – množství materiálů, které je třeba k inscenaci vyprodukovat, je zejména v čase rychlé elektronické komunikace pozoruhodně rozsáhlé. Jako verbálně vybavená spojka v inscenaci je dramaturg klíčovým spolupracovníkem PR a marketingu – podle jejich požadavků píše texty; a neměl by se této činnosti vzdát, protože tak má zároveň vliv na to, jak bude inscenace představena veřejnosti. Jazyk, který používá na zkouškách, může být odlišný od jazyka reklamy a propagace, přesto by na něj neměl rezignovat; v tom spočívá jeho odpovědnost vůči inscenaci a celému týmu. Dramaturg také pracuje s textem inscenace pro překlad na případné titulky (i zde je nutný dramaturgický zásah a dohled). A dramaturg začíná komunikovat s publikem.

Tzv. audience development, práce s publikem, je v Česku docela nový, ale již pevně zakořeněný obor – tuhle dovednost jsme z okolních zemí přebrali rychle a ochotně i díky tomu, že dramaturgie byla na debatu s diváky připravená. Od časů Karla Krause, kdy dramaturg fungoval ve skrytu, jako šedá eminence ve tmě hlediště, jako ne dvakrát oblíbený literární vědec, je dávno pryč. Dramaturgie posledních zhruba pěti let pochopila, že má příležitost vyjít ze zákulisí a kromě toho, že bude aktivně participovat na zkoušení, má možnost navázat aktivní komunikaci s divákem. Tenhle posun pochopitelně souvisí s jedenadvacátým stoletím, stoletím diváka. Dramaturgie zaplnila prázdné místo (anebo ho rezervuje budoucím profesionálům-lektorům), kde může inscenace samotná jen obtížně s divákem komunikovat. Dramaturg nabízí své služby jako zprostředkovatel významu. Doba, kdy inscenací bylo řečeno vše, je pryč. Způsobů, jimiž se umění pokouší navázat spojení se svými recipiency, je bezpočet: mají podobu různých dílen, výkladů, art-talků, komentovaných prohlídek atd. Divadla dnes běžně nabízejí dramaturgické (lektorské) úvody či besedy po představení a řadu jiných doprovodných programů. Na všech těchto aktivitách se může dramaturgie podílet – hledá tak nové způsoby vyjádření, ale také nové cesty, jak slyšet, co si diváci o inscenacích myslí, a také na to bezprostředně reagovat. Intenzivní napojení na diváky neznamená podbízení, může však znamenat příležitost, jak k dílu poskytnout cestu. Což není ve chvíli, kdy se divadelní jazyk rychle vyvíjí, marná příležitost.

Chápeme diverzitu publika a rozumíme tomu, že publikum není jednolitá masa s homogenním názorem. Jak dramaturgie musí tuto členitost brát v úvahu při přípravě inscenace (a jak o tom píše Sodja Lotker), tak ji může vzít i v úvahu při následné práci s diváky, i tehdy se vyplatí.

3.3. Ambulantní dramaturgie

Ambulantní dramaturgií nazývám dramaturgickou spolupráci na inscenaci, která se realizuje až v poslední části zkoušení a někdy dokonce i po premiéře. Není přímo svázaná s textem, ale je výsledkem posunu dramaturgické práce. Jinými slovy: pokud se dramaturg vzdal své funkce magického „třetího oka“, občasného dohlázeatele na zkoušky a advokáta dramatického textu, přichází chvíle ambulantního dramaturga.

Je-li dramaturg neustále přítomen na zkouškách, aby plnil svou roli, v určité chvíli může ztratit ze zřetele celek a nemusí se mu dobře dařit vidět všechny případné chyby. V takový okamžik – a ten může přijít ve zkoušení skoro kdykoliv – je výhodné pozvat si ambulantního dramaturga. Žádáme po něm poskytnutí zpětné vazby a odpovědi na otázky, které při zkoušení vyvstaly a jež už nejsme sami schopni dobře zodpovědět.

Roli ambulantního dramaturga buď může sehrát publikum (jež pozveme na work in progress a od nějž pak buď žádáme zpětnou vazbu, nebo se uklidníme jeho potleskem), nebo profesionál. Takový člověk, vybavený zkušenostmi a schopností odhlédnout od technických nedostatků a provozních omylů, dokáže inscenačnímu týmu posloužit svým pohledem, který je v tu chvíli veskrze dramaturgický: označí nejistá místa, položí kruciální otázky týkající se celku i jednotlivostí. Nezatížen cestou, jíž se do stávajícího bodu došlo, dokáže vyhmátnout neuralgické body a odhalit problémy – a obvykle doformuluje to, co v mnoha případech tušíme. Role ambulantního dramaturga vyžaduje ohleduplnost, ale i schopnost přesně pojmenovat věci, dostatečnou empatii, jež nám zabrání prosazovat vlastní vidění věci, ale umožní naladit se na vyjadřovací jazyk týmu, který si nás pozval.

Dramaturg se hlouběji zanořil do zkušebního procesu, jelikož tam má nezastupitelné místo, proto ovšem potřebuje v poslední fázi pomocnou ruku. Pro ambulantního dramaturga je to nedocenitelná příležitost, jak tříbit svoje analytické a formulační schopnosti, které pak bude



moct využít při svých vlastních inscenacích. Zároveň je to příležitost, jak rozvíjet vlastní evaluační techniky.

V ideálním vesmíru by takovým ambulantním dramaturgem mohla být i divadelní kritika – sice až po premiéře, ale přece jen by pojmenovala to, o co se inscenační tým možná snažil, a svou strhující analýzou by pak jeho tvorbu mohla nezištně posunout vpřed. Zatím tuto roli plní spíš kolegové, spolužáci nebo – jak jsem naznačila výš – vybrané skupiny zkušebního publika.



Závěr

Postavení divadla a jeho role se proměňuje v závislosti na společenském vývoji. Divadlo je v životě society zakotveno nejen jako konstanta už po několik tisíciletí, zároveň je to element, který se podle jejího vývoje též mění, odráží tak do značné míry tento vývoj sám. Dnešní divadlo je v jiné situaci než divadlo Lessingovo a divadlo Krausovo. Je pochopitelné, že se změnilo na všech rovinách: hraje se (i) v jiných prostorech, zaujímá jiný podíl na společenském životě, má jiný provoz, jinou dramaturgii, mnoho jiných profesí a jiné vztahy mezi profesemi stávajícími. Za posledních třicet let prošlo k zřetelnému sebepotvrzení divadla jako instituce výrazně a zřetelně fungující v rámci dané polis. Odvrat od kritického zaměření divadla devadesátých let směrem k individu a jeho vnitřnímu životu není dnes převažujícím směrem – řada divadel se své společenské směřování snaží zřetelně formulovat. V takovou chvíli, kdy divadlo promlouvá k veřejnosti, přichází ke slovu dramaturg. Ochota divadel angažovat se ve společenských otázkách se projevuje jak změnou dramaturgie, která je ze své podstaty politická, tak také připraveností reagovat mimo umělecký rámec.

Po letech se naplňuje další poslání dramaturgie: vést ideově divadlo nejen ve vztahu k repertoáru, ale i navenek. Dramaturgové dnes jsou často ti, kdo formulují společenská prohlášení za svá divadla – stranou pochopitelně ponechme, jak silný mají podobné deklarace dopad a co mohou reálně přinést. Být dramaturg znamená do značné míry být i nekonečný idealista. A i idealista může a musí konat.



Oponentura: MgA. Lucia Repašská, Ph.D.

Datum poslední aktualizace: 10. 9. 2020

Dostupné pod licencí [Creative Commons BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

© Akademie múzických umění v Praze, Malostranské náměstí 259/12, 118 00 Praha 1, IČ
61384984



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY