

Autoři, u kterých převládá subjektivní vize, spějí více k autorské formě divadla a jejich postupné přizpůsobování standardním požadavkům nemusí být ku prospěchu věci. E. F. Burian, Tadeusz Kantor, Richard Foreman, Robert Wilson nebo Blaho Uhlár by nikdy nevytvořili svou vlastní poetiku, kdyby se takto přizpůsobili. Tito autoři vědí nebo cítí, jak nejlépe realizovat text. Nejvíce se jim pomůže, když k tomu dostanou prostor. Druhá skupina autorů potřebuje, aby se jejich hry hrály. Nemůžeme jim vyčítat abstraktní obraty a přitom jim nedat možnost, aby získali zkušenost s divadlem. Nutně potřebují zažít rozdíl mezi divadlem a literaturou. Vedle nich by měl stát dramaturg jako cháající bytost, která se snaží porozumět autorským záměrům. Doporučoval bych dramaturga, který neprosazuje svou představu, ale snaží se přijít na to, jak by dílo, s ohledem na autorské záměry, mohlo v dané chvíli vypadat. Dramaturga typu Němiroviče-Dančenka, který chápal, kdy A. P. Čechov byl schopen napsat *Tři sestry* nebo *Višňový sad*, a kdy třeba *Platonova*.

Divadla nemají povinnost uvádět původní hry. Mohou zůstat u klasických her s interpretací, která promlouvá k naší současnosti. Svými činy však vypovídají – že jsou doménou režisérů. V našem prostoru to trvá již nejméně sto let. Dominance režiséra přinesla mnoho dobrého, mnoho velkých tvůrčích činů, ale také vykazala z divadla současného autora. Režiséři se postavili na jeho místo a různým interpretačním výkladem dokazují svůj autorský potenciál. Vnesli do divadla svoji představu „dobře napsané hry“. A možná by hry současných autorů i realizovali, kdyby naplňovaly jejich představu. Jenomže divadlo patří nejenom režisérům a jejich podřízeným, patří i autorům i divákům, ať jsou jacíkoli. Argumentace, že divák by u nás na současné hry nechodil, je výmluva. Bude to chvíli trvat, ale nakonec diváci poetiku současných autorů přijmou, bude-li k nim promlouvat. Nevěříte? Jeďte se podívat do Německa, Anglie, Francie, Itálie, jednoduše někam do Evropy, a uvidíte, jak se divák může ze současných her těšit.

Július Gajdoš

SOUČASNÉ NORSKÉ DIVADLO V TEORETICKÝCH PRACÍCH

(Carl Henrik Grøndahl: *Dramatika bezmoci*, H. Aschehoug & Co., Oslo 1996. Merete Morken Andersen (red.): *Životní rituály. Kniha o dramatice Cecilie Løveid*, Gyldendal Norsk Forlag ASA, 1998.)

Kritické přemýšlení o současném norském divadle je poznamenáno dvěma faktory. Prvním z nich je skutečnost, že v Norsku neexistuje kritické periodikum specializující se pouze na divadlo (výjimkou může být dvakrát do roka vycházející časopis nazývající se *Norský shakespearovský časopis*¹, jeho záběr je

¹ Norsk Shakespeare Tidsskrift, vychází dvakrát ročně.

však částečně limitován akcentací shakespearovských témat). Druhým faktorem je existence jediného pracoviště divadelní vědy, které se nachází na univerzitě v Oslo. Přesto se o současném norském divadle píše. Zdrojem teoretických článků jsou především dva literární časopisy s dlouhou tradicí – Edda² a Norská literární ročenka³. Roztroušené články můžeme dále najít v časopisech Okno⁴ a Časopise 3 t⁵. Jedním z nejceněnějších (protože nejucelenějších) zdrojů kritických a teoretických reflexí je Norská dramatická ročenka⁶, kterou vydává Svaz norských dramatiků⁷. Nejpodstatnější částí tohoto periodika je kompletní seznam děl norských autorů uvedených toho roku v premiérách. Tento seznam mapuje všechny divadelní žánry od činohry přes hudební divadlo, loutkové divadlo, divadlo pro děti, dramatizace, až po plenérové divadelní akce ad. Zahrnuje také rozhlasové a televizní produkce. Poslední oddíl je zaměřený na nejnovější norské filmy. Současně je zde uveden seznam toho roku knižně vydané dramatiky. Ročenka obsahuje také řadu článků, esejí a analýz týkajících se divadla, filmu, televize a literatury.

Kdo o norském divadle přemýšlí? Nemůže nás nezajmout fakt, že mezi autory článků najdeme kromě lidí, jejichž zázemí tvoří některá ze čtyř norských univerzit, také vysoké procento autorů z okruhu samotných divadelníků (ať už se jedná o dramatiky, režiséry nebo dramaturgy). V této souvislosti je pozoruhodná také skutečnost, že mnohý z teoretiků zároveň v divadle prakticky působí.

Podobně ani autoři knih, o kterých se chce zmínit následující recenze, nejsou „jednodomí“. Carl Henrik Grøndahl, původem divadelní kritik a kulturní redaktor norského rozhlasu, je autorem nejen několika teoretických knih týkajících se norské klasické literatury a norského divadla, ale také jedné divadelní hry. Podílí se navíc na projektu webové stránky www.grøndahl.no, který nabízí literární on-line seminář, kde se mohou začínající autoři prezentovat, publikovat svá díla, získávat kritické ohlasy, studovat teoretické články věnované psaní beletrie apod.

Knihu nazvanou *Dramatika bezmoci* publikoval Grøndahl v roce 1996 – bezprostředně po ukončení tzv. Bergenského projektu⁸, dílny současné dramatiky probíhající na Národní scéně⁹ v Bergenu v letech 1986 – 1996. Otcem tohoto inteligentního dramaturgického tahu byl dramaturg a umělecký šéf tohoto divadla Tom Remlov. Ten v roce 1985 oslovil etablované norské spisovatele, aby posléze velkou část z nich „konvertoval ke scénickému umění“, jak to nazývá Grøndahl.¹⁰ Projekt začal seminářem, který byl kombinací přednášek a tvůrčího psaní. Všichni zúčastnění později debutovali jako dramatici. Průběhem času se k projektu přidávali další autoři.

2 Edda, vychází čtyřikrát ročně.

3 Norsk Litterær Årbok, vychází jedenkrát ročně.

4 Vinduet, vychází třikrát ročně.

5 Tidsskriftet 3 t, nezjištěno.

6 Norsk Dramatisk Årbok, vychází jedenkrát ročně.

7 Norske Dramatikeres Forbund

8 Bergensprosjektet

9 Den Nationale Scene

10 Grøndahl, C. H.: *Avmaktens dramatik*, H. Aschehoug & Co., Oslo 1996, s. 35.

Pro představu uveďme několik čísel vydedukovaných ze seznamu premiér Bergenského projektu, jak jej uvádí Grøndahl hned na počátku své knihy. V průběhu jedenácti sezón uvedlo divadlo 51 premiér původních her (počet repríz činí v průměru 45, ve skutečnosti se pohybuje od 3 do 114). Debutujících dramatiků bylo 39. Velká část autorů se projektu účastnila v několika sezónách. Kromě blíže nespecifikovaných textů v seznamu figuruje jedno představení označené jako muzikál, čtyři kabarety, dvě klasické dramtizace a tři večery složené z jednoaktovek od různých autorů. Nutno zakalkulovat ještě skutečnost, že celková suma textů, které vstoupily do projektu, byla dvojnásobná v porovnání s počtem textů, u nichž se dospělo až k realizaci. Z tohoto výčtu je zřejmé, že Bergenský projekt byl akcí skutečně hodnou důkladné kritické reflexe.

Už v předmluvě autor deklaruje, že v kompozici své knihy použil „techniku montáže“ (čímž má na mysli hojné citace z nejrůznějších prohlášení jednotlivých aktérů projektu), což mu umožnilo postavit proti sobě jednotlivé záměry, postoje a osobnosti.¹¹ Zdrojem mu byla novinová interview s účastníky projektu, publikované články a vlastní rozhovory s dramatiky, režiséry a dramaturgy, které vznikaly už jako podklad pro tuto knihu. V praxi pak některé části knihy působí jako koláž. Autor často vytyčí určité téma a následně publikuje názory jednotlivých umělců, jak se objevily v některém z výše jmenovaných zdrojů. Vznikne tak dojem fiktivního kulatého stolu. Základním Grøndahlovým materiálem jsou jednotlivá dramata, která vyšla z dílny Bergenského projektu. Autor prohlašuje svou analýzu více za historickou, rodinně historickou a psychologickou než za divadelně teoretickou.¹² Vlastní kniha se pak dělí na tři části. První se nazývá „Divadlo a dramatik“ s podtitulem Bergenský projekt mezi velkými myšlenkami a špatnými pocity, druhá „Tyranie zranitelnosti“ nese podtitul Výzkum bezmoci a poslední je „Krásné, ošklivé a bolestné“ s podtitulem Šest her hledá publikum. První část pokrývající přibližně sto stran je nejvíce divadelně teoretická. Grøndahl se tu zabývá jednak vztahem divadla a dramatika (vztah dramatického textu k představení, vzájemný vztah jednotlivých složek představení, zrod dramatika), jednak vlastní organizací celé akce (historický náhled na norské projekty podobného druhu, předpoklady projektu, osobnosti týmu Toma Remlova, oslovení dramatiků, spolupráce režiséra a autora, přítomnost dramatika v divadle).

Při Grøndahlově výčtu podobných projektů si uvědomíme, že Bergenský projekt nebyl ani v norských poměrech převratně novým objevem. Už v padesátých letech 19. století angažoval známý houslista a divadelník Ole Bull do svého nově založeného divadla s podobným záměrem postupně dva neznámé mladíčky. Z elévů časem vyrostly dvě jasné hvězdy dramatického nebe – Henrik Ibsen a Bjørnstjerne Bjørnson.

V posledním dílu této části nazvaném Kritický dialog pouští autor ke slovu jednotlivé účastníky pomoci výše zmíněné techniky montáže. Tento díl je konstruovaný jako divadelní hra. Má svůj prolog, první až čtvrtou scénu a epilog. V každé scéně přichází ke slovu jedna skupina účastníků projektu. V první scé-

¹¹ Ibid., Předmluva, nečíslováno.

¹² Ibid., Předmluva, nečíslováno.

ně jsou to herci, ve druhé režiséři, ve třetí kritici a ve čtvrté dramatikové. Tímto způsobem získáme poměrně nezaujatý pohled na to, co Bergenský projekt skutečně představoval. Není to totiž jen chvála úžasné myšlenky a její realizace. V části, která patří hereckým reflexím, se dovidáme o rozepřích, které kolem projektu vznikaly v divadle. Práci s nehotovými, syrovými texty vnímalo mnoho herců jako únavnou a stresující záležitost. Chyběla jim opora, kterou zajišťovaly kvalitní klasické (ověřené) divadelní hry. Při práci s novou dramatikou se často nedostavovala potřebná zpětná vazba, protagonisté propadali deziluzi. Hodně se jich shoduje na tom, že s novou norskou dramatikou je třeba pracovat, ale nesmí to být práce za každou cenu.

Ve druhé části se Grøndahl věnuje vlastním textům, především pak jejich společným rysům. Podle něj se všichni autoři shodují v označení pocitu vlastního člověku na konci století. Tímto pocitem je podle Grøndahla bezmoc.¹³ Odtud také název celé knihy. K textům se Grøndahl přibližuje ze tří stran. Podkapitoly této části mají název Historické, Rodinně historické, Psychoanalytické a Němý hlas.

V poslední části se autor detailně věnuje šesti vybraným hrám a mapuje celý proces jejich zrodu a existence. Začíná podrobnou genezí jejich vzniku, pokračuje přes práci s textem mimo divadlo a v divadle a končí kritickými ohlasy na finální představení. Za každou takto zpracovanou hrou najdeme vždy veškeré informace o výsledném představení včetně toho, kolikrát bylo hráno, kolik jej zhlédlo diváků, kolik procent činila návštěvnost a jaká byla tržba.

Také ve druhé a třetí části se setkáváme s montáží, se kterou nás autor seznámil v části první. Ve druhé části zaznívá nejčastěji hlas dramatiků a dramaturgů, v části poslední pak přicházejí ke slovu opět všichni účastníci procesu.

Závěr hodnotící celý Bergenský projekt umísťuje autor do poslední podkapitoly druhé části (tím vzniká dojem, že závěrečný rozbor šesti her je spíše jakýmsi apendixem vlastní knihy). Grøndahl v ní projekt zpětně pojmenovává jako zkoumání oné obecně sdílené bezmoci, kde divadlo fungovalo jako platforma, na níž se toto zkoumání mohlo odehrávat. Jako takový vnímá Grøndahl projekt jako přínos.

Přínosem tento dnes už legendární projekt skutečně byl. Jeho plody sklízí norské divadlo dodnes. Vyšli z něj dramatici, kteří posléze zakotvili nejen na skandinávských, ale v několika případech i na světových scénách. Největšími trumfy pravděpodobně zůstanou Jon Fosse a Cecilie Løveid. Nicméně díky této akci vstoupili mezi dramatiky (eventuálně se v jejich řadách lépe zabydli) také autoři jako Gunnar Staalesen, Morten Jostad, Ragnar Hovland, Marit Tusvik, Karl Hoff, Norvald Tveit, abychom jmenovali alespoň ty nejzajímavější.

Grøndahlova kniha se zvolenou formou blíží žánru novinářské publicistiky. V množství hlasů, které zaznívají, ztrácíme někdy hlas autora samotného. Kritický odstup od dané problematiky není dostatečný (otázka ovšem je, jestli vůbec lze s odstupem hodnotit událost, která je tak čerstvého data). Třeba ovšem podotknout, že Grøndahl si je vědom úskalí, která jeho způsob práce přináší.

¹³ Ibid., s. 16.

Přiznává hned v předmluvě, že jeho pohled na projekt především skrze jednotlivé texty je pohledem značně zúženým.

Může nám snad být líto, že vlastní Grøndahlovy názory nezazní v knize tak často, jak bychom si přáli, nicméně na druhou stranu nemůžeme přehlédnout fakt, že takto koncipovaná kniha je cenným historickým dokumentem, který usnadní práci nejednomu badateli, který se rozhodne stopovat jednotlivé účastníky projektu nebo třeba další osudy jejich her.

Ani Merete Morken Andersen, autorka druhé knihy, která je předmětem této recenze, se nezabývá divadlem přednostně. V norském povědomí je zapsána jako autorka několika románů (debutovala v roce 1988) a především jako redaktorka kulturního časopisu *Okno*, kde pracovala v letech 1992 – 1997. Kniha *Životní rituály*¹⁴, kterou Andersen redigovala, obsahuje devět příspěvků, které se z různých stran přibližují dramatičce Cecilie Løveid – autorce, jejíž tvorba sahá do počátku sedmdesátých let. V té době bylo těžiště její tvorby v románech a rozhlasových hrách. Ačkoli bylo její působení už tehdy spjata s Národní scénou v Bergenu, jako dramatička debutovala Løveid až v roce 1983 hrou *Zima propuká* (*Vinteren revner*, 1983). Je členkou týmu, který nastartoval Bergenský projekt. Sama se jej posléze, v poslední sezóně účastnila s hrou *Dcery Rýna* (*Rhindøtrene*, 1996). Cecilie Løveid je spolu s Jonem Fosse považována za nejdůležitější osobnost současné norské dramatiky. Její bibliografii tvoří na deset divadelních her, osm rozhlasových her, šest knih románů a kratších próz a několik dalších útvarů.

Dramatika Cecilie Løveid vykazuje mnoho shodných rysů s její prozaickou tvorbou. Jazyk jejích her je obrazově bohatý a často se přibližuje hovorové řeči. Důležitou roli hraje v dramatech hudba, která umisťuje děj v čase a prostoru. Hudba ve spojení s poetickým zarámováním funguje často také jako spojnice útržkových dialogů a jednání. Tématy jejích her bývají obvykle osudy žen nalézajících se v různých životních situacích. Autorčina perspektiva pohledu je ryze ženská. Její hrdinky povstávají proti svým mužským protějškům a snaží se o nezávislou existenci.

Autoři velké části příspěvků shromážděných v knize *Životní rituály* jsou původním vzděláním literární vědci. Čistě praktické divadelníky zastupuje jeden příspěvek z pera herečky Marie Louise Tank a jeden od dramatičky a režisérky Ully Ryum. Závěr knihy tvoří interview s Cecilíí Løveid vedené editorkou.

Většina autorů se zabývá konkrétně některou z her Cecilie Løveid. Výjimku tvoří Knut Ove Arntzen, jehož článek Cecilie Løveid a nová dramaturgie se pokouší pojmenovat autorčino místo v celosvětovém divadelním kontextu. Jeho očima se Løveid nalézá mezi Němci (Heiner Müller a Botho Strauss) a Američany (Richard Foreman a Robert Wilson). Dva články se zabývají hrou *Doba mezi dobami neboli Rajský projekt* (*Tiden mellom tidene eller Paradisprosjekt*, 1990). Herečka Marie Louise Tank důkladně popisuje spolupráci s Løveid, jejímž vrcholem bylo představení této hry v divadle Lilith. Atle Kittang pohlíží

14 Andersen, Merete Morken (red.): *Livsrutaler. En bok om Cecilie Løveids dramatik*. Gyl-dendal Norsk Forlag ASA, 1998.

vedle toho na stejnou hru optikou literárního vědce a zkoumá její vztah k Ovidiovým Metamorfózám, k některým hrám Ibsenovým a k pretextu, kterým je tragédie *Lucifer* holandského dramatika Joosta van den Vondela. Hře *Barokní vlys neboli Láska je větší labyrint* (*Barock Friise eller Kjærligheten er en større labyrint*, 1991) se ve svých příspěvcích věnují Sarah J. Paulson, Ulla Ryum a Diane Oatley. *Barokní vlys* je první z trilogie her, ve kterých Løveid zpracovává osudy historických postav. Tato hra poetickým způsobem zrcadlí život dívky Zille Knudsdatter Gad, mystické bytosti, která žila v Bergenu v dobách Holbergových. Druhá část trilogie, kterou tvoří hra *Maria Q* (*Maria Q*, 1994), vrhá světlo na postavu ženy „zrádce národa“ Vidkuna Quislinga. K této hře se ve svém článku vyjadřuje z psychoanalytických pozic Ellen Mortensen. V *Dcerách Rýna*, které trilogii uzavírají, se setkáváme se středověkou mystičkou a léčitelkou Hildegardou z Bingen. Skrze historická fakta o životě a díle této ženy se ke hře ve své důkladné analýze přibližuje Arnfinn Åslund. Sarah J. Paulson se zabývá především symbolistní rovinou *Barokního vlysu*. Ulla Ryum mimo jiné srovnává dvě uvedení této hry v Bergenu a v Oslo. Diane Oatley je povoláním tanečnice a učitelka tance. Hry *Barokní vlys*, *Provazolezkyně* (*Balansedame*, 1986) a *Plovárna* (*Badehuset*, 1989) pojmenovává autorka skrze tělo a tělesno. Bjarne Markussen obrací svou pozornost k původně rozhlasové hře Cecilie Løveid *Pojídači racků* (*Måkespisere*, 1982).

U knihy je třeba ocenit už samotný fakt její existence. I když výběr příspěvků není zcela vyvážený, celek je nedocenitelným přínosem pro publikum věnující se současné dramatičce. Také díky rozhovoru s autorkou publikovanému na konci knihy získává čtenář poměrně objektivní náhled na dramatické dílo této ženy. Bylo by pěkné, kdybychom se něčím podobným mohli odvděčit českým současným autorům.

Z výše popsaného můžeme učinit závěr, že Norové kritickými reflexemi na téma norská současná dramatika nešetří. Vydávání odborných statí a knih je ovšem pouze jedním ze způsobů propagace norských autorů doma i v zahraničí. Jiným způsobem je jednou za tři roky publikovaný (knižně i na internetu) katalog dramatiků, kde potenciální dramaturg nalezne biografické informace o autorovi, výčet jeho děl a data jejich uvedení, informace o překladech a krátké anotace k vybraným hrám. Svaz norských dramatiků, který katalog vydává, se snaží zahrnout skutečně všechny dramatiky (definice dramatika je v tomto případě dána uvedením alespoň jednoho textu). Norská dramatika je také hojně publikována knižně. Podle dramatické ročenky je ročně publikováno přibližně deset až patnáct titulů od různých autorů v průměru v osmi nakladatelstvích. K propagaci nové dramatiky patří také organizace nejrůznějších festivalů a seminářů. V tomto směru stojí za zmínku každoroční pořádání scénického čtení úplných novinek (doposud neuvedených textů). Na dobrém jméně, které si norská dramatika poslední dobou ve světě získává, se velkou měrou podílí také vstřícnost vůči zahraničním divadelníkům, překladatelům, badatelům, ale i studentům. Ať už se jedná o zpřístupňování vlastních her, sekundárních materiálů, o uzpůsobování autorských honorářů možnostem zahraničního divadla, nebo prostě o vlast-

ní, pro našince až překvapivě upřímné a laskavé osobní jednání. Zdá se, že Norové vědí, jak na to.

Karolína Stehlíková

DATATRANSFER

1. ročník mezinárodního festivalu kyberkultury v Praze

Ve dnech 12. – 24. listopadu 2001 se v Praze uskutečnil 1. mezinárodní festival kyberkultury. Jeho organizátoři však neseznamují českou veřejnost s uměleckými aktivitami, spojenými s novými médii, poprvé. Stejný organizátorský tým pořádal přehlídky umění v nových médiích každoročně už od roku 1998. (V rámci těchto přehlídek v Praze vystoupil například Stelarc – performer, který se ve své tvorbě už od 70. let zaměřuje na propojování lidského těla a technologie.) Zatímco na přehlídky byli zváni nejen praktikové – umělci pracující s interaktivními technologiemi – ale také teoretikové, uvažující o kvalitách nových technologií a podobách tvorby, která v jejich prostoru a s jejich pomocí vzniká, spolu s přejmenováním přehlídky na festival se změnila i koncepce: organizátoři zaměřili program festivalu na umělecké projekty, teoretickou část tvořila pouze panelová diskuse s tvůrci.

Podtitulem festivalu je citát ze známé novely Williama Gibsona *Neuromancer*: „Ulice dávají nový smysl a funkci věcem.“ („Streets finds its own use for things.“), který vyjadřuje jeho koncepci: Ulice jako neutrální místo, kde dochází k intenzivní výměně a koexistenci zboží, vlivů a konceptů, podobně jako v Gibsonově světě megaměst, *Sprawl*. Ulice jako veřejné a transparentní místo, kde se všechno rychle mění podle nápadů, potřeb a tužeb lidí podobně jako svět internetu. Proto ulice jako metafora dnešních informačních technologií, které novým způsobem definují funkce známých věcí a také vztahy mezi lidmi.

Festival *Datatransfer* poskytuje prostor různým formám lidské kreativity využívajícím digitální a síťové technologie. Program 1. ročníku tvořily tyto sekce:

1. Internet a CD ROM (Dynamický svět virtuální ulice)- v internetové a CD ROMové galerii bylo možné prohlédnout si letošní výběr nejzajímavějších projektů na internetu. Byly rozděleny do kategorií „NET ART“, „CYBER-CULTURE“ a „CYBER-ARTISTS“. V rámci internetové sekce festivalu byla vyhlášena přehlídka bannerů a byly prezentovány CD ROMy současných mladých českých umělkyní – seskupení *Imagery* a *Lenky Blažejové*.
2. Digitální film (vizuální styly budoucnosti) – kromě přehlídky filmů na nosičích DVD byl uveden také výběr z prestižního britského festivalu *onedotzero*, který je největší přehlídkou digitálního filmu na světě, a celovečerní dokument o slavném sci-fi spisovateli Williamu Gibsonovi.