

Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. Užití tohoto díla je možné pouze formou studia. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.

ZDENĚK HOŘÍNEK

MEZI DVĚMA TEXTY

1.

Dvojím textem míním na jedné straně *text dramatický*, výchozí text divadelní tvorby, a na druhé straně *text divadelní*, konečnou podobu divadelního díla (inscenaci textu dramatického, audiovizuální strukturu v pohybu).

Slova text bude tedy používáno (z důvodů, které vyplynou později) nejen pro text literární (drama), ale i pro texty „psané“ v jiných „jazycích“ než jazycích přirozených.

Jurij M. Lotman nadepisuje hned první kapitolu své knihy *Struktura uměleckého textu* – „Umění jako jazyk“. „Každý systém, který sa používá na komunikáciu medzi dvoma alebo viacerými jednotlivcami, možno pokladať za jazyk (...). V tomto zmysle môžeme ako o jazykoch hovoriť nielen o ruskom, francúzskom, alebo hinduskom jazyku a iných jazykoch, nielen o systémoch umele vytvorených rôznymi vedami a používaných na opis určitých skupin javov (nazývajú sa „umelými“ jazykmi alebo metajazykmi vied), ale aj o zvykoch, rituáloch, obchode, náboženských predstavách. Právě v tomto zmysle možno hovoriť o „jazyku“ divadla, filmu, výtvarného umenia, hudby a umení vcelku ako o jazyku organizovanom zvláštnym spôsobom.“¹

V poslední skupině příkladů se jedná o *druhotné jazyky*, druhotné (sekundární) modelující systémy – „komunikativne systémy tvoriace nadstavbu nad rovinou prirodzených jazykov (...). Druhotné modelujúce systémy (ako aj všetky semiotické systémy) sa tvoria na spôsob jazykov. (...) Umenia možno takto opísať ako druhotný jazyk a umelecké diela ako texty tohto jazyka.“²

2.

Cesta od výchozího dramatického textu ke konečnému divadelnímu textu, realizujícímu se v řadě konkrétních provedení (představení), není jednoduchá ani přímočará. Jde vlastně o řadu možných řešení ve všech fázích procesu.

Zdánlivě nejjednodušší je případ, kdy na počátku stojí „pravidelné“ hotové drama, které je adekvátně nastudováno a výsledek inscenační práce (divadelní dílo) je přesně, bez odchylek opakován v jednotlivých představeních.

Při kritickém pohledu na takové schéma zjistíme, že všechny jeho články jsou problematické.

„Pravidelné“ drama je pojem historicky proměnlivý: podle odlišných (psaných, ale častěji nepsaných) pravidel se tvořila dramata v antickém Řecku, v alžbětinské Anglii, v klasicistické Francii, v období romantismu, realismu atd. atd.

V souvislosti s historickou podmíněností dramatu se relativizuje i jeho „hotovost“. Inscenátoři musejí zasahovat do litery dramatu, neodpovídá-li současným inscenačním

¹ Lotman, J. M., *Struktura umeleckého textu*, přeložil Milan Hamada, Bratislava 1990, s. 17.

² Tamže, s. 19 – 20. K pojmu „filmový text“ viz Lotman, J. M., *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*, Slovenský filmový ústav, Bratislava 1975.

podmínkám a možnostem. Byla-li v Athénách 5. století př. Kr. v jednom dni uváděna tetralogie (trojice tragédií se satyrskou dohrou) jednoho autora, pak se tato dávná praxe dostává do rozporu s dnešním územ večerních 2-3 hodinových představení. Aichylova *Oresteia* (dochovaná trilogie s nedochovanou satyrskou hrou) v plném rozsahu by byla stejně málo únosná pro běžné večerní představení jako pro uvádění ve třech večerech po sobě. Nezbyvá tedy než text podstatně krátit, což je radikální zásah do jeho literární struktury.

Jiné historické texty jsou neúnosné svou nadměrnou rétorikou (vynucující si škrty ve statických, zejména monologických partiích) nebo svým zastaralým jazykem (těžko dnes uvádět např. Klicperovy komedie – o tragédiích ani nemluvě – bez jazykové revize).

Historická podmíněnost dramatu relativizuje i „adekvátnost“ nastudování. Protože v každé modifikaci dramatické formy je latentně obsažen i určitý historický způsob inscenování (určitá divadelní konvence), znamenalo by adekvátní provedení historickou rekonstrukci, což není ani technicky možné, ani umělecky žádoucí.

Otázkou tzv. adekvátnosti při konkretizaci a interpretaci uměleckého díla jsem se zabýval ve studii *Interpretace a tvorba*.³ Pokusil jsem se tam doložit historickou a individuální podmíněnost každé konkrétní interpretace, z čehož plyne, že možných interpretací je celá řada a neexistuje jediná ideální, ideálně adekvátní interpretace.

A konečně: přesné opakování divadelního díla při představení je sporné zejména proto, že nerespektuje spoluúčast obecnstva při realizaci divadelního díla. U děl komediálních, které vyvolávají hlasité, leč proměnlivé reakce diváků, je to pak požadavek zcela scestný.

Představení je třeba chápat jako varianty invariantu divadelního díla, vykazující větší nebo menší přirozené odchylky od nastudované podoby.

3.

Historicky podmíněný způsob inscenování je latentně obsažen v celé struktuře dramatu. Nejzjevněji se projevuje v textech, které nejsou určeny ke zveřejnění ústy herců (jako promluvy dramatických postav – dialogy a monology), ale jsou adresovány buď čtenáři dramatu nebo jeho inscenátorům.

Jde o tzv. autorské (scénické) *poznámky*. Jejich míra a funkce se u jednotlivých autorů liší. Starší dramata se bez nich takřka obešla, téměř vše bylo vyjádřeno prostřednictvím promluv dramatických postav. Naproti tomu v moderním dramatu, zejména psychologickorealistického typu, mají poznámky značný rozsah a značnou závažnost.

Základní funkce poznámek lze utřídít asi takto:

a – označení mluvčího;

b – popisy fyzických akcí, jimiž se jazyk slov doplňuje o další způsob dramatické komunikace – s tímto druhem poznámek se hojně setkáváme v „akčních“ komediálních žánrech (např.

Labichovy, Feydeauovy frašky), kde se postavy schovávají, pronásledují, fyzicky utkávají apod.;

c – popisy prostředí (včetně kulisy zvukové a hudební), v němž se jednotlivé scény odehrávají;

d – charakteristiky dramatických postav, jejich vzhledu, rozpoložení, způsobu chování, charakteristiky vztahů, situací, atmosféry;

e – různé autorské komentáře a úvahy.

³ Divadelní revue 1990/č. 3. – Nynější studie je pokusem o zobecnění poznatků z řady konkrétních průzkumů. Uvádím-li v poznámkách tituly svých článků, nepovažujte to prosím za projev egocentrismu, ale za odkazy k vlastním pramenům tohoto pokusu o dílčí syntézu.

Relevance jednotlivých typů poznámek je rozličná:

poznámky *a* a *b* jsou *nezbytným doplňkem* dialogů a monologů – bez nich by byl dramatický děj neúplný a mnohdy by ztratil smysl;

poznámky *c* poskytují *nezbytnou orientaci* lokální i časovou, ale často i nadbytečné podrobnosti, návrhy konkrétního scénického řešení apod.;

poznámky *d* se vztahují k *jevištní interpretaci* – nabádají, ale nezavazují;

poznámky *e* jsou z hlediska inscenace *nadbytečné* – jsou to vlastně metatexty (autorské texty o vlastním dramatickém textu) v rámci dramatu hybridní a signalizují dramatikův sklon k literárnosti, knižnosti (jejich vlastní místo je spíše v autorské předmluvě nebo doslovu – viz případ G. B. Shawa, který připojoval ke svým hrám studie často delší než hry samy, ale hřešil nadbytečností i v samotných poznámkách uvnitř dramatu).

4.

Vztahem k poznámkám se ostře diferencuje literární a divadelní pojetí dramatu.

Pro Jiřího Veltruského pojednávajícího *drama jako básnické dílo* byly poznámky organickou součástí dramatického díla: „Bez poznámek se ovšem neobejde žádné drama, protože pomocí poznámek je splňován již základní předpoklad významového sjednocení dialogu: určení, kdo z účastníků kterou repliku pronáší, bez něhož by nebyla možná vůbec žádná orientace v dialogu, děje se nikoli prostředky náležitými do dialogu samého, nýbrž poznámkami, které před každou replikou udávají jméno mluvčího. Je proto třeba považovat poznámky za základní prostředek významového sjednocení dialogu.“⁴

Ve studii o *dramatickém textu jako součásti divadla* se zamýšlí Veltruský nad vztahem poznámek k divadelní realizaci: „Odstraněním poznámek (protože ty se při provedení dramatu nezveřejňují – pozn. ZH) ztrácí drama při *divadelní realizaci* svou jednotu a uzavřenost, vznikají v něm mezery, které jsou vyplňovány jinými prostředky než jazykovými. Vyplnění mezer se však neděje libovolně: jde při něm v podstatě o transposici daného významu do jiného materiálu. Při této transposici, byť byla sebe přesnější, doznává ovšem význam sám různé změny, takže se celá významová výstavba díla přeskupuje. Záleží zde především na tom, jak závažné a hojné byly v dramatu poznámky, jinými slovy, jak značné mezery vznikají jejich odstraněním; neboť čím jsou mezery ve významové souvislosti citelnější, tím více se drama rozpadá v jednotlivé role, které mají k dispozici herci jako pouhé součásti vytvářených postav. A naopak zase, čím jsou mezery po poznámkách nepatrnější, tím silnější zůstává tendence jazykových prostředků k jednotnosti a spíše si podržuje mimojazykové složky divadla, které mají mezery vyplnit; text si pak podržuje svou celistvost (nerozpadá se v jednotlivé role) a konkrétní tvorba herce má velmi omezené možnosti; neboť zde je podstava daleko více součástí jazykového projevu než jazykový projev součástí postavy.“⁵

I když zde Veltruský pojednává o dramatickém textu jako součásti divadla, uvažuje v duchu svého pojmání dramatu jako díla integrálně básnického, jehož adekvátní, dostatečnou realizací je nehlasité čtení.⁶ Formulacemi o vyplňování mezer vzniklých odstraněním poznámek, o doplňování textu hereckými pohyby degraduje divadelní složky (zvláště režijní a hereckou) na výkonné orgány ke sdělování textu v jiném kódu. Příznačně zdůrazňuje *předurčenost* herecké postavy zvukovými složkami textu (intonace, tónbr,

⁴ Drama jako básnické dílo, in: Čtení o jazyce a poesii, Praha 1942, s. 450.

⁵ Dramatický text jako součást divadla, Slovo a slovesnost, ročník VII, 1941, s. 136 – 7.

⁶ Otázka, zda je drama svébytné literární dílo nebo pouze slovesná složka divadelního díla, se svého času hodně diskutovala. Dnes už je zřejmé, že krajní stanoviska jsou neudržitelná: nelze přece popřít, že je možno s uměleckým požitkem a užitek číst tragédie Sofokloy nebo Shakespearovy. Potvrzuje to vydavatelská a čtenářská praxe. Na druhé straně je však problematické předpokládat adekvátní, dostatečnou realizaci nehlasitým čtením u „akčních dramatických žánrů (situační komedie, frašky), jejichž kvality jsou čistě divadelní a teprve na jevišti vyniknou. I zde je vodítkem praxe: texty takových her nejsou zpravidla vydávány knižně (pouze pro divadelní potřebu rozmnožovány) a lidé mimo divadlo je čtou jenom výjimečně.

expirace) a *svobodu* herecké tvorby omezuje na mimojazykové prostředky (a zčásti též, který je v textu předurčen povšechně).

Drama jako literární text realizující se nehlasitou četbou je ovšem integrálním a kompaktním uměleckým dílem, v němž poznámky (jako jeho organická a přímá součást) mají stejnou platnost jako dialogy a monology. Nic se k němu nedá přidávat, nic se z něho nedá vypouštět, čtenář jej musí respektovat tak, jak je napsán. V tomto smyslu je drama jako literární dílo uzavřeným systémem. Čtenářské realizace mohou tento systém různě chápat, vykládat, ale nemohou na jeho objektivní podobě nic změnit.

Při inscenování dramatu se nám však poznámky štěpí na nezbytné návody k akcím, které nejsou přímo vyjádřeny v promluvách dramatických postav (tasí meč, škrť manželku, schovává se do skříně apod.) a na pokyny týkající se způsobu inscenování. V obou případech mohou vstoupit do divadelního textu pouze nepřímou a neúplně.⁷

Doslovná realizace poznámek týkajících se způsobu inscenování není v divadelní praxi běžná a často ani možná. Dramatik píše pro divadlo určitého typu, v rámci určité (historicky a lokálně podmíněné) divadelní konvence. Dojde-li k inscenaci v jiných podmínkách, dochází nutně ke změně inscenačního způsobu, což znamená, že poznámky nemohou být plně respektovány.

To jsou důvody vnější a proto nápadné. Důležitější jsou však důvody vnitřní, související s charakterem, právy, možnostmi divadelní tvořivosti, důvody platící nezávisle na zmíněných historických a lokálních podmínkách. Někteří moderní dramatikové si své hry sami tak říkají „režírují“ v poznámkách. Např. hry Tennesseeho Williamse obsahují tak podrobné a sugestivní popisy dějiště, atmosféry, situací a hereckých projevů, že současnému režiséru by zdánlivě stačilo zhmotnit autorovy představy jevištními prostředky. Tyto hry však připouštějí i jiné, odlišné provedení a není – ani v rámci společné divadelní konvence – důvodu přistoupit na takovou „minimální režii“.

Má-li se literární drama stát *dramatickým textem*, tj. textem k inscenování, musí se jeho systém otevřít. Neotevřít se však jenom proto, aby se jinými prostředky nahradilo to, co bylo (muselo být) vypuštěno – poznámky; otevírá se jiné roviny a dalšímu stupni umělecké tvorby – tvorbě divadelní, jež pomocí operativních složek (herecké, výtvarné, hudební, taneční) pod vedením organizující a koordinující složky režijní vytváří z postav, situací a dějů dramatického textu jevištní podívanou zvanou divadelní dílo. Tento proces není pouhou reprodukcí literárního dramatu v divadelním jazyku, je vždy – menší nebo větší měrou – svébytnou uměleckou tvorbou, pro niž je dramatický text spíše potenciálem než rezervoárem interpretačních možností.

Ve výsledném tvaru jevištního díla je literární text pouze jednou ze složek, která se navíc rozpouští ve složkách na jevišti aktuálně fungujících – promítá se do jevištních situací a dějů. Přímou existuje pouze v hereckých promluvách, ale i tam transformován ze slova psaného do slova mluveného – se všemi důsledky, které z takové transformace plynou (významové posuny související s hereckým obsazením, s režijní a hereckou interpretací, s divadelním stylem apod.).

5.

Drama jako potenciální dramatický text (text určený k inscenování) obsahuje tedy více nebo méně podrobnou autorovu představu o budoucí inscenaci. Tato představa je latentně obsažena v celém ustrojení dramatu, které zpravidla poukazuje k určité existující divadelní konvenci, k určitému konvenčnímu způsobu „dělání divadla“ (antická tragédie nebo komedie, alžbětinské drama, klasicistické drama atd.); vzácněji se snaží iniciovat divadelní konvenci

⁷

Výjimkou jsou inscenace se čtenými (hranými) poznámkami. To je svérázný inscenační postup, při němž jsou promluvy dramatických postav zcižovány pomocí vlastního nástroje autora.

novou (Jarryho hry o otci Ubu, absurdní drama S. Becketta a E. Ioneska); ve výjimečných případech klade drama takové požadavky, které soudobé divadlo není s to uspokojit a ani sám autor nemá o jevištním provedení jasnou představu (takový Goethův *Faust* ve své celistvosti dlouho působil jako knižní drama vzpírající se inscenaci, teprve naše století v něm objevuje bohaté divadelní možnosti).

Autorova divadelní představa je obsažena v celém ustrojení dramatu, ale zjevně se projevuje v poznámkách.

Na autorské poznámky přímo navazuje text nazývaný *režijní kniha*, který autorovy inscenační představy nahrazuje daleko konkrétnějšími představami inscenátora. Říkám-li navazuje, může to znamenat stejně dobře konkretizující postup v rámci autorových schematických představ jako konkretizace nové a odlišné. Říkám-li režijní knihy, nemíním tím reálné písemné projevy různých režisérů, puntičkářsky podrobné nebo lajdácké, úplné nebo častěji torzovité režijní pomůcky, ale *ideální text*, který (ať existuje v literární podobě nebo jenom v paměti režiséra) znamená ideální projekt divadelního díla. Kromě režiséra se na něm přímo i nepřímo podílí tým spolupracovníků – dramaturg, výtvarník, hudebník, choreograf (jeho součástí jsou tedy i výtvarné návrhy, hudební partitura aj.).

Režijní kniha je výsledkem rozboru dramatického textu, výrazem jeho tvůrčí interpretace, ale míří do budoucnosti – představou předjímá realizaci. Režijní kniha funguje jako *mezitext* – přechod a spojnice mezi výchozím dramatickým textem a konečným divadelním textem. Svým charakterem je pochopitelně konkrétnější než autorova představa vyjádřená v poznámkách, ale nutně schematictější než výsledný divadelní tvar.

Vztah mezi ideální režijní knihou a divadelním textem se diferencuje podle způsobu divadelní tvorby. Režijní kniha může být podrobným „vnitřním modelem“ inscenace počatým v režisérově hlavě (zachycujícím nejen partituru veškerého jevištního dění, ale třeba i „podtexty“ jednotlivých replik), který pak herci pod režisérovým vedením nebo diktátem ztělesňují, ale může být též pouhou rámcovou představou umožňující další tvorbu zejména herců během zkušebního procesu (režisérská představa se tak doplňuje, upřesňuje, rozvíjí nebo i proměňuje). Druhý způsob v soudobé divadelní praxi zřetelně převažuje.

6.

Model cesty od dramatického textu k divadelnímu textu, jímž jsem se dosud zabýval, lze nazvat *modelem konvenčním* (navzdory všemu hledání a experimentování je to v dané chvíli způsob kvantitativně převládající). Není jistě korunou historického vývoje, ani nekorresponduje s vrcholnými epochami divadla, ale nejlépe odpovídá zaběhnutému systému divadelní produkce v tzv. repertoárových divadlech, systému založenému na dělbě práce mezi píšícími literáty a inscenujícími divadly. Ve své podstatě je to ovšem model vycházející z literárního pojmání dramatického textu. Drama je dáno jako hotové dílo a stává se východiskem inscenace jako tvorby druhotné, přídatné.

Takový pohled může postihnout pouze genezi izolovaného divadelního díla: postup od jedné hry k jedné inscenaci. Nevystihuje však genezi divadelního tvoření. Evropské divadlo se jak ve starověku, tak znovu ve středověku vyvinulo z rituálu a teprve postupně nabývalo znaků umění. Souběžně s tímto procesem vznikala i pojem dramatu v dnešním smyslu. Představa, že by Aischylos, Sofoklés, Aristofanés nebo anonymní autoři středověku nejdříve napsali texty tragédií, komedií, mystérií a teprve potom se utvořily divadelní spolky, které byly pověřeny jejich inscenací, je nejen historicky nesprávná, ale též nemyslitelná. Ale platí to analogicky o divadelní tvorbě v kterékoli době. Prvotní je vždy divadlo jako systém určitým způsobem fungující a vytvářející určité divadelní konvence. Dramatické texty vznikají nebo jsou *voleny* z hlediska určitého divadelního názoru. Drama vždy vstupuje do určité tvůrčí situace, kterou potvrzuje nebo se snaží změnit. Východiskem dramatu je

divadlo. Diferenciace dramatu jde ruku v ruce, nerozlučně s diferenciací divadla.

7.

Kritikové a teoretikové často zdůvodňují současnou rozšířenost dramatizací (a s ní údajně související rozklad dramatické tvorby) nedostatkem opravdových dramát. Ale jaké drama je opravdové? Už stará řecká tragédie čerpala své mýtické náměty z epické literatury – z pohomérského eposu. Středověké mystérie pak byly teatralizací zejména biblických událostí Starého a Nového zákona a zahrnovaly široké pásmo událostí od stvoření světa až po poslední soud. Principy středověkého divadla jsou zřetelné ještě v Shakespearových „historiích“ (čerpajících z historických kronik), chronologicky a v širokém záběru řadících událost vedle události, epizodu vedle epizody. U nás se objevuje značně opožděná obdoba středověkých mystérií v pololidových hrách českého baroka, které vznikaly ve druhé polovině 18. století, ale provozovaly se ještě v minulém století (Lastibořská komedie o umučení, Semilská hra o vzkříšení atd.).

Problematika tohoto typu divadla se znovu aktualizuje v nové době, kdy dostává přímo programové zaměření v „epickém divadle“ Bertolta Brechta a jeho následovníků. V posledních letech se setkáváme dokonce s řadou her a inscenací, jež se přibližují středověkým mystériím nejen rozsahem, epickou strukturou, ale i volbou mýtických námětů. Rozměrné drama Tankreda Dorsta *Merlin aneb Pustá země* čerpá ze starých legend a pověstí artušovského cyklu. Inscenace Petera Brooka *Mahábhárata* (premiéra roku 1985 v kamenolomu nedaleko Avignonu trvala 11 hodin) je založena na nejdelší světové básni, sumě staroindické mytologie, a cesta k ní příznačně vedla přes Shakespeara, Artauda, divadlo faktu a studium asijských, afrických i amerických rituálů.⁸

Moderní aktualizace starých divadelních a dramatických postupů si vynutila i teoretickou reflexi, v níž významné místo zaujímá Klotzovo rozlišování *uzavřené a otevřené formy dramatu*.⁹

Uzavřenou formu charakterizují podle Klotze tyto znaky: děj je, výsekem z většího celku – část je předváděna jako celek; kompozice děje je pravidelná, symetrická; jednota místa, času a děje; převaha vnitřního nad vnějším, celkového nad jednotlivým, ideje nad látkou; omezený okruh dramatických postav; jazykové projevy jsou jednotné a vysoce stylizovány. V otevřené formě se naproti tomu převádí celek ve výsecích tvořících samostatné části; kompozice je nepravidelná, asymetrická; rozmanitost místa, času a děje; celek, k němuž se směřuje, je empirickou totalitou, světem empirické skutečnosti; široký okruh dramatických postav; jazykové projevy jsou stylově nejednotné, diferencované.

Srovnáme-li příkladnou klasicistickou tragédii – např. *Bereniku* Jeana Racina (jejíž děj se dá shrnout do jediné věty: římský císař Titus se zřídá lásky k judské královně, protože jeho cit je v rozporu s římským právem a mravem) jako přísný typ uzavřené formy s texty středověkých mystérií, Shakespearových historií nebo Brookovy *Mahábháraty*, vyvstane hlubší smysl Klotzovy konfrontace: jestliže v případě klasicistické tragédie závazné zákony omezují volbu námětů a vynucují si určitý způsob jejich zpracování (norma limituje matérii), otevřená forma je důsledkem snahy zmocnit se zvolené matérie uměleckými prostředky co nejúplněji (matérie uvolňuje umělecký tvar).

Matérii ovšem není sama životní realita, ale její předběžné literární zpracování (bible, historické kroniky, indický epos). Jestliže v konvenční dramatizaci (žánru uzavřené formy), pokoušející se proměnit epické dílo (román, povídku, novelu) v konvenční pravidelné drama, se literární předloha rozpouští a víceméně ztrácí v dramatickém tvaru, v „epickém“ divadle otevřené formy funguje jako prvotní textová rovina – jako *pre-text* nebo *prototext*, jehož

⁸

Viz Engelová, L., Hledání ztraceného divadla, in: Brook, P., Prázdný prostor, Praha 1988.

⁹

Klotz, V., Geschlossene und offene Form im Drama, 5. vydání, München 1970.

existenci si divák stále uvědomuje.

Divadlo se nasycuje epikou. Tento poslední aspekt „otevřenosti“ se mi zdá nejdůležitější, protože v něm nejde o pouhé přebírání námětů, ale o inspiraci jinorodými metodami a postupy, o otevřenost divadla vlivům jiných uměleckých druhů.

8.

V našem moderním divadle funguje inspirace epickou literaturou přinejmenším od meziválečné divadelní avatgardy, jejíž protagonista E. F. Burian dosahoval vrcholných divadelních úspěchů jevištními „přepisy“ epických předloh (Dykův *Krysař*, *Věra Lukášová* B. Benešové aj.). Paradoxně právě věrnost *liteře* epické předlohy mu umožňovala vyjadřovat vlastní divadelní představy autentičtěji než hotová dramata, jež musel pro svou potřebu často radikálně upravovat. Podobnou inspiraci nalézal i v dílech epicko-lyrických a lyrických (Evžen Oněgin, Máj, Villon).¹⁰

E. F. Burian předjímal v tomto ohledu dramaturgickou praxi autorských studiových scén 60. – 80. let, která ovšem nakládá s epickými i lyrickými předlohami daleko volněji. Konfrontují odlehlou látku s aktuálním uměleckým a společenským postojem (Studio Ypsilon), konfrontují (Křížův *Figaro* v Realistickém divadle stavící vedle sebe a proti sobě Beaumarchaisovu *Figarovu svatbu* a Horváthův *Figarův rozvod*)¹¹ a kontaminují různorodé předlohy (Polívkova *Poslední leč* v Divadle na provázku spojující postavy a motivy románu Viléma Mrštíka *Pohádka máje* a komedie Ladislava Smočka *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho*), epické a lyrické předlohy dekonstruuji a znovu konstruuji v docela novém uměleckém řádu (*Panoptikum* na motivy Gogola a Saltykova-Ščedrina, *Zrcadlení* sestavené z lyrických, epických a dramatických čísel a fragmentů sovětských a ruských autorů v brněnském HaDivadle), pod vlivem literatury faktu hledají nové formy dramatické fabulace kombinující prvek dokumentárnosti s prvkem fiktivnosti atd. atd.¹²

Krajním výrazem spojení a vzájemného ovlivňování epiky a divadla je Nedivadlo Ivana Vyskočila pohybující se v mezních oblastech vyprávění a divadla, hravé narace a narativní hry, hraného-vyprávěného dění a komentování.

Vyskočilovy texty jsou tak schopny dvojdomého života: mohou být jako povídky publikovány časopisecky a knižně, i jako hry provozovány divadelně, aniž tím ztrácí literatura nebo divadlo.

Na jevišti vytvářejí nový druh dramatičnosti, která nespočívá prvotně ve vnějších rozporech předváděných událostí a dějů, ale ve vnitřní rozpornosti samotného předvádění: těžiště hry se přenáší z jejího předmětu na její podmět, na proces hry, hry s příběhy.¹³

9.

Divadelní struktura našich autorských studiových divadel¹⁴ zákonitě spěje k synkretismu (spojování, slučování) divadelních druhů a žánrů. Překračují se hranice mezi činohrou a hudebním divadlem, mezi činohrou a pantomimou, mezi činohrou a loutkovým divadlem. Namátkou několik příkladů: *Chameleon aneb Josef Fouché* s hudbou Miloše Štědrone v DNP má podtitul „nová opera“, *Balet Makábr* téhož souboru – „nový tanec“; *Bylo*

¹⁰ Viz Hořínek, Z., *Dramaturgie inspirovaná a inspirující*, in: 50 let Divadla E. F. Buriana, Praha 1984.

¹¹ Viz Hořínek, Z., *Musíme pěstovat svou zahradu...*, in: Premiéra, programový bulletin Realistického divadla, Praha, podzim – sezóna 1989/1990.

¹² Viz Hořínek, Z., *Metaforické divadlo faktu*, Divadelní revue 1990/č. 1.

¹³ Viz Hořínek, Z., *Hry s příběhy („Nedivadelní“ texty Ivana Vyskočila)*, Divadelní revue, nulté číslo, Praha 1989. – Ivan Vyskočil (Pokus o úvod do nedivadla), *Scéna* č. 6/28. 3. 1988

¹⁴ Volba příkladů z této oblasti je záměrná: umožňuje větší soustředěnost a názornost výkladu, protože poukazuje k materiálu u nás známějšímu než nesčetné analogické a paralelní projevy světového divadla, jejichž pouhý výčet by nebral konce.

jich 5 1/2 HaDivadla inklinuje k činoherní pantomimě; v některých inscenacích Východočeského loutkového divadla Drak, např. v *Prodané nevěstě* nebo ve *Strakonickém dudákovi*, se používání „živáčků“ rozbujelo takovou měrou, že už jde vlastně o synkretický útvar mezi činohrou, loutkovým a hudebním divadlem.

Kritériem spojování výrazových prostředků a postupů přestávají být druhové a žánrové normy, tedy hlediska druhotná, odvozená; stává se jím hledisko prvotní, hledisko tématu: vše je dobré, co slouží k plnějšimu, hlubšímu a účinnějšímu vyjádření určité pravdy o člověku, společnosti, světě.¹⁵

Estetickým smyslem synkretických tendencí je pak úsilí o odliterárnění, zdivadelnění divadla.¹⁶ Paradoxně při něm divadlo v obraně proti konvenci literárního divadla čerpá z mimodivadelních zdrojů.

Z hlediska našeho tématu má tento synkretismus (který je obecným úkazem současného divadelního směřování, v autorských studiových divadlech se však projevuje nejradikálněji a nejuvědoměleji) dvojí podobu: a) do textu slovního (který je v mluvené podobě příznačným výrazovým prostředkem činohry) pronikají ve formě *citací* texty v jiných jazycích (hudebním, výtvarném, tanečním); b) divadelní vyjadřování se inspiruje postupy různých divadelních druhů i jiných umění (filmu, hudby, výtvarných umění, literatury).

Ad 1: Citace mohou mít charakter uzavřených celků nebo fragmentů (hudební, zpěvní, taneční čísla, výtvarné objekty) nebo pouhých výrazových elementů, které v souhrnu vytvářejí vedle základního dramatického textu další, vedlejší textové roviny v jiných uměleckých jazycích a podílejí se tak na výsledné „mnohojazyčnosti“ divadelního textu.

Ad 2: Divadelní tvorba se obohacuje uměleckými principy, metodami a postupy jiných divadelních i mimodivadelních uměleckých druhů a rozšiřuje tak své tradiční mimetické možnosti. Za nejdůležitější v tomto smyslu považuji divadelní aplikaci filmové montáže, jež umožňuje uplatnit nové způsoby organizace dramatického děje vedle konvenčního dramatického fabulování. Podobně působí i v mnohém příbuzná asociativní metoda lyrické poezie (kompozice obrazů, představ, témat a motivů), která ostatně sehrála význačnou roli při teoretickém a praktickém formování montážní metody filmové (jak dokládá ve svých úvahách nejpronikavější teoretik filmové montáže Sergej Ejzenštejn). Výtvarné postupy ovlivňují způsob kompozice divadelních obrazů, stylizace hereckých postojů, individuálních i skupinových (živé obrazy, herecké rekonstrukce výtvarných objektů apod.) v jejich statičnosti i dynamice. Stylizace hereckého projevu pak čerpá z postupů tanečních a pantomimických (ve složce pohybové) i hudebních (v herecké mluvě).

Inspirativnost těchto jinorodých (i cizorodých) postupů spočívá nikoli v možnosti jejich mechanického přenosu, ale v překonávání překážek, které jejich aplikace vyvolává: vzpírají se mechanické transplantaci a tím provokují k vynalézavému zpracování podnětů, k hledání nových cest.

¹⁵ Viz Hořínek, Z., *Proměny divadelní struktury*, ÚKDŽ, Praha 1988. Jednotlivé kapitoly této studie publikovány též v *Amatérské scéně* 1987/č. 1 – 12.

¹⁶ Toto úsilí se od počátku století odráží v teorii i praxi divadelních modernistů a avantgardistů. Polemicky a proto nutně jednostranně je formuloval prorok současného divadla Antonin Artaud: „Tvrdím, že jeviště je místo fyzické a konkrétní, jež vyžaduje, aby bylo zaplněno a abychom mu dali promluvit jeho vlastní konkrétní řeči. Tvrdím, že tento konkrétní jazyk, určený smyslem a nezávislý na mluvě, musí nasýtít především smysly; tvrdím, že existuje poezie pro smysly jako existuje poezie pro jazyk; a že tento fyzický a konkrétní jazyk, o němž hovořím, je divadelním jazykem jen do té míry, v jaké se myšlenky, které vyjadřuje, vymykají artikulovanému jazyku. (...) Je třeba určit, v čem spočívá tento fyzický jazyk, tato hmotná a účinná řeč, již se divadlo může odlišit od mluvení. Spočívá ve všem tom, co je obsahem jeviště; ve všem, co se může na scéně hmotně projevit, materiálně vyjádřit, co apeluje především na smysly – na rozdíl od jazyka slov, který apeluje především na intelekt. (...) Tento jazyk, určený smyslem, musí především uspokojit smysly. To mu nezabraňuje v pozdější fázi rozvíjet – ve všech rovinách a směrech – také všechny intelektuální důsledky. Tak se umožní nahradit poezii jazyka – poezii realizovanou v prostoru, která se naplno uplatní v oblasti, jež nenáleží striktně toliko slovům. (...) Tato poezie, velice nesnadná a komplexní, se objevuje v mnoha podobách; odívá se především do všech výrazových prostředků, kterých lze použít na scéně, jako jsou: hudba, tanec, výtvarná umění, pantomima, mimika, gestikulace, intonace, architektura, světlo a dekorace. Každý z těchto prostředků má sobě vlastní vnitřní poezii a navíc i jakýsi druh ironické poezie, která vzniká kombinací s druhými výrazovými prostředky. Důsledky těchto kombinací, jejich vzájemných reakcí a destrukcí leží na dlani.“ (*Divadla Antonina Artauda – II. Texty*, vybral a přeložil Jan Kopecký, Kulturní dům hl. m. Prahy, 1988, nestránkováno).

Proti dualismu konvenčního modelu (drama-inscenace) je systém autorského divadla bytostně pluralitní, pracuje s množinou hierarchizovaných textů. Dramatický text v něm není chápán jako text definitivní a tedy „hotový“, ale právě jenom výchozí. Důvody takového přístupu jsou rozmanité. Vnější důvodem může být časová nebo lokální odlehlost, neplnohodnotnost (nebo dokonce pokleslost), „neinscenovatelnost“ dramatického textu. Rozhodující je však zpravidla důvod vnitřní: specifická tvůrčí metoda toho kterého souboru.

Chápání dramatického textu jako nehotového se může projevit dvojím způsobem: a) z výchozího textu (nebo: z výchozích textů) se vypracuje *scénář* – text, který v sobě spojuje přepracovaný vlastní dramatický text a režijní knihu – slouží konkrétní potřebě jednoho určitého divadelního díla, písemnou formou předjímá text divadelní (to je případ celé řady inscenací brněnského HaDivadla, jejichž scénáře vypracoval režisér Arnošt Goldflam, někdy ve spolupráci s dramaturgem Josefem Kovalčukem); b) výchozí text je neúplný nebo minimální (zárodečný) a dotváří se teprve během zkoušek kolektivní tvorbou souboru.¹⁷

Z teoretického je zajímavý zejména způsob druhý, protože tvorba dramatického textu v něm do značné míry splývá s tvorbou textu divadelního. Nelze ovšem vycházet z ničeho: na počátku musí být přinejmenším určité téma a určitá divadelní představa.

Na počátku Schmidovy inscenace *Michelangelo Buonarrotiho* (Studio Ypsilon, premiéra v Liberci 1974) byla na slova velmi skoupá synopse vymezující základní orientaci. Pracovní metodu charakterizoval sám autor inscenace obrazně, ale výstižně takto: „připomínala termiště nebo včelí úl, kam všichni jako do společného hrnce snášeli své medy a já na trůně jako trubec montoval lešení pro plástve společné stavby...“¹⁸

Dramatický text vzniká kolektivní součinností při zkouškách zároveň se scénickým řešením obrazů, situací a jejich proměn. Téma hry (předvést na jevišti proces tvorby, její tajemství) úzce korespondovalo se způsobem zrodu divadelního díla. To ovšem nebylo možné bez důkladné přípravy všech účinkujících, bez materiálu získaného *studiem*. „Stále mít „horu“ nahromaděného materiálu, nápadů, nejrůznějších prostředků, abychom si mohli dovolit vybírat a odhazovat“, pokračuje o pracovní metodě Jan Schmid. Do divadelního textu tak formou faktografie, doslovných i volných citací, analogií, narážek vstupují úryvky pomocných (více nebo méně autentických) textů.

Dramatický text vzniká v takových případech souběžně a nerozlišitelně s textem divadelním. Řízená spontaneita kolektivní improvizace je ovšem podmíněna studijní přípravou.

Improvizace herců, plně rozvinutá při zkouškách, se větší nebo menší měrou (podle charakteru divadelního díla) projevuje při jeho předvádění – při jednotlivých představeních. Metoda improvizace má svou hierarchii.

Nejběžnější jsou věcné a osvědčené improvizace zejména komiků, improvizované odbočky a komentáře, někdy předem částečně připravené, jindy spontánně vytrysknoucí z okamžité situace. Zpravidla reagují na aktuální události společenské nebo na náhlé příhody jevištní. Herec jako dodatečný spoluautor.

Vyšší formu představují improvizace Ivana Vyskočila v jeho Nedivadle, jejichž předpokladem jsou literárně zpracované příběhy, které je možno při jednotlivých produkcích z okamžité inspirace variovat, obměňovat, rozhojňovat i zkracovat (pětidílný seriál *Evokací* se

17

Srv. Kovalčuk, J., *Od tématu ke scénáři (Příprava inscenace v autorském divadle)*, Městské kulturní středisko SKN, Brno, 1985.

18

Schmid, J., *Dodatečně k inscenaci Michelangelo*, program k pražskému uvedení hry.

léty tak rozbujel, že málokdy stihne jeho autor a demonstrátor předvést příslušný díl v úplnosti). Autor na jevišti volně zachází s vlastním literárním textem, dává mu každý večer jedinečnou a neopakovatelnou podobu jevištní improvizací.

Ypsilonská představení *Večery a přidanou a Večery pod lampou* postrádají soustavný dramatický text. Disponují však zásobárnou připravených čísel (písni, scének, vyprávění apod.), které hrající režisér nasazuje podle okamžité potřeby. Prvek novosti, nečekanosti, překvapení, vynucující okamžité reagování, přinášejí zejména hosté nejrůznějších profesí a názorů, s nimiž soubor (někteří jeho členové) podle okamžité situace vstupuje do dialogu. Tento způsob divadla spojuje tedy improvizované dialogy a monology, spontánní akce a reakce s hotovými čísly, texty improvizované s texty připravenými, jakýmiisi divadelními „prefabrikáty“.¹⁹

Nejvyšší a zároveň nejproblematictější formu představuje *totální, absolutní improvizace*. Tak inzerují svá představení („vystoupení“) členové souboru Vizita Jaroslav Dušek a Martin Zbrožek. Nevidím do jejich dílny a nemohu posoudit, na čem se před produkcí domlouvají, jak si určují a vymezují téma večera, ale srovnání několika představení (doplněné svědectvím dalších návštěvníků) mě přesvědčuje o pravdivosti jejich tvrzení, že jde o produkce zcela improvizované. Způsob řazení jednotlivých promluv a akcí připomíná metodu psychického automatismu a výsledek (jeho průběh a efekt nelze předvídat – vedle představení překvapivě úspěšných se naskytnou i případy, kdy nedojde ke srozumění, ať už z viny aktérů nebo diváků) působí zákonitě poněkud surrealisticky.

Totální, absolutní improvizace je krajním a výjimečným, co do výsledků nutně kolísavým fenoménem, teoreticky nicméně pozoruhodným: dramatický text tu není psán, ale hrán. Herci přímo na jevišti, hrajíce, tvoří zároveň text dramatický i text divadelní. Každé představení je jedinečným a svébytným divadelním dílem. Autorství splývá s herectvím v jeden nerozlišitelný proces, který zcela odstraňuje distanci mezi výchozí a konečnou fází divadelní tvorby.

12.

Sledování nekonvenčních podob dramatických textů a nekonvenčních cest k textům divadelním na bázi společného jmenovatele *textovosti*:

a) vrhá nový pohled na konvenční divadelní tvorbu – v tomto osvětlení se bude jevit daleko složitější, než naznačuje její schematický (pravidelný, uzavřený) model založený na dualismu autor-inscenátoři, drama-inscenace, režisér-herci, na přímočaře sukcesivním postupu od hotového dramatického textu k inscenaci;

b) naznačuje rýsující se kontury nepravidelného, *otevřeného* modelu divadelní tvorby, který relativizuje všechny články tvůrčího procesu, otevírá se jinorodým vlivům, uvolňuje a rozhojňuje tvůrčí postupy, konvenční dualismus nahraňuje pluralistickým systémem, jehož důsledkem je rozvíjení mnohojazyčné podstaty divadelního umění.

Nejsou-li jednotlivé jazyky divadla co do sdělovacích, apelativních a výrazových možností rovnomocné, neznamená to, že jsou 'a priori' nerovnoprávné. Různé významy lze sdělovat různými způsoby a prostředky, různé jazyky divadla jsou do jisté míry nahraditelné, alternativní, jak naznačuje už druhová diference: činohra – opera (nebo jiný druh hudebního divadla) – pohybové divadlo – loutkové divadlo, s použitím slova mluveného,

¹⁹ Bez takových „prefabrikátů“ se zřejmě žádná soustavnější improvizace neobejde. Dokladem toho může být i nejslavnější typ divadla založeného na improvizaci – italská komedie dell'arte: „Improvizace měla své pomůcky, jako provazochodec nad propastí používá pro jistotu dlouhou tyč, ale musela také mít kázeň. Proto se i práce herců-improvizátorů opírala v praxi různou měrou o více nebo méně hotová osvědčená klišé, typizovaná místa, prefabrikáty. Každý herec měl v zásobě takové lehce použitelné vložky, prvky, blízké duchu jeho rolí a jejich častých situací. Zkušenost a dohoda s ostatními na zkouškách a pak s publikem je dokázaly včleňovat do hry bez patrných švů, takže vložky nebyly k rozeznání od improvizovaných míst. (...) Jsou zachovány sbírky různých komických nápadů, sentencí, aforismů, dlouhých slovních tirád nebo zase lyrických vložek vyznání lásky, zklamání či opojení, to podle toho, pro jakou roli byly určeny. Herci hodně četli a vybírali si citáty do svých příruček pro svou praxi.“ (Kratochvíl, K., ze světa komedie dell'arte, Praha 1987, s. 382 – 383).

zpívaného nebo jazyku posunků a pohybů, s použitím různých modifikací herectví včetně herectví s loutkou. V divadelním díle bude fungování jednotlivých uměleckých jazyků různě hierarchizováno, ale tato hierarchizace je předem dána pouze u vyhraněných a čistých druhů (u čisté činohry, opery, baletu apod.). U divadelních projevů směřujících k synkretismu půjde o hierarchizaci proměnlivou a procesuální, v níž konkrétní umělecký záměr dominuje nad druhovým kánonem.

Zmiňovaný protiklad uzavřené a otevřené dramatické formy míří v nejobecnějším významu k polaritě *dostředivosti* a *odstředivosti* divadelního umění. Dostředivost tu znamená věrnost divadla svému specifickému, specificky divadelnímu jazyku a má být v tomto smyslu zárukou jeho svébytnosti a čistoty.²⁰

Odstředivost naproti tomu směřuje k bourání neplodných divadelních konvencí a k ožívování divadla z blízkých i vzdálených zdrojů ostatních umění. Mnohojazyčnost jako charakteristický rys divadelního umění odstředivé sklony umožňuje i ospravedlňuje.

Dění mezi dvěma texty je ve skutečnosti děním *multitextuálním*.

1991

Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. Užití tohoto díla je možné pouze formou studia. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.

²⁰

Srv. Dorfles, G., Proměny umění, Praha 1976, s. 40: „každé umění, některé více, některé méně, musí být spjato se svým „jazykem“ a nemusí si vypůjčovat jazyk příbuzných umění. (...) kdykoli umění „zradilo svůj prostředek“, bylo blízko zkáze, nebo alespoň ztrátě samostatnosti a čistoty.“