



# DRAMATURGIE JAKO TENDENCE, DRAMATURGIE JAKO ČINNOST A FUNKCE

Autor: prof. PhDr. Daria Ullrichová  
Škola: Akademie múzických umění  
Fakulta: Divadelní fakulta  
Katedra: Katedra činoherního divadla  
Studijní program: Dramaturgie činoherního divadla

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

<b><u>1. Pojmy dramaturg a dramaturgie.</u></b>	<b>3</b>
<b>1.1. Byl Aristoteles dramaturgem? „Poetika“ jako komparativní model. Dramaturgická činnost.</b>	<b>4</b>
<b><u>2. Vznik funkce dramaturga a institucionalizace. G. E. Lessing a „Hamburská dramaturgie“. InSTITUTE a koncepčnost.</u></b>	<b>7</b>
<b>2.1. Dramaturgie je činnost neviditelná. Dramaturgický plán. Koncept versus praxe.</b>	<b>12</b>



Funkce dramaturga vznikla v konkrétním historickém období. Je ale oprávněné tvrdit, že dramaturgická činnost trvale existovala od samotného počátku evropské činohry.

## 1. Pojmy dramaturg a dramaturgie.

Speciální divadelní funkce – do té doby po dlouhá staletí v divadelním organismu nepřítomná – vznikla v německé jazykové oblasti, suplovala specifické ambice národní a naplňovala i obecné snahy osvícenectví, vzdělávat a vychovávat, kultivovat a povznášet. Je třeba si uvědomit, že až doposud v mnohých, dokonce převážně mnohých, národních kulturách funkce dramaturga neexistuje. Zcela obvyklá je pouze ve středoevropském prostoru. (Např. v ruštině či ve francouzštině znamená slovo dramaturg přímo autora. Představíte-li tak svou profesi, uvádíte přítomné v omyl.) Řecký původ slova dramaturg naznačuje, že jde o osobu zabývající se dramatem, a prapůvodně tedy šlo pouze o dramatického básníka. (Pro názornost srovnej demiurg, dramaturg – tedy ten, kdo tvoří drama.) Z toho i vyplývá, že dramaturgie v původním, prvotním smyslu znamená označení specifické oblasti literární tvorby, svou podstatou lišící se od jiných literárních výkonů. (Aristoteles specifikuje drama srovnáním s eposem, historií.) V obdobném, ač užším, smyslu termín dramaturgie vlastně používáme dodnes – jako vymezení, vynětí, volby na základě příbuznosti, z celkové oblasti dramatických textů. Například v Analýzách Jana Grossmana (o jehož výsostné erudici divadelního teoretika i praktika nemůže být pochyb) můžeme nalézt slovo dramaturgie v následující spojeních – moderní dramaturgie, americká dramaturgie, realistická a impresionistická dramaturgie, čechovovská dramaturgie, dramaturgie zmaru... Jde tedy o označení množiny textů (a třeba i jejich jevištních provedení), které jsou příbuzné na základě určujícího rysu. Výraz dramaturgie v běžném životě, v ne odborném profánním smyslu, používáme ještě jinak: „dramaturgie události, projevu“, „mělo to špatnou dramaturgii“, apod. To naznačuje, že dramaturgií rozumíme tu činnost, která má zajistit, aby jednotlivé úseky celku (např. řazení čísel při estrádě, řazení projevů při politickém mítingu), následovaly „ve správném“ pořadí, aby celek měl svůj začátek, svůj vrchol, konec a pointu, a díky tomu, měl samotný celek žádaný, patřičný účín.

## 1.1. Byl Aristoteles dramaturgem? „Poetika“ jako komparativní model. Dramaturgická činnost.

Každé seriózně zamýšlené pojednání má začínat slovy, „Již staří Řekové...“, píše se v parodických románech. A tak tomu skutečně je. Již Aristotela můžeme pokládat za praotce dramaturgie, protože vykonával – dodávám, svého svého druhu, vědoma si námitek teatrologů – dramaturgickou činnost. Zabýval se ve své „Poetice“ dramatickým básnictvím, dramatem. Pro dramaturga je dramatická literatura, a to především pro dramaturga činohry, základním materiálem, specifikem jeho práce – bez soustavného vztahování se k dramatické literatuře se prostě právě dramaturg neobejde. Aristotelova „Poetika“ předkládá soubor nároků, pravidel, kterým by měla dostát, řečeno dnešním jazykem „dobře napsaná“ hra, konkrétně tragédie. Klasicky pojaté drama – vystavěné na pevné dějové lince, které se odehrává v neúprosně logicky následujících fázích a ústí v katarzi – se dodnes nazývá aristotelovské. V „čisté formě“, přímo se vztahující se k původním nárokům, najdeme aristotelovské drama jen v údobí francouzského klasicismu, a to dokonce v podobě zostřených nároků. V moderním dramatu se o přímý vědomý odkaz ke klasické formě pokoušel např. Friedrich Durrenmat. S aristotelovskými nároky na stavbu dramatu, se sice jen stěží setkáme v současném chaosu postmoderní dramatiky – ta rezignovala na přímočaře vyprávěný velký příběh, odhalující neúprosnost příčin a následků – ale můžeme je vysledovat zejména v americké filmové produkci, souvislosti bychom tam našli i s aristotelovským pojetím hrdiny. Přestože je současná dramatika Aristotelovi a jeho nárokům na hony vzdálená, může být jeho „Poetika“ pro praktikujícího dramaturga dodnes užitečná. Poskytuje nám vzorový, ideální model – připomeňme si, že byl stvořen na základě studia konkrétních textů – který může sloužit ke srovnání, komparaci. Chceme-li pojmenovat určitou věc, v našem případě jde o dramatický text, je někdy efektivní na základě srovnání pojmenovávat, čím není, a tak postupně docházet k určení, čím je. Srovnáním s ideálním modelem odhalujeme, na základě stanovení odchylek a podobností, jeho jedinečnost, původnost, originalitu. (Pozor: to, co je originální – nebo snad svérázné? - nemusí být ještě nutně dobré!). Komparací s ideálním modelem můžeme zjistit specifičnost (přiznejme, že nikoli tak zcela kvalitu) textu. Myslím, že to platí pro jakoukoli hru, nejen ty, které se vztahují, vědomě či nevědomě, ke klasickému

kánonu. Abych zvolila patřičně odlehlý a zřetelný příklad, srovnáte-li Čechovovu hru s klasickým modelem dramatu, odhalíte zcela konkrétně, nikoli v teoretické, ale ve věcné rovině, to „jak je to uděláno“, autorskou strategii. Například: Ve „Višňovém sadu“ vypráví Čechov zcela důsledně, ač se to na první pohled nezdá, příběh prodeje višňového sadu. Přímo neprezentuje, co se dělo mezi jednotlivými dějstvími, ale tyto zamlčené situace, které by se asi staly atraktivním materiálem pro filmové zpracování, lze rekonstruovat z následujícího předvedeného – pro dramaturga z indicií textu doložitelného – dění. V jevištním provedení, to zamlčené, neprezentované, stává se následnou motivací jednání postav a sytí přetlakem a energií právě to, co se děje. (Je nutné ovšem podotknout, že naprosto zásadní „odchylka“ od klasického kánonu, netkví ve způsobu rozvíjení děje, ale ve zcela odlišné nelineární stavbě dialogu.) Čechov je výsostný dramatický autor, není pochyb o kvalitě jeho her. Určení, dobrání se míry kvality dramatických textů, je ale problematická, do definitivních, vždy platných soudů neprobádatelná, a právě proto teoreticky vzrušující věc. Dramaturg se ovšem musí s tímto problémem v praxi potýkat a řešit jej. Dokonce i v tomto případě se můžeme odvolat na „Poetiku“. Smyslem Aristotelových nároků je, domnívám se, dosažení optimálního stavu, zaručujícím konzistenci a z toho samozřejmě vyplývajícího účinu, působení dramatického díla. Uvažujeme-li o současné dramatice (u té ostatní, předešlé nemusíme zas až tak bádát, její životaschopnost prověřil čas) právě ona vnitřní konzistentnost – zopakujme, již Aristotelem požadovaná – bývá spolehlivým ukazatelem, zda je dramatický text dobrý více či méně. Konzistentnost díla v současné dramatice nezaručuje aristotelovská jednota místa, času a posloupně, bez digresí, předvedeného děje, ale vzájemná – nezbytná – propojenost elementů, významových prvků. Dramatik se může dopouštět jakýchkoli digresí, ale může se jich dopouštět jedině tehdy, jsou-li z hlediska celku nutné, nezbytné, jinak řečeno, mají-li významovou hodnotu. Plyne to i z tak zcela prosté skutečnosti, že dramatické texty zamýšlené autorem k provedení, od dob Aristotelových po dny dnešní, se musí odehrát v zcela konkrétním, a to významně omezeném!!! čase. Dramatik tedy musí, na rozdíl od romanopisce, nakládat se všemi prvky dramatické struktury nebývale ekonomicky a efektivně. A dramaturg by měl rozeznat, zda se mu to daří. (K profesním způsobem činoherního dramaturga by mělo patřit, že by měl mít Aristotelovu

„Poetiku“ v hlavních rysech zažitou. Teoretik si může dovolit nad ní bádát, dramaturg i má umět používat.) Prodlení u starých Řeků můžeme ukončit nepochybným zjištěním, že dramaturgická činnost se od prvopočátků zásadním způsobem vztahuje k dramatické literatuře.

Můžeme oprávněně tvrdit, že dramaturgickou činnost – možná lépe řečeno její příznaky, potencionální tendenci, bychom mohli vysledovat – v kterémkoli historickém období divadla. A to dokonce i v těch obdobích a v té linii divadla, kdy divadlo nebylo vázáno na dramatickou literaturu. Zjednodušíme-li, vždy někdo musel zvolit repertoár, vždy někdo musel přemýšlet o příležitostech pro herce, atd atd. Obvykle byla tato činnost vázána na principála, ředitele divadelní společnosti, majitele licence. Jestliže jsme zmínili volbu titulů, které posléze vytvořily repertoár, neznamená to, že bychom mohli tvrdit, že šlo o dramaturgický plán. Dramaturgický plán je koncept, který souvisí s institucionalizací divadla a následném vzniku speciální funkce dramaturga.

## 2. Vznik funkce dramaturga a institucionalizace. G. E. Lessing a „Hamburská dramaturgie“. Instituce a koncepčnost.

Ustavení této funkce je v historii svázáno s osobností Gottholda Ephraima Lessinga (1729–1781), básníka, dramatika, překladatele, kritika, filozofujícího teoretika umění. Mnohostranné založení, spojení ambice umělecko-tvůrčí a potence teoreticko-kritické možná o této funkci leccos vypovídá. (Dnešní dramaturg se nemusí uvedenou mnohostranností nijak stresovat. Jde jen o obecné určení jakési dvojdomosti dispozic, která je pro výkon této funkce výhodná.) Lessing měl již ve své době značné umělecké renomé, dějiny mu přiznávají místo prvního významného německého dramatika. Šíře jeho zájmů a aktivit mu zaručovala i prestiž intelektuální autority. (Lessing nebyl systematizujícím vědcem, ale intelektuálem angažujícím se, mířícím k realitě života. „Veřejný intelektuál“, jmenujeme to dnes.) Nebylo tedy divu, že se angažoval v historicky prvním německém projektu zřídit divadlo na nekomerční bázi, založit divadlo jako instituci, tedy jako společenský ústav normativně zakotvený, vzdorující tlaku nálad a požadavků dne.

„Hamburská dramaturgie“, soubor teoreticko-kritických statí (teatrology citovaná možná častěji než kterékoli z Lessingových děl, včetně tvorby umělecké), byla koncipovaná jako průběžně uveřejňovaný literární časopis, který měl vzbudit divákův zájem o stávající produkci a zároveň povznášet jeho vkus, tedy vychovávat jej. (Pro dnešního čtenáře zdá se Lessingova teoretizující – mnohdy až hnidopišská – úpornost tomuto záměru při nejmenším idealisticky nevyhovující.) Nicméně, „Hamburská dramaturgie“, možná i díky svému implicitivnímu názvu, a navzdory obtížné čtivosti díla, je svědectvím, proč tato do té doby nespecifikovaná funkce vznikla a jak byla prvním dramaturgem toho jména, Lessingem, chápána. Shrňme si stručně okolnosti, za jakých se to stalo.

Roku 1767 se skupina vzdělců a divadelních nadšenců pokouší v Hamburгу založit německé Národní divadlo. To se mělo stát centrem kulturního a divadelního života. Německo té doby bylo rozdrobeno do mnoha států a státek, vévodství a knížectví. Němce spojoval jazyk, nikoli však stát. A dle názoru tehdejších vzdělců nespojovala

Němce ani emancipovaná - tzn. na cizích vzorech nezávislá – svébytná národní kultura. Bez výhrad to platilo právě pro divadlo. A právě divadlo bylo pokládáno intelektuály doby osvícenectví za nejefektivnější prostředek výchovy a vzdělávání. Samotná divadelní praxe byla žalostná. Kočující soubory zápasily o holou existenci, a tak se musely podbízet vkusu publika. Založení divadelní instituce, se stálým, pravidelným provozem, vlastním souborem a repertoárem koncipovaným z vyšších hledisek uměleckých i eticko-mravních, bylo pokusem, jak čelit stávající neutěšené situaci, kultivovat samotnou divadelní tvorbu a zároveň formovat a prosazovat ideu svébytné národní kultury. Ambiciózní první pokus o založení Národního divadla záhy ztroskotal (obvyklé důvody: finanční potíže, neshody v souboru), roku 1769 byla činnost divadla ukončena.

Lessing, který přijal v tomto projektu do té doby nekodifikovanou funkci dramaturga, měl být literárním a uměleckým poradcem volby repertoáru, jak se domníváme, a zároveň kritikem téhož. Pro dnešního praktikujícího divadelníka může být obtížné si vysvětlit, jak dostat oběmu, jak vyhovět protichůdným tendencím, jak stát uvnitř i vně. (Interním kritikem Lessing nebyl, protože od počátku jeho činnosti bylo známo, že jeho reflexe jevištní tvorby budou zveřejňovány.) Nezbyvá než se spokojit se zjištěním, že dramaturgie je činnost obtížně postižitelná, nevíme, jak dalece Lessing sám ovlivňoval volbu repertoáru. Každopádně jeho kritiky inscenací Hamburského divadla spíše vzbuzují dojem, že byl pouze nezávislým kritikem dění.

„Hamburská dramaturgie“ je soubor 104 kritických statí, jež měly reflektovat repertoár hamburského divadla. *„Tato dramaturgie má být kritickým rejstříkem kusů, které budou uvedeny na scénu, a má sledovat každý krok, který zde učiní jak básníkovo, tak hercovo umění.“* (Hamburská dramaturgie, str.30, Odeon, 1980) Postupně se ale Lessing od původního záměru stále zřetelněji odchyluje. Můžeme jen spekulovat, zda to zapříčinila narůstající skepse z provozních a dalších obtíží nebo od počátku bylo jeho ambicí formulovat vlastní teorii dramatu. Recenzované divadelní hry a jejich jevištní provedení se mu stávají spíše záminkou pro úvahy obecnější a taktéž – a mohli bychom tvrdit, že zejména – pro vymezení se ke konkurečně vnímané divadelní kultuře



francouzské, a to zejména vůči formalistně a až dogmaticky pojatému corneillovskému klasicismu.

Lessingovi jako kritikovi lze leccos kriticky vytknout, především jistou míru předpojatosti. Z kontextu statí lze sice vyčíst, že francouzskou kulturu pokládá za vyspělejší, ale soustavně – a čtenář by mohl nabýt dojmu, že právě proto – ji podrobuje kritice. Svým krajanům dokonce vyčítá, že dramaturgiu francouzskou za vzor pokládají. Jako alternativu prosazuje dramaturgiu anglickou a vyzdvihuje tvorbu Shakespeara, aniž by však jeho dílo blíže či konkrétněji pojmenovával. Setrvává u spíše vágních formulací o velikosti Shakespearova díla, které je dle jeho soudu blíže Aristotelovým nárokům (sic!) než francouzský klasicismus. Kritika Voltairova díla ve své obsáhlé argumentaci by nám mohla připadat téměř jako osobní, kdybychom nevěděli, že některé jeho spisy Lessing sám přeložil. Tragédii „Meropé“ je věnováno 15 statí (36–50 „kus“), aby především dokázal – krom vlastního výkladu Poetiky – že úspěšná Voltairova hra je pouhým přepracováním hry italského dramatika Maffeia. A k dovršení pochyb o její kvalitě nevyhovuje pochopitelně aristotelovským nárokům – dle pojetí Lessinga. Zjevnou podjatost můžeme např. přičíst i statím, věnovaným pěti hrám o hraběti Essexovi (3 francouzské, 1 anglická, 1 španělská). Čtenář může být poněkud zaskočen rozsáhlostí výkladu zejména o španělské hře „Zemřít pro svou vládkyni“ (60–69! „kus“), kde vyprávění spletitého a dosti krkolomného děje zdá se být delší, než může být hra sama. (Lessing ji označuje jako hru neznámého autora, jde o dílo španělského dramatika Antonia Coella.) Dovolím si ocitovat závěr obsáhlého pojednání, který prozrazuje recenzentův patrně nikoli vedlejší záměr: *„Pravé španělské kusy jsou zcela na způsob tohoto Essexu. Ve všech jsou tytéž chyby a tytéž krásy. (...) Zcela původní příběh, velmi duchaplná zápleтка, velmi časté a velmi zvláštní divadelní kousky, nejzvláštnější situace, charaktery většinou dobře založené a až do konce pevně držené, nezřídka mnoho síly a důstojnosti(...) Vezměte však většinu francouzských kusů jejich mechanickou pravidelnost a řekněte mi, zbudou-li jim jiné krásy než krásy tohoto druhu. Co je na nich ještě dobrého, kromě zápletky a divadelních kousků... všechny jejich divadelní kousky jsou slušnější a otřepanější, všechny jejich situace slušnější a škrobenější. To je z té slušnosti!“* (H.d.- „69. kus“, str.195) Lessing jako kritik, či lépe intepret, divadelních textů nemusí se zdát příliš důvěryhodný. (Schopnost intepretace je možná nejpodstatnější dramaturgická

činnost, odložme do budoucna, co všechno interpretace je.) Kritikova podjatost bývá právem pokládána za sice nejčastější, leč setrvalé politováníhodné pochybení. Lessingova citovaná slova by nás mohla dovést k podezření, že samotný fakt, že je hra francouzská, znamená, že je špatná a ta nefrancouzská naopak dobrá.

Ale uvedený citát můžeme při dobré vůli – a nezbytné znalosti historického kontextu – číst, interpretovat i jinak. Lessingovým záměrem je akcentovat novost, původnost, nekonvenčnost. (Aby mohlo být něco nové, nekonvenční, musí být stanoveno, co je staré, konvenční. A to je pro Lessinga právě francouzská dramatika, corneillovský klasicismus – „*chladná jednotvárnost, kterou mě uspává dobrý tón, vznešený svět, dvorský mrav a jak se podobné ubohosti ještě nazývají.*“) Nejen z jednotlivých formulací, ale zejména z kontextu celku Hamburské dramaturgie lze vyčíst, že Lessingovým cílem bylo iniciovat novou, původní německou divadelní tvorbu, která by se vymkla francouzskému klasicistnímu kánonu.

Za teoretické jádro Lessingova sporu s francouzským klasicismem jsou pokládány pasáže věnované výkladu Aristotelovy „Poetiky“ a zejména proslulého místa o účinu tragédie, katarzi – „očistění citů soucitem a bázní“. (O správný výklad, překlad se dodnes vedou polemiky. Zda jde o očistění „prostřednictvím citů“ či „od citů“, zda překládat bázeň, strach či hrůza...Moderní komentáře se kloní k terapeutickému výkladu katarze.) Při maximálním zjednodušení lze rozdílnost dobového výkladu Corneille a Lessinga shrnout následovně: Corneille zdůrazňuje distanci jeviště a hlediště, převedený děj, budící soucit a strach (hrůzu) má diváka odradit (odstrašit) od propadnutí vášním. Lessing oproti tomu chápe bázeň jako variantu soucitu. „*Slovo, které používá Aristoteles, zní bázeň: tragédie má budit soucit a bázeň, říká, ne soucit a hrůzu.*“ (H.d. – „74. kus“). „*Aristoteles by neříkal „soucit a bázeň, kdyby bázní nerozuměl nic než pouhou obměnu soucitu.*“ (H.d. – „74. kus“, str. 208). Lessingovy úvahy o tragédii a jejím účinu patří do hájemství ryzí teorie (teatrologové podotýkají, že mnohdy se od Aristotela odchyľují). Ovšem v tom, jak Lessing vykládá aristotelovský pojem „soucitu a bázně“, lze již vysledovat postulování programu původní německé dramatiky. Lessingovo pojetí tragédie se nepřehlédnutelně soustředí na kategorii soucitu, jež nám asociuje empatii, porozumění, souznění s předvedeným děním, tedy odlišnou a

v jistém smyslu protilehlou tendenci k distanci, příznačnou pro klasicismus. (Pozn.: Polarizace empatie a distance, ztotožnění a odstupu nám může pomoci v taxonomii, v zařazení uměleckého díla, výkonu, směřování na pomyslné úsečce vymezené protiklady. Bez velkého rizika můžeme však tvrdit, že každé skutečně umělecké dílo obsahuje obě tyto tendence, v prvotním smyslu slova „rozpíná se“ mezi krajními póly.)

Lessing ve svých teoreticko-kritických statích formuluje a obhajuje nový typ dramatu – měšťanské tragédie. Později se ustálí pojem měšťanské drama. Tento typ dramatu zřetelně tenduje k realismu. (Reformujícím autorem klasicizujícího pojetí dramatické tvorby je ve Francii Denis Diderot, jehož výbor her a úvah o divadle Lessing přeložil, „Das Theater des Herrn Diderot, 1760). Lessingova původní hra „Miss Sara Sampson“ (1755) je prvním jevištně úspěšným příkladem tohoto nového žánru v kontextu německy mluvících zemí. Za téměř vzorový příklad tohoto žánru je pak pokládána hra Friedricha Schillera „Úklady a láska“ (1784, původní název „Luisa Millerová“). Lessingovo dramaturgicko-kritické úsilí se tak prokazatelně naplnilo v tvorbě generace Sturm und Drang.

Ač Lessinga asi není možné pokládat za praktikujícího dramaturga v současném slova smyslu, stál vně vlastní (jevištní) divadelní tvorby, jádro jeho činnosti bylo v oblasti kriticko-teoretické, pozice prvního dramaturga v historii mu právem náleží. Právě s jeho jménem je spojen vznik specifické funkce vázané na divadlo v jeho institucionalizované podobě. Zároveň nám tento historický mezník připomíná původní důvod vzniku funkce – či přesněji, jak Lessing dramaturgickou činnost s touto funkcí spojenou pojal – a to, úsilí směřovat, navigovat, iniciovat divadelní tvorbu z hlediska dlouhodobějšího záměru, cíle, vědomé koncepce.

## 2.1. Dramaturgie je činnost neviditelná. Dramaturgický plán. Koncept versus praxe.

Dramaturg je sice součástí inscenačního tvůrčího týmu, ale jeho práce nemá viditelný výsledek, práce všech ostatních je ve výsledném inscenačním tvaru rozpoznatelná, akceptovatelná nebo kritizovatelná.

Říkává se, že dramaturgie je činnost na pomezí, že dramaturg stojí rozkročen mezi teorií a praxí, literaturou a divadlem, divadelním provozem a divadelní tvorbou. Protože dramaturg není za žádnou složku tvorby přímo zodpovědný, vymezuje si svou pozici do značné míry sám. Všem dramaturgům, kteří chtěli být raději režiséry, lze vřele doporučit, aby si tuto výhodu uvědomili. Záleží do značné míry na každém, rozkročí-li se ze široka nebo spoře či se dokonce rozhodne riskantně balancovat na noze jedné. Každopádně má možnost určit si, jak bude v konkrétní divadelní instituci i při divadelní tvorbě platný na základě svých vlastních dispozic, individuálních schopností a snad i talentu.

Za nejnezpochybnitelnější složku dramaturgické práce lze pokládat sestavení dramaturgického plánu. Často říkáme tvorba dramaturgického plánu. Zní to pyšně, ale má to jisté oprávnění. Volba slova tvorba naznačuje, že by neměl být mechanicky sestavován, ale formován. Dramaturgický plán je podmíněn mnoha hledisky. Zohledňuje hlediska provozní i umělecká. Dramaturgovi nezbývá – alespoň do jisté míry – hlediska provozní akceptovat. Nikoli však trpně přejímat. V tomto případě by se vlastně stal zbytným, rezignoval by na prapůvodní, a domnívám se, stále platné poslání této funkce. Obchodní oddělení snad v kterémkoli repertoárovém divadle vždy samozřejmě ví nejlépe, co se má hrát. Ale stojí za to, trpělivě kompetentní osoby přesvědčovat, že je dokonce praktické a pragmatické profilovat divadlo a dbát na uměleckou úroveň tvorby, protože právě do takového divadla se bude chodit. (Doporučuji na počátku mise zamlčet, že ne hned.) Dramaturg sám by tomu měl věřit – proč by jinak tuto pro mnohé záhadnou funkci vůbec vykonával? - a měl by být schopen ostatní o tom přesvědčit. Dramaturgická činnost je činnost koncepční. Nesleduje efekt okamžitý, bere do úvahy i delší časový horizont. Budování souboru, rozvoj uměleckého potencialu souboru, hledání a formování „společné duše

souboru“, rozvíjení individuálních dispozic, to vše je za hranicemi momentální, aktuální volby titulu, ať jsou již preferována hlediska spíše provozní, či ryze umělecká. Ale je podstatné zdůraznit, že tyto nároky lze naplnit pouze v divadle se stálým provozem, tedy v takovém typu divadla, které počítá s budoucností.

Nutno přiznat, že v repertoárovém divadle s denním provozem jenom stěží budou všechny tituly tzv. profilové, zjevně naplňující koncepci a program divadla. Praxe nutí k jistému vyvažování. A také by bylo bláhové a neproduktivní se snažit, aby každý z titulů splňoval všechna hlediska – závažnost a aktuálnost tématu, příležitost pro herce umožňující jejich profesní růst, potencionální odezva divácké obce, provozní hledisko návštěvnosti atd. V repertoárovém divadle se stálým a pravidelným provozem může dramaturgický plán naplňovat tyto nároky pouze jako komplex. Žánrová různorodost je typická – a přiznejme, že i nutná – pro tzv. kamenná divadla, velké domy, ale rozhlédneme-li se po činoherních divadlech v celé české republice, pak je žánrově eklektický repertoár příznačný i pro divadla menší, téměř se chce říci, že téměř pro všechna. Stavět repertoár na odlišném principu, svým způsobem žánrově monotematicky, si mohou dovolit pouze soubory závislé na grantech. Tyto divadelní soubory – přestože i často pracují opakovaně a trvaleji – nemusí ale zajišťovat pravidelný, téměř denní provoz, nepracují pod tlakem ukazatelů návštěvnosti a tržby. A v takových divadlech není ani dramaturga třeba. (Samozřejmě, že i tam dramaturgickou činnost někdo vykonává – přinejmenším zvolí téma, námět, konkrétní hru – ale není třeba specifické funkce. Nejčastěji splyne dramaturgická činnost s osobou režiséra.) V stálém repertoárovém divadle je úkolem, posláním dramaturga – méně vznešeně řečeno, tím, co za něj nikdo jiný neudělá – respektovat ony limitující ukazatele návštěvnosti a tržby a zároveň se jim setrvale bránit. Zdá se to paradoxní vymezení. Jeho podstatu snad vystihuje rčení, bonmot - „pokoušet se sahat dál, než ruka může“, neustále, trpělivě. Právě v tomto ohledu může být dramaturg, ne-li nepostradatelný, tak alespoň trvale platný, potřebný.

Výše uvedené řádky by neměly vést k názoru, že jediným autorem dramaturgického plánu je osvěceni přemýšlející dramaturg. Není to tak, že by dramaturg v tichu své faustovské pracovny odpovědně zvažil všechny nároky v konkrétním divadle na

repertoár kladené (příležitost pro herce, témata a jejich aktuálnost, atraktivnost - tu si žádají kritici a není to zanedbatelná veličina, divadlo je i pověst - potencionální návštěvnost, vyvážené obsazení souboru, profilování divadla z hlediska kontextu divadel ostatních, atd), na tomto základě sestavil, stvořil dramaturgický plán a předložil jej k realizaci a poté snad kontroloval, radoval se, či si zoufal, nad jeho plněním. Jednak to není možné, žádný génius v oboru kombinatoriky to nedokáže, a jednak je to zbytečné, marné, podstatě a smyslu divadla odporující. Divadlo je věc kolektivní a základním principem práce je dialog. Dramaturgický plán musí vznikat týmově. Nemá smysl určovat, kdo by měl v týmu být. (Samozřejmě, že především režisér, a lépe režiséři, jenomže v dnešní době putujících režisérů, kdy mnohé z divadel má pouze jednoho, který je buď ředitelem nebo uměleckým šéfem, to ani nejde.) Nevěřím, že dramaturgický plán, který by neprošel diskuzí, a to opakovanou, dlouhodobější, který není výsledkem skutečného dialogu, by se mohl stát konceptem, umožňujícím živou tvorbu. Dramaturg má dialog iniciovat, inspirovat, moderovat (viz původní význam slova – zpomalovat). Samozřejmě, že je jeho povinností vážit a uvádět v diskuzi i hledisko různorodých nároků, mít na paměti celek, komplex dramaturgického plánu, brát v úvahu delší časový horizont, směřování, budoucnost. A to právě proto, že režiséři si mohou dovolit luxus uvažování z hlediska jediného titulu. (Veškerá má profesní zkušenost od oblastního divadla v Kladně po divadlo Národní mě přesvědčila, že právě tak tomu je, a to i u režisérů, o jejichž profesních kvalitách nebylo pochyb, s výjimkou případu, že režisér byl zároveň uměleckým šéfem).

Zmínili jsme žánrovou eklektičnost, která je pro divadla se stálým provozem v určité míře nezbytná, to neznamená bezbřehost nebo rezignaci na kvalitu – či dramatickou potencialitu – zvolených textů. Jak známo, „šedá je všechna teorie, života strom zelený“. Každý dramaturg se postupně ve své praxi přesvědčí, že titul tzv. profilový, zásadní, do kterého jsou projektovány tvůrčí sny, titul, o kterém se předpokládá, že bude páteří repertoáru, může ztroskotat, ať již právě v důsledku přílišné ambice nebo z dopuštění jiných okolností. A titul podceňovaný, pokládaný za doplňkový, vyvažující, může se stát překvapením. Ale nestane se tak čistou náhodou. (I když připouštím možnost zázraků.) Důvody, proč se tak stalo, můžeme sice určit teprve zpětně, obvykle ale zjistíme, že onen titul konkrétním způsobem naplňoval, zúročoval předešlou tvorbu

a směřování, anebo dokonce objevil i nový potenciál možností souboru, tedy splňoval požadavky i specificky tvůrčí, nikoli jak se předpokládalo, spíše či pouze, požadavky provozní.

Uvedu příklady dva, ze zcela rozličných divadelních institucí, svou zcela osobní dramaturgickou zkušenost. Následující dvě statě může čtenář, který se chce striktně držet tématu sestavování, tvorba dramaturgického plánu, přeskočit. Ale v živém divadelním dění, procesu od volby titulu až po premiéru, souvisí všechno se vším. Vypreparovat jednotlivé aspekty je možné jen pro potřeby teorie, která je – jak jinak – šedá. Mnohdy se barvitěji, výrazněji vyjeví problematika dramaturgie, na konkrétních příkladech. Úvahy o dramaturgii jsou vždy úvahami o divadle jako takovém.

### **2.1.1. Dramaturgie v praxi. Divadlo Komédie, 90 léta. Režiséři Michal Dočekal a Jan Nebeský.**

Divadlo Komédie devadesátých let profilovala tvorba režisérů Michala Dočekala a Jana Nebeského, u obou nebylo pochyb, že jsou rodem režiséři, a to ambiciózní režiséři, u obou se dal již tehdy rozpoznat jejich osobitý inscenační styl. Svou tvorbou také prokazovali, že mají svou vizi, jinak řečeno, že mají „co na srdci“. (Ostatně, o jejich tvůrčí vitalitě svědčí, že i po dalších dvaceti letech jsou na české divadelní scéně nepominutelní – úspěšně soupeří o nejprestižnější ceny za divadelní tvorbu – a že je jejich režijní styl prokazatelně inspirující pro následující generace. A tak to má být, každá nová generace stojí na ramenu té předcházející. Čtenář promine, nejsem si jista, zda autorem výroku je Q. Tarantino či o generaci starší W. Friedkin.) Divadlo Komédie bylo v té době šťastně neinstitucionalizované, bývaly doby, kdy jsme neměli ani ferman, protože bylo možné se denně přímo domluvit. Dramaturgii, ve smyslu směřování samozřejmě určovala zmíněná tvůrčí ambicióznost obou režisérů. V určité době jsme měli na repertoáru souběžně tituly, z jakéhosi pomyslného zlatého fondu, nezpochybnitelných her snů. Shakespearův „Hamlet“ a „Král Lear“, Čechovovy „Tři sestry“, Beckettův „Konec hry“, Strindbergova „Hra snů“, Calderonův „Život je sen“, Ibsenův „Stavitel Solness“... Komédie jako Shakespearův „Sen noci svatojánské“, „Zkrocení zlé ženy“, Ostrovského „Les“ jsme málem pokládali za vstřícnost publiku.

(Ujímal se jich tehdy Michal Dočekal, který i tím prokázal, že je bytostně šéfem. Výchozí kompetence obou režisérů byly totiž rovnocenné. Ale šéf je ten, kdo dělá nejen to, co chce, ale to, co je třeba. Všechny tři zmíněné komediální tituly, nutno poznamenat, se staly úspěchem divadla, a to zejména díky režijní invenci.) Když v Komedii hostoval vídeňský Burgtheater, s Fossovou inscenací Beckettova „Konce hry“, blahopřáli nám slavní kolegové k našemu dramaturgickému plánu, respektive repertoáru. „Je radostné býti pochválen, mužem chváleným“, praví latinské přísloví. Ráda bych věřila, že jsem tušila již tehdy, ale bezpečně to vím dnes, že paradoxně právě v malém divadle si můžete dovolit dramaturgicky hýřit. Čím menší divadlo, čím méně institucionálních nároků, tím svobodnější, nezávislejší volba. Ve speciálně vzorové instituci jako je Národní divadlo, musíte brát v úvahu mnohem delší časové rozpětí. V Národním divadle je pochopitelně zodpovědnost jak k minulosti, k tradici, tak k výhledu, k budoucnosti naléhavější, a domnívám se, že pro tamního dramaturga povinná. (Co budete, či další budou! hrát, když během krátkého úseku, dejme tomu pěti let, „vystřílíte“ všechny tzv. velké tituly?) V Národním divadle musíte brát v úvahu, že tam byl někdo před vámi a že někdo přijde po vás. V malém divadle, lépe řečeno v souboru „spřízněných volbou“, je vztah k tradici i k budoucnosti velmi podmíněný. A po pravdě řečeno, v krajním případě nemusí být dokonce žádný. Je svým způsobem oprávněné chápat vaše angažmá jako vaši éru. Ale pak musíte být připraveni včas, po vyčerpání, odumírání původní přitažlivosti, odejít. Budova divadla zůstává, příležitost dostanou další. Budova sama není ještě instituce, i když má svůj genius locci, kterého nectíte-li, pomstí se vám. Soubory „spřízněných volbou“ mají z přirozenosti věcí svůj limitovaný čas. (Říkává se, že je to stejně jako v manželství, sedm let, po kterých je nutná regenerace.)

Nicméně, v Komedii jsme prožívali ten šťastný čas „spřízněných volbou“. Nebyl to nijak před závorku vytčený záměr, proklamovaná idea, ale Divadlo Komédie devadesátých let se stále zřetelněji profilovalo interpretací tzv. velké klasiky, i to podmiňovalo jeho specifičnost. Protože v divadle malém – s malým počtem herců, objemem financí, a z toho vyplývajících omezujících podmínek inscenačního řešení – se velká klasika, jako trvalejší linie repertoáru, nepředpokládá, je svým způsobem překvapující. Omezující podmínky musí nahradit invence a kreativita. Zcela



zřetelným vybočením z ambiciózní repertoárové linie bylo tedy zařazení detektivky Agathy Christie „Deset malých černoušků“. Jde samozřejmě o titul mainstreamový, který nevzbuzuje pražádná očekávání umělecká, je průhledně divácky vstřícný, tzv. oddechový. To neznámá, že by nevyžadovala jeho jevištní interpretace profesionalitu, bezpečné zvládnutí řemesla, byť v řádu konvence. Ostatně brilantní zvládnutí řemesla samo o sobě vzbuzuje diváckou libost – viz výkony artistů. Michal Dočekal se chopil inscenace s velkým režijním gestem – inscenace doslova přetekla z jeviště do celé budovy divadla. Jednotlivá dějství se odehrávala v různých prostorách divadla, nejen jak se patří na jevišti, a – jak sice už bylo, ale nyní je zvlášť časté – ve foyeru, ale také na balkóně a v kavárně. Divák pochopitelně musel s dějem a herci putovat. (Dnes je tento princip základem zážitkových produkcí imerzivního divadla.) Nebudu bláhově tvrdit, že jsme našli v textu Agathy Christie něco víc, než tam je, že by interpretace aspirovala na hlubokomyslnou výpověď, prezentovala významně osobité téma. Ale byla nečekaná svým řešením a zcela nekonvenční. V této inscenaci se zúročoval styl předešlých inscenací, dokonce je v určitém ohledu rozšiřoval, nabízel nové možnosti. Samo vybočení se stalo potvrzením stylu. Zajímavé bezpochyby je, že postupem času si Michal Dočekal prostor režijního gesta, myšlení – v původním i metaforickém smyslu – zvětšoval, rozšiřoval, rozpínal, kdežto Jan Nebeský naopak zmenšoval, zintimňoval, koncentroval. Linii velkých titulů totiž komplementárně doplňovaly inscenace Jana Nebeského, komorní, spirituální, duchovní, jako např. L. Lagronové „Tereška“ a Beckettův „Konec hry“, inscenované v netradičním prostoru, ve foyeru a na jevišti, které se stalo scénou děje i hledištěm. Jako by bytostné tendence obou režisérů, šťastně komplementární, předurčily jejich budoucí cesty.

### 2.1.2. Národní divadlo, uvedení hry Hadar Galron „Mikve“.

Druhá má profesní zkušenost, „nepřípadné“ volby titulu, vybočující z nároků a očekávání, je divadelní hra izraelské dramatičky Hadar Galron „Mikve“ zařazené do repertoáru v Národním divadle. Jak napovídá název – celý děj se odehrává pouze v prostoru povinné očištné lázně židovských žen. V celé hře jsou pouze ženské role. Hry s čistě ženským obsazením se vyplatí praktickému dramaturgovi znát, protože, jak známo, hereckých příležitostí pro ženy je vždy méně, než by bylo třeba. Nebudu

zastírat, že i to bylo jedním z důvodů jejího nasazení, pádným argumentem v diskuzi o dramaturgickém plánu. Další motiv byl víceméně osobní. Byla jsem pozvána na dnes již opakovaně pořádaný divadelní veletrh současné izraelské dramatiky v Tel Avivu. V jediném týdnu se nám dostalo mnoha přednášek o veškeré izraelské dramatice (nelze říkat dějiny, protože čas izraelského divadla čítá pouhá desetiletí), o výrazných divadelních osobnostech, setkali jsme se mnoha autory, viděli sestřihy inscenací, absolvovali veřejná čtení i zhlédli několik představení. Prezentace izraelské dramatiky byla velmi intenzivní a cíleně zaměřená na německé jazykové mileu (naprostá většina účastníků byli dramaturgové z německy mluvících zemí, doplněné po jednom dramaturgovi ze zemí střední Evropy.) Intenzita školení měla na mě nepochybně vliv. Cítila jsem se zavázána a povinna skutečně si něco vybrat, když už bylo do mě tolik investováno. (Jak se později ukázalo, v tomto běhu jsem byla zřejmě jediná, kdo současnou izraelskou hru prosadil do pravidelného repertoáru. V Německu proběhla dvě, tři veřejná čtení.) Zaujala mě samotná osoba Hadar Galron a také mě inspirovala atmosféra izraelského divadla. Právě proto, že má tak krátkou historii, nachází se v zcela jiné fázi než moderní divadlo evropské. Zdálo se mi, že zhlédnutá představení měla v sobě cosi prapůvodního, elementárně odzbrojujícího, jaksi až obrozeneckého. Z naší perspektivy exkluzivní modernity mohla by být však označena jako poněkud staromódní. Nikde a nikdy jsem ještě ale neviděla nadšeně vstoje aplaudující a plačící publikum. A tam se to opakovaně přihodilo, jak při večerním představení, tak při dopoledním, naplněném, divadelníky obávaných, výrostků. (A pozor, nešlo o muzikály! čistá činohra.) Hadar Galron je moderní, vzdělaná a angažovaná žena. Její hra je v izraelském prostředí odvážným činem, ortodoxní židovství stále má svou váhu, přinejmenším v koncepci rodinného práva a postavení ženy. Přesto, přenesena do odlišného kulturního kontextu, může se zdát zajímavá spíše etnograficky. (A tyto námítky při počátečních zkouškách skutečně, a vlastně oprávněně, padaly, leč byly umlčeny moudřejšími staršími kolegyněmi.) A dále, sama angažovanost textu, nenalézám jiný vhodný termín, může být taky problém. Jediný, kdo uměl napsat přesvědčivá dramata, které by odpovídaly tomuto vymezení, byl Bertolt Brecht. (Stojí za to, přečíst si jeho pravidla „Jak říkat pravdu“. Lest, umělecká lest, je jednou ze základních podmínek.) U ostatních dramatiků – tehdy jako nyní – je průkazná

angažovanost únavně pravidelně, v nepřímé úměře k pravděpodobnosti, uvěřitelnosti, životní i umělecké pravdivosti. „Mikve“ Hadar Galron, zdaleka nemá brechtovskou lstivou sílu. Příběh žen, které se při jedné z návštěv mikve vzbouří a vzdorují ortodoxně patriarchální komunitě je stavěn přímočaře, z hlediska sofistikované struktury dramatu, vlastně naivně. Jenomže naivita, insitnost mají svůj půvab a mohou mít i velkou emoční sílu, mohl by teoretikovi namítnout dramaturg. Příběhy, u kterých až moc dobře tušíme, že by se tak, jak jsou traktovány, nemohli udát, ale jsme potěšeni a uspokojeni, že se v umělecké fikci dějí, jsou věčné. Mají své typické žánry – pohádku, kde vítězí dobro nad zlem, western, kde jedinec vzdoruje přesile. Hra Mikve, odhlédnuto od specificky etnografických souvislostí, je příběhem o vzpouře. A vzpoura – ponechávám na individuálním zhodnocení čtenáře, proč tomu tak je – nás vábí, přitahuje nás, snad je fikce náhražkovým ukojením naší vlastní touhy po vzpouře. (Mohla bych samozřejmě šermovat teoretickými termíny, ale není na škodu připustit, že mnohdy je prvotním impulsem volby titulu instinkt, intuice, prostě si řeknete, na tom něco je, argumenty hledáte až ex post.) Po premiéře hry napsala jedna kritička, „hledištem se prohnala vlna emocí“. „Mikve“ se pak s úspěchem hrála po mnoho dalších sezón. Vracím se ku začátku – hra, jejíž dramatické kvality mohly být označovány jako sporné a jejíž nevyvratitelnou výhodou bylo „pouze“ mnoho ženských rolí, se ujala nečekaně. Silně emotivní přijetí překvapilo i samotné zúčastněné. Hledejme důvody. Inscenace prezentovala v nejvyšší kvalitě to, co je na činoherním jevišti nejvzácnější, a jedině nenahraditelné, herecké umění. Bylo pro mě velkým potěšením a školou, jak dámy pracovaly. Nenechaly padnout jedinou repliku, vybavily své postavy nezaměnitelnou osobitostí, totálně a mateřsky si je přivlastnily, a z jeviště pak přímo vanulo, nejen, že to umí, ale jak rády je hrají. Režie Michala Dočekala byla úsporná, neokázalá, bez akcentů, které by strhovaly pozornost na um režiséra, „teď vyprávím já“, ale promyšlená ve vedení herců i v konceptu, téměř bez vnějších scénických efektů – krom závěrečné sugestivní metafory. Dalo by se říci, byla to režie přístupem k látce měkká, feminní. A právě proto skvělá. Odpovídající tělu i povaze textu. (Ostatně „cit pro materiál“, pro specifičnost zvoleného textu, pokládám za jednu ze základních dispozic režiséra i dramaturga.) Díky inscenaci v Národním divadle prosadil se text zanedlouho i v dalších divadlech. Byla to pro mě pozoruhodná

dramaturgická zkušenost. Věřila jsem, že se to může podařit, ale... V rekvizitárně padaly sázky, jak dlouho může hra vydržet na repertoáru, milý, talentovaný postmoderní dramatik mi řekl, zda to skutečně myslím vážně, židovská obec nabízela služby při výkladu, židovští přátelé se obávali, zda uvedení hry nemůže napáchat škody. A sama Hadar Galron po shlédnutí generální zkoušky pronesla větu,“ takhle by se židovská žena nechovala“. Nevím, jak byly úspěšné další inscenace, ale úspěch v Národním je možné interpretovat tak, že to, co divák očekává, co chce vidět právě na první scéně, je především brilantní herectví. Jako dramaturg bych měla dodat, aby herectví nebylo pouhou exhibicí (i když, jak už bylo řečeno, virtuozita sama může být zdrojem libosti), měla by mít inscenace potencionálně nosné téma, které koresponduje, týká se, oslovuje, a to zejména ve zcela speciálním případě Národního divadla, širokou diváckou obec. (Již jsem výše uvedla, že vzpoura nás bezděčně přitahuje, je sama o sobě dramaturgická, může se dotknout – doufá dramaturg – každého diváka, ať již z důvodů touhy nebo odříkání. Lapidárně vyřešila námitky, že text je zajímavý pouze etnograficky, laická divačka: „...víš, ona každá žena měla svého otce“. Inscenace si díky invenční tvůrčí herecké práci našla své téma, které ji vyvázalo z úzce specifických etnografických souvislostí. A to navzdory přesvědčení samotné autorky, že hra může fungovat jen při důsledném dodržení etnografického kódu.) V jiné rovině, obecnější a zároveň snad až přízemně praktické, pro dramaturgickou práci lze vyvodit: věrte své intuici, myslete na herce, režiséři se stejně prosadí sami, patří to nezbytně k jejich profesionální výbavě.

Abychom se vrátili k tvorbě dramaturgického plánu, zopakujme, že jde o činnost koncepční, alespoň v onom původním lessingovském smyslu. Mohli bychom stanovit lessingovský imperativ – vzdoruj a měj vizi. Jinak řečeno, dramaturg by neměl setrvávat v trpném přizpůsobení se determinujícím vnějším, mimouměleckým okolnostem a měl by mít stále na paměti perspektivu souboru a divadla. Dramaturgický plán jako celek, souhrn titulů každé jednotlivé sezóny, by měl rýsovat směřování divadla. Měl by konturovat, prozrazovat, vyjadřovat program divadla, jeho orientaci. Což neznamená každým jednotlivým titulem program a orientaci dokazovat, dokládat a stvrzovat, jakýkoli fundamentalismus zaslepuje a je na překážku přirozenému běhu věcí. V institucionalizovaném divadle se stálým pravidelným

provozem je dramaturgický plán nutností. Bere v úvahu současný stav i perspektivu a zároveň umožňuje kontinuitu provozu.

Lze ale vytyčit i opačnou, provokativní hypotézu. Nejlepší dramaturgie divadla je právě ta, kdy žádný dramaturgický plán není nebo nemusí být. Každý další zvolený titul je svým způsobem předurčen, přirozeně vyplývá z inscenace titulu předešlého. Dramaturgie divadla pak sleduje a následuje přirozenou kontinuitu tvůrčího dění. Nové tituly neopakují pouze témata předešlá, to, co už se jednou osvědčilo, ale vydávají se do prostor, které předešlé inscenace objevily a které stojí za to prozkoumat. Malíř přece maluje právě ten obraz, který nezbytně musí, ten následující je v každém případě, tak či onak, předurčen tím předcházejícím. Každý děle praktikující dramaturg mi oprávněně namítne, že takového stavu tvůrčí nezávislosti, absenci závazného výhledu, lze v běžném provozu jen stěží dosáhnout. Tento typ svobody mají jen samostatně tvořící umělci. Divadlo je ale záležitost kolektivní a každý večer, nebo alespoň pravidelně se opakující. Kontrastní, protilehle vytyčené hypotézy mají svůj smysl, odhalují totiž možná úskalí, rizika. Dramaturgický plán je svým způsobem nutně svazující, omezující. A opět platí, čím větší divadlo, čím vyšší míra institucionalizace, tím větší nutnost dlouhodobějšího plánování. (Tvoříte-li dramaturgický plán sezóny s předstihem dvou let, copak víte, jaká bude doba a jací budete vy sami?) Je tedy zřetelné, že ideálu přirozené tvůrčí kontinuity se mohou nejnadhěji blížit, a snad i po určitý čas plně realizovat, soubory spontánně vzniklé. Ale ty se buď po čase rozpadnou, nebo postupně přijmou omezující jeho instucionalizace.

Přirozený, kontinuální vývoj tvorby a plánování, třebaže dramaturgické, jsou v jistém rozporu, nutno přiznat. Jak tedy proplout mezi Skyllou a Charybdou? Neexistuje jednoznačně bezpečná cesta. Mohu vyjádřit pouze svůj osobní názor. Domnívám se, že dramaturg nemá setrvávat v poklidném bezpečí, byť inspirující knihovny, natož deprimující kanceláře, ale má se účastnit tvorby inscenace, a to nejen ve fázi přípravné, záleží jen na jeho individuálním založení, zda aktivně či pasivně. Živý proces tvorby by měl být pro dramaturga právě tak inspirující, jako dramatická literatura.

Ve zcela ideálním případě ovlivňují volbu jednotlivých titulů požadavky ryze tvůrčí. Konkrétní dramaturgický plán ve svém celku je pokusem vyvážit, sladit požadavky

různorodé. Ať by byl dramaturgický plán sestaven pouze ze skvělých, zcela nezpochybnitelných titulů, nemusí to ještě být ta správná volba, sázka na jistotu. Pripusťme, že takových dramát není zas až tak mnoho. Od dob Aischylových až po současnost snad dvě tři desítky, optimisté by se možná dopočítali čtyřiceti titulů. Jsou to ty hry, které jsou v každé době platné a potencinálně aktuální, a právě proto pokládáné za „velkou klasiku“. Jestliže je ale zařadíte do dramaturgického plánu jenom proto, že jsou velké, ctěné, může se vaše sázka na jistotu zvrhnout ve fiasko. Protože nikdo nepochybuje o umělecké kvalitě vysoké klasiky, padá neúspěch – nebo mírněji, nikoli ohromující výsledek – především na vaši hlavu. A neobhájíte se poukazováním na kvalitu textu, a neobhájíte se ani tehdy, jestliže si nasazení hry vynutil režisér, který chce jen odstřelit vysoký cíl a zařadit ho do svého portfólia, a vy při tom třeba od počátku víte, že nemáte vhodné obsazení. (Někteří mladší režiséři polykají velké tituly jeden za druhým s takovou rychlostí, až sugerují pocit, že chtějí zítra umřít.) Dokonce i k zařazení velké klasiky do dramaturgického plánu musí být podstatnější důvod. Potencionální aktuálnost se musí stát zjevně reálnou.

Jan Grossman na poradách o dramaturgii (měla jsem tu čest pracovat vedle něj několik sezón v tehdejší Divadle S. K. Neumanna) říkával, nehledáme tituly, hledáme témata. Každou hru čte doba. Zcela přítomný čas odhaluje a formuluje její téma. Schopnost najít hru, která by souzněla, či lépe oslovovala dobu – prostě, kterou má smysl právě dnes uvádět – bývá pokládána za důležitou dramaturgickou dispozici. (Záměrně neříkám dispozici dramaturga, protože dramaturgickým myšlením může být nadán režisér. Jan Grossman byl toho přesvědčivým důkazem.) Schopnost přečíst hru, interpretovat ji (v žádném případě to neznamená přímočarou, levnou aktualizaci!!!) je, domnívám se, vlastní podstatou dramaturgického myšlení. Tím se ovšem již dotýkáme tématu interpretace. Interpretace neznamená pouze scénické provedení dramatického textu. Interpretace textu probíhá od prvního, třeba jen zájmového čtení textu. Dramaturg je z povahy své funkce profesionálním interpretem. A právě v této oblasti může pokládat svou činnost za v pravém smyslu tvůrčí.

A protože interpretace je podstatné a vzrušující téma, zaslouží si vlastní studii.

Oponenti: prof. MgA. Jan Burian  
MgA. Kristina Žantovská

Neprošlo jazykovou ani redakční úpravou.

Datum poslední aktualizace: 17. 2. 2021

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

