



DRAMATURGIE A „POSTDRAMATURGIE“

STRUČNÝ ÚVOD DO PROBLEMATIKY

Jména autorů studijní opory:	prof. MgA. Jan Vedral, PhD.
Název fakulty:	Divadelní fakulta
Název katedry:	Katedra činoherního divadla
Studijní program:	Režie-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

<i>Úvod</i>	3
<hr/>	
<i>1. POJETÍ A POJMY SOUVISEJÍCÍ S DRAMATURGIÍ</i>	4
<hr/>	
<i>1.1. Dramaturgie jako umění „sestavení příběhů pro jejich předvedení“ a jako specifická divadelní profese</i>	4
<i>1.2. Dramaturgie titulů, dramaturgie témat a dramaturgie emocí</i>	7
<i>1.3. Pravidelná, nepravidelná a projektová dramaturgie</i>	9
<i>1.4. Teoretická, praktická, producentská, autorská, kritická dramaturgie a dramaturgická spolurežie</i>	12
<hr/>	
<i>2. DRAMATURGIE V MODERNÍM DIVADLE A V POSTMODERNITĚ</i>	15
<hr/>	
<i>2.1. Společnost na cestě od modernity k postmodernitě</i>	15
<i>2.2. Paradigma postmoderny a krize osvícenských institucí, jejich hierarchičnosti a univerzalizmu</i>	18
<i>2.3. První divadelní reforma, avantgarda a tzv. druhá divadelní reforma</i>	20
<hr/>	
<i>Literatura k dalšímu studiu</i>	27

Úvod

Cílem této studijní opory je nabídnout studentům základní informace o proměnách, kterými prochází činnost divadelního dramaturga (ať už v divadelním souboru, či při přípravě inscenace jako jedinečného projektu) v době po tzv. performativním obratu, tedy v několika posledních desetiletích. O tomto období se také obecně hovoří jako o „postmoderně“ či o „tekuté modernitě“. Vývoj a proměny divadla, a to jednak jako umění, jako estetického fenoménu, jednak jako nezbytně do jisté míry institucionalizované součásti kulturního provozu ve veřejném prostoru rozšířily, obohatily, ale i zproblematizovaly dosavadní pojetí dramaturgické činnosti a tvorby.

Aby tyto změny byly zřetelné, vymezuje text studijní opory ono dosavadní, či, chcete-li, konzervativní pojetí dramaturgie tak, jak se prosadilo v českém divadle, především v činohře.

Materiál je přehledový a zdaleka nevyčerpává danou problematiku. Jako všechny reflexe současnosti a nedávné minulosti nemůže mít dostatečný odstup od promyšlené matérie, tím spíše, že onou matérií je živé, vznikající, zanikající a proměňující se divadelní (a s divadelními principy pracující) tvůrčí úsilí. Čtenář proto v textu nenalezne žádné esteticky normativní požadavky ani pracovní návody. Text mu však kromě informací může zprostředkovat takové pojetí problematiky, které ho podnítl k samostatným úvahám, polemikám, a především k dalšímu studiu.

1. POJETÍ A POJMY SOUVISEJÍCÍ S DRAMATURGIÍ

1.1. Dramaturgie jako umění „sestavení příběhů pro jejich předvedení“ a jako specifická divadelní profese

V užším, původně aristotelském smyslu slova, je dramaturgie „uměním sestavit příběh“, nejčastěji v předem zapsané podobě dramatického textu, pro jeho scénické předvádění.

Aristotelova Poetika je v tomto ohledu konstitutivním dílem evropského divadla, pojednávajícím o **literární (zapsané podobě) dramatického díla**. Druhým ustanovujícím zdrojem je pak **herecké mimování**. Bezprostřední herecká tvořivost (nevycházející z podnětů a interpretace napsaného textu) vychází z tradice antického mimu a – na rozdíl od literátem „sestaveného příběhu“ - prochází dějinami evropského divadla kontinuálně.

Z hlediska setrvalosti hereckého mimování jako zdroje „napodobování“ lidského chování a jednání je třeba také vnímat objektivnost a důsaznost soudobého diskursu o teatrologem Lehmannem pojmenovaném „**postdramatickém divadle**“. Evropské divadlo po celou dobu své existence má kromě fází, kdy se opírá o psané drama, přičemž tyto fáze rozhodně nejsou souvislé a soustavné, stále svou autentickou mimetickou podobu „předdramatickou“ i „postdramatickou“. (Problém tkví v tom, že Lehmann chápe „drama“ zejména literárně.) Produkce hereckého mimování vznikají zcela nezávisle na zapsané podobě, nebo si zapsané příběhy svébytně osvojují (jako například v commedii dell'arte či v hanswurstiádách tzv. hauptakcí, ve slavných forbínách W+V či v hereckých extempore V. Buriana, dnes například v produkcích stand-up comedy.) Naplňují přitom řadu kvalit, které evropská kultura rozvíjením Aristotelových myšlenek spojuje s pojmy **drama a dramaticčnost**. Chápeme-li adjektivum „dramatický“ šířeji, než jako jeden z druhů zapsaného literárního textu, ale jako výraz označující **napodobení lidského jednání v situacích, kdy se jednající postavy musí s ohledem na proměňující se situovanost (vztáženost k dalším jednajícím postavám a celkovou proměnlivost cílů a nestabilitu vztahových polí) neustále právě jednáním rozhodovat**, pak samozřejmě můžeme právem mluvit o dramaticčnosti i takových scénických produkcí, které se neopírají o provedení či interpretaci předem napsaného textu.

Způsobů, jak „sestavit příběh“, aby mohl být předveden, tedy vlastně „dramaturgií“ v autorském slova smyslu, vyvinula evropská kultura celou řadu, tak či onak se k nim vrací a aktualizuje je. Tyto „dramaturgie“ jsou reflektovány literárněvědně a teatrologicky, někdy nabývají podoby **normativních estetik**, vyžadujících s větší či menší striktností užívání přesných postupů. ***Tam, kde si normativní estetiku osvojí politická moc, která využívá divadla jako jednoho z nástrojů k formování společenského diskursu, jsme svědky proměny dramaturgie jako poetiky v dramaturgickou technologii.*** (Zpravidla bývá v těchto souvislostech právem zmiňován francouzský klasicismus, české kulturní prostředí je však dodnes poznamenáno doktrínami socialistického realismu. Neideologický, ale tržní diktát se specifickými dramaturgickými požadavky dnes vytváří všudypřítomný a vše ovlivňující kulturní průmysl. Právě „postdramaturgie“, o níž bude řeč, se snaží s tímto tlakem merkantilního a marketingově dominujícího kulturního průmyslu vyrovnat tím, že osciluje mezi parodováním jeho požadavků a paradoxně současně jejich naplňováním.)

Svou zdrojovou dominanci a autoritu si ve všech těchto „dramaturgiích“ ve smyslu autorských strategií sestavení příběhu, dodnes udržuje Aristotelova Poetika. (Bouří se proti ní Brecht se svou dramaturgií **epického, nearistotelského divadla**. Vymezuje se proti němu Esslin, když analyzuje absurdní drama jako „**antidrama**“ s „antipříběhem“ a „antihrdiny“. Ostatně i zmíněná koncepce „postdramatického divadla“ se odvozuje z negací Aristotelova pojetí. F. Dupontová nedávno zašla tak daleko, že ve své vlivné studii s nadsázkou označila Aristotela za „upíra západního divadla“.

Aristoteles, s velkým časovým odstupem od doby jejich vzniku, analyzuje texty, tedy literární artefakty. Z komparace epického a dramatického sestavení příběhu dospívá k závěrům o účinnu jejich scénického provedení. Potencialita konkrétního časově prostorového předvedení příběhu se odvozuje od jeho textového, literárního zápisu. Je nepochybné, že součástí tohoto „zápisu“ je i představa takového předvedení.

Jako dramaturgii chápeme v užším slova smyslu tvůrčí činnost v divadle (a šířeji v dramatickém umění) zprostředkující dialog mezi literaturou a scénou, mezi textem a jeho scénickým vyjádřením, mezi scénou a recipienty, mezi scénickým dílem a jeho vnitro-divadelní kritickou reflexí. Tato funkce je v **interpretacním divadle** (pracujícím s dramatickým textem, ale jak uvidíme, nejen s ním)

obsažena vždy, v **souborových repertoárových divadlech** (ale jak uvidíme, nejen v nich) bývá delegována na profesi dramaturga.

Profese dramaturga je plodem osvícenské reformy divadla, vzniká v souvislosti s ustanovováním souborových repertoárových činoher a s potřebou budovat jejich repertoár podle pravidel estetického kánonu a osvícenských ideálů zdůrazňujících osvětovou a výchovnou funkci divadla. Dramaturgická činnost se uskutečňuje formulováním uměleckého programu konkrétního divadelního spolku, snahou jej naplnit konkrétními inscenacemi, soustavnou sebekritickou reflexí tohoto naplňování a korekcí programu.

Prvotní, „aristotelský význam“ dramaturgie jako dovednosti předvést scénicky příběh, nabývá nového smyslu v těch divadelních systémech, ve kterých se neprosazuje normativní estetika a kde nedominuje ani jeden obecně přijímaný divadelní styl. (V takových systém skutečně může dramaturgie zdegenerovat do funkce „strážce pravidel“.) Tedy tam, kde nedominuje jedna scénická a dramatická konvencionalita, dohoda mezi scénou a diváky, jejíž uplatňování a naplňování dramaturgie střežila a vyžadovala.

Dramaturgie dnes musí rozumět rozvoji a pluralitě jak literárního obsahu, tak možností scénického sdělování. S touto očekávanou ideální znalostí se podílí na přípravě nových textů pro scénické uvedení, podněcuje a ovlivňuje inscenační přípravu starších textů, jejich překlady a případné adaptace.

Dramaturgická činnost je tedy v různé míře nápomocna vzniku jednotlivých inscenací, její ambicí je směřovat od pouhého „provedení“, tedy „scénické reprodukce textu“, k jeho originální interpretaci divadelními prostředky. Obsah a pojetí profese dramaturga se proměňuje v souvislosti s historickým vývojem jednotlivých divadelních kultur, s mírou organičnosti (či pouhé organizovanosti) tvůrčí spolupráce v konkrétních souborech a také s osobnostním typem dramaturga.

V tomto pojetí se ovšem dramaturgie jako divadelní profese, naplňující jednu z funkcí nezbytnou v tvůrčím procesu zejména interpretačního divadla, vyvinula a etablovala v kontextu středoevropského divadla. Stalo se tak zejména díky postupnému osvojování si německé osvícenské koncepce divadla ve vznikající moderní (měšťanské) společnosti. Jiné divadelní kultury koncipují a vnímají činnost a odpovědnost dramaturgie jiným způsobem (například jako „literárního experta“ v organismu divadelního

spolku – vizme ruského „zavlitá“ (doslova „vedoucí literární částí“) či podobně polského „kierownika literackiego“ (doslova „literární vedoucí“). V anglosaském divadelním systému, který se většinou historicky neopírá o soustavnou činnost souborů jako institucí, tato profese až do osmdesátých let minulého století zcela chyběla.

1.2. Dramaturgie titulů, dramaturgie témat a dramaturgie emocí

Dramaturgií titulů zde rozumíme **výběr a sestavení dramaturgického plánu (repertoáru) divadla podle potřeb a možností konkrétního souboru**. Taková dramaturgie je průnikem pragmatické provozní úvahy, znalosti kulturních potřeb a preferencí publika, pro které spolek pracuje, a literárně estetické znalosti dramatického kánonu. Dramaturgická praxe, resp. její výsledek v podobě repertoáru divadel, se na budování tohoto kánonu také přímo podílí.

V průsečíku možností, zájmů a potřeb konkrétního souboru, které se ideálně opírají o jeho umělecký (a ideový a etický) program, ale současně respektují provozní danosti, se dramaturgie titulů realizuje konkrétními **dramaturgickými volbami**. Dramaturgie titulů je ze své podstaty přiznaně eklektická, tam, kde je výrazem nejen provozní potřeby, ale i myšlenkového a estetického ideálu, má nepřehlédnutelný hodnototvorný podíl na úrovni obsahu diskursů vedených ve veřejném prostoru dané pospolitosti.

Jako **dramaturgie témat** je v českém divadelním kontextu od šedesátých let 20. století chápán takový způsob dramaturgické činnosti, při které je výběr textů do repertoáru zřetelně **programově řízen uměleckým a ideovým (společenským) postojem tvůrců**, tedy nejen samotného dramaturga, ale celého uměleckého vedení spolku/divadla a konec konců i souboru jako takového. Osvícenský ideál mravní výchovy vyjadřuje taková dramaturgie aktivním (používá se i mírně zprofanované slovo angažovaným) postojem ke stavu společnosti a zjevným, ale i skrytým procesům, které ovlivňují žitou skutečnost. Divadelní dílo díky tomu vstupuje do přiznaného společenského dialogu s publikem o stavu obce (polis, proto jde také někdy o divadlo označované jako politické). Dramaturgické volby titulů pro inscenace jsou vedeny k tomuto společenskému přesahu, k němu je zaměřena i dramaturgická a režijní interpretace díla.

Dramaturgie témat rovněž aktivně usiluje o spolupráci s autory, inspiruje je, nežádka se sami autoři stávají součástí konkrétního divadelního spolku. Témata a příběhy, které dramaturgie tématu nenalézají v existujících dramatických textech, připravuje pro scénické provedení **dramatizacemi**, úpravami původně filmových scénářů a dalšími výraznými **adaptacemi preexisťujících (vesměs nedramatických) děl**. Vývojově se vlivem společenských podmínek totalitní československé společnosti v dobách tzv. normalizace vyvine do typu tzv. **autorského divadla**. (Přítomnost autora a jeho podíl je často z politických důvodů zatajen, nebo nahrazen vlastní dramatickou tvorbou dramaturga, režiséra a celého souboru.)

Od pojetí autorského divadla období tzv. druhé divadelní reformy (která už je iniciátorem a hybatelem tzv. performativního obratu, kdy re-prezentace vytvořeného díla je nahrazena prezentací aktuálně probíhající a rodící se performance) nás vývoj vede ke konceptu **devising theatre**. V něm se **rehierarchizuje postavení autora a režiséra jako demiurgů díla**, jejich funkce jaksi **horizontálně** přebírá soubor, kolektiv, a k výsledku dospívá společnou **improvizací** (pokud ovšem samo předvedení, preformování této improvizace není cílem produkce).

Dramaturgie emocí je pojem, který opakovaně navrhuji k odlišení aktuálního výrazného dramaturgického trendu, ale také k postizení důvodů různých typů dramaturgických voleb a posléze inscenační postupů současné divadelní produkce. Zatímco dramaturgie tématu akcentuje společný dialog tvůrců a recipientů vedený prostřednictvím díla o obsahu sdělení, **dramaturgie emocí se zabývá emocionální, pocitovou reakcí publika**. Jednoduše řečeno, namísto: „Já si o tom myslím toto“ stojí: „Já to tak cítím“. Namísto trpělivého vespolného „hledání smyslu“ nastupuje potřeba okamžitého překvapivého „wow efektu“. Dílo se mění v „show“, v jakousi emocionální vířivku, nemělo by klást na příjemce vyšší nároky (například znalost kánonu) a vyžadovat jeho intelektuální spolupráci. **Postmodernistická relativizace epistemických funkcí (nejen divadelního) díla**, rozpadání se „veřejností“ a „pospolitostí“ ve prospěch zdůrazněných potřeb (a domnělých práv) **sebeprožívajících se a k sobě samým se hodnotově vztahujících subjektů a technologický i ekonomický rozvoj kulturního průmyslu**, který je schopen tyto zdánlivě „jedinečné“, tedy diverzifikované zájmy a potřeby uchopit a rozvinout a tribalisticky (kmenově), ale protože globálně, pak v důsledku toho paradoxně masově nasytit – to vše **oslabilo důvěru v dílo jako médium sdělovaného poznání a smyslu a nahradilo ji funkcí rekreativní, můžeme říci „wellnes“ zážitkovou**.

1.3. Pravidelná, nepravidelná a projektová dramaturgie

Pravidelná dramaturgie je soustavná, dlouhodoběji a programově založená činnost dramaturga v konkrétním divadelním spolku, je možné ji rozvíjet v souborovém a repertoárovém divadle – **instituci**. Pojmy „**pravidelné drama**“ (drama psané podle pravidel) a „pravidelná dramaturgie“ (scénická provedení textu nezatížená extemporováním a improvizací) se objevují a jsou používána v období německé osvícenecké divadelní reformy. Ta mimo jiné vedla ke vzniku městských (měšťanských) a posléze státních (národních) divadelních institucí, tvořících dodnes základ středoevropského divadelního provozu. Taková instituce je zpravidla spojena s konkrétním divadelním domem (či v případě vícesouborových divadel s více scénami, jejichž program je však vždy spravován touto divadelní institucí.) Dramaturgie je řízena pravidly, která si tato instituce vytvořila pro svou činnost překonávající **permanentní rozpor mezi nároky provozu a tvůrčími potřebami**. (Pragmaticky jde o pravidelnost představení pro veřejnost, pravidelnost zkoušek, pravidelnost uvádění nových premiér atd.). **Texty volené k inscenaci jsou vytvořeny (a vybírány) podle pravidel, vyjadřujících estetický a ideový záměr prostředky rozpoznatelné dramatické a scénické konvencionality.**

Také tyto texty jsou napsány „podle pravidel“, tedy podřízeny nějaké konvencionalitě, estetickým, ale i technologickým (provozním) nárokům; jejich scénickým prováděním a reflexí se utváří **kánon** a jeho dalším praktickým dramaturgickým **přehodnocováním tradice**.

Vztah konvencionality a kánonu je v postmoderním diskursu jedním z úhelných východisek zpochybnění osvícenstvím ustanoveného pojetí a dějin umění a pěstování (kultivování) tradice. Z hlediska výše rozebíraného pojetí dramaturgie jako umění sestavení příběhu **postmoderní diskurs problematizuje samotné chápání příběhu jako způsobu dobývání smyslu z událostí**. Vlivný filosof Lyotard v svých pracích naopak upozorňuje na to, že **události v příbězích, vytvářejících naši kulturu a identitu, jsou sestavovány tak, aby demonstrovaly předem (mocensky, ideově) daný smysl**. Události samy o sobě, a to i ty, které jsou důsledkem lidských činů (které sledují nějaký záměr) jako by nevydávaly smysl, související s nějakým jejich přesahem (transcendencí), ten je až výsledkem jejich uspořádání do konstrukce diskursu. Konvencionální způsoby sdělování příběhů jako by způsobovaly i zkonvencionálnění smyslu tohoto sdělení.

Kánon uměleckých výtvorů (a tedy i tradovaných příběhů v literární podobě) tedy v tomto pojetí nevyjadřuje hodnoty dosažené zkoumajícím tvořivým lidským duchem. Naopak, podporuje a ustanovuje mocenské a ideové (ideologické) zkruslení žité skutečnosti.

Z těchto myšlenkových pozic tedy čerpá postmodernismus svůj **subverzivní postoj k příběhovosti, k tematizaci žité zkušenosti, a vlastně k jakýmkoli pravidlům a pravidelnosti**. Vymezuje se tak proti duchu osvícenství, který – jakkoli problematicky s ohledem na překotný technologický a společenský vývoj – stále ještě, i v podobě institucí, ustanovuje dnešní většinový kulturní diskurs a provoz.

Původní myšlení filosofů a tvůrců řazených dnes (často nepřesně) k postmoderně je ovšem v praxi až neúnosně zjednodušováno. Vyslovené pochybnosti ohledávající **krajní meze společenského myšlení a bytí**, jsou simplifikovány do jednoduchých hesel o pouček. Je-li „příběh mrtvů“, je-li „mrtva i interpretace“, není-li Derridova dekonstrukce chápána jako specifický nástroj hermeneutické analýzy klasického (kanonizovaného) díla, ale jako bourací kladivo, které původní dílo rozbije na kusy, z nichž (a z jiných zbytků) se recykluje nové dílo. Je-li soustavná péče o rozvíjení kulturní tradice (například v podobě sestavení repertoáru) činoherním divadlem vnímána jako „uschlá větev divadelního stromu, kterou je třeba odříznout“ či dokonce jako „kulturní imperialismus“, pak samozřejmě pravidelnost jak ve smyslu respektu k hledání řádu a výrazu odporu k chaosu, tak ve smyslu soustavné, dlouhodoběji rozvrhované činnosti, je předem odsouzena k opovržení. Myšlenkové boje se i v oblasti přemýšlení o divadle (a dramaturgii) odehrávají na tomto poli, výroky výše uvedené v uvozovkách jsou autentickými projevy aktivismu „postdramatického divadla“.

Pojem **nepravidelná dramaturgie** v českém přemýšlení o divadle zdomácněl v sedmdesátých a osmdesátých letech minulého století v souvislosti s činností tzv. **studiových scén**. Objevuje se v programových východiscích příkladného reprezentanta tehdejšího studiového divadla, brněnské scény Husa na provázku, později (po nástupu G. Husáka do nejvyšších mocenských funkcí) Divadlo na provázku. Pojem formuloval Bořivoj Srba, aby odlišil vztah těchto scén k interpretaci „pravidelného“ dramatu, inscenovány byly prozaické texty (a to ne jako klasické dramatizace, ale přímo jejich scénováním), filmové scénáře, díla vzniklá větší či menší improvizací. **Vědomé překračování a předefinování „pravidel“ se týkalo nejen vztahu k textové předloze, ale i k organizaci provozu divadelního spolku** a působilo se značnou mírou efektivní subverze ve veřejném prostoru, spoutávaném totalitářskými „pravidly“. (Proti zavedeným kontrolním a de facto cenzorským

postupům schvalování dramaturgických plánů divadel a textů určených k inscenaci ještě před jejím povolením se nepravdělná dramaturgie – i díky teoretickému zdůvodnění – ohrazovala poukazem na to, že finální podoba textu vzniká, zpravidla kolektivním „autorstvím“ souboru teprve během zkušebního procesu.)

Od činnosti studiových divadel sedmdesátých a osmdesátých let (a díky inspirativnímu přesahu jejich činnosti do oblasti tehdejšího amatérského divadla) se odvozuje další z nepřesných pojmů nadužívaných v současném odborném diskursu – totiž **alternativní divadlo**.

Projektová dramaturgie je zaměřena především ke vzniku konkrétního divadelního díla (inscenace) jako jedinečného projektu. Pro ten je – buď na principu **producentském** (komerční divadlo) nebo na principu **umělecko-výzkumném** (neziskové nezávislé spolky či ad hoc uskupení) – vždy třeba vytvořit ekonomické, provozní, personální podmínky. Pro divadelní projekty se zpravidla hledají konkrétní prostory (od rekonstrukcí kin, kulturních domů a jiných objektů až po projekty pouličního divadla ve veřejném prostoru či po projekty „site specific“, využívající a někdy i tematizující konkrétní původně nedivadelní prostor). V závislosti na tom, zda je projekt řízen především producentsky či především kreativně, tedy na tom, či zájem konkrétní projekt vyjadřuje a je jím organizován (konkrétně jde-li o produkci řízenou cílem maximálního zisku či naopak o produkci řízenou např. divadelně antropologickým výzkumným zájmem), je také rekrutován a organizován realizační tým projektu, včetně (ne nezbytné a také proto jen občasné) přítomnosti dramaturga.

Rozvoj různých produkcí a spektaklů projektového typu souvisí s liberalizací veřejného prostoru a legislativních podmínek pro divadelní činnost po roce 1989 (po zrušení Divadelního zákona) a s násobným nárůstem počtu (divácké nabídky) těchto produkcí. Tento nárůst je příznivým důsledkem umělecké a tvůrčí svobody a také liberalizace a demokratizace školství (i toho specializovaného divadelního). Vytváří však **jak provozní a tvůrčí napětí mezi veřejnoprávními, tedy zřizovanými a z veřejných prostředků pravidelně finančně podporovanými institucemi (vyvíjejícími ve veřejném prostoru a ve veřejném zájmu pravidelnou činnost – viz výše), komerčními divadelními projekty (provozovanými za účelem zisku) a nezávislými, systémem grantů podporovanými tvůrčími seskupeními**. Zejména tyto neziskové projekty, provozované právními subjekty obecně prospěšných společností, občanských sdružení, společností s ručením omezeným atp., nezbytně tíhnou k potřebě institucionalizace

a předvídatelnosti, plánovatelnosti, a tudíž pravidelnosti své činnosti. ***Současně v naší divadelní krajině stále zřetelněji sledujeme, jak principy projektové dramaturgie (včetně postupů devising theater) vstupují do praxe repertoárových divadel.***

1.4. Teoretická, praktická, producentská, autorská, kritická dramaturgie a dramaturgická spolurežie

Podle potřeb programů jednotlivých souborů a spolků a osobnostního typu dramaturga můžeme dále rozlišovat:

Teoretickou dramaturgii v případech, kdy dramaturg opírá svou dramaturgickou volbu a zejména interpretaci textu před scénickým provedením o podrobný, často unikátní literárněvědný a teatrologický výzkum. ***O teoretické dramaturgii mluvíme i v případech, kdy dramaturg výsledky své praktické dramaturgické tvůrčí práce zobecňuje a tyto poznatky, podložené uměleckým výzkumem, zveřejňuje ať už v publikační (včetně studií v divadelních programech ke konkrétním inscenacím) či v pedagogické činnosti.*** Jako „teoretickou dramaturgii“ označil v podtitulu svou knihu Estetika dramatického díla Otakar Zich, tato kniha (z roku 1931) se stala základním dílem české divadelní teorie.

Praktickou dramaturgii, pod čímž chápeme všechny dramaturgické činnosti, které dramaturg uskutečňuje na cestě mezi vznikem a seznámením se s dramatickým textem (či pretextovou předlohou, východiskem inscenace), přes dramaturgickou volbu, otevírající cestu k dramaturgické analýze, dramaturgicko-režijní koncepci budoucího scénického díla, činnost při další přípravě díla, tedy při postupné konkretizaci této představy (režijně scénografické řešení inscenace, její obsazení, konkrétní příprava textu k inscenaci), při zkouškách díla (dramaturgická explikace, tvůrčí účast na zkouškách, přípravu programové brožury k inscenaci a práci pro marketing inscenace, vnitřní kritické analýzy vznikající inscenace vedené ohledem na míru naplnění, rozvinutí či naopak devalvace a zmatení původní koncepce. Dramaturg a teatrolog Z. Hořínek mluvil v této souvislosti o ***dramaturgii jako nositeli dialogického principu, dramaturg je vždy v „opačné“ (nikoli nezbytně protikladné) pozici, při práci s textem (autorem, překladatelem) zastává potřeby a možnosti scény, při práci s režisérem, scénografem a herci stojí na***

pozici autora textu, při vzniku inscenace stojí na straně diváka a jeho nároku porozumět dílu (resp. dbá na to, aby záměry interpretace byly nejen deklarovány, ale inscenací i vyjádřeny), v kontaktu s diváky stojí na straně inscenace a moderuje jí komunikaci a srozumitelnost.

Producentickou dramaturgii, o níž mluvíme v případech, kdy dramaturg s porozuměním pragmatické stránce divadelního provozu a s holistickým přístupem k práci divadla své návrhy předkládá jako konkretizace uměleckého programu s ohledem na vytváření příležitostí pro budování souboru, repertoáru a publika. Základem soustavné činnosti repertoárového souborového činoherního ansámblu (s jehož vznikem, jak již bylo řečeno, se profese dramaturga ustanovila) je soustavné vyvažování ***potřeb a nároků tvorby na jedné straně a potřeb a povinností provozu na straně druhé.***

Producentická dramaturgie se na kreativním řešení tohoto konstitutivního divadelního antagonismu podílí holistickým přístupem, který chápe každou inscenaci jako samostatné dílo, ale současně také jako součást díla vyššího, kterým je celý repertoár konkrétního spolku. O producentické dramaturgii mluvíme také tehdy, pokud dramaturgickou volbu a další praktické dramaturgické kroky koná producent díla, který (zpravidla ze soukromých prostředků a jako investici do zamýšlených zisků z provozování inscenace) „kupuje“ námět, smluvně zajišťuje autory pro jeho rozvíjení do podoby textu, angažuje realizační tým a herce a z této onnipotentní pozice kontroluje celý proces vzniku scénického díla. S touto středoevropskému systému divadelního provozu cizí, „westendovskou“ či „broadwayskou“ podobou provozování divadla, se u nás setkáváme především v oblasti hudebně zábavního divadla (u produkcí muzikálů a různých show za muzikál se marketingově vydávajících).

Autorskou dramaturgii identifikujeme jednak v těch případech, kdy je dramaturg inspirativním a odborně kompetentním partnerem autorovi (překladateli) a od jisté fáze i režisérovi při přípravě prvního uvedení nového dramatického textu. Zde je dramaturg oním účinným prostředníkem scény, pomáhajícím, zmiňovanými prostředky dialogického principu, svou zkušeností autorovi sestavit příběh tak, aby byl (doplňme – stávajícími scénickými prostředky, jichž užívá konkrétní spolek) scénicky předveden.

Především však ***jako autorskou dramaturgii chápeme vlastní adaptátorskou, dramaturgickou, scénáristickou tvorbu dramaturga, určenou konkrétnímu souboru a potřebám konkrétní inscenace.*** Potřeby uskutečňování uměleckého

programu vedou dramaturga k aktivnímu autorskému spolupodílnictví na přípravě textové předlohy vznikající inscenace. Takový typ autorské dramaturgie je mimo jiné důsledkem průniku nepravidelné či projektové dramaturgie do pravidelné dramaturgie repertoárových divadel.

Dramaturgickou spolurežii vnímáme zejména tehdy, když režisér a dramaturg vytvářejí sehraný tandem, který setrvaleji a dlouhodoběji pracuje na rozvíjení konkrétní scénické poetiky, přičemž rozdělení rolí a kompetencí mezi dramaturgickou analýzou, dramaturgicko-režijní interpretací a její konkrétní scénickou realizací se rozvolňuje a stírá. Tento typ tvůrčího soubytí se v divadelní praxi prosazuje v posledních desetiletích v souvislosti s tvůrčími postupy, nahrazujícími interpretaci preexisťujícího díla (dramatu) její metakreativní transformací či s postupy tzv. devised divadla, operujícího mimo (či bez) předem daného dramatického textu.

Kritická dramaturgie souvisí v programovém úsilí souboru vždy s porovnáváním a korekcemi původních záměrů (zejména střednědobého programu divadla) s dosaženými výsledky. Vychází vlastně z původního Lessingova výměru dramaturgie jako kritické činnosti a je svým způsobem specifickou (a někdy i poměrně riskantní) formou soustavného vnitřního souborového hodnocení.

Všechny tyto modifikace jsou v různé míře zastoupeny v činnosti a tvorbě každého dramaturga, zároveň je v té či oné míře vykonávají umělci šéfové divadelních ansámbľů, režiséři, ředitelé divadel. Jsou v konkrétních případech různě akcentovány, např. dramaturg jako spolurežisér pozbývá nutného kritického odstupu a holistického nadhledu, teoreticky a literárněvědně zaměřený dramaturg odporuje provozním nezbytnostem, kdežto bytostně producentův dramaturg často přehlídá tvůrčí potřeby, a tudíž neumožňuje rozvíjet se tvořivým spolupracovníkům, ale „vytěžuje“ jejich momentální dispozici a kvality.

2. DRAMATURGIE V MODERNÍM DIVADLE A V POSTMODERNITĚ

2.1. Společnost na cestě od modernity k postmodernitě

Divadlo jako časové umění, odehrávající se živým zakoušením scénického artefaktu publikem „ted' a tady“, se přirozeně proměňuje tak, jak se proměňuje společnost, ve které působí. Tato proměna se odehrává jednak s určitým zpožděním, jednak v určitém předstihu. Zpoždování, které bývá vnímáno jako *estetický konzervatismus a myšlenkové ustrnutí*, je dáno nejen nutností divadelního organismu adaptovat se na proměnlivé podmínky, ale také převažující tendencí publika skutečně svým způsobem ustrnout v obrazu světa, který je mu známý. Naopak předstih (nazývaný nejen v konkrétním meziválečném období 20. století, ale i obecně – a nepřesně – jako *avantgarda*) je výrazem reflexe neuspokojivého stavu společnosti a snahy tematizovat dosud skryté obsahy, často prostředky, které jsou nezvyklé a které tvůrci považují za svému sdělení odpovídající. Výboje proti zkonvenčeným obsahům a způsobům jejich vyjadřování se, pokud se v divadelní krajině ujmou, stávají časem novou konvencí. Tvůrčí překonávání rozporu mezi zpožděním a předstihem vytváří dynamiku divadelního vývoje, ke které dramaturgie významně přispívá, resp. by k němu přispívat měla.

Vznik měšťanského divadla v devatenáctém století (a tento způsob organizace divadelního života institucionálně přetrvává v podstatě do dnešních dnů) souvisel se zdůrazněnou **reprezentativní funkcí divadla**, s potřebou se „zušlechtit“, tj., jinými slovy, dostat se ke konzumaci estetických zážitků, určených před tím jen „šlechtě“, a tím současně povýšit a etablovat se jako novodobá nobilita.

Progresivní společenská elita měšťanské společnosti však vnímá nedůslednost této „demokratizace“ druhdy „vysokého umění“, ze které jsou vyloučeny velké vrstvy společnosti, takže osvícenské ideály jsou vznikem měšťanského divadla naplněny jen částečně. Projevem této nedůslednosti je to, co bychom mohli označit jako „zaostávání divadelního umění“ za vývojem a potřebami společnosti. (Ještě dnes například v oblasti hudebně dramatického divadla jsou publikem nejvíce vyžadovány a navštěvovány opery vzniklé v 19. století.)

To vede k potřebě před-stihu, tedy ke zrodu avant-gard, které se konfrontují s dosaženým stavem, aby jejich přínosy byly nakonec, opět většinou s „fázovým zpožděním“, většinou

produkcí osvojeny. Bojovnost avantgard („bijme měšťáka v sobě!“ – S.K. Neumann) bývá ovšem často výrazem toho, že reflexe rozporů žité skutečnosti, kterou konzervativní divadlo podle avantgardistů nepřináší, bývá spojena s ideologičností některých politických sil, takže pravdivost bývá pak ve výtvorech nahrazena propagandou.

Proměňují se nejen obsahy scénických děl tak, aby dokázaly vyjádřit aktuální žitou zkušenost, nejen způsoby, jimiž se tyto obsahy sdělují (mohli bychom snad nepřesně použít pojem formy), nejen komponenty scénického díla a jeho funkce. Proměňuje se zakotvení divadelního umění v proměňujícím se těle společnosti, a to způsobuje nové uspořádání, novou hierarchizaci nejen scénických, ale i provozních a diváckých subsystemů.

Francouzská revoluce (1789) vrací „komediantům“ občanská práva a zbavuje je tak **ostrakizace** celého divadelnického stavu (cechu), onomu vyvržení, které požadovaly v různých dobách různě akcentované církevní edikty. O několik desítek let později už namísto pohrdavé ostrakizace umělců vidíme jejich romantizující **zbožštění** a vznik fenoménu „celebrit a hvězd“.

Důsledky revoluční proměny společnosti zásadně přeskupují společenské uspořádání a většinu společenských paradigmat. Postupně a v různých místních modifikacích vznikají **instituce moderní evropské společnosti**. Myšlenky revoluční **Deklarace práv lidských a občanských** – zejména idea rovnosti – proměňují v institutu občanství společenskou hierarchii.

Idea rovnosti obsahuje představu univerzální (všeobecné) rovné dostupnosti zdrojů a hodnot, včetně vzdělání a kulturních hodnot, pro všechny svobodné občany bez rozdílu. Osvícenské instituce proto vznikají s ambicí **universalizmu nabízených služeb a universalizmu recipientů**. (České Národní divadlo mělo univerzálně zastoupit všechny divadelní druhy a žánry pro diváky všech vrstev. S touto univerzalistickou ideou se potýká ve své činnosti i veřejných debatách dodnes.) Dostupnost a rovnost je přirozeně limitována majetkovou a stavovskou nerovností, která je vývojem moderní společnosti postupně (a nikdy beze zbytku) překonávána.

Pro přemýšlení o vývoji divadla je podstatné zdůraznit vznik fenoménu **veřejného prostoru** jako obdoby fóra (agory staré athénské demokracie), kde se setkávají svobodní občané a společně diskutují a sdílejí své myšlenky. Rozvoj veřejného prostoru umožnily nejen občanské

svobody, ale také zvyšující se **gramotnost, rozmach tištěných médií a vznik kulturních institucí**. Měšťanské divadlo jako produkt osvícenství k nim patří; s postupným **rozvojem konceptu národa** (definovaného jazykem a kulturou) a vývojem instituce státu v **národní stát** (který završilo uspořádání Evropy po první světové válce) se **reprezentativní funkce měšťanského divadla ještě posiluje do podoby ideje národních divadel**.

Modernita proměňující společnost akceleruje od devatenáctého století vedena ideou pokroku. Konstatuje-li Nietzsche v proslulém provokativním výroku, že „Bůh je mrtev“, vyjadřuje tím nejen sekularizaci společnosti, ale také zbožštění víry v lidský rozum jako nástroj proměny světa.

S vývojem moderní společnosti souvisí přirozeně také rozvoj zájmu o lidské individuum a celé pojetí lidských práv a nároků na plnohodnotné prožití života. Výraz tohoto vývoje můžeme sledovat v evropské dramatice 19. a 20. století. Freud zkoumá komplikovanou strukturu lidské psyché ve stejné době, kdy ji geniálně portrétuje ve srážkách s proměnami moderní doby ve svých dramatech Ibsen a Čechov. **Osvobození kreativity a přijetí jejich individuálních, subjektivních projevů (tedy zájem o jedince jako o tvůrce a současně adresáta uměleckého díla) vymezují rozvoj moderního dramatu a jeho inscenování**.

Důvěra v pokrok jako nezastavitelnou cestu k plnějšímu a svobodnějšímu lidskému životu, osvobozenému od náboženské „pověrečnosti“ vztahující se k transcendentnu, však ve dvacátém století utrpí zásadní šrámy a časem se stane neudržitelnou. Evropa a postupně celý svět je v důsledku akcelerovaného technologického, ekonomického a demografického vývoje zatažen do válečného konfliktu, který otevřeně (v podobě dvou světových válek) i zastřeně, ale podobně pustošivě (v podobě studené války) trvá téměř osm dekad celého dvacátého století.

Společenské otřesy způsobené zrychlováním procesů modernity, jejíž povýtce technologická řešení vedou na jedné straně ke strmému růstu životní úrovně a materiální saturace nebývalé části společnosti, na straně druhé ke vzniku „technologů“ koncentračních táborů a holocaustu, se pochopitelně opět odrážejí v dramatickém a scénickém umění.

Po fázi modernity tak postupně, od konce šedesátých let, kdy ztroskotaly poslední modernistické koncepty společenské nápravy a řešení rozporů (v našich podmínkách toto

ztroskotání modernity souvisí s okupací sovětskými vojsky a nastolením, resp. znovuobnovením vazalského totalitárního režimu v roce 1968), nastupuje **fáze postmodernity, která skepticky přehodnocuje jak východiska moderny, tak její výsledky.**

Jak moderna, tak postmoderna jsou označení nadužívaná, nepřesná, zahrnující celou škálu fenoménů a myšlenkových proudů, v oblasti, která nás zajímá, tedy v divadelním umění, množství často vzájemně nekoherentních a odporujících si projevů. Přes svou explanační nedostatečnost však postihují ony základní zlomy, proměny paradigmatu.

Ani postmoderna ve všech svých projevech, které konfrontovány s vývojem globalizující se, demograficky se rozrůstající a technologicky se proměňující společnosti postupně ztrácejí na relevanci a výstižnosti, nedokázala uchopit všechny společenské (ale i ekologické) procesy epochy antropocénu tak, aby toto pochopení umožnilo – když už ne změnit, alespoň výrazně přibrzdit – destruktivní prvky „růstu růstu“ poháněného zbožštěným pokrokem. Podařilo se jí zbavit iluzí ty části světového lidstva, které reflektují problematiku celostně. Přerod světa do nové podoby, která ovšem může skončit katastrofou, se odehrává už za hranicemi postmoderního myšlení.

Už modernistická fáze dvacátého století prokázala, že osvícenské ideály, které zformovaly moderní společnost, byly zčásti iluzorní. Respektive, když se podařilo je v masovějším měřítku a za cenu nezbytných kompromisů uskutečnit, přinesly vedle očekávaných výsledků také neočekávatelné problémy. Uvažme, do jaké míry ***masové zpřístupnění umění a kulturních hodnot vedlo na jedné straně k růstu obecné vzdělanosti (a tudíž kultivaci veřejného prostoru), na druhé straně k rozmachu technologií kulturního průmyslu a jeho merkantilnímu fungování,*** které naopak veřejný prostor privatizuje a přeplňuje „zbožím“ nevalné hodnoty.

2.2. Paradigma postmoderny a krize osvícenských institucí, jejich hierarchičnosti a univerzalizmu

Postmodernita se snaží znovu přenastavit „paradigma“, znovu společnost hierarchizovat, nahrazovat tradiční instituce (organizace) svobodnějšími, „tekutějšími“ uspořádáními (organismy), či, jinak řečeno, nahrazením



pyramidální vertikály uspořádání společnosti (a jejích segmentů) přirozeně spolupracující horizontálou. Činí to často v projevech vyhraňující se „**kontrakultury**“ (která je ovšem poté, co globalizovaný trh kulturního průmyslu rozezná tržní potenciál jejích produktů velmi rychle technologicky do jeho výrobních a marketingových řetězců začleněna).

Nově utvořená uspořádání a nově objevené postupy však mají nezbytně potřebu se i ve své „plodové vodě“ postmoderní tekutosti pevněji uchytit, ustanovit se, institucionalizovat se. V názorné podobě to můžeme vidět třeba v proměnách institutu rodiny jako moderně chápané základní složky společnosti a ve funkci manželství, tedy institutu, kterým se rodina (se všemi právy a povinnostmi) nejen de facto, ale i de jure zakládá.

Vývoj tedy dospěl do stavu, kdy instituce, které byly fundovány v době modernity, nedokáží ve změněných společenských souvislostech plnit všechny své funkce. Nové tribalistické uspořádání společnosti (globální „kmeny“, které nejsou identické s národním, místním rozčleněním společnosti) zproblematizovalo především osvícenskou ideu univerzalizmu. Atakována a podlomena je obecně vnímaná autorita veřejných institucí – a to i útoky postmodernistické kontrakultury. („Proč mám ze svých daní přispívat na činnost veřejnoprávních institucí, když jejich služeb nevyužívám a zajímá mě něco jiného.“) Přesto však nadále, částečně vlivem konzervatismu, v nemalé části však také proto, že společnost nedospěla ke shodě na jejich nové účinné podobě, tyto instituce přetrvávají a zápasí o svou legitimitu, autoritu a identitu. Řada z nich, s omezenou funkčností, destruovanou navíc neustálými pokusy o jejich „restrukturaci“, zdůvodňovanou potřebou je modernizovat (ačkoli výstižnější by bylo mluvit o úsilí je „postmodernizovat“) bez náhrady přetrvává v podobě, kterou sociolog A. Giddens označil jako „**skořápkové instituce**“.

K takovým skořápkovým institucím patří i řada ve veřejném prostoru působících, z veřejného zájmu ustanovených a z veřejných prostředků financovaných kulturních institucí. Také tedy síť profesionálních statutárních divadel, orchestrů, muzeí, galerií, knihoven, ale také institucí, jako je veřejnoprávní rozhlas a veřejnoprávní televize. Přes veškeré oprávněné kritické výhrady k tomu, do jaké míry odpovídá jejich fungování proměnlivým požadavkům (a módám) „tekuté doby“, přes neustálé ataky ze sféry divadelního komerčního podnikání a jeho snahy privatizovat veřejný prostor, poskytují tyto osvícenstvím a modernitou zbudované instituce společnosti rozsáhlé a zdaleka nejen bazální služby.

Proměny společnosti a jejích institucí, nezbytná proměna výrazu a obsahu dramatického a scénického díla, se přirozeně odráží i v proměnách profese

divadelního (činoherního) dramaturga a v jejím pojetí. V časech, kdy proměnu nepříliš nápaditě avizujeme předřazováním předpony post – před substantivum označující nějaký fenomén, lze tedy hovořit o post-dramatickém divadle a tudíž i o post-dramaturgii.

To vše je třeba neztrácet ze zřetele, chceme-li pochopit proměny a vývoj dramatu, scénického umění a úžeji dramaturgie v moderním a postmoderním světě a koncipovat činnost dramaturga v současném divadle odpovídajícím nárokům doby, ale i „stavovské cti“.

2.3. První divadelní reforma, avantgarda a tzv. druhá divadelní reforma

Dopřejme si nyní velmi zjednodušené (a tudíž nepřesné) schéma vývoje pojetí profese dramaturga.

Osvícenství (a konkrétně myšlenky Diderotovy a Lessingovy) přináší nutnost **spolupráce dramatu (jako součástí literatury) a scény.** Scénickým prováděním takových textů, které nevznikly pro konkrétní dobou a místní divadelní konvencionalitu, tedy textů, které je třeba „přenést“ z jiné doby a jiných kulturních souvislostí (jiných konvencionalit) se ustanovuje **pozice dramaturga mezi literaturou a scénou.** Přenos textů z jednoho kontextu do jiného zakládá **pravidla pro překlad a interpretaci jako nástroje porozumění scénicky prováděnému dílu.** Nástrojem pro práci s texty je kritické myšlení, opírající se o studium zdrojů. Vše je vedeno osvícenskými ideály vycházejícími z revolučních myšlenek práv člověka a směřujícím k hodnotám **pravdy, dobra a krásy.** (Mimochodem – tato tři „hodnotová substantiva“ zvěčnili vinohradští měšťané na fasádě „svého“ vinohradského divadla – ne však na frontální fasádě do náměstí, ale „bezpečně“ na zadní straně budovy. Už tehdy byla distance mezi proklamací a skutečností nepřehlédnutelná.)

Funkce toho, kdo vybírá, resp. navrhuje a textově připravuje hry pro repertoár (což nezbytně nemusel, ani nemusí být specializovaný dramaturg, často jej nahrazoval principál, režisér či orgány družstva nebo jiného spolku, který divadlo provozoval) se proměňuje za první divadelní reformy, jejíž počátek datujeme v devadesátých letech 19. století. Jednak **s nástupem realismu s různými adjektivy, ale zejména toho psychologického, se mění důraz na vztah díla k zachycení žité skutečnosti i k postižení situovanosti jedince ve společnosti.** Především se však **ustanovuje režie a scénografie jako jedinečný tvůrčí úkon,** scénické dílo není už jen provedením (amplifikací) textu, ale jeho originální

scénickou varietou, novým dílem vytvořeným jinými prostředky na půdorysu díla původního. ***Osvícenský předpoklad univerzalizmu kulturní služby, který mimo jiného zakládá kánon děl, jejichž znalost jako základu evropské kultury se předpokládá, se transformuje v individuální interpretační vyrovnávání se s tradicí.*** Obojí – péče o vznik nových dramatických textů vyjadřujících nový postoj k jedinci a jeho vztahu ke společnosti, i kritický interpretační dialog s kánonem a tradicí, se stává součástí dramaturgického povolání. Není náhodou, že v českém (za evropským vývojem fázově opožděném divadelním vývoji) se tvůrci moderní české režie a inscenace v novém smyslu toho slova stávají původně literáti, působící v divadle nejprve a také jako lektoři a dramaturgové – Jaroslav Kvapil, a především Karel Hugo Hilar.

Avantgardou – v užším smyslu slova modernitou rozvíjející se v mezidobí mezi první a druhou světovou válkou – jsme se zde již stručně zabývali. Konstatujme tedy ***výrazné rozbití jednotného paradigmatu měšťanského osvícenského diskursu ve prospěch nastolování individualistických a zejména skupinových narativů*** (různé – ismy), zaměřených většinou k ideálu souvisejícím s často ideologickou interpretací ideálu jako cíle, jehož lze pokrokem, ale také převratem, skokem, revolucí dosáhnout. Tak, jak se vyhraňují jednotlivé projevy divadelnosti, proměňuje se i ***dramaturgie, která slouží programovým cílům hnutí a souborů*** (a často je dokonce formuluje) a dále opouští svou univerzalistickou, kulturotvornou, společensky dostředivou funkci. Doba velkých vizí, z nichž některé se ustanovují praxí a průběžně jsou programově formulovány (expresionismus, surrealismus, konstruktivismus, epické divadlo), jiné jsou spíše manifesty nenaplněnými konkrétními výsledky, ale inspirujícími tvůrce po druhé světové válce – nejpříkladněji snad Artaudova vize divadla jako „transcendentního dvojence skutečností“, představy dadaistů či futuristů a konec konců i řada Brechtových představ o divadle. ***Sílí představa revolučního rozbíjení institucí etablovaných v devatenáctém století a jejich nahrazení něčím novým, opravdu „rovnostářským“.*** (Všelijaká ta „národní divadla lidu“, divadla pracujících, divadla osvobozené práce atd. Potíž je v tom, že méně privilegované společenské vrstvy zpravidla nechtějí „nové divadlo a umění“ pro svou reprezentaci, chtějí, stejně jako se měšťanstvo chtělo cítit „povznášeno“ stykem s uměním původně určeným šlechtě, své „povznesení“ na úroveň měšťanského životního stylu. V tom mohou reprezentovat svou pokročilost. Pokud jde o rekreativní, zábavné funkce, trvají si ovšem na svém.)

Horečku novosti podporuje i ***obrovský technologický rozmach, vznik průmyslů šířících záznamy (kopie) tvůrčích výkonů, masifikace reprodukčních technik***

(fotografie, film, auditivní záznam, rozhlas). Horečka modernity se vybije v katastrofálním regresu, který přinese druhá světová válka.

Přesto modernita dostává ještě možnost složit reparát – a to v letech poválečné obnovy. Jakkoli důvěra v pokrok a lidskou racionalitu, opírající se o generacemi rozvíjenou strukturu hodnot a představ o životě, narazí na své meze ve válečném běsnění a masovém vyvražďování celých velkých náboženských a národnostních skupin, dostane modernita, opřená v části světa o větší právní zakotvení (a v té druhé o prohlubující se ideologickou manipulaci) ještě možnost proměnit a zkvalitnit lidské životy. Tento **modernismus, opírající se o masifikaci a konzumerismus, však neuspokojí poválečné generace.** Ideály, ne vnějškově materiálně jakž takž saturované, ale skutečně hlubině zakoušené a praktikované „svobody, rovnosti a bratrství“ znovu – v železnou oponou rozdělném světě – zažehují „kontrakulturní“ hnutí, které volá po změně (a dovolává se i neuskutečněných záměrů meziválečných avantgard) a končí **na konci šedesátých let postupně přiznávaným krachem modernity a revolucemi, které byly vesměs potlačeny a zdiskreditovány.**

V divadle toto hnutí označujeme jako druhou divadelní reformu (či také – např. v polském kulturologickém diskursu – jako „**třetí divadlo**“), jejímž cílem bylo „změnit svět“, „změnit divadlo“, změnit „sebe sama“. Jedince a soubory, které k tomuto proudu přiřazujeme, detekujeme v druhé polovině padesátých let, nejsilněji pak působí v druhé polovině let šedesátých, ale jejich činnost přetrvává a v nástupcích pokračuje i v letech sedmdesátých a osmdesátých, prakticky až dodnes. Už jen proto, že z řady divadelních vizionářů a vlasatých buřičů šedesátých let se staly dnešní akademické authority.

S idealistickým duchem počátků globalizace světa, který přinesla šedesátá léta, je spojeno určité **spasitelské, mesiánské gesto tak či onak společné většině tvůrčích aktivit, shrnovaných pod nálepku „druhé divadelní reformy“.** Činnost v divadelním spolku nebyla primárně vnímána jako výkon specifického povolání, ale jako **výraz subverzivního, disidentského či heroicky individualistického společenského postoje.** Nešlo tedy (rozhodně ne pouze a především) o provozování divadelní činnosti, tedy přípravu a zkoušení inscenací, které jsou potom předváděny publiku. **Samotná tvůrčí činnost (příprava a to, co jsme označili jako zkoušení) měla ráz výzkumů – ať už antropologických (Brook, Grotowski), či sociálních (Living Theatre a další), či přímé revoluční akce. Sama tato příprava k cíli, který měl přinést proměnu (přeformování, performanci) byla často cílem naplňujícím smysl existence dané skupiny. A**

nepochybně také subverzivní vystupování – jako součásti kontrakultury – vymezující se proti určujícím a etablovaným společenským a uměleckým paradigmatům. Samotné představení pak mělo často ráz demonstrace – uměleckých postupů a společenských postojů, řada vystoupení souborů (na tehdejších západě) byla koncipována jako součást politických manifestací.

2.4. Performativní obrat a „postdramaturgie“

V těchto souvislostech (při nezbytném zjednodušení) můžeme mluvit o zdrojích **performativního obratu**. **Předvádění scénického útvaru (výtvaru) už není především jen znovu zpřítomněním (reprezentací) díla, které bylo předem připraveno (často současnou interpretací díla minulosti), ale vzniká přímo, bezprostředně, často na jakési ritualizované bázi, jako prezentace aktuálně přítomného okamžiku**. Jinak řečeno, **nejde o provedení hotového díla, ale o jeho zrod v interakci s diváky, lépe účastníky prezentace**. Užívají se pojmy jako happening, situacionismus, work in progres (či proces), performance. **Snaha přetvořit skutečnost uměleckým výtvozem** (či ji alespoň zamýšleným způsobem ovlivnit) je zdrojem toho, co označujeme také jako performativní obrat.

Používat slovo „obrat“ jako výraz skutečnosti, že se jedno pojetí zásadním objevem proměnilo v jiné (v tomto smyslu, který znamená naprostou změnu paradigmatu nejen v astronomii, se hovoří o „kopernikánském obratu“) už hrozí nebezpečím zjednodušujícího aktivismu. Zatímco Galileův nevyvratitelný důkaz toho, že měsíce obíhají kolem Jupitera, znamenal opravdu potvrzení Koperníkovy heliocentrické představy uspořádání universa a poté ani mocná církevní moc nedokázala prosadit to, aby se vše jako dřív v lidských představách točilo kolem Země, objev performance a performativního umění nevyvrátil další existenci umění interpretace.

Taková proměna má však v některých divadelních aktivitách přirozeně své důsledky pro činnost dramaturga, resp. pro pojetí dramaturgie jako takové. V tomto slova smyslu mluvím o „postdramaturgii“. Dramaturg sice setrvává z roli prostředníka, ne už ale úzce mezi literaturou a scénou, ale mezi kontexty světa a činností ansámbly. Ostatně, autority druhé divadelní reformy se odvolávají jak na Brechta a jeho

společensky angažované (někdy didaktické) divadlo (pokud jde o poznání společenských procesů a impuls k tomu je změnit), ale rovněž na Artauda, pokud jde o ritualitu divadla a přetvářející, tedy performativní funkci rituálu ve společenském životě.

A tak dramaturg zprostředkovává mezi současnými společenskými vědami a divadelní scénou, mezi politickými směry a obsahem inscenací, (spolu) formuluje cíle souboru, a to jak umělecké a myšlenkové, ale často také výzkumné.

Jakkoli může být sám jako herec (či performer) účasten produkce (L. Flaszen v akcích Grotowského Laboratoria, T. Kantor jako přiznaný demiurg v inscenacích Cicotu 2), je tím, kdo dialogicky podněcuje (kriticky aktivizuje) formulaci záměrů sběru látky, antropologického či topografického výzkumu, zkoumání rituálního potenciálů mýtů i proces kolektivní improvizace. Vstupuje do dialogu, který umožní nasbíraný materiál uspořádat a podle potřeby záměru inscenace (či performance) tvarovat.

Velmi schematicky řečeno – inscenace je nazkoušený a připravený tvar, který je možné znovu každým provedením revokovat (zahrát „podle partitury“), performance je příprava a trénink dispozic k tomu, aby takový tvar mohl více či méně spontánně aktuálně v interakci s účastníky vzniknout.

Přesto i performance obsahuje jisté tíhnutí k tvarovosti ba dokonce pravidelnosti, ve smyslu uznávání pravidel. Performancí je – podle teoretika performatiky R. Schechnera – také mše, svatba, fotbalový či hokejový zápas. Performance, které nejsou „nazkoušeny“ a „svými účastníky znovu provedeny“, ale odehrává se přesto „podle pravidel“. Při přípravě těchto pravidel má post-dramaturgie svou roli.

To, za co postdramaturgie (a opět – je jedno, zda tuto funkci vykonává jeden „specialista“, či je rozložena v ansámblu) odpovídá je ***pravdivost a původnost sdělení, jeho srozumitelnost, uspořádanost a uchopitelnost diváky, tedy navození obousměrného dialogu mezi hercem/performerem a divákem/účastníkem.***

Pokud nárokuje pravdivost divadelního díla/artefaktu, mluvíme o verifikovatelnosti toho, co je tvůrci předkládáno divákům ke sdílení a zakoušení, s jejich žitou zkušeností. V době, která mezi jinými post-skutečnostmi používá pojmu post-pravda (post truth), je tato umělecká odpovědnost divadelníka

nepropůjčit své umění vědomé manipulaci či nevědomému šíření hloupostí a hoaxů velmi naléhavá.

Původnost, o níž je zde řeč, nelze zaměnit za ostentativní jinakost. Původnost, v níž ručí umělec za sdělované obsahy, je cechovním znamením skutečného autora. ***Skrze smysly a psyché a vyjadřovací prostředky autora prochází poznání žité skutečnosti předávané recipientovi.*** Původnost pak znamená, že ona žitá skutečnost je autentická, nedokládající nějakou nezažitou událost, nepromyšlený záblesk myšlenky, neprožitý cit, a že vlastní smysly nejsou zaslepeny září nějaké ideologie či výroky vnější autority, že psyché je svobodná, a ne v područí manipulátorů, že autor mluví „vlastním hlasem“.

Východiskem k srozumitelnosti je uvědomění si, že s recipienty (s diváky, posluchači) vedu dialog, ve kterém projevuji zájem o to, abychom si porozuměli, ne že se jim omnipotentně předvádím a záleží mi jen na vlastní exhibici a úžasnosti, ať si z toho diváci vezmou, co chtějí, nebo ať nechají být.

Nezbytnou podmínkou srozumitelnosti je možnost diváka se v předváděném díle ***vyznat*** (alespoň zpětně), tedy dokázat si je ve vlastním vjemu ***uspořádat***, aby je mohl „vzít za své“. Nepůjde-li tedy o předvedení příběhu, děje, který lze uspořádat do narativu kauzálně a temporálně „sestavených událostí“, ***měla by dramaturgie dbát o to, aby díla nabídlo recipientům nástroje, jak uspořádat, sestavit nabídnuté obrazy, emoce, zážitky. Aby, jednoduše a instrumentálně řečeno, dílo nabídlo osu, kolem které si divák jeho jednotlivé části uspořádá.***

Dnešní svět prožíváme jako neustále proměnlivý, chaotický atak nestabilních podnětů. Chaotologie se etablovala jako věda. Připouštíme, že chaos, který může entropicky pohltit veškerý řád lidské existence, je skutečně onou žitou skutečností naší doby.

Znamená to tedy, že překročení všech hodnotových horizontů a hranic, které přineslo ztroskotání modernity v krvavých revolucích, ve zběsilých válkách a v technologicky řešeném holocaustu, odhalilo absenci řádu v našem světě, že se k chaosu hlásíme, přijímáme jej a svou (v našem případě) divadelní práci jej dále šíříme? Nebo že pracujeme pro to, aby se řád znovu v panujícím chaosu prosadil a obnovil? Že ohledáváme hodnoty, které leží za hranicemi praktického momentalismu naší existence, že jsme ochotni jim přinést oběti? Že jsme ochotni



za své dílo ručit svou existencí a že jen tak nezávazně nesurfujeme na chaotických přívalových vlnách doby a jejích mód, abychom si to „užili“.

I v různých dnešních projevech „postdramatického“, či, přesněji, neinterpretačního divadla a performancí má tedy dramaturgie (postdramaturgie) své místo začleňujícího, vztahy mezi dílem a světem zprostředkujícího, kritického a pořádajícího činitele.

Závěrem připomeňme starý, ale pravdivý bonmot: ***Dramaturgie se v dobře provedeném scénickém díle rozpouští a není vlastně rozpoznatelná. Zato v nezdařeném díle je absence pořádající, zprostředkující a kritické funkce dramaturgie dobře patrná.*** To neplatí jen pro činohru, interpretující dramatické texty, ale i pro „postdramatické“ divadlo ve všech jeho současných podobách.



Literatura k dalšímu studiu

ARISTOTELÉS. Poetika. Praha: OIKOYMENH, 2008.

BRECHT, Bertolt. Myšlenky. Praha: Československý spisovatel, 1958.

CARRIÈRE, Jean Claude. Vypravět příběh. Praha: Národní filmový archiv, 1995.

CÍSAŘ, Jan. Základy dramaturgie. Praha: NAMU, 2009.

DUPONT, Florance. Aristotelés alebo upír západného divadla. Bratislava: Divadelný ústav, 2016.

ESSLIN, Martin. Theatre of the Absurd. Londýn, 1961.

FREYTAG, Gustav. Technika dramatu. Praha, 1944.

KLÍMA, Miloslav. O dramaturgii. Praha: Pražská scéna, 2016.

KNOPOVÁ, Elena. Svet kontroverznej drámy. Bratislava: Veda, 2011.

LYOTARD, Jean-Francois. O postmodernismu. Praha: Filosofia, 1993.

PETŘÍČEK, Miroslav. Philosophie en noir. Praha: Karolinum, 2018.

RICOEUR, Paul. Čas a vyprávění. 3 svazky, Praha: OIKOYMENH, 2000, 2002, 2007.

SCHECHNER, Richard. Performancia: teorie, praktiky, rituály. Bratislava: Divadelný ústav, 2009.

SZONDI, Peter. Teória modernej drámy. Bratislava: Tatran, 1969.

VEDRAL, Jan. Horizont události (Dramaturgie řádu, postdramaturgie chaosu). Praha, Bratislava: Pražská scéna a SAV, 2015.

VEDRAL, Jan. Lámání Prosperovy hůlky (K praktické dramaturgii). Praha: Pražská scéna a NAMU, 2021.

VOSTRÝ, Jaroslav. Scénování a umění. Praha: KANT a AMU, 2020.



ZICH, Otakar. Estetika dramatického umění. Redakce a poznámky Ivo Osolsobě. Praha: Panorama, 1986.



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



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

Oponenti: prof. MgA. Jan Burian
PhDr. Peter Himič, PhD.

Neprošlo jazykovou ani redakční úpravou.

Datum poslední aktualizace: 10/9/2021

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

