

skr. 480/1

Knihovna JAMU
322600021373

Zdeněk HOŘÍNEK

Úvod do praktické dramaturgie

Postavení dramaturgie v systému divadla

Podstatou divadla je dialog: slovo mezi lidmi. Drama předvádí člověka vedle člověka, člověka s člověkem, a ovšem člověka proti člověku. Tvoří-li jádro dramatických příběhů a zdroj dramatického napětí obvykle konflikt, pak neprotikladnost sama, ale proces jejího překonávání, nebo alespoň pokus o překonání, byť neúspěšný a marný, je smyslem dramatického dění.

Divadlo zpodobuje rozpory mezi lidmi nikoli proto, aby je absolutizovalo, ale proto, aby za tím, co lidi rozděluje, ukazovalo možnost dorozumění a spojení.

Tomuto poslání divadla odpovídá vnitřní struktura dramatu, které nepodřizuje — jak činí nezdávka epika a většinou lyrická poezie — zpodobení předmět subjektivnímu hledisku jedné postavy, ale usiluje o objektivní postižení vztahů mezi lidmi — dramatickými postavami, z nichž každá má právo vyslovit nejlepší argumenty pro svůj postoj a vynaložit všechny své síly na jeho uplatnění. Místo jediné perspektivy lyrického nebo epického subjektu máme tu co činit s protínajícími se perspektivami jednotlivých dramatických postav, které jsou samozřejmě co do významu a postavení hierarchizovány, ale v základu mají rovná práva. Některé výjimky z tohoto pravidla, charakteristické pro

období, kdy drama bylo podřízeno zákonitostem jiného uměleckého druhu (např. expresionistické ich-drama, produkt subjektivně lyrického nazírání světa), nemožou na této skutečnosti (vycházející z elementárních požadavků a pravidel divadelní hry) nic změnit.

Scénicky realizovaný dialog — tj. divadelní představení — probíhá ve dvou rovinách a sférách: jednak na jevišti, v rámci dramatu — mezi herci, ztělesňujícími dramatické postavy; jednak mezi jevištěm a hledištěm — mezi účastníky divadelní hry na obou stranách rampy (snahy o odstranění rampy jsou demonstra- tivním výrazem této jednoty, zdůrazněním tohoto přesahu hry a názorným projevem sebe- poznání divadla).

Je nasnadě, že princip dialogičnosti se musí promítnout i do vnitřního systému divadla jakožto podniku, jehož úkolem je produkovat představení. Jednotlivé složky divadla — od dramatického autora, který vstupuje do systému divadla jako spolupracovník, když poskytuje (lhotejno, z čí iniciativy, lhotejno, zda jde o autora živého či mrtvého) své dramatické dílo k inscenování, přes režiséra, který organizuje a řídí jevištní součinnost, výtvarníka, který navrhuje scénou, kostýmy, případně masky, hudebníka, choreografa... až po herce, který hru před očima diváků provozuje — všechny tyto složky divadla působí v souhře, jejímž základem je opět dialog.

Dialogickou podstatu divadla (ve všech možných smyslech slova) nelze popřít. Lze ji však ve všech sférách porušovat, redukovat, deformovat tendencí k monologičnosti.

Ve sféře dramatu je takovou odchylkou např.

hra à la thèse (hra na tezi, tezovitá hra), v níž dramatické události, vztahy a charaktery jsou autorem schematicky aranžovány tak, aby vyšel určitý výsledek, aby dramatické dění vyústilo do určité poučky, teze. Autorův favorit ve hře, mluvčí jeho idejí, je nepřipustně privilegován; postavy jemu protichůdné a nepřátelské jsou autorskou vůlí ochuzovány co do charakteru a intelligence; logika fabule se přizpůsobuje zájmům heslovitého poselství, jež chce autor hrou vyslovit. Nerovnoprávnost dramatických sil ve hře je praktickým popřením principu dialogičnosti, i když se vnější dialogické formy zachovávají.

Hry zmíněného typu ovšem redukují a deformují dialogičnost i ve vztahu jeviště — hlediště. Divák přestává být rovnoprávným, svobodně myslícím a cítícím partnerem hry: stává se pasivním předmětem ovlivňování, terčem autorova autoritativního kázání. Může sice takové působení odmítnout, vzepřít se diktátu, ale i v tom případě tvořivý dialog končí. Obdobný je i diktát emocionální, když divadlo působí citově odzbrojujícími nebo ohlupujícími efekty, které si diváka plně podmaňují, zbavují ho jakéhokoliv hodnotícího, kritického odstupu a nahrazují estetický zážitek ze hry (jehož předpokladem je právě nazírací odstup!) pouhým psychickým ořesem. Promyšlenou polemikou s tímto druhem emocionální likvidace dialogu je divadelní teorie i praxe Bertholta Brechta.

Divadlo jako podnik je systémem bytostně kolektivní a doslovná likvidace principu dialogičnosti je tu nemožná. Ale k porušení, deformaci dialogické součinnosti dochází vždy tam, kde některá ze základních složek porušuje or-

ganickou jednotu celku, ať ve smyslu kladném nebo záporném, ať toto porušení plyne z nedostatečnosti nebo nadbytečnosti. Porušen je tento princip u divadelních organismů netvářčích, které se spokojí s pouhou scénickou reprodukcí dramatického díla, vzdávají se možnosti tvůrčího dialogu s inscenovanou předlohou: namísto aby touto poddaností dramatickému autorovi sloužily, ve skutečnosti mu škodí, protože nenaplní divadelní možnosti, jež jsou v dramatu obsaženy, reprodukují pouze jeho povrch — literu textu. Porušen je tento princip v divadle hvězd, kde jedna či dvě herecké osobnosti podřizují svým osobním zájmům drama, režii i spoluhráče a dialog nahrazují exhibicí. A konečně porušuje tento princip — a to je v moderním divadle případ nejvýznačnější — divadlo orientované režisérsky, v němž se všechny složky bezvýhradně podřizují jedině vůli všemocného tvůrce inscenace. Režisér takového typu chápe divadelní dílo — inscenaci jako sebevýpověď: ad hoc si vybírá vhodné dramatické texty, pro svou potřebu je libovolně upravuje, deformuje, interpretuje a realizuje prostřednictvím manipulovaných herců. Autor je v takovém případě elementem stejně služebným jako herec, od něhož se nežádá tvůrčí součinnost, ale přesné plnění režisérských příkazů, ztělesňování představ, jež se zrodily jako „vnitřní modely“ v režisérově mysli. Takové divadlo, vytváří-li je vskutku velká umělecká osobnost, může ovšem přinášet i vynikající výsledky, nemůže však být optimálním divadelním modelem — je vždy jen výjimkou.

Křivdili bychom takovým režisérským osobnostem, kdybychom jejich metodu vykládali to-

liko psychologicky — jako projev jejich individualistického založení. Motivem tohoto způsobu tvorby bývá často záměr ryze estetický a v tomto smyslu nadosobní: snaha o ryzí stylovost, stylovou jednotu divadelního díla. Na rozdíl od hudby, literatury, májství nebo sochařství, jejichž materiál sice klade odpor, ale při zvládnutí příslušné techniky je použitelný k libovolnému cíli a podřiditelný libovolné vůli, pracuje totiž divadlo s materiálem různorodým, neživým (slovo, světlo, barva, tvar, zvuk, tón) i živým (herec, jenž je zároveň materiálem i tvůrcem!), s materiálem různé míry přizpůsobivosti. Básník, hudební skladatel nebo výtvarník může dosáhnout uměleckého výsledku důsledně stylizovaného, tj. takového, v němž je vše plně podřizováno jednotci zákonitosti uměleckého díla. U díla divadelního vždy existuje rozpor mezi složkami, jež jsou snadno stylizovatelné (ty, které pracují s materiálem neživým), a složkami, jež se stylizaci vzpírají — mezi ně patří především složka herecká, jejímiž nositeli jsou živí lidé různých psychofyzických daností, rozmanité lidské osobnosti. Režisér usilující o dokonalou stylizaci, o stylovou čistotu celku přirozeně inklinuje k tomu, potlačit různorodost hereckého souboru a převést tento „nečistý“ materiál na společného jmenovatele inscenačního stylu. Tato snaha se projevuje ve výběru herců (kde ovšem bude dáována přednost typům tvárným, ale pokud možno neutrálním, nevýrazným), jakož i v jejich přesném pohybovém i hlasovém vedení (přísna, často až taneční stylizace pohybu, orchestrace hlasů, v krajním případě dokonce notově předepsaná). Extrémním, byť zcela logickým důsledkem této stylizační mánie

je částečné nebo i úplné nahrazení těžko stylizovatelného materiálu (živých herců) materiálem povolnějším, neživým: od různého „tvorování“ herců kostýmem a maskou až k vypuštění herce mechanickou loutkou, případně jiným výtvarným elementem (jak se o to zcela příznačně pokoušeli výtvarníci kolem Bauhausu, zejména Oskar Schlemmer).

„Režisérocentrismus“ (smím-li si dovolit tento ohavný novotvar) byl charakteristickým jevem meziválečné avantgardy: režisér tu byl nositelem nového pojetí divadla, jež kopii skutečnosti (předcházejícího realistického a naturalistického programu) nahrazovalo neluživně ztělesněnou uměleckou představou, jež se zrodila v mysli režiséra — básníka jeviště.

Soudobé divadlo (alespoň ve svých vrcholech, ale odráží se to už i v nížinách) směřuje k syntéze realistické a naturalistické věčnosti, přesnosti, konkrétnosti, historické podmíněnosti a avantgardních estetických principů divadla jako umělé skutečnosti, divadla jako prostředku zmocňování se skutečnosti skrze fiktivní dialog mezi jevištěm a hledištěm, skrze hru. Takové „syntetické“ divadlo disponuje sugestivními, smyslově názornými a mnohdy šokujícími „naturalními“ detaily, které však přestávají sloužit pouhé ilustraci prostředí a děje, jsou esteticky ozvláštňovány a povyšovány na obrazivé (metaforické, metonymické, symbolické) momenty zobecňující určité procesy a tendence společenské reality. (Tak pracoval už Bertolt Brecht, jenž v rámci meziválečné avantgardy soudobý trend k syntéze předjímal; jedinečný konkrétní společenský úkaz, patřičně zcizený a hluboce

analyzovaný, mu stačil k odhalení podstatné společenské zákonitosti.)

Takové „syntetické“ divadlo přirozeně rezignuje na tzv. stylovou čistotu a jednotu, pracující s prvky různorodými, jejichž organizujícím principem je ideově umělecký záměr, nikoli žánrové a stylové estetické normy — jde mu více o účín než o estetickou „správnost“. Soudobé divadelní umění neuznává žádnou estetickou „gramatiku“, a pohled do minulosti jeho sklony do značné míry ospravedlňuje: že divadlo je umění „nečisté“, o tom svědčí svorně starověk i alžbětinci. Příčina je nasnadě: rozmanitý materiál, s nímž divadlo pracuje, a odtud nutnost čerpat z různých a na různé úrovni stojících uměleckých disciplín (literatury, hudby, výtvarného umění, architektury) hotové a různorodé prostředky a postupy.

Estetická „nečistota“ ovšem neznamená absenci jakéhokoli uměleckého řádu, estetickou anarchii divadla. Řekl-li jeden z největších shakespearovských režisérů Peter Brook, že Shakespeare nemá styl, znamená to jediné tolik, že Shakespearovým stylem je mnohost stylů, stylový pluralismus, přičemž tato různorodost je výrazem nikoli umělecké libovůle, ale umělecké mnohovýznamovosti.

Soudobý pokus o syntézu má pozitivní smysl jedině tehdy, je-li spojen s úsilím o nový umělecký řád, esteticky sice méně jasný, pevný a přehledný, mnohdy též méně libivý a srozumitelný, ale zato schopný hloub a šíře postihnout složitou tvárnost moderního světa a člověka v něm. Samozřejmě tato větší složitost opět souvisí s důraznějším uplatněním principu dialogičnosti v umělecké struktuře.

Uvnitř divadelního systému se moderní divadelní tendence odrážejí jako tnutí k *týmové práci*, jež stále výrazněji vytlačuje individualistické pojetí divadla jako sebevypovědi jedné určující umělecké osobnosti. Divadlo jako *výpověď kolektivní*. V optimálním divadelním systému dostává příležitost nikoli k seberealizaci, ale ke *společné realizaci díla* stejně autor dramatické předlohy jako její inscenátoři: herec, režisér, výtvarník, hudebník atd. Režisér neztrácí své vedoucí, řídicí postavení v divadelním systému, ale mění se jeho tvůrčí vztah zejména k výkonným složkám. Herec už není nástrojem režisérova sebevypovědi, ale jeho tvůrčím partnerem. Herec neztělesňuje představy, jež se zrodily jako „vnitřní modely“ v režisérově hlavě, ale v kolektivu, v partě improvizuje, hledá, tvoří v dialogu s partnery. Hlavní kvalitou režiséřské práce přestává být diktátorská vůle; na její místo nastupuje schopnost vyvolat tvůrčí prostředí, inspirovat kolektivní tvořivost, organizovat jevištní součinnost a řídit ji k cíli, jenž je v souladu s dramaturgicko-režijním záměrem. Od výkonných uměleckých složek, tj. především od herce, se ovšem žádá ochota k tvorbě a spolupráci, otevřenost k dialogu, a ne profesionální samolibost spojená s čekáním na spásu od režiséra s velkým R, který stejně nikdy nepříjde.

V takovém divadelním modelu — který zdaleka není vždy skutečností, ale nesporně je to model perspektivní (analogický způsobu práce v progresivních tvůrčích kolektivech mimouměleckých, např. vědeckých) — nalézá teprve své plné uplatnění ona problematická složka divadelní tvorby, kterou nazýváme *dramaturgií*.

Slova řeckého původu „dramaturg“ a „dra-

maturgie“ původně označovala dramatického básníka a dramatické básnictví. V tom významu se dodnes používají např. v ruštině nebo ve francouzštině. Nový pojem dramaturgie se ustálil v Německu koncem osmnáctého století. „Dramaturgií“ jest tu míněna především nauka jednak o sepišování, jednak o provozování her divadelních, tedy teoretický základ činnosti spisovatelovy, hercovy, režisérovy, po případě artistického správce divadla“ (*Ottův divadelní slovník I*).

V podobném — byť užším a méně náročném — smyslu se pojmu dramaturgie používá „zde a nyní“.

Je třeba rozlišovat dramaturgií jako profesi od dramaturgie jako funkce. Bez profese dramaturga se divadlo v převážné době svého trvání obešlo, a také dnes máme vedle divadel, kde pracují celé týmy dramaturgů (např. brechtovský Berliner Ensemble), i divadelní kultury, kde je dramaturg spíše výjimkou nežli pravidlem (např. ve Velké Británii). Příslušná vyhláška charakterizuje práci dramaturga u nás takto: „Dramaturg vyhledává, vybírá a navrhuje díla, která jsou z hlediska uměleckého i ekonomického vhodná k uvedení na scénu. Vypracovává návrh dramaturgického plánu, tvůrčím způsobem spolupracuje s autory. Spolupracuje s režisérem na přípravě představení a výchovně působí na členy souboru (popř. rediguje divadelní program k představení).“ Z této vzorové náplně práce (kde není zahrnuto všechno, co dramaturg v divadle skutečně vykonává!) je zřejmé, že i při neexistenci dramaturga jako systematizovaného pracovníka divadla existuje určitá dramaturgická činnost, kterou bezpodmí-

nečně musí někdo vykonávat — ať už je to ředitel divadla, vedoucí souboru, jednotliví režiséři nebo všichni dohromady.

Dramaturgie je jednou z klíčových funkcí divadelního systému, uplatňující se bez zřetele k tomu, zda je spojena s dramaturgickou profesí nebo je rozdělena mezi profese jiné. Její specifická spočívá právě v tom, že svým způsobem proniká do všech divadelních složek a všechny se na ní svým způsobem podílejí.

V dramaturgické práci se nejmarkantněji projevuje dialogický princip divadla a jedině v divadelním systému, který tento dialogický princip respektuje, dostává dramaturgie svůj plný smysl a význam. Většina divadelních složek má příležitost přímo předvést svůj dynamický nebo statický umělecký výkon na jevišti divákovi: od herce, hudebníka, tanečníka, zpěváka přes výtvarníka až k osvětlovači. Režisér může na sebe zvlášť upozornit nápadným režijním rukopisem nebo se skrýt v inscenaci za herce, ale v obou případech se přímo před očima předvádí výsledek jeho tvůrčího hledání a zkoušení. Dramaturgie se v divadelní práci beze zbytku rozpouští: nevytváří žádné „hmatatelné“ hodnoty, nepředmětňuje se přímo ve scénickém tvaru, funguje jako pouhý *prostředník*, prostředník mezi autorem a inscenátory. Podstatou dramaturgie je *spolupráce a služba*. V tom je její pokora i její závažnost: jsouc zprostředkovatelem, je zároveň funkcí, jež působí ve všech složkách a procesech divadelní tvorby. Je funkcí uskutečňující dialogický princip v divadelním systému.

Uvažovat o dramaturgií proto znamená uvažovat o divadle.

Dramatický text

Látkou dramaturgie je dramatický text — literární text určený k jevištnímu provedení. Na první pohled je vše zcela jasné: dramatický text rovná se drama, tj. útvar s dramatickými postavami, situacemi a dialogy, se známou vnější úpravou. Asi takto:

Dábel (vstoupí): Muži —

Král (pohled)

Dábel: Pojď!

Král: Kam?

Dábel (gesto): Tam!

Král: Už?

Dábel: Hned!

Král: Ne! Atd. ad libitum.

Teoretik definuje drama jako „žánr syžetový, proti epice je však dílo zaměřeno na jevištní předvádění. To ovšem nevylučuje, aby se drama četlo „pro sebe“, jako např. román“ (Josef Hrabák, *Poetika*). Toto dvojí možné určení dramatu — pro jeviště a pro četbu — ve svých důsledcích přináší řadu komplikací a nutnost zdánlivě jednoduché a jasné pojmy zpochybnit. Zpochybňování jednoduchých a jasných pojmů je cestou k hlubšímu poznání.

Literární stránka dramatu je celkem neproblematická; číst lze s větším či menším estetickým zážitkem a užitek i filmové a televizní scénáře, jsou-li zbayeny technických poznámek

a podrobností. Čte-li se dramatická literatura u nás velmi málo, nevypovídá to nic o její literární hodnotě, ani o její čtivosti, pouze o jisté mezeře ve čtenářském a vydavatelském zaměření.

Problematická je však druhá stránka dramatu — jeho jevištní určenost. Ne všechno, co je napsáno v dialozích, je určeno pro jeviště (např. Platonovy dialogy), a ne vše, co bylo v záměru určeno pro jeviště, se na jevišti ujalo (např. většina dramát Julia Zeyera). Pojem *knížního dramatu* svým contradictio in adiecto postihuje paradoxní situaci textu, který má technické náležitosti dramatu a přesto se pro divadlo nehodí, přičemž není důležité, zda jej autor skutečně jako knižní (jen pro četbu) zamýšlel nebo se prostě s divadlem trvale minul.

Naproti tomu může divadelní požadavky splňovat dílo, jež nemá vnější znaky divadelního dramatu, ani jevištní určení. Mezi úspěšnými dramaturgickými tituly posledních let najdeme např. dramatická díla vzniklá přenosem původních filmových scénářů na jeviště. To je případ amerických *Dvanácti rozhněvaných mužů* od Reginalda Rosa i sovětského *Zápisu z jednoho zasedání* od Alexandra Gelmana, jemuž předcházela film *Prémie*. Podobné přenosy na jeviště jsou možné i u televizních scénářů a rozhlasových her. Značně široká je divadelní použitelnost epické literatury, zejména románu, novely a povídky, ale i veršovaného románu (Puškinův *Evžen Oněgin*), případně eposu (Ariostův *Zuřivý Roland*): od „her na motivy“ a „dramatizací“, které používají epické předlohy jako tematického a fabulačního východiska a vytvářejí na tomto půdorysu nové, svébytné umělecké dílo,

až po „jevištní přepisy“ epických děl, objevující jejich vnitřní dramatičnost a respektující přitom literu originálu (jako klasické příklady mohou sloužit Burlanovy jevištní verze Dykova *Krysaře*, Benešové *Věry Lukášové* aj.).

Zvláštním případem je útvar žánrově ambivalentní — Šukšínovi *Energičtí lidé*, toto mírně maskované drama, které lze stejně dobře pojímat jako dialogickou prózu. Dialogy zde nejsou ostře diferencovány od scénických poznámek, jak je tomu v dramatu, ale tvoří s nimi — jako v románu nebo povídce — jediný souvislý celek. Zcela příznačně se v inscenacích hry, v košické stejně jako v liberecké, stávají některé z poznámek součástí mluveného jevištního textu.

Paradoxní skutečnost, že ne vše, co má vnější znaky dramatu, patří na jeviště, a že naproti tomu může mít jevištní životnost dílo, které tyto znaky postrádá, vede k nutnosti rozlišit drama v technickém smyslu od dramatického textu. Nejde ovšem o ustálené odborné termíny — jsou vytvořeny toliko pro náš účel.

Drama v technickém smyslu chápu jako literární text mající vnější znaky dramatu — bez zřetel k potenciálním jevištním kvalitám.

Dramatický text pak zahrnuje každý literární text způsobilý pro jevištní provedení — bez zřetel k tomu, zda má či nemá vnější znaky dramatu.

Oba pojmy se tedy zčásti míjejí a z (větší) části překrývají.

Vraťme se ještě k problému knižnosti dramatu. Tragédie francouzského klasicismu (až na zanedbatelné výjimky — zejména Corneillova *Cida*) je v naší divadelní kultuře prakticky knižní dramatikou; ve Francii je to však běžný

klasický repertoár. Podobně jsou pro nás knižními dramaty díla polských romantických básníků A. Mickiewicze, J. Slowackého a Z. Krasińského, jež tvoří v Polsku základ klasického dědictví a objevují se ve stále nových, často objevných a divadelně klíčových východních (čínské, japonské, indické) dramatické tvorby, teoreticky zcela nesporná, se v evropském prostředí málokdy prakticky osvědčuje, protože rozdílnost divadelních konvencí asijského a evropského divadla je tak velká, že adekvátní přenos je takřka nemožný.

Karl Kraus napsal v úvodu své apokalyptické vize moderního světa *Poslední dnové lidstva*: „Provozování tohoto dramatu, jehož rozsah by podle pozemských měřítek vyplnil asi deset večerů, je vyhrazeno divadlu na Marsu. Návštěvníci divadel z tohoto světa by to nevydrželi.“ A přece se i toto dramatické „monstrum“ — pochopitelně ve zkrácené podobě — dočkalo jevištního provedení. Z hlediska běžného divadelního provozu se jeví monstrózní nejen Krausovo „megadrama“, ale i třeba Goethův *Faust* nebo Mickiewiczovy *Dziady*, výsostná básnická díla, která se stala magnetem pro tvořivé divadelníky a přinesla nesrovnatelně bohatší scénické podněty než desítky tzv. dobře udělaných her. Troufám si tvrdit, že pozoruhodná úroveň soudobého polského divadla je do značné míry podmíněna tím, že vyrostlo (pozitivně i negativně, inspirující se i polemizující) z neshadné tradice polského romantismu, z tradice zhořale nekonvenční dramatické literatury.

Pojem knižnosti a pojem divadelnosti jsou kategorie historicky *relativní* a *proměnlivé*.

Obecně závislejší na vztahu dvou forem historického vědomí a dvou divadelních konvencí: konvence aktuální (způsob, jak se zde a nyní „dělá divadlo“) a konvence, z níž se zrodilo a v jejímž duchu je vytvořeno dramatické dílo. Optimální je soulad obou stránek — dramatické dílo vytvořené dnes, pro dnešní divadlo, v duchu dnešní divadelní konvence. V případech, kdy mezi oběma stránkami je určitý rozpor nebo rozdíl (následkem místní nebo časové vzdálenosti mezi dramatem a divadlem), záleží na tvůrčí potenci a pružnosti inscenátorů, na jejich ochotě navázat kontakt, dialog s tak či onak odlehlou dramatickou literaturou.

Ale relativita pojmů knižnosti a divadelnosti platí do jisté míry i v rámci jedné, soudobé divadelní kultury. Zde souvisí s osobitostí jednotlivých divadelních systémů, s jejich tvůrčí metodou a stylem. Určitý typ divadla (menujme alespoň pražskou Ypsilonku, ústecké Činoherní studio nebo brněnské Divadlo na provázku) může zdivadelnit i předlohy zdánlivě scénicky nerealizovatelné — i ten pověstný „šjzdni řád“.

Předchozí zpochybňování na první pohled jasných pojmů vede k závěru, že rozhodujícím kritériem divadelnosti nejsou vnější konvenční znaky dramatického žánru, ale imanentní, *vnitřní dramatické a divadelní kvality*, nazírané z hlediska konkrétní divadelní metody.

Tyto kvality nelze ovšem vyvozovat z žádných apriorních estetických norem, ale jedině ze *specifického charakteru divadelního umění*, tj. ze specifického způsobu produkování a konzumování divadelního díla. Je-li *charakteristickým rysem divadelního díla (=představení) názorné předvádění dramatického děje skupinou lidí*

na jevišti pro (zpravidla širší) skupinu lidí v hledišti, vyplývá z toho celá řada požadavků na dramatický text.

Předně je nutné, aby významy a fakty v dramatickém textu slovně fixované byly jevištně zpodobitelné, proveditelné, předveditelné — aby text obsahoval předpoklad *scénické názornosti*. Divadlo zpodobuje převážně realitu vnější; realitu vnitřní (duševní pochody a pocity lidí) jen zprostředkovává, tj. jen potud, pokud je zpředmětněna a zveřejněna, pokud se projevuje v lidském jednání a chování.

Protože *divadelní dílo se uskutečňuje postupně, v čase, musí to být realita dynamická, nikoli statická*. Divadlo *předvádí* (na rozdíl od výtvarných „obrazů“) *názorné procesy, děje*. To se týká *vnější dějovosti i pojetí dramatických charakterů: člověk na jevišti není jenom člověk pohybující se a jednající, ale též člověk vnitřně se proměňující a vyvíjející vzhledem k danostem dramatického dění (k dramatické situaci) a ve vztazích ke spoluhráčům*.

Bylo řečeno úvodem první úvahy, že podstatou divadla je „slovo mezi lidmi“, dialog. Pojmy „slovo“, „dialog“ je třeba chápat v širším významu jako „komunikaci“, protože i bez mluveného slova se lze domluvit nebo — nedomluvit. Jsou dokonce divadelní druhy (pantomima, balet), které jazyk slov nahrazují jazykem pohybů, gest, pohledů, grimas a dokážou tak sdělit i složité významy a vztahy. A naopak: pod slovem, *dramatickým slovem* se skrývá *gesto, akce*. Dramatické slovo je *slovním jednáním*. Slovo na jevišti jedná, ať přímo (hádky, spor, obvinění) nebo nepřímě (podněcování, snování činu). Omezuje-li se pantomima a balet na jazyk

nemluvený, činohra využívá všech výrazových možností lidského těla — od „centrálních“ mluvidel až po „periferní“ údy. Jednota hereckého vyjadřování spočívá v činohře právě ve spojení jednotlivých výrazových prostředků v jediném, ale mnohotvárném a složitém výrazovém komplexu, v němž se jednotlivé složky sčítají, znásobují, ale též korigují a zpochybňují, jsouce spojovány v paralelách i kontrastech.

Za slovem vskutku dramatickým najdeme vždy přímo tělesné tnutí — kladné, záporné nebo dvojznačné —, které lze v elementární podobě vyjádřit fyzickým gestem souhlasu, odporu nebo nerozhodnosti, chtění, nechtění nebo lhostejnosti, lásky, nenávisť nebo citové ambivalence. Nejprimitivnější gestus útěku, uhýbání, rány a na druhé straně přiblížování, uchopení, polibku je počátkem řady pokračující přibuzností, ale daleko složitějšími projevy, v nichž se základní tnutí zahluje, skrývá, sublimuje: fyzický kontakt nahrazují slova, a ani ta nemusí být přímá a jednoznačná; spor se přetavuje do ideové diskuse, impertinentní konverzace, intriky apod.

Intenzita slovní gestičnosti je neklamným znamením vnitřní dramatickosti textu.

Další dramatickou kvalitou, která bezprostředně souvisí se specifickým způsobem produkce divadelního díla, je koncentrování dramatických realit. Divadelní představení je poměrně úzce vymezeno — časově (trvání představení) i místně (dějiště hry). Z těchto vnějších omezení vyplývá i omezení předváděných faktů. Na rozdíl od velké epiky, která pracuje s širokým, extenzivním popisem prostředí, lidí a událostí, směřuje drama k intenzivním, zobec-

ňujícím obrazům a modelům. Požadavek se rovnou měrou vztahuje i na činitele v dramatickém čase, prostoru a ději — na dramatické postavy. Nemohou být složité a popisně charakterizovány, musí si s sebou přinést na scénu svůj osobitý svět, svůj jedinečný život, své problémy. To vše v hutné zkratce, v níž se obecnost pojí s konkrétností a věčností. Divadlo — alespoň ve svých vrcholech — nereferuje o skutečnosti, ale vytváří svébytný divadelní svět, jenž je jako celek obrazem nebo analogií světa reálného. Ctižádostí divadla je být divadlem světa (theatrum mundi).

Schopnost vtěsnat na malé časové i prostorové ploše hluboké a pronikavé dění, vnitřně bohaté při vši vnější omezenosti, patří k hlavním požadavkům divadla. Pověstné tři „dramatické jednoty“ — místa, času a děje — jsou dogmatickým a normativním (proto pochybným) výrazem v jádru správné tendence.

Ze specifického způsobu konzumování divadelního díla — z kolektivního vnímání prostředím, vzniklého na časově určenou a vymezenou dobu pro předem stanovený účel — vyplývá požadavek srozumitelnosti a poutavosti. Každé umělecké dílo musí být alespoň pro určitý okruh diváků srozumitelné. U divadelního díla, počítajícího s okruhem diváků různého založení, vzdělání a inteligence, má požadavek srozumitelnosti zvláštní závažnost. Významy musí být sdělné samy o sobě, bez komentářů a vysvětlivek, bez ověřování a opakování.

Aby divadelní představení udrželo pozornost široké rozmanité divácké obce, musí mít určitou míru poutavosti. Dávná zkušenost ukazuje, že na divadle tato poutavost spíše než v novosti,

překvapivosti a mnohosti předváděných událostí spočívá v intenzitě napětí, jež předváděný děj budí. Dramatické napětí tkví v rozporném charakteru poměrně jednoduchého děje. Tím, že existují přinejmenším dvě možnosti vývoje události, vzniká očekávání, kam a jak tento proces spěje, jak bude problém rozřešen, jak se zápas skončí, jak se zápletka rozuzlí.

Nejčastějším zdrojem dramatického napětí je konflikt (z lat. *confligere* = srážet se, utkat se). Jádro staré attické komedie tvořil agón — otevřený zápas dvou protívých stran, které se utkávaly jazyky i pěstmi. Je to elementární forma dramatického konfliktu, ukazující na spřízněnost s jinými druhy sporů (sportovních závodů, soudních př. apod.). I konflikty renesančních tragédií (např. Shakespeareových) měly často charakter boje (o moc) a vrcholily mnohdy v soubojích a válkách, z nichž jedna strana vycházela jako vítěz a druhá jako poražený. Postupem času se konfliktnost komplikuje a sublimuje: ve společenských dramatech 19. století (např. u Ibsena) se otevřený zápas mění v názorovou diskusi a ve složité rozpory společenské a psychologické.

Zápletkové komedie bývají často založeny na domnělém střetnutí zájmových sfér — na nedorozumění, jež se odstraní poznáním skutečného stavu věcí.

V dramatech Čechovových se dramatický konflikt rozpadá do řady drobných sporů, jejichž společným jmenovatelem je rozpor přesahující rámec dramatického dění, vzhledem k dramatickým postavám a jejich zájmům transcendentní. Vnitřní napětí v dlouhém chodu významných i bezvýznamných hovorů, hádek,

marného snění a doufání, banálních příhod je dáno rozporným vztahem nespokojených jedinců a neuspokojivé životní a společenské situace, vysokého snu a nízké skutečnosti. V psychice dramatických postav se tento v podstatě společenský rozpor projevuje jako napětí mezi iluzí a deziluzí.

Ještě dále jde v zobecnění neosobního dramatického rozporu americký dramatik Thornton Wilder v slavném *Našem městečku*: v protikladnosti života a smrti vyslovuje lítost nad zbytečným promárněním lidského údělu.

S osobitou technikou dramatické rozpornosti pracují kompozice založené na principu monotáze (oblibené zejména v „divadle faktu“), kde souvislost nepřetržitost fabule je nahrazena přetržitostí skladby jednotlivých částí. Kontrastní, protikladné řazení vytváří v kompozici obdobně napětí jako konflikt v ději fabulačního dramatu.

Dramatická rozpornost je nejpřiznačnějším rysem dramatického děje. Několik uvedených příkladů mělo toliko naznačit složitost problematiky a zpochybnit starou příručkovou zásadu o všeobecné konfliktní podstatě dramatu. Konflikt je jenom jednou — byť nejběžnější a neefektivnější — možností dramatického rozporu, nikoli bezpodmínečně nutnou náležitostí dramatu.

Závěrem shrnuji: ne všechno, co má vnější znaky dramatického žánru, je vhodným materiálem pro dramaturgii. Kritériem divadelnosti jsou vnitřní kvality dramatického textu. Nositelem těchto kvalit může být vedle dramatu v technickém smyslu i text jiného žánrového určení (např. román, novela, povídka), který

Ize po příslušných úpravách převést do divadelních souřadnic. Rozhodující pro dramatický text není způsob podání, ale způsob vidění světa a člověka v něm. Vnitřní dramatické kvality

vyplývají ze specifického způsobu produkování a konzumování divadelního díla, které názorně předvádí jednání, chování a proměny člověka v rozporné situaci.

Dramaturgická volba a umělecký program divadla

Základním a nejzávažnějším aktem dramaturgie je výběr dramatického textu ke scénické realizaci: *dramaturgická volba*. Je to akt volní, který s sebou nese všechno riziko volby: tím, že zvolíme v daném okamžiku jednu jedinou možnost, zároveň jsme v tomto konkrétním případě zavrhli desítky možností jiných. Proto je dramaturgie snadným terčem kritik a soudů, při nichž se ne vždy přihlíží k tomu, že dramaturgická volba není izolovaným činem, ale součástí volby širší — *dramaturgického plánu*, který je zase výrazem volby výchozí a obecné — *uměleckého programu divadla*.

Je možné dvojí pojetí programu a plánu: 1. *kauzální* a 2. *kauzálně finální*, spojující zřetel příčinný (*causa* = příčina) se zřetelem účelovým (*finis* = konec, cíl, účel). V prvním případě se vychází z daného stavu a dané produktivity a prostým součtem předpokládaných výkonů za jednotlivé časové úseky dostaneme plánovaný výsledek za celé plánované období. V druhém případě se nejdříve stanoví *účel* a *cíl* (*čeho* chceme dosáhnout) a obsahem plánu je způsob a časový rozvrh díla (rozdělení celku na části). Takové pojetí plánu měl na mysli anglický matematik A. N. Whitehead, když napsal, že „největším vynálezem 19. století bylo vynalezení metody, jak uskutečňovat vynálezy“.

Marshall McLuhan vysvětluje v knize *Gutenbergova galaxie* zmíněnou metodu takto: „Spočívá jednoduše v tom, že každá činnost se začíná od konce, aby se zpětným postupem krok za krokem došlo posléze k jejímu počátku.“ Samozřejmě i tato metoda závisí na možnostech vynalézavého nebo podnikavého a časový rozvrh i navrhované prostředky musí být uvážovány vzhledem k počátečnímu danému stavu.

Na rozdíl od materiálně produktivní činnosti pracuje umění s hodnotami aritmeticky nevyčíslitelnými. Přesto lze naše schéma aplikovat i na divadelní tvorbu. Pokud jde o první způsob, jeho použití je zřejmě scestné, protože znamená zúžení na provozní stránku divadelní činnosti. Tím však nemá být řečeno, že se divadla takto plánující nevyskytují. Adekvátní je jedině způsob druhý, tj. takový přístup, jehož východiskem je *účel* a *cíl* divadelního umění vůbec a toho kterého konkrétního divadla zvláště: určitá *funkce* (druh společenského a estetického působení) a určitá *forma* (způsob, jak chce toho působení dosáhnout).

Složitost plánování divadelní tvorby spočívá v tom, že její účel a cíl je *ideální* (ideální v tom smyslu, že jeho předmětem jsou „ideální“, nikoli materiální hodnoty), ale tohoto účelu a cíle se dosahuje skrze konkrétní divadelní činnost, skrze konkrétní divadelní představení, podléhající nejen estetickým, leč i provozním, tedy materiálně produktivním zákonitostem.

Vzniká tak nutnost převést ideální do roviny věcného; konkretizovat „ideální plán“ do věcných plánů divadelní tvorby a divadelního provozu. Jedním z těchto věcných plánů je i plán

dramatických textů zvolených k inscenaci: *dramaturgický plán*.

Program a plán, který v největší obecnosti vyjadřuje „ideální“ směřování jedinečného divadelního organismu, nazýváme *uměleckým programem divadla*.

Umělecký program divadla je výsledkem vzájemného působení mezi vnitřními a vnějšími činiteli a složkami. Žádné divadlo neexistuje ve vzduchoprázdnu a vzhledem ke svému bytostně společenskému postavení by žádné divadlo nemělo být společenskou formou úniku ze společnosti. Divadlo jako kolektivní organismus a instituce, jako umění kolektivně vytvářené a kolektivně konzumované, jako umění, na němž se podílí řada speciálních profesí (uměleckých i provozních), je více než kterékoli jiné umění determinováno. Jeho determinanty, tj. určující, vymežující složky, lze rozdělit na *vnější* (společenské) a s nimi související *vnitřní* (umělecko-provozní).

Vnějšími determinanty jsou *doba, místo a společenské okolnosti*, do nichž je divadlo situováno. Z toho plyne nejen finanční a návštěvnická situace divadla, ale i požadavky, které společnost na divadlo klade, společenské úkoly, které mu uděluje. Vnitřními determinanty jsou provozní a umělecké možnosti divadla jako podniku (početnost a skladba souboru, provozní zařízení atd.).

Divadlo se musí podřítit základním společenským pravidlům, vyplývajícím ze zákonitostí společenského systému, v němž působí; divadlo musí počítat s daným charakterem a s danou úrovní potenciální návštěvnické obce; divadlo musí určitým způsobem reagovat na da-

nou historickou realitu, ať už se s ní ztotožňuje, nebo je k ní v opozici (jak je tomu nezdědka ve společnosti třídně antagonistické); divadlo se musí vzhledem ke svým vnitřním možnostem určitým způsobem specializovat. Tato specializace může mít různé stupně: od zaměření na určitý druh divadelní činnosti (operu, operetu, balet, pantomimu, činohru) přes specializaci na určitý okruh návštěvnický (divadlo pro děti, pro mládež, zájezdové vesnické divadlo, oblastní divadlo) až ke specifickému typu dramaturgie a inscenačního způsobu. Z tohoto výčtu je už jasné, že vymezení sféry a metody působnosti divadla není pouhým následkem vnějších a vnitřních determinantů, ale výsledkem vzájemného působení mezi determinanty a tvůrčí vůlí divadla. V rámci určitých omezení si divadlo hledá a volí svou uměleckou tvářnost, jejíž zobecnující formulací je umělecký program divadla. I zde platí známý Goethův výrok: „Teprve v omezení se ukáže mistr.“ Svoboda divadla nespočívá v absenci vnějších a vnitřních determinantů (ty v různých stupních a proporcích vždy existovaly a vždy budou existovat), ale v tom, jaký tvůrčí prostor si divadlo v tomto rámci dokáže vybudovat a jak se v tomto prostoru umí pohybovat. „Kultura, pánové, vzniká pohybem,“ říkával kdysi Alois Musil. Divadlo umělecky a občansky ochablé je pouhým produktem danosti a jeho činnost pouhým manévrováním a taktizováním podle vnějších impulsů. Divadlo umělecky tvůrčí a občansky aktivní naproti tomu bere danosti „do hry“, snaží se je podmanit svou tvůrčí vůlí a vytěžit z nich umělecká aktiva.

Nejnápadněji se projevují determinanty rázu

provozně technického. Jak často se setkáváme u menších nebo středních souborů s obavami z tzv. velkého repertoáru. Sledujeme-li např. shakespearovskou dramaturgii našich divadel, mohli bychom se domnívat, že vrcholnými díly tohoto vrcholného dramatika jsou vlastně druhořadé komedie a *la Zkrocení zlé ženy*. Námitka, že Shakespearovy velké hry jsou určeny pro velké divadlo, by nás dovedla k závěru, že Shakespeare byl vlastně mizerným dramaturgem, protože jeho divadlo disponovalo pouhými třemi desítkami herců (což je asi průměrný stav v našem průměrném oblastním divadle) a na zájezdech vystačilo dokonce s tuctem (*Julia Caesara* hrálo mimo Londýn deset lidí!). Tvůrčí divadelník si spočítá ve hře počet postav, dějů a různých inscenačních „problémů“ a svědomitě poměřuje tyto ukazatele počtem herců a technickým vybavením jeviště. Tvůrčí divadelník vidí v tom, co je „nad naši sílu“, zdroj inspirace a impuls jevištní fantazie a vynalézavosti. Pražská Ypsilonka si dokonce učinila ze hry na hranici možnosti a nemožnosti inscenační princip a hravě se vypořádává s nehratelnými (ve svých podmínkách) hrami, ať jde o „velkou“ operu, „výpravnou“ operetu nebo shakespearovskou tragédii.

Není vždy nejlepší divadlo to, které má největší budovu, největší kulisy a nejvíce herců. To budiž povzbuzením a nadějí pro každého, kdo vsadil na „divadlo chudé“, tj. chudé prostředky, ale bohaté nápady.

Méně zřetelné, ale o to složitější a závažnější jsou determinanty rázu společenského. Má-li divadlo vskutku plnit svou společenskou funkci, musí se se společenskými požadavky ztotožnit,

musí si společenské úkoly aktivně osvojit, a ne je pasivně přijímat jako direktivy zvenčí. Jedině tam, kde dojde k souladu mezi společenskými požadavky a vnitřní uměleckou vůlí divadla, může být společenská funkce skutečně plněna, a ne pouze imitována. V praktických důsledcích to znamená, že divadlo s vyhraněným uměleckým programem bude plnit společenskou funkci svým vlastním, osobitým a nezaměnitelným způsobem — a to jak v nazírání témat, tak v jejich scénickém podání. Teoretický výměr je ovšem snadný, daleko obtížnější je jeho praktická realizace: tzv. angažovanost v umění není jen otázkou dobré vůle a ochoty, ale především otázkou myslitelské a umělecké potence.

V divadelním systému vskutku dialogicky založeném vyplývá z takového pojetí angažovaného divadla, že dramaturgie není k uměleckému programu, ani umělecký program k dramaturgii ve vztahu determinovanosti, ale ve vztahu organické jednoty. To znamená: umělecký program není determinován dramaturgií, vybírající na základě vnějších požadavků dramaturgické tituly, ale není ani její determinantou. Umělecký program je vnitřní osou dramaturgie a dramaturgie je aplikací uměleckého programu ve sféře dramatických textů.

Dramaturgie je bez jasného uměleckého programu divadla málem bezmocnou funkcí divadelního systému. Zdálo by se, že vybírat dramaturgické typy v divadle, které může hrát cokoli, je velmi snadné. Praxe však ukazuje pravý opak: paradoxně nalézá snáze ten, kdo přesně ví, co chce, než ten, kdo chce cokoli. Dobře orientované divadlo je samo jakýmsi magnetem, který přitahuje vhodné dramatické texty, přes-

tože si — a často dostí úzce — vymezilo umělecký prostor, v němž se chce pohybovat, a tudíž i dramaturgický prostor, z něhož může vybírat. Zdánlivě neomezená možnost výběru u divadel nedostatečně orientovaných nebo deorientovaných se v praxi povážlivě zužuje, protože tam, kde neexistují kritéria vnitřní, nastupuje panství kritérií vnějších — mimouměleckých (provozních, ekonomických, návštěvnických aj.). Namísto, aby si divadlo vybralo svou hru a získalo pro ni publikum, hledá jakousi zaručeně úspěšnou hru, spekuluje se sklony a potřebami publika — co toto publikum chce, co se mu bude líbit atd. Kolísavost módy, nevyzpytatelná psychologie a sociologie bestselleru, nevypočitatelnost onoho složitého komplexu zvaného náhoda, to vše způsobuje věčné a věčně marné hledání optimálního kontaktu s divákem, kontaktu, jehož lze dosáhnout jedině tehdy, dělá-li divadlo dobře a po svém to, co má a chce dělat.

Umělecký program divadla má ovšem i svou vnitřní dialektiku — je osou pohyblivou a do jisté míry i proměnlivou: v procesu uměleckého tvoření, v procesu hledání a nalézání, ale i omylů a nezdarů se koriguje, upřesňuje i přizpůsobuje. Tato relativní proměnlivost koncepce, která může být v negativním případě tápáním, ale v pozitivním případě obohacováním a růstem, je charakteristickým úkazem dialogicky založeného divadla; v divadle založeném monologicky (podřízeném jediné tvůrčí vůli) je zpravidla menší. „Monologické“ divadlo bývá proto jednodušší a stylovější; „dialogické“ divadlo má naproti tomu širší vývojové možnosti, větší regenerační schopnost a životnost.

28

Poskytovat nějaké návody pro sestavování dramaturgického plánu je krajně problematické. Dramaturgický plán úzce souvisí s konkrétními podmínkami a profilem toho kterého divadla. Jiná bude skladba repertoáru v oblastním divadle, jediném v místě působení, jež musí počítat s velmi rozmanitě složenou návštěvníkou obcí, jiná ve specializovaném divadle velkoměstském, jež si může vybrat „svého“ návštěvníka a zase jiná v divadle tzv. autorském, uvádějícím pouze hry vzniklé ve vlastní dramaturgické dílně.

Při hodnocení dramaturgie je třeba brát v úvahu komplikovanou vztažnost celku a částí: jednotlivé představení divadla je v rámci repertoáru a zejména vzhledem k divákovi samostatným, svébytným uměleckým dílem, ale zároveň je částí vyššího celku — divadelní sezóny i celkové činnosti divadla. Dramaturgický titul představuje samostatnou jednotku i část dramaturgického plánu na jednu i více sezón. Divadelní názor, program a styl je zpravidla postřizitelný teprve z vyššího celku divadelní produkce. Chtít na každém dramaturgickém titulu a na každém jednotlivém představení, aby plně vyjadřovaly záměry a cíle divadla, je požadavek přehnaný a koneckonců nereálný. Divadla jsou si toho obvykle vědoma, a proto přisuzují některým titulům sezóny privilegované postavení (říká se jim tituly *profilové*) — v nich spatřují těžiště své práce, jimi především chtějí manifestovat svůj program a svou tvůrčí metodu. Je snadné prohlášovat, že každé představení by mělo být „událostí“, a je správné o to usilovat. Ale logika faktů je silnější než logika dobrých úmyslů; proto je účelné dramaturgický plán diferencovat

a klíčovým, profilovým titulům zajistit přednostní podmínky a v ostatních případech se snažit alespoň o dobrou, kvalitní uměleckou práci. Jeden zkušený divadelní ředitel to přiznal zcela otevřeně, když řekl, že nechce, aby každé představení bylo „událostí“ — že mu stačí jedna až dvě „události“ za sezónu. To není žádný minimalismus, to je realismus; ostatně kdyby každé představení bylo „událostí“, stala by se „událost“ průměrem. Samozřejmě nelze „událost“ beze zbytku napláňovat: často se ze zdánlivě „okrajového“ titulu shodou šťastné souhry okolností a tvůrčích sil stane „událost“, a naopak z profilového titulu záležitost docela okrajová.

Dialektika celku a částí žádá, aby jednotlivý dramaturgický titul nebyl posuzován izolovaně, ale přinejmenším v kontextu dramaturgického plánu na divadelní sezónu. Oddechová veselohra může mít v celku plánu své dobré oprávnění, jakmile ji však izolujeme a začneme ji striktně poměřovat programovými zásadami divadla v celé její šíři, můžeme toto oprávnění snadno a nesprávně zpochybnit. Stará zkušenost dramaturgů praví, že je snadnější sestavit 7 až 12 titulů dramaturgického plánu na sezónu než najít jedinou hru, která by zapadla do náhle se objevivší mezery v repertoáru.

Na dramaturgii je třeba klást komplexní měřítko. Dramaturgický plán musí jako celek vykonávat funkci ideově uměleckou i zábavní, musí splňovat požadavky ideologické, umělecké

i ekonomické. Kritizovat dramaturgický plán v době jeho sestavování z hlediska ideově uměleckého, v době jeho realizace z hlediska návštěvnického a po skončení hospodářské činnosti divadla v kalendářním roce z hlediska ekonomického je ovšem možné a někdy se to i děje, ale nepřináší to valný užitek. Posuzování dramaturgického plánu musí být komplexní stejně jako jeho sestavování (ne náhodou se hodnocení podnikové činnosti běžně nazývá „komplexním hodnocením“).

Obtížnost sestavování dramaturgického plánu souvisí s kolektivností divadelní tvorby, v níž jednotlivé složky mají různá a mnohá i rozporná přání. Má-li dojít k potřebné shodě, nesmí rozhodovat pouhý osobní zájem, dojem či vkus jednotlivců, je třeba tyto subjektivní činitele objektivizovat. Krajní subjektivismus v hodnocení si může dovolit pouze divák, který si zaplatí a může si myslet své. Aktivní účastník společného díla musí bezpodmínečně podřizovat své subjektivní zájmy společnému programu kolektivní tvorby.

Objektivizujícími činiteli jsou — jak zřejmo z předchozího výkladu — jednak společenské úkoly divadla, jednak jeho umělecký program.

Ve vlastním procesu divadelní práce se nejdůležitějším objektivizujícím činitelem stává tvůrčí dialog — to jest nikoli mechanický součet subjektivních dojmů a pocitů, ale kritická konfrontace stanovisek a postojů v tvůrčích diskusích i sporech.

29

Když byl určitý dramatický titul dramaturgicky zvolen, vybrán k inscenaci, stojí před dramaturgem další závažný úkon: připravit jej pro zkušební proces, v němž se bude litera textu zpředměťňovat, ztělesňovat pomocí herců a ostatních scénických prostředků. Tato přípravná dramaturgická práce vyúsťuje v dramaturgicko-režijní koncepci díla. Má-li to být koncepce vskutku fundovaná a hluboká, to jest dostatečně motivovaná, musí jí předcházet podrobné a všestranné pochopení textu — *dramaturgický rozbor*.

Provedení rozboru literárního, v našem případě dramatického díla není nikdy věc snadná a vyžaduje nejen důkladné znalosti z teorie literatury, z poetiky a stylistiky, ale i přehled a schopnost orientace v široké oblasti společenských věd, zejména historie a sociologie. Východiskem rozboru je ovšem sám text, ale zvláště u děl časově nebo i místně odlehilých se znalostí holého textu nevystačíme. Je třeba pochopit historické podmínky, v nichž se dílo zrodilo a do nichž je situováno (což se nemusí shodovat), — dobové a místní poměry umělecké, politické, sociální, ekonomické apod. Nebude nám zcela jasný smysl Aristofanových komedií, jejich protiválečné zaměření a jejich politická účinnost, neznáme-li jejich časové pozadí

(peloponéská válka, krize athénské demokracie atd.); nevyložíme správně význam některých situací a problémů v tragédiích Aischylových a Sofoklových, neznáme-li realie týkající se vztahu patriarchálního a matriarchálního práva nebo dokonce soudní a pohřební zvyklosti starých Řeků; a v ohledu čistě divadelním nám nemnoho vypovídají dramatické texty vycházející z tradice *commedie dell' arte*, neznáme-li základní „masky“ a herecké postupy tohoto původně improvizovaného divadla.

Historické studium, které se podle potřeby může rozšířit na rozličné pomocné vědy historické, je tedy v přiměřeném rozsahu nutné jednak pro pochopení celkového historického smyslu díla, jednak pro vysvětlení různých dílčích, konkrétních faktů ve hře obsažených. To platí plně i pro dramatická díla současná: byť jejich historický okruh jako současnici víceméně známe, přece narážíme v jednotlivých případech na místní odlišnosti a zvláštnosti, které bez studia můžeme interpretovat nesprávně nebo zkresleně (např. svérázné a lokálně nezaměnitelné prostředí amerického Jihu v hrách Tennessee Williamse).

Teprve na základě znalosti společenského kontextu můžeme provádět konkrétní, věcný a historicky adekvátní rozbor *dramatického textu*. Tu se doporučuje postupovat jako v pedagogice od jednoduchého k složitějšímu, od jednoznačného k mnohoznačnému, od konkrétního k abstraktnímu. Nejjednodušší, nejjednoznačnější a nejkonkrétnější je jednání dramatických postav — co jednotlivé osoby dramatu dělají nebo říkají. Jednotlivé činy, ať už se přímo na scéně realizují nebo se zde o nich toliko refe-

ruje, se skládají v celek dramatického děje, který v kauzálně chronologickém uspořádání nazýváme fabulí. Skrze zhodnocení dramatického jednání dospíváme též k psychologickému zobecnění charakterů dramatických postav. Dramaticky charakter, zahrnující povahu, postoj, temperament a typ dramatické postavy, je dán složitou souhrou toho, co dramatická postava dělá a mluví, jak myslí a cítí, jak se chová k druhým, jaké k nim má vztahy, ale i toho, co o ní říká, co si o ní myslí, co k ní cítí, jak se k ní chová a jaké vztahy k ní mají ostatní dramatické postavy. Přitom si pochopitelně jednotlivé stránky a projevy mohou odporovat a vzájemně se zpochybňovat; pak je třeba jednotlivé údaje srovnávat, korigovat, eliminovat a skrze kritickou konfrontaci jednotlivostí usilovat o objektivizaci. Výsledek nemusí být vždy nesporný; pak záleží na osobitě interpretaci, jež některé významy akcentuje a jiné potlačí. Konfrontací dramatického jednání a jeho motivu (je-li v daném případě zřejmý) si upřesňujeme dramatický charakter nebo naopak: konfrontací dramatického jednání a dramatického charakteru (je-li z očíku zřejmý) objevujeme motiv jednání. Konstantním prvkem zůstává vždy dramatické jednání, ve své vnějškové podobě nejméně problematická stránka dramatického díla. První zásadou dramaturgického rozboru budiž: nezačínat nikdy vysokou filozofii hry, ale „nízkou“ realitou dramatických faktů.

Po zevrubné analýze základních ukazatelů — dramatických postav, jejich činů a motivů — můžeme přistoupit k hledání toho, co Christian Dietrich Grabbe trochu ironicky nazývá „hlub-

ším významem“ — k určování vyšších, obecnějších významů dramatického díla. U dramatu výrazně fabulačního typu, jako je drama Shakespeareovské nebo v současné době třeba Dürrenmattovské (při vši markantní rozdílnosti obou typů), vyplývá smysl díla (alespoň v hlavních rysech) přímo z děje, přičemž problematické zůstávají obvykle motivy jednání (např. motivace Jagovy pomsty v *Othellovi*). Jinak je tomu u dramatických struktur, jež fabuli postrádají, rozrušují nebo doplňují jinými způsoby organizace dramatického dění. Čechovovská dramatická struktura je vybudována z množství drobných, zdánlivě bezvýznamných přetržitých aktů a projevů, dramatické postavy vytvářejí složitou síť vzájemných vztahů, motivace jednotlivých činů jsou často neproniknutelné, paradoxní a ambivalentní. Fragmentární dějová kompozice je propojena jemnou, hudebně koncipovanou kompozicí příznačných motivů a symbolů. Takové komplikované útvary nesměřují nikdy k významové jednotě a soustředěnosti, ale naopak k významové pluralitě, v níž každá dramatická postava je nositelem svého osobního tématu, převoditelného na společného jmenovatele — na téma uměleckého díla — jen v rovině značně obecné.

Od běžného literárního rozboru se dramaturgický rozbor liší hlavně dvěma rysy: 1. zaměřuje se nejen na literární, ale též na divadelní (potenciálně divadelní) kvality dramatického textu; 2. při hodnocení textových významů spojuje zřetel historický se zřetelem aktuálním při naprosté převaze této druhé stránky. Důkladná analýza textu (onen druh čtení, který angličtí a američtí literární vědci nazývají „close rea-

ding“, tj. těsné, blízké, nebo volnější: pozorné čtení) je u dramatického díla (na rozdíl od epiky nebo lyriky) o to složitější, že každá částka textu, každá výpověď, každý obraz, každá replika (pokud není součástí autorského komentáře) se tu relativizuje svou individuální perspektivou, jsouc součástí role, tj. partu jedné dramatické postavy, jež se z různých důvodů může mýlit nebo může záměrně klamat. Navíc se dramaturgické „close reading“ liší tím, že za slovním zněním textu musí vidět možnosti dramatického jednání, za kvalitami literárními musí vidět kvality divadelní, jak o nich byla řeč v úvaze věnované dramatickému textu (scénická názornost, slovní gestičnost, dramatická koncentrovanost, poutavost, rozpornost, konfliktnost).

Všestranné obeznámení s historickým a lokálním kontextem odlehlejšího díla a hluboké poznání samotného textu umožňuje dramaturgickou konfrontaci dvou významových rovin: historické, vysvětlující význam díla geneticky (co do původu a vzniku), a aktuální, představující jeho současný význam, tj. jak toto dílo působí zde a nyní.

Obojí je do jisté míry hypotetické: v prvním případě jde o rekonstrukci historického dobového smyslu, která nikdy nemůže být zcela autentická, protože úplné ztotožnění s lidmi jiné historické éry je nedosažitelné. Zvláštní komplikaci pak přináší historická díla s historickými náměty, kde máme co činit nejen s časově odlehlym autorem a dílem, ale navíc s dvojnásobně odlehlym [nám i autorovi] vnitřním světem dramatu. Tu vstupuje do hry další časová rovina: historický kontext dramatického

příběhu. Poměrně jednoduché je to tehdy, je-li historická látka autorovi pouhou konvencí nebo záminkou: např. Racinovy klasicistické tragédie vyjadřují skrze antické náměty a postavy dobové problémy a názory Racinovy současnosti. Konkrétní antická témata jsou pouhým výrazem celkového dobového vztahu klasicistického 17. století k antické historii a k antickému umění, které slouží za vzor vši dokonalosti, estetický ideál. Složitější je situace v případech, kdy se časově odlehly autor snaží o historicky věrné pojednání historických událostí, jako je tomu např. v husitských dramatech Aloise Jirásky: navzdory autorovu historicky i umělecky realistickému postoji se zde odrážejí vlastenecké tendence národního obrození. Při rozboru takových děl musíme brát v úvahu vedle základního vztahu „my, zde a dnes — Jiráskův Jan Hus z roku 1911“ ještě vztah „my a husitství — Jirásek a husitství“ neboli: jak se nám z dnešního hlediska jeví Jiráskův vztah k husitství ve hře *Jan Hus*.

Druhá významová rovina, „aktuální“, znamená předpokládané vyznění díla v dnešních společenských souvislostech. Zde budeme jistě blíže pravdě než u historické rekonstrukce, ale i tak půjde pouze o předpoklad, který není s to odhadnout proměny společenské situace, ani nejrůznější nahodilé okolnosti, k nimž může dojít při realizaci před měnicí se diváckou obcí.

Mezi oběma významovými rovinami může nastat rozmanitý kvalitativní vztah. Krajními póly je naprostý rozpor mezi historickým a současným pojmáním na jedné straně a naprostý soulad mezi nimi na straně druhé. Skutečnost je zpravidla mezi oběma možnostmi, přibližující

se jedné nebo druhé. Poměrně značný odstup vznikne u děl podmíněných odlehlostí, soudobému člověku už nepřijatelnou nebo nesrozumitelnou ideologií. Zřekl-li se v Racinově tragédii *Berenika* římský císař Titus své lásky k judské královně Berenice, protože se jeho cit dostal do rozporu s římským právem a mravem, bylo toto podřízení osobních zájmů jedinců vyšším zájmům státu velmi přesným výrazem dobové absolutistické ideologie: to se však ostře vzpírá soudobému nazírání, které má sklon nadřazovat autentické lidské vztahy konvenčním normám. Je pravděpodobné, že tento rozpor povede v soudobé inscenaci díla k významovému posunu: divák se zřejmě postaví nikoli na stranu údajného mocnářského zájmu, ale na stranu obětované lásky. Byl-li v Calderonově mistrovské dramatické básni *Život je sen* princ Segismundo uvržen svým královským otcem do vězení a zde chován jako zvíře v naprosté nevědomosti o světě i o svém původu, mělo to hluboký výchovný smysl: mladému princovi (a s ním „komukoli“) se tak usnadňovalo poznání přeludnosti světa, marnosti života a pošestilosti lidských vášní. Tedy lekce zcela v duchu Calderonovy barokní filozofie, vyjádřené titulem hry a mající hluboký teologický aspekt: je-li tento krátký lidský život pouhým snem, je za ním život skutečný, věčný a kvůli němu je třeba prožít tento pozemský sen tak, abychom se za něj po probuzení nemuseli hanbit. Calderonova barokní ideologie je modernímu myšlení a cítění (moderní křesťanství v to počítající) tak cizí, že dnešní divák morální koncepci z ní vyplývající nepochopí — královská opatření proti princovi se mu budou jevit (jak dosvědčuje případ

poslední inscenace u nás) jako svévolné, nelidské manipulace s člověkem a princovo zmoudivění dostane spíše negativní obsah jako totální relativizace lidského vědění a hodnocení.

Naopak poměrně krátká vzdálenost mezi historickou a aktuální významovou rovinou bude tam, kde je dílo kriticky zaměřeno proti negativním stránkám historických společenských systémů a jejich ideologií, jak se s tím setkáváme pravidelně v satirických komediích, ať už kritizují jednotlivé negativní jevy a charakterové rysy (Molière) nebo se jejich výsměch vztahuje k obecnějším stránkám antagonistických systémů (Gogolův *Revizor*, Beaumarchaisova *Figarova svatba*).

Časté jsou případy, kdy historická rovina není s rovinou aktuální v rozporu, ale při přenosu do současnosti dochází buď k významovému rozšíření nebo (častěji) k redukci. V četných Shakespearových tragédiích a historických hrách se vyskytují časové narážky na politické události alžbětinské doby. Ty dnes pochopitelně ztrácejí svůj ohlas (jsou srozumitelné pouze s použitím odborných komentářů), ale právě pominutím těchto historicky konkrétních významů se akcentují významy obecně lidské. Avšak působí i opačná tendence, že obecné (nebo časem zobecnělé) významy se při dnešní inscenaci opět historicky konkretizují — podle soudobých společenských poměrů a okolností.

Nejsou výjimkou ani díla, která připouštějí rozličné, někdy i protikladné, vzájemně se vylučující významové interpretace. Molièrův *Mizantrop* může být schematicky chápán buď jako komický hrdina (postava směšná svou nespo-

lečenskostí, protispolečenskostí — neochotou a neschopností se přizpůsobit normám společenského soužití), nebo jako hrdina dramatický (nekompromisní bojovník proti společenské přetvářce, proti fašši v lidských vztazích). Ať byl Molièrův záměr jakýkoli, toto nabízející se dilema dvou jednostranných možností inspirovuje možnost třetí, ambivalentní: pojetí Alcesta jako hrdiny tragikomického, v jehož údelu se odráží složitá dialektika vztahu jedince a společnosti v neuspokojivých sociálních podmínkách.

Důležitým úkolem dramaturgického rozboru je určení žánru dramatického díla. V mnoha případech je řešení zcela evidentní: nemůže být sporu o tom, že Racinova *Faidra* je klasicistická tragédie. Naproti tomu o žánrovém zařazení Shakespearova *Troila a Kressidy* bylo popsáno mnoho papíru a toto dílo bylo označováno za tragédii, komedii, historickou hru i tragikomedii. Žánrové určení, má-li být užitečné, musí být co nejpřesnější. Nelze se spokojit s označením rámcovým, je třeba stanovit i konkrétní žánrový typ. Zvláště důležité je to u děl komediálních, jejichž zákonitosti se dle převládajícího výrazového prvku nebo prostředku značně liší. Například komedie konverzační s dominantní funkcí společenské konverzace, se zálibou v samolibních disputacích a ve slovní ekvilibristice (aforismy, paradoxy, umělé řazení dialogických projevů podle principu paralely a kontrastu) má úplně odlišnou techniku než komedie charakterová a mravoličná, v níž by podobná vyumělkovanost slovního výrazu rušila pravděpodobnost dramatických charakterů a vztahů,

pravděpodobnost společenského prostředí, o něž jde tomuto typu komedie především.

Určit správně žánr znamená určit přednosti, ale též nedostatky, určit možnosti, ale též omezení daného díla, což je předpokladem kriticky věcného inscenačního přístupu. Dramatický žánr není jen literární kadlub, vnější forma, dávající dílu některé charakteristické tvarové znaky; dramatický žánr znamená i určitý způsob nazírání sceneračního přístupu. Dramatický žánr není jen literární kadlub, vnější forma, dávající dílu některé charakteristické tvarové znaky; dramatický žánr znamená i určitý způsob nazírání skutečnosti, i určitý způsob ztvárnění a stylizace dramatické látky. Způsob žánrového pojednání je jednou z významotvorných složek uměleckého díla.

Cílem dramaturgického rozboru je poznání smyslu dramatického díla. Přes analýzu jednotlivých prvků a přes hierarchizaci významů (rozdílení hlavního od vedlejšího, prvořadého od druhořadého) dospíváme k abstrahujícímu, od jednotlivosti a podružnosti odhlížejícímu významovému shrnutí. Výrazem této významové syntézy je hlavní idea (základní myšlenka) díla. Je třeba si uvědomit, že taková hlavní idea je pouhou orientační pomůckou, jež zdaleka nemůže postihnout složitou významovou strukturu uměleckého díla. Jen u her à la thèse lze základní myšlenku vyjádřit stručným heslem — například u raných společenskokritických drammat Henrika Ibsena, kde autor takovou formulaci na vypjatém místě přímo vkládá do úst dramatického hrdiny a ještě ji podporuje titulem hry (*Opory společnosti*: „Duch pravdy a svobody — to jsou opory společnosti.“ — *Nepřítel lidu*: „Nejsilnější muž na světě je ten, kdo stojí docela sám.“), ale i v těch případech jde o schematizaci, nevystihující celý obsah díla. U složitějších uměleckých struktur, jakými jsou třeba

Shakespearovy tragédie nebo hry Čechovovy, není tak stručné formulování ideového obsahu vůbec možné. Pokoušet se o ně může být zajímavým slohovým cvičením, ale jeho užitek zůstane vždy problematický.

Dramaturgický rozbor má za úkol prozkoumat často nepřehledný terén vnitřního světa dramatického textu. Není to činnost samoúčelná: jejím cílem není pouhé poznání, ale příprava půdy pro inscenační práci, kdy vstoupí do hry složky volní, nesené zaujatou subjektivitou tvůrčích individualit režiséra, herců a jejich spolupracovníků. Dialektika vztahu drama - divadlo žádá, aby příprava vlastní tvůrčí činnosti byla co nejvěcnější a nejobjektivnější, aby v ní analytický rozum dominoval nad dychtivou vůlí, aby byly

co nejpečlivěji a nejspravedlivěji zváženy všechny významy a možnosti, aby každá dramatická síla dostala, co jejího jest, abychom se nepřidávali na jednu nebo druhou stranu dřívě, než jsme dokonale poznali obě. Uplatní-li se v pozdější tvorbě zřetel partikulární (zejména v myšlení herců, představitelů jednotlivých dramatických postav), musí ve fázi přípravné panovat *zřetel celostní*, nazírající každou jednotlivost v kontextu celkové struktury dramatického díla. Jedině takové nezaujaté, všestranné a objektivní prozkoumání látky se může stát solidním východiskem odvážného inscenačního činu, jehož první, teoretickou fází je stanovení dramaturgicko-režijní koncepce divadelního díla.

Dramaturgicko-režijní koncepce divadelního díla

Když jsme dramaturgickým rozbohem zmapovali prostor zvaný dramatický text, můžeme přistoupit k tvorbě dramaturgicko-režijní koncepce divadelního díla, tj. k určení směru a způsobu inscenační práce. Usiloval-li dramaturgický rozbor o maximálně objektivní poznání významů a možností dramatického textu, při hledání dramaturgicko-režijní koncepce už domínuje tvůrčí vůle, jež si z řady možných řešení vybere jedno jediné, v daném případě — zde a nyní, pro nás — optimální. Široký objektivní prostor dramatického textu se zužuje subjektivní volbou některých a potlačením nebo nevyužitím jiných možností, ale zároveň se touto volbou upřesňuje a konkretizuje.

Dramaturgicko-režijní koncepce je východiskem inscenační tvorby v užším smyslu a zahrnuje jak určitou významovou interpretaci dramatického textu, tak i určitý způsob jeho scénického ztělesnění, tj. inscenačnímu záměru odpovídající divadelní žánr, výrazové prostředky, druh výrazové stylizace atd. Je zřejmé, že nelze v této fázi vést ostrý řez mezi prací dramaturgickou a režijní: dvojdomost pojmu dramaturgicko-režijní koncepce už sama prozrazuje organické vrůstání dramaturgie do inscenační tvorby i zakořeněnost inscenační tvorby v dramaturgii. Dramaturgii je sice vlastní

pohled teoretickokoncepční, ale v něm je už zárodek pojetí inscenačního. Režii přísluší sféra praktickokoncepční, ale ta zcela závisí na teoretickém dramaturgickém výměru. Formulace koncepce se sice obejde bez dramaturga jako osoby, může být plně činem režisérovým, ale tím se nepopírá funkce dramaturgie — v takovém případě se režisér stává svým vlastním dramaturgem.

Protikladem osobité, pro danou inscenaci platné a závazné významové interpretace dramatického textu je tu a tam se vyskytující objektivistická představa, že žádná koncepce není vlastně nutná — že stačí inscenovat jednotlivé fakty a významy „nezkresleně“, tak, jak jsou obsaženy přímo v dramatickém textu. Takový názor zní zdánlivě přesvědčivě, ale při pozornějším ohledání neobstojí. Přisuzuje totiž dramatickému textu důslednost a úplnost, která neexistuje a existovat nemůže. Polský estetik a filosof Roman Ingarden se touto otázkou — i když v jiné souvislosti — zabývá v knize *O poznávání literárního díla*, kde mimo jiné praví: „Literární dílo je výtvořem *schematickým*... Některé jeho vrstvy (a zvláště vrstva předmětová) obsahují totiž řadu míst „nedourčenosti“. Tato místa se objevují všude tam, kde na základě souboru vět patřících do díla nelze říci, *ani* že určitý předmět P má z jistého hlediska vlastnost V, *ani* že tuto vlastnost nemá. Pokud například v textu *Pana Tadeáše* není žádná zmínka o tom, zda byl Tadeáš světlovlasý nebo ne, tato postava je po této stránce *nedourčena*, třebaže *implicitně* je jasné, že jeho vlasy *nějakou* barvu mít musely; není však nijak rozhodnuto, *jaká* barva to byla... A právě tuto

stránku nebo aspekt, vzhledem k němuž není na základě textu přesně znám, jaký daný předinět je, nazývám „místem nedourčenosti“. Každá z věcí, osob a procesů představených v díle má mnoho takových míst. Především osudy představených předmětů jsou popsány pouze fragmentárně. Obvykle celá období jejich existence nebo života nejsou vůbec v literárním díle explicitně představena a *eo ipso* jsou z toho nebo jiného aspektu nedourčena. „Z této mezerovitosti plyne, že „k tomu, aby čtenář zkonstutoval pokud možno úplně svět představený v literárním díle, musí — vyžaduje-li to text — číst mezi řádky a intencionálně vyznačit i ty stránky nebo stavy představených předmětů, které explicitně nejsou určeny, ale mají význam pro kompozici díla. Na tomto dourčování a doplňování představených předmětů je mezi jiným založeno to, co nazýváme „konkretizováním“ světa předmětů představených v literárním díle. V něm se projevuje čtenářova vlastní tvůrčí činnost: musí nejen formou rozumění proniknout k tomu, co je vyjádřeno *implicitně* („mezi řádky“), ale kromě toho musí vlastní iniciativou a důvtipností vypnit místa nedourčenosti v mezích toho, co text sugeruje nebo připouští.“

Pro čtenáře je konkretizace představených předmětů předpokladem estetického vnímání literárního díla a odehrává se v jeho nitru. Pro divadelního umělce, látkou jehož tvůrčí činnosti je svým způsobem hotové literární dílo — dramatický text (je tedy aktivním konzumentem i aktivním tvůrcem zároveň), je to sám obsah jeho práce: představené předměty se konkretizují nejen *ideálně* — v představivosti, ale i hmotně — na jevišti, kde se z nich stávají smys-

lově názorné jevištní fakty. Přitom je dramatický text často ještě schematictější než text epický, který v daleko větší míře disponuje přímými popisy a charakteristikami. Proces doplňování míst nedourčenosti končí u herců, kteří svým psychofyzickým aparátem, kostýmem a maskou dávají schematickým dramatickým postavám v daném případě definitivní podobu, ale jeho počátek je už v dramaturgicko-režijní koncepci, z níž ostatně vyplývá i herecké obsazení.

Upřesnění „předmětové vrstvy“ je formou konkretizace, která je sice vnějšně nejnápadnější, smyslově nejnázornější, ale není ani východiskem, ani cílem divadelní tvorby. Je to vrstva elementární, od níž se postupuje dále a výše k *psychologii dramatických postav a vztahů, k určení motivace dramatického jednání*, skrze níž se dostáváme do roviny nejvyšší — do roviny *ideových významů díla*.

Teze o zcela objektivním a všechny významy dramatického textu vyčerpávajícím způsobu inscenace, jenž se obejde bez jakékoli dramaturgicko-režijní koncepce, je iluzí a nedorozuměním. Hrát text tak, jak je napsán, znamená příliš mnoho i příliš málo. Příliš mnoho, protože žádná divadelní konkretizace textu ve formě inscenace nemůže vyčerpat všechny jeho možnosti; příliš málo, protože míra konkretizace dramatických faktů je v inscenaci vždycky vyšší než v dramatickém textu. Ale ani konkretizace inscenační není vyčerpávající: i zde se pracuje s náznakem a s otevřeným apelem na rozum, představivost a cit, i zde chtě nechtě zůstává místo pro divácké domyšlení a docítění představených významů.

Realizací uměleckého díla, lhostejno zda pou-

ze vnímatelskou (čtení) nebo tvůrčí (divadelní inscenace), vstupuje do hry subjektivní prvek. Čtenář si při vnímání literárního díla interpretuje a konkretizuje náznaky, aniž si uvědomuje, že též činí objektivní liteře textu svým subjektivním hodnocením a představováním určité „nášlil“. Toto „nášlil“ je zvláště zřejmé tani, kde opouští hranice subjektivního nitra a je ztělesněno více lidmi (herci) a zveřejněno více lidem (divákům) různého založení. Každá konkrétní interpretace, byť sebehlubší a sebefundovanější, najde oponenty, a naopak i ta nejhlu. pější a nejpovrchnější najde spřízněné duše.

Různé texty skýtají ovšem různé možnosti a různou míru interpretace a konkretizace. Relativně malý prostor pro osobitou inscenační tvorbu dávají hry schematické, hry à la thèse, kde je přesně a jednoznačně dána funkce, způsob a smysl jednotlivých tahů dramatických figurek na šachovnici autorského záměru. Zde se možnosti konkretizace omezují převážně na elementární předmětovou vrstvu. Naproti tomu objektivní dramatické struktury shakespeareovského typu dávají inscenátorům hojně a všestranně podněty, umožňují rozvinutí představivosti a tvůrčí hledání. Pohled na inscenační tradici Shakespeareových vrcholných her, zejména *Hamleta* a *Krále Leara*, ukazuje, jak různé dobové postoje nalézaly v těchto svrchovaných myslitelských a uměleckých dílech příležitost pro vyjádření vlastních problémů a vlastního vidění světa.

Interpretace dramatického textu, jejímž věcným výrazem je konkretizace představených předmětů a významů, se týká všech rovin a sfér dramatického textu, a tudíž i všech tvůrčích

činitelů inscenačního procesu (režiséra, herců, výtvarníka, hudebníka atd.), přičemž dramaturgicko-režijní koncepce je jednak programovým východiskem, z něhož dle interpretace a konkretizace vyrůstají, jednak cílem, k němuž jsou v procesu tvorby orientovány a do něhož posléze ve scénickém výsledku mají vyústit. Způsoby, jimiž se interpretace dramatického textu prakticky uskutečňuje, jsou rozmanité. Tam, kde dramatický text poskytuje jednoznačnou možnost, jde o to, jakou konkrétní názornou podobu určitý dramatický fakt dostane v inscenaci. Např. závěr *Hamleta*: Leartes zasáhne Hamleta otráveným končím, Hamlet mu to po výměně zbraní oplátí, královna se napije otráveného vína, Hamlet probodne krále — režiséroví nezbude (pokud nechce závěr hry přepsat) než hledat *konkrétní scénické řešení* daných faktů od rámcového aranžmá až k detailnímu provedení akcí. Poněkud jiná je situace v vrcholné scéně *Othella*: podle inscenační tradice Othello Desdemonu uškrtí, ale Shakespeareův text nevyklučuje ani druhou možnost, podle níž konečnou příčinou Desdemoniny smrti je dvojitá bodnutí dýkou. Po scéně rdoušení přichází Emilie. Othello praví:

Kdo to tam hlučí? — Ještě nejsi mrtva? Ještě ne dočista? Jsem krutý, ale nechci, v mém utrpení abys prodlévala.

Tak! Tak!

Tento dvojitý výkřik lze interpretovat jako hlasový doprovod dvojitě bodnutí. Takové řešení též lépe vysvětluje závěrečné repliky „uškrce-né“ Desdemony. Zde má inscenátor příležitost *volit mezi dvěma možnými variantami* daného faktu.

Relativní volnost interpretace se nejčastěji naskytá v oblasti motivací dramatických činů. Proč se mstí Jago svému představenému a přivádí ho ke zkáze? Je to ze žárlivosti (podezřívá Othella, že mu svedl manželku), nebo ze závistivosti (byl předběhnut v hodnosti a postavení)? Nebo jde o důvody rasové? Nebo je Jago pouhým ztělesněným zlem, psychologicky nemotivovaným? Shakespeare naznačuje řadu možností, které lze kombinovat, ale herecké a inscenační pojetí se nemůže spokojit s jejich pouhým výčtem, musí jednotlivé významy a motivy hierarchizovat, určit a vyjádřit ten hlavní a rozhodující.

Vedle interpretací, které jsou v souladu s literou dramatického textu, existují i takové, které nemají oporu v textu, ale nejsou s ním ve výslovném rozporu, a konečně takové, které se prosazují inscenačním výmyslem proti duchu dramatického textu. Je možné si třeba vymyslet, že motivem Jagovy pomsty není nenávisť, ale láska k Othellovi (na důkaz toho může z vůle režisérový Jago omdlejšího Othella vášnivě obejmout a líbat), a citem Jagovy intriky se pak stane odstranění nežádoucí konkurence v Desdemoně. Význam je „sdělen“, ale nemá kořeny v kontextu ostatního dramatického dění, zůstává nutně cizorodým, schválným prvkem v dramatické struktuře. Jestliže u faktů druhoradého významu je možno podobný mimotextový způsob interpretace a konkretizace připustit, u faktů klíčových to rozhodně není řešením obecně přijatelné.

A konečně lze interpretovat a konkretizovat dramatický text aktivními zásahy do jeho litery, ať už zcela běžnými zásahy negativními (škrtý)

nebo méně častými zásahy pozitivními (přepsání nebo připsání vět, replik, resp. celých pasáží). Pouhá kvantitativní míra takových zásahů nemusí být přímo úměrná míře významového posunu: často takové zásahy smysl díla vůbec nedefinují, na druhé straně lze podstatné deformace (viz příklad s Jagem) dosáhnout prostředky mimotextovými.

Je iluzí, rozšířenou zejména mezi tzv. nápaditými režiséry, že se dá koncepce divadelního díla „sdělovat“ okázalými scénickými efekty a triky přílepenými zvenčí, případně silně podtrženými proklamacemi namířenými do publika. I kdyby byla řeč herců a scény sebekřiklavější, divák k ní zůstane hluchý nebo ji bude považovat za rušivou, není-li její apel zakořeněn přímo v dramatickém dění hry. Logika dramatických faktů je vždy silnější než logika dobrých (či špatných) úmyslů. To prakticky znamená, že dramaturgicko-režijní koncepce se musí orientovat v prvé řadě na dramatické postavy. Psychologická motivace jednání dramatických postav je základním stavebním kamenem, který nese významovou strukturu dramatu a tedy i strukturu jeho inscenace: je to jakási logika dramatického i scénického dění. Má-li být skutečně jasná a přesvědčivá, musí být založena na relativním souladu textových významů a inscenačních konkretizací (kromě těch výjimečných případů, kdy je právě rozpor mezi nimi inscenačním záměrem, kdy inscenátoři vědomě polemizují s hrou, kterou inscenují). Důmyslné spekulace režiséru a herců, snažících se vložit do hry složité a křivolaké psychologické motivy a procesy, po nichž není v textu ani stopy, zůstávají často nedochůdčaty, které jejich původci

sice hýčkají s láskou dobrých rodiček, ale obecného uznání se jim stěží dostane. Inscenátor se snadno stává obětí sebeklamu: domnívá se, že „vysílá“ hlubokomyšlné významy, ale zapomíná, že rozhodující je „příjem“ — jak divák jeho informaci porozumí, co k divákovi a divákově „dojde“. Dobří dramatikové si byli vědomi obtíží při onom „vysílání“, jemuž říkáme představení, a proto sdělovali důležité významy s takovou (často opakovanou) úporností (viz expozice a rozuzlení Shakespearových her, v nichž pošetilí režiséři tak rádi škrtají domněle „nadbytečné“ informace, zřejmě nepoučení soudobými poznatky teorie informace).

Afrou a omegou dramatického dění jsou tedy dramatické postavy, jejich záměry a činy. Je-li divadelní hra setkáním několika lidí v dramaticky napjaté, rozporné situaci, pak výsledek tohoto vzájemného působení je závislý na směřování a úsilí jednotlivých účastníků. Analogicky i vyznění inscenace, které plánovitě předjímá dramaturgicko-režijní koncepce, je sumou konceptů jednotlivých jevištních postav. Těžšíste inscenační interpretace spočívá tedy uvnitř partů jednotlivých dramatických postav a prosazuje se prostředky nejpřirozenějšími a nejméně nápadnými: promyšlenou hierarchizací významů, tj. akcentováním podstatného a potlačním, případně eliminací podružného, z hlediska inscenačního záměru.

Závažnou součástí dramaturgicko-režijní koncepce je určení inscenačního žánru. Dramatický žánr byl objektivně stanoven dramaturgickým rozbohem, který vycházel z historické analýzy textu. Ale inscenační žánr se nemusí vždy plně krýt s objektivně zjištěným žánrem dramatic-

kého textu. Podstatný rozdíl se ovšem naskytne jen zřídka: například rozhodne-li se režisér (jako svého času v Divadle Na zábradlí) inscenovat kdysi slavný dušičkový „doják“ *Mlynář a jeho dítě* od Raupacha jako komedii-parodii. Ale běžné jsou případy žánrového posunu od tragédie k tragikomedii nebo posunu mezi jednotlivými typy uvnitř komediálního žánru (např. posun někdejších satirických komedií, které už ztratily svůj aktuální osten, do roviny pouhé zápletkové či situační veselohry nebo posun realisticky, mravopisně zaměřených komedií do nadlehčující a abstrahující stylizace, jak se s tím často — většinou k neprospěchu věci — setkáváme u inscenací her Goldoniho aj.).

S volbou inscenačního žánru do značné míry souvisí i volba adekvátních inscenačních prostředků a výrazová stylizace představení (společný jmenovatel inscenačního dění po stránce tvarové). Tím se dostáváme k druhé stránce dramaturgicko-režijní koncepce — k volbě inscenačního klíče, inscenačního způsobu, jak proměnit slovo dramatického textu v jeho inscenační ekvivalent — ve tvar a čin divadelního díla. Vzniká-li dramaturgicko-režijní koncepce v koprodukcii režiséra a dramaturga, pak tato stránka je už výsostnou tvůrčí doménou režisérovou — proto se jí zde, v rámci úvah o dramaturgii, nebudu dále zabývat.

Dramaturgicko-režijní koncepce, jejímž souhrnným, zobecňujícím výrazem je hlavní idea, řídící úkol inscenace, se realizuje v polaritě obecného a zvláštního: v rámci obecné koncepce interpretujeme jednotlivé konkrétní významy, přičemž obecná koncepce orientuje dílčí

momenty a konkretizace dílčích momentů podmiňuje obecnou koncepci. Podle řešení této polarity můžeme rozlišit inscenátory přímočaré, kteří v zájmu významové a stylové jednotnosti přísně podřizují každou část celku, nepřipouštějí odchylky, odbočky, výjimky, vylučují (ostatně marně) všechno nezákonité a nahodilé — a inscenátory postupující oklikou, kteří vítají všechno, co základní orientaci komplikuje a zpochybňuje, kteří paradoxně zapojují do záměrné koncepce i prvky nezáměrnosti, neočekávanosti, náhodnosti.

Nejde jen o dvojí metodu režijní praxe, jde též o dvojí pojetí dramaturgicko-režijní koncep-

ce: na jedné straně o koncepci *uzavřenou*, usilující o úplnou, vyčerpávající určenost divadelního díla, o uzavření významového okruhu všeobjímajícím režijním záměrem, a na straně druhé o koncepci *otevřenou*, která poskytuje základní orientaci a směr, jímž je třeba inscenační významy interpretovat, ale vědomě přitom ponechává otevřený prostor pro další interpretaci vnímatelskou: prostor organický, prostor pro vnitřní růst díla, prostor pro svobodnou účast lidí na druhé straně divadelní rampy, prostor pro aktivní dialog mezi jevištěm a hledištěm.

Dramaturgická příprava textu

Předběžná dramaturgická práce vrcholí dramaturgickou přípravou textu pro inscenační tvorbu. Většinou tato příprava vskutku předchází zkušební proces, takže herci dostávají při čtených zkouškách do rukou dramatický text v podstatě hotový (během zkoušek se pak provádějí pouze dílčí, drobné úpravy a změny, jak vyplynou z konkrétních jevištních potřeb). Není však výjimkou ani taková metoda ansámblové tvůrčí práce, kdy se definitivní podoba textu rodí teprve při zkouškách, při hledání a formování scénické podoby díla. Tento způsob inscenační tvorby ovšem vyžaduje průběžnou a soustředěnou dramaturgickou péči a pozornost během celého zkušebního cyklu. Dramaturgické zásady jsou v obou případech společné.

JAZYKOVÁ REVIZE TEXTU

Jazyková revize dramatického textu se provádí na základě předchozího dramaturgického rozboru a v duchu určené dramaturgicko-režijní koncepce zpravidla ve spolupráci dramaturga s režisérem (anebo samostatnou prací dramaturgovou, kterou režisér akceptuje, případně samostatnou prací režisérovou).

Jazyk dramatického díla je *jazykem uměleckým*. Vztahují se na něj tedy nejen *zákonitosti jazyka*, ale i *zákonitosti uměleckého díla*. Pokud jde o první stránku, řídí se revize textu požadavky jazykové správnosti a čistoty, které je nutno bezpodmínečně respektovat všude tam, kde odchylky od jazykové normy nejsou umělecky záměrné ani funkční. Problematičtější je stránka druhá, při níž je třeba jazyk dramatického díla posuzovat z hlediska složitých vnitřních vztahů umělecké struktury. Jazyk dramatického díla [jde-li skutečně o dílo *umělecké* v hodnotícím smyslu toho slova] je průsečíkem dvou rovin: 1. stylové roviny dramatického díla, tj. osobitého autorského stylu, který je společným jmenovatelem dramatického textu; 2. výrazové pluralitní roviny jednotlivých dramatických partů, tj. souhrnný promluv jednotlivých dramatických postav.

Ad 1: Takového společného jmenovatele mají i díla, která vnímáme jako stylově různorodá. Názorné příklady skýtají zejména dramata Williama Shakespeara, komedie i tragédie. Zřetelnější jsou tu společné znaky prvků nižšího řádu, např. charakteristický styl jednotlivých dějových pásem *Snu svatojánské noci* (athénský svět Theseův, svět milenců, kouzelný svět Oberonův, svět řemeslníků), ale jazykovým rozbořem a zobecněním můžeme pokračovat k vyšším stupňům — k charakteristice stylu celé hry, dále ke stylu raných Shakespearových komedií a posléze k shakespeareovskému stylu vůbec.

Ad 2: Dramatická postava bývá zpravidla *jazykově charakterizována* — její promluvy sjednocuje osobitý způsob vyjadřování. Druhý jazy-

kové charakterizace je celá řada: od nejjednodušších a nejnápadnějších, jako je určitý charakteristický řečový návyk (charakteristická slova a rčení) nebo zlovyk (charakteristická jazyková chyba, nesprávná výslovnost, komolení), až po ty nejsložitější a nejjemnější (charakteristické obrazivo, charakteristický rytmus a spád řeči, charakteristická syntax a frázování).

Dramaturgická revize musí respektovat stylové kvality dramatického díla zejména při jazykových úpravách, které směřují k *mluvnosti* a *srozumitelnosti* textu, tedy ke kvalitám majícím v divadle podstatně větší důležitost než v díle literárním.

Text uměleckého díla je vždy *textem umělcem*, záměrnou, uměleckou stylizací jazykového materiálu. Tendence k tzv. přirozené, ale ve skutečnosti obrazivě chudé a výrazově nivelizované, neutrálně a všeobecně „hovorové“ češtině, jak ji nezřídka slyšíme z televize a z filmového plátna, je na divadle dvojnásob škodlivá a scestná.

Toto nebezpečí hrozí zejména tehdy, když jazykové úpravy pokračují živelně z iniciativy herců i během zkušebního procesu — zvláště u textů prozaických, jejichž zákonitosti jsou skrytější a upravování neklade — aspoň zdánlivě — takové nároky jako u textů veršovaných. Herecké úpravy mají své přednosti: herec tím, že důsledně myslí v mezích své role, mívá zjištěný cit pro charakterizaci vlastní dramatické postavy, navíc sleduje ve vlastním zájmu gestičnost, plynulost a mluvnost svého partu. Na druhé straně mu však nezřídka chybí smysl pro celkovou stylovou rovínu dramatického díla

a inklinuje k tomu, usnadňovat si herecký projev odstraňováním skutečných i domnělých jazykových překážek a přizpůsobovat text vlastním možnostem a návykům, budovat si „oslí můstky“ ve formě zbytečných citoslovců a pavuků, vypávat repliky „slovní vatou“, slovem: „dávat si text do úst“ tím nejsnadnějším způsobem.

Zvláštní jazykovou péčí je třeba věnovat sféře překladů dramatických textů, kde přicházíme do styku na jedné straně s literárními překladateli, kteří nemají vždy dostatečný cit pro divadlo a jeho nároky, na druhé straně pak s profesionálními divadelními překladateli, kteří se mnohdy vyznačují nevalnou jazykovou kulturou a nevalným smyslem pro jazykovou stylizaci dramatického textu. Volba určitého překladu — zejména u jazykově obtížných klasických děl — je součástí dramaturgické volby titulu. Ve volbě určitého překladu je už zahrnuto i východisko určité dramaturgicko-režijní koncepce.

ÚPRAVA TEXTU

Jestliže jazyková revize sledovala dosažení optimální jazykové úrovně dramatického textu, tj. co největší jazykové přesnosti, výstižnosti, plastičnosti, barvitosti a charakteristické výrazovosti jednotlivých dramatických partů (u překladu navíc co nejvyššího stupně adekvátnosti, tj. přiměřenosti, shodnosti, souhlasnosti s originálem), pak úpravy textu — ať negativní (škrty) nebo pozitivní (přepisy nebo připsy)

— znamenají zásahy do dramatického textu, jimiž se jeho *věcné významy* ve větší či menší míře mění, eliminují, případně i rozhojňují.

Nejběžnější, všeobecně rozšířenou formou takových úprav jsou *škrtky*. Škrtnání se vesměs považuje za naprosto normální divadelní praxi. Ale je tato činnost vskutku tak nezbytná a neškodná, jak by se zdálo ze samozřejmosti, s níž je provozována? Zřídka se s něčím podobným setkáváme v jiných uměleckých družích. Romány, byť sebeobjemnější a sebenudnější, se zpravidla vydávají v plném rozsahu a v hudebních skladbách by se krácení vypouštěním „zbytečných“ taktů jevilo jako úplné barbarství. Zřejmě tedy souvisí návyk škrtnání se specifíčností provozování divadelního umění.

Pokusme se nejdříve vymezit hlavní důvody, proč se škrtky provádějí. Zhruba, schematicky je lze rozdělit do čtyř skupin: nadměrná délka textu, mnohomluvnost textu, nadbytečnost textu, změna významu.

Nadměrná délka textu: měřítkem normality je tu průměrná, konvenční délka divadelního představení, která se v současné době pohybuje mezi 2 až 2½ hodinami (u opery bývá o něco delší). Tento požadavek je důsledkem celé řady společenských okolností, z nichž nejzávažnější je skutečnost, že na rozdíl od minulosti se tvoří základní kádr návštěvníků divadel z řad pravidelně zaměstnaných mužů a žen s ranní pracovní směnou, ale svou roli hraje i návyk získaný z příbuzných uměleckých produkcí, zejména z filmu. Nepřiměřenost délky dramatického textu se soudobou konvencí trvání divadelního představení může mít rozličné příčiny. Zcela zákonitá je u dramatických textů vytvořených

pro odlišný způsob divadelního provozu. Například v antickém Řecku se divadelní hry provozovaly o dionýských slavnostech, kdy každý tragický básník soutěžil třemi námětově spjatými tragédiemi a jednou satyrskou hrou. Diváci trávili v divadle dobrých osm hodin denně. Chceme-li dnes inscenovat Aischylovu trilogii *Oresteia* (jejíž satyrská hra se nedochovala), staneme před problémem, jak vměstnat do jednoho večera dílo o přibližně dvojnásobném rozsahu naší normy. Ještě větším problémem bylo inscenování středověkých cyklických mystérií, které svými obřími rozměry dokázaly vyplnit několikadenní divadelní program. Ale s nepřiměřeností, byť méně frapantní, se setkáváme i u dramatických děl určených pro normální večerní provozování — např. u oper Richarda Wagnera, jejichž délka se většinou pohybuje mezi 4 až 5 hodinami. Běžně se s otázkou délky potýkáme u dramát knižních, jak o tom byla řeč v kapitole o dramatickém textu (Goethův *Faust*, Mickiewiczovy *Dziady*, Krausovi *Poslední dnové lidstva*). Ale kupodivu i tak zkušební divadelník, jako byl Eugene O'Neill, napsal svou pro divadlo zamýšlenou orestelovskou trilogii *Smutek sluší Elekře* v rozsahu značně překračujícím soudobé divadelní zvyklosti.

I když se v případech nepřiměřené délky dramatického textu jeví škrtnání jako nutnost, je tato motivace škrtnutí vlastně nejproblematičtější a nejspornější. Z hlediska vnitřního řádu dramatu jakožto díla svého druhu literárního jde o motivaci čistě mechanickou. Sama nepřiměřená délka nikterak neznámá, že je v díle něco zbytečného a postradatelného. Mimo to dochází při podstatném zkrácování k významo-

vým posunům, jež mohou při necitlivém přístupu deformovat smysl dramatického díla. Zkrácení Goethova *Fausta* na jednu čtvrtinu původního rozsahu (chceme-li „to stihnout“ za jeden večer) může překvapivě a k nepoznání proměnit Goethův ideově umělecký záměr.

Mnohomluvnost textu: Její příčiny mohou být opět historické, jde-li o drama podmíněné odlišnou dobovou divadelní konvencí, libující si v divadelní rétorice a verbalismu, jak tomu bylo v období francouzského i německého klasicismu, ale i v protichůdně éře romantické. Co bylo normální v divadle, jehož těžiště spočívalo v jevištní deklamaci, působí dnes strojeně a staticky. Škrty tu mají být prostředkem, jak přiblížit historicky odlehlý dramatický výraz soudobému divadelnímu čtení a zachovat přitom dramatické jádro textů. Ale s mnohomluvností se setkáváme často i u současných autorů bez hlubší divadelní zkušenosti, zejména u těch, kteří se věnují převážně epice, kde je slovo jediným výrazovým prostředkem.

Mnohomluvnost, jejíž podstatou je nepřiměřenost věcné informace a slovního vyjádření, poskytuje nejlepší důvod ke škrtnutím, které v tomto případě způsobují nejmenší uměleckou újmu.

Nadbytečnost textu: Text se stává nadbytečným tehdy, lze-li to, co sděluje, hutněji a účinněji vyjádřit hereckou akcí nebo jiným scénickým způsobem. Dramatičtí autoři často vkládají do úst dramatických postav informace, které může divadelník interpretovat jako pouhé scénické poznámky — jako návody k fyzické akci. Scénickým provedením akce ztrácí pak

slovní vyjádření svou funkci a může být vypuštěno.

Zvláštním případem takové nadbytečnosti je např. slovní kulisa v Shakespearových hrách. Asketická chudoba alžbětinského jeviště vyžadovala podrobné slovní popisy prostředí, atmosféry, přírodních podmínek, počasí atd. Tyto popisy lze při odlišném způsobu inscenování, který operuje dokonalejším scénickým aparátem, přinejmenším podstatně omezit, i když se tím často ztrácí pasáže vysoké básnické hodnoty.

Jestliže nadměrná délka textu nebo jeho mnohomluvnost jsou znaky objektivní a vztahované k objektivní situaci divadla a dramatu, k vládnoucí divadelní konvenci, nadbytečnost je vlastnost převážně subjektivní a relativní vzhledem ke konkrétnímu inscenačnímu řešení: při jednom řešení se určitý text jeví jako nadbytečný a ztrácí svou funkci, při jiném řešení by zůstal pro srozumitelnost nepostradatelný. Škrty tohoto druhu bude proto provádět režisér teprve ve chvíli, kdy bude mít přesnou představu o scénickém ztvárnění textu.

V širším smyslu nadbytečnými se stávají i inscenaci i pasáže reflexivního rázu — monologické úvahy a komentáře, pokud se významy v nich přímo vyjádřené podaří beze zbytku sdělit nepřímou, obrazem: dramatickým dějem, hereckou akcí.

A konečně je nadbytečné i to, co je pro adresáta (diváka dnešní inscenace) z nejrůznějších důvodů nesrozumitelné, tedy z hlediska divadla — *nesdělitelné*. Tato nesdělitelnost vyplývá nejčastěji z časové nebo místní odlehlosti reálií: různé časové narážky, odkazy k faktům

historického, mytologického, politického, kulturního apod. rázu, které by potřebovaly zaslíbený komentář. Nepodaří-li se najít překladateli, případně inscenátorům přiléhavý soudobý a místní ekvivalent, který by byl všeobecně pochopitelný, nezbyvá než taková místa vypustit.

Změna významu: Odkazuje-li dramatický text k faktům a reáliím, jež nejsou v souladu s konkrétním scénickým řešením, lze tyto diference odstranit buď škrtem, vypuštěním neodpovídajících informací, nebo jejich úpravou [všechnou změnou textu, přepisem nebo přepisem]. Týká se to zejména údajů o vzhledu, zevnějšku, oblečení dramatické postavy, o způsobu provedení určitých dramatických akce [technika boje, souboje, rvačky, honičky], o jevištním aranžmá scény [příchody a odchody postav, jejich rozmístění], o scénickém prostředí [jevištní inventář, uspořádání scény, znázornění krajiny], ale mnohdy i vnitřních významů dramatického textu [motivace dramatického jednání, vztahy mezi dramatickými postavami].

Přesáhnou-li pozitivní zásahy do dramatického textu určitou míru, přestávají být záležitostí dramaturgicko-režijních úprav a dostávají charakter autorské práce nebo spolupráce. Pak mluvíme o *adaptaci dramatického textu*, představující vlastně nové dramatické dílo.

Dramaturgicko-režijní úpravy mohou být v podstatě dvojího typu: buď postihují toliko slovesnou stránku a uchovávají nedotčenu dramatickou výstavbu díla (krácení textu pomocí škrtnutí a drobné textové úpravy), nebo zasahují i do dramatické skladby díla vypuštěním jednotlivých scén, dramatických postav, případně celých dějových motivů či pásem. Tento druhý

postup lze tolerovat u rozsáhlých dramatických textů, motivicky mnohovrstevných a kompozičně uvolněných. U her myšlenkově bohatých a dějově komplikovaných, ale dramaticky sourodých, jako jsou např. Shakespearovy vrcholné tragédie, nelze však takový postup doporučit: škrtnutím celých scén a postav, jak se často činí třeba v *Hamletovi*, se narušuje komplexnost shakespearovského dramatického vidění, ochuzuje a ochromuje se „osvětí“ Hamletova příběhu a životního dilematu. Je proto vhodnější zachovat dramatickou strukturu celku neporušenou a zkrácení celkového rozsahu dosáti zhuštěním slovního výrazu, četnými, leč drobnými škrty uvnitř jednotlivých replik a monologů. Lze namítnout, že litera básnické výpovědi je nedotknutelná. Zájem divadla však praví, že pieta k dramatu musí mít vrch nad pietou k básnickému slovu. Ostatně první fázi obdobných zásahů do básnického slova je už sám překlad; protože odlišný charakter obou jazyků (velké množství jednoslabičných slov v angličtině) nutí překladatele zjednodušovat a zhušťovat [vynecháváním přídavných jmen, zjednodušováním tropů, nahrazováním básnických obrazů vyjádřením přímým apod.], pokud chtějí zachovat rytmický půdorys a spád shakespearovského verše. Kdyby překládali „doslova“, jak činil J. V. Sládek, rozrostl by se jim značně rozsah přeloženého textu proti rozsahu originálu.

Oprávněnost úprav a škrtnutí v dramatických textech, ať původních nebo přeložených, zůstává i po tomto exkursu, který nemohl být než výčtem problémů a těžkostí, otevřenou otázkou. I když se divadla v řadě případů bez úprav a škrtnutí neobejdou, je třeba mít na mysli: a) že

se jedná vždy o násilný, „operativní“ zásah do organické tkáně hotového, uzavřeného uměleckého díla — proto je třeba jej provádět citlivě, tj. se zpětelem k uměleckému řádu celku (ať už jde o nejnápadnější zákony prosodie a dramatické výstavby, nebo o skrytější, ale neméně závažné vnitřní zákony psychologie dramatických postav a vztahů); b) že se škrty a úpravy nesmějí provádět mechanicky a lehkomyšlně, ale musí pro ně být dostatečný dramaturgický

důvod; c) že musí být prováděny v duchu dramaturgicko-režijní koncepce.

Hlavní důvod škrtní a upravování — nadměrná délka dramatického textu — je přes svou naléhavost a zdánlivou samozřejmost zároveň důvodem nejspornějším. Požadavek časového limitu představení nesmí vést k tomu, aby se umělecky a myšlenkově vrcholná dramatická díla proměňovala v chudokrevné a invalidní „digesty“, postihující jen o málo více než holou fabuli.

Dramaturgická spolupráce s autory

Dramaturgie nejen vybírá z hotového, ale podílí se též na vzniku nových dramatických děl. Tato účast se může vztahovat k tvůrčímu procesu v celém jeho průběhu (od volby autora, žánru, tématu apod. až do výsledného uměleckého tvaru dramatického díla), nebo může zasahovat do tvůrčího procesu jenom v některé fázi. Dramaturg se může na dramatické tvorbě podílet jako: a) iniciátor, b) kritik, c) spoluautor.

Iniciativa: Dramaturg se stává iniciátorem tvorby nového dramatického díla původního nebo přeloženého. Druhá možnost je ovšem častější: zadávání překladů je běžnou praxí téměř každého dramaturga. Tento zdánlivě nenáročný akt není radno podceňovat — dramaturg jím (často objevně) obohacuje oblast překladové dramatické literatury a volbou překladatele do jisté míry předjímá budoucí literární podobu díla. Nejde jen o vhodnost toho kterého překladatele pro daný text ve smyslu kvalitativním a typologickým, ale i o vhodnost vzhledem k dramaturgickému (a předběžnému inscenačnímu) záměru.

Dramaturg je však nezřídka iniciátorem i nových *původních* dramatických textů, nejčastěji dramaturgických děl epických nebo adaptací starších děl dramatických. Nejsou vzácné ani případy,

kdy dramaturg požádá určitého autora, aby napsal pro „jeho“ divadlo původní hru k určité příležitosti, určitého žánru, případně i na určité téma. Volba autora — podobně jako volba překladatele — nesmí být náhodná: divadlo, které má vyhraněný umělecký program a profil, si hledá „své“ autory, kteří odpovídají jeho tvůrčí metodě a jeho stylu a kteří jsou s to tvůrčím způsobem narušovat inscenační stereotypy, klást překážky zaběhané praxi a inspirovat tak objevování nových výrazových prostředků. Tento poměr je oboustranný: i divadlo má nejen využívat osvědčených schopností autorových, ale též přispívat k rozvoji jeho tvůrčích možností. Tvůrčí dialog totiž spočívá ve vzájemném podněcování k tvořivému hledání, nikoli ve formulování očekávaných odpovědí na známé otázky.

Kritická účast: Dramaturgie má v celém systému divadla důležitou funkci kritického korektivu tvůrčí práce. Ve vztahu k dramatickým autorům a překladatelům se tu uplatňuje především hledisko vnitřních zájmů a záměrů divadelního systému. To znamená, že dramaturgické nároky se neomezují na to, aby dílo odpovídalo všobecným literárním a divadelním požadavkům, ale orientují tvorbu autora či překladatele k osobitě umělecké metodě divadla a ke konkrétnímu dramaturgickému a inscenačnímu záměru. Avšak opět tu platí zásada oboustrannosti: dramaturg-kritik musí respektovat autorovo osobitě vidění světa a jeho osobitý tvůrčí způsob, nesmí stát *proti* autorovi jako zastávce odlišných nebo dokonce protichůdných zájmů divadelní instituce, jejmž je zaměstnancem, ale působit jako kritický zpro-

středkovatel, jehož cílem je dosáhnout ztotožnění zájmů: aby zájem autorův o osobité a relativně dokonalé literární dílo se dostal do souladu se zájmem divadla o osobitý a relativně dokonalý inscenační výsledek. Nejčastěji dochází k takovému ztotožnění u tzv. autorských divadel, což jsou většinou malé scény disponující vlastním okruhem autorů a dotvářející jejich texty přímo v inscenačním procesu. Za toto organické spojení dramatického textu a divadla platí ovšem autoři obvykle daň nepřenosnosti: jejich texty nelze zpravidla realizovat na jiných, svým zaměřením odlišných scénách.

Dramaturgova kritická účast při tvorbě dramatického textu se od běžné literární a divadelní kritiky liší větší měrou ztotožněním s kritizovaným objektem: nejenže upozorňuje autora na nedostatky, chyby, slabiny jeho díla, ale poskytuje mu i konkrétní náměty řešení — dramaturgova kritika má zřetelně konstruktivní charakter. Běžný kritik pracuje s hotovým uměleckým dílem, kdežto dramaturg s dílem v procesu zrodu. Dramaturgovým cílem není dílo kriticky zvážit, zhodnotit a vynést kritický soud, ale přispět výtkami, radami a návrhy k tomu, aby bylo dílo dovedeno do optimálního stavu.

Kritická účast dramaturgie může provázet tvorbu dramatického textu od samého počátku (byl-li dramaturg jeho iniciátorem), zpravidla se však uplatňuje až v závěrečné tvůrčí fázi (dostane-li dramaturg na stůl relativně hotový dramatický text, mající naději na uvedení — po odstranění menších či větších nedostatků). Často se tato „závěrečná fáze“ stává východiskem nového tvůrčího procesu, jestliže dramatický text v dané podobě nevyhovuje dramatur-

gickým a inscenačním nárokům, ale přesto obsahuje cenné jádro, skýtající naději, že po důkladném přepracování v součinnosti s dramaturgem může být doveden do přijatelného tvaru. To je velmi choulostivé místo dramaturgické práce. Je třeba citlivě odhadnout možnosti autora a díla, abychom nepodnikali zbytečně namáhavou práci, která stejně nepovede k cíli. Necháme-li autora vypracovat druhou, případně třetí, čtvrtou verzi hry, vzbudíme v něm naději, jež se změní v oprávněné rozhořčení, je-li po dlouhých průtazích přivedena vniveč. Je iluzí domnívat se, že dobré dramatické dílo vznikne, odstraníme-li z díla průměrného nebo dokonce podprůměrného nedostatky a chyby: umělecká hodnota není otázkou „správnosti“, je to kvalita pozitivní, kterou nelze do díla „dodat“. To platí v plném rozsahu i o překladu dramatického díla: můžeme jej brousit, jak dlouho chceme, a odstraňovat jednu nepřesnost za druhou, ale dosáhneme tak pouze překladu přesného, nikoli překladu umělecky hodnotného, postrádá-li překladatel osobitý rukopis a styl.

K dramaturgickému taktu proto patří nejen ochota nezištně spolupracovat na nadějných, byť nedokonalých textech, ale i odvaha říci autorovi přímo do očí (jak to dělával jeden proslulý český dramaturg): „Pane, vaše hra nebude nikdy v našem divadle uvedena.“ Je radno vždy dobře uvážit, zda nabízený text prostě se seriózním zdůvodněním odmítnout, anebo se pustit do riskantní práce na definitivní verzi.

Spoluautorství: Nejvyšším stupněm dramaturgické účasti při vzniku nového dramatického

díla je spoluautorství. Zárodek spoluautorství je obsažen už v běžných dramaturgických úpravách textu. Dramaturgické spoluautorství se realizuje buď autorskou účastí na novém, teprve vznikajícím dramatickém textu, původním či převáděným z jiného jazyka, nebo dodatečnou autorskou prací na dramatickém textu už hotovém, staršího data vzniku. (Případ, kdy dramaturg uvádí na „své“ scéně své vlastní dramatické dílo, se vlastní činností dramaturgické netýká: dramaturg zde vystupuje ve dvojí roli — jako samostatný dramatický autor, který je shodou okolností též nositelem dramaturgické funkce v divadelním systému.)

První případ nastává tehdy, přesáhne-li dramaturgova účast od iniciativy a kritiky k aktivní tvůrčí spolupráci na dramatickém textu. Taková pomoc může být prospěšná autorům, kteří zcela postrádají divadelní zkušenost a znalost dramatického řemesla, není-li naděje, že by sami na základě pouhých rad a připomínek byli s to dovést dramatické dílo do divadelně přijatelné podoby.

Častější je případ druhý — dramaturgické úpravy podstatného, autorského rázu, jejichž cílem je přizpůsobit starší dramatický text současným divadelním konvencím a požadavkům. Tu je třeba mít na mysli, že jedním z hlavních příkazů dramaturgické etiky je úcta k existujícím uměleckým hodnotám. Mrtvý klasik se ovšem nemůže bránit, ale to nás neopravňuje, abychom s ním zacházeli hůře než s průměrným současníkem. Dramaturgické zásahy do takových textů musí sledovat zájem věci, tj. dramatického díla a divadla, nikoli osobní zájem dramaturgův. O běžných dramaturgických úpra-

vách, jejich oprávněnosti i nebezpečích už byla řeč v předešlé úvaze. Stejně důvody a zásady platí i při zásadních podstatnějších, jež pojem běžné dramaturgické úpravy přesahují a dostávají charakter autorského přepracování. Takovou úpravu, jejíž motivace je dramaturgická (i kdyby jejím autorem nebyl dramaturg, ale jiný pracovník divadla — režisér, herec — nebo dramaturgem zvolený externí dramatik), nazýváme *adaptací* dramatického díla.

Adaptace zachovává základní půdorys a smysl původního dramatického textu, ale podstatnými zásahy do některých jeho složek usiluje o modernizaci, aktualizaci textu, o jeho přizpůsobení současným divadelním potřebám, případně o odstranění jeho dílčích uměleckých nedostatků. Nejčastěji se adaptace zaměřuje na modernizaci jazykovou, mnohdy se pokouší i o přenos dramatického děje do odlišného místního a časového (zpravidla současného) kontextu. Výrazným, i když značně problematickým typem takového dramaturgického adaptátora byl v období protektorátu básník, dramatik a překladatel Miloš Hlávka, známý zejména svými adaptacemi komedií Carla Goldoniho (Benátská maškaráda, Vdova liška, Lhář).

Vdova liška je založena na typovém i dějovém půdorysu klasické *Chytré vdovy*, kterou zpracovává v hudební veselohru krotce aktualizujícím způsobem: děj je z konkrétních Benátek 18. století přenesen do údajně „věčných Benátek“, v nichž se titulní hrdinka stává dcerou „lovce mikrobů“ a podobně je „zesoučasněno“ i kvarteto jejích nápadníků. Realita Goldoniho Benátek se mění v povrchní a rozmarnou maškarádu s použitím efektních tradičních kostýmů.

Hlávkův případ byl zvolen záměrně, byť nikoli jako vzor: zřetelně se na něm ukazuje i základní paradox adaptátorství — adaptace, které vznikly z jednoznačného záměru „oprášit“, osvěžit, zmodernizovat klasické předlohy a ve své době tím svým způsobem dosáhly, časem zastaraly více než staré texty, které lze dnes zase inscenovat buď v původní podobě, nebo v nových, opět modernějších adaptacích. Souvisí to jednak s odlišným ideologickým přístupem ke klasickému dědictví, ale zároveň se tím prokazuje převaha progresivní divadelní tradice nad efemérní divadelní módou.

Problematické adaptace nemohou skýtat argumenty proti adaptátorství vůbec, protože proti každému případu zápornému lze postavit případ jednoznačně kladný (vzpomeňme jenom namátkou Frejkova výtečného zpracování Klicperovy veselohry *Zlý jelen* z téže doby jako zmíněná adaptace Hlávkova). Jediným podstatným argumentem ve sporech o adaptace je *umělecká kvalita*.

Adaptaci, která je ve své podstatě dramaturgickým přehodnocením staršího dramatického textu, je třeba odlišit od *nové hry na starý námět* — od svébytného, byť odvozeného dramatického textu, který bývá označován jako *hra na motivy ...* nebo *hra podle ...* Dürrenmattova hra *Play Strindberg* přímo v titulu upozorňuje na svou souvislost se švédským dramatikem, z jehož *Tance smrti* si vzala základní trio postav a jejich situační vztahy. Přes tuto nespornou a neskrývanou závislost jde v případě Dürrenmatově o dramatické dílo odlišného zaměření i vyznění, odlišného žánru i stylu, slovem: o nové, svébytné dramatické dílo, jehož autorství

v plném smyslu přísluší Friedrichu Dürrenmatovi. Podobně je tomu v případě Wilderovy frašky podle Nestroye *Dohazovačka*. Americký dramatik dvacátého století převzal ze sto let staré rakouské předlohy ... *si pořádně zařadit* (pod tímto názvem známé ve zpracování V+W) hrubou fabuli, některé situace a postavy, ale naplnil toto staré schéma novým obsahem, lokalizoval hru do typického amerického maloměsta a velkoměsta, osobitě pojal, rozvinul a prohloubil dramatickou charakteristiku, napsal zbrusu nové dialogy a konečně dal hře novou páteř a nového hybatele v okouzlivé dohazovačce Dolly, která se dostala i do titulu. Ale důležitější je posun významový: z dobrodružství čistě situačního druhu se u Wildera stalo dobrodružné hledání lidské tvárnosti člověka — cesta všelijak zakříknutých a zatrpklých lidí k vnitřnímu osvobození a k rozvíření životních možností.

Moderní umění se svou pošetilou honbou za originalitou označuje podobná díla někdy za nepůvodní, ale Wilderův způsob byl zcela běžný v divadelně vrcholných obdobích minulosti. Ostatně i Nestroyova hra z roku 1842, z níž vycházel Wilder, měla svou předlohu v dnes už zapomenuté anglické komedii Johna Oxenforda *Dobře strávený den* z roku 1835. A podobně postupovali i Shakespeare, Molière a mnozí další.

Dramatizace: Velmi často bývá dramaturg iniciátorem, kritickým nebo autorským spolupracovníkem při vzniku dramatizací děl epické literatury, zejména románů a povídek, ale i veršované epiky (hlavně eposů). Autorský podíl dramatika na výsledném dramatickém tvaru, do něhož nutně přecházejí určité prvky a kva-

lity původního díla epického, může být různý kvantitativně i kvalitativně. Schematicky lze mluvit o trojím typu přenosu epické předlohy do dramatické podoby: 1. jevištní přepis, 2. dramatizace v běžném smyslu, 3. drama podle epické předlohy.

Za *jevištní přepisy* můžeme označit např. už klasické „dramatizace“ E. F. Buriana — Viktor Dyk: *Krysař*, Božena Benešová: *Věra Lukášová*, F. M. Dostojevskij: *Bílá noc*, K. H. Mácha: *Kat*, Svatopluk Čech: *Výlet pana Broučka do XV. století*. Burian důsledně respektoval literu předlohy a přebíral z ní nejen dialogy, ale v některých případech, např. v *Krysaři*, dokázal mistrovsky využít vnitřní dramatické epického textu a proměnit v dialog i pasáže monologické (vyprávěcího nebo popisného) rázu (tuto pozoruhodnou metodu pronikavě analyzoval Jan Mukařovský ve studii *Dialog a monolog*).

Jevištní přepis je jistě neadekvátnějším a nepietnějším (ale proto nikterak snadným!) způsobem přenosu epického díla na jeviště. Je však hluboce podmíněn konkrétní inscenační metodou. Jen zřídka se Burianovým následovníkům podařilo najít pro jeho jevištní přepisy kongeniální scénický tvar. Způsob Burianovy dramatizace byl příliš těsně spjat s poetikou jeho divadla.

Dramatizací v běžném smyslu míním celou řadu autorských přístupů, při nichž se dramaturg snaží vytvořit plnohodnotné dramatické dílo, respektující zákony zvoleného dramatického žánru, ale zůstává přitom co možná nejvíce věren danostem epické předlohy. Vhodné pro dramatizaci je proto epické dílo obsahující alespoň latentně určitou míru dramatickéosti a dia-

logičnosti, s přehlednou a sevřenou fabulí a s omezeným okruhem postav. Dramaturg pracuje hlavně výběrem a eliminací dějových motivů a postav, zhušťováním reálií a dialogů (případně jejich připsováním — tam, kde předloha podává děj čistě vyprávěcí formou). Často si vypomáhá autorským komentářem, jehož nositelem činí buď některou dramatickou postavu, nebo pro ten účel vytvoří od dramatického děje distancovaného komentátora.

Ze současných českých dramatiků se jako úspěšný dramaturg osvědčil Miloslav Stehlík (*Začínáme žít*, *Vlajky na věžích*, *Jak se kalila ocel*, *Paň Bovaryová* aj.).

Konečně o *dramatu podle epické předlohy* platí zhruba totéž, co bylo řečeno o podobných útvarech inspirovaných předlohou dramatickou: dramatik zde vytváří nové, umělecky zcela svébytné dílo.

Obvykle bývají jednotlivé typy dramatizace (pokud ovšem jejich autoři správně posoudí svůj podíl) diferencovány i v nadpisu. Při jevištních přepisech (alespoň Burian tak činil) bývá jako autor uveden tvárce epické předlohy a dramaturg figuruje až v podtitulu, např.: „Božena Benešová: *Věra Lukášová*. Lyrická hra mládí o dvou částech. Přepsal E. F. Burian“; „K. H. Mácha: *Kat*. Romantická hra o dvou dělech. Hru poznal a z povídky vypsál E. F. Burian“. U druhého typu se uvádí jméno dramaturga jako spolaautora — za jméno původního autora, např.: „A. S. Makarenko — M. Stehlík: *Začínáme žít*“, „N. A. Ostrovskij — M. Stehlík: *Jak se kalila ocel*“. U třetího typu pak figuruje jako autor dramatik a v podtitulu se připomíná předloha, např.: „Vítězslav Nezval:

Manon Lescaut. Hra o sedmi obrazech podle románu Abbé Prévosta“.

Účast při vzniku nových dramatických děl je jedním z nejvyšších dramaturgických úkonů. Ať je její forma jakákoli, vždy platí pravidlo, jež považujeme za další přikázání dramaturgické etiky: dramaturgie je *služba*, služba dramatu a divadlu. Za žádných okolností by se

funkční postavení dramaturga v systému divadla nemělo stát záminkou pro ukájení vlastních autorských ambicí. Dramaturg má pomáhat na scénu především textům *jiných* dramatických autorů.

Rozhodující je však v každém případě kritérium *věcné: umělecká hodnota* textu, při jehož zrodu dramaturgie asistovala.

Dramaturgické úkony, o nichž byla v předchozích úvahách řeč, se týkaly dramaturgické (a z části i režijní) přípravy vlastní inscenační tvorby. V těchto počátečních fázích divadelní práce měla dramaturgie vůdčí postavení: dramaturgickou volbou určitého titulu poskytl dramaturg látku k inscenační tvorbě, na základě dramaturgického rozboru dramatického textu vytvářel dramaturg spolu s režisérem dramaturgicko-režijní koncepci divadelního díla a připravoval text pro zkušební proces.

Ve fázi vlastní divadelní tvorby ustupuje dramaturg nutně do pozadí a rozhodující iniciativu a vůdčí postavení přejímá režisér jako *autor inscenace*. Platí to i o *čtených zkouškách*, jichž se dramaturg zpravidla aktivně a důležitou měrou účastní — ovšem způsobem a v rozsahu, jaký určí režisér. Jsou režiséři, kteří znalostí dramaturga bohatě využívají, ale jsou i tací, kteří podceňujíce teorii dávají přednost konkrétním informacím přímo při práci „v terénu“ — na jevišti. Obvyklá praxe, kterou lze jedině doporučit, je taková, že dramaturg poskytuje při čtených zkouškách hercům formou *dramaturgického výkladu* čtené a všestranné informace (s nimiž už v době přípravy seznámil režiséra, případně jeho další spolupracovníky, zejména výtvarníka) o autorovi, hře a dobových

okolnostech jejího vzniku a spolu s režisérem seznamuje se s dramaturgicko-režijní koncepcí divadelního díla. Dále se dramaturg zúčastní konkrétního hloubkového rozboru dramatické předlohy, jehož cílem je objasnění reálií a smyslu textu do všech podrobností, charakterizace dramatických postav a jejich vzájemných vztahů.

V dalším průběhu tvůrčí práce není už dramaturg vedoucím činitelem, dokonce ani činitelem spolurozhodujícím, ale pomocným partnerem režiséra s funkcí poradní a kritickou. Toto jisté vzdálení tvůrčímu procesu je nejen přirozené a nezbytné (nemá-li dramaturgie splynout s režii nebo se narušit nedílná autorita režiséra jako autora inscenace), ale svým způsobem i prospěšné. Jsou-li inscenátoři (režisér s hereckou partou) příliš „v tom“ a příliš jednostranně zaměřeni k cíli — k inscenačnímu tvaru a výsledku, dramaturgovi umožňuje distancovaná pozice objektivnější a kritičtější vztah k rodícímu se divadelnímu dílu. Dramaturg pečuje v průběhu inscenační tvorby o to, aby se zvolenému dramatickému textu dostalo, co jeho jest, aby se jeho litera proměnila v „tělo“ divadelního díla v souladu s dramaturgickým záměrem. Zkušební proces je procesem hledání a experimentování, čímž se nutně předběžná (dramaturgická i režijní) představa obohacuje, doplňuje a někdy i do jisté míry proměňuje. Dramaturg má bdít nad tím, aby tyto dílčí změny nevedly ke ztrátě orientace a neskončily ve slepé uličce. Funkcí dramaturgie je spojovat pohled zpět — k východisku a záměru — s pohledem vpřed: k cíli, k výslednému efektu. Dramaturgie plní ve vrcholné fázi divadelního

procesu funkcí, kterou můžeme označit jako *zpětná vazba*.

Zpětná vazba je jedním z klíčových pojmů oboru zabývajícího se kvantitativními zákonitostmi řízení, sdělování a kontroly samoregulačních soustav, oboru zvaného *Kybernetika*. Vzhledem k tomu, že lidská společnost se svými institucemi je nejvyšším typem takové samoregulační soustavy, lze pojmů kybernetiky s prospěchem použít i pro divadelní systém, jehož úkolem je vysílat „umělecké informace“ příjemcům v hledišti. Jeden ze zakladatelů kybernetiky Norbert Wiener charakterizuje v knize *Kybernetika a společnost* zpětnou vazbu jako „vlastnost, která umožňuje regulovat budoucí chování v závislosti na splnění úkonů v minulosti“ a vysvětluje funkci zpětné vazby na praktických příkladech: „... správní úředníci... měli by být zapojeni ve sdělovacím procesu jdoucím oběma směry — shora a zdola, a neměli by pouze jednostranně vydávat své příkazy shora. Jinak by tyto vyšší správní úředníci mohli totiž zjistit, že svou řídicí činnost opírají o naprosto chybné znalosti faktů, které mají jejich podřízení k dispozici. A obdobně není snad pro přednášejícího obtížnější úkol než mluvit k posluchačům, kteří ho vůbec nevnímají. Účelem potlesku v divadle — a to je podstatné — je vytvořit v hercově mysli určitou dvoucestnou sdělovací vazbu.“

Bereme-li činnost divadla jako celek, je zpětnou vazbou její ohlas (skládající se z ohlasu jednotlivých představení) ve veřejnosti — odborné (kritika, psaná i ústní) i laické (reakce publika). Tyto okolnosti musí brát divadlo v úvahu při sestavování dramaturgického plánu, při konkrétním zpracování uměleckého progra-

mu i při volbě inscenačních prostředků a postupů. Ale divadlo se nemůže spokojit s touto (vzhledem k jednotlivé inscenaci) *dodatečnou* zpětnou vazbou. Musí se snažit už během tvorby nového divadelního díla *předjímat* jeho výsledný efekt vzhledem k divákovi. Dramaturg je svou obojakou pozicí v tvůrčím procesu, na němž se zprvu rozhodující měrou podílel, ale později musí ustoupit do pozadí a získal tak nazírací odstup, předurčen k tomu, aby alespoň *částečně a náhražkově* vykonával funkci zpětné vazby v divadelním systému.

Zpětná vazba je jakousi pamětí systému, „určitým způsobem řízení, při němž se do nějakého systému znovu vkládají výsledky jeho minulých úkonů“ (Norbert Wiener). Nejde tedy u dramaturgie ve funkci zpětné vazby o pouhou kritickou intuici, ale o předvídání na základě stálého analyzování a hodnocení minulé činnosti, o nazírání předpokládaného efektu inscenace v širších souvislostech, daných aktuální společenskou a uměleckou situací, v níž má divadlo plnit určitou společenskou a uměleckou funkci.

Vyjádřeno konkrétně, působí dramaturg v závěrečné fázi (či spíše: zvláště v závěrečné fázi) jako zasvěcený a vzdělaný kritický divák, který vznáší námitky, oponuje, kritizuje, radí, navrhuje. Adresátem jeho připomínek je v první řadě režisér jakožto jednotlivý prvek inscenace a její odpovědný tvůrce. Režisér má pak právo rozhodnout, zda, do jaké míry a jakým způsobem budou dramaturgické připomínky realizovány. Poskytování dílčích připomínek přímo jednotlivým účastníkům inscenace (především hercům) může být někdy zavádějící, ba i škodlivé: ne každý herec dokáže tyto připomínky zpracovat

v duchu režisérovy představy a ne vždy jsou tyto připomínky v naprostém souladu s touto představou.

Paradoxem dramaturgie jsou protikladné požadavky na ní kladené: dramaturg má plnit funkci důkladně zasvěceného kritického partnera inscenátorů (konfrontovat záměr s rodícím se výsledkem) a zároveň substituovat budoucího nezasvěceného diváka (předpokládat výsledný efekt rodícího se představení); posuzovat objektivně to, na čem je subjektivně zainteresován; spojovat nazírací distanci, jež je předpokladem postoje a vidění kritického, s vnímatelskou naivitou — se schopností podlehnout nadšení, okouzlení i znechucení bezprostředním uměleckým zážitkem. Takový paradoxní naivně-kritický postoj by měl být ovšem vlastní i externím kritikům divadelního umění, protože pouhé citové prožívání nemůže vést ke kritickému hodnocení a pouhý racionální pozorovatelský odstup zase vylučuje plnohodnotný estetický zážitek. Interní kritik-dramaturg má situaci ztíženou navíc o to, že nepřistupuje k divadelní produkci zvenčí a nevidí divadelní tvar novými očima.

Kritéria dramaturgického hodnocení jsou složitější a všestrannější než kritéria normální divadelní kritiky. Zhruba je lze rozdělit takto:

1. externí, vnější;
2. interní, vnitřní: a) obecná, c) zvláštní.

Externí kritéria jsou společná pro externí i interní kritické hodnocení. Jde tu o posouzení vhodnosti zvolené inscenační metody, inscenačních prostředků a postupů pro daný žánr a charakter dramatického textu (tedy o vztah: dra-

matický text — divadelní inscenace) a o posouzení součinnosti jednotlivých složek v divadelní struktuře, na níž se podílejí různá umění (literatura, herectví, režie, hudba, výtvarné umění aj.), aniž tím ztrácejí svou druhovou specifickou (tedy o vztah: celek — části).

Interní kritéria se vztahují ke konfrontaci záměru a výsledku v měřítku obecném (posuzování rodící se inscenace z hlediska uměleckého programu divadla, jeho obecných cílů) a zvláštním (posuzování z hlediska zvolené dramaturgicko-režijní koncepce — jak se v tvůrčím procesu realizuje).

Cílem, k němuž míří všechna zmíněná kritéria, je sdělnost a estetická působivost divadelního celku. Estetická působivost je výsledkem souhry všech divadelních složek. Její posouzení je jakousi sumarizací dílčích analytických kritických soudů.

Mimořádné pozornosti při posuzování díla ve stavu zrodu zasluží otázka *sdělnosti*. Sdělnost je zvlášť důležitým požadavkem i problémem u umění, které se realizuje v prostoru i v čase zároveň a je vytvářeno řadou činitelů působících komplexně a zhusta i současně. Divadelní umění stěží dosahuje tak soustředěného vnímání jako na jediný smysl působící hudba a nedovoluje „zastavit čas“ — vracet se a ověřovat si obtížná místa, jak je to možné při četbě knihy, vůbec už nemluvě o prohlídce statického obrazu. Význam, který při představení unikl, musí divák pracně domýšlet a kombinovat, pokud pro něho není nenávratně ztracen. „Umělecké informace“ jsou na divadle sdělovány prostřednictvím dynamických procesů, při nichž působí celá řada rušivých elementů, které jsou s to

oslabit nebo i negovat umělecký zážitek z představení. Inscenátoři se snadno stanou obětmi zrakového či sluchového klamu a zaměňují pak úmysl s výsledkem: domnívají se, že je sděleno všechno, co je tak či onak (slovem, obrazem nebo fyzickou akcí) v uměleckém díle vyjádřeno. Nepočítají s různými „šumy“, k nimž dochází při „přenosu“.

Podle teorie informace je při každém vysílání nutná jistá *nadbytečnost informací*, tzv. *redundance*, tj. větší množství dat, než je nezbytné pro přenos informací, a to kvůli ztrátám v informačním kanálu. Redundance je charakteristickým rysem právě *lidského* konání a dorozumívání: „Analyzujeme-li různé struktury živých organismů, zjistíme u nich vždy značnou redundanci (nadbytečnost) ve srovnání s odpovídajícími optimálními technickými soustavami. Redundance ve strukturách živých organismů nevznikla ovšem náhodou. Důvod její existence je dvojitý:

1. soustavy se schopností samoorganizovat se musí mít vždy jistou redundanci, jinak by tuto schopnost ztratily;

2. redundance soustavy zvětšuje její spolehlivost.

Je známo, že přenos informace je v živém organismu vždy „zdvojen“ nebo i „zmnohonásoben“ několika kanály. (I. A. Poletajev, *Kybernetika*.)

Aplikace na divadelní projev je nasnadě: „umělecká informace“ je sdělována mluveným slovem, hereckou akcí mimickou, gestickou a pohybovou, podporovanou navíc ještě prvky výtvarnými, zvukovými, hudebními apod. Je třeba velmi citlivě posuzovat, kdy je zdvojení, zmnohonásobení informace kvůli sdělnosti a es-

tetické účinnosti nezbytné nebo žádoucí a kdy jde o *skutečnou* nadbytečnost, z hlediska sdělnosti zbytečnou a esteticky rušivou (mnohmluvnost, opakování, rozměňování, polopatismus).

Posuzování sdělnosti je složitý akt, v němž se váží celá řada ukazatelů a souvislostí: od srozumitelnosti mluveného slova (hlasitost a správná výslovnost, správné akcentování a frázování mluvních celků) přes výraznost, názornost a výmluvnost němého hereckého jednání (pohyb, gesto, mimika) až po čitelnost obrazových výrazových prostředků divadla (přenášení významu metaforického nebo metonymického charakteru). Vzhledem k tomu, že divadelní struktura je stále v pohybu a pracuje se složitě kombinovanými, rozptýlenými prvky, jde též o *hierarchizaci* jednotlivých faktů a významů. Zvláště náročná je taková hierarchizace u struktur významově vrstevnatých, v nichž se nad základní věcnou rovinou (hlavní fakty situačního a dějového rázu) utvářejí obecné, často proměnlivé a prchavé významy symbolické či parabolické. Zásadou budiž, že je třeba vždy přesně a srozumitelně sdělit vrstvu *věcnou*: základní vztahy, záměry a motivy dramatických postav, základní fakty dramatického děje. Komplikace, otázky a pochybnosti mohou nastat toliko ve vyšších významových vrstvách. Jedině tak lze skutečně plodně aktivizovat vědomí diváka.

Ke zvýšení sdělnosti divadelního díla přispívají i veškeré vnější informace o autorovi, hře a inscenačním záměru, obsažené v různých písemných projevech vztahujících se k inscenaci, zejména v *divadelním programu*, jehož sestavení, případně stylizace spadá do sféry drama-

turgie. Divadelní programy mají mezi divadelními praktiky své odpůrce, kteří považují za jedinou relevantní informaci samo představení a v programu by chtěli vidět pouze obsazení. O prioritě divadelního díla nemůže být ovšem pochyb, ale zahrnout působení na diváka jinými „informačními kanály“ je přehnaný estetický purismus. Podle něho by bylo možno zahrnout i knižní předmluvy a doslovy, literárně kritické studie a monografie, ba i běžnou literární a divadelní kritiku.

Shrneme-li úkoly dramaturgie ve vlastním tvůrčím procesu, dojdeme k řadě náročných požadavků, zčásti protichůdných a paradoxních, které lze vyjádřit různými formulacemi: dramaturg je činitelem negace (tvůrčí, dialektické negace!) zamontovaným do systému divadla (jak definoval postavení svého dramaturga Ludwika Flaszena umělecký vedoucí wrocławského Divadla-laboratoře Jerzy Grotowski); dramaturg je interním kritikem divadla, spojujícím tvůrčí účast s kritickým odstupem; dramaturg je náhražkou budoucího diváka — jeho souhlas či nesouhlas, nadšení či zklamání, zaujetí či nuda mají předjímat reakce skutečného diváka. Slovem: dramaturg je personifikací zpětné vazby divadla, celostního zřetele a dvousměrné vazby od východiska k cíli a zpět.

Byla-li už řeč o postradatelnosti dramaturgie jako profese, ale o její nezbytnosti jako funkce, jejímiž nositeli mohou být jiní činitelé divadla (ředitel, šéf, režisér), pak zpětná vazba a nároky z ní vyplývající mluví pro personální oddělení dramaturgie od profesí vzdálenější i úže spjatých s vlastním výkonem tvůrčí práce. Jen při tomto rozdělení úkolů se může dramaturgie-

ká kritika a hodnocení realizovat jako partnerská diskuse s vlastními tvůrčí inscenace, jako *kritický dialog*.

Dramaturgická pozice je (více než u jiných divadelních profesí) obojaká i ve smyslu zapojení do divadelního systému. Dramaturg by měl kromě zaujaté účasti na uměleckém dění uvnitř jednoho divadla být hluboce zainteresován na uměleckém dění mimo divadlo i na společenském dění vůbec. Plodná dramaturgie předpokládá přehled a rozhled, širší zájmy uměleckých i mimouměleckých, schopnost posuzovat činnost svého divadla v souvislostech politického života společnosti a v kontextu národního i světového divadelnictví. Každý striktně uzavřený systém má tendenci ke zkamenění, k ustrnutí, jež se projeví v nejlepším případě jako spočinití v neplodném sebezdokonalování a v nejhorším případě jako uviznutí v rutině, maše, konvenci. Má-li si systém uchovat životnost a schopnost stálého rozvoje, musí přijímat podněty zvenčí a osobitě je zpracovávat. Jedině dialogicky orientovaný organismus je s to plnit své společenské poslání. Dramaturg, jenž je — obrazně řečeno — jednou nohou v divadle a jednou nohou mimo ně, může této orientaci účinně napomáhat.

V těchto úvahách bylo pojímáno poslání dramaturgie v maximu jejích možností, nikoli v průměru či dokonce v minimu běžné praxe. Šlo — jak zřejmo — o *optimální model dramaturgie* jako funkce divadelního systému, kterou naplnit beze zbytku není v silách jedinice — profesionálního dramaturga. Jedině těsnou součinností dramaturgie s ostatními funkcemi a složkami divadelního systému lze překonat

úže odbornický přístup k divadelním problémům a nazírat každý divadelní záměr, pokus a výsledek v podstatných společenských vztazích. Dramaturgie v obecném smyslu značí dialektické pojetí divadelního systému, tj. uplatnění dialogického principu na všech stupních a všech sférách divadelní praxe: dialog mezi dramatickým textem a inscenátory, dialog mezi

jednotlivými složkami divadelního díla, dialog mezi jednotlivci v tvůrčím procesu a výkonu, ale hlavně — *dialog mezi jevištěm a hledištěm*. Ideálně chápaná dramaturgie je činitelem a garantem tohoto dialogu, činitelem a garantem toho, že dialog bude realizován, že slovo mezi lidmi se stane prostředkem dorozumění.

Dodatek: Rozbor a koncepce Snu svatojánské noci

Z předchozích kapitol o dramaturgii dvě témata přímo volající po konkretizaci: dramaturgický rozbor a dramaturgicko-režijní koncepce divadelního díla. Teoretický výklad mohl postihnout toliko obecné rysy a principy a z důvodu instruktivnosti musel podat tento úsek dramaturgické práce v přehledném schématu, které zobecňuje praktické zkušenosti, ale nemusí a zpravidla ani nebude odpovídat postupu, jímž se dramaturgicko-režijní koncepce divadelního díla skutečně rodí. Rozbor textu a tvorba koncepce se v praxi prolínají, jednotlivé fáze neprobíhají vždy v logickém sledu (systematickou úvahu často nahrazují krátké spoje, intuitivní nápady, teprve dodatečně zdůvodňované, apod.), úkony dramaturga a režiséra se v tomto procesu překrývají a mísí ve vzájemné součinnosti, inspiraci i polemice.

Obecné vymezení a zásady formulované v kapitolách *Dramaturgický rozbor a Dramaturgicko-režijní koncepce divadelního díla* je tedy třeba považovat za jakýsi optimální teoretický model, jehož funkce je pouze informativní a orientační.

Ve snaze dokumentovat tyto závažné dramaturgické úkony uvádím jako praktický příklad (což v žádném případě nemá znamenat vzor nebo návod!) scénicky realizovanou dramaturgicko-režijní koncepci komedie Williama Sha-

kespeara *Sen svatojánské noci*, která měla v překladu Aloise Bejblíka a v režii Jiřího Fréhara premiéru 25. května 1977 v pražském Divadle E. F. Buriana.

Výchozím bodem našeho výkladu budiž zařazení Shakespearovy hry do repertoáru koncem sezóny se záměrem poskytnout dobrou, inteligentní, emocionálně a poeticky bohatou zábavu, zdůraznit humanistické jádro komedie o lásce, postihnout významovou i tvarovou komplexnost Shakespearovy dramatické struktury a vyjádřit ji moderními scénickými prostředky.

K Shakespearově *Snu* lze dnes těžko přistupovat zcela nepředpojatě, protože každý divadelník, jenž je alespoň trochu pamětníkem, má už nejednu diváckou nebo i tvůrčí zkušenost s tímto oblíbeným dramaturgickým titulem.

Dojem z většiny starších inscenací *Snu* lze zjednodušeně shrnout asi takto: hra se rozpadá do několika různorodých částí, z nichž athénský rámec je poněkud nudný a milenecké scény poněkud schematické; kolem deklamující dvojice Oberona a Titanie tanečními krůčky poskakují elfové a víly a celou tu nesourodou směs zaplavovanou scénickými a světelnými efekty zachraňují výstupy řemeslníků s jednoduchou, ale působivou komikou, drasticky parodující divadelní šmíru.

Jistě není tato souhrnná charakteristika zcela spravedlivá, jistě se tu a tam vyskytly i pozitivní výjimky, ale rozhodně celkový dojem z naší inscenační tradice *Snu* (jak mi jej potvrdilo nezávislé a spontánní svědectví řady inteligentních diváků i herců, kteří v podobných představeních účinkovali) nepůsobí příliš povzbudivě a nevolá po následování. V takovém

případě nezbývá, než se pokusit o zcela *naivní* (metodicky naivní) přístup k dílu a začít důsledným návratem k *faktům* Shakespearova textu.

DRSNÉ FAKTY

Jestliže se zbavíme jakékoli předpojatosti a přečteme text hry naivně, tj. *jakoby poprvé*, interpretujeme-li každou situaci, každou scénu, každý dějový motiv v jeho doslovném významu a domyslíme-li vnitřní možnosti těchto doslovných významů, dostaneme poněkud odlišný obraz, než jaký sugerují obvyklé charakteristiky hry a la „kouzelná atmosféra“, „přeludný poetický svět“, „lehkost a půvab snu“ apod.

Komedie začíná výstupem athénské vlády. Thesea se zajatou královnou Amazonek Hipolytou, jež se z válečné kořisti obratem stala nevěstou svého přemožitele. Termín vladařské svatby je i šibeničním termínem (doslova!) pro svatbu athénské dívky Hermie, zamilované do Lysandra, s nemilovaným otcovým favoritem Demetriem. Egeus vyhrožuje vlastní dceři trestem smrti (sic!), neuposlechne-li jeho rozkazu. A není to jen planá vyhružka, protože ji přednáší formou stíženosti knížeti, jenž svou vladařskou autoritou otcův ortel stvrzuje, přidává třetí alternativu. Tedy: 1. buď sňatek s nemilovaným Demetriem, 2. nebo smrt, 3. nebo odřeknutí se lásky vůbec (staropanství a neplodnost). Že toto vladařské a otcovské rozhodnutí berou zcela vážně oba milenci, o tom svědčí jejich riskantní útek z Athén, z dosahu obojí autority a moci.

74

Vážné jádro má i základní konflikt v říši elfů a vil: spor mezi Oberonem a Titaní, králem a královnou vil, není pouhým vrtochem, ale ostrou manželskou rozepří, prosáklou jedem žárlivostí (tuto vášeň nikdy nebral Shakespeare na lehkou váhu, ani v komedii — viz např. *Veselé windsorské paničky!*). Pro návaznost dramatických motivů je důležitá skutečnost, že dvojice Theseus-Hipolyta a Oberon-Titanie jsou propojeny podobnými (byť fabulačně nerozvínutými) konfliktními vztahy jako dvojice athénských milenců Lysander-Hermie a Demetrius-Helena: jak vyplývá z manželské hádky, bylo „něco“ mezi Oberonem a Hipolytou i mezi Titaní a Theseem. Navíc je zde — jako další zdroj žárlivosti — indické páže, jehož se Titanie za žádnou cenu nechce vzdát. Docela dobře v něm můžeme vidět, aniž příliš přeháníme, „zajíčka“ neuspokojené vdané paničky. Prostředek, jímž Oberon svůj manželský problém — za přispění ke každé lumpárně svolného Puka — řeší, je dosti povážlivý: škodolibá hra tu přechází do ponižující manipulace, když je kouzlem zasklená královna vil vydána z „výchovných důvodů“ k milování obludě s oslí hlavou.

Ani milenecké scény v kouzelné říši Oberonově nejsou prosty jisté drsnosti. I když proměny milostných vztahů způsobuje svými zásahy popleta Puk (jejich motivace je tedy *kouzelná*), způsob, jakým zachází na počátku Demetrius s Helenou (nejenže jí od sebe hrubě odhání, ale vyhrožuje jí fyzickým násilím) a později s Hermií Lysander, vzplanuvší novou láskou k Heleně (nevybíravě se zřídka své bývalé milé a zapuzuje ji hrubými urážkami a nadávkami), je reálně *přízemní*.

A konečně samotná řemeslnická produkce má navzdory komickému vyznění tragické jádro. Odhlédneme-li od vsutku svérázného provedení, není příběh Pyrama a Thisby ničím jiným než variací na osud Romea a Julie (v chronologii Shakespearova předchází *Sen*). Vznešení patriarchové Theseus a Egeus budou v závěru s ironickým rozmarem přihlížet řemeslnické produkci a vůbec si nepřipustí, že jejich autoritativní vůle mohla vést k obdobným neblahým důsledkům, vůbec nepochopí, že mezi tupou překážející zdí a tupou překážející autoritou hlavy rodiny či obce není podstatného rozdílu.

PLURALITA DRAMATICKÉHO DĚJE

Jak zřejmo z tohoto výčtu dramatických faktů, je skladba hry polyfonní — tvoří ji *pluralita dějových pásem*:

a) rámeček hry (která se dle mínění shakespearologů poprvé provozovala u příležitosti svatby některého alžbětinského šlechtice) tvoří vladařská svatba Thesea a Hipolyty. Tato událost motivuje jak pásmo milostného soupeření mezi dvěma athénskými páry (určuje termín svatby a tím motivuje útek milenců i přenos dění do kouzelné říše Oberonovy), tak i divadelní produkci řemeslníků (jež má tvořit součást svatebního obřadu);

b) hlavní dramatické pásmo hry tvoří milostné soupeření Lysandra s Demetriem o Hermii

a Helenu, jehož přirozený průběh je komplikován zásahy ze strany Oberona a Puka;

c) kouzelná říše má svůj dramatický spor mezi Oberonem a Titaní, do něhož je vtažen i živel řemeslnický tím, že první herec Klubko je vybrán jako dočasný partner pro Titanii;

d) konečně řemeslnické scény, jež jsou východiskem i začlením spjatý se světem Theseovým, ale proloupe se i se světem Oberonovým.

Společným jmenovatelem všech těchto dějových pásem je *téma: láska*. Pro Shakespearovu objektivní divadelní metodu je charakteristické právě *pluralitní nazření tématu* v různých rovinách (na ose horizontální: Theseus-Hipolyta a Oberon-Titanie, Lysander-Hermie a Demetrius-Helena, i vertikální: athénští milenci a Pyramus-Thisba z řemeslnické produkce), které se vzájemně zrcadlí.

MOC, AUTORITA, HIERARCHIE

Konfliktnost *Snu svatojánské noci* není založena na pouhých nedorozuměních. Její jádro je věcné, konkrétní a krutě reálné: stojí proti sobě láska a přísná autorita — otcovská, manželská, vladařská. Jejím subjektem a nositelem je vždy muž: je to moc výrazně *patriarchální*. Autorita představuje úsilí o řád, pořádek, kázeň ve všech sférách, včetně citové: institucionalizace lásky. Nejschematičtější je to vyjádřeno tupou, ale pevnou zdí, o níž se třísť citový svazek milenců ve vložení hře o Pyramovi a Thisbě. Nejkonkrétnější je mocenská hierarchie ztělesněna v Theseových Athénách. Sňatek Hermin se tu

75

z vůle otcovy řeší jako obchodní smlouva: převod vlastnického práva z otce na ženicha, z Egea na Demetria, který — ač zamlouán — bere tuto transakci jako nejpřirozenější věc. Smlouvu potvrzuje vladař Theseus, jemuž sice pramálo záleží na tom, koho si vezme Hermie, ale velmi záleží na tom, aby byla v obci plně respektována otcovská autorita, základní článek patriarchálního mocenského systému. Teprve když je rozpor v milostných vztazích (konkurence mezi milenci) odstraněn, mohou se obě manželské smlouvy realizovat v souladu se zájmy milenců.

Podobným způsobem jako Egeus a Demetrius k Hermii se chová Theseus ke své nevěstě Hippolyt: porazil ji v boji a je tedy jejím absolutním pánem. Bojovné, matriarchálně orientované ženství, jak je představováno královnou Amazonek, může být podmaněno jedině násilím.

Athénská mocenská hierarchie se odráží i v nížinách řemeslnické tlupy: přímo (výrazné rozvrstvení souboru, v němž dominuje privilegiovaný první herec Klubko — svým vlivem překonávající i režiséra produkce Kdoulíčka — nad méně agilními a talentovanými epizodisty), ale zejména nepřímě — athénské mocenské poměry se promítají do celkové atmosféry hereckých zkoušek, kde radost ze hry stále kalí strach z toho, že by se herci z ochoty mohli nezalíbit nebo dokonce znelíbit vrchnosti a přijít o hrdlo.

Poněkud jiná je situace v kouzelném světě Oberona a Titanie. I tam jsou páni a sluhové (Puk, elfové), ale mezi nimi je vztah bezmála kolegiální. Muž a žena zde mají rovná práva, a pokud spolu bojují o prosazení svých zájmů, činí tak jako rovnoprávní partneři. Ve světě

přírody se mužský a ženský princip dialekticky doplňují. Podobná rovnost existuje i mezi milenci v době, kdy prožívají svá dobrodružství v kouzelném lese (na rozdíl od výchozí situace v Athénách, kde se Demetrius ztotožnil s mocenským stanoviskem Egeovým).

PRINCIP HRAVOSTI

Společným prvkem všech dějových pásem z hlediska výrazového je princip *teatrální hravosti*. Východiskem děje je vladařská svatba, tedy veřejný ceremoniál, v němž je — jako v každém obřadu — obsažen divadelní moment, byť zahalený rouchem officiality. V rámci této slavnosti se má konat divadelní představení řemeslníků (hra ve hře). Proti *teatralizované officialitě* světa Theseova je kouzelná říše Oberonova nesena radostnou i škodolibou, ale vždy *spontánní hravostí*: ať už jde o zábavy a kratochvíle královny vil a jejího průvodu, o rošťácké kousky Pukovy nebo o dějově klíčové akce, směřující k magickému urovnání milostných problémů mezi Oberonem a Titaníí na jedné a čtveřici milenců na druhé straně. Skrve hru je potrestána Titanie za svůj rozmar: milostné okouzlení a rozčarování v poměru k proměněnému Klubkovi. Jednou velkou milostnou hrou je zápolení, šálení, bloudění a hledání čtyř athénských zamilovaných, hravě manipulovaných dobromyslnou rukou Oberonovou i zlomyslnou rukou Pukovou.

Není to jistě náhoda, že je ve hře tolik principálů, pořadatelů, režisérů a herců různých di-

vadelních nebo kvazidivadelních produkcí. Vedle provozovatele Thesea a athénského úředního pořadatele zábav Filostrata, jejichž protějškem v kouzelné říši je Oberon, zde máme ještě principála herecké společnosti — režiséra Kdoulíčka. Ale princip hravosti je nejdokonaleji ztělesněn ve dvou nejvyšších vykonavatelích: v Pukovi a v Klubkovi. Oběma je vlastní nejen nevyčerpatelná nápaditost a aktivita, ale i herecky „převtělovací“ mánie. Puk na sebe ochotně vezme jakoukoli roli a vždy svou improvizaci ještě přidá něco navrch, a Klubko by nejraději hrál (a komentoval) celou vloženou hru sám: nejen Pyrama, ale i tyрана, Thisbu, Iva...

SEN

Není Klubkuv sen vlastně projekcí jeho uzurpátorských hereckých snah, jeho neuskutečněných přání? Role Iva mu byla v reálu odepřena, zato si zahraje s velkou chutí — ve „snu“ — osla, v němž spojí úděl milence s tvářností obludy.

A analogicky: netřeba být freudistou, aby člověk poznal, že výměny partnerek u Lysandra a Demetria (v protikladu k věrnosti dívek) jsou výrazem skryté mužské touhy, jež dostane často volný průchod ve snech, kdežto ve stavu bdělém se od ní ve jménu morálky, rodiny apod. distancujeme. A naopak: u věrných partnerek je snová ztráta partnera nebo získání partnera nežadoucňo výrazem skrytých ženských obav. Podobně u Titanie: předhodí-li jí Oberonova

vůle, poněkud upravená iniciativou Pukovou, k milování osla (zvíře symbolizující sexuální potenci daleko výstižněji než býk nebo kanec) místo „zajíčka“ — indického pážete (ve vztahu k němuž se projevuje Titanina touha v sublimované, za mateřskou náklonnost maskované podobě), pak jí nejen trochu sadisticky ponížuje, ale zároveň tak přispívá k jejímu snovému demaskování (po probuzení se bude Titanie za svůj ošklivý sexuální sen stydět a popřít jeho reálnou platnost — ale to činíme vždycky).

OBJEKTIVITA A SMYSL DRAMATICKÉ STRUKTURY

Shakespeareův svět je látkově, žánrově a stylově mnohotvárný a různotvárný: vznešené se tu mísí s lidovým, „vysoké“ s „nízkým“, verš s prózou, humor se tu střídá i splývá s poezií a dramaticky vypjaté scény bezstarostně sousedí s výjevy nevázaně fraškovitými. V osmnáctém století býval Shakespeare často upraven a přešíván na míru klasicistických norm, ale i v pozdějších, méně „normovaných“ časech přežívají tendence utlumovat v zájmu estetické jednoty údajně „nepatřičné“, „cizorodé“ prvky dramatické struktury. Adekvátní Shakespeareovu textu může být jedině taková scénická podoba, v níž každá žánrová, významová a stylová poloha dostane, co jejího jest, a jednota celku vznikne z komplexnosti rozmanitých prvků.

Objektivní smysl dramatického celku vyrosté z konfrontace částí a z prolínání několika

perspektiv. Tajemstvím *Snu* je projednání tématu v několika rovinách, dynamické zrcadlení jednotlivých dějových pásem, vytvářející pestrý kaleidoskop milostného zápolení, šílení, bloudnění, hledání i — spočinutí. Děj sice balancuje mezi milostnou hrou a snem, ale na pozadí varovně trčí nemilosrdná skutečnost athénských hradeb.

I když se obzory dramatických reálií doslovným výkladem poněkud zachmuřily, nemění se tím nic na bytostně kladném vyznění *Snu*. Je-nom se k tomuto kladu — jako u Shakespeara vždy — dochází cestou trudnou. Přirozená etika získává všemu navzdory vítězství: *amor vincit omnia*, láska nad vším vítězí. Takzvaný zdravý a autorativní rozum může — dodatečně — filozofovat nad pošetilostí básníků a zamilovaných (viz Theseův slavný monolog v posledním dějství), ale nemůže na tom vítězství nic změnit. Ve věcech lásky je péče „rozumných“ rádců a příkazců nekompetentní; zde platí jiné zákony, které jsou snad nelogické a vedou k různým ztřeštěnostem, ale dá se říci, že se osvědčily a stále se víceméně osvědčují.

Dramaturgický rozbor textu Shakespeareovy hry *Sen svatojánské noci* klade na inscenaci tyto hlavní požadavky: 1. postihnout významovou pluralitu i komplexnost hry, 2. maximálně scénicky konkretizovat, zvěčnit její „kouzelnou atmosféru“, 3. najít působivé soudobé ekvivalenty k odlehilým dramatickým reáliím.

Postihnout významovou pluralitu i komplexnost Shakespeareova dramatického díla prakticky znamená nechat plně zaznít všechny polohy a roviny hry při zachování jejich hierarchie. Vzhledem k inscenačním zkušenostem je třeba

zvláště dbát o to, aby dění dramaticky nejzávažnější (rozpory a nedorozumění mezi čtveřicí athénských milenců) nebylo zatlačeno do pozadí fraškovitostí řemeslnických scén. Negativně to znamená nenechat efektní řemeslnickou komiku přebujet a vymknout se z celku; ale hlavní směr úsilí musí být pozitivní: najít pro milenecké dění co nejbohatší emocionálně hravý rejstřík výrazových prostředků (hádky, honičky, šarvátky apod.), aby se prosadilo ve své vážnosti i komice, ve své citlivosti i krutosti. Je to dosažitelné jedině prostředky hereckými; režii připadá úkol vytvořit optimální podmínky pro rozpoutání herecké hravosti a improvizace. Zmínují se výslovně o scénách mileneckých, kde je nebezpečí zatlačení do druhého plánu největší, ale analogicky to platí i o pásmu theseovském a oberonovském.

S otázkou významové plurality úzce souvisí u Shakespeara osobitá metoda výstavby dramatických situací: metoda založená na *dialektice kontinuity a diskontinuity*, souvislosti a přetržitosti. Shakespeareovské děje ani postavy nelze vytvářet (chce-li se dosáhnout adekvátního scénického výsledku) v oné přímocharé kontinuitě, která je charakteristická pro iluzivní psychologické divadlo. Role u Shakespeara nepojímá dramatickou postavu jako postupný a plynulý vývoj, růst, ale jako různotvárnou kompozici, montáž nebo mozaiku, v níž se často zdánlivě nelogicky a překvapivě střídají různé polohy, postoje, nálady a city. Teprve konfrontací a sumarizací jednotlivých prvků dostáváme celkový obraz postavy a dění. Suma postavy (stejně jako suma hry) je dána součtem nebo lépe součinem jednotlivých projevů a částí, vzájem-

ně se osvětlujících a korigujících, nikoli pouhou mechanickou pozicí postavy (nebo postav) ve výsledné fázi příběhu. Určující zákonitostí hry není prostá logika jednotné fabule, ale *složitá logika jednotlivé montáže* — montáže různorodých dílů v celek, v němž se protínají motivy fabulační i mimofabulační a jehož smysl se rodí ze spojování podle principu paralely, kontrastu, protikladu apod. Navenek vystupuje moment diskontinuity — kontinuita je pojtkem skrytým, vnitřním.

Projevuje se to přirozeně i uvnitř jednotlivých situací, kde jednání a chování postav naprosto nemusí být v souladu s celkovým laděním: poetická atmosféra kouzelného lesa nikterak nebrání, aby mezi Oberonem a Titaníí probíhala zcela prozaická, kuchyňská manželská hádka; milenecké scény zahrnují celou škálu projevů někdy souladných s ozvláštňujícím prostředím, ale jindy mu ostře odporujících; Theseův vladařský monolog o básnicích, milencích a šílen-cích, pronesený ve chvíli, kdy všechny kolize byly šťastně rozuzleny, naprosto nemusí vyzníti jako moudrá, shovívavá meditace, ale může být koncipován jako přezíravý, odmítavě kritický soud nad nepraktickými, společností údajně škodlivými snilkami a blouznivci, jak to ostatně svou replikou stvrzuje citlivější a chápavější, protože utrpením zasažená, nedobrovolná nevěsta Hipolyta; podobně nemusí Theseus podlehnout boдрému veselí řemeslnické produkce — jeho ironické výroky tu pramení spíše z pánovitosti a pyšné převahy než ze smyslu pro humor.

První z inscenačních požadavků mří k významové stránce Shakespeareova díla a určuje

všeobecnou směrnicí pro budování dramatické stavby, již je třeba dbát při konkrétním řešení jednotlivých částí a jejich spojování a přezmanitý a přece organický, v objektivní a přece hierarchizovaný celek.

Druhý inscenační úkol — *scénické konkretizování, zvěčnění „kouzelné atmosféry“ hry* — znamená přechod od významu k výrazu. Konvenční divadelní představa „kouzelné atmosféry“ implikuje výrazovou neurčitost, mlhavost, „éteričnost“, „snovou“ a „pohádkovou“ vágnost. Budeme-li sledovat reálnou platnost jednotlivých dramatických faktů a motivů (jak ještě ukáže další průzkum zejména pohádkového světa hry), poznáme, že fantastičnost, snovost, pohádkovost nikterak nejsou v rozporu s požadavkem konkrétnosti a věcnosti. Pohádka je vágní toliko v romantické nebo spíše novoromantické transpozici, nikoli ve své původní, folklórní podobě. A sen? Při vši své fantasknosti byl interpretován s krajní věcností už v nejstarších mystifikujících snáňích a se stejnou věcností je demystifikován moderní psychologíí. Je proto třeba jít při hledání inscenačního tvaru k prvotním zdrojům Shakespeareovy imaginace a nenechat se svést na scestí pozdějšími představami, jak vegetují v opeře, baletu i novodobých pohádkových výtvořech pro děti i dospělé.

Stejně zavádějící je i konvenční představa *divadelní poetičnosti*. Mnohé Oberonovy promluvy jsou nesporně poetické v literárním smyslu, jejich slovní výraz je básnicky stylizovaný a bohatě obrazivý:

„Já tenkrát spatřil, cos ty neviděl:
mezi zemí a chladnou lánou vznášel
se Amor s kuší. Vzal si na mušku

vestálku, trůnící na západě,
a tětivou šíp prudce vymrštil.
Byl by měl proklát na sto tisíc srdcí,
leč ohnivý hrot uhas v chladivých
paprcích vlhké lůny, takže kněžka
se nedotčena ubírala dál

v panenském rozjímání. Já jsem sledoval,
kam ten šíp padne. Padl na kvítko,
jež, sněhobílě, záhy zbarvilo
se ranou lásky do nachova. Dívky
ten kvítek nazývají laskavcem.“ (II.1)

Přirozenou reakcí konvenčního interpreta poezie bude přednést tuto pasáž rozechvělým a zjhlým hlasem, s jímavou „poetickou“ deklamací, jak to známe z různých těch „nedělních poezí“. A přece — jdeme-li ke smyslu uvedených veršů — je jejich význam zcela věcný, i když jde o věcnost v souřadnicích fantastického světa: podávají zcela konkrétně a logicky (ovšem v pojmech mýtu) genezi byliny odborně nazývané *Amaranthus caudatus* (laskavec ocaseť).

Hovoří-li Oberon o břehu,

„kde kvete divá mateřídouška,
kde hořec fialkám vyzvání do ouška,
kde obloukem se klenou eglentýny
s poutaty žlutými a růžovými...“ (II.1),

působí to na civilizovaného posluchače jako krajina veskrze „poetická“, ale pro mluvčího, žijícího v těsném styku s přírodou, je to prostředí důvěrně známé a *samořejmé* — asi jako když obyvatel velkého města mluví o malém náměstí, kde je antikvariát, lékárna, železářství, zelenina a prodejna rybářských potřeb. Není tedy pro představitele Oberona žádný důvod ke konvenční „poetické“ exaltaci: překva-

pívě, trefně a *skutečně poeticky* působí zcela věcné podání, odhalující skutečnost, že Oberon a jeho družina jsou domácí zabydlení ve světě předmětů, které my považujeme za poetické rekvizity.

Podstata scénické poezie není tolik verbální jako *situacní*. Scénická poezie se rodí z *ducha ozvláštňující věcnosti a hravosti*. Jednání herců musí být vedeno nikoli sentimentální stylizací slova a gesta, ale věcně motivovanou a přítom rozpoutanou, osvobozenou hravostí — v souladu se slovní hravostí Shakespearovy litery. Tak lze vytěžit scénickou poezii i z míst, kde jí při povrchním pohledu postrádáme, např. z řemeslnické produkce, jejíž drsná a jednoduchá komika se dere nápadně napovrch, ale pod tímto povrchem objevíme při hlubším ponoru ryzí poetičnost, i když slovní výraz je tu kostrbatý.

Při studiu hry o Pyramovi a Thisbě narazí řemeslničtí herci z ochoty na vážný inscenační problém: jak na jevišti vyjádřit skutečnost, že při milostné schůzce zmíněné dvojice svítí do místnosti měsíční světlo. Klubko má pohotově řešen: „Tak to máme jednoduchý. Necháš otevřený jedno okno ve velký místnosti, ve který budem vystupovat a měsíc bude tím oknem svítit dovnitř.“ Režisér Kdoulíček není tímto „jednoduchým“ řešením nikterak nadšen, i když připouští, že by to šlo. Ale vzápětí dostane lepší nápad: „Anebo vstoupí někdo s kuklou a lucernou a řekne, že je prezent, neboli že prezentuje Náměsíčníka.“ Tomuto řešení je dána přednost. Přirozeně. Řešení Klubkovo je sice dokonale reálné, ale svou iluzivní, naturalistickou doslovností scénicky nepůsobivé a umělecky jalové; zato řešení Kdoulíčkovo svou neiluzivnos-

tí, nepopisností, imaginativností plně odpovídá duchu divadelní hry — přírodní úkaz je stvořen magií scénického dění, hereckou akcí, znakem, metaforou. Naivní řešení vyjadřuje názorně podstatu divadelní obrazivosti a divadelní poezie. Podobným prostředkem bude scénicky vyjádřena i nemilosrdná zeď (i s tou dřou, skrze níž si šeptají nešťastní milenci): bude ji ztělesňovat kotlák Rypka a dokonce ji svým komentářem rádně představí publiku. Řešení komické i poetické, ale svým způsobem i významově pronikavé: dává tušit, že zeď není jen mrtvá věc, ale lidský výtvar, lidmi uměle vytvořená překážka mezi milujícími partnery.

Citované příklady naznačují cestu, již se má ubírat inscenace k zvěcnění dramatických reálií ve všech sférách Shakespearova dramatického světa: objevovat konkrétní a hravou podstatu situací a dějových motivů.

VOLBA PŘEKLADU

V této chvíli je třeba udělat odbočku a zamyslet se v daných souvislostech nad volbou překladu. Nepočítáme-li starší překlady hry, z nichž ani umělecky nejhodnotnější od J. V. Sládka zřejmě neodpovídá svým básnickým stylem našim inscenačním představám, přicházejí v úvahu dva překlady novějšího data: Saudkův a Bejblíkův. Není zde místo pro podrobné srovnávání obou překladů. Nechť jen dvě typické citace naznačí rozdíl mezi dvěma překladatelskými metodami a styly.

První setkání Oberona s Titaní v překladu Aloise Bejblíka:

Oberon: Zlý měsíc, Titanie, sved nás dohromady.

Titanie: Pryč, elfi, pryč! Žárlivý Oberon! Já přísahala, že ho nechci vidět!

Oberon: Neukvapuj se, nejsem já tvůj pán?

Titanie: A já? Nejsem tvá paní? Dobře vím,

že potajmu ses vykrad z říše vil a celé dny v podobě pastýře vyhrával na šalmaj a skládal

rýmy

pro pěknou Phyllidu. Co vlastně chceš?

Co tě sem přivádí až z Indie?

To ta tvá lamželezná

Amazonka?

Tvá láska v botách, lítá

válečnice?

Musí se vzdát a ty jí požehnat chceš lože rozkoš a plodnost!?

Oberon: Že ti to není hanba, Titanie, takhle se vyjadřovat o mém vztahu k ní,

zvláště když víš, že vím, co cítíš k Theseovi!

Vyvedla jsi ho nocí měsíčnou

od Periguny, kterou znásilnil,

a kvůli tobě zrušil dané sliby

Aegle, Ariadně i Antiope. (II.1)

A v překladu E. A. Saudka:

Oberon: Kam, zpupná Titanie, při měsíčku?

Titanie: Zárlivec Oberon! Pryč, elfi, pryč!
Já přisahal, že ho znát už
nechci.

Oberon: *Troufalá, zadrž!* Nejsem-li tvůj
pán?

Titanie: *Tvá paní tedy já.* Však
vzpomínám si,
že kdosi tajně zmizel z říše vil
a celé dny, v podobě Korinově,
vyhrával na šalmaj a lásku přel
milostné Fylidě. — A copak dnes
až z Indie tě, medle, přivdřilo?
Jen to, že hromotlucná
Amazonka,
tvá láska obřímí, ta vojanda,
se vdává za Thesea. Hned jsi tu,
zdar abys dal a rozkoš jejich
loži.

Oberon: *Že, Titanie, že ti není hanba,
mou přízeň k Hipolytě ostouzet
vědouc, že znám tvou lásku
k Theseovi?*

*Zda tys ho neodvedla vzňatou
nocí*

*od krásné Periguny, kterou
švedl?*

*Zda skrze tebe Aeglu nezradil,
a Ariadnu též, i Antiopu?*

Jestliže Bejblíkův překlad přímo, doslovně
a vyostřeně postihuje konfliktní napětí mezi
manžely, Saudek záměrně používá — s jemným
náznakem parodie — poetizujících stylistických
prostředků (vyznačeno odlišnou sazbu). Totéž
platí i o konfliktních scénách mezi athénskými
milenci.

Prozaické partie řemeslníků mají u Bejblíka

soudobě hovorový ráz; Saudkova lidovost působí
vedle nich poněkud knižně. V kouzelných
scénách Bejblík usiluje o nalivně říkankový cha-
rakter (v rytmicke i v rýmech, zhusta nahražova-
ných asonancemi), adekvátnější jejich hravému
základu než Saudkův artistnější, obrazlivě kom-
plikovanější a poeticky hledanější výraz.

Kouzelná říkanka Oberonova zní u Bejblíka:

„Co uvidíš, jak vzbudíš se,
to měj za svého milence,
trap se pro něj a pro něj plaň,
ať je to kočka nebo laň,
panter či medvěd huňatý,
za sladkou lásku měj ho ty,
jakmile procitneš. Bohdá
to bude pěkná obluda.“ (II.2)

A u Saudka:

„To, co spatříš proctajíc,
za svou pravou lásku majíc,
pro to plaň a trap se lkajíc!
Buď to medvěd, kočka, rys
nebo kanec, ty v tom viz,
až se vzbudíš ze sna svého,
výkvět všeho spanilého!
Kéž tě vzbudí něco zlého!“

Podobně jako v tomto zařikání, i v promluvách
elfů a zejména Puka se u Bejblíka více uplat-
ňuje aktivní, úderný, gestický ráz magických
výjevů, kdežto u Saudka převládá tendence
k vytvoření kouzelné atmosféry.

Vzhledem k předchozímu rozboru a z něho
vyplývajícím inscenačním požadavkům je zřej-
mé, proč inscenátoři při všem respektu k osvěd-
čenému překladatelskému umění E. A. Saudka
dali přednost novému překladu Aloise Bejblíka,
který zejména zdůrazněným principem hravosti

a výrazovou naivitou odpovídal jejich inscenač-
ním záměrům.

Třetím inscenačním úkolem vyplývajícím
z dramaturgického rozboru Shakespearovy hry
je najít působivé soudobě ekvivalenty k odleh-
lým dramatickým reáliím.

Často se setkáváme u nevidadelníků s názo-
rem, že by se měly Shakespearovy hry realizo-
vat „tak, jak jsou napsány“, tzn. nevnášet do
nich žádné novoty a aktualizace. Takový názor
má oprávnění, pokud mluví proti cizorodým
inscenačním prvkům, jež jsou v rozporu s du-
chem dramatické předlohy, ale je nedorozumě-
ním, upírá-li inscenátorům právo osobitého di-
vadelního pojetí dramatické látky. Osobité di-
vadelní pojetí však u Shakespeara zhusta zna-
mená i historický posun v interpretaci jednotli-
vých dějových pásem a dramatických reálií.
Požadavek historicky adekvátního inscenování
textu je vůbec problematický u starších drama-
tických děl, jež nejsou založena na přesné
znalosti historických okolností (např. Shakes-
pearovy „římské hry“), ale u děl námětově
fantastických (jako je naše pohádka) je na-
prsto nerealizovatelný.

Sen svatojánské noci vychází z různorodých
literárních pramenů, z nichž jmenujeme Northův
překlad Plutarchových životopisů, Ovidiovy *Pro-
měny* v překladu Arthura Goldinga, Chaucerovy
Canterburské povídky a *Legenda o dobrých že-
nách*, folklórní anglická vyprávění o elfech
a vílách, a tato různorodost se nápadně promí-
tá i do výsledného dramatického tvaru: Theseus
vystupuje ve hře jako historický vladař, ale
byla to postava mytologická, jeden z nejpopu-
lárnějších hrdinů řeckých bájí — podobného

původu je i královna legendárních Amazonek
Hipolyta; fabulačně důležitý spor kolem man-
želství Lysandra a Hermie, k němuž u Theseova
dvora dochází, je koncipován nikoli v duchu
antických Athén, ale v duchu pozdního feuda-
lismu; produkce athénských řemeslníků samo-
zřejmě nemá nic společného s řeckým divadel-
ním uměním, zato má blízko k ochotnickým
představením maloměstských bratrstev Shakes-
pearovy doby, jak je s laskavě ironickým od-
stupem vidí profesionální divadelník. Anachro-
ničnost textu se projevuje v druhořadých fak-
tech a detailech (např. Titaniny aktuální na-
rážky na zvrácenosti počasí v roce 1594 nebo
Theseova partie o honičích psech ve 4. dějství,
přesně odpovídající rázu alžbětinských honů)
stejně jako v celkové náladě komedie, v níž se
odráží poezie anglického venkova a zejména
atmosféra ve staré Anglii tak oblíbených slav-
ností letního slunovratu, kdy mládež v bujných
zábavách oslavovala v polích a lukách jarní pří-
rodu (viz Vočadlův komentář k Sládkovu sou-
bornému Shakespearovi, Chudobovu *Knihu
o Shakespearovi* aj.). Ostatně křiklavá historic-
ká rozpornost byla petrifikována přímo v čes-
kém názvu hry: *theseovské Athény a svatý Jan!*

Geneticky různorodý je i kouzelný svět Obe-
ronův: jméno krále elfů je po francouzštělá po-
doba Alberona neboli Albericha, trpasličího
elfa, který se objevoval ve staré německé poe-
zii (dle Chudoby si Shakespeare tuto postavu
vypůjčil patrně ze středověké francouzské po-
věsti o Huonovi z Bordeaux); Titanii našel Sha-
kespeare v III. knize Ovidiových *Proměn*
{Aktaión}, kde označuje bohyni lovu Dianu,
a komentátoři cambridžského vydání *Snu A.*

Quiller-Couch a J. Dover Wilson shledávají v tomto pojmenování narážku na „panenskou“ královnu Alžbětu; zlomyslný šotek Robin Good-fellow — Puck, zvaný též Hobgoblin, byl oblíbenou postavou lidových pověstí anglických a irských — kniha o jeho veselých kouscích *Robin Good-Fellow; his mad pranks and merry jests* (úryvky jsou přetištěny v antologii *Life in Shakespeare's England*, pořizené J. Doverem Wilsonem), v níž figuroval jako syn krále Oberona, vyšla roku 1628, ale byla nejméně o čtyřicet let starší, takže ji Shakespeare mohl znát; ostatní „fairies“, společné jméno pro elfy a víly, rodově příbuzné Pukovi, jsou pohádkové bytosti, s nimiž se setkáváme v různých germánských mytologiích, ale k nimž najdeme blízké protějšky i v mytologii slovanské (viz Máchalovo *Bájesloví slovanské*).

Historickou a lokální nesourodost dramatického personálu *Snu* nelze vysvětlit autorovým nedostatečným historickým smyslem — musela být záměrná: posilovala totiž pohádkově fantastický ráz hry. Četné anachronismy musely být vzdělanějšímu alžbětinskému divákovi zcela zřejmé. Soudobý inscenátor obyčejně tyto rozpory zastírá, přičemž mu nahrává odlehlost dramatických reálií: Shakespearovu problematickou a nedůslednou pohádkovou antiku nahrazuje všeobecně stylizovanou, přibližnou kvaziantikou a určité folklórní motivy neurčitými kouzelnými představami, čerpanými většinou z druhé ruky — z žánrů, kde různí duchové a různá strašidla běžně vegetují či žijí (činoherní pohádky, balet, opera). Konkrétnost folklóru tak nahrazuje vágní „stylizace“. Adekvátnější duchu Shakespearovy metody, i když

zdánilivě v křiklavém nesouhlasu se Shakespearovou literou, je metoda opačná: obnažit a zvýraznit rozporné stránky Shakespearových reálií tím, že se jednotlivé vrstvy přiblíží chápání a cítění soudobého diváka, že se pro ně najdou významově odpovídající moderní ekvivalenty.

Athénský svět Theseův byl při rozboru hry charakterizován jako autorativní mocenský systém patriarchálního rázu, uvnitř přísně hierarchizovaný. Všechny tyto atributy jsou nejdokonalěji a nejdůsledněji ztělesněny v *principu vojenské subordinace*. Uvážíme-li navíc okolnosti poměru Thesea a Hipolyty (válečná kořist největší vítěze), nabízí se pojmout athénské prostředí jako válečný tábor, v němž nejen Theseus, Egeus, Filostrates, ale i oba athénští milenci představují různé hodnosti vojenské hierarchie. Vnější znakem tohoto stavu je *uniforma*. Konfliktní napětí mezi otcem a vládařem na straně jedné a neposlušným nápadníkem na straně druhé se tím vyostří: nejde už jen o prostou poslušnost, ale o vojenskou podřízenost a kázeň. Vyostří se tím i vztah mezi vladařskou dvojicí, v němž se zřetelně prole poddanost poraženého s poddaností ženy a manželky.

Volba uniformy je problém: musí jít o uniformu natolik časově vzdálenou, aby se nedostávala do frapantního nesouladu s reáliemi textu, a přitom reprezentativní a příznačnou. Takovou uniformou (ovšem s výhradou, že každé přirovnání kulhá!) je uniforma napoleonské armády, dostatečně odlehlá i dostatečně legendarní zároveň, výmluvně symbolizující odvážné vojenské dobyteltví. Uniformou se Theseus promění ve vrchního velitele, Egeus ve vysokého štábního důstojníka a Lysander s Demetriem, pokud se vyskytují u dvora, v mladé nižší důstojníky. Ve chvíli, kdy uprchnou z Athén do kouzelného lesa, stávají se z nich vlastně vojenští zběhové (opět prostředek vyostření dramatického konfliktu!). Jejich vymknutí z mocenského vojenského systému se navenek projeví postupným odkládáním jednotlivých dílů uniformy (kabátů, klobouků, bot). V závěru — tváří v tvář svému vrchnímu veliteli — zase rychle uvedou svůj zevnějšek do předepsané formy.

Civilní živel Athén představuje ve hře tlupa řemeslníků, amatérských lidových komediantů v kostýmech přibližně evokujících počátky našeho obrozenického divadla. Válečná situace dává jejich produkci důležitý psychologický motiv: motiv strachu, že se znelbí vrchnosti a budou za to potrestáni. Zajisté přehnaná obava ze ztráty hrdla svazuje ruce i ústa a je ve spojení s nalvtním pojetím divadelní hry hlavním zdrojem komičnosti jejich vystoupení. Tato motivace váže řemeslnické výjevy s hlavním dějovým pásmem dramaticky těsněji než obvyklý akcent na parodii divadelní šmíry. V jádru půvabně hravé pojetí divadla je v řemeslnické produkci deformováno stálým bojácným zřetelem, který si vynucuje celou řadu vysvětlujících i omluvných komentářů, svou neorganičností mařících poctivé úsilí. Ale i tak se pod vrstvou konvenčních nánosů musí uchovat magické jádro divadelní hry.

Kouzelný svět Oberonův má proti autoritativní spoutanosti a racionální utilitárnosti světa Theseova ztělesňovat živel svobody, hravosti a nespoutané fantazie. Nositelem těchto vlast-

ností je odjakživa umění. Dějovým okolnostem nejlépe vyhovuje umění spjaté s tuláckým, vandráckým způsobem života: více či méně pokleslé produkce jarmarečních komediantů, kejklířů, cirkusáků, artistů... Vzhledem k různorodosti obyvatel Oberonova světa, rozpadajícího se vlastně do dvou konkurujících si tlup, není třeba usilovat o jednolitý organismus. Lze si představit Oberona jako exotického mága, kouzelníka s cylindrem a s houslemi, které budou nástrojem jeho kouzelné moci (spojení hudby s kouzlem má svůj předobraz v české divadelní tradici — Tylův *Strakonický dudák*). Proti němu bude stát jako hlava konkurenční artistické party Titanie, cirkusová diva v plném rozkvětu svého efektního žensství, s průvodem elfů, kostýmovaných jako pieroti. V kontrastu k jisté snové lehkosti a něžnosti těchto blých klaunů bude vystupovat drsný, zlomyslný šprýmař Oberonův v kostýmu trhana, pobudy. Jak vyjádřit kouzelnou moc Pukovu, jež se na rozdíl od slovní (v našem případě též hudební) magie Oberonovy projevuje v jeho fyzické proměnlivosti, obratnosti a všudypřítomnosti? Max Reinhardt řešil tento problém *iluzionistickými scénickými triky*. O jeho inscenaci z roku 1927 píše J. Gregor v *Geschichte des österreichischen Theaters*: „Oberonův průvod, který se náhle objevil jako vyčarován ze stromu, větvoří a keřoví, které se proměňovalo v tančící elfy...“ (Viz knihu Heinricha Braulicha *Max Reinhardt*.) Peter Brook upustil od *předstírání* kouzel a nahradil je virtuózní fyzických akcí — žongléřskými kousky. Naše řešení vychází z předpokladu: co nedokáže jedinec, dokáže několik jedinců společně. Proto jsme zvolili trojici Puků

či spíše Puka trojediného. Třem hercům se snáze podaří obletět „v čtyřiceti minutách celou zemi“ a najít kouzelnou bylinu i vodit bez valné námahy zmatené milence po kouzelném lese „sem a tam“.

Indické páže, které je předmětem žárlivého sporu mezi Oberonem a Titanii, se logicky poté, co je Oberon uzme obloužené Titanii, promění z bílého klauna v trhana, dalšího ze skupiny „Puků“. Motiv, který se u Shakespeara jen mihne, bude nejen názornější, ale naskytne se i možnost jej rozehrát.

Scénickým výsledkem takového pojetí Oberonova kouzelného světa bude pestré a vrstevnaté přírodní prostředí, zabydlené nikoli personifikacemi přírodních sil, které by byly nutně schematické a proto divadelně neúčinné, ani předstíranými nadpřirozenými bytostmi, v něž už dnes nevěří málem ani malé děti, ale svobodnou partou zcela konkrétních komediantů a kejklířů, kteří jsou zde jako doma a ovládají celý arzenál podivuhodných, ale reálných divadelně hravých kouzel, jimiž si zahrávají s lidskými vášněmi a osudy.

Ideově umělecká orientace, kterou poskytuje dramaturgicko-režijní koncepce, určuje směr, možnosti i omezení tvůrčích procesů ve všech složkách divadelního díla: výtvarné (z níž zejména kostýmy se budou v našem případě důležitou měrou podílet na vnějším formování, znakování a rozvrstvení dramatického personálu), hudebně-zvukové (jejímž cílem bude podpořit významovou a výrazovou pluralitu dramatického dění; tradiční Mendelssohn-Bartholdy svým jednostranně romantickým charakterem přes své nesporné hudební kvality tuto funkci

plnit nemůže) a zejména ovšem herecké ve všech jejích výrazových rejstřících. Dramaturgicko-režijní koncepce pokračuje a dále se konkretizuje v režijní „partituře“ scénického dění, často písemně a obrazově fixované v režijní knize.

Dramaturgicko-režijní koncepce jako základní orientace a východisko tvůrčího scénického procesu musí být dostatečně určitá, aby jednotlivé scénické složky skutečně usměrňovala a sjednocovala, ale přitom dostatečně velkorysá, aby jim poskytovala vnitřní svobodu a umožňovala osobitou tvorbu. Zejména pokud jde o hereckou práci, musí koncepce otevřít tvůrčí možnosti, nikoli je vyčerpávajícími direktivami uzavírat.

Jestliže jsme spatřovali v nalezení soudobých (což neznamená nutně přítomných, ale *soudobě působivých*) ekvivalentů k odlehlym dramatickým reáliím jeden z hlavních inscenačních úkolů, nemělo to v žádném případě znamenat, že chceme vášně a city, obrazivost a fantastičnost Shakespearova světa, shakespearovských postav a představ redukovat na každodenní nivó svých nutně omezených osobních zážitků a zkušeností, že chceme tento svět zevšedňovat a ochuzovat lacinou trivializující aktualizací. Scénický ekvivalent má přiblížit to, co je významově vzdálené, odstraňovat vnější překážky, jež brání uchopení a pochopení dramatické látky, ale při tom plně zachovat její vnitřní bohatství a tajemství. Nechceme „překládat“ Shakespeara do všední mluvy své osobní průměrnosti, ale povyšovat své nazírání, citění a vnímání dobrodružným výletem do kouzelného světa Shakespearovy divadelní fantazie.

Tím se od konkrétního inscenačního záměru dostáváme k poslání divadelního umění vůbec — k poslání, jež se zde a nyní, v každém jednotlivém díle alespoň částečně uskutečňuje. Toto poslání lze definovat jako rozvíjení lidských

možností, přesah úzkých osobních obzorů a formování společenského vědomí skrze zábavnou účast na osudech jiných lidí, skrze fiktivní objevné výpravy do neznámých světů.

OBSAH

Postavení dramaturgie v systému divadla / 9

Dramatický text / 17

Dramaturgická volba a umělecký program divadla / 25

Dramaturgický rozbor / 33

Dramaturgicko-režijní koncepce divadelního díla / 41

Dramaturgická příprava textu / 49

Dramaturgická spolupráce s autory / 57

Zpětná vazba / 65

Dodatek: Rozbor a koncepce Snu svatojánské noci / 73