

ARTUR ZÁVODSKÝ

## PROBLEMATIKA DIVADELNÍ DRAMATURGIE

### Úvodem

Divadelní artefakt je ze všech artefaktů — vzhledem k biologickému základu tvorby herců, která je osou divadelní tvorby — nejvíce působivý.<sup>1</sup> Víme, a neustále se o tom při návštěvách divadelních představení přesvědčujeme, že prostředí divadla stupňuje apercepci díla. Něco jiného je číst Sofoklova Oidipa vladaře nebo Gogolova Revizora v knize a doma o samotě, něco jiného pak být přítomen inscenaci těchto vynikajících her spolu s publikem, uprostřed něho. Dvě věci tu vystupují do popředí: a) na základě dramatikova textu vzniklo dílo nové umělecké kategorie — dílo divadelní; b) v hromadném vnímání divadelního artefaktu, které dává divadelnímu představení charakter něčeho neběžného, slavnostního, co se rodí z kontaktu herců a přihlízejících, tkví jeden z jeho podstatných rysů, onen v žádném jiném umění nedosažitelný úchvat.

Základem práce divadla (ale stejně tak jiných „scénických“ umění: rozhlasu, filmu a televize) je dramaturgie. Dramaturgicko-scénický výklad uváděného textu je východiskem pro funkční začlenění všech složek do divadelního artefaktu — divadelního představení.

### 1

#### CO JE DRAMATURGIE

Termín „dramaturgie“ zahrnuje v sobě několik činností, které ovšem spolu souvisejí a jedna od druhé se při návaznosti na sebe nedá odloučit.

*Dramaturgie v divadle* je činnost člena nebo kolektivu členů vedení divadla, která připravuje koncepci úhrnu inscenací v jistém časovém úseku (nejčastěji v jedné divadelní sezóně). Poté chystá drama — slovesné dílo (nebo jiný druh slovesného díla) ke scénické realizaci. Dramaturgie se podílí na přípravě inscenace jakožto divadelního díla od jejího počátku (čtení, úprava textu apod.) až k výslednému tvaru divadelnímu. Dramaturgie spoluvytváří ideově estetickou koncepci jednotlivých inscenací.

---

<sup>1</sup> Máme zde ovšem na mysli inscenace ideově a umělecky významných textů. Nový divadelní artefakt, výsostný tvar vznikl tu tvorbou celého divadelního kolektivu.

V divadle profesionálním nebo v rozhlasě či v televizi existuje skupina lidí (dramaturgů, lektorů), kteří připravují jednotlivé inscenace nebo popřípadě jejich úhrn na celou sezónu či na ještě delší časové období. Obdobně mělo by tomu být i v divadelním souboru amatérském.

Dramaturgovy návrhy se stávají divadelním tělem teprve spoluprací s režisérem, který je přijme a spolu se souborem, eventuálně jinými spolupracovníky (scénografem, autorem hudby, choreografem atd.) je realizuje. Správně by se mělo mluvit o *dramaturgicko-režijní koncepci* jisté inscenace nebo jejich úhrnu (např. o realizovaném dramaturgickém plánu za celou sezónu). Trvá-li jisté ideově umělecké zaměření souboru delší dobu, např. několik sezón, můžeme mluvit o *dramaturgicko-režijním profilu* divadelního souboru.

V dnešním divadle je dramaturgicko-režijní koncepce jednotlivých inscenací, celé sezóny nebo dokonce koncepce ideově uměleckého profilu souboru základem veškeré činnosti souboru, ať už jde o těleso profesionální nebo amatérské. Při každém náročnějším divadelním díle spolupracuje dramaturg ruku v ruce s režisérem. Oni dva jsou vůdčí osobnosti divadelního souboru. Odsud vyplývají velké požadavky na jejich filozofický a politický rozhled, na jejich uměleckou zdatnost. Podíváme-li se jenom na dějiny českého činoherního divadla, shledáváme, že dramaturgem byl okolo roku 1848 Josef Kajetán Tyl, místo prvního dramaturga činohry Národního divadla zastával Ladislav Stroupežnický, dramaturgem Vinohradského divadla byl po jednu sezónu počátkem dvacátých let našeho věku Karel Čapek a ve třicátých letech Frank Tetauer, dramaturgii Národního divadla v Brně po čtyři roky (1918—1922) vytvářel Jiří Mahen atd.

Někdy existuje v divadelním souboru *personální unie dramaturga a režiséra*. Jsme toho svědky u velkých režisérů — např. u Jeana Vilara, u Leona Schillera, u E. F. Buriana. Ze všeho nejméně škodlivější by bylo, kdyby dramaturg a režisér pracovali odděleně, kdyby nespolečně pracovali na společném díle od počátku až do jeho závěrečného tvaru. Nedovedeme si ani představit, že by si v moderním divadle byli dramaturg a režisér svým filozofickým, politickým a uměleckým kredem vzdáleni, natož pak cizí. Pokud si velký režisér nedělá dramaturgii sám, hledá dramaturga, jehož filozofický, politický a umělecký názor je totožný nebo aspoň blízký názoru jeho. Takového spolupracovníka našel např. Karel Hugo Hilar ve Františku Götzovi. Ten byl s Hilarem v každodenním styku a dovedl ho po čas jeho vážného onemocnění v letech 1923—1924 zastoupit. Umělecké a lidské společenství K. H. Hilara s Františkem Götzem připomínalo spojené nádoby.

## 2

### RŮZNÝ OBSAH POJMU DRAMATURGIE

„Dramaturgie“ je slovo řeckého původu. „Dramaturgie“ znamenalo s t a r ý m Ř e k ů m psaní dramatu; termínem „dramaturgós“ rozuměli spisovatele dramatu, dramatika.

Renesance tyto pojmy s jejich antickým obsahem obnovila.

Od časů klasicismu (počínajíc druhou polovinou 17. století) myslí se ve F r a n c i i dramaturgem autor dramatu. Někdy kladou Francouzové do proti-

kladu dramatického básníka, tvůrce velkých uměleckých děl, a spisovatele her bez větší hodnoty, zaměřených především na úspěch komerční (dramaturgie).

V německém prostředí určila obsah termínů „dramaturgie“ a „dramaturg“ kniha slavného kritika a dramatika Gottholda Ephraima Lessinga *Hamburská dramaturgie* (z let 1768–1769). Autor v ní podával kritiku her provozovaných v hamburském Národním divadle a kritiku jejich inscenací. Při této příležitosti rozebíral také otázky teorie dramatu a teorie divadla. Pod vlivem G. E. Lessinga zahrnovala se pak v Německu do pojmu „dramaturgie“ celá šíře problematiky z oblasti teorie dramatu i problematiky vznikající okolo provozování dramatu na scéně. K tomu se připojoval také návod, jak napsat dobrou hru i jak ji umělecky působivě inscenovat.

V Rusku, a dnes i v Sovětském svazu, užívá se pojmů „dramaturgie“ a „dramaturg“ v jejich francouzském významu. Mluví se např. o dramaturgii dvacátých let našeho věku, o dramaturgii Maxima Gorkého; my bychom pro tento obsah užili raději termín *dramatika*.

Postupující divadelní praxe, hlavně v 19. století, termín „dramaturgie“ a „dramaturg“ modifikovala dále. Tak se dramaturgem myslil spisovatel, který se zaváže napsat pro divadelní soubor jistý počet her, další hry z cizích národních kultur přeložit a divadlu dodané původní dramatické texty přečíst, upravit a přichystat k provozování. V tomto smyslu byl např. Josef Kajetán Tyl dramaturgem českých her ve Stavovském divadle (měl v ročním úvazku napsat dvě hry a šest her přeložit; o Tylově schopnosti a připravenosti svědčí fakt, že tento úkol – jak mu nemohou nezávidět dnešní dramaturgové! – lehce splnil).

V dalším vývoji divadelního umění se náplň dramaturgovy práce ještě více rozšiřovala: vedle posuzování zadaných kusů a spolupráce s jejich autory, vedle upravování her starších i nových, původních i překladů, měl být dramaturg, člen umělecké správy divadla, přítomen čtené zkoušce, před níž podával výklad o spisovateli a jeho osobě, analyzoval danou hru, dále navrhoval řediteli pořadí her v repertoáru, připravoval návrhy pro angažování nových sil apod.

Sporadicky vyskytuje se ještě jeden obsah pojmů „dramaturgie“ a „dramaturg“. Existují autoři – jsou to např. August Strindberg, Frank Wedekind, G. B. Shaw, u nás Jan Bartoš – kteří sami osvětlují a rozebírají svoje nová díla v obšírných předmluvách při jejich vydání. Tyto jejich projevy mohli bychom označit jako *dramaturgii autorskou*.

Jak chápeme úkoly a práci dramaturga dnes a v našich poměrech, vykládám dále v kapitole Hlavní náplň dramaturgovy práce.

### 3

## ROZHODUJÍ KVALITY SCÉNICKÉ

Artefaktem divadla je divadelní představení. Je to dílo syntetické povahy. Vždyť samo divadlo je umění, které vzniká nerozlučitelnou syntézou, strukturováním řady umění jiných: slovesného, scénického, hudebního a především hereckého. Nemůžeme tedy divadelní artefakt (divadelní představení) posuzovat výhradně podle kvality slovesného textu, který

divadelní soubor uvádí nebo míní uvést. Text představuje toliko jednu složku celé divadelní struktury. A vic: každý text, i ten umělecky nejhodnotnější, je toliko možností, kterou má jeho divadelní inscenování naplnit. Pokud jde o divadelní uplatnění, neměl by být text posuzován sám o sobě. Neboť ani slovesný text, drama nebo libreto či scénář, které se vyznačují vysokými kvalitami ideové estetickými, nejsou zárukou vysoké kvality inscenace. Proto je velmi ošidné a vždycky zůstává jenom v oblasti dohadu každé posuzování tzv. dramaturgických plánů divadel, ať už profesionálních či amatérských. Z „velkého“ textu — např. ze Shakespearovy tragédie Hamlet — dá se totiž udělat zcela průměrné nebo dokonce podprůměrné představení, jako se dá zase z průměrného textu — např. z Goldoniho veselohry Mirandolina — vytvořit kouzelné, lidsky podmanivé i esteticky účinné představení.

Jednou z hlavních povinností dramaturga je, aby citlivým rozbořem, který přihlíží ke všem obsahovým a formálním stránkám, zkoumal, jakou působivost bude mít drama či zvolený text, až budou inscenovány, jaké v tom ohledu poskytují možnosti hercům, režisérovi, scénografovi, autorovi hudební složky, choreografovi atd., jinými slovy: vyšetřuje scénické vlastnosti, inscenační možnosti daného dramatu či předloženého textu.

Někdy jsou text dramatu či libreta, které mají být inscenovány, mnohmluvné, podávají nadbytečné informace; v samé inscenaci jsou pak tyto informace vyjádřeny hrou herců, ukázány divadelní scénou, tlumočeny hudební složkou apod. V tom případě se dramaturg a ruku v ruce s ním režisér nebojí všechno, co je nadbytečné, odstranit, slovesný text „pročesat“, slovem: připravit ho k divadelnímu provedení.

Jsou režiséři (např. Zdeněk Kaloš, režisér činohry Státního divadla v Brně), kteří si na základě dramatikova textu udělají vlastní scénář a podle něho pak vytvoří divadelní inscenaci. Je to nutné i z těch důvodů, že repliky v dramatu se stávají slovním jednáním divadelní postavy a jsou nerozlučně spojeny s gesty, chůzí, mimikou této postavy. Na divadelní scéně vzniká nová struktura; dramatikův text se jí musí podrobit. E. F. Burian si připravoval řadu textů, jež potom inscenoval, vlastní dramaturgizací epických útvarů — tak např. pro jedinečnou inscenaci Dykova Krysaře citlivě zdramatizoval spisovatelovu prózu. Při dramaturgizaci už počítal s tím, že některé informace z Dykovy novely sdělí obecnstvu ryze divadelními postupy a prostředky.

Příklady osvětlí to, co bylo zatím řečeno víceméně teoreticky. Nikdo nepochybuje o tom, že Goethův Faust představuje velikou hodnotu literární; při jeho četbě poznáváme bohaté myšlenky a získáváme emocionální zážitky. Má-li však být Faust uveden na jeviště, musí jeho text projít dramaturgickou úpravou, a to značnou. Kompozice knižní podoby Fausta a kompozice scénického provedení tohoto díla se budou podstatně lišit; zejména v druhém díle dojde nezbytně k rozsáhlým škrtům. Slovesné pasáže jsou při převádění Goethovy velebásně vyjadřovány na jevišti postupy a prostředky divadelními, resp. v jiném případě rozhlasovými a filmovými. Nebo další příklad. Když Viktor Dyk odevzdal Jaroslavu Kvapilovi k provedení v Národním divadle rukopis Zmoudření dona Quijota, odmítl režisér Kvapil hru inscenovat, prohlásiv ji za neinscenovatelnou. A přišel r. 1914 berlínský režisér František Zavřel, do tvaru Dykovy hry

silně zasáhl (škrty, přeskupením scén atd.) a drama ve Vinohradském divadle inscenoval s velkým úspěchem. Tato Zavřelova dramaturgická lekce otevřela pak cestu velkorysě praxi režiséra K. H. Hilara a po něm praxi řady dalších našich režisérů (Jiřího Frejky, E. F. Buriana, Milana Páska atd.).

## 4

## ZNÁT, PRO KOHO HRAJI

*Divadelním artefaktem je každé jednotlivé představení.* Přísně vzato divadelní inscenace jako taková konkrétně neexistuje; je to pojem — abstraktum. Vždy jde jenom o konkrétní představení, atmosférou, výkony herců či složením obecnstva specifické, jedinečné.

*Divadelní představení se rodí v dialektickém sepětí těch, kdož je vytvářejí, a těch, kdož je vnímají.* Jinak řečeno: konfrontuje život zobrazený na jevišti s myšlením a cítěním obecnstva v hledišti. Tak vzniká onen ničím nezastupitelný artefakt divadelní, platící za svoji jedinečnou, v přítomné době doléhavou existenci — časově je trvání divadelního představení omezeno zpravidla dobou dvou tří hodin — neúprosným zánikem.

*Divadelníci hrají pro své současníky.* Jestliže se herec, dramaturg, režisér nevysloví nastudovanou hrou v přítomné chvíli, ztrácí možnost své tvorby vůbec. Nemůže pracovat pro budoucnost — jak by teoreticky vzato mohl například dělat malíř nebo sochař, který nemíni své artefakty vystavovat a který je ukládá ve svém ateliéru. Výtvarníkovy obrazy, kresby, grafika, sochy atd. mohou promluvit (jiná otázka ovšem je, zdali opravdu promluví) i po letech. Také napsané dílo slovesné si může najít své čtenáře i po desetiletích, ba staletích. Divadelník se musí umělecky vyslovit v přítomné době, teď, a před svými současníky. Herec např. je po deseti letech, a možná už po roce, jiný, nežli jaký je dnes, má jiné fyzické a mentální kvality a nemůže postavu, s níž se nyní minul, už později třeba vůbec hrát.

Divadelníci, tvořící v přítomné chvíli a pro přítomnou chvíli, musejí držet ruku na pulsu své doby, musejí znát lidi — své současníky, musejí žít jejich životem, a nikoli vegetovat někde na okraji dění. Jinými slovy: je třeba, aby si rozuměli se svým obecnstvem, aby je dobře znali, aby našli k němu cestu, hovořili o věcech, které tyto lidi zajímají, znepokojují a trápí.

Předpokladem dramaturgie toho kterého divadla, profesionálního stejně jako amatérského, je tedy *znalost obecnstva*, pro něž se má hrát. Činnost dramaturgie každé scény začíná poznáním obecnstva. Bylo už dávno řečeno, že divadlo je takové, na jakého diváka myslí. Divadlo vede se svým divadlem dialog. Aby mohlo tento dialog vést s úspěchem a k prospěchu divadelní kultury, musí vědět, s kým mluví. A tu vystupuje potřeba sociologického průzkumu nebo alespoň jistým soustavnějším pozorováním doloženého dohadu o kulturně politické úrovni diváků, o jejich sociálním složení, o jejich věkovém rozložení, vzdělanostním nivó atd. Jde o publikum velkoměstské, venkovské, z městské periferie, dělnické, rolnické či smíšené, věku mladého, středního, staršího, názorově progresivní či konzervativní, esteticky vzdělané či zaostávající za novými uměleckými proudy atd.? — na takové otázky musí si odpovídat každý praktický divadelník,

profesionální jako amatérský, a především dramaturg, který navrhuje k provozování dramata a texty. Podle odpovědí na připomenuté otázky stanoví dramaturg zaměření svého souboru a bude uvažovat o koncepci dramaturgického plánu.

Během každého divadelního představení přicházejí divadelníci se svým obecenstvem do styku, riskující, že jim buď obecenstvo nebude rozumět, že podávaná myšlenka a zvolený jevištní tvar budou pro publikum „nepochopitelné“, „vysoké“, „nesrozumitelné“, nebo naopak, že obecenstvo se bude dovídat věci, na něž není zvědav, věci, které už zná nebo které je nezajímají, či že divadelníci budou třeba i palčivé problémy podávat umělecky nepůsobivými postupy (např. způsobem, který je vlastní publicistice, novinám, zpravodajství).

Divadelníci, jimž jde o skutečné umění, *nemohou se publiku podbízet*, snižovat svoje nároky na ně, vyhovovat jeho nešlechtěné pudovosti a rozbředlému sentimentu nízké úrovně. Musejí jít krok před ním. Budou ovšem bedlivě vážit délku tohoto kroku před obecenstvem, aby nepřerušili se svými diváky spojení. Pak by totiž jejich hlas šel do prázdna.

O vztahu obecenstvo—divadelníci může existovat dvojitá představa; v obou případech jde o krajnosti, které divadelní život v jejich „čiré“ formě uskutečňuje jen málokdy. Nebo alespoň by se tyto krajnosti vyskytovat neměly. První možnost považuje diváky za tvory víceméně pasivní, kteří předváděný divadelní útvar přijímají trpně, kochají se jím, kteří se ve zvlněné citové náladě tak říkajíc kolébají, kteří přímo v plačtivém sentimentu tonou. Takový typ divadla rozkošnický se dojmavějšího vyhovuje divadlu impresionistickému, myšlenkově nepřiliš náročnému. Mnohem více uplatňuje se dnes v praxi pokrokového divadla ono pojetí vzrušování divadlem, kdy divák je burcován k tomu, aby zaujal k předváděnému artefaktu stanovisko, kdy je neustále provokován, aby s tím, co vidí a slyší, buď projevil souhlas, nebo aby s tím polemizoval či alespoň aby o viděném a slyšeném přemýšlel. To je typ divadla politického, angažovaného, divadla, které přímo obecenstvo šokuje (Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt, Ivan Bukovčan aj.).

Socialistické divadlo je ovšem divadlo, které chce obecenstvo ovlivňovat všemi prostředky, je to divadlo, které apeluje na divákův rozum, na jeho city, je to divadlo, které probouzí nejrozmanitější emoce a představy. Žádných prostředků, jak působit na diváka, jak ho dojmout, jak ho okouzlit, jak jím otrást, žádných prostředků ze sféry intelektuální, citové ani smyslové nemůže se socialistické divadlo vzdát. Všechny, uplatněny proporcionálně správně a v divadelním artefaktu na svém místě, slouží prosazování socialistického ideálu. Socialističtí divadelníci, a to divadelníci všech kategorií, od amatérů v malé vesnici až po avantgardní scénu velkoměstskou, musejí stát ideově na výši, vyznat se ve složitém dění světa, dovést vyložit všechny zákruty dynamiky jeho rozvoje, ale musejí také být pamětlivi, že svým artefaktem zobrazují svět, že životní jevy nekopírují, ale tvůrčím způsobem proměňují v nový umělecký celek a tím je osvětlují. Zvláště je třeba zdůraznit, že by se jako všichni umělci měli divadelníci vyvarovat tezovitosti, která svou suchostí, racionální přímočarostí a nedostatkem fantazie či emotivnosti znechutí nebo zabije i ty nejprogresivnější myšlenky a ideály.

Největší nebezpečí z ideové a umělecké retardace i ze snižování měřítek hrozí ovšem divadelnictví, a to především amatérskému, *ve sféře hudebně zábavné*, a řekněme přímo: v různých odrůdách hry se zpěvy, operety, muzikálu atd. Přitom nic nemáme proti jakékoli formě hudebního divadla. Naopak. Víme, jak je těžké být práv všem jeho nárokům, a to v dramaturgii, v režii a v herectví, které předpokládá syntézu projevu mluvního, zpěvního a tanečního. Hudební divadlo plní do značné míry zábavnou funkci, na niž žádné divadlo, ani socialistické, nemůže rezignovat, protože též ona je nezbytnou podmínkou působivosti divadelního artefaktu. Hudební divadlo posiluje a rozvíjí fantazijní polohu divákovy psychy. Toto poslání divadla ani v socialistické kultuře nezanikne. Jde jenom o to, aby z divadelnictví byly vymýceny myšlenkově bezduché, sentimentalitou předimenzované, dávno v údobí měšťáckém dožilé tzv. operetky.

## 5

## HLAVNÍ NÁPLŇ DRAMATURGOVY PRÁCE

*Hlavní náplní dramaturgovy práce je vybírání her, které mají být uvedeny na scénu.*

Z jakého rezervoáru je dramaturg čerpá? Prameny jsou různé. A žádný se nedá vyloučit.

Dramaturg především zprostředkovává spojení mezi dramatikou minulých dob a konkrétní realizací jejich jednotlivých her. Říci „minulých dob“ znamená mít tak či onak na mysli především hry klasiků.<sup>2</sup> Ale tu je třeba vzít v úvahu, že *hry klasického odkazu neinscenujeme jako nějaká literárněhistorická pojednání o lidech a době, v níž ony hry vznikly*. Inscenace klasické hry může a měla by mluvit ke žhavým problémům dneška. Připomeňme si např. Molièrovu komedii *Tartuffe* a možnosti, které tato hra ze 17. století, kdy bojovala proti církevnímu tmařství a proti zneužívání náboženské víry různými dobrodruhy, skýtá dnešnímu incenátoru ve směru zaktualnění myšlenky o společenské přetvářce. Nebo uveďme ještě starší hru — Aristofanovu komedii *Mír*. V 5. století př. n. l. bojovala tato hra za ukončení války mezi starořeckými obcemi a je také dnes schopna myšlenku o nezbytnosti míru na světě svými komediálními prostředky prosazovat. A do třetice: vezmeme v úvahu možnosti, které dává dnešním inscenátorům snad největší drama všech dob — Shakespearův *Hamlet*. Napsán na počátku 17. století, je od té doby hrán všemi následujícími pokoleními a je schopen vyjadřovat jejich myšlenky, touhy, nenávist i naději. Jako by to byl mnohostěn, který si každá doba natočí podle svého názoru a vkusu a vyjádří jím svoje myšlení a cítění.

O správném, živém, nikoli literárně nebo divadelně historickém vztahu k dramatikům-klasikům pěkně pověděl francouzský režisér Roger Planchon toto: „Co je v našem vztahu ke klasikům nejdůležitější, je nutnost

<sup>2</sup> Termín „klasický“, „klasika“ pochází z latinského slova *classicus*, tj. první třídy. Do klasiky se dostávají ideově a umělecky nejhodnotnější díla, jak je prověděl kritik vsutku neúplatný a neúprosný — čas. Jde zpravidla o díla autorů již mrtvých, tedy přibližně nejméně půl století stará. Výjimečně se mluví o živých klasikách.

klást jim otázky. Klasikové nám odpovídají, ale nejen to: prostřednictvím jejich díla odpovídáme naší době i my. Každá generace si takto musí objevovat svého autora. Klasikové nejsou nehybní a neproměnliví, jestliže takoví nejsme sami.“

Dnešní myšlenky a dnešní citění lidí může vyslovit dramaturg a režisér vhodným výkladem antické tragédie, Shakespearova dramatu nebo Schillerovy tragédie naléhavěji nežli takzvaným přímým realismem (abych užil termínu Bertolta Brechta) ve hře s námětem z přítomného života. Ke své žhavé současnosti, k vyslovení myšlenek a emocí, na něž naše doba čeká, můžeme se přiblížit hrou historickou — např. v době Mnichova r. 1938 promluvil Jiráskovo drama Jan Roháč (z roku 1914) tak naléhavě, jak nemohlo promluvit žádné drama vzniklé v té době, i kdyby se bývalo již zrodilo. Obdobně je tomu s hrami pohádkovými a parabolickými. J. K. Tyl psal svoje báchorky (Strakonický dudák, Tvrdohlavá žena, Čert na zemi, Jiříkovo vidění atd.) nikoli proto, aby se vzdálil od své přítomné doby, ale aby právě k ní — zdánlivě oklikou, už také vzhledem k cenzuře — promluvil o neaktuálnějších problémech: o skutečné svobodě národa, o lásce k vlasti, o pravých hodnotách života apod. Stejně tak parabolické hry Bertolta Brechta míří do samého jádra myšlení a citění jeho současníků z dvacátých, třicátých a čtyřicátých let našeho věku (např. Matka Kuráž — o odpovědnosti člověka za válku, Zadržitelny vzestup Artura Uie — o tom, jak zabránit fašismu).

O dramaturgovi se občas říkává, že je to teatrolog (divadelní vědec) v praxi. Tím se myslí onen fakt, že dramaturg zná dramatiku mnoha národů v celém jejím historickém sledu, že je náležitě zpraven nejenom o tom, co se děje v divadelnictví doma, ale i ve velkých centrech světových. Jenom tak si může pohotově vybírat hry podle základních zřetelů ideových, podle jejich umělecké podmanivosti i podle potřeb svého souboru.

Citizádostí každého velkého dramaturga je, *aby se podílel na zrodu nových dramatických textů*, aby pro svoji scénu našel vlastního autora, či aby dokonce vyvolal činnost vlastní dramatické dílny. Tak tomu bylo např. v případě Františka Götze, který do činohry Národního divadla přiváděl velkou skupinu autorů — od Jaroslava Hilberta, Karla Čapka, Edmonda Konráda až po Vítězslava Nezvala a Vladislava Vančuru.

Dramaturg má umět odhadnout u písíciích autorů, třebaš i epiků nebo lyriků, talent pro drama a má přimět takové spisovatele k napsání divadelní hry. Připomínanou schopnost prokázal např. dramaturg pražského Národního divadla, když objevil své doby pro české divadlo dramatický talent Františka Hrubína. Přirozeně, že dramaturg má umět spolupracovat se začínajícím autorem, který se mu přihlásí s prvotinou. V oblasti amatérského divadla nechybí pokusy o vlastní texty, snaha vytvářet je jak podle sil a složení souboru, tak podle mentality obecnstva, pro něž soubor, zejména soubor mladých lidí, hraje. Zde zvláště volá situace po zkušeném, spisovatelsky zdatném dramaturgovi.

Dnes jako by se zapomínala zdůrazňovat u dramaturga jeho *vlastní spisovatelská zdatnost*, která je v tomto odvětví práce nezbytná.

Dramaturg, a to je nejmenší věc, která se od něho očekává, má umět *starší hru upravit* pro požadavky dnešní chvíle a pro požadavky umělecké realizace v daném souboru. Pokud jde o překlad, měl by dramaturg zkon-



trolovat překlad hry již přeložené nebo má být schopen citlivě a pro divadelní scénu mluvně *hru přeložit*.

Předpokladem úspěšné práce dramaturga v amatérské scéně je, aby si vedl podrobnou kartotéku her ze všech dob, aby ji průběžně rozšiřoval a jednotlivé listy v ní doplňoval novými údaji. V takové kartotéce by mohly být údaje o dramatikovi a jeho tvorbě, o době vzniku dotyčné hry, počet osob (mužů a žen) i jejich charakteristika, soupis proměn, dále údaje o významných inscenacích díla, výpisy z kritik apod.

Bývá obyčejem podat začátkem studia dramatu, před čtenou zkouškou, v souboru profesionálním nebo amatérském všestranné *informace o dramatikovi, o jeho době, o společenské a umělecké situaci, za níž hra vznikla*. Poté soustředí se dramaturg, popřípadě ve spolupráci s režisérem, na podrobný rozbor hry: její ideové podstaty, jejího děje, charakteru každé z postav (jejího chování a mluvy, vztahu k jiným osobám), kompozice hry atd. Pak se dramaturg a režisér vysloví o tom, proč se pro dotyčnou hru právě v této době a právě v tomto souboru rozhodli, jakého ideově politického cíle míní dosáhnout. Jednou z povinností dramaturga je *přípravit do tisku bulletin-program k premiéře*, v němž by divák dostal potřebné informace o dramatikovi, o jeho hře a zamýšlené ideji nastudování.

Do oblasti dramaturgovy činnosti náleží *vypracování dramaturgického plánu*. Rozumím jím předpokládaný sled premiér v sezóně. Dramaturgický plán rozlišuji od divadelního repertoáru (od toho, co divadlo uvádí v jistém časovém období — během týdne, měsíce apod.). Dramaturgický plán musí mít svoje čísla klíčová, jakési to ideově umělecké vrcholy, a čísla, která jej vyvažují do ideové, tematické i žánrové komplexnosti a pestrosti. Při vši mnohotvárnosti měl by však dramaturgický plán tvořit ideově umělecký celek, nikoli jen mechanický součet titulů.

Je známo, že dramaturgický plán té které scény není určován toliko záměry dramaturgie a režie. Je ovlivňován také postavením divadla jako instituce ve společnosti. V této souvislosti je třeba uvést různá politická výročí státu a města, výročí stanovená Světovou radou míru, významná výročí slavných dramatiků apod. Už v pasáži o složení obecenstva jsme mluvili o tom, že dramaturg musí mít neustále na paměti charakter publika (jeho myšlenkové a estetické nivó, vkus, záliby atd.).

Při koncipování dramaturgického plánu nutno brát v úvahu složení a uměleckou zralost souboru (počet herců, počet hereček, jejich umělecké možnosti) i stáří jeho členů. Není žádná tajnost, že se obtížně hledají hry, v nichž by bylo možné přidělit role většímu počtu žen. Paradoxně bychom mohli poznamenat, že dramaturg nemůže dát do plánu uvedení Hamleta, Macbetha nebo Coriolana, nejsou-li v souboru herci, kteří by byli schopni zvládnout nejenom náročné úkoly těchto hlavních postav, ale i úkoly Krále, Ofelie, Lady Macbethové, Coriolanovy matky atd.

Jak vidno, vzniká *dramaturgický plán jako výslednice mnoha sil, které jsou při jeho vypracování účastny*. Přesto by to měl být celek, který je komponován s jistým záměrem, který má své ideově umělecké vrcholy (v profesionálním divadle jim říkáme profilové inscenace) i hry tu více, tu méně závažné nebo dokonce oddechové.

Pokud posuzujeme práci dramaturgie, její úspěšnost, průbojnost, konzervativnost apod., měli bychom ji *oceňovat v souvislosti s uskutečněnými*

*nastudováními.* To znamená, že výběr vynikajících textů neznamená ještě inscenační úspěchy. A víc: život inscenace musíme sledovat od premiéry ve všech reprízách. Víme, že řada ideové a umělecky výrazných her se někdy uplatní jenom ve vědomí premiérového publika, zatímco vlastní sled představení, který ukazuje „všední“ tvář repertoáru, se diametrálně liší. Mezi dramaturgickým plánem a hraným repertoárem budou přirozeně vždycky rozdíly. Je známo, že jsou inscenace návštěvnicky úspěšné, které žijí po velmi dlouhou dobu (někdy po několik desítek let — např. Vachtangovova inscenace Gozziho hry Princezna Turandot) a že jsou také inscenace, které nepromluvily k myšlenkovému a citovému naladění obecnstva nebo patří k vysloveným uměleckým prohrám souboru — ty není záhodno na repertoáru udržovat.

### *Závěrem*

*Úloha dramaturga je velmi odpovědná; světonázorová mlhavost, rozkošlisanost nebo zcestnost, umělecká neprůraznost a slabost vymstí se tu více nežli v kterékoli jiné umělecké činnosti.*

*Práce dramaturga a režiséra jakožto tvůrců dramaturgickorežijní koncepce divadelního artefaktu se podobá činnosti politika, který musí znát život, mít fantazii a situace předvídat. Nemůže být opravdovým dramaturgem člověk, jemuž chybí myslitelská síla, člověk bez všestranného politického rozhledu, člověk, který postrádá snadno vznititelnou fantazii, praktické znalosti divadelního „řemesla“, člověk, který nepochopil dobu, její hybné síly, hlavní aktéry jejího dramatického dění, a člověk, který detailně nezná publikum svého divadla. Totéž platí o režisérovi. Neboť dramaturg je režisér-teoretik, tvůrce ideového plánu divadelního artefaktu, ale zároveň umělec, který v konkrétní představě vidí jeho realizaci silami a prostředky svého souboru.*

## **DIE PROBLEMATIK DER THEATERDRAMATURGIE**

### *Einleitung*

Die Grundlage der Arbeit im Theater (so auch im Bereich anderer szenischer Künste wie des Rundfunks, des Films, des Fernsehens) bildet die Dramaturgie. Die dramaturgisch-szenische Interpretation des angenommenen Textes ist der Ausgangspunkt für die funktionelle Eingliederung aller Komponenten in das theatralische Artefakt, in die Theatervorstellung.

### **1**

#### **WAS UNTER DRAMATURGIE ZU VERSTEHEN IST**

Die Dramaturgie im Theater ist die Tätigkeit eines Mitglieds oder eines Mitgliederkollektivs der Theaterleitung, das die Konzeption der Gesamtinszenationen in einem gewissen Zeitabschnitt (am häufigsten während einer Theatersaison) vorbereitet. Die Dramaturgie beteiligt sich ferner an der Vorbereitung der Inszenierung von ihrem Anfang an (Lesen, Umformung und Umarbeitung des Textes u. ä.) bis zur endgültigen Theaterform.

Die Anträge des Dramaturgen werden dem Theaterkorpus erst einverleibt durch die Mitarbeit mit dem Regisseur, der sie annimmt und sie zusammen mit dem Ensemble realisiert. Richtig müsste man eigentlich von einer dramaturgischen Regie-

konzeption einer bestimmten Inszenierung bzw. von einer Summe von Inszenierungen sprechen. Dauert eine bestimmte ideelle-künstlerische Einstellung des Ensembles längere Zeit, z. B. während mehrerer Spielzeiten, so können wir von einem dramaturgischen Regieprofil des Theaterensembles reden.

Der Dramaturg und der Regisseur sind die führenden Persönlichkeiten des Theaterensembles. Von hier aus resultieren sich grosse Anforderungen an ihren philosophischen und politischen Rundblick, auf ihre künstlerische Tüchtigkeit.

Bisweilen besteht im Theaterensemble eine Personalunion des Dramaturgen und des Regisseurs. Bezeugen lässt sich diese bei grossen Regisseuren, z. B. bei Jean Vilar, Leon Schiller und bei E. F. Burian.

## 2

## DER DIVERSE INHALT DES BEGRIFFES „DRAMATURGIE“

Im alten Griechenland hatte der Ausdruck *dramaturgia* die Bedeutung von: Verfassen und Schreiben von Dramen. Mit dem Terminus *dramaturgos* wurde der Verfasser von Dramen bezeichnet.

Die Renaissance erneuerte diese Begriffe auch hinsichtlich ihres antiken Inhalts.

Von der klassizistischen Zeit an (seit der zweiten Hälfte des 17. Jh.) ist darunter in Frankreich der Verfasser, der Autor von Dramen zu verstehen.

In Deutschland setzte den Inhalt der Termini *Dramaturgie* und *Dramaturg* das Buch von G. E. Lessing *Die Hamburgische Dramaturgie (1768–1769)* fest. Unter Lessings Einfluss wurde in Deutschland in den Begriff *Dramaturgie* die gesamte Breite der Problematik aus dem Bereich der Theorie des Dramas wie auch die rund um die Aufführung der Schauspiele auf der Bühne entstehende Problematik einbezogen.

In Russland und heute in der Sowjetunion werden die Begriffe *Dramaturgie* und *Dramaturg* in ihrer französischen Bedeutung verwendet.

Die sich immer weiter entwickelnde und fortschreitende Theaterpraxis – namentlich im Laufe des 19. Jh. – hat die Fachausdrücke *Dramaturgie* und *Dramaturg* auch sonst noch modifiziert. Unter *Dramaturg* verstand man einen Schriftsteller, der sich verpflichtet, für das Theaterensemble eine gewisse Anzahl von Schauspielen zu verfassen, andere Spiele aus fremden Nationalkulturen zu übersetzen und die dem Theater angebotenen Stücke durchzulesen, diese zurechtzumachen und zur Aufführung vorzubereiten.

In der weiteren Entwicklung der Theaterkunst entfaltete sich die Arbeitsfülle des Dramaturgen noch reichhaltiger: neben der Beurteilung der vergebenen Stücke und neben der Mitarbeit mit ihren Autoren, neben der Zurechtmachung und Überarbeitung älterer und neuer, ursprünglicher und übersetzter Stücke, musste der Dramaturg bei der Leseprobe zugegen sein, vor der er über den Schriftsteller und seine Zeit erläuternde Bemerkungen zu machen hätte, er müsste das aufzuführende Stück analysieren, dem Direktor die Reihenfolge der einzelnen Stücke im Repertoire beantragen, Vorschläge zur Anstellung neuer Kräfte machen u. ä.

## 3

## ENTSCHEIDEND SIND DIE SZENISCHEN QUALITÄTEN

Jeder – auch der künstlerisch wertvollste – Text stellt lediglich eine der Möglichkeiten dar, die seine Theaterinszenierung vollauf zu verwirklichen und zu erfüllen hat. Daher besteht für den Dramaturgen die wichtigste Pflicht, zu ergründen, welche Wirksamkeit und welche Zugkraft das Drama oder der erwähnte Text bei der bevorstehenden Inszenierung ausüben wird, welche Möglichkeiten es in dieser Beziehung den Schauspielern, dem Regisseur, dem Szenographen, dem Autor der musikalischen Einlage, dem Choreographen usw. zu bieten vermag.

## 4

## FÜR WEN DIE AUFFÜHRUNG BESTIMMT IST

Der Theaterfachmann muss sich in der Gegenwart, jetzt und vor seinen Zeitgenossen künstlerisch auszudrücken wissen.

Die dramaturgische Gestaltung einer jeden Szene auf der Bühne beginnt mit der Bekanntschaft und der Vertrautheit mit dem Publikum. Die Theaterleute, denen die echte Kunst am Herzen liegt, können dem Publikum nicht widerstandslos unterwürfig sein, sie müssen ohne Umschweife Schritt für Schritt vorangehen.

Das Theater hat das Publikum mit sämtlichen Mitteln aus der Verstandes-, der Gefühls- und der Sinnessphäre zu beeinflussen.

## 5

## DER WICHTIGSTE INHALT DER ARBEIT DES DRAMATURGEN

Als wichtigster Inhalt der Arbeit des Dramaturgen ist die Auswahl der in Szene zu setzenden Spiele anzusehen. Aus welchem Reservoir werden sie vom Dramaturgen geschöpft?

Der Dramaturg vor allem und in erster Linie vermittelt die Verbindung zwischen der Dramatik vergangener Epochen und der konkreten Realisierung ihrer einzelnen Spiele.

Es zeugt von Energie eines jeden grossen Dramaturgen, sich an der Entstehung neuer dramatischer Texte zu beteiligen. Der Dramaturg soll die Fähigkeit besitzen, bei schreibenden Autoren, ja sogar bei Epikern und Lyrikern, das Talent für Abfassung eines Dramas zu entdecken und solche Schriftsteller zur Abfassung eines Theaterstücks anregen. Freilich soll er auch mit einem erst am Beginn seiner Laufbahn stehenden Autor zusammenarbeiten. Die geringste Aufgabe, die an einen Dramaturgen gestellt und von ihm auch erwartet wird, ist die, dass er imstande ist, ein älteres Spiel umzuarbeiten und umzuformen, dass er die Übersetzung überprüft oder selber das fremde Spiel übersetzt.

Vor Beginn der Einstudierung des Dramas, vor der Leseprobe pflegt man Informationen zu geben über den Dramatiker, über dessen Zeit, über die gesellschaftliche und künstlerische Situation, unter der das Stück entstanden ist. Hernach konzentriert man sich auf eine erschöpfende Analyse des Spiels. Zu den Pflichten des Dramaturgen gehört es auch, ein für die Erstaufführung bestimmtes Bulletin-Programm auszuarbeiten und es dann im Druck erscheinen zu lassen.

Der dramaturgische Plan für eine Saison muss ein ideell-künstlerisches Ganzes bilden, er soll nicht lediglich eine mechanische Anzahl von Titeln darstellen. Bei der Konzipierung des dramatischen Planes muss die Zusammensetzung und die künstlerische Reife des Ensembles, die Zusammensetzung und das Alter der Mitglieder in Erwägung gezogen werden.

Sofern wir die Arbeit der Dramaturgie beurteilen, ihre nutzbringende Aktion, ihre Durchschlagskraft usw., so sollten wir sie in Zusammenhang mit den realisierten Einstudierungen bewerten. Dies bedeutet, dass die Auswahl von ausgezeichneten Texten noch keineswegs gute Inszenierungserfolge nach sich haben muss.

*Schlusswort*

Der Dramaturg ist Regisseur-Praktiker, Schöpfer des Ideenplanes des theatri-schen Artefakts, aber gleichzeitig ein Künstler, der in konkreter Vorstellung die Realisierung des Artefakts mit Hilfe der Kräfte und Mittel seines Ensembles wahrnimmt.