

# **Základy divadelní dramaturgie**

Distanční studijní text

**Mgr. Pavla Bergmannová**

**Opava 2021**



**SLEZSKÁ  
UNIVERZITA**  
FILOZOFICKO-  
PŘÍRODOVĚDECKÁ  
FAKULTA V OPAVĚ

- Obor:** Umění, dramatická umění, umění a humanitní vědy, společenské vědy, Kulturní dramaturgie v divadelní praxi
- Klíčová slova:** Divadelní dramaturgie, dramaturg, režijně-dramaturgická koncepce.
- Anotace:** Předmět nahlíží problematiku divadelní dramaturgie jednak z hlediska teorie, ale především z hlediska běžné divadelní praxe. Chápe dramaturgii zejména jako umění číst dramatický text, a zaměřuje se proto na rozvíjení schopnosti ho chápat a nakládat s ním z hlediska přípravy divadelní inscenace.

**Autor:** **Mgr. Pavla Bergmannová**

## Obsah

ÚVODEM.....	7
RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY.....	8
1 DEFINICE DIVADELNÍ DRAMATURGIE V KONTEXTU EVROPSKÉ TRADICE.....	9
1.1 Co je to dramaturgie?.....	10
1.1.1 Význam pojmů dramaturgie a dramaturg v našem kontextu.....	10
1.2 Dramaturgie jako profese a funkce.....	11
1.2.1 Dramaturgie jako profese.....	11
1.2.2 Dramaturgie jako funkce.....	11
1.3 Definice divadelní dramaturgie.....	12
1.3.1 Repertoárová dramaturgie.....	12
1.3.2 Jednorázová dramaturgie.....	13
1.3.3 Autorská a nepravidelná dramaturgie.....	13
1.4 Dramaturgie v širším slova smyslu.....	13
1.4.1 Výběrová dramaturgie.....	14
1.4.2 Programová dramaturgie (skladebná).....	14
2 NASTÍNĚNÍ VÝVOJE A PROMĚNY DRAMATURGIE V SOUVISLOSTI S ROZVOJEM MODERNÍHO INTERPRETAČNÍHO DIVADLA.....	16
2.1 Aristotelés a jeho Poetika.....	17
2.2 Aristotelovi následovníci.....	18
2.3 Gotthold Ephraim Lessing a vznik dramaturgie jako profese.....	19
2.4 19. století a rozvíjení kompetencí profese dramaturga.....	21
2.4.1 dramaturg jako spisovatel.....	21
2.4.2 dramaturg jako člen umělecké správy divadla.....	21
2.5 20. století a nové pojetí dramaturgie.....	21
2.5.1 Postdramatické divadlo a dramaturgie.....	23
3 DRAMATIK V SOUČASNÉ DIVADELNÍ KULTUŘE SE ZAMĚŘENÍM NA ČESKOU DIVADELNÍ PRAXI.....	26
3.1 Úvod.....	27
3.2 Kdo je dramatik?.....	27

3.3	Status dramatika .....	27
3.4	Získávání informací o dramatických textech a jejich autorech.....	28
3.4.1	Orientace v klasických dramatických textech.....	29
3.4.2	Orientace v novinkách dramatické tvorby .....	29
3.4.3	Dramaturg je sám autorem.....	30
3.5	Spolupráce s agenturami zastupujícími autory a překladatele .....	30
3.5.1	Agenturní forma zastupování.....	31
3.5.2	Nabídka služeb divadelních oddělení agentur .....	32
3.5.3	Autorské právo v praxi.....	32
3.5.4	Autorsko-právní desatero divadla .....	35
4	DRAMATURG V SOUČASNÉ DIVADELNÍ KULTUŘE SE ZAMĚŘENÍM NA ČESKOU DIVADELNÍ PRAXI.....	38
4.1	Náplň činnosti dramaturgovy práce v kontextu současného českého divadla ....	39
4.2	Bližší specifikace práce dramaturga.....	39
4.2.1	Příprava krátkodobé i dlouhodobé koncepce dramaturgického směřování divadla .....	40
4.2.2	Spolupráce na realizaci konkrétní inscenace .....	40
4.2.3	Výchovně popularizační činnost.....	40
4.3	Sestavování a tvorba dramaturgického plánu.....	40
4.3.1	Dramaturgický plán .....	41
4.3.2	Sestavování dramaturgického plánu a jeho schválení .....	42
4.4	Realizace dramaturgického plánu .....	44
5	REŽISÉR V SOUČASNÉ DIVADELNÍ KULTUŘE SE ZAMĚŘENÍM NA ČESKOU DIVADELNÍ PRAXI.....	47
5.1	Úvod.....	48
5.2	Vznik režie jako samostatné tvůrčí profese.....	48
5.3	Význam slova režie .....	49
5.4	Režie jako umělecko-tvůrčí aktivita.....	49
5.5	Vztah režiséra a dramatu (předlohy) .....	50
5.5.1	Úcta a důvěra k autorovu textu .....	50
5.5.2	Dramatický text jako východisko pro režijní práci.....	50
5.6	Fáze režijní tvorby.....	51
5.7	Režisér a jeho role v procesu zkouškového období .....	53
5.7.1	Zkoušky čtené, sborové, orchestrální, korepetice.....	53

5.7.2	Zkoušky ve zkušebně .....	54
5.7.3	Zkoušky na jevišti .....	54
5.7.4	Technické zkoušky .....	55
5.8	Závěr .....	56
6	HEREC V SOUČASNÉ DIVADELNÍ KULTUŘE SE ZAMĚŘENÍM NA ČESKOU DIVADELNÍ PRAXI .....	59
6.1	Herec a jeho pozice v rámci divadelního artefaktu .....	60
6.2	Definice herectví .....	60
6.3	Herecké metody a techniky .....	61
6.4	Herecká tvorba z hlediska dramaturgie .....	63
7	HLEDÁNÍ POSLÁNÍ DIVADELNÍ DRAMATURGIE A JEJÍHO MÍSTA UPROSTŘED PROCESU VZNIKU INSCENACE A KULTURY .....	67
7.1	Hledání poslání divadelní dramaturgie .....	68
7.2	Umělecký program divadla .....	68
8	ROZVÍJENÍ UMĚNÍ ČÍST DRAMATICKÝ TEXT – NAHLÉDNUTÍ DO INTERPRETAČNÍCH PRINCIPŮ .....	72
8.1	Dramaturgická analýza dramatického textu .....	73
8.2	Cíle dramaturgické analýzy .....	73
8.2.1	Zevrubná analýza základních ukazatelů dramatických postav, jejich činů a motivů .....	73
8.2.2	Určování vyšších, obecnějších významů dramatického díla .....	75
8.2.3	Určení žánru dramatického díla .....	75
9	ROZVÍJENÍ UMĚNÍ ČÍST DRAMATICKÝ TEXT – DEFINICE KONCEPCE .....	78
9.1	Dramaturgicko-režijní koncepce divadelního díla .....	79
9.2	Důležitost konkretizace .....	79
9.3	Možnosti konkretizace .....	81
9.3.1	Dramatické postavy .....	81
9.3.2	Volba tématu a myšlenky .....	82
9.3.3	Volba žánru a stylu .....	82
9.3.4	Volba inscenačního klíče .....	82
9.4	Závěr .....	83
10	SIMULACE PRÁCE DIVADELNÍHO DRAMATURGA V REPERTOÁROVÉM DIVADLE: KONCEPCE SEZONY, VÝBĚR JEDNOTLIVÉHO TITULU .....	85
10.1	Vypracování dramaturgického plánu sezony .....	86

11	SIMULACE PRÁCE DIVADELNÍHO DRAMATURGA V REPERTOÁROVÉM DIVADLE: VÝBĚR REŽISÉRA, HLEDÁNÍ REŽIJNĚ-DRAMATURGICKÉ KONCEPCE, ÚPRAVA A KRÁCENÍ HRY .....	89
11.1	Úprava dramatického textu za účelem inscenování .....	90
12	SIMULACE PRÁCE DIVADELNÍHO DRAMATURGA V REPERTOÁROVÉM DIVADLE (VOLBA OBSAZENÍ, UMĚNÍ SLEDOVAT A ANALYZOVAT PRÁCI REŽISÉRA A HERCŮ BĚHEM PŘÍPRAVY INSCENACE, PŘÍPRAVA DIVADELNÍHO PROGRAMU, PSANÍ ANOTACÍ, DOZOROVÁNÍ REPRÍZ ATP.) .....	92
12.1	Příprava textových podkladů pro propagaci divadelní inscenace .....	93
13	REKAPITULACE ZÁKLADNÍCH DRAMATURGICKÝCH PRINCIPŮ (SPOLEČNÉ HLEDÁNÍ/FORMULOVÁNÍ PROSTŘEDNICTVÍM REFLEXE STUDENTŮ) .....	95
13.1	Reflexe projektu .....	96
13.2	Průběh obhajoby a její hodnocení .....	96
13.3	Příprava vystoupení .....	96
	LITERATURA .....	98
	SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY .....	99
	PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON.....	100

## ÚVODEM

Vážení studenti,

dostává se vám do rukou učební text předmětu Základy divadelní dramaturgie, prostřednictvím kterého byste si měli osvojit klíčové teoretické znalosti i praktické dovednosti divadelního dramaturga a v budoucnu je umět uplatnit také v praxi. Cílem je seznámit vás s celým spektrem činností spojených s moderním pojetím této důležité, i když často také přehlížené divadelní profese.

Během studia tohoto předmětu se zorientujete v principech dramaturgické činnosti, a to zejména v činoherním divadle. Seznámíte se se specifickou pozicí divadelního dramaturga, přičemž se zaměříte jednak na jeho zapojení do realizace konkrétní inscenace, zároveň ale zdůrazníme spektrum jeho činností v rámci divadelní instituce i možnost ovlivňovat podobu a směřování konkrétního souboru volbou dramaturgického plánu. V návaznosti na získané vědomosti budete vedeni k samostatné tvůrčí práci (příprava dramatického textu pro inscenování, vytvoření programu k inscenaci, hodnocení divadelní činnosti, vytvoření dramaturgického plánu pro činoherní scénu).

Kurz je koncipován jako jednosemestrální a je rozdělen do třinácti tematických bloků. Samotný výklad je doplněn nejen rozmanitými ukázkami, náměty k přemýšlení, tipy, radami či praktickými úkoly. V závěru studijní opory naleznete také bibliografické zdroje, které je vhodné využít k rozšiřujícímu studiu dané problematiky.

Distanční studijní text předpokládá existenci LMS Moodle. V LMS kurzu jsou kromě výkladu k daným tématům a rozmanitých možností ověření nabytých znalostí uvedeny také kontaktní informace (syllabus, konzultační hodiny atp.), stejně jako konkrétní požadavky pro úspěšné absolvování kurzu i kontrolní testy.

Věřím, že vám vytvořený studijní materiál bude dobrým pomocníkem při studiu tohoto předmětu a napomůže vám získat patřičné poznatky.

Pavla Bergmannová

## **RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY**

Cílem studijní opory, která se vám nyní dostává do rukou, je představit specifickou pozici dramaturgie v kontextu divadelní činnosti. Kurz je koncipován jako jednosemestrální a je rozdělen do třinácti tematických bloků.

V úvodních kapitolách se nejprve seznámíme se vznikem a definicí pojmu divadelní dramaturgie a také nastíníme její historický vývoj od samotných počátků vzniku divadla až do současnosti. Poté postupně osvětlíme pozice dramatika, režiséra a herce v kontextu divadelní dramaturgie a popíšeme jejich podíl na vzniku divadelního artefaktu. Detailněji se zaměříme zejména na jednotlivé nezbytné činnosti dramaturga, zejména na přípravu koncepce dramaturgického směřování divadla, realizaci dramaturgického plánu sezony, práci s textem i na zapojení do realizace konkrétní inscenace. Připomeneme také celou řadu činností, které výše uvedené doplňují: redakce programových textů, spolupráce s PR divadla či lektorská činnost.

Divadelní dramaturgie bude představena v co nejširším spektru možných aktivit. Teoretické znalosti si studenti prověří během plnění řady praktických úkolů – např. krácení a úprava dramatických textů, tvorba programové brožury k fiktivní inscenaci či tvorba dramaturgického plánu vybraného divadla. Výuka bude klást co největší důraz právě na samotné propojení teorie s praxí, aby se absolventi následně mohli snadno uplatnit v konkrétních divadelních institucích, např. jako divadelní lektoři.



# 1 DEFINICE DIVADELNÍ DRAMATURGIE V KONTEXTU EVROPSKÉ TRADICE

## RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V úvodní kapitole se seznámíme se vznikem a definicí pojmu divadelní dramaturgie. Zaměříme se na proměňující se význam termínů dramaturgie a dramaturg v průběhu dějin divadla a vysvětlíme rozdíly v chápání dramaturgie jako funkce a profese. Neopomeneme také upřesnit zacílení repertoárové a jednorázové dramaturgie.

## CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly dokážete:

- vysvětlit pojmy dramaturgie a dramaturg,
- charakterizovat rozdíl mezi divadelní dramaturgií jako funkcí a profesí,
- definovat rozdíly mezi repertoárovou a jednorázovou dramaturgií.

## ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

## KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Dramaturgie, dramaturg, divadelní dramaturgie, dramaturgie jako funkce, dramaturgie jako profese, programová dramaturgie, jednorázová dramaturgie, klasická dramaturgie, autorská dramaturgie, nepravidelná dramaturgie.

## 1.1 Co je to dramaturgie?

Pojem dramaturgie se používá k označení mnoha různých procesů a činností, které na první pohled vypadají jako navzájem nesouvisející. Hudební dramaturg v rozhlase je zodpovědný za výběr hudby, kterou stanice vysílá, dramaturg divadelní inscenace může být překladatelem či autorem textu, který soubor hraje. Televizní dramaturg při přípravě dokumentárního snímku působí v podstatě jako druhý režisér. V soukromé televizi pak dramaturg vybírá a nakupuje formáty od zahraničních producentů a připravuje úpravu cizí reality na míru českým divákům. Všechny tyto přístupy vycházejí ze společného jádra, jakési podstaty dramaturgie, kterou nejlépe osvětlíme, pokud pohlédneme na dramaturgii historicky, z momentu oboru jejího zrodu – divadla.

Termín dramaturgie má původ v řečtině. Řecké slovo *dramatopoieo* označovalo básnickou disciplínu psaní dramát – tedy „umění skládat divadelní hry“, *dramaturgia* byl zase výraz pro kompozici těchto textů. Z daných základů byl následně odvozen i pojem *dramaturgós* – dramaturg. Ten v Řecku označoval osobu, která psala dramata. Podobně termíny užívala i renesance, která ho z antiky odvodila. V některých jazycích pak tento význam dodnes zůstal zachován: to platí např. ve francouzštině (*dramaturge*), španělštině (*dramaturgo*), polštině, ruštině a chorvatštině (*dramaturg*) nebo v italštině (*drammarurgo*). V češtině ovšem pro označení autora dramatu používáme odlišný pojem dramatik (či dramatický autor). V jakém významu tedy používáme slova dramaturgie a dramaturg?

### 1.1.1 VÝZNAM POJMŮ DRAMATURGIE A DRAMATURG V NAŠEM KONTEXTU

V české terminologii vycházíme z kontextu německé divadelní kultury, pod jejímž vlivem se od konce 18. století ustálil význam odlišný – tedy dramaturg jako zprostředkovatel mezi literárním textem a konkrétní divadelní tvorbou. Tyto principy formuloval dramatik a kritik Gotthold Ephraim Lessing, autor *Hamburské dramaturgie* (1767), kterého můžeme také považovat za zakladatele klasické dramaturgie. Do pojmu „dramaturgie“ která se od tohoto okamžiku objevuje jako profese, se v jeho pojetí nově zahrnovala celá širší problematika z oblasti teorie dramatu i problematiky vznikající okolo provozování dramát na scéně. K tomu se připojoval také návod, jak napsat dobrou hru i jak ji umělecky působivě inscenovat. Lessing otevřel budoucím generacím prostor pro analytický přístup k výchozím textům a určil, že individuální interpretace realizovaná v konkrétním představení by měla s výhodou vycházet z hlubokého podrobného rozboru. Pod vlivem Lessingovy koncepce se rozšířila pozice dramaturgie jako jedné z klíčových – a tedy nezbytných – funkcí divadelního systému. Její specifičnost spočívá právě v tom, že svým způsobem proniká do všech divadelních složek a všechny se na ní svým způsobem podílejí. A právě v tomto kontextu pojem dramaturgie pronikl právě do naší terminologie a především praxe.

## 1.2 Dramaturgie jako profese a funkce

S ohledem na výše zmíněné teď budeme – pro snazší pochopení smyslu dramaturgie – blíže specifikovat její pojetí jako profese a funkce.

### 1.2.1 DRAMATURGIE JAKO PROFESE

Jak jsme již uvedli, dramaturgie jako profese – v kontextu dějin divadla – neexistuje zas až tak dlouho. Dramaturgové jako literární a divadelní poradci spjatí s určitým souborem nebo režisérem a spoluodpovědní za přípravu inscenace – se v divadlech začali pravidelně objevovat a prosazovat od konce 18. století v souvislosti se změnami, které prosadil Lessing. Situaci pak velmi nahrála i skutečnost, kdy se v nově vznikajících měšťanských divadlech začal rozvíjet pravidelný divadelní provoz ve stálých budovách a bylo třeba hledat a koncepčněji zajistit dostatečný počet vhodných her pro jeho repertoár.

Česká divadla většinou disponují – v závislosti na velikosti souboru a finančního zajištění – jedním či více dramaturgy. Hostující režisér – pokud to situace dovolí – si ale může přivést vlastního dramaturga, se kterým je zvyklý pracovat a který zná jeho koncepci práce. Může to tak vést ke kladnému prosazení tvůrčí koncepce režiséra, na straně druhé: pokud je tato spolupráce ze strany hostujících tvůrců neobvyklá, může nastat i konflikt. Jeden dramaturg většinou pracuje v jednosouborovém divadle, větší scény typu Národní divadlo, které musí zajišťovat rozsáhlejší program – často na více scénách daného divadla – disponují více dramaturgy, někdy dokonce celým dramaturgickým týmem.

---

### SAMOSTATNÝ ÚKOL



Vyhledejte webové prezentace alespoň pěti českých divadel a zjistěte, kteří dramaturgové a v jakém počtu zde pracují. Doporučené scény: Národní divadlo Praha (soubor činohry), Národní divadlo moravskoslezské Ostrava (soubor činohry), Národní divadlo Brno (soubor činohry), Moravské divadlo Olomouc, Klicperovo divadlo, Komorní scéna Aréna Ostrava.

---

### 1.2.2 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). Dramaturgie jako funkce (a činnost) nicméně existovala téměř vždy. Pokaždé se musela objevit osoba, která rozhodovala o tom, co se bude hrát (buď to byl principál společnosti nebo, ředitel divadla nebo např. herec nebo dramatik. 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.

### 1.3 Definice divadelní dramaturgie

Nyní zmíníme některé definice dramaturgie, které nám usnadní pochopit její smysl.

*„Dramaturgií jest tu míněna především nauka jednak o sepisování, jednak o provozování her divadelních, tedy teoretický základ činnosti spisovatelovy, hercovy, režisérovy, popřípadě artistického správce divadla.“<sup>1</sup>*

*„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 (popřípadě rediguje divadelní program k představení).“<sup>2</sup>*



#### ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Srovnajte výše uvedené definice. Liší se nějak svým obsahem? Pokud ano, tak v čem? Která z daných definicí obsahuje širší komplex činností?

Zatímco první charakteristika pozici dramaturgie omezuje jen na spolupodíl na tvorbě jedné inscenace, druhá charakteristika je mnohem rozsáhlejší a roli dramaturgie definuje s ohledem na zapojení dramaturga do rozsáhlého divadelního procesu. S ohledem na tento fakt můžeme také zmínit dělení divadelní dramaturgie na repertoárovou a jednorázovou.

#### 1.3.1 REPERTOÁROVÁ DRAMATURGIE

Repertoárová dramaturgie je spojena s praxí stálých repertoárových divadel, v níž dramaturg vyhledává a navrhuje k nastudování literární nebo hudebně-literární díla a tím vytváří aktuální repertoár divadla. Dramaturg proto musí sledovat v celosvětovém rozsahu dané divadelní kultury nové hry a jejich inscenace, navrhovat překlady a úpravy, vyhledávat a popř. i oslovovat autory a konečně sestavovat tzv. dramaturgický plán divadla, případně vytvářet

<sup>1</sup> *Ottův divadelní slovník I.* Praha 1914–1920, s. 711.

<sup>2</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák.* 3. vyd. Brno: JAMU v Brně, 2012, s. 73

umělecký program divadla. Dále sleduje vztah díla ke společnosti, snaží se sladit zájmy publika a divadla, usiluje o pracovní vytížení i uměleckou realizaci členů souboru, popř. shromáždí a studuje odbornou kritiku, či další ohlasy na představení svého divadla.

### 1.3.2 JEDNORÁZOVÁ DRAMATURGIE

Jednorázová dramaturgie se naopak týká přípravy jedné konkrétní inscenace. Seznamuje tvůrce inscenace s kontextem interpretovaného díla a jeho analýzou ozřejmuje možnosti současného uvedení. Klasická (nebo také tzv. pravidelná dramaturgie) se soustředí na inscenování her na základě předložených, a tedy dostupných textů.

### 1.3.3 AUTORSKÁ A NEPRAVIDELNÁ DRAMATURGIE

Jednorázová dramaturgie přechází až k autorství či spoluautorství předlohy na straně jedné k režii na straně druhé. V tom případě mluvíme o tzv. *autorské dramaturgii*, která se uplatňuje při tvorbě takové inscenace, kde řazením a propojením samostatných výstupů vzniká svébytná umělecká struktura (např. v tvorbě komponovaných pořadů). Tento typ dramaturgie je příznačný pro autorské divadlo, kde se mluví též o *nepravidelné dramaturgii* (dramaturgii vycházející z jiných než pro divadlo určených textů).

---

## K ZAPAMATOVÁNÍ



Dramaturgie – jakožto termín z oblasti divadla či scénických umění – zahrnuje celý komplex činností, které musí v příslušném divadle vykonávat dramaturg, aby dosáhl smysluplného výsledku své práce. Dramaturg je literární a divadelní poradce, který je spjatý s určitým souborem nebo režisérem<sup>3</sup>. Je vnímán jako zprostředkovatel mezi literárním textem (dramatem či jinou formou) a konkrétní divadelní tvorbou (inscenací) prezentovanou v daném divadle. Je většinou ale spoluodpovědný nejen za přípravu té které konkrétní inscenace, ale i za celkové směřování divadla a jeho programu.

---

## 1.4 Dramaturgie v širším slova smyslu

Náš zájem o definici dramaturgie se ovšem nemusí omezit pouze na oblast divadla, z něhož tento pojem sice vyšel, ale dále se používá v různých významových a obsahových souvislostech. V závěru této kapitoly je potřeba zmínit členění dramaturgie v širším slova smyslu na dramaturgii výběrovou a programovou.

---

<sup>3</sup> Dramaturg může být zaměstnán v divadle. Někdy si hostující režisér může – pokud to okolnosti dovolí – přizvat dramaturga, s nímž pravidelně spolupracuje a který je obeznámen s jeho způsoby práce.

### 1.4.1 VÝBĚROVÁ DRAMATURGIE

Všude tam, kde dochází k nějakému koncepčnímu výběru prvků a jejich sestavování do vyššího celku hovoříme o „dramaturgii výběrové“. Taková dramaturgie negeneruje přímo vznik nových děl. Jedná se jen o „plánování“ – výběr děl, jimiž se chce daná instituce prezentovat, interpretovat je, rozmnožovat apod. (např. v nakladatelské praxi jde o dramaturgii ediční řady, v hudbě o dramaturgii koncertu či zvukového nosiče, ve výtvarném umění o dramaturgii výstavy, ve filmu např. o dramaturgii tzv. povídkového filmu nebo o dramaturgii představení v kině).

### 1.4.2 PROGRAMOVÁ DRAMATURGIE (SKLADEBNÁ)

Ta naopak sestavuje samostatné umělecké celky. V tomto případě je na místě otázka, zda tímto vyšším a koncepčnějším uspořádáním již nevzniká nové (širší) dílo (takto jsou uspořádány např. básnické sbírky, hudební cykly, v souvislosti s výtvarným jednáním se hovoří o dramaturgii knižních publikací).



#### DALŠÍ ZDROJE

Rozšiřující literatura:

CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. NAMU, 2020.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Janáčkova akademie múzických umění, 2009.

KLÍMA, Miloslav a DVOŘÁK, Jan, ed. *O dramaturgii*. Pražská scéna, 2016.

VEDRAL, Jan. *Dramaturg*. Větrné mlýny, 2018.

VEDRAL, Jan a DVOŘÁK, Jan, ed. *Lámání Prosperovy hůlky: k praktické dramaturgii*. Pražská scéna, 2020.



#### OTÁZKY

Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpověď je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Pojem dramaturgie má původ v řečtině. Co původně označovalo slovo *dramatopoieo*?
  - a) básnickou disciplínu psaní dramát
  - b) soutěž dramatiků starověkého Řecka o nejlepší divadelní hru
  - c) průvod básníků-dramatiků v předvečer konání Velkých Dionýsií

- 2) Autorem Hamburské dramaturgie (1767) – souboru textů, které nově zdůrazňují pozici dramaturga jako zprostředkovatel mezi literárním textem a divadelní tvorbou – je:
    - a) Heinrich von Kleist
    - b) Gotthold Ephraim Lessing
    - c) Friedrich Schiller
  
  - 3) V jaké zemi (divadelní kultuře) je dramaturg v divadelním provozu spíše výjimkou?
    - a) Velká Británie
    - b) Německo
    - c) Rakousko
  
  - 4) Nepravidelná dramaturgie tvoří základ programu stagionových scén.
    - a) pravda
    - b) nepravda
  
  - 5) Jednorázová dramaturgie se týká přípravy pouze jedné konkrétní inscenace.
    - a) pravda
    - b) nepravda
- 

## SHRNUTÍ KAPITOLY



V úvodní kapitole jsme se zaměřili na základní definici pojmů divadelní dramaturgie a dramaturg – a to v kontextu evropské židovsko-křesťanské tradice. Kromě vzniku zmíněných pojmů jsme objasnili termíny dramaturgie jako funkce a profese, a také jsme upřesnili zacílení repertoárové a jednorázové dramaturgie, v širším kontextu jsme pak definovali rozdíly mezi dramaturgií výběrovou a programovou.

---

## ODPOVĚDI



Správné odpovědi na otázky jsou: **1 a, 2 b, 3 a, 4 b, 5 a.**

---

## **2 NASTÍNĚNÍ VÝVOJE A PROMĚNY DRAMATURGIE V SOUVISLOSTI S ROZVOJEM MODERNÍHO INTERPRETAČNÍHO DIVADLA**

---



### **RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY**

Kapitola se bude věnovat historickému vývoji dramaturgie od samotných počátků vzniku divadla, přes období formování klasické dramaturgie v době osvícenství (G. E. Lessing) až po zásadní změny v divadle 20. století. Zmíněna bude také proměna pohledu na dramaturgii současnosti s ohledem na pojetí postdramatického divadla.

---



### **CÍLE KAPITOLY**

Po prostudování této kapitoly dokážete:

- pojmenovat základní milníky v oblasti vývoje dramaturgie od počátku vzniku divadla ve starověkém Řecku až do současnosti,
  - orientovat se v základních teoretických statích vztahujících se k problematice dramaturgie.
- 



### **ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU**

2 hodiny

---



### **KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY**

Dramaturg, dramaturgie, Aristotelés, Poetika, Nicolas Boileau, Umění básnické, Gotthold Ephraim Lessing, Hamburská dramaturgie, postdramatické divadlo,

---



## 2.1 Aristotelés a jeho Poetika

Přestože se dramaturgie jako profese formovala až od poloviny 18. století, její první stopy jsou svázány se samotnými počátky evropského divadla. Právě ve starověkém Řecku – kde byly položeny základy našeho divadla a dramatu – vznikla přibližně kolem r. 335 př. Kr. jedna z nejdůležitějších teoretických prací západní divadelní tradice – *Poetika* filozofa Aristotela, jedno z prvních děl, v němž se básnické umění stalo předmětem teoretické reflexe a soustavného zkoumání.

Aristotelés (384–322 př. Kr.) byl řecký myslitel, badatel a učitel. Dostalo se mu vynikajícího vzdělání. V letech 367–347 př. Kr. studoval a posléze vyučoval v Platónově Akademii v Athénách. Stal se stoupencem jeho teorie idejí, kterou ale později kritizoval. Po jeho smrti odešel přednášet do Assu v Malé Asii a na Lesbos. Roku 343 př. Kr. jej makedonský král Filip II. povolal jako vychovatele svého syna Alexandra. Po Filipově smrti se Aristoteles vrátil do Athén, kde se plně věnoval vědě a roku 335 př. Kr. založil vlastní filosofickou školu Lykeion. Jeho rozsáhlé dílo položilo základy mnoha věd. Roku 323 př. Kr. byl Aristoteles v rámci bojů proti Alexandrovi obviněn z rouhání a odsouzen. Odešel do vyhnanství do Chalkidy, kde v následujícím roce zemřel.

Historický význam *Poetiky* – jak pro oblast divadla, tak dramaturgie – tkví v tom, že se jedná o vůbec první ucelené pojednání o problematice básnictví. Aristotelés ve svém spisu podává výstižné charakteristiky některých básnických druhů a výklady o jejich složkách i o zásadách, jimiž se má básník při tvorbě řídit. Vytváří tak základní terminologický aparát, který může být využit při dalším zkoumání této oblasti.

*Poetika* je rozdělena do 26 kapitol, úvod autor věnuje obecným úvahám o básnictví. Základním pojmem je pro Aristotela *mimesis* – vrozená schopnost lidí napodobovat, a tak se zabývá především prostředky, předměty a způsoby napodobování. Soustředí se také na charakteristiku a porovnání žánrů tragédie a eposu, které byly v Řecku považovány za hlavní obory básnické tvorby. Velký prostor věnuje právě tragédii, její definici, složkám, slovní stránce a celkovému vymezení: „*Jest tedy tragédie napodobení děje vážného a uceleného, určitý rozsah mající, řečí vyzdobenou v jednotlivých částech různým druhem ozdob, ve formě jednání, nikoliv (pouhého) vypravování; napodobení, jež soustrastí a strachem působí očistění takových vášní.*“<sup>4</sup> Rozvíjí teorii šesti složek tragédie (děj, povahokresba, mluva, myšlenková stránka, výprava a hudba) a každou složku pak jednotlivě vykládá, přičemž zásadní je pro něj jednota děje. Tragédie má také zbudit určité emoce – především *strach a soucit*. S tím souvisí i další z Aristotelových klíčových pojmů – *katarze*, jakési očistění citem, pocitem. Ta je podle Aristotela jedním z nejvyšších cílů umění. Okrajově Aristotelés také vůči tragédii vymezil komedii: „*(...) jest napodobení lidí chatrnějších, nikoliv však úplně špatných; vždyť směšné jest jen částí ošklivého. Směšné jest totiž jakási chyba a šereda, nepůsobící bolest ani škodu, jako např. směšná maska jest cosi škaredého*

<sup>4</sup> Aristoteles: *Poetika*. Nakladatelství Gryf, Praha 1993, s. 15

*a zkrouceného, ale bolest nepůsobí.*<sup>5</sup> Část Poetiky pojednávající právě o komedii se bohužel ztratila, tudíž jeho pohled na ni nemůžeme považovat za ucelený.

A proč je nutné seznámit se s Aristotelovou Poetikou? Tento spis má skutečně zakladatelský význam – a to zejména pro studium teorie dramatu a dramaturgie, kdy umožňuje široký vhled do základních principů výstavby dramatického textu – tak nezbytných např. při dramaturgickém rozboru konkrétního dramatického díla. Nejen že tak porozumíme historickým souvislostem vzniku antického dramatu, ale vytvoříme si dobrý teoretický základ pro pochopení mnoha dalších úvah o divadle a dramatu.



## KORESPONDENČNÍ ÚKOL

Přečtěte si Aristotelovu Poetiku a písemně zpracujte odpovědi na následující otázky:

1. Rozlišuje Aristotelés drama a divadlo? Pokud ano, v čem spočívá rozdíl?
2. Jak Aristoteles v Poetice odlišuje drama oproti epice a lyrice?
3. Jak podle Aristotela vzniká dramatické napětí? A co říká Aristoteles o strachu a soucitu? Jak tyto emoce souvisejí s dějem tragédie?
4. Co rozumí Aristotelés pod pojmem jednoty?
5. Jaká je podle Aristotela stavba tragédie?

## 2.2 Aristotelovi následovníci

Až do doby osvícenského 18. století je dramaturgie stále vnímána především jako technika dramatického umění, jejímž cílem je stanovit stavební principy díla. Zabývá se většinou pouze autorskou tvorbou a strukturou díla, zcela opomíjí scénickou realizaci. Cílem dramaturgických snah tak bylo objevit pravidla či návody ke kompozici her a vytvořit pro ostatní dramatiky kompoziční normy. Na rozvoji úvah o výstavbě dramatu se podíleli teoretici literatury, ale i samotní dramatici, kteří ve velké míře vycházeli z Aristotelových úvah. Ty buď normativně přejímali, nebo je dále rozvíjeli a aplikovali v kontextu dobového vývoje literatury. Aristotelovými principy a myšlenkami se výrazně inspirovali poetiky italského renesančního dramatu a barokního dramatu francouzského. Mezi nejvýznamnější tituly patří *Umění básnické* (L'art poétique), které v letech 1669-1674 ve formě básnické skladby složené ze čtyř zpěvů napsal francouzský autor Nicolas Boileau a podstatně jím ovlivnil dramatickou tvorbu období francouzského klasicismu. Podobně zásadní byly i *Tři rozpravy o tragédii* (Trois Discours sur le poème dramatique, 1660), ve kterých se Pierre

<sup>5</sup> Aristoteles: Poetika. Nakladatelství Gryf, Praha 1993, s. 11.

Corneille snaží dramatikou francouzského klasicismu hodnotit s odkazy právě na Aristotelovu Poetiku. V éře německého osvícenství v 18. století se vůči Aristotelovým tezím vymezuje zejména Gotthold Ephraim Lessing ve svém díle *Hamburská dramaturgie* (Hamburgische Dramaturgie, 1769).

## DALŠÍ ZDROJE



Pro bližší seznámení se s vlivy Aristotelovy poetiky na další tvůrce, teoretiky a jejich poetiky doporučujeme prostudovat sekvenci ze studie Milana Mráze<sup>6</sup>, která vyšla jako předmluva vydání překladu Aristotelovy poetiky: <https://www.oikoymenh.cz/poetika/>

## 2.3 Gotthold Ephraim Lessing a vznik dramaturgie jako profese

Ačkoliv dramaturgii jako funkci či v rámci studia struktury divadelních her můžeme sledovat v souvislosti se zmíněným Aristotelem a jeho *Poetikou* již od 4. st. př. Kr., samotný termín dramaturgie se poprvé objevuje až o více než dva tisíce let později – konkrétně v období osvícenství v díle Gottholda Ephraima Lessinga *Hamburská dramaturgie* (Hamburgische Dramaturgie, 1767–69).

Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) byl významný německý básník, literární a divadelní kritik, spisovatel, filosof a tvůrce měšťanského dramatu. Už během studia teologie na univerzitě v Lipsku začal psát divadelní hry pro kočovné společnosti, např. pro Carolinu Neuberovou – 1747: *Mladý učenec* (*Der junge Gelehrte*), dále 1749: *Židé* (*Die Juden*) a *Volnomyšlenkář* (*Der Freigeist*). V roce 1748 kvůli dluhům studia zanechal a v Berlíně působil na volné noze jako spisovatel, překladatel a recenzent. Napsal zde mj. anonymní práci *Dopisy o nejnovější literatuře* (*Briefe, die neueste Literatur betreffend*, 1755-1765), kdy formou smyšlené korespondence kritizoval klasicistní zásady Johanna Christopa Gottscheda a odmítal jeho útoky proti svobodě slova. V 81. dopise mj. poukazuje na špatný stav německého divadla a potřebu změny, kdy kritizuje francouzský klasicismus jako zastaralý a přiklání se k uvádění Shakespeara. První zmínky o jeho odlišném vidění dramatu se objevily v *Předmluvě k Thomsonovým truchlohram* (*Vorrede zu Thomsons Trauerspielen*, 1756) a v *Pojednání o plačtivé truchlohře* (*Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele*, 1754). V roce 1755 proběhla premiéra vůbec prvního německého měšťanského dramatu *Miss Sara Sampsonová* (*Miß Sara Sampson*), Lessing ale odešel do Vratislavi, kde mj. pracoval na svém stěžejním estetickém díle – stati *Láokoón* (*Laokoon*:

<sup>6</sup> MRÁZ, Milan. Aristotelova Poetika, její východiska, význam, osudy a dějinné působení. In *Poetika*. 1.vyd. Praha: Svoboda, 1992. - <https://www.oikoymenh.cz/poetika/>

*oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766) a napsal veselohru *Mína z Barnhelmu* (*Minna von Barnhelm*, 1767). Roku 1767 dostal nabídku podílet se na provozu nového Národního divadla v Hamburku, jehož cílem bylo povznést německou divadelní kulturu. K tomuto období se váže jeho jedinečné dílo *Hamburská dramaturgie* (*Hamburgische Dramaturgie*, 1767-1769) – soubor jeho příspěvků k chodu divadla. Po nezdaru obrozeneckých snah s Národním divadlem odchází v roce 1769 do ústraní do Wolfenbüttelu, kde pracoval jako knihovník. Jeho tvorbu omezovala cenzura, přesto publikoval svá nejznámější drama: *Emilie Galotti* (*Emilia Galotti*, 1771) a *Moudrý Nathan* (*Nathan der Weise*, 1779).

Lessing a další němečtí osvícenci si uvědomovali nutnost kulturní emancipace společnosti, k níž se rozhodli využít koncept nového národního divadla, které mělo sloužit jako jeden z účinných nástrojů dosažení národní jednoty. V roce 1765 nechal herec a manažer Konrad Ackermann za podpory dvanácti mecenášů v roce 1767 v Hamburku postavit pro svou společnost divadelní dům – Národní divadlo. Jako literární a umělecký poradce, překladatel a lektor her byl přizván právě Gotthold Ephraim Lessing. S jeho působením zde byla spojena i reflexe uváděných představení. Svě kritické analýzy publikoval během prvního roku dvakrát týdně v pravidelně vycházejícím a později souborně vydaném periodiku *Hamburská dramaturgie*. Ve svém „Oznámení“ v úvodu *Hamburské dramaturgie* z 22. dubna 1767 uvádí: „*Tato dramaturgie má být kritickým rejstříkem všech kusů, které budou uvedeny na scénu, a má sledovat každý krok, který zde učiní jak básníkovo, tak hercovo umění.*“ Lessing, který je považován za prvního divadelního dramaturga v dějinách, ve svých textech položil základy moderního dramaturgického řemesla. V *Hamburské dramaturgii* svoji práci charakterizoval takto: „*Tato dramaturgie má vést kritickou evidenci všech uvedených kusů a sledovat každý krok umění, který zde básník nebo herec učiní.*“

Lessingovo pojetí dramaturgie zahrnovalo celou šíři činností jak z oblasti analýzy dramatu, tak i praktického uvádění textů na scéně, kdy dramaturg střežil koncepci vykládanou myšlenkově i esteticky. Dramaturg byl zásadním tvůrcem inscenace, neboť na základě textu určoval její pojetí. Lessing nově prosazoval měšťanské drama, které mělo vhodně působit na lidskou morálku. Posláním tragédie mělo být – v návaznosti na Aristotelovu koncepci – očistné působení prostřednictvím vzbuzeného soucitu: „*Tragédie musí zobrazovat hrůzy a životní utrpení, aniž je přikrášluje a změkčuje, musí vyjevovat vnitřní zákonitost a nevyhnutelnost událostí.*“ Divák měl s postavou nejen soucítit, ale zároveň měl spolu s ní vnímat také strach, že neštěstí postavy může postihnout i jeho. Skrze komedii se tvůrci spolu s diváky měli vysmívat lidským neřestem. Lessing také hodnotil literární kvality her či přínos jednotlivých autorů (vyzdvíhoval Shakespearovo dílo, kriticky se stavěl k Voltairově tvorbě, odsuzoval francouzský klasicismus, jehož díla se podle něho zakládaly na nepochopení Aristotelovy Poetiky) a v závislosti na těchto konkrétních titulech formuloval obecnější principy a úvahy o dramatickém básnictví. Obrozenecké tendence se ovšem nasetkaly se zásadní odezvou veřejnosti, v jakou realizátoři doufali, a Národní divadlo bylo z finančních důvodů v březnu 1769 uzavřeno. I přes svou krátkou existenci se ale stalo zásadním mezníkem v německých divadelních dějinách. Po jeho vzoru vznikaly v následujících letech podobně koncipované scény nejprve v Německu a posléze i ve zbytku Evropy.

Pod vlivem Lessinga byla pod pojem dramaturgie zahrnována celá šíře poznatků z oblasti teorie dramatu i praktické úkony týkající se inscenování dramát. Právě pravidelný divadelní provoz totiž vyžadoval vznik dramaturgie jako profese. Postupně se objevují první dramaturgové, kteří začínají věnovat zásadnější pozornost nejen analýze dramatické tvorby, ale i úvahám o její scénické realizaci.

## **2.4 19. století a rozvíjení kompetencí profese dramaturga**

V 19. století s dalším vývojem divadelní praxe – a to zejména s postupným vytvořením a nástupem funkce a pozice režiséra jako samostatné umělecké tvůrčí profese – došlo logicky k postupnému rozšiřování náplně role dramaturga, na kterého byly v rámci procesu realizace inscenace logicky kladeny větší nároky. Jeho pozice nabývá na důležitosti a smysluplnosti a dramaturg se tak stává neopomenutelnou součástí tvůrčího týmu.

### **2.4.1 DRAMATURG JAKO SPISOVATEL**

Pozici dramaturga v divadle představoval spisovatel (autor divadelních her), který pro soubor jednak sám psal v rámci sezony určitý počet divadelních textů, případně realizaci dalších titulů inicioval u jiných autorů, případně je překládal či překlad z jiných jazyků zprostředkoval. Na základě specifické volby tituly dále předkládal uměleckému vedení divadla a následně je po schválení k uvedení příslušně upravoval a chystal k provozování. Takto dramaturgii např. obstarával během svého působení ve Stavovském divadle v Praze Josef Kajetán Tyl. Tomu se nicméně od jeho vrstevníků dostalo i jisté kritiky. Herec a dramatik Josef Jiří Kolár vytýkal jeho hrám lacinost a povrchnost, v dramaturgii se mu nelíbilo, že se Tyl zaměřuje na nepřiliš vyspělé publikum a opomíjí díla takových velikánů, jako byli Shakespeare, Schiller nebo Goethe.

### **2.4.2 DRAMATURG JAKO ČLEN UMĚLECKÉ SPRÁVY DIVADLA**

Dramaturg kromě posuzování zadaných kusů a spolupráce s jejich autory, dále upravování her starších i nových, původních i překladů mohl být také členem umělecké správy divadla, takže jeho pozice zahrnovala mnohem širší spektrum činností. V rámci své pozice byl také přítomen na čtených zkouškách, před jejichž zahájením podával výklad o autorovi a jeho osobě a analyzoval danou hru s cílem více ji přiblížit hercům. V horizontu sezony pak navrhoval řediteli divadla pořadí her v repertoáru, dokonce připravoval návrhy pro angažování nových sil apod. Jeho role byla již mnohem důležitější.

## **2.5 20. století a nové pojetí dramaturgie**

Ve 20. století se začíná mnohem více uplatňovat umělecká profese režiséra, který do inscenování vnáší více kreativity a autorského podílu a často se oprošťuje od konvenčního

interpretačního stylu práce. V návaznosti na to se proměňuje vztah mezi dramaturgem, divadlem, inscenací a textem. Drama je často jen východiskem (nikoli výhradním zdrojem) pro zrod významů nových, které jsou formulovány v rámci dramaturgicko-režijní koncepce. Zmíněné chápání dramaturgie je bytostně spojeno s procesem tvorby jevištního díla, s jeho úpravami a kompozicí. Začíná se hovořit o tzv. nepravidelné dramaturgii, jejímž smyslem je divadlo, které nepoužívá text jako hlavní východisko. Většinou jde o autorské či experimentální postupy (dramatizace a adaptace nedramatických textů či improvizace).

Zajímavých pokusem o definici dramaturgie a její role v procesu vytváření divadelního artefaktu je tato následující od Herberta Jheringa z roku 1927: „*Dramaturgie je ta činnost, objevit kus (ve smyslu „divadelní text“) a najít prostředky, jak tento kus prosadit / provést od obsazení až po tiskovou prezentaci.*“<sup>7</sup> Jak vidíme, byl pojem dramaturgie ještě v první polovině dvacátého století nedílně spjat se službou textu a analytickým, reflektivním myšlením. Již ale počátkem třicátých let lze narazit na drobné náznaky posunu chápání role dramaturgie, zatím sice spíše ve formě nadnesených vizí, které s divadelní praxí zatím neměly mnoho společného. V roce 1932 při příležitosti založení Dramaturgického kolegia se o úloze dramaturgie v moderním divadle vyjádřil německý režisér Leopold Jesner takto: „... *dramaturgický výkon by neměl spočívat pouze v řemeslném zpracování, nikoliv pouze pronikavý rozum sám může učinit drama živoucím, stanovit jeho formu podle pravidel umění. Pokud chce dramaturgická forma získat na významu a ožít, musí být vytvořena zároveň i z iracionálna a z pocitovosti. Tímto se oblast moderní dramaturgie rozšiřuje: musí vyjasnit otázky smýšlení a motivů, které nás moderní lidi ovlivňují. Moderní dramaturgie by měla vypovědět něco o původu citů/pocitů, díky kterým pro nás mohou dramatická díla najít nový život.*“<sup>8</sup> Jesnerův popis moderní dramaturgie naznačuje tendenci k většímu podílnictví dramaturga na konečném výsledku inscenace, na výkladu situací a psychologie postav. Dramaturg v jeho pojetí je tvůrčí osobou, která se nepodřizuje jen rozumné analytické úvaze, tedy výhradně textu, ale bere v úvahu i inspirace a zdroje mimoracionální a čistě subjektivní a ty zahrnuje do konceptu inscenace.

Důležitost dramaturgie posiloval také jiný německý režisér – Bertolt Brecht. V souvislosti se svými teoretickými úvahami o dramatickém a epickém divadle výrazně zasáhl do různých jeho oblastí, kromě jiného podstatně ovlivnil podobu směřování dramaturgie. V jeho pojetí se dramaturgie vztahuje jak na text, tak na inscenační prostředky. Chápání dramaturgie rozšiřuje zejména o ideologickou náplň. Jejím hlavním úkolem je zcelit text v inscenaci a vyvolat určitý účinek u diváka. V Česku je tento model přejatý z německojazyčných zemí a pojem dramaturgie se pak používá nejen ve sféře umění, ale všude tam, kde dochází ke koncepčnímu výběru prvků a jejich sestavování do nějakého vyššího celku (např. tvorba reklamní kampaně nebo sestavování festivalového programu).

<sup>7</sup> Herbert, Jhering: *Die vereinsamte Theaterkritik*. Berlin: Schmiede, 1927.

<sup>8</sup> JESNER, Leopold. Úvodní řeč k založení Collegium Dramaturgicum“. Citováno z: H. Rischbieter. *Aspekte zur Geschichte der Dramaturgie*. In: *Deutsche Dramaturgie – als Beispiel?* Berlin 1986, s. 47.

## 2.5.1 POSTDRAMATICKÉ DIVADLO A DRAMATURGIE

Zajímavý obrat v chápání role dramaturgie nastává v poslední třetině 20. století se vznikem tzv. postdramatického divadla. Do té doby funkce dramaturgie do velké míry závisela na dramatickém textu, nyní byla její role přehodnocena a nově definována. V dramatickém divadle text propůjčoval inscenaci jistou logiku, byl základním prvkem, v jehož intencích a kolem kterého se organizovaly ostatní složky divadelního výrazu. Textu se vše podřizovalo a vycházelo z něj. Znamenal příběh, naraci, obecněji „logos“, řád. V takovém divadle to byl dramaturg, kdo s textem nejužěji pracoval. V postdramatickém divadle se ale pozornost obrací na ostatní divadelní výrazové prostředky a text, pokud se vůbec v rámci díla vyskytuje, už neplní ústřední roli, a ani nevytváří řád představení. „*Charakteristickým pro postdramatické divadlo je zdůrazňování divadelních prostředků těla, hlasu, prostoru a času jako takových. Jejich komplexní souhra v divadelním představení už neodpovídá tradiční konvenci narativu, nýbrž se orientuje spíše na překrývající se rytmy a asociativní pole. Tím nastává také posun v dramaturgii. Odklání se od reprezentační funkce divadla a zdůrazňuje jeho současnost (prezenci, procesualitu) a sebereflexivitu.*“<sup>9</sup>

V souvislosti s postdramatickým divadlem se poprvé začíná hovořit o „vizuální dramaturgii“, „zvukové dramaturgii“, „prostorové dramaturgii“ či „časové dramaturgii“. Dramaturgie se nově zabývá všemi rozdílnými elementy divadelního umění, jejich souhrou a pořadáním této souhry. Nemá hledat významy, řád a logiku pouze v textu, ale jako významové, určující a jednající pojímat také například světlo a zvuky, operovat s plynutím času a jeho vnímáním, počítat s působením prostorových dimenzí a vědomě s nimi pracovat.

Ačkoliv nemůžeme pojem postdramatické divadlo vztáhnout na veškerou nově vznikající divadelní produkci, důležitý je posun, jaký díky němu zaznamenala dramaturgie. Vyprostila se z područí textu a byla jí přiřčena úloha při koncepci, koordinaci a analýze ostatních významotvorných prvků divadelní inscenace.

---

### DALŠÍ ZDROJE



Rozšiřující literatura:

ARISTOTELÉS. *Poetika*. OIKOYMENH, 2008.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Janáčkova akademie múzických umění, 2009.

KLÍMA, Miloslav a DVOŘÁK, Jan, ed. *O dramaturgii*. Pražská scéna, 2016.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburská dramaturgie. - Láokoón. - Stati*. Praha, 1980.

---

<sup>9</sup> Metzler Lexikon: Theatertheorie. Heslo: Postdramatisches Theater. s.248.



## OTÁZKY

Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpovědí je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

1) Řecký filozof Aristotelés napsal jednu z nejdůležitějších teoretických děl západní divadelní tradice, v němž se básnické umění stalo předmětem teoretické reflexe a soustavného zkoumání. Jmenuje se:

- a) Poetika
- b) Umění básnické
- c) Tři rozpravy o tragédii

2) Na Aristotelovy principy a myšlenkami nenavázaly poetiky:

- a) renesančního dramatu anglického
- b) renesančního dramatu italského
- c) francouzského barokního dramatu

3) Termín dramaturgie se poprvé objevuje v období osvícenství v souvislosti s teoretickou tvorbou:

- a) Denise Diderota
- b) Gottholda Ephraima Lessinga
- c) Johanna Christopha Gottscheda

4) Tvrzení „V pojetí Bertolta Brechta se dramaturgie vztahuje jak na text, tak na inscenační prostředky. Chápání dramaturgie rozšiřuje zejména o ideologickou náplň. Jejím hlavním úkolem je zcelit text v inscenaci a vyvolat určitý účinek u diváka.“ je:

- a) nepravda
- b) pravda

5) Tvrzení „V postdramatickém divadle se pozornost tvůrců soustředí výhradně na text dramatu.“ je:

- a) pravda
- b) nepravda



## SHRNUTÍ KAPITOLY

V této kapitole jsme se soustředili na charakteristiku historického vývoje dramaturgie od samotných počátků vzniku divadla, přes období formování klasické dramaturgie v době osvícenství (G. E. Lessing) až po zásadní změny v divadle 20. století. Nejprve jsme se věnovali Aristotelovu dílu Poetika, které sice s pojmem dramaturgie ještě nepracuje, nicméně jedná se o jedno z prvních děl, v němž se básnické umění stalo předmětem teoretické reflexe a soustavného zkoumání. Po zmínce Aristotelových následovníků (zejména teoretiků období francouzského klasicismu Nicolase Boileau a Pierre Corneille) jsme pozornost za-



měřili na činnost Gottholda Ephraima Lessinga, pod jehož vlivem byla pod pojem dramaturgie zahrnována celá šíře poznatků z oblasti jak teorie dramatu, tak praktických úkonů týkajících se inscenování dramát. Zmíněna byla také proměna pohledu na dramaturgii ve 20. století (zejména v souvislosti s činností německých autorů Leopold Jesner a Bertolta Brechta) a v současnosti s ohledem na pojetí postdramatického divadla, které svou pozornost obrací od textu na ostatní divadelní výrazové prostředky.

---

## **ODPOVĚDI**



Správné odpovědi na otázky jsou: **1 a, 2 a, 3 b, 4 b, 5 b.**

---

### **3 DRAMATIK V SOUČASNÉ DIVADELNÍ KULTUŘE SE ZAMĚŘENÍM NA ČESKOU DIVADELNÍ PRAXI**



#### **RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY**

Kapitola osvětlí pozici dramatika v kontextu divadelní dramaturgie a popíše jeho podíl na vzniku divadelního artefaktu. Pokusíme se definovat smysl jeho práce, přičemž naši pozornost poté obrátíme i k možnostem získávání informací o dramatických textech a jejich autorech v rámci hledání vhodných podkladů pro konkrétní tvůrčí tým a herecké obsazení – a to s ohledem na současnou českou divadelní praxi. Zaměříme se na spolupráci s divadelními agenturami, ale i samotnými autory, případně překladateli. Pozornost bude rovněž věnována problematice zajištění autorských práv.

---



#### **CÍLE KAPITOLY**

Po prostudování této kapitoly dokážete:

- popsat pozici dramatika v kontextu divadelní dramaturgie a vzniku divadelního artefaktu (inscenace),
  - orientovat se v možnostem získávání informací o dramatických textech a jejich autorech,
  - orientovat v problematice zajištění autorských práv k uvádění dramát.
- 



#### **ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU**

4 hodiny

---



#### **KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY**

Dramatik, drama, literární agentura, autorská práva.

### 3.1 Úvod

Pokud dramaturg volí repertoár pro daný divadelní soubor, zpravidla a stále ještě nejčastěji svou pozornost obrací k původním dramatickým textům, které vznikly – až na výjimky (jimiž je např. žánr knižního dramatu, primárně určený hlavně pro čtení) – za účelem inscenování na divadle. Z těchto textů pak vybírá ty, které vyhovují jeho záměru – tzv. dramaturgické volbě. Aby je mohl vhodně uspořádat, měl by mít velmi dobrý přehled nejen o kontextu historie dramatu, ale i o současné dramatické tvorbě.

Podstatnou úlohou dramaturga je tedy nejen dobrá orientace v dramatické tvorbě, častokrát také se současnými dramatiky spolupracuje a sám iniciuje vznik nových děl pro to které konkrétní divadlo – jeho soubor i dramaturgický plán.

### 3.2 Kdo je dramatik?

Dramatik – nebo také dramatický autor – je tvůrcem dramatu (divadelní hry), případně scénáře. Tyto texty se – až na výjimky – stávají východiskem pro samotné inscenování a jsou podstatnou složkou divadelního artefaktu. Dramatik je tak prvním článkem v tvorbě konkrétní inscenace. Důležitost pozice dramatika charakterizuje také Patrice Pavis, pro kterého je dramatik „*prvním (a zásadním, neboť se při své práci se slovem opírá o nejpřesnější a nejpevnější výrazový systém) článkem procesu tvorby, v němž se dramatický text zplošťuje, redukuje, ale zároveň obohacuje inscenační a hereckou práci, konkrétním scénickým představením a diváckou recepcí.*“<sup>10</sup>

Dramatik ovšem nemusí být nezbytně nutnou funkcí v rámci tvorby divadelní inscenace. Při její realizaci totiž není třeba vycházet z pevného literárního dramatického textu. Dramatika tak může nahradit dramaturg, který adaptuje předlohu či upravuje jiný text, nebo ho mohou zastoupit inscenátoři, a to v případě, kdy text vzniká postupně v rámci procesu tvorby inscenace a v jejím závěru se pak zafixuje – zapíše. Takto se s texty pracovalo např. v brněnském divadle Husa na provázku, přičemž pro tuto koncepci se vžil pojem „nepravidelná dramaturgie“. Prosadil ji již na samém počátku vzniku této scény na konci 60. let minulého století její umělecký vedoucí Bořivoj Srba a její program formuloval jako hledání nových témat v oblasti textů původně nedramatických. Divadlo tak nevyužívá drama jako hlavní princip, ale pracuje s autorskými či experimentálními postupy (dramatizace a adaptace nedramatických textů či improvizace).

### 3.3 Status dramatika

Status dramatika se v průběhu vývoje divadla často značně proměňoval.

1. Ve starověkém Řecku dramatici soupeřili o přízeň publika v soutěžních kláních o nejlepší trilogii během tzv. Velkých dionýsiích, které zavedl v Athénách roce 534 př. K.

---

<sup>10</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 124.

Peisistratos. Vítěz soutěží, které se odehrávaly před celou athénskou obcí, získal věčnou slávu a úctu občanů.

2. Ve středověku byl dramatik vnímán jen jako dodavatel textů, jehož jméno zůstávalo často utajeno v anonymitě. Je potřeba si uvědomit, že dramata byla dlouhou dobu přístupná jen úzkému okruhu profesionálů, protože běžný divák nebyl gramotný, a tudíž neměl možnost si jakékoli texty přečíst. Přístup k dramatům měli ve středověku většinou jen studenti latiny a řečtiny, kteří se četbou vybraných textů antických klasiků vzdělávali, nebo sami vlastní dramata psali.
3. Praxe uvádění jmen autorů se ustavila teprve za renesance. Napomohl tomu mj. i vynález knihtisku. Knižní vydání dramatických textů se bez zápisu autorů již neobešla. Raná Shakespearova díla sice vycházela jen s uvedením divadelního souboru, který hru provozoval, počínaje titulem *Marná lásky snaha* v roce 1598 již jméno nejslavnějšího anglického dramatika všech dob na titulní stránce najdeme.
4. Od 17. století se proměnila pozice dramatika také ve Francii. S nástupem éry francouzského klasicismu se z dramatika stává uznávaná osobnost, která se mj. také výrazně podílela na přípravě inscenace, kde dlouhou dobu zastupovala pozici režiséra, která se začala uplatňovat až od poloviny 19. století.
5. K další proměně vnímání důležitosti pozice dramatika dochází v období osvícenství v 18. století. Gotthold Ephraim Lessing ve svém díle *Hamburská dramaturgie* (Hamburgische Dramaturgie, 1767–69) zdůraznil podíl role dramatika na vzniku inscenace a v důsledku toho dramatik začal zastávat funkci dramaturga.

Dnes chodíme do divadla na autory a díky uvedení jejich jmen se orientujeme v nabídce divadelních inscenací (jdeme na známého autora, případně je nám autor neznámý). Jméno dramatika tak většinou spoluurčuje divácké očekávání.



### ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Kde jste naposledy získali informaci o uvádění nějaké nové divadelní hry?

---

## 3.4 Získávání informací o dramatických textech a jejich autorech

Jak může dramaturg získat informace o dramatických textech? Možností, kde a jak hledat texty vhodné k inscenování, je v současné době samozřejmě mnoho.

### 3.4.1 ORIENTACE V KLASICKÝCH DRAMATICKÝCH TEXTECH

Dobrý dramaturg by měl mít široký přehled o klasických dramatických textech a jejich autorech. Ten může získat v rámci studia dějin literatury a dramatu příslušného uměleckého či uměnovědného oboru, ale hlavně díky vlastní píli a touze po objevování těchto textů.

### 3.4.2 ORIENTACE V NOVINKÁCH DRAMATICKÉ TVORBY

Zároveň by se dramaturg měl orientovat v novinkách jak české, tak světové dramatiky. V souvislosti s tím tedy musí aktivně sledovat dění v oblasti, která prezentuje soudobé texty. Toho může dosáhnout následujícími způsoby:

#### 1) Spolupráce s agenturami zastupujícími autory a překladatele

Dramaturg může využít služeb specializovaných agentur a jejich divadelních oddělení, která nabízejí a zastupují texty jednotlivých autorů, případně i překlady zahraničních děl a zároveň zajišťují ochranu autorských práv. Jedná se o agentury DILIA a AURA-PONT. Této problematice se budeme konkrétněji věnovat v následující podkapitole.

#### 2) Sledování repertoáru divadel v České republice a v zahraničí

Dramaturg může aktivně monitorovat dění nejen českých, ale zejména zahraničních divadel – a to buď aktivně, prostřednictvím zhlédnutí jednotlivých uváděných titulů, případně pasivnější cestou – sledováním prezentací divadel, recenzí a dalších reflexí. Dnes jsou snadno dostupné zejména webové prezentace divadel (u zahraničních scén většinou i v anglickojazyčné verzi), ale i další informační kanály, zejména v rámci sociálních sítí (facebook, instagram atd.). Získaný přehled může sloužit pro dobrou orientaci v současné tvorbě, ale samozřejmě i jako inspirace pro vlastní aktivity a vyhledávání zajímavých titulů.

#### 3) Četba odborných – divadelních, literárních či kulturně zaměřených – periodik

Odborný divadelní tisk – opět nejen český, ale zejména ten zahraniční – může dramaturgovi sloužit jako inspirace pro výběr vhodných titulů a nabídnout mu vhled do jejich interpretace. Jednotlivé informace lze získat nejen z recenzí a kritik titulů, ale např. i z hodnocení programu divadelních festivalů a přehlídek, z různých reportáží atp.

Některé odborné divadelní časopisy také pravidelně publikují divadelní hry (jak domácí, tak překlady zahraniční dramatiky). V České republice je takto koncipován dvouměsíčník *Svět a divadlo* (<http://www.svetadivadlo.cz/>), v Polsku měsíčník *Dialog* (<http://www.dialog-pismo.pl/>), v Německu časopis *Theater heute* (<https://www.der-theaterverlag.de/theater-heute/>).

#### 4) Kontaktování překladatelů

Překladatelé zaměřující se na překlady divadelních her mohou mít často velmi dobrý přehled o dramatické tvorbě v dané jazykové oblasti, které se věnují, a mohou dramaturgovi doporučit zajímavé typy na novinky, případně starší, opomíjené a neobjevené tituly z oblasti

dramatiky té které země. Ideální je, když dramaturg také odborně a na úrovni (nikoli zběžně) ovládá jiný než český jazyk a sám může jako překladatel působit a aktivně vyhledávat nové tituly. Např. dramaturgyně Jana Slouková (Městská divadla pražská, dříve Klicperovo divadlo Hradec Králové) je velmi schopná germanistka a sama z němčiny divadelní hry překládá – a to nejen pro divadlo, ve kterém působí.

## 5) Kontaktování autorů

Dramaturg může sám oslovit autory a podnítit je k napsání divadelní hry. Většinou se tak děje v případě tematického zaměření sezony, případně výročí. Dramaturg výběr vhodného autora již přímo cílí k volbě určité poetiky a stylu, který může systematicky využít.

### 3.4.3 DRAMATURG JE SÁM AUTOREM

V neposlední řadě se dramaturg sám do procesu vzniku inscenace zapojuje jako autor původních textů, případně v rámci příprav dramaturgických literárních či jiných předloh. V těchto případech texty připravuje přímo na míru danému souboru, kdy vychází z jeho dispozic a složení.

## 3.5 Spolupráce s agenturami zastupujícími autory a překladatele

Ohledně získávání původních textů se dramaturgové nejčastěji obracejí na agentury, které zastupují široké spektrum autorů a nejlépe zajistí práva a licence k uvádění textů na divadle. V České republice existují dvě organizace, které zastupují české i zahraniční dramatické autory a zprostředkovávají licenční smlouvy k užití jejich děl.

Jednak je to **DILIA, divadelní, literární, audiovizuální agentura, z. s.** ([www.dilia.cz](http://www.dilia.cz)), která působí již od roku 1949. V roce 1990 pak vznikla – jako jedna z prvních nezávislých kulturních institucí v tehdejší Československu – autorsko-právní agentura **Aura-Pont, s.r.o.** ([www.aura-pont.cz](http://www.aura-pont.cz)). Hlavním předmětem jejich činnosti je zajišťování ochrany autorských práv autorů a umělců. Obě instituce volí agenturní formu zastupování a zprostředkovávají licenční práva k užití uměleckých děl nejen literárních (sem spadají samozřejmě dramatické texty), ale i hudebních, a to jak v originále, tak v překladu.



### PRO ZÁJEMCE

DILIA navíc nabízí *kolektivní správu* autorských děl, jejímž smyslem je společná ochrana práv v momentě, kdy nelze využít individuální výkon, ale pouze ten, který zaštiťuje celý kolektiv. Tento typ nepřímého zastoupení ovšem není pro naše účely prakticky využitelný, proto se budeme soustředit na činnost agenturní.

Co je to kolektivní správa? Kolektivní správce je instituce, kterou velké množství autorů a dalších majitelů autorských práv pověřilo, aby spravovala jejich autorská práva. Významnou činností kolektivní správy je poskytování licencí k užití autorského díla a výkonů (např. písniček). Mechanismus fungování kolektivní správy v České republice je zakotven v autorském zákoně. Kolektivním správcem bývá organizace, často spolek, který založili autoři v určitém uměleckém odvětví, a jemuž byla následně přidělena licence Ministerstvem kultury k vykonávání kolektivní správy. Každá oblast umění má svého kolektivního správce, který se stará o autory a jejich práva, ať už jsou jimi muzikanti, filmaři, nebo třeba malíři.

Organizace oprávněné k výkonu kolektivní správy práv

- **DILIA**, divadelní, literární, audiovizuální agentura, z.s. – [www.dilia.cz](http://www.dilia.cz)  
Zastupování: autoři děl slovesných, jejich překladů, audiovizuálních a hudebně dramatických děl a nakladatelé.
- **OSA** – Ochranný svaz autorský pro práva k dílům hudebním, z.s. – [www.osa.cz](http://www.osa.cz)  
Zastupování: autoři hudby a textu a hudební nakladatelé.
- **INTERGRAM** – Nezávislá společnost výkonných umělců a výrobců zvukových a zvukově obrazových záznamů, z.s. – [www.intergram.cz](http://www.intergram.cz)  
Zastupování: výkonní umělci, výrobci audiovizuálních a audiálních záznamů.
- **OOA-S**, Ochranná organizace autorská – Sdružení autorů děl výtvarného umění, architektury a obrazové složky audiovizuálních děl, z.s. – [www.ooas.cz](http://www.ooas.cz)  
Zastupování: autoři děl výtvarného umění, architektury, a obrazové složky audiovizuálních děl, fotografové, autoři obrazové složky počítačových programů a filmoví a televizní střihači.
- **GESTOR** – ochranný svaz autorský z.s. – [www.gestor.cz](http://www.gestor.cz)  
Zastupování: právo na odměnu při opětovném prodeji originálu výtvarného díla uměleckého.
- **OAZA**, Ochranná asociace zvukařů – autorů, z.s. – [www.oaza.eu](http://www.oaza.eu)  
Zastupování: díla mistrů zvuku v audiálních a audiovizuálních dílech.

Více informací k dané problematice naleznete na adrese: <https://www.mkcr.cz/kolektivni-sprava-1639.html>

---

### 3.5.1 AGENTURNÍ FORMA ZASTUPOVÁNÍ

Vraťme se ale k činnosti agentur DILIA a Aura-Pont. Jak zmíněné instituce zajišťují licenční smlouvy na užití děl v divadelní oblasti? Využívají k tomu jasně definovaná pravidla, která jsou nastavena dle skupiny žadatelů o poskytnutí ochrany či licence.

Divadelní oddělení obou agentur nabízejí na jedné straně zastupování českých i zahraničních autorů s cílem chránit jejich zájmy a sjednávat pro ně co nejvýhodnější podmínky za užití jejich děl, na straně druhé mohou služby DILIE a Aura-Pontu využít jak profesionální divadla a divadelní agentury, tak amatérské soubory či umělecké školy, respektive všechny instituce, které by rády uvedly díla zastupovaných autorů.

### 3.5.2 NABÍDKA SLUŽEB DIVADELNÍCH ODDĚLENÍ AGENTUR

Po stránce autorsko-právní zajišťují:

- licence na chráněná díla českých a zahraničních autorů,
- informace o smluvních podmínkách pro uvádění chráněných děl autorů (pro profesionální divadla, agentury, amatérské soubory či umělecké školy),
- záležitosti týkající se organizace a zajištění práv v případě tuzemských i zahraničních divadelních festivalů, zájezdů českých divadel do zahraničí, hostování zahraničních souborů v ČR,
- Dilia pak výhradně zajišťuje licence z agentur sdružených v CISAC.

Dále zájemcům poskytují:

- informace o autorech či jejich dílech, zejména prostřednictvím prezentace na webových stránkách či pravidelně vydávaných bulletinů (Zprávy DILIA a Listy z Aura-Pontu),
- nabídku nových, nově upravených či úspěšných titulů do dramaturgických plánů divadel, případně překladů zahraničních her,
- nabídku novinek z tuzemské i zahraniční divadelní tvorby pro potenciální uživatele (texty z nabídky jsou zasílány elektronicky zdarma),
- distribuci textů zastupovaných autorů (texty prodávají i půjčují).

Další aktivity:

- vydávání divadelních textů, poskytování informační a konzultační činnosti, pronájem hudebních materiálů k hudebně-dramatickým dílům.

### 3.5.3 AUTORSKÉ PRÁVO V PRAXI

V případě zajišťování práv k uváděným textům je vždy nutno držet se autorského práva a platných zákonů, které zpracovává Autorský zákon ([121/2000 Sb. Autorský zákon](#)), který je platný od 1. 12. 2000, zák. Současnou situaci v oblasti autorského práva a chráněných děl osvětluje ve svém manuálu *Autorské právo v praxi* vedoucí divadelního a hudebního oddělení agentury DILIA Zdeněk Harvánek.



#### DALŠÍ ZDROJE

Zdeněk Harvánek: **AUTORSKÉ PRÁVO V PRAXI**

#### Co je to dílo a kdo je autor

Nejprve je nutno zjistit, zda se jedná o dílo chráněné platným autorským zákonem, tj. o dílo, které je „jedinečným výsledkem tvůrčí duševní činnosti autora“ (skupiny autorů, příp.



i úpravců). Autorské právo se přitom vztahuje jak na celé dokončené dílo, tak na jeho jednotlivé vývojové části, včetně názvu a jmen v díle zachycených postav.

Autorské právo se vztahuje i na díla vzniklá tvůrčím zpracováním díla jiného, včetně překladu díla do jiného jazyka. K tomu, aby mohlo být dílo takto zpracováno, je potřeba získat souhlas autora díla původního, pokud ovšem nejde o dílo již volné.

Autorem díla je fyzická osoba, která dílo vytvořila, případně, jde-li o dílo souborné, tvůrčím způsobem vybrala nebo uspořádala. V případě, že dílo vzniklo společnou tvůrčí činností dvou nebo více autorů, autorské právo přísluší všem spoluautorům společně a nerozdílně. O nakládání s dílem rozhodují spoluautoři jednomyslně.

### **Co je obsahem autorského práva**

Autorské právo k dílu vzniká okamžikem, kdy je dílo vyjádřeno v jakékoli objektivně smysly vnímatelné podobě (např. text divadelní hry, kniha, notový záznam apod.). Autorské právo zahrnuje jednak výlučná práva osobnostní, jednak výlučná práva majetková.

Mezi osobnostní práva patří zejména právo autora rozhodnout o zveřejnění díla a právo osobovat si autorství, (sem patří i právo rozhodnout, zda a jakým způsobem má být autorství uvedeno při zveřejnění díla). Dalším osobnostním právem je právo na nedotknutelnost díla, které zahrnuje zejména právo udělit svolení k jakékoli změně nebo jinému zásahu do díla. Pokud tedy chce někdo upravit cizí autorské dílo, musí k tomu nutně získat autorův souhlas. K osobnostním právům dále patří právo, aby v případě užívání díla jinou osobou se tak dělo pouze způsobem nesnižujícím hodnotu díla. Osobnostních práv se autor nemůže vzdát a jsou nepřevoditelná. Ani po autorově smrti si nikdo nesmí osobovat jeho autorství k dílu. Nadále smí být autorské dílo užito jen způsobem nesnižujícím jeho hodnotu a je třeba vždy uvádět jméno autora v souvislosti s užitím díla.

Základem majetkových práv je právo autora užít své dílo, případně udělit jiné osobě smlouvou oprávnění k výkonu tohoto práva (udělit licenci). Majetkových autorských práv jako takových se autor nemůže vzdát a sama o sobě jsou nepřevoditelná. Licenční smlouvou, o které bude pojednáno níže, nabyvatel pouze získává oprávnění k výkonu majetkového práva dílo užít. Majetková autorská práva jsou, na rozdíl od práv osobnostních, předmětem dědictví. Zdělí-li majetková práva k dílu více dědiců, jsou z právních úkonů týkajících se díla oprávnění a povinni všichni společně a nerozdílně. Majetková autorská práva obecně trvají, pokud zákon nestanoví jinak, po dobu autorova života a 70 let po jeho smrti. U děl spoluautorů se počítá doba trvání ochrany od smrti spoluautora, který ostatní přežil. Doba trvání majetkových práv se počítá vždy od prvního dne roku následujícího po roce, v němž došlo k události rozhodné pro její počítání, (tou totiž nemusí být jen smrt autora, ale také např. první oprávněné vydání anonymního či pseudonymního díla).

### **Užití díla**

Obsah práva dílo užít tvoří následující způsoby užití: rozmnožování díla; rozšiřování originálu nebo rozmnoženiny díla; pronájem, půjčování nebo vystavování originálu nebo

rozmnoženiny díla a sdělování díla veřejnosti. Mezi způsoby užití díla sdělováním veřejnosti patří zejména: provozování díla živě (tj. divadelní provozování) nebo ze záznamu a přenos provozování díla; vysílání díla rozhlasem nebo televizí; přenos rozhlasového nebo televizního vysílání díla; provozování rozhlasového nebo televizního díla a další způsoby užití díla v nehmotné podobě.

Jak bylo uvedeno výše, autor má výlučné právo udělit smlouvou jiné osobě oprávnění k užití díla. Zákon však stanoví některé případy, kdy lze dílo užit i bez autorova svolení. Jde o případy tzv. volného užití díla pro osobní potřebu a o tzv. bezúplatné zákonné licence (např. školní představení, občanské a náboženské obřady, některé nevýdělečné akce apod.). V podobných případech je však nejlepší vyžádat si právní radu, protože ustanovení zákona týkající se omezení autorských práv je nutno vykládat vždy zcela přesně.

### **Licenční smlouva**

Podle současné právní úpravy autor uděluje nabyvateli oprávnění k výkonu práva dílo užit na základě licenční smlouvy. Touto smlouvou autor uděluje nabyvateli oprávnění k jednotlivým nebo ke všem (ke dni uzavření smlouvy známým) způsobům užití díla, a to v rozsahu buď omezeném nebo neomezeném. Nabyvatel se zavazuje poskytnout autorovi za dané užití odměnu. Výše odměny musí být ve smlouvě dohodnuta, nebo musí být alespoň stanoven způsob jejího určení.

Z pohledu nabyvatele je důležité, aby získal oprávnění k užití ke všem složkám díla. Přesněji řečeno, některá díla sestávají z více spojených částí. Na příklad, při provozování scénického díla může docházet k užití jednak divadelní hry jako takové, její případné úpravy, jejího překladu, scénické hudby, výtvarných dekorací a pod. Všechny tyto části mají své autory (samozřejmě to může být i jedna osoba), a proto je potřeba získat ode všech souhlas k užití jejich díla na základě náležité licenční smlouvy.

Souhlas uděluje autor buď sám nebo prostřednictvím jiné osoby, která autora ve věci udělování patřičného souhlasu zastupuje na základě plné moci či smlouvy o zastupování. V těchto případech právě funguje jako prostředník DILIA. Licence může být poskytnuta jako výhradní nebo nevýhradní. Autor také může udělit licenci buď omezeně na jednotlivý způsob či jednotlivé způsoby užití nebo licenci neomezenou – ke všem způsobům užití. Nabyvatel může oprávnění tvořící součást licence poskytnout zcela nebo zčásti třetí osobě, jde o tzv. podlicenci. Taková možnost však musí být sjednána mezi autorem a původním nabyvatelem v jimi uzavřené licenční smlouvě. Postoupit licenci, to znamená převést celou licenci jako takovou na třetí osobu, může původní nabyvatel pouze s písemným souhlasem autora.

Pokud jde o zánik licence, při zániku právnické osoby jako nabyvatele přecházejí práva a povinnosti z licenční smlouvy na jejího právního nástupce, pokud takový přechod licenční smlouva nevyklučuje. Je-li nabyvatelem fyzická osoba, přecházejí v případě její smrti práva a povinnosti z licenční smlouvy na dědice, ovšem jen pokud to daná licenční smlouva připouští.

Zdroj: DILIA - <https://www.dilia.cz/index.php/component/k2/item/8431-autorske-pravo-v-praxi>

---

Z výše uvedeného vyplývá, že vzhledem ke složitosti této problematiky je výhodné svěřit veškeré získávání licencí pro užití děl do rukou agentur. Ty zajistí licence k užití děl jak tuzemských, tak zahraničních autorů, ošetří práva autorů hudby, zajistí souhlas autorů k překladu či jiné úpravě díla aj. Doporučujeme také držet se neformálního, byť praxí ověřeného autorsko-právního desatera divadla:

### 3.5.4 AUTORSKO-PRÁVNÍ DESATERO DIVADLA

- 1) Pověřit vyřizováním autorských práv jednu odpovědnou osobu.
- 2) Během procesu dramaturgického výběru zjistit, zda autorská práva ke hře jsou volná (autor je déle než 70 let po smrti) či zda je třeba je vypořádat, resp. smluvně zajistit (autor je chráněný).
- 3) O finanční podmínky provozování hry je třeba se zajímat před započatím realizace inscenace.
- 4) Pro zajištění zahraničních práv požádat agenturu s dostatečným předstihem.
- 5) V textu (i název) hry neprovádět žádné změny bez předchozího souhlasu autora nebo agentury.
- 6) Uzavřít v dostatečném předstihu licenční provozovací smlouvy se všemi autory (původní chráněný autor, překladatel, autor úpravy, choreograf, autor scénické hudby...), resp. s jejich agenturou.
- 7) Věnovat pozornost všem závazkům obsaženým v licenční provozovací smlouvě.
- 8) V případě uvádění představení mimo vlastní divadlo dbát povinností pro tyto případy dle smlouvy.
- 9) Obecně dbát zásady, že to, k čemu autoři či agentura nedali souhlas (licenci), není dovoleno.
- 10) Případné pochybnosti nebo nejasnosti vždy předem konzultovat s autorem nebo agenturou.

---

### DALŠÍ ZDROJE



Rozšiřující literatura:

DROZD, David. *Kapitoly z teorie dramatu*. Univerzita Palackého v Olomouci, 2013.

FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Praha, 1944.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012.

MERENUS, Aleš, ed. *Text a divadlo*. Academia, 2019.

SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava, 1969.

---



## OTÁZKY

Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpovědí je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Tvzení „Dramatik je nezbytně nutnou funkcí v rámci tvorby divadelní inscenace.“ je:
  - a) pravda
  - b) nepravda
- 2) S pojmem „nepravidelná dramaturgie“ je spojena činnost divadla:
  - a) Východočeské divadlo Pardubice
  - b) Národní divadlo v Praze
  - c) Divadlo Husa na provázku v Brně
- 3) Praxe uvádění jmen autorů u textů započala v období:
  - a) středověku
  - b) renesance
  - c) osvícenství
- 4) Mezi specializované agentury s divadelními odděleními, které nabízejí a zastupují texty jednotlivých autorů, případně i překlady zahraničních děl a zajišťují ochranu autorských práv, nepatří:
  - a) DILIA
  - b) AURA-PONT
  - c) OSA
- 5) Majetková autorská práva obecně trvají, pokud zákon nestanoví jinak, po dobu autora života a:
  - a) 70 let po jeho smrti
  - b) 60 let po jeho smrti
  - c) 50 let po jeho smrti



## SHRNUTÍ KAPITOLY

V této kapitole jsme si objasnili specifickou pozici dramatika v kontextu divadelní dramaturgie a popsali jsme jeho podíl na vzniku divadelního artefaktu. Seznámili jsme se také s proměňujícím se status dramatika v průběhu vývoje divadla. Výrazná pozornost byla soustředěna na možné zdroje pro získávání dramatických textů v rámci hledání vhodných podkladů pro konkrétní tvůrčí tým a herecké obsazení – a to v kontextu současné české divadelní praxe. Zaměřili jsme se také na spolupráci s divadelními agenturami – konkrétně DILIA a Aura-Pont, které v rámci své činnosti zajišťují zejména licence na chráněná díla českých a zahraničních autorů a poskytují informace o smluvních podmínkách pro uvádění

chráněných děl autorů – a to jak pro profesionální divadla, agentury, amatérské soubory i umělecké školy. Zběžně jsme se seznámili také s problematikou zajištění autorských práv.

---

**ODPOVĚDI**



Správné odpovědi na otázky jsou: **1 b, 2 c, 3 b, 4 c, 5 a.**

---

## **4 DRAMATURG V SOUČASNÉ DIVADELNÍ KULTUŘE SE ZAMĚŘENÍM NA ČESKOU DIVADELNÍ PRAXI**



### **RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY**

Cílem této kapitoly je seznámit studenty se specifickou pozicí divadelního dramaturga. Zaměříme se jednak na jeho zapojení do tvorby konkrétní inscenace, zároveň zdůrazníme spektrum jeho činností v rámci divadelní instituce a jeho možnost ovlivňovat podobu a směřování konkrétního souboru.

---



### **CÍLE KAPITOLY**

Po prostudování této kapitoly student bude umět:

- pojmenovat a charakterizovat spektrum činností práce dramaturga v současném divadle, zejména činoherním,
  - sestavit a vytvořit dramaturgický plán repertoárového divadla.
- 



### **ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU**

4 hodiny

---



### **KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY**

Dramaturgie, dramaturg, dramaturgický plán, repertoárová dramaturgie.

## 4.1 Náplň činnosti dramaturgovy práce v kontextu současného českého divadla

Dramaturg bývá často velmi obecně charakterizován jako zprostředkovatel mezi literárním textem a konkrétní divadelní tvorbou, případně jako spoluvůrce inscenace odpovědný za její přípravu. Toto tvrzení je nicméně svým způsobem poměrně zjednodušené a mohlo by vytvářet dojem, že dramaturgova práce je snadno zastupitelná, případně dokonce nepotřebná. Opomíjí se tu totiž celá řada dalších nutných funkcí a činností, které dramaturg v procesu divadelní tvorby vykonává. O nepostradatelnosti jeho práce vypovídá následující výčet jeho nezbytných činností.

Dramaturg v současném divadle plní následující role:

1. **Navrhuje a spoluvytváří celkové směřování divadla**, formuje tak tvář souboru (nejen v příslušné sezoně, ale i s výhledem na několik let dopředu).
2. **Hledá a vybírá vhodné hry, témata, náměty či textové předlohy** – a to pro konkrétní dobu, konkrétní soubor a jeho konkrétní diváky (např. vhodné překlady – nejvhodnější pro danou inscenaci a její pojetí).
3. **Vyhledává a shromažďuje** potřebnou **dokumentaci** o autorovi a díle, která slouží jako materiál pro přípravu koncepce dané inscenace i její následnou případnou propagaci.
4. **Analyzuje, promýšlí, domýšlí a vykládá celkový význam** vybrané předlohy i místo jednotlivých postav, situací v ní, sleduje významové členění a podřizuje interpretaci celkovému tvůrčímu záměru.
5. Na základě předběžné představy o možné dramaturgicko-režijní koncepci po domluvě s dalšími tvůrci **upravuje předlohu** do podoby definitivního dramatického textu hry.
6. **Sleduje naplňování vytčeného cíle během zkoušek** tak, aby se v průběhu přípravy inscenace celý tým přesně držel původně zamýšleného záměru a neposouval ho jiným směrem. V tomto procesu funguje jako pečlivý kritický pozorovatel, který citlivě zasahuje do zkouškového procesu a svěžím a nezaujatým pohledem vyvažuje hledisko režiséra. Dramaturg se tak stává jakýmsi první symbolickým (ale interním) kritikem připravované inscenace.
7. **Připravuje program k inscenaci**.
8. **Pomáhá prosadit** uplatnění inscenace ve vztahu k divákům a **vytváří různé pomocné textové materiály** (programy, plakáty, pozvánky, propagační texty, informace pro média...).

## 4.2 Bližší specifikace práce dramaturga

Výše zmíněnou škálu různorodých činností dramaturga nyní rozdělíme do tří základních okruhů jeho působení – a to s důrazem na kontext českého divadelního provozu:

#### **4.2.1 PŘÍPRAVA KRÁTKODOBÉ I DLOUHODOBÉ KONCEPCE DRAMATURGICKÉHO SMĚŘOVÁNÍ DIVADLA**

Divadelní dramaturgii v tomto ohledu rozumíme ideově tvůrčí a koncepční činnost přímo spjatou s budováním svébytné pozice daného divadla či divadelního souboru v kontextu vývoje divadelní kultury toho kterého období – tedy to, jak se divadlo vymezuje z dlouhodobější perspektivy vůči jiným souborům a jaký jedinečný koncept v dané době vytváří. Dramaturg se tak – většinou ve spojitosti a po poradě s ostatními členy vedení divadla – podílí na tvorbě krátkodobé či dlouhodobé koncepce dramaturgického směřování divadla. V rámci kratšího horizontu připravuje především dramaturgický plán té které divadelní sezony – tedy více či méně koncepční výběr jednotlivých titulů, jejichž premiéry se odehrají v daném období, čemuž podřizuje volbu vhodných divadelních her či jiných textů a vřazuje je do herního plánu. Z dlouhodobé perspektivy pak buduje dramaturgickou orientaci divadla a spoluvytváří jeho systematickou ideově estetickou koncepci.

#### **4.2.2 SPOLUPRÁCE NA REALIZACI KONKRÉTNÍ INSCENACE**

Dramaturg se na přípravě inscenace jako divadelního díla podílí od jejího počátku až k výslednému divadelnímu tvaru, který je prezentován před diváky. Na začátku tohoto procesu vybírá podklady (drama či jiný textový, či dokonce netextový materiál), které budou tvůrčím týmem inscenovány. V další – ryze samostatné – fázi své práce tyto materiály analyzuje a v případě dramatické tvorby v rámci tzv. dramaturgického rozboru odhaluje jejich rozmanité významy a stanovuje stavební principy. Provádí tak rozsáhlou interpretaci textu, přičemž zvažuje jeho různé možné výklady a možnou orientaci inscenace zvoleným směrem. Po případné úpravě textu pak dále spolupracuje s režisérem na realizaci inscenace ve všech fázích zkoušení a společně akcentují režijně-dramaturgický záměr – jeden z možných výkladů díla, který určuje podobu inscenace. Dramaturg dohlíží na dodržování tohoto záměru nejen do premiéry inscenace během zkoušek, ale i v průběhu následujících repríz, kdy pečlivě sleduje dodržování původního záměru a prostřednictvím zpětné vazby koriguje herce.

#### **4.2.3 VÝCHOVNĚ POPULARIZAČNÍ ČINNOST**

V neposlední řadě se dramaturgie podílí na celé řadě činností, které výše uvedené doplňují: edice a redakce programových textů, vypracování podkladů pro PR divadla, diskuze, besedy, lektorské úvody před představeními.

### **4.3 Sestavování a tvorba dramaturgického plánu**

Nyní se zastavíme u tématu sestavování a tvorby *dramaturgického plánu*. Tato činnost patří ke klíčovým a nejzásadnějším úkolům dramaturga, jedná se o jednu z hlavních náplní jeho práce. Tvorba dramaturgického plánu se může týkat různých oblastí, podle jejich zaměření se liší svou realizací. My se zaměříme na jeho tvorbu v případě *repertoárového*



*činoherního divadla. Zde se pro pojmenování dramaturgického plánu často používá alternativní označení repertoárový plán.*

Poskytnout přesný návod pro sestavování dramaturgického plánu je poměrně složité, ba dokonce problematické. Dramaturgický plán úzce souvisí s konkrétními podmínkami fungování a profilem toho kterého divadla. Jeho tvorba se tudíž bude lišit s ohledem na jeho zaměření i diváckou obec. Jiný plán vznikne pro menší oblastní divadlo, zcela odlišná hlediska budeme sledovat při sestavování plánu v případě velkoměstského repertoárové souboru, jiné požadavky zohledníme u studiové divadla. Obecně platí důležité pravidlo: nikdy nelze volit jen exkluzivní tituly, je potřeba si pro sezonu vytknout – v souvislosti s rozsahem dramaturgického plánu – 1-3 výjimečné – tzv. profilové – inscenace!

### 4.3.1 DRAMATURGICKÝ PLÁN

Osou divadelní činnosti je každoročně – respektive sezónně, neboť divadelní provoz ve většině případů nekopíruje kalendářní rok – sestavovaný dramaturgický plán konkrétního divadla. Jeho výstupem je souhrn titulů – tedy repertoár, který divadlo ve sledovaném období nově uvede. Jeho výběr je obrazem toho, jak soubor naplňuje svou vytčenou uměleckou koncepci. Souvisí s tím i řada dalších činností – způsob propagace a obchodní politika, organizování zájezdů, způsob zjišťování ohlasu diváků – v podstatě celý okruh důležitých činností. Skladbu repertoárového plánu pak ovlivňují především následující záležitosti:

- tituly a žánry inscenací stávajících na repertoáru a přecházejících do dalších sezon
- plán premiér a derniér
- zájem publika
- plán tržeb
- předpokládané reprízování inscenací
- účast hostujících umělců
- zájezdová činnost
- technická náročnost inscenací
- rovnoměrné vytížení souboru
- plán zkoušek na scéně

Stanovit pořadí důležitosti těchto a jiných ovlivňujících faktorů je relativně složité. Žánr může být částečně v rozporu se zájmem publika, takže pak ovlivní nízké tržby i četnost reprízování. Malé reprízování zpětně může působit na úroveň inscenace. Tyto ukazatele je proto nutné sledovat ve vzájemných souvislostech a dosáhnout tak pokud možno optimálního stavu s cílem dobré návštěvnosti. U vícesouborového divadla je sestavení repertoárového plánu náročnější, protože např. zkouškové období (zkoušky v dekoraci na jevišti) jednoho souboru může zasáhnout do aktivit souboru druhého, takže je vše nutné pečlivě rozvrhnout. Totéž se týká např. zájezdů či hostování souborů apod. Na všechny tyto možné

dopady je třeba myslet již při plánování a schvalování dramaturgického plánu – ten nejzákladněji ovlivňuje divadelní činnost. V jeho realizaci se tedy projevuje nejen umělecké uvažování o směřování divadla, dramaturg musí být ale i schopným „manažerem“.

### **4.3.2 SESTAVOVÁNÍ DRAMATURGICKÉHO PLÁNU A JEHO SCHVÁLENÍ**

Koncepčně vhodně sestavený dramaturgický plán je základem úspěchu divadelní instituce. Přípravuje se každoročně, pro novou divadelní sezonu. Nejedná se ale o jednorázový akt, nýbrž proces, který probíhá permanentně – napříč sezonami, často s potřebou rozvahy ve velkém předstihu před realizací (např. velmi vytížené režiséry je nutno kontaktovat ohledně spolupráce se značnou časovou rezervou). V každém případě by dramaturg měl při sestavování plánu brát zřetel na několik základních okolností. Měl by zejména:

- respektovat *umělecké hodnoty díla* a snažit se je vhodně využít v rámci zvolené dramaturgické koncepce sezony i s přihlédnutím k uměleckému programu divadla,
- mít *představu o inscenátorech* toho kterého zvoleného titulu sezony, zejména o režisérovi, výtvarníkovi scény a kostýmů, v případě nastudování hudebního či pohybového díla také o dirigentovi či choreografovi; znalost jejich angažování do tvůrčího procesu totiž alespoň rámcově podmiňuje *představu o scénickém ztvárnění* inscenace (v jakém stylu bude dílo uvedeno), zároveň má vliv na vytváření celkové umělecké koncepce sezony
- mít *konkrétní představu o obsazení (interpretech) hlavních, ale i vedlejších rolí*, přičemž je nesmírně důležité klást důraz na rovnoměrné vytížení souboru a vhodnost volby rolí, což může přímo ovlivňovat také návštěvnost divadla (herecké hvězdy přitáhnou více pozornosti a do hlediště mohou nalákat větší počet diváků)
- důsledně *spolupracovat s uměleckými i neuměleckými složkami* v rámci celého procesu vzniku inscenace až do premiéry, neboť je jednou z hlavních osob, u nichž se veškeré činnosti sbíhají a je spoluodpovědný za konečnou podobu inscenace
- zpracovat dramaturgický plán tak, aby byl *reálný a jeho uskutečnění bylo souborem zvládnutelné*
- *zohledňovat zájem diváků*, ovšem bez toho, aby se mu lacině podbízel, ale – dle složení divácké obce – nalézal takové tituly, které by ji obohacovaly

### **ZPRACOVÁNÍ DRAMATURGICKÉHO PLÁNU**

Interní zásady – časové limity a další požadavky – pro tvorbu dramaturgického plánu stanovuje vždy příslušné vedení divadla či souboru, většinou vše zaštiťuje ředitel dané instituce. Před zpracováním konkrétní podoby dramaturgického plánu je v každém případě vždy nutné ve spolupráci s vedením divadla, jeho technickým zázemím i produkcí provést ve stanovených termínech následující kroky:

- určit limity finančních nákladů na jednotlivé tituly
- rozdělit kapacity výroby dekorací a kostýmů na jednotlivé tituly

- časově rozvrhnout plán termínů premiér (komplikovanější situace nastává u více-souborových divadel, kde je potřeba data premiér koordinovat a jednotlivé umělecké soubory rovnoměrně vytížit)
- stanovit hlavní inscenátory
- provést připomínkové řízení za účasti neuměleckých útvarů divadla

Dramaturg posléze předkládá vedení divadla **návrh dramaturgického plánu**, který by měl obsahovat následující položky:

### 1) úvod dramaturgického plánu

- stručné zhodnocení předcházejících období (sezony/případně i více sezon) a představa zajištění návaznosti na sezonu budoucí

### 2) seznam nově plánovaných titulů s uvedením následujících údajů:

- autor díla (dramatu, literární či jiné předlohy), překladatel, úpravce/dramatizátor, v případě hudebního díla také autor scénické hudby
- inscenační tým (návrh): režisér, výtvarník scény a kostýmů, dirigent, choreograf, producent
- návrh hereckého obsazení
- datum premiéry, respektive prvního představení (může jím být i předpremiéry, mimořádné uvedení na festivalu)
- stručné anotace titulů s důrazem na inscenační záměr ve spojitosti s uměleckou koncepcí divadla
- je-li v návrhu titul, u kterého zatím není k dispozici zajištěný text (dramatik ho teprve pro divadlo píše, případně se titul překládá, nebo nejsou stoprocentně potvrzena práva), je vhodné po domluvě s režisérem navrhnout také náhradní titul

### 3) výčet dalších v sezoně uváděných inscenací s cílem zajistit plynulou návaznost mezi jednotlivými sezonami

- seznam inscenací přecházejících ze sezon minulých
- seznam inscenací, které jsou plánovány pro zbytek kalendářního roku mimo sezonu
- plán chystaných derniér

## SCHVÁLENÍ DRAMATURGICKÉHO PLÁNU

Dramaturgický plán schvaluje ředitel, případně umělecké vedení divadla. Samotnému souhlasu předchází porada vedení věnovaná plánu, během které jsou diskutovány veškeré možné problematické aspekty ze strany zaměstnanců odpovědných za provoz, ekonomiku, výrobu, obchod i propagaci. Na schválení dramaturgického plánu může mít v některých divadlech také vliv umělecká rada, kterou jako svůj poradní tým jmenuje ředitel divadla nebo šéf souboru. Bývá složena jak z interních zaměstnanců divadla, tak také z odborné veřejnosti (divadelní kritici, překladatelé, divadelní a literární tvůrci), ale např. i zástupců politických stran (např. radní pro kulturu příslušného města či kraje). Tato rada mívá ale většinou pouze poradní hlas, zásadněji do schvalování dramaturgického plánu mluví většinou jen v případech, kdy si to vyžádají okolnosti (krize divadla, případně je k tomu vyzvána v rámci rozšíření názorového spektra přicházejícího z vnějšku divadla).

Časový předstih schválení dramaturgického plánu je rovněž dán vedením divadla a většinou je zveřejněn již před první premiérou předcházející sezony. Termíny se liší s ohledem na velikost divadelní scény. V případě jednosouborového divadla schválení vyžaduje menší plánování a předstih a většinou k němu dochází v období leden-únor v sezoně předcházející sezoně uvedení dramaturgického plánu (schválení dramaturgického plánu pro sezonu 2021/2022 by tedy mělo proběhnout v rozmezí leden-únor 2021). V případě vícesouborového divadla je vyžadována větší časová rezerva pro přípravu jednotlivých dramaturgických plánů, což je dáno nutností rozsáhlejší koordinace termínů uměleckých souborů. V tomto případě dochází ke schvalování již např. v prosinci.

Časový limit schválení dramaturgického plánu (plánů) je ovlivněn také časovým plánem přípravy a spuštění divadelního předplatného na další sezonu. Stávající i nové předplatitele je totiž potřeba včas informovat o nových titulech. Termín definitivního potvrzení dramaturgického plánu by měl vytvořit patřičnou časovou rezervu pro zpracování všech potřebným materiálů pro propagaci další sezony a nového předplatného (brožura pro předplatitele s uvedením konkrétních titulů, prezentace předplatného na webu a sociálních sítích, realizace PR aktivit).

#### **4.4 Realizace dramaturgického plánu**

Je-li dramaturgický plán dobře připraven, a to zejména v souvislosti s provozními možnostmi a chodem příslušného divadla, může se jeho realizace přirozeně vyhnout problémům. Nastanou-li ovšem komplikace v rámci samotné realizace dramaturgického plánu, může pak dokonce v průběhu běžící sezony nastat jeho změna. Nejčastějšími příčinami ke změně dramaturgického plánu bývají tyto problémy:

- nedodržení termínu odevzdání výtvarných návrhů
- překročení povolených finančních a kapacitních limitů
- nevhodné obsazení rolí
- změna titulů z nejrůznějších více či méně objektivních důvodů

Objektivních i subjektivních potíží může nastat celá řada. Vždyť divadlo je živý, tvůrčí akt, který se neustále vyvíjí a lze se při jeho realizaci snadno mýlit. Je ale potřeba rozlišit tvůrčí omyl na straně jedné a nepřipravenost a nepromyšlenost činností a jejich návaznosti na straně druhé.



#### **DALŠÍ ZDROJE**

Rozšiřující literatura:

CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. NAMU, 2020.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Janáčkova akademie múzických umění, 2009.

KLÍMA, Miloslav a DVOŘÁK, Jan, ed. *O dramaturgii*. Pražská scéna, 2016.

VEDRAL, Jan. *Dramaturg*. Větrné mlýny, 2018.

VEDRAL, Jan a DVOŘÁK, Jan, ed. *Lámání Prosperovy hůlky: k praktické dramaturgii*. Pražská scéna, 2020.

---

## OTÁZKY



Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpověď je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Tvrzení „Dramaturg navrhuje a spoluvytváří celkové směřování divadla, formuje tak tvář souboru (nejen v příslušné sezoně, ale i s výhledem na několik let dopředu).“ je:
    - a) pravda
    - b) nepravda
  - 2) Návrh dramaturgického plánu neobsahuje:
    - a) seznam inscenací přecházejících ze sezon minulých
    - b) návrh hereckého obsazení titulů budoucí sezony
    - c) finanční rozpočet plánované sezony
  - 3) Tvrzení „Dramaturgický plán rozhodně nemusí zohledňovat zájmy diváků.“ je:
    - a) pravda
    - b) nepravda
  - 4) Návrh dramaturgického plánu schvaluje:
    - a) ředitel divadla nebo jeho umělecké vedení
    - b) dramaturg divadla
    - c) inspicient divadla
  - 5) Ke schválení dramaturgického plánu v jednosouborovém repertoárovém divadle obvykle dochází:
    - a) na začátku předcházející sezony
    - b) na konci sezony předcházející té, v níž má být nový dramaturgický plán realizován
    - c) zhruba v polovině sezony předcházející té, v níž má být nový dramaturgický plán realizován
-



## **SHRNUÍ KAPITOLY**

V této kapitole jsme se blíže seznámili se specifickou pozicí divadelního dramaturga v kontextu fungování repertoárového divadla. Zmínili jsme tři nejdůležitější okruhy jeho práce, a to přípravu krátkodobé a dlouhodobé koncepce směřování divadla, spolupráci na realizaci konkrétní inscenace a výchovně popularizační činnost. Detailněji jsme se také věnovali problematice sestavování a tvorbě dramaturgického plánu – činnosti, která patří ke klíčovým a nejdůležitějším úkolům dramaturga, o jednu z hlavních náplní jeho práce.

---



## **ODPOVĚDI**

Správné odpovědi na otázky jsou: **1 a, 2 c, 3 b, 4 a, 5 c.**

---

## 5 REŽISÉR V SOUČASNÉ DIVADELNÍ KULTUŘE SE ZAMĚŘENÍM NA ČESKOU DIVADELNÍ PRAXI

### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Cílem kapitoly je představit posluchačům divadelního režiséra jako tvůrce, který uvádí v organizační i estetický soulad všechny složky a prvky zúčastněné na vzniku inscenace! Seznámíme se se specifiky divadelní režie i funkcemi a fázemi režisérové práce, a to samozřejmě s ohledem na jeho součinnost s prací dramaturga a podílem na tvorbě dramaturgicko-režijního plánu inscenace.

### CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly student zvládnete:

- vysvětlit příčiny zrodu profese režiséra a vše zařadit do kontextu vývoje divadla,
- objasnit různé významy slova režie,
- definovat režii jako umělecko-tvůrčí aktivitu,
- pojmenovat jednotlivé fáze režisérské práce.

### ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



4 hodiny

### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Režisér, režie, režie jako samostatné tvůrčí profese, Meiningenští, regisseur, fáze režisérské práce, režisérismus, zkuškové období, čtená zkouška, oblékaná zkouška, zkouška na zkušebně, zkouška na jevišti, technická zkouška.

## 5.1 Úvod

Režie – podobně jako dramaturgie – je disciplína, která provází divadlo od nepaměti, ovšem jako samostatná profese se vyprofilovala až relativně nedávno. Režisér coby specializovaný tvůrce inscenace vstoupil do evropského divadla teprve v 2. polovině 19. století a zahájil tak jeho novou, moderní éru. Do této doby většinou poslání režiséra plnil – a to jako vedlejší funkci ke své hlavní činnosti – buď sám dramatický autor, divadelní principál či ředitel, případně první herec.

## 5.2 Vznik režie jako samostatné tvůrčí profese

Ke zrodu profese režiséra – ve smyslu jednotlivého činitele celé inscenace – vedlo několik významných okolností. Od konce 18. století – s postupným růstem složitosti divadelního tvaru, ale také v souvislosti se zavedením denního divadelního provozu a počátků tzv. „programového“ divadla – stoupala potřeba nových činoherních textů i hudebních děl. Divadelní autor přestal být úzce spojován s konkrétní scénou. Tato rozluka dramatika a divadla volala po zprostředkujícím mezičlánku, jímž se stal právě režisér. Dramaturgická různorodost totiž vyžadovala individuální přístup k té které hře i její osobitý výklad a volbu specifických inscenačních postupů. Režiséra si ale vynutila také proměna divadelní scénografie, kdy bylo typové scénování nahrazeno vytvářením nových dekorací pro každou inscenaci. Celý proces byl urychlen v 2. polovině 19. století také zavedením nových technických prostředků do divadla (např. 1882 – instalování elektrických světel, 1896 – zřízení točny).

Jako samostatná tvůrčí aktivita se režie výrazněji stabilizovala v souvislosti s činností německého divadelního souboru Meiningenští, vedeného od roku 1866 vévodou Jiřím II. Meiningenským. Ten své inovátorské postupy a reformy uplatňoval zejména ve scénografickém řešení inscenací (věrné rekonstrukce historického prostředí, kostýmů a rekvizit) a důraz kladl také na rozpracování davových scén, zejména v inscenacích Shakespearových a Schillerových děl. V letech 1874–1890 své úsilí o proměnu divadla s tímto souborem spojil jako režisér také Ludwig Chronegk. Režie v moderním pojetí se pak formuje od konce 19. století v souvislostmi se snahami divadelního realismu a naturalismu.

V průběhu 20. století se z režiséra stává plně respektovaná umělecká osobnost. Proměny režijních přístupů vhodně popsal Zdeněk Hořínek: „*Od té doby prošlo režijní umění mnoha proměnami od „realistické“ režie (pro níž bylo určujícím zákonem hledisko objektivní životní pravděpodobnosti) přes modernistické a avantgardistické formy „režisérismu“ (podřizující hereckou tvorbu přísnému a přesnému estetickému řádu a stylu inscenace, jehož tvůrcem je režisér jako autor inscenace) až po výstřelky režiséřského exhibicionismu (který chápe divadelní dílo jako sebevýpověď jediné osobnosti – režiséra: ten si vybírá vhodné dramatické texty, pro svou potřebu je libovolně upravuje, deformuje, interpretuje a realizuje prostřednictvím manipulovaných herců, jejichž povinností je přesné plnění režiséřských příkazů, ztělesňování představ, jež se zrodily jako „vnitřní modely“ v režiséřově mysli.) V současné době se polemicky k režiséřskému exhibicionismu prosazují tendence*



*k týmové inscenační práci, která vidí těžiště divadelní tvorby v herci, v jeho nezaměnitelné osobnosti, v jeho proměnlivosti, nápaditosti a hravosti.*<sup>11</sup>

Současné postdramatické divadlo pak zásadně mění své funkce, ale i povahu a celkovou strukturu, což má další dopad na postavení některých složek inscenace (zejména textové složky – tedy dramatu) a logicky také i vliv na proměnu režisérovy práce.

### 5.3 Význam slova režie

Termín režie můžeme v kontextu divadelní tvorby spojit s několika významy:

- umělecko-tvůrčí aktivita podílející se zásadním způsobem na vzniku inscenace,
- administrativně-ekonomický termín označující podílnictví na provozu,

#### PRO ZÁJEMCE



Pojem „regisseur“ přešel v 18. století ve Francii do divadla a označoval garanta řádného organizačního i ekonomického chodu divadla, odpovědného nadřízenému – řediteli nebo podnikateli divadla. Na přelomu 18. a 19. století měl v Evropě termín režisér ještě plně tento administrativní význam a v uvedeném významu přešel i do češtiny (např. sousloví typu „pořídít něco ve vlastní režii“). Od 2. poloviny 19. století – se vznikem režie jako nové tvůrčí profese – se pak význam od této organizační (netvůrčí) činnosti posunul právě do oblasti umělecko-tvůrčí aktivity. Pojem režisér přejali jako první Němci, od nich se rozšířil i k nám. Francouzi nakonec pro uměleckou profesi režiséra později zavedli zcela jiné pojmenování – mise en scene (mizanscéna).

- v běžném jazykovém úzu: uspořádání, řízení něčeho (např. „dokonalá režie festivalu“, „režie naší věci“, „režie průvodu“ atd.).

### 5.4 Režie jako umělecko-tvůrčí aktivita

Režie je umělecká činnost, jejímž cílem je sjednotit jednotlivé divadelní složky a prvky do nového tvaru v myšlenkově a stylově celistvé dílo – divadelní inscenaci. Režie se nemůže uplatnit samostatně, odděleně od ostatních složek inscenace, ale jen jejich prostřednictvím. Režisér zkrátka neexistuje ve vzduchoprázdnu!

Režisér musí umět své postoje a myšlenky dovést k divákům – a to za využití svého osobitého rukopisu. Měl by být tvůrcem obdařeným talentem hledat vhodné cesty sdělení

<sup>11</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 75.

a umět v divadelní inscenaci spojit umění dramatika, herců, jevištního výtvarníka, hudebního skladatele, choreografa či dalších méně tradičních složek (např. využití filmové projekce). Svou vizi jevištní realizace porovnává se záměry autora předlohy a dramatický text dále interpretuje podle svých osobních uměleckých představ. Pozornost věnuje vhodnému obsazení rolí a jejich alternacím, řešení jevištního prostoru a využití rozmanitých výrazových prostředků složek inscenace. Ty spojuje do nové, vyšší struktury, dává jim nový řád a nese odpovědnost za jejich estetickou a organizační stránku. Velmi široká oblast činností režie ukazuje, že se jedná o profesi náročnou a vyžadující zvláštní talent.

Režisér také vždy tvoří za určité konkrétní historicko-sociální situace. Myšlenkově-umělecké vyznění jeho práce je tudíž odrazem této doby, kdy se více či méně konfrontuje s tím, co se děje kolem něj. Chce-li diváky zaujmout, oslovit, probudit v nich emoce nebo je přinutit o světě kolem přemýšlet, musí se umět vymezit vůči tématům a problémům, které daná doba přináší.

## 5.5 Vztah režiséra a dramatu (předlohy)

Režisér by měl být dobře obeznámen nejen s divadelním děním, ale i s novinkami v oblasti dramatické tvorby. V tom mu výrazně napomáhá dramaturg. Jako ideální se jeví situace, kdy režisér systematicky spolupracuje s dramaturgem a společně dávají novému dílu jasné zacílení. Režisér může k původnímu dramatickému dílu zaujímat různé postoje:

### 5.5.1 ÚCTA A DŮVĚRA K AUTOROVU TEXTU

Tento postoj byl příznačný pro období naturalistického divadla, ale dnes se s ním můžeme setkat v divadelní tvorbě v podstatě kdykoli. Režisér vychází z toho, že dramatikovo dílo zásadně určuje způsob inscenace a on má tedy povinnost ukázněně sloužit autorovi. „*Je dán text a ten je dostatečně bohatý na scénické pokyny, zahrnuté do replik. Musíme mít dost moudrosti, abychom je přijali. Co je vytvořeno navíc, nad tyto pokyny, to je režisérství a musí být odmítnuto,*“<sup>12</sup> charakterizoval tento tvůrčí postoj francouzský režisér Jean Vilar.

### 5.5.2 DRAMATICKÝ TEXT JAKO VÝCHODISKO PRO REŽIJNÍ PRÁCI

V tomto případě režiséři nechtějí být pouhými interprety dramatikova díla, které pro ně neznamená závazný základ inscenace. Naopak, snaží se původní text zasadit do nového sociálního a dobového kontextu, často dokonce mění jeho původní smysl i žánr, záměrně porušují autorovy pokyny, přičemž často vytvářejí jeho radikální adaptace.

V obou případech je více než samotný přístup důležitější výsledek snah tvůrců! Oni totiž autorův text vždy dotvářejí svou vizí a vyslovují skrze něj svůj vztah k okolnímu světu.

---

<sup>12</sup> VILAR, Jean. Tajemství divadla. Praha: Orbis, Praha 1966, str. 38.

## 5.6 Fáze režijní tvorby

Nyní nastíníme základní fáze režisérový práce. Jeho činnost se rozprostírá mezi studiem textu a spoluprací se všemi předpokládanými složkami budoucí inscenace – tedy scénografem a výtvarníkem kostýmů, hudebním skladatelem, choreografem a především herci. Režisérovi je buď přidělen titul z dramaturgického plánu, případně on sám může navrhnout vhodný text k uvedení, který dramaturg zakomponuje do koncepce sezony.

### 1. FÁZE: INSCENAČNÍ ZÁMĚR

Režisér se věnuje důkladnému čtení a pochopení textu, jeho žánru a stylu. Zaměřuje se rovněž na studium dramatikovy tvorby i dobový kontext a postupně definuje ideu inscenace a svůj tvůrčí výklad – tzv. inscenační záměr.

### 2. FÁZE: DRAMATURGICKO-REŽIJNÍ KONCEPCE (PŘEDSTAVA SCÉNICKÉHO PROVEDENÍ)

Režisér již konkretizuje své představy a hledá vhodné a promyšlené prostředky, skrze které bude inscenaci realizovat. Vhodně uplatňuje svůj styl – vlastní rukopis.

Tato fáze vyvrcholí ve tvůrčím spojení režiséra a dramaturga v jejich spolupráci na *dramaturgicko-režijní koncepci*. Ta je ideovým klíčem režijní práce a je v ní vyjádřen vztah inscenátorů ke zvolenému dramatu. Je to velmi choulostivý moment divadelní tvorby, kde se střetávají představy divadelního interpreta – režiséra s představami autora výchozího díla. Dochází zde už totiž k určení konkrétního směru, cesty a cíle inscenační tvorby a režisér s dramaturgem z řady možných řešení vybírají jedno jediné, optimální. Široký objektivní prostor dramatického textu se zužuje subjektivní volbou některých možností, ale zároveň se touto volbou upřesňuje a konkretizuje.

Dramaturgicko-režijní koncepce je východiskem inscenační tvorby v užším slova smyslu (tj. vlastního procesu zkoušení) a zahrnuje jak určitou významovou interpretaci dramatického textu, tak i způsob jeho scénického ztělesnění, tj. inscenačnímu záměru odpovídající divadelní žánr, výrazové prostředky, druh výrazové stylizace apod. V této fázi nelze vést ostrou hranici mezi dramaturgickou a režijní prací, obě role musejí vzájemně komunikovat a prorůstat se.

### 3. FÁZE: REALIZACE INSCENAČNÍ KONCEPCE

Režisér je osobnost, která by měla zvládnout nejen důkladně vyložit inscenované dílo, ale měl by také umět o správnosti své interpretace přesvědčit své spolupracovníky a následně svou inscenační koncepci také konkrétně zrealizovat. V tomto momentě tedy již režisér spolupracuje se všemi složkami, které jsou do vzniku inscenace zapojeny. Jedná se nejen o herce a inscenační tým (výtvarník, hudební skladatel, choreograf atd.), ale i jevištní techniky, osvětlovače či zvukaře. Režisér všechny tyto složky stmeluje, přičemž dramaturg se stává jeho poradcem a zároveň i prvním kritikem a zasvěceným divákem, který mu sděluje své konstruktivní připomínky.

Mezi důležité kroky režiséra v této fázi režijní tvorby patří:

**a) Volba spolupracovníků výtvarné složky inscenace (výtvarník kostýmů, scénograf)**

Tato volba by neměla být ponechána náhodě, neboť výtvarná stránka inscenace je jednou z nejviditelnějších složek, zároveň by mezi režisérem a výtvarníkem měl fungovat spřízněný vztah. Jako smysluplná se jeví dlouhodobější spolupráce režiséra s konkrétním výtvarníkem. Jako velmi přínosná lze v tomto ohledu v současné divadelní praxi označit např. spojení režisér Jan Mikulášek – výtvarník Marek Cpin nebo režisér Daniel Špinar – scénografka Lucia Škandíková. Z dějin divadla ale známe i případy, kdy silná osobnost scénografa výrazně posílila, leckdy téměř předurčila tvorbu konkrétního režiséra. Např. Josef Svoboda svým stylem podstatně zasáhl tvorbu Alfreda Radoka či Otomara Krejčí.

I výtvarník se nicméně musí s dramatem obšírněji seznámit a následně dochází k několika konfrontaci jeho a režisérových představ, které se v průběhu příprav inscenace postupně tříbí a syntetizují. Každá scénická realizace je nicméně dokončena teprve tehdy, když do ní vstoupí herec a ožíví ji svou akcí.

**b) Spolupráce s autorem hudby**

Ta závisí na tom, jaké místo má hudba v budoucí inscenaci zaujmout. V činohře většinou režisér hudební složku využívá jako prostředek doplňující: buď ji už předepisuje dramatické dílo, nebo ji lze uplatnit jako výrazový prostředek přidaný, který může výrazně působit na divákovy emoce. Hudba pak buď souzní s obsahem, podporuje ho, nebo s ním naopak – záměrně – kontrastuje.

**c) Spolupráce s herci**

Spolupráce režiséra s herci patří mezi nejdůležitější momenty tvorby divadelního artefaktu. Důležité je již co nejvhodnější volba obsazení budoucí inscenace, která po režisérovi vyžaduje rozpoznání dispozic jednotlivých herců. Pečlivý výběr obsazení, který může výrazně ovlivnit úspěch inscenace, je dnes již běžnou praxí, nicméně ale např. až do 19. století se výhradně vycházelo z hereckých oborů. Do té doby jednotliví herci většinou celý svůj aktivní umělecký život ztvárňovali určitý typ (např. milovník, charakterní herec, komická stará, figurkář), případně se s přibývajícím věkem postupně typově posouvali, takže otázka obsazení role vlastně neexistovala. Jiná situace v souvislosti s obsazením nastává v okamžiku, když je text pro inscenování vybrán přímo na tělo herci či hercům. V tomto případě hovoříme o tzv. herecké dramaturgii. Důležitý je také aspekt, kdy jsou tituly voleny s ohledem na vytíženost souboru.

Režiséři k dosažení svých cílů využívají různé postupy práce s hercem: na jedné straně se můžeme setkat s tvůrcem, který dává herecké tvorbě absolutní volnost, proti němu na druhé straně stojí režisér-despota, jenž práci herců záměrně sešněrovává za účelem dosažení svého cíle. Vždy je ale vyžadována vzájemná spolupráce obou stran, neboť herci záměr inscenace nikdy nenaplňují samostatně, ale budují a dotvářejí ho ve spojení s režisérem.

Režiséři k práci s herci volí rozmanité metody – tedy přístupy, skrze které dosahují souznění interpretů se zamýšleným záměrem inscenace. Režisér nejprve na první čtené zkoušce obeznámí soubor se svou režijní koncepcí, posléze by měl vyvolat atmosféru tvůrčí pohody a důvěry, což má velmi pozitivní vliv na vzájemné tvořivé ovlivňování společné práce. Výrazné uplatňování moci a autority režiséra se nazývá režisérismus. Herci tak musejí přesně plnit režisérovy příkazy, aby ztělesnili jeho představy. Režisér zjevně chápe inscenaci jen jako vlastní uměleckou výpověď a nebere ohled na ostatní členy týmu, což určitě neprospívá celku inscenace. Režisér by měl být tedy především strategický a taktický: přinášet postřehy a vhodně provokovat

## 5.7 Režisér a jeho role v procesu zkouškového období

Osobnost režiséra výrazně ovlivňuje průběh zásadní fáze přípravy inscenace – zkouškového období. Přes veškerou různost stylu práce režisérů lze zkoušky rozdělit na několik etap:

- zkoušky čtené
- zkoušky ve zkušebně
- sborové, orchestrální
- zkoušky na jevišti v náznaku dekorace
- zkoušky v dekoraci

V žánru hudebně-dramatického divadla jsou v oblasti operního divadla jako první tzv. korepetice, v oblasti tanečního divadla jsou to zkoušky v baletním sále. Před hlavními (závěrečnými) zkouškami operní inscenace jsou u těchto žánrů zkoušky „orchestrální“, „sedací“ a „ansámblové“.

### 5.7.1 ZKOUŠKY ČTENÉ, SBOROVÉ, ORCHESTRÁLNÍ, KOREPETICE

Při čtených zkouškách nejprve režisér s dramaturgem objasní inscenační záměr. Herci se pak postupně seznámí nejen se svými postavami, ale i s jejich vzájemnými vztahy. Čtené zkoušky by měly trvat tak dlouho, dokud tyto vztahy i ostatní detaily nejsou alespoň teoreticky jasné.

U operní inscenace probíhají jako první korepetice, tj. zkouška sólistů s klavírem. Vzhledem k náročnosti titulu mohou korepetice začít s větším časovým předstihem. Nezávisle na této práci probíhají samostatně zkoušky sborové a orchestrální. Zkouška ansámblová se koná za účasti všech sólistů a dirigenta s klavírem. V určité fázi přípravy se sólisté, sbor, orchestr a dirigent spojí na tzv. zkoušce sedací. Pro hudební vyznění díla má tato zkouška velký význam. Lze ji také chápat jako kompletní zkoušku „bez pohybu“. Jak již bylo zmíněno, role dirigenta je v operní inscenaci dominantní.

Jiná situace je u baletu, resp. tanečního divadla. Průběh zkoušek je do značné míry závislý na tom, zda se jedná o tzv. klasické přenesené představení nebo zda je to inscenace

autorská. V prvním případě choreograf ví přesně co chce, práce na přípravě může trvat zhruba dva měsíce. V druhém případě choreograf více hledá a bere i to, co mu do zkoušky přináší sólisté. Z časového hlediska je to práce náročnější. Příprava sólistů a sboru probíhá obdobně jako u opery odděleně a v určité fázi přípravy se spojí. Na rozdíl od opery a činohry pracuje baletní soubor více na sále.

Mezi jednotlivými divadelními žánry nelze vždy stanovit přesné hranice. Je však třeba připomenout, že tak jako je pro činoherce základem osvojit si text, musí si zpěvák osvojit svůj pěvecký part a tanečník pohyby a kroky. Ve zkouškovém období je proto třeba vytvořit potřebný čas a podmínky pro zvládnutí těchto úkolů.

### **5.7.2 ZKOUŠKY VE ZKUŠEBNĚ**

Tyto zkoušky jsou již konkrétním hledáním sdělitelného výrazu pro situaci obsaženou v textu (partituru, tanečním libretu). Režisér sleduje dodržování základního záměru, ale i od herců případně „bere“ to, co mu nabízejí, a hledá nejvhodnější variantu z hlediska celkové koncepce. Z důvodu zachování jednotného celku je často nucen „zahodit“ vynikající nápad, třeba také proto, aby nenarušil rytmus představení. Je zde ještě jeden důležitý úkol režiséra – je současně prvním divákem. Musí proto dát jistotu herci, že např. zvolená stylizace postavy, vyzní v celkovém kontextu dobře.

Z hlediska scénické výpravy je třeba zkoušku vybavit nejnutnějším náznakem dekoračních prvků, zejména těch, které mají přímou vazbu na hereckou akci (dveře, židle, stůl, postel apod.). Rovněž je třeba zajistit nezbytné rekvizity. Jde také o to, najít rekvizity nejen funkční, ale zejména takové, se kterými se hercům dobře hraje.

Atmosféra ve zkušebně je intimní, režisér se pohybuje v malé vzdálenosti od herců.

### **5.7.3 ZKOUŠKY NA JEVIŠTI**

Zkoušky na jevišti jsou další prověrkou toho, co již bylo nazkoušeno. Půdorys scény již musí odpovídat výtvarnému řešení. Herec (zpěvák) si tak prověřuje i akustiku realizačního prostoru.

Počáteční zkoušky na jevišti probíhají v náznaku dekorace, která přibližuje základní dekorační prvky, se kterými herec (zpěvák, tanečník) „hraje“ (dveře, okna apod.) a terén, na kterém se pohybuje (šikma, schody, propadla apod.).

Teprve po zkouškách dekoračních následuje zkouška oblékaná, kdy je na jevišti poprvé vše, co k inscenaci patří, tj. herec (zpěvák, tanečník), dekorace, rekvizity, kostým, vlásenka, hudba, zvuk, nasvícení a znovu je třeba vše ve vzájemném kontextu prověřit. Je to jedna z nejnáročnějších zkoušek a vyžaduje od všech zúčastněných maximální soustředění. V operních inscenacích zkoušku oblékané říkáme „klavírní“. Na jevišti je již vše, chybí pouze orchestr, a to zejména proto, aby režisér mohl zkoušku zastavovat dle potřeby.

Po této zkoušce následuje v případě operních a baletních inscenací zkouška orchestrální. Zpravidla se koná v naznačené dekoraci a dirigent, pokud možno ve shodě s režisérem, má poslední možnost zasáhnout do aranžmá, pakliže není v souladu s hudebním pojetím díla.

S potřebným časovým odstupem, nutným pro případné úpravy, následují zkoušky hlavní. Zde se „doladí“ vzájemné vazby tak, aby generální zkoušky bylo jako představení. Říká se, že čím horší je „generálka“, tím lepší je premiéra, kterou se inscenace dostává na repertoár. Stává se, že při dotyku s publikem dochází po prvních reprízách ke korekcím, které práci herce či zpěváka a celkové vyznění vylepší. Z toho důvodu se v některých souborech konají veřejné generálky nebo předpremiéry. Premiérou končí určitá etapa v umělecké práci a začínají etapy další.

#### **5.7.4 TECHNICKÉ ZKOUŠKY**

U inscenací se složitější výpravou z hlediska stavby, kinetiky, scény, náročného principu osvětlení apod. je v harmonogramu realizace nutno určit ověřovací zkoušky (montážní zkoušky), které slouží pracovníkům výroby a jevištního provozu. Ti zde prověří vše, co nelze z prostorových důvodů zajistit při výrobě v dílnách. Dle nutnosti jsou k této zkoušce přizváni výtvarník scény a režisér. Koná se v potřebném předstihu před zkouškami dekoráčnickými, aby na případné úpravy či nutné změny byl dostatečný čas ve výrobě.

Zkoušky dekoráčnické a osvětlovací probíhají v době, kdy účinkující již prošli zkouškami ve zkušebně a zkouší na jevišti. Režisér s výtvarníkem scény zpravidla předloží technický scénář, kde jsou uvedeny požadavky na změny scény a osvětlení v průběhu inscenace. Při dekoráčnických a osvětlovacích zkouškách (zpravidla dvě až tři) je realizován tento scénář na jevišti. Výsledkem jsou změny, proměny, přestavby zapsané ve scénáři změn na jevišti a ve scénáři osvětlení. Náročnost těchto změn je limitována vybavením jevištní technologie a scénického osvětlení. Obojí patří k základnímu příslušenství jeviště a jednou z povinností určených pracovníků divadla je udržovat tyto soubory v bezpečném a provozuschopném stavu i je průběžně inovovat.

Další zkouškou, kde již dochází ke kontaktu dekorací, kostýmů a vlásenek s účinkujícími, je zkouška oblékaná. Byla již popsána ve výčtu zkoušek účinkujících. Scénář změn dekorací popisuje změny v nastavení spodního (propadlové stoly, točna) a horního (prospektové a bodové tahy) jeviště, změny v postavení nábytku a další scénické efekty. Vedle toho je nutný záznam zavěšení dekorací v tazích a zakreslení postavení dekoráčnických prvků v půdorysu scény. Obdobně je třeba zaznamenat změny osvětlení v průběhu inscenace, a to jednak nasvícení jednotlivých reflektorů, tj. kam, a s jakým barevným filtrem svítí, jednak změny jednotlivých světelných nálad obsahující světelný scénář. Při dalších zkouškách a při představení dává povel k provedení změn inspicient – ten řídí představení.

Souběžně se zkouškovým procesem účinkujících probíhá zejména u činoherních představení příprava a součinnost elektroakustiky. Již na inscenační poradě je třeba naznačit nároky na zvukové nahrávky, které jsou nezbytné pro činohru, ale vyžadují se někdy i při

operních či baletních představeních. Pracovník oddělení elektroakustiky spolupracuje s režisérem často již při zkouškách ve zkušebně. Při zkouškách na jevišti je jeho účast na zkoušení inscenace již nezbytná. Ve výjimečných a zvláště náročných případech je třeba do harmonogramu realizace zakotvit i zkoušku zvukovou, kdy je třeba prověřit reprodukci a koordinaci nahrávek s živým orchestrem, zpěvem účinkujících apod. Podobně jako pro inscenátory a účinkující, končí premiérou určitá etapa v práci výroby a jevištního provozu. Každá inscenace je i pro tyto pracovníky určitým prototypem a hledáním nových postupů.

Z premiéry se zpravidla pořizuje zvukový a obrazový záznam z důvodů archivních a pro potřeby záskoků. V některých divadlech se z důvodů kontrolních pořizuje nahrávka každého představení, která se po stanoveném termínu likviduje. Je k dispozici pouze šéfovi souboru nebo řediteli divadla.

## 5.8 Závěr

Režisér zpravidla dovede inscenaci k premiéře a tím jeho práce může končit. Hotová inscenace se stává objektem prožitku a hodnocení diváků a kritiky a počínaje premiérou začíná žít svým životem. To, co vzniklo na jevišti, je nyní konfrontováno s diváky, vzniká tu vzájemné napětí a vztah. Diváci svými reakcemi v podstatě mění inscenační tvar a na to může režisér někdy reagovat, pokud inscenaci sleduje i nadále po premiéře. A to tak, že ji podrobí revizi a přestylizuje či dotvoří její tvar. V krajním případě může zasahovat i do představení a v nejkrajnějším i na jevišti (např. jako herecký záskok). V této fázi doznívá režisérova práce na realizaci inscenace kritickou sebereflexí – tedy vnitřním hodnocením inscenačního výsledku.

Funkce režie v moderním pojetí přesahuje hranice jednotlivých inscenací. Zahrnuje rovněž působení pedagogické, podílí se na tvorbě uměleckého programu divadla (i jeho dílčích projevu, např. dramaturgického plánu) a na formování uměleckého profilu divadla. Všechny tyto funkce ovšem vycházejí z praktické divadelní činnosti: z tvorby inscenace.



### DALŠÍ ZDROJE

Rozšiřující literatura:

CÍSAŘ, Jan a ŠTĚPÁNEK, František. *Základy činoherní režie*. IPOS, 2000.

JIŘIČKA, Lukáš. *Identita v době otřesu.*: Akademie múzických umění v Praze, 2010.

MITCHELL, Katie. *Umění a řemeslo režiséra*. JAMU, 2015.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Akademie múzických umění v Praze, 2009.



## OTÁZKY



Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpovědí je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Režisér coby specializovaný tvůrce inscenace vstoupil do evropského divadla:
  - a) v období osvícenství
  - b) na začátku 19. století
  - c) ve 2. polovině 19. století
- 2) Tvrzení "Dramaturgicko-režijní koncepce je ideovým klíčem režijní práce a je v ní vyjádřen vztah inscenátorů ke zvolenému dramatu." je:
  - a) pravda
  - b) nepravda
- 3) Výrazné uplatňování moci a autority režiséra se nazývá:
  - a) režisérismus
  - b) inscenační záměr
  - c) režijní rukopis
- 4) Dramaturgicko-režijní záměr je:
  - a) první (úvodní) fáze režijní tvorby
  - b) představa scénického provedení
  - c) výklad dramatického textu
- 5) Tvrzení „Jsou-li herci obsazováni celý svůj aktivní umělecký život podle typů, pak hovoříme o tzv. herecké dramaturgii.“ je:
  - a) pravda
  - b) nepravda

---

## SHRUTÍ KAPITOLY



V této kapitole jsme si objasnili specifickou pozici divadelního režiséra jako tvůrce, který uvádí v organizační i estetický soulad všechny složky a prvky podílející se na vzniku inscenace! Seznámili jsme se se specifiky divadelní režie i fázemi režisérové práce, a to s ohledem na jeho součinnost s prací dramaturga a podílem na tvorbě dramaturgicko-režijního plánu inscenace.

---



**ODPOVĚDI**

Správné odpovědi na otázky jsou: **1 c, 2 a, 3 a, 4 b, 5 b**

---

## 6 HEREC V SOUČASNÉ DIVADELNÍ KULTUŘE SE ZAMĚŘENÍM NA ČESKOU DIVADELNÍ PRAXI

### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Kapitola se zaměří na charakteristiku herecké profese a popíše jeho klíčovou roli v systému realizace divadelní inscenace. Studenti se rovněž seznámí s vývojem zásadních hereckých metod a technik s cílem poukázat na možnosti jejich využití v současném divadle. Především ale nahlédneme na hereckou tvorbu z hlediska dramaturgie a pokusíme se odpovědět na otázku, jakým způsobem může právě herec ovlivnit dramaturgické směřování nastudování inscenace. Pozornost obrátíme k pojmu herecká dramaturgie a obeznámíme se s jejím uplatněním v divadelní praxi.

### CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly dokážete:

- charakterizovat specifika herecké práce,
- reflektovat specifické problémy herectví,
- orientovat se v zásadních hereckých metodách a technikách, specifikovat vztah dramaturgie a herectví.

### ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Herec, divadelní herec, herectví, herecká metoda, herecká technika.

## **6.1 Herec a jeho pozice v rámci divadelního artefaktu**

Herec zaujímá v divadle podstatnou, ba dokonce klíčovou roli. Je totiž středem divadelní události a živým spojením mezi autorovým textem, režisérovou interpretací a divákem. Herec ve svém výkonu slučuje celý proces inscenace a předává většinu významů směrem k publiku, svým výkonem dokonce může dramatika, hudebníka, scénografa, režiséra, ale třeba i přesně vymezený divadelní prostor zastoupit. S určitou nadsázkou lze dokonce říci, že ostatní složky mohou v divadelní inscenaci chybět, dokáže-li je herec skrze svůj výkon zpřítomnit. Bez herce by tedy divadlo jednoduše neexistovalo! Konečně, i mnohé teorie považují herectví za elementární základ divadla vůbec a v dějinách pak najdeme etapy, kdy stačilo jen několik herců, aby se začalo hrát.

## **6.2 Definice herectví**

Herectví můžeme definovat jako uměleckou tvůrčí činnost, jejímž cílem je vytvořit složitě strukturovaný obraz skutečnosti a člověka, jeho jednání a vztahů. Realizuje se v časoprostoru, kdy herec za pomoci optických a akustických materiálů vytváří hereckou kreaci a stává se nositelem množství divadelních znaků. Děje se tak vždy za přímého vztahu s publikem, s nímž herce spojuje zpětná vazba, která dokáže působit na intenzitu jeho vyjádření. Herecká kreace se obvykle rodí v interakci s režisérem a autory dalších složek inscenace, stejně důležitá je i schopnost herecké spolupohy.

Herec jedná vždy v zastoupení jako někdo nebo něco, čím ve skutečnosti není – zastupuje nějakou skutečnost. Jeho jednání je obrazem, znakem této skutečnosti. Podstatné je, že herec není tím, koho nebo co zastupuje. Jinak by zobrazení nebylo možné (např. když herec hraje šílence, vraha, umírajícího, historickou postavu apod.). Kdyby byl tento obraz nahrazen skutečností, herectví by skončilo a hra přestala. Herecké jednání charakterizuje herní princip tzv. jednání „jakoby“. I když hraje sám sebe, není to on sám v podmínkách denního života, nýbrž představuje sebe v okolnostech a podmínkách divadla (herecká autostylizace).

Herec je zároveň tvůrcem i materiálem své kreace, propůjčuje postavě vlastní, umělecky zformovanou osobnost. Využívá přitom své psychologické danosti (intelekt, emocionalita, představivost), ale i fyzické předpoklady (vzhled, charakteristika tělesného pohybu, tělesná konstituce). Vizuálním materiálem herecké kreace je především hercovo tělo (gesto a mimika) a všechny předměty, které během výkonu přímo či nepřímo ovládá (maska, kostým, rekvizity, loutky...). Akustickým materiálem jsou všechny hercem přímo i nepřímo generované zvuky (hlasové projevy, tleskání, dupání, ale i hra na hudební nástroje). Herec kombinuje rozmanité vyjadřovací prostředky – a to s ohledem na příslušný druh divadla (např. v pantomimě využívá hlasový projev skutečně minimálně).

V konkrétní divadelní interpretaci dramatu ztvárňuje herec roli, v rámci které rozehrává herecký part, jenž mu skrze soubor replik nabízí dramatický text. V minulosti byli herci dělení na tzv. herecké obory (např. mladokomik, starokomik, služka, komická stará,

milovník). V moderním divadle se hercům přidělují role na základě požadavků režiséra, případně dramaturgie.

Své dílo – hereckou postavu – herec vytváří během zkoušek s režisérem a vše – jednání, řeč i pohyby – fixuje ve své paměti. V hercově tvorbě je pak také obsažena charakteristická podvojnost řemesla a umění: herec se učí na jevišti technicky něco ztvárnit, ale současně se musí pokusit dosáhnout toho, aby jeho hra působila spontánně. Je to neustále otevřený proces a herci sami nejdou mít pocit, že postava v nich žije, dohotovuje se, nebo se naopak rozpadá. Specifikem divadelní inscenace je totiž to, že právě skrze živou hru herec nikdy nedosáhne konečné podoby a že nedojde k její úplné fixaci. Konečnou podobu získává v jednotlivých představeních, kdy herec může bezprostředně reagovat na podněty zveňčí, případně může vzniknout interakce s diváky. Ale protože se mění diváci a s nimi i momentální naladění herců, mění se i tato jednotlivá představení ve svých reprízách.

Pojetí herectví je přirozeně určováno konvencemi různých divadelních kultur. V tomto kontextu je zřejmé, že evropské herectví inklinuje k jeho mimetické, tj. k realitě víceméně odkazující podobě, naproti tomu např. asijské herectví preferuje abstraktně, předem kodifikované znakové výrazové prostředky, které předpokládají jejich předchozí znalost (např. přesné významy různých gest, pohybů, masek a rekvizit v indickém, čínském a japonském div.). Bereme-li však divadlo jako celek v úhrnu jeho historických, a nejen evropských podob, dospíváme k závěru, že na divadle se předmětem hereckého zobrazení může stát veškerá existující skutečnost včetně oblasti lidských představ, snů a celého psychického potenciálu člověka. Vše, co člověk poznal, zažil, s čím se v životě setkal, co si vysnil a smyslnil – to lze v divadle zobrazit pomocí potenciálu hereckého jednání. Ve vymezeném, z nekonečna vyňatém a divadelní konvencí ohraničeném prostoru se lze hereckou akcí zmocnit přímo „nekonečna“ možností.

### 6.3 Herecké metody a techniky

Herectví během svého vývoje prošlo mnoha proměnami, z nichž postupně vykryštalizovaly jednotlivé herecké metody a tendence, které dodnes slouží hercům jako možné postupy pro ztvárnění rolí.

Již od antiky vznikala drobnější pojednání týkající se rétoriky či herectví, první zásadní text o pojetí herecké tvorby se ale objevuje až v 18. století, v období francouzského osvícenského divadla. Denis Diderot ve svém díle *Herecký paradox* (1770) pojmenoval a rozlišil dva tvůrčí přístupy – herece představujícího a herece prožívajícího. Představující herec důsledně předvádí/reprodukuje postavu, kterou si dříve v rámci zkoušení připravil do nejjemnějších nuancí a pevně ji fixoval do přesné hlasové a pohybové partitury. S tímto přístupem také souvisí formulace „hercovy slzy kanou z mozku“, kdy Diderot spojuje emocionální projev herece v jeho ryzí racionální analýzou problému. Na straně druhé stojí prožívající herec, který počítá s náhodným „božským vnuknutím“ přímo na jevišti. Díky němu postavu prožívá, ale zároveň logicky ztrácí kontrolu nad její výstavbou, tudíž je jeho hra

špatná. Diderot prožívání vytýká nevyrovnanost výkonu i ztrátu sebeovládání, sám se kloní na stranu herce představujícího.

Obdobně protichůdné herecké metody se vůči sobě vymeziply na začátku 20. století při střetu koncepce „nabloutky“ Gordona Craiga a „systému“ K. S. Stanislavského. Craigovi, jehož přelomová studie *Herec a nabloutka* (1908) poznamenala uvažování o divadle v celém 20. století, vadil kult hereckých hvězd, které se podbízely publiku improvizacemi narušujícími smysl inscenace. Proto zdůrazňoval úlohu režiséra a za ideálního herce označil nabloutku, kdy měl být herec zbaven jakékoli individuality a subjektivity, ale i emocí. Craig chtěl herce vychovat k tomu, aby měl svou přísnou profesní morálku, sebeovládání, pohybovou dovednost. Oproti tomu „systém“ herce a režiséra Moskevského uměleckého divadla Konstantina Sergejeviče Stanislavského přímo vychází z naturalistického a iluzivního divadla psychologického realismu. Základem jeho metody herecké práce bylo prožívání, kdy se herec psychologicky identifikoval s postavou. Stanislavskij vypracoval řadu vnitřních technik k rozvinutí představivosti, uvolnění, koncentrace, vcítění se, pocitu pravdy a víry atd., aby se herec vyhnul řemeslným šablonám. Své poznatky se snažil uspořádat do systému, který měl být základem moderní herecké pedagogiky. Dokončil a publikoval však jen první část *Práce herce na sobě – vnitřní technika prožívání* (česky *Moje výchova k herectví*). Stanislavského systém vyvolal velký ohlas a zájem divadelníků v celém světě, neboť šlo o první pokus metodicky proniknout do hloubky herecké kreativity. Další pokračovatelé kladli různé akcenty na některé aspekty herecké. Na postupech Stanislavského postavil svou hereckou metodu od roku 1949 Lee Strasberg v divadelní škole Actors' Studio. Vyžadoval po hercích disciplinovanost i hluboké psychologické porozumění roli.

Rozmanité způsoby herectví rozvinula také francouzská avantgarda. Rozhodující podnět k výzkumu hercovy inspirace vyšel z divadelní školy Jacquese Copeaua, který využíval techniku improvizace s důrazem na hereckou spontánnost a možnosti pohybového divadla. Copeauovy myšlenky dále rozvíjeli jeho žáci Charles Dullin (důraz na smyslová cvičení rozeznávající „vnitřní hlasy“), Louis Jouvet (nové formy dialogického jednání) nebo Jacques Lecoq (zkoumání pantomimického divadla založil na hře s neutrální maskou).

Meziválečná ruská avantgarda odmítla v herectví psychologismus a zdůrazňovala především fyzickou stránku hercova projevu – jeho schopnost proměny a využití vnější gestičnosti, což se projevovalo zejména ve stylizovaném a esteticky kultivovaném herectví Alexandra Tairova, ale i v biomechanické metodě Vsevoloda Mejercholda. Tento soubor cvičení vychází z elementárních zákonitostí fyziologie hercova pohybu, kdy se herec učí bezprostředně reagovat na vnější poněty ze strany partnera i prostředí. Metoda měla herce naučit naprosto přesně a vědomě ovládnout tělo a dokonale využívat jeho mechanismy. Úplný odklon od psychologické stránky herecké tvorby a důraz na fyzicky trénované tělo představoval protipól k rozšířené Stanislavského metodě.

Zcela jinak přistupoval k herecké tvorbě Bertolt Brecht v metodě zcizujícího herectví, které bylo součástí jeho koncepce divadla a dramatu. Divák se neměl vžívat do osudů postav, takže herec jednal ve dvou plánech: hrál dramatickou postavu a současně narušoval kontinuitu jejího čistě dramatického vývoje komentářem za pomoci různých technik

(vystupování z rolem přednes scénických poznámek, přechod z akce ke zpívání písní...). Divák tak mohl jednat postavy racionálně a kriticky hodnotit a soudit. Zcizování přitom neznamená, že herec hraje s chladným a racionálním nadhledem. Originální poetika Brechtových inscenací nahrazovala přežívající konvence realismu a naturalismu a vracela divadlu jeho otevřenou divadelnost a hravost. Brechtova metoda měla také velký vliv na vývoj evropského a amerického divadla po 2. světové válce: Giorgio Strehler, Roger Planchon, u nás Jan Grossman nebo režiséři Státního divadla v Brně Evžen Sokolovský, Alois Hajda a Miloš Hynšt).

Od 60. let dvacátého století se v rámci tzv. druhé divadelní reformy objevily nové metodické postupy pro hereckou kreativitu s využíváním různých technik, které čerpaly z tradic orientálního divadla, z představ o před-divadelních aktivitách a obřadech; ve hře měl být zdůrazněn osobní postoj nebo přístup (koncepte tzv. osobnostního herectví); mnohdy se používaly postupy kolektivní tvorby a herec měl různými způsoby aktivizovat diváka. Soubory se v té době nejvíce inspirovaly již zmíněnou metodou Bertolta Brechta, ale také myšlenkami Antonina Artauda a jeho tzv. divadla krutosti. Artaud zpochybnil tradiční divadlo slova a reprezentace i hru herce s jeho intencí hrát a předvádět dramatické postavy. Významnou roli sehrála tzv. divadelní laboratoř Jerzyho Grotowského, kde se ověřovaly různé evropské i orientální techniky herecké tvorby, prováděla se fyzická i duševní cvičení apod.

## 6.4 Herecká tvorba z hlediska dramaturgie

Obecně platí pravidlo, že dramaturgie nemůže své programové vize naplňovat bez kvalitního hereckého souboru a jeho jednotlivých osobností. Základem dramaturgie je totiž dialog a herci se na něm podstatně podílejí – ať již v procesu přípravy inscenace, nebo během její prezentace divákům. Inspiraci pro realizaci dramaturgické představy proto není třeba hledat jen v nezbytných filozofických úvahách a v bádání nad dramatickými texty. Vhodné je obrátit se třeba právě k samotnému herci.

V minulosti mnozí dramatici vytvářeli svá díla přímo na míru hereckým hvězdám souborů, kterým přizpůsobovali své texty. Dnes je zase zcela běžné, že složení hereckého souboru v divadle ovlivňuje podobu dramaturgického plánu na tu kterou sezonu. Často také hovoříme o herecké dramaturgii, kdy se v určitých typech divadel či souborů repertoár vybírá tzv. na herce. „...na začátku nestojí otázka *‘co budeme hrát a proč’*, ale *‘kdo bude hrát a co to bude’*. Herecká dramaturgie se v tomto případě často rovná výběru titulů umožňujících uplatnit osobní kouzlo hereckých protagonistů a jejich hereckou virtuozitu,<sup>13</sup> charakterizuje termín Zuzana Sílová. Herci pak přinášejí na jeviště sami sebe a svou vlastní a konkrétní existencí ovlivňují podobu divadelního artefaktu.

---

<sup>13</sup> SÍLOVÁ, Zuzana. O herecké dramaturgii. In VOSTRÝ, Jaroslav, SÍLOVÁ, Zuzana. *Je dnes ještě možné herecké umění?: (příspěvek ke scénologii herectví)*. 1. vyd. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2009, s. 223. ISBN 978-80-7437-009-0.

Je evidentní, že se herec může stát např. dramaturgovým či režiséroovým partnerem a svébytným subjektem, který je plný nevyjevených myšlenek a zprostředkováním svých postojů či emocí může rozvíjet a ovlivňovat vnímání dramatu při jeho nastudování. Právě vzájemným vztahem dramaturga a herce se ve své přednášce „*Herec jako inspirační zdroj dramaturgie*“ zabýval dramaturg Miroslav Plešák<sup>14</sup>, který hercův vliv na dramaturgii shrnul do několika základních tezí. Na herce lze – s ohledem na jeho vzhled a schopnosti – myslet již při vyhledávání textů a témat budoucí inscenace, kdy se sám může stát inspirací pro tuto volbu. Jeho psychofyzické předpoklady i technické dovednostmi zase mohou posloužit jako netradiční východisko nejen herecké tvorby, ale i nového uchopení a čtení textu. Herec je tak většinou konfrontován s tradičními pojetími té které literární/dramatické postavy. Tvůrci mohou hledat klíč k pochopení dramatu přímo v dané herecké osobnosti. Najdeme také herce, kteří jsou vtahováni do přípravy inscenace ještě před započítím zkoušení jako potenciální a ideální spolutvůrci – a to pro svou analytickou schopnost, zaujetí, fantazii a tvořivost, kdy se díky svému tvůrčímu přesahu stávají vyhledávanými partnery režisérů a cennými zdroji dramaturgie i další koncepce. V rámci samotné prezentace inscenace před diváky mají navíc schopnost přenášet do publika své objevy a otázky. Herec se tedy v mnoha polohách může – více či méně přímo – spolupodílet na utváření dramaturgie a následně i zajímavé režijní koncepce nově vznikajícího divadelního artefaktu. Jako dává dramaturgie herci předpoklady k růstu, tak i herec jí umožňuje stupňovat nároky a vytvářet koncepci divadla. Herec by měl být výzvou pro dramaturgii.

Tyto poznatky lze uplatňovat i v rámci hereckého vzdělávání, kdy lze cíleně a nenásilně vychovat skutečné osobnosti, které myslí divadelně v souvislostech a v budoucnu se mohou stát vhodnými partnery režisérů a dramaturgů. Miroslav Plešák<sup>15</sup> zdůrazňuje důležitost těchto cílů:

1. Učit herce dokonale techniku.
2. Potřeba podporovat v každém adeptovi herectví vyhraněný osobní zájem.
3. Rozvíjet přemýšlivost, vést herce metodou neustálého kladení otázek a nutit je k zaujímání stanovisek.
4. Přesvědčovat herce, že překážka je největší spojenec.
5. Reflexi a sebereflexi považovat za součást vyučovací metody.
6. Veškerou teoretickou výuku vést pokud možno na bázi otevřeného nebo latentního dialogu.
7. Neživit v začínajících hercích falešný pocit, že si vystačí s mladistvým vzhledem.

Smysl jeho úvah pak potvrzuje a doplňuje i Zuzana Sílová: „...pěstování herecké dramaturgie na vysoké divadelní škole a v pedagogické praxi je důležité: souvisí totiž s tím, že absolvent takové školy by měl umět nejenom se podle režisérpých pokynů pohybovat

---

<sup>14</sup> PLEŠÁK, Miroslav. Herec jako inspirační zdroj dramaturgie. In *Přednášky o divadle a umění*. Brno: JAMU Brno, 2007, s. 133-140. ISBN 978-80-86928-24-1.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 140.



po jevišti či před kamerou, ale i samostatně myslet. Příslušnou hantýrkou řečeno, být – už z pudu své herecké sebezáchovy – schopný reflexe a sebereflexe.“<sup>16</sup>

## OTÁZKY



Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpovědí je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Tvrzení „Herec zaujímá v divadle podstatnou, ba dokonce klíčovou roli. Je totiž jen živým materiálem režiséra.“ je:
  - a) pravda
  - b) nepravda
- 2) Herec v činoherním divadle k realizaci svého výkonu využívá:
  - a) pouze akustické prostředky
  - b) audiovizuální prostředky
  - c) optické a akustické prostředky
3. Tvrzení „Mimetické herectví využívá předem kodifikované znakové výrazové prostředky, které předpokládají jejich předchozí znalost ze strany diváka.“ je:
  - a) pravda
  - b) nepravda
- 4) Autorem díla Herecký paradox, které rozlišuje dva tvůrčí přístupy – herce představujícího a herce prožívajícího, je:
  - a) Konstantin Sergejevič Stanislavskij
  - b) Bertolt Brecht
  - c) Denis Diderot
- 5) Pojem herecká dramaturgie znamená:
  - a) volbu repertoáru tzv. na herce, kdy je přizpůsobena složení hereckého a dispozicím jeho členů
  - b) volbu repertoáru uzpůsobeného významným životním výročím herců toho kterého souboru
  - c) volbu repertoáru, která při realizaci inscenace počítá výhradně s využitím hereckého projevu

<sup>16</sup> SÍLOVÁ, Zuzana. O herecké dramaturgii. In VOSTRÝ, Jaroslav, SÍLOVÁ, Zuzana. *Je dnes ještě možné herecké umění?: (příspěvek ke scénologii herectví)*. 1. vyd. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2009, s. 237. ISBN 978-80-7437-009-0.



## SHRNUTÍ KAPITOLY

Kapitola se soustředila na charakteristiku herecké profese jako klíčové složky divadelního artefaktu, bez které by divadlo prakticky neexistovalo. Nejprve jsme definovali herectví jako uměleckou tvůrčí činnost, jejímž cílem je vytvořit složitě strukturovaný obraz skutečnosti a člověka, jeho jednání a vztahů. Kromě konkretizace hereckých prostředků jsme se seznámili s vývojem zásadních hereckých metod a technik a poukázali na možnosti jejich využití v současném divadle. Především jsme ale nahlédli na hereckou tvorbu z hlediska dramaturgie a toho, jakým způsobem může právě herec ovlivnit dramaturgické směřování nastudování inscenace. Obecně platí pravidlo, že dramaturgie nemůže své programové vize naplňovat bez kvalitního hereckého souboru a jeho jednotlivých osobností. Inspiraci pro realizaci dramaturgické představy proto není třeba hledat jen v nezbytných filozofických úvahách a v bádání nad dramatickými texty. Vhodné je obrátit se třeba právě k samotnému herci. V minulosti mnozí dramatici vytvářeli svá díla přímo na míru hereckým hvězdám souborů, kterým přizpůsobovali své texty. Dnes je zase zcela běžné, že složení hereckého souboru v divadle ovlivňuje podobu dramaturgického plánu na tu kterou sezonu. Často také hovoříme o herecké dramaturgii, kdy se v určitých typech divadel či souborů repertoár vybírá tzv. na herce.

---



## ODPOVĚDI

Správné odpovědi na otázky jsou: **1 b, 2 c, 3 b, 4 c, 5 a.**

---

## 7 HLEDÁNÍ POSLÁNÍ DIVADELNÍ DRAMATURGIE A JEJÍHO MÍSTA UPROSTŘED PROCESU VZNIKU INSCE- NACE A KULTURY

### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V následující kapitole se budeme věnovat definici poslání divadelní dramaturgie a divadelního umění, přičemž se zaměříme na charakteristiku uměleckého programu divadla a dramaturgické volby – a to s ohledem na vnější i vnitřní vlivy, které působí na činnost divadelních scén a utvářejí jejich poselství.

---

### CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly dokážete:

- odlišit a specifikovat pojmy dramaturgická volba, dramaturgický plán, umělecký program divadla,
  - pojmenovat aspekty působící na formování uměleckého programu toho kterého divadla,
  - definovat poslání divadelní dramaturgie, případně divadelního umění.
- 

### ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

---

### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Poslání divadelní dramaturgie, dramaturgická volba, dramaturgický plán, umělecký program divadla.

## **7.1 Hledání poslání divadelní dramaturgie**

Nejzávažnějším úkolem dramaturgie – a svým způsobem i jejím podstatným posláním – je *dramaturgická volba*, tedy výběr dramatického textu, předlohy či projektu určeného ke scénické realizaci. Reálně se jedná o volbu titulu, který bude uveden v programu divadla v jedné, případně více sezónách. V daném okamžiku je vybráno jedno řešení a zavrženo několik dalších. Tuto dramaturgickou volbu ovšem nelze vnímat izolovaně, samovolně a bez souvislostí. V případě repertoárového divadla je totiž vždy součástí volby širší – tzv. *dramaturgického plánu*, který je tvořen souborem titulů, většinou taktéž premiérově uvedených v jedné sezoně. A tento dramaturgický plán je pak podmíněn *uměleckým programem divadla* – tedy celkovým směřováním dané divadelní scény. Divadelní dramaturgii tak vnímáme jako celý soubor činností souvisejících s myšlenkovým a estetickým působením divadla.

Od konkrétní dramaturgické volby doprovázené patřičným inscenačním záměrem se dostáváme k poslání divadelního umění vůbec — k poslání, jež se zde a nyní a v každém jednotlivém díle alespoň částečně uskutečňuje. Toto základní poslání lze definovat jako rozvíjení lidských možností, přesah úzkých osobních obzorů a formování společenského vědomí skrze zábavnou účast a osudech jiných lidí, skrze fiktivní objevné výpravy do neznámých světů.

Dramaturgie je už od Lessinga profesí, jejímž úkolem je hlídat uměleckou, duchovní, morální i tematickou hodnotu nejen her, ale především divadla jako instituce. Pamatovat na dobré divadlo totiž znamená pamatovat na osudy místa, města a jeho lidí. Hrát co možná nejvíc o nich a pro ně. Činit z divadla místo, kde nenajdou jen blyštivou zábavu či nesrozumitelné ideje, ale příběhy takových hrdinů, kteří se jim podobají, nebo k nim promlouvají o tom, co je nejvíc pálí. To je hlavním posláním smysluplné dramaturgie.

## **7.2 Umělecký program divadla**

Zastavme se nyní detailněji u pojmu umělecký program divadla. Každé divadlo si vytváří vlastní dramaturgii, která závisí na jeho poslání a umělecké koncepci. Mělo by vždy reagovat na dobu, ve které existuje, neboť nic neexistuje ve vzduchoprázdnu a bez souvislostí. Navíc se v případě divadla jedná o kolektivně vytvářené umění, na němž se podílí řada různých profesí – ať uměleckých, tak technických, které se se společenskými vlivy neustále potkávají.

I umělecký program divadla má v obecné rovině formulovat poslání dané instituce – v určitém konkrétním období jejího vývoje a v návaznosti na aktuální postavení divadelního včetně jeho divácké obce, zázemí a finančních možností. Od tohoto programu by se měly odvíjet sezónní dramaturgické plány i cílené řízení celého divadla, včetně finančního zajištění jeho činnosti. Vzhledem k pragmatickému charakteru činnosti divadla lze přepokládat, že umělecká koncepce nemusí být splněna a realizována vždy důsledně.

## Umělecký program každého divadla je pak ovlivněn určitými determinanty:

### 1) vnější – společenské – vlivy

V tomto ohledu umělecký program ovlivňují zejména doba, místo a společenské okolnosti, v nichž je dané divadlo situováno. Tyto vlivy mají také dopad na finanční a návštěvnická situaci divadla.

### 2) vnitřní vlivy – umělecko-provozní – vlivy

Neméně výrazný dopad na umělecký program divadla mají také provozní a umělecké záležitosti – konkrétně skladba souboru, typ divadla a jeho zaměření, případně finanční situace. Komorní soubory o několik herců se např. často obávají uvádět tzv. velký repertoár (Shakespeare), protože nemají dokonalé vybavení, případně nedisponují patřičným dostatečným počtem herců. Nicméně talentovaní tvůrci si i s těmito omezeními dokáží poradit a místo výmluv v nich hledají zdroje inspirace a příležitost hravě se vypořádat s nehratelným. Vždy totiž platí pravidlo, že kvalitu divadla neurčuje jeho hmotné vybavení či množství financí, ale dobrý nápad a originální řešení.

Formulace umělecké koncepce divadla se pak liší podle typu divadla a jeho žánrového zaměření. To má vazbu na jeho uměleckou orientaci, která může vyplývat ze složení publika nebo z tradice souboru, jakož i z objektivních hledisek. V neposlední řadě je v umělecké koncepci třeba respektovat a předpokládat její vliv na rozvoj uměleckých osobností.

## Při vytváření a definování uměleckého programu je třeba brát v potaz tyto aspekty:

### 1) charakter a úroveň potenciální návštěvnické obce

Příklady:

- *Slezské divadlo Opava* – nemůže do repertoáru zařadit jen intelektuálně náročné tituly, neboť ho navštěvuje velmi široké spektrum diváků, kteří mají značně diferenciované zájmy a takový repertoár by uspokojil jen velmi malou část z nich,
- *Divadlo Minor Praha* (divadlo pro děti a mládež) – do dramaturgického plánu nebude s největší pravděpodobností zařazovat intelektuálně náročnou dramaturgiu (např. absurdní či existenciální drama), která by se s jeho diváky totálně míjela
- *Činoherní studio Ústí nad Labem* – je divadlo s věkově mladým souborem, takže se zaměřuje především na generačně spřízněné diváky

### 2) reakce na historickou (společenskou) realitu: zda a jak se s ní ztotožnit

- *divadlo v období socialismu* – mnoho divadelních souborů – i přes složité schvalovací procesy – vytvářela určitou opozici režimu, neboť mohla v uměleckém zacílení uplatňovat jinotajná vyjádření
- *situace bezprostředně po roce 1989* – v divadle nastala zdánlivá svoboda, ale jednotlivé soubory se s nastalou situací neuměly vypořádat, protože musely hledat novou divadelní řeč, která již s jinotaji pracovat nemusela

### 3) specializace divadla vzhledem k jeho možnostem

## Hledání poslání divadelní dramaturgie a jejího místa uprostřed procesu vzniku inscenace a kultury

- zaměření se na určitý druh (opera, opereta, balet, pantomima, činohra) x vícesoubo-rová divadla
- specializace na určitý okruh diváků (pro děti, mládež, oblastní divadlo, zájezdové ves-nické divadlo...)
- divadlo specifického typu dramaturgie a inscenačního způsobu

Obecně platí, že dramaturgie bez jasného uměleckého programu divadla je jen bezmoc-nou funkcí. Přesně zacílenou a definovanou koncepci – umělecký program – pak následuje i snadnější volba titulů.



### DALŠÍ ZDROJE

Rozšiřující literatura:

CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. NAMU, 2020.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Janáčkova akademie múzických umění, 2009.

KLÍMA, Miloslav a DVOŘÁK, Jan, ed. *O dramaturgii*. Pražská scéna, 2016.

VEDRAL, Jan a DVOŘÁK, Jan, ed. *Lámání Prosperovy hůlky: k praktické dramaturgii*. Pražská scéna, 2020.



### OTÁZKY

Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpovědí je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Tvrzení „České divadelní scény musí svůj umělecký program každoročně inovovat.“ je:
  - a) pravda
  - b) nepravda
- 2) Dramaturgická volba je:
  - a) nejzávažnějším úkol dramaturgie, konkrétně jde o výběr dramatického textu, před-lohy či projektu určeného ke scénické realizaci
  - b) označení pro tvorbu repertoáru v činoherním divadle
  - c) název výroční ceny pro Nej kreativnějšího českého dramaturga
- 3) Mezi vnější determinanty ovlivňující podobu uměleckého programu divadla nepatří:
  - a) místo, kde divadlo působí
  - b) typ divadla a jeho zaměření
  - c) společenské okolnosti

- 4) Tvrzení "Při vytváření uměleckého programu není třeba brát v potaz charakter a úroveň potenciální návštěvnické obce." je:
- a) pravda
  - b) nepravda
- 5) Tvrzení "dramaturgie bez jasného uměleckého programu divadla je jen bezmocnou funkcí" je:
- a) pravda
  - b) nepravda
- 

### SHRNUTÍ KAPITOLY



V této kapitole jsme se věnovali definici poslání divadelní dramaturgie a divadelního umění a zaměřili jsme se na charakteristiku uměleckého programu divadla a dramaturgické volby – a to s ohledem na vnější i vnitřní vlivy, které působí na činnost divadelních scén a utvářejí jejich poselství. Od konkrétní dramaturgické volby doprovázené patřičným inscenačním záměrem jsme se dostali k poslání divadelního umění vůbec — k poslání, jež se zde a nyní a v každém jednotlivém díle uskutečňuje alespoň částečně. Toto základní poslání lze definovat jako rozvíjení lidských možností, přesah úzkých osobních obzorů a formování společenského vědomí skrze zábavnou účast a osudech jiných lidí, skrze fiktivní objevné výpravy do neznámých světů.

---

### ODPOVĚDI



Správné odpovědi na otázky jsou: **1 b, 2 a, 3 b, 4 b, 5 a.**

---

## 8 ROZVÍJENÍ UMĚNÍ ČÍST DRAMATICKÝ TEXT – NAHLÉDNUTÍ DO INTERPRETAČNÍCH PRINCIPŮ



### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

V této kapitole se zaměříme na problematiku podrobného čtení dramatického textu, zejména na možnosti jeho detailní analýzy, která bude sloužit jako východisko pro další nezbytný krok v tvorbě inscenace – přípravu dramaturgicko-režijní koncepce. Důraz bude kladen na strukturu her, budování a vývoj děje i způsob jeho organizace, dále také výklad postav a charakterů, odkrývání jejich témat a motivací, stejně jako na postižení poetiky dramatického díla – a to jak z hlediska objektivních kontextů, tak z pozice individuálního zaměření čtenáře.

---



### CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly dokážete:

- orientovat se v problematice analýzy dramatického textu, vypracovat dramaturgický rozbor konkrétního dramatického textu.
- 



### ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny

---



### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Drama, dramaturg, dramaturgický rozbor, analýza, drama, inscenační záměr.

---



## 8.1 Dramaturgická analýza dramatického textu

Poté co dramaturg vybere titul vhodný k inscenování, musí podstoupit další závažný krok: připravit jej pro zkušební proces, v němž se slovo bude zpředměťňovat – tedy ztělesňovat – prostřednictvím herců a ostatních scénických prostředků. Tato přípravná dramaturgická práce následně vyústí v tvorbu dramaturgicko-režijní koncepce díla. Má-li to být koncepce fundovaná a dostatečně motivovaná, musí jí předcházet právě velmi podrobné a všestranné pochopení textu – dramaturgický rozbor. Jinými slovy: zásadním úkolem dramaturga je provést v tomto okamžiku dramaturgickou analýzu – tedy určit specifické rysy dramatického textu – a poukázat na různé možnosti proměny materiálu dramatického v materiál scénický.

Analýza dramatického díla není snadná záležitost a vyžaduje nejen důkladné znalosti z oblasti literatury, ale také široký kulturní rozhled a schopnost orientovat se v historickém a společenském kontextu. I když je východiskem rozboru vždy především samotný text, zvláště u děl časově nebo i místně odlehlých je třeba pochopit dobové a společenské souvislosti, za nichž dílo vznikalo, případně do nichž je situováno. To je nutné jak pro pochopení celkového smyslu díla, tak pro vysvětlení různých dílčích faktů ve hře obsažených. A platí to samozřejmě i pro současné texty, u kterých narážíme na místní odlišnosti, takže je následně můžeme interpretovat zcela zkresleně (např. svérázné a lokálně nezaměnitelné prostředí amerického Jihu v hrách Tennessee Williamse). Teprve s ohledem na seznámení se se společenským kontextem můžeme provádět konkrétní, věcný a historicky adekvátní rozbor dramatického textu.

## 8.2 Cíle dramaturgické analýzy

Mezi základní cíle dramaturgické analýzy dramatického textu analýzy patří:

- snaha poznat smysl dramatického díla, jeho hlavní ideu,
- snaha osvojit si možnou „perspektivu“ (recepti) diváka,
- odhadnout a vyzdvihnout divadelní kvality díla.

V případě analýzy dramatického textu se doporučuje postupovat od jednoduchého ke složitějšímu, respektive od konkrétního k abstraktnímu. Platí zásada „nikdy nezačínat vysokou filozofií hry“, ale naopak je potřeba vyjít z „nízké“ reality dramatických faktů! To nám nejlépe umožní zevrubná analýza základních ukazatelů dramatických postav, jejich činů a motivů

### 8.2.1 ZEVRUBNÁ ANALÝZA ZÁKLADNÍCH UKAZATELŮ DRAMATICKÝCH POSTAV, JEJICH ČINŮ A MOTIVŮ

Nejjednodušší, nejjednoznačnější a nejkonkrétnější je *jednání* dramatických postav – tedy to, co osoby v dramatu dělají nebo říkají. Jejich jednotlivé činy se skládají v celek

dramatického děje – *fabuli*. Skrze zhodnocení dramatického jednání pak dospíváme i k psychologickému zobecnění charakterů dramatických postav – k *dramatickému charakteru*. Ten je dán složitou souhrou toho, jak dramatická postava mluví, myslí a cítí, jak se chová k druhým, jaké k nim má vztahy, ale i toho, co o ní říkají, co si o ni myslí, co k ní cítí, jak se k ní chovají a jaké vztahy k ní mají ostatní dramatické postavy. Konstantním prvkem zůstává vždy *dramatické jednání*, nejméně problematická stránka dramatického díla.

V rámci zevrubné analýzy dramatických postav, jejich činů a motivů sledujeme následující prvky:

**a) děj, místo, čas a jejich uspořádání**

- **děj:** dějová fakta, fabule (řada událostí), jedno, více dějových pásem (hlavní, vedlejší), v jakém vztahu
- **čas:** konkrétní/nekonkrétní, jak se s ním pracuje (plynulý, jednota, více rovin)
- **místo:** konkrétní určení
- **syžet:** jak je fabule organizována
- **kompozice:** dramatická, lineární
- **motivy, situace:** nutno rozpoznat
- **klíčové body:** jsou velmi důležité pro samotnou analýzu
  1. *dramatické (dějové) klíčové body* – zásadní dějové momenty, kdy dochází ke kvalitativní změně vztahů (nelze je vynechat, aniž by děj ztratil smysl), převyprávěné za sebou dají smysl
  2. *divadelní klíčové body* – místa předlohy, která nabízejí smyslově účinné provedení a jež bychom neměli opomenout → z nich je třeba vyčlenit
  3. *technické klíčové body* – dějová fakta, u nich tušíme obtížnou divadelní proveditelnost (př. neviditelná postava a její ztvárnění na jevišti...), dramaturg musí zvážit jejich proveditelnost

**b) postavy**

- děj vytvářen jednáním postav
- hlavní postava, protihráč, spoluhráč hlavní postavy či protihráče, epizodní postavy
- typ, charakter
- motivace postava k jednání

**c) určení žánru dramatického díla**

- podmiňuje způsob ztvárnění a stylizace dramatické látky, je určen autorem
- základní žánry: tragédie x komedie, občanské drama, groteska, absurdní drama, tragikomedie

**d) styl:** specifický způsob zacházení s realitou (časem, místem, typem...)

**e) jazyk**

**f) téma**

Pak následuje určování vyšších, obecnějších významů dramatického díla.

## 8.2.2 URČOVÁNÍ VYŠŠÍCH, OBECNĚJŠÍCH VÝZNAMŮ DRAMATICKÉHO DÍLA

U dramatu výrazně fabulačního typu (shakespearovské, dürrenmattovské) vyplývá smysl díla přímo z děje, problematické zůstávají motivy jednání. Oproti tomu komplikované dramatické struktury, jež fabuli postrádají (např. čechovovské hry), nesměřují nikdy k významové jednotě a soustředěnosti, ale naopak k významové pluralitě, kde je každá dramatická postava nositelem osobního tématu, převoditelného na téma jen v rovině obecné.

Od běžného literárního rozboru se dramaturgický rozbor liší hlavně dvěma rysy:

- a) *zaměřuje se nejen na literární, ale i na divadelní kvality dramatického textu* – každý obraz i každá replika se tu relativizuje svou individuální perspektivou, za každým slovním zněním textu musíme vidět možnosti dramatického jednání, za kvalitami literárními kvality divadelní)
- b) *spojuje zřetel historický se zřetelem aktuálním* – všestranné obeznámení s historickým a lokálním kontextem a poznání samotného textu umožňuje dramaturgickou konfrontaci dvou významových rovin: *historické* (původ a vznik), a *aktuální* (současný význam, tj. jak dílo působí zde a nyní)

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

## 8.2.3 URČENÍ ŽÁNRU DRAMATICKÉHO DÍLA

Důležitým úkolem dramaturgického rozboru je **určení žánru** dramatického díla, které musí být co nejpřesnější a konkrétní, nelze se spokojit s označením rámcovým. Důležité je to zejména u komedií, jejichž zákonitosti se dle převládajícího výrazového prvku či prostředku liší. Např. konverzační komedie se zálibou ve slovní ekvilibristice (aforismy, paradoxy...) pracuje se zcela odlišnou technikou než komedie charakterová a mravoučná, v níž by podobná vyumělkovanost slovního výrazu rušila pravděpodobnost charakterů a vztahů.

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 totiž znamená i určitý způsob nazírání skutečnosti a ztvárnění či stylizace dramatické látky.

Cílem dramaturgického rozboru je **poznání smyslu dramatického díla**. Přes analýzu jednotlivých prvků a přes hierarchizaci významů (rozlišení hlavního od vedlejšího) dospíváme k abstrahujícímu, od jednotlivostí a podružností odhlížejícímu významovému shrnutí. Výrazem této významové syntézy je **hlavní idea** (základní myšlenka) díla. Je třeba si

uvědomit, že tato idea je pouhou orientační pomůckou, jež zdaleka nemůže postihnout složitou významovou strukturu uměleckého díla.

Dramaturgický rozbor má za úkol prozkoumat často nepřehledný terén vnitřního světa dramatického textu. Není to činnost samoučelná: jejím cílem není pouhé poznání, ale **příprava půdy pro inscenační práci**. A měla by to být příprava co nejvěcnější a nejobjektivnější, aby byly co nejpečlivěji a nejspravedlivěji zváženy všechny významy a možnosti. 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.

Dramaturgický rozbor sleduje:

1. **realitu znázorňovanou v dramatickém textu**: zápletku, dvojznačnosti, specifické rysy i možnosti proměny materiálu dramatického ve scénický, z toho dramaturg vychází a vybírá konkrétní pojetí nebo několik interpretací
2. **literární i divadelní kvality textu**: scénickou názornost, konflikty, přičemž mezi oběma rovinami může nastat rozmanitý vztah
3. **spojení historického aspektu s aktuálním**: akcentuje aktuální témata, posuny, rezonance v současnosti
4. **určení žánru dramatického díla**: které má být co nejpřesnější (určí způsob ztvárnění a stylizace dramatické látky)



## OTÁZKY

Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpověď je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Dramatické (dějové) klíčové body jsou:
  - a) dějová fakta, u nich tušíme obtížnou divadelní proveditelnost
  - b) místa předlohy, jež bychom neměli opomenout
  - c) takové dějové momenty, které nelze je vynechat, aniž by děj ztratil smysl
- 2) Fabule je:
  - a) přirozená řada událostí
  - b) způsob, jakým jsou v dramatickém textu uspořádány tematické složky
  - c) dějový zvrát

- 3) Tvrzení „U dramatu výrazně fabulačního typu (shakespearovské, dürrenmattovské) vyplývá smysl díla přímo z motivů jednání postav.“ je:
  - a) pravda
  - b) nepravda
  
- 4) V případě dramaturgické analýzy dramatického textu se nedoporučuje postupovat:
  - a) od reality dramatických faktů
  - b) od abstraktního ke konkrétnímu
  - c) od jednoduchého ke složitému
  
- 5) Tvrzení „Dramaturgický rozbor se nemusí zaměřovat na divadelní kvality dramatického textu.“ je:
  - a) pravda
  - b) nepravda

---

## SHRNUTÍ KAPITOLY



Tato kapitola se věnovala možnostem analýzy dramatického textu jako východiska při hledání různých možných interpretačních principů, tedy velmi důležité fázi dramaturgické práce. Poté, co dramaturg vybere konkrétní titul, musí připravit pro režiséra a ostatní inscenátory podklady a materiály vybraného dramatu. Což znamená, že text, jenž se bude inscenovat, musí řádně analyzovat, a to nejen ze stylistického, literárního a poetického hlediska, ale také z hlediska dobových společenských kontextů. Musí se rozebrat fabule, psychologie postav a nalézt hlubší význam textu. Text je posuzován z hlediska literární a divadelní kvality a historického a aktuálního kontextu a významu. Při rozboru musí dramaturg určit také konkrétní žánr, ve kterém bude text prezentován. Hlavním cílem tohoto rozboru je dopátrat se základních myšlenek a významů dramatu. Je to příprava podkladů pro další práci inscenátorů, kteří drama zpracují a interpretují po svém. Pokud tedy má být dramatikova práce inscenátory ocenitelná, měla by být vypracována objektivně.

---

## ODPOVĚDI



Správné odpovědi na otázky jsou: **1 c, 2 a, 3 b, 4 b, 5 b**

---

## 9 ROZVÍJENÍ UMĚNÍ ČÍST DRAMATICKÝ TEXT – DEFINICE KONCEPCE



### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

V této kapitole se zaměříme na problematiku definice dramaturgicko-režijní koncepce. V ní dochází k určení interpretace textu, hierarchizaci významů, motivaci činů postav, rozhoduje se o způsobu, koncepci, tématu i stylizace konkrétního ztvárnění dramatického textu. Zároveň tento nezbytný krok poukazuje na vzájemnou potřebou spolupráce režiséra a dramaturga, kdy dochází k prvotnímu přerodu literárního/dramatického textu do konkrétní podoby divadelního artefaktu. Všechny tyto záležitosti se pokusíme objasnit ve vzájemných souvislostech.

---



### CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly dokážete:

- charakterizovat definici dramaturgicko-režijní koncepce,
  - odlišit dramaturgický rozbor od vypracování dramaturgicko-režijní koncepce, samostatně zpracovat dramaturgicko-režijní koncepci v souvislosti s úpravou textu pro divadelní inscenaci.
- 



### ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny

---



### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Dramaturgicko-režijní koncepce, konkretizace, interpretace dramatického textu, ideový význam díla, volba inscenačního klíče, téma a myšlenka, žánr a styl, dramatická postava.

---

## 9.1 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, tedy vize scénického sdělení. Usiloval-li dramaturgický rozbor o maximálně objektivní poznání významů a možností dramatického textu, nyní dominuje tvůrčí vůle, jež si z řady možných řešení vybírá jedno jediné, v daném případě optimální. Široký objektivní prostor dramatického textu se zužuje subjektivní volbou některých jiných možností, ale zároveň se touto volbou upřesňuje a konkretizuje. Dramaturgicko-režijní koncepce je východiskem tvorby a zahrnuje jak určitou *významovou interpretaci* dramatického textu, tak způsob jeho *scénického ztělesnění*, tj. inscenačnímu záměru odpovídající divadelní žánr, výrazové prostředky, druh stylizace atd.

Naše představa bude samozřejmě do značné míry podmíněna právě tím, co jsme o předloze zjistili při dramaturgickém rozboru – ale jistá ne nepodstatná míra svobody nám zůstává. Inscenování totiž není pouhé předvedení literárního příběhu divadelními prostředky. Je to znovunalezení a znovuvytváření obsahu předlohy divadelními prostředky. Nejenže tedy nyní půjde o výběr z možností, jež předloha nabízí, ale leccos můžeme, ba musíme i změnit a nově vytvořit.

Při rozboru jsme postupovali od jednotlivostí k jevům obecnějším, při úvahách o dramaturgicko-režijní koncepci budeme postupovat opačně – od obecnějších jevů ke konkrétním jednotlivostem, abychom měli při tvorbě určitá vodítka a neztráceli se v jednotlivostech. Budeme tedy volit, zpřesňovat, znovu formulovat, jaké chceme v inscenaci téma, myšlenku, žánr a styl a následně hledat pro předlohu nejvhodnější divadelní druh, případně i prostor, abychom poté úpravou nově utvářeli kompozici děje, času, místa, postav... Jestliže jsme si vybrali předlohu pro její kvality, většinou není důvod, aby se nějak výrazně lišily od těch, které jsme poznali při literárním rozboru. Jsou však možné i výrazné posuny v žánru, stylu apod.

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. 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.

## 9.2 Důležitost konkretizace

Protikladem osobité významové interpretace dramatického textu je občas se vyskytující představa, že žádná koncepce není nutná, že stačí inscenovat jednotlivá fakta a významy „nezkresleně“ tak, jak jsou obsaženy přímo v dramatickém textu. Takový názor ale neobstojí. Přisuzuje totiž dramatickému textu důslednost a úplnost, která neexistuje a existovat nemůže. V každém díle najdeme řada nedourčeností – momentů, které nejsou explicitně

sděleny, ale které je potřeba vnímat, neboť mají podstatný význam díla. Na dourčování těchto prvků je založeno to, co nazýváme *konkretizováním* světa předmětů představených v literárním díle. Tady se projevuje čtenářova fantazie: musí proniknout k tomu, co je vyjádřeno „mezi řádky“ a vlastní důvtipností místa nedourčenosti zaplnit v mezích toho, co text připouští.

Pro čtenáře je konkretizace předpokladem estetického vnímání literárního díla a odehrává se v jeho nitru. Pro divadelního umělce je to obsah jeho práce: představené předměty se konkretizují nejen v představitosti, ale i na jevišti, kde se z nich stávají názorné jevištní fakty. Proces doplňování míst nedourčenosti končí u herců, kteří dávají schematickým dramatickým postavám na jevišti definitivní podobu.

Od upřesnění „předmětové vrstvy“ 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. Ale ani inscenační konkretizace není vyčerpávající: také zde se pracuje s náznakem a důrazem na rozum, představitost a cit, i zde zůstává místo pro divácké domyšlení a docítění představených významů.

Různé texty skýtají možnosti a různou míru interpretace a konkretizace. Relativně malý prostor pro osobitou inscenační tvorbu dávají hry schematické, hry a la these, kde je přesně a jednoznačně dána funkce. Zde se možnosti konkretizace omezují převážně na elementární předmětovou vrstvu. Naproti tomu objektivní dramatické struktury shakespearovského typu dávají inscenátorům hojné a všestranné podněty, umožňují rozvinutí představitosti a tvůrčí hledání. Pohled na inscenační tradici Shakespearových vrcholných her ukazuje, jak různé dobové postoje nalézaly v těchto svrchovaných myslitelských 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 tvůrců zapojených do inscenačního procesu (režiséra, herců, výtvarníka, hudebníka atd.). Dramaturgicko-režijní koncepce je jednak programovým východiskem, z něhož dílčí 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.

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. A konečně lze interpretovat a konkretizovat dramatický text aktivními zásahy do jeho litery, ať už zcela běžnými zásahy negativními (škrty) 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 nedeformují, na druhé straně lze podstatné deformace.

Je iluzí, že se dá koncepce divadelního díla „sdělovat“ okázalými scénickými efekty a triky přilepenými 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 první řadě na dramaticko-psychologická motivace jednání dramatických postav je základním stavebním kamenem, který nese významovou strukturu, a tedy i strukturu jeho. inscenace. Je to jakási logika dramatického scénického čtení.

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 režisérů 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 původ sice hýčkají s láskou dobrých rodiček, ale obecného uznání se jim stěží dostane. Inscenátor se snadno stává obětí sebeklamu: domnívá se, že „vysílá“ hlubokomyslné významy, ale zapomíná, že rozhodující je „příjem“ — jak divák jeho informací 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 pošetili režiséři tak rádi škrtají domněle „nadbytečné“ informace, zřejmě nepoučení soudobými poznatky teorie informace).

## 9.3 Možnosti konkretizace

### 9.3.1 DRAMATICKÉ POSTAVY

Alfou a omegou dramatického dění jsou *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 koncepcí jednotlivých jevištních postav. Těžiště inscenační interpretace spočívá tedy uvnitř partů jednotlivých dramatických postav a prosazuje se prostředky nejpřirozenějšími a nejméně nápadnými: promyšlenou hierarchizací významů, tj. akcentováním podstatného, a potlačením, případně eliminací podružného, z hlediska inscenačního záměru.

### 9.3.2 VOLBA TÉMATU A MYŠLENKY

Má-li děj udržet pozornost diváka nejen v jednotlivostech, ale i ve svých souvislostech, musí vyvolat zvědavost diváka, jak bude nastolený problém řešen či vyřešen – musí děj zařadit do souvislostí tematických, tedy naznačit divákovi smysl dění. Má-li být divák uspokojen, musí chápat smysl toho, co se stalo – tedy téma a myšlenku o něm sdělovanou.

Téma je hlavní prvek strukturovaného díla, který odlišuje umění od života, záměrnost od náhody. Dramaturgovi a režisérovi téma slouží jako:

- a) vodítko v tom, které situace, motivy, postavy mají jakou důležitost, které musí být zdůrazněny a které upozadněny či potlačeny vůbec,
- b) v průběhu inscenování i pozdějšího provozování inscenace zpětná kontrola, zda hráme stále to, pro co jsme se rozhodli a zda dílčí nápady neodvádějí pozornost, nepřekrývají téma či nevytvářejí konkurenční témata falešná.

Téma nestojí mimo děj, ale je postupně vytvářené a vyplývá z děje, neseného jednáním postav, z jejich motivací. Téma nesmí být statické – sdělené jednou provždy v jediném nerozvíjejícím se momentu. Musí být sdělováno ve vyvíjejícím se ději, který je jako celek soběstačný.

### 9.3.3 VOLBA ŽÁNRU A STYLU

Závažnou součástí dramaturgicko-režijní koncepce je určení *inscenačního žánru*. Ten je objektivně stanoven dramaturgickým rozbohem, který vychází z historické analýzy textu. Ale inscenační žánr se s ním nemusí vždy plně krýt. S jeho volbou do značné míry souvisí i volba adekvátních inscenačních prostředků a výrazová stylizace představení. Změna žánru nás přinutí i ke změně všech dalších složek: výkladu postav, motivací, situací, v některých případech i celého děje.

Styl se projeví způsobem sdělování faktů v mnoha směrech: ve výběru slov, ve stavbě, v práci s časem, místem a dějem, v budování postav, utváření žánru a v další divadelní práci také s předpokládaným druhem divadla a jevištními prostředky. I v zdánlivé anarchii současného postdramatického divadla zůstává smysl žánrové a stylové jednoty platným požadavkem, neboť žánr i styl jsou pevnou součástí umělecké informace.

### 9.3.4 VOLBA INSCENAČNÍHO KLÍČE

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 koprodukcí režiséra a dramaturga, pak tato stránka je už výsostnou tvůrčí doménou režisérskou – proto se jí zde, v rámci úvah o dramaturgii, nebudu dále zabývat.

## 9.4 Závěr

Dramaturgicko-režijní koncepce, jejímž souhrnným, zobecňujícím výrazem je hlavní idea, řídicí 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 jednoduše přísně podřizují každou část celku, nepřipouštějící odchyly, odbočky, výjimky, vylučující (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 koncepce: 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 při tom 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.

---

### OTÁZKY



Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpovědí je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Smyslem vytvoření dramaturgicko-režijní koncepce divadelního díla je:
  - a) určení směru a způsobu inscenační práce, vize scénického sdělení
  - b) úprava dramatického textu pro inscenování, na které spolupracuje dramaturg s režisérem
  - c) interpretace dramatického textu, která předchází samotnému procesu a v níž se spojuje fáze dramaturgické a režijní práce
- 2) V případě dvojího pojetí dramaturgicko-režijní koncepce mluvíme o:
  - a) otevřené a uzavřené koncepci
  - b) interní a externí koncepci
  - c) dramaturgické a režijní koncepci

- 3) Tvrzení "Volba inscenačního klíče je hledání způsobu, jak proměnit slovo dramatického textu v jeho inscenační ekvivalent." je:
- a) pravda
  - b) nepravda
- 4) Tvrzení „Volba inscenačního žánru nikdy neovlivňuje volbu inscenačních prostředků a výrazovou stylizaci představení.“ je:
- a) pravda
  - b) nepravda
- 5) Tvrzení, že „alfou a omegou dramatického dění je popis prostředí“ je:
- a) pravda
  - b) nepravda
- 



## **SHRNUTÍ KAPITOLY**

Tato kapitola se věnovala seznámení s důležitým milníkem v tvorbě divadelního artefaktu – se stanovením dramaturgicko-režijní koncepce. V ní dochází k určení interpretace textu, hierarchizaci významů, motivaci činů postav, rozhoduje se o způsobu, koncepci, tématu i stylizace konkrétního ztvárnění dramatického textu. Zároveň tento nezbytný krok poukazuje na vzájemnou potřebu spolupráce režiséra a dramaturga, kdy dochází k prvotnímu přerodu literárního/dramatického textu do konkrétní podoby divadelního artefaktu.

---



## **ODPOVĚDI**

Správné odpovědi na otázky jsou: **1 a, 2 a, 3 a, 4 b, 5 b**

---

## 10 SIMULACE PRÁCE DIVADELNÍHO DRAMATURGA V REPERTOÁROVÉM DIVADLE: KONCEPCE SEZONY, VÝBĚR JEDNOTLIVÉHO TITULU

### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Cílem kapitoly je konkrétní simulace práce divadelního dramaturga za účelem ověření teoretických znalostí a dovedností získaných v rámci studia předmětu a osvojení si jednotlivých fází dramaturgické práce při plnění praktických úkolů. Na základě zadání studenti navrhnou řešení konkrétních úkolů a budou je konzultovat s pedagogem. Nejprve zpracují koncepci jedné divadelní sezony ve vybraném repertoárovém divadle a odůvodní také volbu jednotlivých titulů, a to zejména s ohledem na zaměření scény a složení jejího hereckého souboru.

---

### CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly dokážete:

- vypracovat dramaturgický plán sezony ve vybraném činoherním divadle,
  - uvést do vzájemných souvislostí teorii a praxi oboru.
- 

### ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



4 hodiny

---

### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Dramaturgická koncepce sezony, plánování, divadelní agentura, anotace, projekt.

---

## 10.1 Vypracování dramaturgického plánu sezony

Student připraví návrh dramaturgického plánu (konceptu) činoherního divadelního souboru (dle vlastní volby) pro příští divadelní sezonu. Bude postupovat následovně:

### 1. Volba divadla pro vypracování dramaturgického plánu

- Student si dle osobních preferencí vybere jedno z následujících divadel:
  - Divadlo Petra Bezruče Ostrava – [www.bezrucic.cz](http://www.bezrucic.cz)
  - Národní divadlo moravskoslezské Ostrava (soubor činohry) – [www.ndm.cz](http://www.ndm.cz)
  - Divadlo loutek Ostrava – [www.dlo-ostrava.cz](http://www.dlo-ostrava.cz)
  - Slezské divadlo Opava (soubor činohry) – [www.divadlo-opava.cz](http://www.divadlo-opava.cz)
- Posléze detailně prostuduje – prostřednictvím webových stránek – stávající repertoár dané divadelní scény. Zaměří se nejen na jednotlivé tituly (s důrazem na anotace a recenze či další hodnocení), ale zhodnotí také data uvedení (premiéry), režiséry a ostatní tvůrce, ale i herecké obsazení.
- Vytvoří si – v chronologickém pořadí dle premiérového uvedení – pracovní soupis titulů (se zmíněnými údaji), jež jsou ve stávající sezoně uváděny.

### 2. Vypracování dramaturgického plánu

- Student vypracuje dramaturgický plán pro vybrané divadlo – a to na jednu následující divadelní sezonu (navazující na hodnocenou sezonu předcházející).

**Df**

#### **DEFINICE**

Dramaturgický plán připravuje dramaturg podle uměleckého plánu divadla, v němž je angažován. Program je tvořen s určitým cílem, zaměřením, tématem. Vše je však vymezeno vnějšími a vnitřními faktory. Vnější okolnosti, jimiž jsou doba, místo a společenská situace, v nichž divadlo existuje, předurčují finanční situaci, návštěvnost divadla a očekávání společnosti. Vnitřními okolnostmi jsou možnosti divadla – finanční, umělecké, provozní, personální atd. Tyto dva druhy faktorů také určují specializaci divadla – na druh divadelní činnosti, na typ diváků, dramaturgický plán a způsoby inscenací.

- Pro samotné vypracování plánu student zvolí následující osnovu:

#### a) úvod dramaturgického plánu

- stručné zhodnocení předcházejících období (sezony/případně i více sezon) a představa zajištění návaznosti na sezonu budoucí

- zdůvodnění případného tematického zaměření sezony a osvětlení daných záměrů
- b) seznam nově plánovaných titulů s uvedením následujících údajů:**
- autor díla (dramatu, literární či jiné předlohy), překladatel, úpravce/dramatizátor
  - inscenační tým (návrh): režisér, výtvarník scény a kostýmů, autor hudby
  - návrh hereckého obsazení
  - datum premiéry (návrh)
  - stručné anotace titulů s důrazem na inscenační záměr ve spojitosti s uměleckou koncepcí divadla, odůvodnění volby
- c) výčet dalších v sezoně uváděných inscenací s cílem zajistit plynulou návaznost mezi jednotlivými sezonami**
- seznam inscenací přecházejících ze sezon minulých
  - plán chystaných derniér

V Moodle – v kapitole 10 – student nalezne dva příklady návrhů dramaturgických plánů, jejichž zpracováním se může inspirovat.

### 3. Formální zpracování dramaturgického plánu a jeho odevzdání

- Student připraví dvě formální verze záměru projektu:
- a) verze pro prezentaci v rámci veřejné obhajoby projektu**
- Student zvolí takovou formu, která bude snadno zprostředkovatelná pro účely veřejné prezentace. Doporučuje se zejména powerpointová prezentace, ale je možné využít i jiné – pokud možno poutavé a interaktivní – způsoby uvedení. Příliš vhodné není číst pouze z listu.
  - V úvahu je potřeba brát samozřejmě nejen formální úpravu prezentace, ale zejména její rozsah, který by měl odpovídat časovému prostoru v rozpětí 10-15 minut.
- b) písemné zpracování projektu**
- Toto zpracování student odevzdá jako závěrečný výstup nutný pro absolvování předmětu. Rozsah projektu je 5 a více normostran, je zpracován např. v doc. verzi, vyžaduje se základní grafická úprava a mj. i bezchybné gramatické zpracování.
  - Tuto verzi student zašle prostřednictvím školního mailu vyučujícímu předmětu Základy divadelní dramaturgie v závěru semestru dle požadovaného termínu.

---

## DALŠÍ ZDROJE



Rozšiřující literatura:

CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. NAMU, 2020.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Janáčkova akademie múzických umění, 2009.

KLÍMA, Miloslav a DVOŘÁK, Jan, ed. *O dramaturgii*. Pražská scéna, 2016.

*Simulace práce divadelního dramaturga v repertoárovém divadle: koncepce sezony, výběr jednotlivého titulu*

VEDRAL, Jan. *Dramaturg*. Větrné mlýny, 2018.

---



## **SHRnutí KAPITOLY**

Student si ověřil své teoretické znalosti získané studiem předmětu Základy divadelní dramaturgie a s ohledem na konkrétní zadání se naučil vypracovat projekt dramaturgického plánu vybrané divadelní činoherní scény na jednu sezonu.

---



## 11 SIMULACE PRÁCE DIVADELNÍHO DRAMATURGA V REPERTOÁROVÉM DIVADLE: VÝBĚR REŽISÉRA, HLEDÁNÍ REŽIJNĚ-DRAMATURGICKÉ KONCEPCE, ÚPRAVA A KRÁCENÍ HRY

### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Cílem této kapitoly je ověření si teoretických znalostí a dovedností získaných v rámci předcházejícího studia předmětu a osvojení si jednotlivých fází dramaturgické práce při plnění praktických úkolů. Na základě konkrétních zadání studenti navrhnou řešení jednotlivých úkolů a budou je konzultovat s pedagogem. Nejprve se zaměří na otázku volby režiséra pro danou inscenaci a následně vytvoří režijně-dramaturgickou koncepci vybraného titulu, který podrobí úpravám a krácení.

### CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly dokážete:

- upravit dramatický text pro inscenování,
- uvést do vzájemných souvislostí teorii a praxi oboru.

### ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



4 hodiny

### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Dramatický text, dramaturgická úprava textu, krácení, revize překladu.

## **11.1 Úprava dramatického textu za účelem inscenování**

Student připraví návrh úpravy zvoleného dramatického textu pro účely inscenování v Divadle Petra Bezruče Ostrava. Bude postupovat následovně:

### **1) Volba vhodného dramatického textu pro účely úpravy**

- Student si dle osobních preferencí vybere jeden z následujících textů:
  - William Shakespeare: Sen noci svatojánské
  - Friedrich Schiller: Úklady a láska
  - Henrik Ibsen: Divoká kachna
  - bratři Mrštíkové: Maryša
  - text dle vlastní volby
- Posléze si důkladně prostuduje kapitolu *Dramaturgická příprava textu* (In: Hořínek, Zdeněk: Úvod do praktické dramaturgie). Znění textu najde také v příloze v Moodle u kapitoly 11.

### **2) Vypracování úpravy zvoleného dramatického textu pro účely inscenování v Divadle Petra Bezruče Ostrava**

- Student vypracuje úpravu dramatického textu dle vlastního záměru (razantní úprava nezbytně nutná úprava, dílčí úprava) pro dané divadlo a jeho herecký soubor. Svůj záměr obhájí prostřednictvím krátké analýzy – stručného nástinu dramaturgicko-režijní koncepce, ve které změny představí a doloží jejich potřebnost i koncepční záměr (např. posun žánru, krácení textu, dopisování textu, škrty postav atd.).
- Rovněž uskuteční jazykovou revizi textu – zejména v případě starších textů či překladů.
- Podklady zpracuje s ohledem na potenciální uvedení v Divadle Petra Bezruče Ostrava a obsazení členy jeho hereckého souboru.

### **3) Formální zpracování práce a její odevzdání**

- Student zpracuje projekt pouze písemnou formou.
- Toto zpracování student odevzdá jako závěrečný výstup nutný pro absolvování předmětu. Projekt bude zpracován např. v doc. nebo pdf verzi, vyžaduje se základní grafická úprava a mj. i bezchybné gramatické zpracování.
- K úpravě dramatického textu a analýze záměru student přiloží také původní verzi upraveného textu.
- Práci student zašle prostřednictvím školního mailu vyučujícímu předmětu Základy divadelní dramaturgie v závěru semestru dle požadovaného termínu.

## DALŠÍ ZDROJE



Rozšiřující literatura:

CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. NAMU, 2020.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Janáčkova akademie múzických umění, 2009.

---

## SHRNUTÍ KAPITOLY



Student si ověřil své teoretické znalosti získané studiem předmětu Základy divadelní dramaturgie a s ohledem na konkrétní zadání vypracoval návrh úpravy zvoleného dramatického textu pro účely inscenování v Divadle Petra Bezruče Ostrava. Vhodně tak propojil teoretické znalosti s praktickou výukou.

---

*Simulace práce divadelního dramaturga v repertoárovém divadle (volba obsazení, umění sledovat a analyzovat práci režiséra a herců během přípravy inscenace, příprava divadelního programu, psaní anotací, dozorování repríz atp.)*

## **12 SIMULACE PRÁCE DIVADELNÍHO DRAMATURGA V REPERTOÁROVÉM DIVADLE (VOLBA OBSAZENÍ, UMĚNÍ SLEDOVAT A ANALYZOVAT PRÁCI REŽI- SÉRA A HERCŮ BĚHEM PŘÍPRAVY INSCENACE, PŘÍ- PRAVA DIVADELNÍHO PROGRAMU, PSANÍ ANOTACÍ, DOZOROVÁNÍ REPRÍZ ATP.)**



### **RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY**

Cílem kapitoly je simulace práce divadelního dramaturga za účelem ověření teoretických znalostí získaných v rámci studia a osvojení si jednotlivých fází dramaturgické práce při plnění praktických úkolů. Na základě zadání studenti navrhnu řešení jednotlivých úkolů a budou je konzultovat s pedagogem. Zaměří se na oblast volby obsazení inscenace, dále na dramaturgovu zpětnou reflexi práce režiséra i herců během vzniku inscenace a na přípravu písemných podkladů nezbytných pro realizaci inscenace (program, psaní anotací).

---



### **CÍLE KAPITOLY**

Po prostudování této kapitoly dokážete:

- aplikovat teoretické znalosti v rámci jednotlivých fází dramaturgické práce,
  - zdůvodnit volbu hereckého obsazení inscenace v rámci různých divadel,
  - zpětně reflektovat inscenaci s důrazem na práci režiséra a herců,
  - připravit široké spektrum tiskových a dalších podkladů pro prezentaci inscenace i sezony.
- 



### **ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU**

4 hodiny

---



### **KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY**

Dramaturgie, dramaturg, volba obsazení inscenace, divadelní program, anotace, brožura pro předplatné, reflexe inscenace s důrazem na práci režiséra a herců.

## 12.1 Příprava textových podkladů pro propagaci divadelní inscenace

Student připraví návrh textových podkladů pro propagaci uvedení jeho inscenační úpravy textu, který si zvolil v rámci zpracování úkolu v kapitole 11. Bude postupovat následovně:

### 1) Příprava (fiktivního) programu k chystané inscenaci

- Student si nejprve prostuduje dostupné divadelní programy. Využít může také podklady v Moodle u kapitoly 12, kde ve složce Divadelní programy najde k dispozici materiály v pdf. verzi ke stažení.
- Následně připraví koncepci několikastránkového divadelního programu k potenciální inscenaci textu, který si zvolil v rámci zpracování úkolu v kapitole 11. Promyslí celkovou koncepci a strukturu obsahové stránky programu.

### 2) Vypracování anotace pro účely zveřejnění na webu divadla a na kulturních portálech

- Rozsah anotace: do 900 znaků
- Anotace by měla výstižně představit uváděnou inscenaci, zároveň by měla upoutat čtenáře a přilákat ho k návštěvě divadla. Nesmí obsahovat pointu či vyústění inscenace.

### 3) Formální zpracování práce a její odevzdání

- Student zpracuje oba úkoly písemnou formou.
- Texty student odevzdá jako závěrečný výstup nutný pro absolvování předmětu. Projekt bude zpracován např. v doc. nebo pdf verzi, vyžaduje se základní grafická úprava a mj. i bezchybné gramatické zpracování.

. Práci student zašle prostřednictvím školního mailu vyučujícímu předmětu Základy divadelní dramaturgie v závěru semestru dle požadovaného termínu.



## SHRNUTÍ KAPITOLY



Student si ověřil své teoretické znalosti získané studiem předmětu Základy divadelní dramaturgie a s ohledem na konkrétní zadání vypracoval návrh textových podkladů (program k inscenaci, anotaci) pro propagaci uvedení jeho inscenační úpravy textu, který si

*Simulace práce divadelního dramaturga v repertoárovém divadle (volba obsazení, umění sledovat a analyzovat práci režiséra a herců během přípravy inscenace, příprava divadelního programu, psaní anotací, dozorování repríz atp.)*  
zvolil v rámci zpracování úkolu v kapitole 11. Vhodně tak propojil teoretické znalosti s praktickou výukou.

---

## 13 REKAPITULACE ZÁKLADNÍCH DRAMATURGICKÝCH PRINCIPŮ (SPOLEČNÉ HLEDÁNÍ/FORMULOVÁNÍ PROSTŘEDNICTVÍM REFLEXE STUDENTŮ)

### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Cílem výuky je poskytnout studentům prostor pro prezentaci a reflexi výsledků jejich tvůrčí práce. V rámci veřejného setkání studenti představí jednotlivé vypracované úkoly zadané v předcházejících hodinách a na základě následné diskuze mezi sebou a pedagogem obhájí své projekty. Touto cestou si snadno ověří nejen svou kreativitu a znalosti i schopnosti kvalitně a komplexně uplatnit nabyté teoretické znalosti v praxi, zároveň se učí argumentovat, konstruktivně připomínkovat aktivity ostatních a kvalifikovaně vyhodnocovat vlastní uměleckou tvorbu.

### CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly a absolvování veřejné prezentace dokážete:

- obhajovat projekty, posílit své schopnosti veřejného vystupování,
- posílit schopnosti argumentovat názory a prosadit je na veřejném fóru,
- vyhodnotit zpětnou vazbu hodnoceného projektu,
- aplikovat teoretické znalosti v rámci jednotlivých fází dramaturgické práce,
- zdůvodnit volbu hereckého obsazení inscenace v rámci různých divadel,
- zpětně reflektovat inscenaci s důrazem na práci režiséra a herců,
- připravit podklady pro prezentaci inscenace.

### ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



120 minut

### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Projekt, prezentace, veřejná prezentace, obhajoba, rétorika, koncepce, dramaturgie, teorie, praxe.

## **13.1 Reflexe projektu**

V úzké návaznosti na předchozí tři kapitoly, jejichž cílem bylo vypracovat jednotlivé úkoly týkající se praxe divadelní dramaturgie, budou nyní studenti veřejně prezentovat své výsledky před pedagogy i ostatními kolegy, případně přizvanými posluchači.

Cílem obhajoby je seznámit přítomné – pokud možno co nejkomplexněji – se záměrem jednotlivých projektů a obhájit jejich koncepcí – s důrazem na reálné uplatnění v běžném provozu činoherního repertoárového divadla. Zároveň se zjišťuje připravenost studenta veřejně vystoupit, pregnantně formulovat názory, zaujmout posluchače, umět argumentovat své záměry a přesvědčit o kvalitách své práce.

## **13.2 Průběh obhajoby a její hodnocení**

Obhajoba má podobu samostatného výkladu (v délce prezentace do 15 min.). V něm by měl posluchač ústní formou a srozumitelně představit svůj plán vypracovaného projektu, vyložit jeho smysl, průběh realizace včetně případných komplikací a možnost uplatnění projektu v praxi.

Doporučujeme připravit prezentaci v programu Microsoft PowerPoint.

Závěrečnou částí obhajoby je diskuse, v níž by měl student odpovídat na dotazy a připomínky přítomných přísedících. V úvahu bude brána nejen jeho pohotovost, ale především schopnost přesvědčivě argumentovat své záměry a postoje.

Na projektu bude hodnocena nejen jeho odborná úroveň, ale i způsob, jak je posluchač schopen ho zpracovat, prezentovat a obhájit.

## **13.3 Příprava vystoupení**

Vystupování a mluvení na veřejnosti je strašákem pro mnoho lidí. Naštěstí se s pomocí několika následujících rad můžeme nepříjemných úzkostí zbavit.

### **Cíl projevu**

- Každé vyjadřování má být úsporné.
- Nejprve promysleme cíl projevu, pak jeho strukturu a připravíme si osnovu.
- Zvážíme, co je hlavní a co vedlejší.
- Důležité myšlenky opakujeme, rozvíjíme, a hlavně zdůvodňujeme.
- Neutápíme se v podrobnostech ani „nepřeskakujeme“ od jednoho tématu ke druhému.
- Nic nelze dělat spěšně a současně moudře.



## Forma projevu

- Přehlednost
- Každý projev má obsahovat tři části, a to:
  - a) **Úvod.** – Oslovíme posluchače a snažíme se získat jejich sympatie. Vytyčíme téma, stanovíme cíl, uvedeme základní problémy, jimiž se budeme zabývat.
  - b) **Vlastní stat'.** – Obsahuje hlavní problematiku, se kterou chceme posluchače seznámit. Nesmíme zapomenout na to, že řečník musí umět všechna svá tvrzení přesvědčivě dokázat. Důležitá je vhodná argumentace.
  - c) **Závěr.** – Shrneme hlavní myšlenky vystoupení, uvedeme podněty pro diskusi. Nedáváme najevo radost z toho, že naše vystoupení už skončilo.
- Logická stavba projevu. Vyjadřujeme se přesně, vyhýbáme se ukvapeným zobecněním. Problematiku musíme posuzovat svědomitě, nejenom zběžně a povrchně.
- Srozumitelnost projevu. Veřejné projevy realizujeme vždy spisovným jazykem a pečlivě vyslovujeme. Nepoužíváme dlouhých vět a složitých souvětí. Nehromadíme příliš mnoho faktů vedle sebe.

---

### SHRNUTÍ KAPITOLY



Student si ověřil své schopnosti realizovat projekt z oblasti praxe divadelní dramaturgie, vystavět jeho koncepčně propracovanou a poutavou prezentaci a vystoupit v rámci veřejné obhajoby.

---

## LITERATURA

Povinná literatura:

CINDLEROVÁ, J. „Bílá nemoc dnes“ (a další stati z daného svazku), in *Dramaturgie pro 21. století* (sborník ze sympozia). Praha: DAMU, 2014.

CÍSAŘ, J. *Základy dramaturgie I. Situace*. Praha: AMU, 1999.

CÍSAŘ, J. *Základy dramaturgie II. Dramatická postava*. Praha: AMU, 2002.

KLÍMA, M. *O dramaturgii*. Praha: Pražská scéna, 2016.

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

Doporučená literatura:

BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Divadelní ústav, 1999.

FISCHER-LICHTE, E. *Dejiny drámy*. Bratislava: Divadelný ústav, 2003.

ZICH, O. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1987.

## **SHRnutí STUDIjNÍ OPORY**

Cílem studijní opory, kterou jste měli možnost během tohoto semestru prostudovat, bylo představit specifickou pozici dramaturgie v kontextu celého spektra nejen divadelní činnosti.

V úvodu jsme se seznámili se vznikem a definicí pojmu divadelní dramaturgie a také jsme nastínili její historický vývoj od samotných počátků vzniku divadla až do současnosti. Poté jsme postupně osvětlili pozice dramatika, režiséra a herce v kontextu divadelní dramaturgie a popsali jsme jejich podíl na vzniku divadelního artefaktu. Detailněji jsme se zaměřili zejména na jednotlivé nezbytné činnosti dramaturga, zejména na přípravu koncepce dramaturgického směřování divadla, realizaci dramaturgického plánu sezony, práci s textem i na zapojení do přípravy konkrétní inscenace. Připomněli jsme také celou řadu činností, které výše uvedené doplňují: redakci programových textů, spolupráce s PR divadla či lektorskou činnost, jíž se divadelní dramaturg také může věnovat.

Divadelní dramaturgii jsme se pokusili představit v co nejširším spektru možných aktivit. Teoretické znalosti si studenti prověřili během plnění praktických úkolů – např. krácení a úprava dramatických textů, tvorba programové brožury k fiktivní inscenaci či tvorba dramaturgického plánu vybraného divadla. Výuka tak kladla co největší důraz právě na samotné propojení teorie s praxí, aby se absolventi následně mohli snadno uplatnit v konkrétních divadelních institucích.

Nezbývá než věřit, že získané znalosti i praktické dovednosti lehce uplatníte ve své budoucí praxi v divadle.

## PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON



Čas potřebný ke studiu



Klíčová slova



Průvodce studiem



Rychlý náhled



Tutoriály



K zapamatování



Řešená úloha



Kontrolní otázka



Odpovědi



Samostatný úkol



Pro zájemce



Cíle kapitoly



Nezapomeňte na odpočinek



Průvodce textem



Shrnutí



Definice



Případová studie



Věta



Korespondenční úkol



Otázky



Další zdroje



Úkol k zamyšlení

Název: **Základy divadelní dramaturgie**  
Autor: **Mgr. Pavla Bergmannová**  
Vydavatel: Slezská univerzita v Opavě  
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě  
Určeno: studentům SU FPF Opava  
Počet stran: 10102

Tato publikace neprošla jazykovou úpravou.