

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Katedra alternativního a loutkového divadla

Obor dramaturgie

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Horizonty dramaturgie**

**BcA. Boris Jedinák**

Vedoucí práce: Doc. MgA. Lukáš Jiříčka, PhD.

Oponent práce: prof. Mgr. Miloslav Klíma

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

**THEATRE FACULTY**

Department of Alternative and Puppet Theatre

Dramaturgy

**Master's theses**

**Horizons of Dramaturgy**

**BcA. Boris Jedinák**

Supervisor: Doc. MgA. Lukáš Jiříčka, PhD.

Opponent: prof. Mgr. Miloslav Klíma

Date of presentation:

Academic degree to be obtained: MgA.

Prague, 2020

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

horizonty dramaturgie

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## Abstrakt

V diplomové práci *Horizonty dramaturgie* se zabývám přesahy divadelní dramaturgie do dalších uměleckých disciplín. Nahlížím na dramaturgii nikoli jako na funkci, kterou lze vykonávat z bezpečné vzdálenosti od centra dění, ale jako na aktivně jednající jevištní složku při vzniku uměleckého díla; jako na autorskou, tvůrčí činnost s potenciálem přesahovat divadelní inscenaci k mnoha dalším nejen uměleckým formátům. Na základě čtyř rozhovorů s českými umělci porovnávám činnost dramaturga s prací kurátora, literárního editora a hudebního producenta. Skrz příbuznosti těchto oborů se snažím pojmenovat pozici dramaturgie při vzniku uměleckého díla, autorské strategie, které při své práci volí a vizi budoucnosti tohoto oboru ve vztahu k jeho přesahům do dalších uměleckých oblastí.

## Abstract

In my Master's thesis called *Horizons of Dramaturgy* I deal with certain theater dramaturgy and other artistic disciplines overlaps. I imagine dramaturgy not as a set of functions performed from a safe distance, but as an active component in the creation of a work of art; as an authorial, creative activity with the potential to reach beyond theatrical production to many other (not only artistic) forms. Based on four interviews with Czech artists, I compare the activities of a dramaturge with the work of a curator, a literary editor and a music producer. Through the relatedness of these disciplines I try to name the position of dramaturgy in the theater creation process, the dramaturge's authorial strategies and my vision of the dramaturgy field future development in relation to its overlaps with other artistic areas.

# Obsah

1) Úvod.....	8
2) Horizonty dramaturgie: den první.....	11
3) Dialog jako tvůrčí proces.....	15
3.1) Péče o dílo a péče o autora.....	16
3.2) Dramaturgie kolektivu.....	23
4) Bourání a budování .....	27
4.1) Selekce .....	29
4.2) Kompozice .....	34
5) Kdo je tady autor?.....	38
5.1) Horizonty dramaturgie: den druhý .....	42
6) Otevírání kulturní instituce širší veřejnosti (dramaturgie jako přemostění instituce k divákům) .....	45
6.1) Basilejský zázrak.....	45
6.2) Horizonty dramaturgie: den třetí .....	47
6.3) Hledání alternativ .....	53
6.3.1.) INI Project / Společnost Jindřicha Chalupeckého.....	55
6.3.2) PLATO Ostrava .....	57
8) Závěr .....	60
9) Přílohy .....	62
9.1) Rozhovory.....	62
9.1.1) Marek Pokorný.....	63
9.1.2) Karina Kottová .....	70
9.1.3) Jan Šulc.....	77
9.1.4) Ondřej Ježek .....	81
9.2) Seznam obrazových příloh .....	85
10) Prameny a literatura .....	85
Internetové zdroje:.....	87

## **Poděkování**

Za pomoc a velkou trpělivost děkuji Lukáši Jiříčkovi. Karině Kottové, Ondřeji Ježkovi, Markovi Pokornému a Janu Šulcovi děkuji za velkorysou možnost nahlédnout jim pod ruce a zaznamenat naše společné rozhovory, které jsou pro mě tím nejcennějším na této práci.

## 1) Úvod

Málokterá divadelní funkce je tak obtížně pojmenovatelná jako dramaturgie. Často stojím před úkolem vysvětlit práci dramaturga člověku, který o ní má jen velmi mlhavé představy nebo se s tímto pojmem nikdy nesešel. Většinou snáze vyložím, jaká je jeho činnost v běžném divadelním provozu, mnohem obtížnější je vysvětlit práci dramaturga při samotném zkoušení inscenace. A jen horko těžko se při tom vyhnu zkratkovitým klišé typu *dramaturg = režisérovo třetí oko, první nestranný divák* nebo *porodní bába inscenace*. Pokud je vysvětlování obzvlášť neúspěšné, skončí dramaturg s nálepkou *druhý, méně důležitý režisér* nebo *ne tak docela scénárista*.

Podíváme-li se na definici „dramaturga“, opět ji vidíme jako postavu stojící vedle/za/pod/nad režisérem.

„Dramaturg označuje literárního a divadelního poradce spjatého s určitým souborem nebo režisérem, spoluzodpovědného za přípravu inscenace. (...) Úkolem dramaturga, který má v divadle své ‚domovské právo‘, (...) je především:

- vybírat hry podle aktuální situace či potřeby, vybírat a kombinovat texty zvolené jako podklad inscenace;
- vyhledat a shromáždit dokumentaci o autorovi a díle, připravit program k inscenaci (...);
- adaptovat* či modifikovat text (...), případně sám nebo ve spolupráci s režisérem text přeložit;
- vyhmátnout významové členění a podříditi interpretaci celkovému tvůrčímu záměru (společenskému, politickému atd.);
- jako kritický pozorovatel zasahovat do zkouškového procesu a ‚svěžím‘, nezaujatým pohledem vyvážit pohled režiséra, který je každodenně konfrontován s jevištní prací; dramaturg je tedy prvním interním kritikem připravované inscenace;
- zajistit vztah k potenciálnímu publiku. (...)

Dramaturg byl dlouho pokládán za zbytečného a účastnil se pouze *práce u stolu*, sevřený mezi dvěma mlýnskými kameny, režisérem a herci. Dnes je



nedílnou součástí tvůrčího týmu, přestože dnešní režiséři už opomíjejí dramaturgickou analýzu brechtovského typu.”<sup>1</sup>

Jaký je autorský podíl dramaturga na výsledném inscenačním tvaru? Karel Kraus, který několik let působil jako dramaturg Národního divadla v Praze a posléze spolupracoval s Otomarem Krejčou v Divadle za branou, ve svém textu *Co je dramaturg* konstatuje: „Dramaturg, jakýsi duchovní rádce a zpovědník (...) divadla, má jen právo radit, orientovat, přesvědčovat. (...) Dramaturg je potenciální umělec, který však není schopen podat o svém umění hmotný důkaz. Je umělcem bez výrazových prostředků a bez nástrojů. Snaží se pouze získat jiné, skutečné umělce, aby realizovali jeho představy.“<sup>2</sup>

Karel Kraus svůj článek napsal v roce 1970, v situaci, kdy se vedle velkých kamenných divadel rodí malá, studiová divadla, která přicházejí se zcela novou inscenační praxí. Patří mezi ně Studio Y, Husa na provázku, HaDivadlo apod. Nezakládají své inscenace pouze na interpretaci pevného dramatického textu, ale často se do procesu zkoušení vrhají s tématem, inspiračními materiály a text vzniká z improvizací, v tvůrčím dialogu s herci. Karel Kraus v této nové praxi neviděl pro postavu dramaturga místo. „Není příznačné, že právě v těch malých živých divadlech ochabuje úloha dramaturga, že se umělecké vedení obvykle soustřeďuje v rukou jediné osobnosti, která vytváří vlastní konkrétní uměleckou činností styl divadla?“<sup>3</sup> Kraus tak předpovídal, že s ústupem pevného dramatického textu „ochabne“ také funkce dramaturga a to ve prospěch jediného demiurga – režiséra.

S odstupem času můžeme říct, že opak byl pravdou. Nové inscenační principy postavily všechny divadelní složky do zcela nové situace. Psané drama přestalo být v divadle „hlavním pánem“ a otevřely se nové horizonty, které umožňovaly výrazně větší autorský vstup všem složkám včetně dramaturgie. Bylo třeba nacházet nové nástroje, jakými může dramaturg spoluformovat divadelní tvar.

Cílem mé práce je srovnávat pozici dramaturga v tvůrčím procesu s postavami z jiných uměleckých oborů a hledat strategie, jakými ze své pozice prosazují svůj autorský záměr. Půjde o postavy kurátorů, literárních editorů, nebo hudebních producentů, kteří jsou podobně jako dramaturg slovy Karla Krause určitými „zpovědníky“ a přesto zásadním způsobem ovlivňují výsledný umělecký tvar. Různými způsoby pomáhají utvářet umělecká díla, ale často přitom stojí schovaní za umělcem. Podílejí se na zásadních rozhodnutích, ale právo veta ponechávají jiným. Nelze je, stejně jako dramaturga, vytrhnout z tvůrčího procesu, protože mimo něj postrádají

---

<sup>1</sup> Pavis, P.: *Divadelní slovník*, Praha: Divadelní ústav 2003, s. 131 a 132.

<sup>2</sup> Kraus, K., Patočková, J.: *Divadlo ve službách dramatu*, Praha: Divadelní ústav 2001, s. 43.

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 45.

smysl. Svůj smysl nenalézají sami v sobě, ale vždy v kontextu konkrétního díla nebo dalších tvůrčích složek či v kontextu instituce, ve které pracují.

Osobnosti, o kterých bude řeč, spoluutvářejí současnou českou uměleckou scénu. Jejich práce mi přijde podnětná ve vztahu k problémům současné divadelní dramaturgie. Hledají různé způsoby, jakou podobu může mít tvůrčí dialog, jaké existují přesahy jejich uměleckého oboru k dalším, jak lze otevírat umělecký svět širší veřejnosti a jakou roli v tomto procesu mají hrát instituce. Mým cílem není analyzovat celou českou uměleckou scénu, jelikož takových osobností, které by si zasloužily být součástí detailní analýzy, je spousta a tato ambice by přesahovala rozsah mé diplomové práce. Volím proto takové postavy, které mohou sloužit jako modelový typ, který ve své umělecké disciplíně dobře reprezentuje určitý způsob uvažování o autorství, o šíři náplně své práce a o své roli v procesu vzniku uměleckého díla.

V následujících kapitolách se budu detailněji zabývat základními autorskými strategiemi, které jsou dramaturgické práci vlastní a hledat jejich paralely v dalších uměleckých disciplínách. Pokusím se upozornit na některé souvislosti, které by nastínily možnosti, kde by současná divadelní dramaturgie mohla hledat do budoucnosti své spojence (pokud tak již nečiní).

Od momentu, kdy Karel Kraus napsal svůj text *Co je dramaturg*, uplynulo půl století. Situace dramaturga v divadle, ale i diváka a všech divadelních složek, prošla výraznou změnou. Na divadelní médium klademe zcela jiné nároky, než kladli diváci v době Karla Krause. Jsme svědky neustálého redefinování, jaká je vlastně v divadle pozice diváků. Dnes vznikající divadelní tvary nám umožňují, nebo nás někdy přímo nutí, být autory-režiséry našeho vlastního zážitku. Mnohdy nejsme jen vzdálenými pozorovateli, ale stáváme se spoluautory, hráči, kteří se na průběhu představení mohou podílet. Zdůrazňujeme spoluúčast diváků v divadelní události. Vedle toho se divadlo dnes otevírá i jiným (nejen) uměleckým médiím. Ve vztahu k dramaturgii se nabízí otázka, zda právě tato funkce nebude hrát v budoucím procesu prolínání uměleckých disciplín a kulturních oblastí důležitou roli.

## 2) Horizonty dramaturgie: den první<sup>4</sup>

Moderátor: Dobrý den, všechny vás vítám na prvním dni mezinárodního sympozia Horizonty dramaturgie. Děkuji organizátorům, že sympoziu poskytli prostor pod střechou této diplomové práce. Tématem prvního dne je *Úloha dramaturgie v současném divadle*. Pro ty z vás, kteří ještě nemají sluchátka se simultánním překladem, vezměte si je prosím u vstupu do sálu. Please take the headphones. Vítám také naše tři diskutující. Mohli byste se představit?

Karel: Dobrý den, já jsem Karel a letos otevírám jako dramaturg desátou sezónu ve velkém pražském kamenném divadle. Tématem naší letošní sezóny je „Tyranie“ a diváci se mohou těšit na širokou paletu her klasických i současných autorů.

Klára: Zdravím všechny, já jsem Klára. Od momentu, kdy jsem skončila své studium na KALD DAMU, pracuji jako dramaturgyně na volné noze. Spolupracuji s různými divadelními skupinami, které tvoří, řekněme, na tom „alternativním“ poli, i když mám k tomuto termínu mnoho výhrad.

Søren: I'm sorry but my headphones doesn't work at all.

Moderátor: Promiňte, je to lepší?

Søren: Perfektní! Děkuji. Dobré ráno, já jsem Søren, pocházím z Norska, kde učím dramaturgii na divadelní akademii v Oslu. V praxi se zabývám převážně dramaturgií pohybového a tanečního divadla.

Moderátor: Karle, jak si představujete současného dramaturga, dramaturgyni?

Karel: V první řadě současný dramaturg musí číst, číst, číst. Nesmí rezignovat na autora. Musí rozšiřovat své povědomí o tom, co právě vzniká a zároveň přinášet nový úhel pohledu na velká díla naší minulosti. Objevovat v nich to, co nás i dnes může obohatit. *Jsem přesvědčen, že k povinnostem divadla našeho typu nepatří ohledávat mezní cesty divadelního umění, ale prohlubovat pramen, z nějž prýští „drama“. A to je pramen stejně mocný jako v hudbě „symfonie“ či ve výtvarném umění „figurativní malba“.*<sup>5</sup>

Moderátor: Souhlasíte, Kláro?

Klára: Určitě souhlasím s tím, že je nezbytné, aby dramaturgové, zvláště dnes, měli široký kulturní rozhled, a nejen kulturní, aby prohlubovali vědomí souvislostí a pečlivě

---

<sup>4</sup> Sympoziium *Horizonty dramaturgie* je třídní diskuze, která prostupuje celým textem diplomové práce. Její hosté - dramaturgové, kurátoři, editoři a hudební producenti, nejsou reálné postavy, ale představují určité hlasy, názory, které v jejich oborech zaznívají. Z toho důvodu z úst občas vypustí výrok skutečné postavy. Ten je oproti běžným citačním pravidlům zvýrazněn kurzívou (namísto tradičních uvozovek) a opatřen poznámkou pod čarou s uvedeným zdrojem.

<sup>5</sup> Z rozhovoru s Milanem Šotkem, Brňan, 2020 [online].

sledovali dění ve světě. Protože právě na něj má dramaturgie reagovat. Ale jsem poněkud skeptická neustálému recyklování mnohokrát zpracovaných dramatických textů, stejně tak i k zaštiťování se velkými, takzvaně „nadčasovými“ tématy. Mám pochyby, zda ve většině pokusech o aktualizaci nějakého staršího dramatu nejde spíš o násilné roubování něčeho, co v nich není. Divadlo by mělo reagovat na globální a také lokální společenské problémy, a dramaturg by měl být ten, kdo je pojmenuje a v inscenačním týmu pomáhá najít tu nejvhodnější formu, jakou o daném problému hrát.

Moderátor: Zdá se mi, jako by pro vás otázka dramaturgie byla automaticky spojená s otázkou, co je vůbec úlohou divadla.

Klára: Ale ona s tím také spjatá je!

Søren: Kláro, Karle, já s vámi oběma trochu souhlasím a trochu taky ne. Ten rozpor nevidím ani tak v otázce, zda inscenovat dramatické texty nebo tvořit divadlo autorskou formou. Pro mě jsou obě cesty stejně legitimní. Ale to, co mi přijde důležité, je, jakou pozici v tvůrčím procesu dramaturg zastává. *Dramaturg se pohybuje na pomezí úvahy a kreativity, analýzy a tvorby, detailu a celku, a to proto, aby pomohl vytvářet a vyjádřit koncepční, poetický a zároveň praktický prostor, v němž se umělecká práce může plně rozvíjet. Dramaturg pomáhá vytvářet lešení, pomáhá s tvorbou osy, odrazového můstku nebo kotvy samotného procesu.*<sup>6</sup>

Moderátor: Je tedy podle vás, Søren, dramaturg integrální součástí zkoušení a možná i samotného díla?

Søren: Rozhodně ano. *Spojuje jednotlivé nápady ve větší celek a „vysvětluje“, jak by něco mohlo fungovat v závislosti na vnitřní logice daného kusu. (...) Dramaturg do procesu vstupuje jako spolutvůrce, jako zvědavý průzkumník, jako někdo, kdo toho o díle nezná o nic více či méně ve srovnání s ostatními spolupracovníky; ale jehož role tkví právě ve společném odhalování s celým souborem a ostatními kolegy. Dramaturg pracující v současném divadle se již nemůže vnímat jako autoritu, která pouze přihlíží u zkoušek, ale naopak se musí stát součástí díla samotného.*<sup>7</sup>

Karel: Ale jak si pak udrží nadhled?! Mým úkolem je přece také kontrolovat, zda se tvůrčí tým neoddálil od původního záměru. A z vlastní zkušenosti vím, že právě tím, že nejsem na každé zkoušce, dokážu vidět z ptačí perspektivy, kam se celé dílo posouvá. Zatímco režisér denně řeší průběh zkoušky na té nejosobnější rovině, já mám ten luxus být nad osobní rovinou a neustále se ptát, na co se to vlastně dívám?

---

<sup>6</sup> Behrndt, S.: Dramaturg jako spolutvůrce, PQ: Scenography Expanding Library PQ, 2012, s. 3 [online].

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 3 a 4 [online].

Søren: To je určitě důležitá vlastnost - neustále se ptát, neustále zpochybňovat. Ale co je vlastně ten nadhled? Co je ta ptačí perspektiva? Poslední dobou si kladu otázku, jestli ta objektivita, distanc, který se po dramaturgii často chce, není v totálním rozporu s jakoukoli uměleckou tvorbou. Já se snažím být na každé zkoušce, protože nikdy nevím, co se objeví za perfektní nápad, který by mohl být zahozen bez povšimnutí. *André Lepecki to skvěle vyjádřil, když řekl, že dramaturg je vnímán jako někdo, kdo vytváří paměť samotné inscenace.*<sup>8</sup>

Moderátor: Kým je pro vás, Kláro, režisér? Partner nebo protivník?

Klára: Práce s režisérem je založena na partnerském dialogu a na vzájemné důvěře. Ale v jistém smyslu se stávám i jeho protivníkem, když je potřeba udělat bolestivé rozhodnutí, že něco půjde pryč. *Dramaturg musí být delikátní, protože selektuje nápady ostatních členů týmu.*<sup>9</sup> Nebo je někdy mým úkolem nabourat strukturu, kterou jsme společně našli. To se může stát v případě, že se zkoušení zaseklo na mrtvém bodě, nebo když jde příliš předvídatelným směrem. Pak můžu stát v opozici dokonce k celému týmu.

Karel: Já bych chtěl zdůraznit něco, co tady ještě nezaznělo, a sice že dramaturgie je přece jen určitou službou. Službou režisérovi a také dramatikovi. *Řada režisérů to neuslyší ráda, ale spolurežisérem činoherní inscenace je vždycky dramatik. Základní scénická představa, obsažená v jeho textu, v žádném případě nesplývá pouze se scénickými poznámkami – daleko spíš je třeba ji hledat v samotných replikách – jednání postav. Proto také dramatik může být tím, kdo zásadním způsobem ovlivní inscenační praxi (když jen nevyhovuje dobové konvenci).*<sup>10</sup> A mým úkolem je tu základní scénickou představu pomoci objevit.

Søren: Ale co když zkoušení není opřené o dramatický text, o kterém mluvíte vy, Karle, ani o společenské nebo politické téma, jak jste, Kláro, zmínila? Často se setkávám s tím, že za mnou přijde choreograf, který chce v taneční performance zkoumat nějaký pohybový princip, nebo docela abstraktní emoci. Vztah, který při práci navazují s choreografem i se všemi tanečnicíky, je velmi blízký, intimní, až vlastně tělesný, protože mi dovolují nahlédnout do křehkého procesu. Musím jim být nesmírně blízko, protože každé jejich *gesto, poznámka, pohyb, atmosféra nebo improvizace může nabídnout klíč k tomu, kde a jak práci započít.*<sup>11</sup> To, co mě zajímá, není jen dění na

---

<sup>8</sup> Behrndt, S.: Dramaturg jako spolutvůrce, PQ: Scenography Expanding Library PQ, 2012, s. 4 [online].

<sup>9</sup> Z rozhovoru s Miloslavem Klímou, 24. Dvuměsíčník Divadla Archa, 2015 [online].

<sup>10</sup> Šotek, M., Činohra na pomezí s činohrou, web Divadelních novin, 2019 [online].

<sup>11</sup> Behrndt, S.: Dramaturg jako spolutvůrce, PQ: Scenography Expanding Library PQ, 2012, s. 5, [online].

jevišti, ale dění v celé zkušebně. Stejně tak důležité jako jevištní materiál je i způsob, jakým jsme k němu došli, to, co se dělo před zkouškou a co se dělo po ní.

Moderátor: Je podle vás, Karle, dramaturg ten, kdo by měl jít divákům naproti nebo má v nějakých případech jít i proti nim?

Karel: Uhodil jste hřebíček na hlavičku! Já se při sestavování repertoáru dostávám do schizofrenní situace. Chci reflektovat důležitá témata, ale musím zaplnit hlediště o zhruba půl tisíce divácích. A co si budeme namlouvat, ty spíš nalákám na lehké, zábavné tituly. Všichni třeba lační po dramaturgických známých filmových děl. Ale já jsem přesvědčený, že *nemusí být všechno krátké. Co je důkladné, nemůže být jednoduché a snadno stravitelné. Chce-li mít člověk potěchu z dialogu s uměleckým dílem, tak to stojí určitou námahu. Bez námahy není požitku. A všechny požitky, které jsou bez námahy, jsou jenom placebo.*<sup>12</sup> Nesmíme se, jak říká Neil Portman, „ubavit k smrti“<sup>13</sup>!

Klára: Promiňte, ale to je strašně naivní uvažování, že nasadím lákavý titul a zaplní mi to hlediště. Divadelní instituce, a zejména ty velké, musí komunikovat s diváky na mnohem více úrovních, než jen skrz repertoár. Je tady řada dalších aktivit, které by měla dramaturgie kamenného divadla nabízet a tím rozšiřovat okruh svých diváků - lektorské programy, dramaturgické úvody, diskuze, otevřené zkoušky. Divadla nemají být jen místa, kam diváci přijdou, vidí představení a zase odejdou. Měly by být ohniskem společenského života, platformou pro diskuzi.

Karel: Ale to já přece neříkám, že jediný způsob, jak s diváky mluvit, je skrze repertoár! Jen jsem chtěl říct, že ve chvíli, kdy jej sestavujete, musíte balancovat mezi většinovým vkusem a vkusem vlastním, pokud ovšem nemáte to neskutečné štěstí, že se překrývají.

Klára: Problém vidím v tom, jakou přisuzovat jednotlivým aktivitám, které dané divadlo rozvíjí, důležitost. Nemyslím si totiž, že největší váhu musíme nutně dávat inscenacím. Spíš bych se na to dívala jako na jednu ze stejně důležitých divadelních aktivit. Témata, která vybíráme pro jevištní zpracování, by měla především trápit nebo zajímat naše diváky. A jaká témata to jsou, to můžeme zjišťovat zas v jiném typu setkávání, než u příležitosti divadelního představení. Mezi divadlem a diváky musí docházet k oboustranné komunikaci.

Søren: V souvislosti s tím mě napadá otázka, jaká bude další budoucnost repertoárových divadel s pevným hereckým souborem? Víte, mám zkušenost z různých zemí, můžu porovnávat. U vás v České republice a dalších postsocialistických státech je velmi specifická situace, která vychází z tradice vašeho

---

<sup>12</sup> Z rozhovoru s Janem Vedralem, Český rozhlas Vltava, 2014 [online].

<sup>13</sup> Postman, N.: Ubavit se k smrti, Praha 2010.

minulého režimu, kdy téměř každé město mělo „právo“ na vlastní divadlo a vlastní herecký soubor. Divadelní infrastruktura, kterou máte, je jinde nevídaná. Mají se divadelní budovy vzniklé v jiné společensko-politické situaci nějak transformovat? Jak a v co?

Moderátor: Já tady bohužel musím naši diskuzi přerušit. Ukazuje se, že téma, co je úlohou divadelní instituce, je nosné. Navrhuji ho zařadit do programu sympozia. Děkuji vám za účast a těším se na zítřejší diskuzi.

### 3) Dialog jako tvůrčí proces

Ačkoli to zní až banálně, základním principem, kterým dramaturg ovlivňuje vývoj jevištního díla, je dialog. S trochou nadsázky řečeno, vlastně dramaturgovi nezbyvá nic jiného než slova. V textu „Dramaturgy of the collective“<sup>14</sup> norská dramaturgyně a teoretička Camilla Eeg-Tverbakk popisuje svou zkušenost během zkoušení s divadelní skupinou VERK<sup>15</sup>, která se zaměřuje na kolektivní vytváření jevištního díla v nehierarchizované skupině, v níž je proces rozhodování rovnoměrně otevřený všem členům týmu a co nejširšímu množství cest, kterými se může vývoj díla ubírat.

„Jsem integrální součástí týmu, a mým úkolem je to, co můžeme nazvat *dialogická praxe*. Skupina VERK velkou část zkoušení věnuje otevřeným filozofickým a politickým diskuzím spojených s vytyčeným tématem. Je to společný čas, do kterého je zapojený každý z týmu. Koncept a forma vyrůstají z tohoto dialogu skrz praktická cvičení, kde jsou vítány všechny odkazy, asociace, coby potenciální materiál performance.“<sup>16</sup>

Domnívám se, že to není jen tento otevřený formát kolektivní tvorby, kde je úkolem dramaturga to, co Eeg-Tverbakk nazývá „dialogickou praxí“. Přítomnost dramaturga u samotného počátku vzniku inscenace, kdy je na stole buď dramatický text, který je potřeba uchopit, jaksi „znovu objevit“, a nebo namísto textu prázdný papír, je zcela zásadní, ať už mluvíme o „klasičtější“ způsobu zkoušení, kdy mají jednotlivé složky poměrně jasnou hierarchii nebo o kolektivním způsobu vytváření díla. V momentu, kdy se u tohoto stolu poprvé setkají všechny složky inscenačního týmu a rozproudí se dialog nad tvůrčím záměrem, nad divadelní formou, limity nízkého rozpočtu (atd.) je

---

<sup>14</sup> Eeg-Tverbakk, C.: *Dramaturgy of the collective*, Oslo 2018.

<sup>15</sup> *VERK produksjoner* [online]. [cit. 2020-05-12]. Dostupné z <https://verkproduksjoner.no/about/>

<sup>16</sup> „I am an integrated part of the team, and my contribution has been what we can call a dialogical practice. VERK spends a great deal of their rehearsal period on having open dialogues about philosophy and politics linked to the theme and to contemporary time, where everyone involved are taking part in the conversations. From this dialogue, the concept and form grows through practical exercises, where references of all kinds are welcome forming potential material for the performance.“ Eeg-Tverbakk, C.: *Dramaturgy of the collective*, Oslo, 2018, s. 2, přeložil B.J.

jedním z úkolů dramaturga diskuzi rozněcovat a moderovat. A na jejím základě odhalit potenciál, který právě tento konkrétní tým má, a pomoci nastavit ideální kurz, kterým pro další fázi zkoušení vyrazit kupředu. Až do dne premiéry (a často i po něm, při reprízách) kontrolovat, zda se od stanoveného cíle neodklání.

Na jedné straně tedy dramaturg pomáhá vytvářet lešení, pomáhá s tvorbou struktury. Na straně druhé je ale stejně tak jeho úkolem neustálé pochybování, znejišťování, tázání se, zda zvolená cesta, kterou se ubíráme, není příliš snadná nebo naopak složitá a zda nejsou další možnosti, kterými se můžeme vydat. Dramaturg často balancuje mezi chaosem a řádem, mezi jistotou a pochybností. „Dramaturgie je jedno z mála řemesel, kde se platí za to, že dramaturg vytrvale pochybuje. Zkoumá různé možnosti a nabízí je do tvůrčího procesu.”<sup>17</sup> A strategie, kterou k tomuto využívá, tkví právě v dialogu - v dobře formulované otázce nebo pojmenování jevu objeveného během zkoušení.

### **3.1) Péče o dílo a péče o autora**

Vraťme se ke Karlu Krausovi, s nímž jsme se setkali v úvodu práce. Představuje pro mne ideální příklad dramaturga, který je spjatý s výraznou, dominantní osobností režiséra. Charakteristická je pro něj spolupráce s Jiřím Frejkou ve Vinohradském divadle a posléze s Otomarem Krejčou v Divadle za branou. Texty, ve kterých Karel Kraus reflektuje tuto svou dramaturgickou zkušenost, jsou důkazem, že ani v takovém případě nemůže dílo vzniknout bez vzájemného dialogu. Naopak v případě Krause mluvíme o dialogu hned na několika úrovních. Dialog probíhá nejen mezi režisérem, dramaturgem a dalšími jevištními složkami, ale i mezi tvůrci a autorem, protože Kraus je dramaturgem, který se jednoznačně opírá o dramatické texty. O spolupráci s Krejčou píše: „Východiskem i osou jevištního umění je tedy nepřetržitý dialog s dramatikem, jehož přímým a jakoby osobním partnerem se zhruba před sto lety stal režisér. Čím upřímněji se vyznává ze svého porozumění slovu, tím napjatější a upřímnější bývá jeho dialog s básníkem, zápolení o smysl, které by se nikdy nemělo zvrtnout v pouhý konflikt. Režisér jako autor jevištního vtělení slova stanoví a vyvažuje podíl všech ostatních složek scénického umění a vede je k aktivní účasti na společném díle. Vstupují tedy do dialogu s básníkem prostřednictvím režiséra: Jako mezi ním a dramatikem, má docházet také mezi nimi a režisérem k napětí, ovšem produktivnímu, uvolňujícímu novou energii, nové významy, nové obrazy.”<sup>18</sup>

Dnes je vedle této divadelní praxe, kterou rozumíme interpretaci dramatického textu, stejně tak rozšířená praxe, kdy text vzniká teprve během procesu zkoušení skrz nejrůznější typy improvizací, cvičení a diskuzí. Podíl autorství se pak zákonitě rozšíří

---

<sup>17</sup> Klíma, M., Dvořák, J.: O dramaturgii, Praha 2016, s. 16.

<sup>18</sup> Kraus, K., Patočková, J.: Divadlo ve službách dramatu, Praha 2001, s. 240.



z figury režiséra také na další jevištní složky. Ale na základě čeho se stanoví způsob, jak bude tvůrčí dialog probíhat? Jak se vytyčují hranice, za kterými končí kompetence jednoho a začíná území druhého?

Velmi podobný vztah, jaký navazuje dramaturg s režisérem při přípravě zkoušení, můžeme najít i v práci scénáristů, ať už divadelních nebo filmových, kteří vyvíjejí scénář ve spolupráci s režisérem. Některé své scénáristické strategie zachytil Jean-Claude Carrière v knize *Vyprávět příběh*<sup>19</sup>. Za svůj život pracoval s řadou výjimečných filmových i divadelních režisérů, z nichž někteří (jmenujme například Miloše Formana, Petera Brooka nebo Luise Buñuela) se přímo podíleli na vzniku scénáře.

Spolupráci mezi režisérem a scénáristou Carrière popisuje jako velmi citlivý, křehký vztah. Vlastně jde spíše *způsob bytí*, který se zakládá na partnerství a umění naslouchat. „Zatímco svého společníka posloucháme, naučíme se ho znát a zjistíme, co mu chybí, co už nepotřebuje a čím mu naopak můžeme být užiteční.“<sup>20</sup> Hlavním úkolem scénáristy je podle Carrièra *odhalit*, jaký film jeho partner v hlavě má, jelikož často je mu zatěžko vyřknout, co má na mysli. Taková „spolupráce bývá citlivá, subtilní a občas vede i k příkrostiti. (...) S Buñuelem jsme se doopravdy pohádali jen jednou. Nějaký jeho návrh se mi nelíbil, ale on na něm trval; zvyšovali jsme hlas, on se rozčílil a začal mi vykládat o třiceti filmech, které má za sebou, a tak podobně. Pak odešel a prásknul dveřmi. Ani ne za tři minuty byl ale zpátky i s papíry v podpaží a omlouval se: „Jak jen jsem mohl říct takovou pitomost?“<sup>21</sup> Událost, na kterou Carrière vzpomíná, je vlastně modelovou situací, která se v různých drobných variacích objevuje napříč nejrůznějšími uměleckými disciplínami, ve kterých vzniká dílo v tvůrčím dialogu. Dobře ji zná pravděpodobně každý dramaturg a stejně tak kurátor, hudební producent nebo literární editor.

Pro vyvarování se takovým hádkám se Carrière občas se svým partnerem dohodli na technice „právo veta“. Spoluautorství tedy nespočívá pouze v možnosti prosadit svou myšlenku, ale zároveň v možnosti myšlenku odmítnout. A v praktikování této techniky zdůrazňuje Carrière roli dialogu. „Při tomto způsobu práce nesmíme zapomínat, že světlo se často rodí z diskuze. Pracujete ve dvou a jeden navrhne řešení, které se druhému nezdá. Je třeba si ujasnit, zda odmítnutí vyvolalo to, co jste řekli, a zda jste se náhodou nevyjádřili špatně, ať už ve slovech nebo v předvádění. Fakt, že jste neprobudili partnerovu představitivost, znamená, že se vám nepodařilo, aby vás poslouchal a pochopil. Něco se nestalo. Vyprávěli jste scénu, ale on viděl jinou. Musíte zjistit, jestli ten, kdo sedí proti vám, správně pochopil, co jste chtěli sdělit. A jestliže ne, musíte začít znovu, jinými slovy. (...) Je to otázka mezilidských vztahů,

---

<sup>19</sup> Carrière, J. C.: *Vyprávět příběh*, Praha 2014.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 52.

<sup>21</sup> Tamtéž.

umění naslouchat, otázka sebedůvěry a důvěry v toho druhého. Tohle všechno přirozeně (a naštěstí) není možné v učebnicích popsat.“<sup>22</sup>

Film a divadlo nejsou jediné umělecké disciplíny, kde se můžeme setkat s podobnou figurou „detektiva“, který má za úkol výsledné dílo odhalit v hlavách druhých. Ve výtvarném umění se v 19. století ustanovila instituce *kurátora*, jejímž úkolem je opatrovat, pečovat o umělecké sbírky. Zprvu to byla postava spjatá s určitou institucí, muzeem nebo galerií, mezi jejíž činnosti patřila katalogizace sbírek (buď podle doby vzniku děl, užití technologie nebo materiálu), rozšiřování těchto sbírek a uspořádávání přehlídek. Všimněme si analogie s počátky dramaturgie, které můžeme hledat v téže době v práci Gottholda Ephraima Lessinga v Hamburském národním divadle a v listech Hamburské dramaturgie<sup>23</sup>, kterou se snažil, v duchu osvícenství, vytvořit most mezi divadlem a jeho obecnstvem a kontextualizovat inscenace, které uváděl na repertoár. Stejně jako instituce dramaturga i instituce kurátora prošla během minulého století dynamickým vývojem a i u této profese dnes tápeme, jak definovat její práci. „Ačkoli kritik umění je známý a uznávaný již od dob Diderota a Baudelaira, postava kurátora výstavy zůstává stále bez definice,“ píše švýcarský kurátor, kritik a teoretik umění Hans Ulrich Obrist. „I když jsou studia kurátorství dnes již velice rozšířená, neexistuje žádná skutečná metodika nebo jasný odkaz, jež mají tato studia předat.“<sup>24</sup>

Na jedné straně zde stále existuje typ kurátorů - kunsthistoriků spojených s velkými institucemi, kteří pečují o historické umělecké sbírky, ze kterých sestavují retrospektivní nebo tematické výstavy (možná trochu podobně, jako se někteří dramaturgové zaměřují na práci s významnými, „historií ověřenými“ dramatickými texty), na straně druhé se objevují kurátoři v menších galeriích či pracující na volné noze, kteří spolu s umělcem vytvářejí celý koncept výstavy v dialogu, nebo se dokonce přímo podílejí na vzniku děl, které výstavu tvoří.

Kurátorka a teoretička současného umění Karina Kottová je výraznou postavou české výtvarné scény. Má zkušenosti s kurátorováním galerií jako jsou Museum Kampa, Centrum současného umění DOX nebo MeetFactory. V roce 2011 spoluzaložila neziskovou organizaci INI Project/PROSTOR, která funguje částečně jako galerie i jako otevřený rezidenční ateliér pro mladé umělce. Kromě toho je od roku 2015 je ředitelkou Společnosti Jindřicha Chalupeckého, která kromě výstav, rezidencí a edukačních programů každý rok pořádá Cenu Jindřicha Chalupeckého.

Pro Karinu Kottovou je příznačný tvůrčí dialog s umělcem, ze kterého teprve vzniká výsledný koncept výstavy. „S umělci velmi často spolupracuji tak, že jsme o díle třeba

---

<sup>22</sup> Carrière, J. C.: Vyprávět příběh, Praha 2014, s. 35.

<sup>23</sup> Lessing, G. E.: Hamburská dramaturgie, Praha 1980.

<sup>24</sup> Obrist, H. U.: Stručná historie kurátorství, Kutní hora 2012, s. 8.

rok v kontaktu a každý z nás na něm něco dělá," popisuje svou práci Kottová, „Tím, že jsem vzděláním teoretička umění, tak spíš přispívám výzkumem, texty, kontextem, ale zároveň tím, že moje práce je také pohybovat se v oboru dlouhodobě, vidět i jiné práce, jiné výstavy. Můžu tak i vstupovat do toho, jakou formu může nebo má dílo mít, jak bude vyznívat pro diváky.“<sup>25</sup>

Kottová nevnímá kurátorství jen jako péči o dílo a umělce, ale stejně tak jako péči o diváky. Kurátor by podle Kottové měl zůstat ve spojení s výstavou i po vernisáži. „Často se snažím u těch výstav být. Děláme různé komentované prohlídky. Současné umění vždycky klade divákům nové výzvy.“<sup>26</sup>

Jde o to výstavu reflektovat, znovu ji objevovat spolu s diváky. Analogii můžeme najít v divadelním prostředí v lektorských programech, které se čím dál častěji stávají součástí toho, co divákům vedle repertoáru nabízí divadelní instituce, anebo ve formátu dramaturgických úvodů nebo diskuzí po představení, které jsou dnes již tradiční součástí dramaturgické práce. Kurátor tedy podobně jako dramaturg zůstává s dílem i po jeho uvedení.

Ve vztahu k takto osobnímu pojetí kurátorství, kde vzniká mezi umělcem a kurátorem nejen tvůrčí, ale i silné osobní, lidské pouto, se nabízí otázka, zda kurátor neztrácí nadhled a nezaujatost. Jeho úkolem by mělo být zprostředkovat umělecké dílo tak, aby k němu mohl divák sám najít cestu a vytvořit si úsudek. Nebo je kategorie „objektivnosti“ kurátora ve vztahu k materiálu, ke kterému přistupuje, irelevantní?

Zatímco Karina Kottová pojímá kurátorství jako velmi osobní vztah a dokonce se v některých případech sama jako performer účastní výtvarných performancí, opačný postoj k osobní angažovanosti kurátora na výsledném díle zastává Petr Nedoma, který řadu let vede Galerii Rudolfinum. „Jsem přesvědčen, že úkolem kunsthistorika, kurátora nebo ředitele galerie je zpracovávat daný materiál s odstupem a věrohodně. (...) To je taky jeden z důvodů, proč - až na vzácné výjimky - vůbec nechodím do ateliérů umělců. (...) Chci mít distanci tak velkou, aby se mi do práce nepletlo dokonce ani něco jako kamarádství. Když jsem nastoupil do Rudolfinu, odmítal jsem se ve světě umění s kýmkoli blíže stýkat. Absolutně s nikým jsem si netykal a dodržoval jsem to i mezi spolupracovníky uvnitř galerie. Musím velmi často říkat ‚ne‘, což se s distancí dělá lépe. (...) Samozřejmě jsou kurátoři, kteří postupují jinak než já. Já se snažím co nejvíce zaměřit na věc o sobě a tvůrce pak z tohoto procesu v maximální míře odbourat.“<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Z rozhovoru s Karinou Kottovou, příloha diplomové práce, s. 70.

<sup>26</sup> Z rozhovoru s Karinou Kottovou pro Rádio Wave [online], 2019.

<sup>27</sup> Volf, P.: Okamžik rozhodnutí: rozhovory o umění, České Budějovice 2010, s. 229.

Podobná otázka vyvstává i ve věci dramaturgie. K výčtu vlastností, které mají náležet dramaturgovi, dlouho neodmyslitelně patřil i nadhled a objektivnost. Připomeňme citát z úvodu této práce z Pavisova Divadelního slovníku, kde dramaturg má „jako kritický pozorovatel zasahovat do zkouškového procesu a ‚svěžím‘, nezaujatým pohledem vyvážit pohled režiséra, který je každodenně konfrontován s jevištní prací“<sup>28</sup>. Jinak řečeno, tím, že dramaturg není na každé zkoušce, není „ušpiněný“ od sporů, tápání, strachu, že se zkoušení dostalo na scestí, a od nadšení z nových, ale ne vždy báječných nápadů, může zůstat objektivní. Rozšířenou frází shrnuto: dramaturg díky tomu může být zároveň uvnitř procesu a zároveň vně.

Domnívám se, že pojem „objektivnost“ je na všech frontách problematický. Už z toho důvodu, že každá naše volba, kterou při sestavování dramaturgického plánu, výstavy nebo při přípravě inscenace uděláme, se zakládá na naší osobní zkušenosti a na našem vkusu. Navíc v případě dramaturgie, dnes, kdy na počátku zkoušení je čím dál méně pevný dramatický text a kdy tou rozsáhlejší částí zkoušení bývá improvizace a hledání vhodného divadelního jazyka spíše než analýza dramatické situace a postav na základě pevného textu, „objektivní dramaturgie“ nebo „dramaturgie v distanci“ zkrátka není možná. Každý moment improvizace může být důležitý a neprávem opomenutý. Dramaturgická rozhodnutí nekončí výběrem titulu/tématu/formulací inscenačního záměru, ale prostupují celým zkoušením až ke dni premiéry.

Vedle postavy kurátora a dramaturga může dialog s umělcem vést i literární editor, který je podobnou hraniční disciplínou, která obdobně balancuje mezi službou umělci a vlastním autorským vyjádřením. Práce editora má vedle kurátora i dramaturga silně vědecký charakter. Vědecký základ hledá literární editor v oboru textologie.<sup>29</sup> Co je materiálem, se kterým pracuje editor? Je to text, fixovaný v „jednom nebo několika rukopisech, v jednom nebo několika otiscích časopiseckých, sborníkových apod. Mohou existovat náčrty, poznámky nebo zlomky rukopisů, které předcházely definitivní podobě textu. (...) Povinností editora je všechna tato znění a všechny tyto materiály, které souhrnně nazýváme **textové prameny**, znát.“<sup>30</sup> Práci s textovými prameny vážou jasná pravidla, která vychází z všeobecně uznávaného úzu. Jde také o nezbytné vědomí širšího kontextu, stejně jako u kurátorství a dramaturgie, a hlavně o vědomí autorova záměru a celého jeho díla. Zde se nabízí srovnání s dramaturgickou analýzou, která předchází, nebo by alespoň měla předcházet, interpretaci dramatického textu. Ta nutně vychází nejen z autorského záměru inscenačního týmu,

---

<sup>28</sup> Pavis, P.: Divadelní slovník, Praha: Divadelní ústav 2003, s. 131.

<sup>29</sup> Hned v úvodu ke knize *Editor a text* můžeme číst: „Ne každý textolog musí být editorem, ale každý editor musí být textologem.“ Havel, R.: *Editor a text*, Praha 2006, s. 6.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 7.

ale také z vědomí dramatikovy tvorby jako celku a z nutnosti pochopit, v jaké společenské i lidské situaci dramatik své dílo psal.

Výsledkem editorovy práce „je tedy vydání takového textu díla, který co nejpřesněji reprodukuje znění vyšlé naposledy z ruky autorovy jako výraz jeho tvůrčího záměru.“<sup>31</sup> Editor je ten, kdo knihu vymyslí a „vdechne jí život.“<sup>32</sup>

Jsou dva způsoby, jakým může editor výsledné dílo připravit. V tom prvním přistupuje editor k textům autora, který je bezpečně po smrti a tím pádem nemůže autor do procesu vzniku knihy zasahovat. Jediné, co pak editora váže, jsou právě obecně platná pravidla práce s původními texty a vlastní pochopení autorova záměru. Může ale nastat také situace, kdy autor ještě nezemřel a tím do procesu vzniku knihy vstupuje nestabilní, výbušný prvek - živý autor. Ten sice může editorovi své písemnosti zcela odevzdat a nechat jej, ať s nimi nakládá dle svého uvážení, stejně tak ale může chtít mít nad vznikem díla dohled až do momentu jeho vydání. Schází mu ovšem širší znalost kontextu, schopnost systematického uvažování nebo odvaha k radikálnímu rozhodnutí. Potom nutně potřebuje editora, se kterým musí vstoupit do tvůrčího dialogu. Jde pak o pouhou přípravu textu k jeho vydání nebo se z editora stává spoluautor? Může si editor vystačit tváří v tvář autorovi s vědeckými nástroji, které nabízí textologie, nebo tato spolupráce vyžaduje jiný, subjektivní, lidský přístup?

Jedním ze současných editorů, který se věnuje oběma způsobům editorské práce, je Jan Šulc. V současnosti je spjatý zejména s nakladatelstvím Torst, ale v minulosti spolupracoval také s nakladatelstvím Odeon, Galén a mnoha dalšími. V dialogu s autorem vytvořil například svazky Josefa Topola nebo Ivana Diviše. Jeho práce je ve vztahu k dramaturgii zajímavá právě tím, že Šulc často vystupuje z „bezpečné zóny“ a pokud je tomu autor otevřený, na výsledném díle s ním spolupracuje. Šulc práci editora popisuje jako blízké, intimní setkání: „Některé knížky by nevznikly bez nějakého rozhovoru, bez dialogu s autorem. (...) Jejich podoba, kdyby je dělal jiný editor, by byla úplně jiná. (...) Já si to ani nedovedu představit, že bych s tím autorem nemluvil. (...) Kdybych měl hledat nějakou svou hlavní vášeň, tak je to touha porozumět člověku. Pokusit se pochopit to, co je nepochopitelný. Na literatuře mě zajímá nejvíc to, jak se můžu přiblížit k mysli nějakého člověka.“<sup>33</sup>

V dialogu, který je založený na vzájemné důvěře, schopnosti naslouchat a najít kompromis<sup>34</sup>, nutně musí docházet ke sdílení kompetencí. Autor musí editora vpustit

---

<sup>31</sup> Havel, R.: Editor a text, Praha 2006, s. 9.

<sup>32</sup> Z rozhovoru s Janem Šulcem, příloha diplomové práce, s. 78.

<sup>33</sup> Z rozhovoru s Janem Šulcem pro Český rozhlas Vltava [online], 2019.

<sup>34</sup> „Důležité je, aby ten editor měl povahu, která umožňuje dialog a ten autor taky měl povahu, která umožňuje dialog. Nejde to udělat s někým, kdo je tvrdohlavý.“ Z rozhovoru s Janem Šulcem, příloha diplomové práce, s. 79.

do svého střeženého prostoru a zároveň editor autora do toho svého. A ačkoli je to editor, kdo z textových pramenů vytvoří výsledné dílo, zkomponuje dílčí texty do vyššího celku, Jan Šulc o své práci i tak hovoří jako o službě autorovi, která pouze za určitých podmínek může být tvůrčí. „Je to hraniční, mezní disciplína, která do značné míry vychází z radosti z tvorby. Je to služba, která musí člověka především bavit. To znamená, že to dělá buď kvůli tomu autorovi, kterého má rád, nebo kvůli výsledku práce, kterým je výsledné umělecké dílo. Nelze hovořit o tom, že by to byl tvůrčí, autorský čin.“<sup>35</sup>

Literární editor ale neplní jen službu autorovi, ale také službu veřejnosti. Klíčový moment jeho práce je samotné rozhodnutí, jaký text chce pro vydání připravit. Stejně tak, jako může jít o zakázku, kdy editora osloví určité nakladatelství, může být sám editor tím, kdo iniciuje vznik určité knihy.<sup>36</sup> Stává se pak tím, kdo má moc „oživit“ zapomenutého autora, rozhodovat, co bude součástí veřejného prostoru a co může být zapomenuto. Například Jan Šulc sleduje osobní téma, které se klene nad celou jeho editorskou prací. Zaměřuje se na českou literaturu, která před rokem 1989 nemohla vycházet. „Snažím se o to [celek české literatury] doplnit o vše, co je hodnotné,“ popisuje svůj cíl Šulc, „a to je bohužel můj problém, že to jde velmi do šíře. Už v tuhle chvíli vím, že je mi pětapadesát a nevím, jak tu budu dlouho, jestli nebudu nemocný, a to, co by vydané být mělo, aby byla česká literatura v celé šíři vydávaná, už já za svého života nestihnu. (...) Na to nemám ani sílu, ani nakladatele.“<sup>37</sup>

S trochou nadsázky řečeno, editorská práce je vždy souboj se smrtí. Na jedné straně oživuje, nebo udržuje v živé paměti autorův odkaz a dílo, na druhé běží sám editor závod se smrtí.

V tom je také shoda s divadelní dramaturgií. „Služba divákům“, mnohokrát skloňovaná v prvním dni symposia Horizonty dramaturgie, je právě v rozhodnutí, na co namíříme lupu a co vsadíme na jeviště. Poslání tkví v prohlubování vědomí co nejširšího kulturního a společenského kontextu. Je to vlastně *povolání*, občanská zodpovědnost věnovat všechnu svou energii tomu, abychom umožnili široké veřejnosti přístup k věcem, ke kterým by se pro vlastní nedostatek času a prostředků nedostala. Kolik dramaturgů má podobný osobní cíl, jako sleduje Jan Šulc, který by přesahoval

---

<sup>35</sup> Z rozhovoru s Janem Šulcem, příloha diplomové práce, s. 80.

<sup>36</sup> „Když já osobně, já Šulc, mám nějaký plán, přání něco udělat, vnitřní program, tak se ho snažím uplatnit v dialogu s nakladateli. (...) To znamená, že mám buďto nějakou zakázku, že mi Galén řekne: ‚Hele, mám tady mladou básničku, je v tom bordel, dej to dohromady, vyber z toho dobrý věci, zkoncipuj to, uprav to a udělej z toho knížku.‘ Pak je druhá varianta, že já mám nějaké přání, nápady, a to udělám v případě, že pro to najdu nakladatele.“ Z rozhovoru s Janem Šulcem, příloha diplomové práce, s. 81.

<sup>37</sup> Z rozhovoru s Janem Šulcem, příloha diplomové práce, s. 81.

jejich působení v jednotlivých divadlech nebo souborech, a klenul by se nad celou jejich tvorbou? Kolik z nich jej za svého života stihne naplnit?

### 3.2) Dramaturgie kolektivu

Vraťme se ke Camille Eeg-Tverbakk, která na začátku této kapitoly popisovala svou dramaturgickou praxi při zkoušení s norskou skupinou VERK. Být dramaturgem ve VERKU pro ni znamenalo „být v dialogu s každým z týmu a snažit se podporovat konstrukci celku, nebo jeho re-konstrukci. (...) Dramaturgická práce je zaštitěna kolektivem, ve kterém, pokud jde o dramaturgii, nemám v ničem větší slovo než ostatní. Můžeme se ptát, jaká je zde tedy moje úloha? Moje funkce je od ostatních složek liší, umožňuje mi na zkušebně jiný typ přítomnosti. Přináším různé reference, poznámky a rady. To zahrnuje další pohled na věc, a další alternativní vstupní body.“<sup>38</sup>

Eeg-Tverbakk popisuje, že v kolektivním typu spolupráce může ještě více než v tvůrčím dialogu mezi režisérem a dramaturgem dojít k rozpíjení kompetencí jednotlivých složek, k rozpuštění autorství mezi všechny členy týmu. Dialog, který takový způsob zkoušení provází, může být o to víc dynamický a úkolem dramaturga je jak jeho rozněcování, tak i moderace nebo zastoupení jakési „kolektivní paměti“, jelikož impulzů a nápadů v podobném tornádu myšlenek může být tisíce a spousta z nich může neprávem upadnout v zapomnění.

Eeg-Tverbakk popisuje dramaturgickou práci v kolektivu, kde přesto zůstává její role jasně pojmenovaná. Do jisté míry opustila projekt ve chvíli, kdy skončilo zkoušení. Jak ale může vypadat dramaturgie v kolektivu, kde jsou všichni členové týmu autoři konceptu a sami jej pak na jevišti také naplňují?

Zcela zásadní pro mé chápání divadla je zkušenost se skupinou 8lidí. Tato skupina vznikla z celého našeho ročníku režie-dramaturgie a scénografie. V rámci bakalářského i magisterského studia jsme v různých variacích neustále spolupracovali ve dvojicích režisér - dramaturg. Tím se chemie, která mezi námi byla, dala do pohybu, sílila a vyústila ve vznik tvůrčí skupiny. Během praktických cvičení v rámci studia jsme neustále řešili otázku, jak lze otevírat proces zkoušení všem jevištním složkám. Jak docílit toho, aby výsledný tvar nebyl jen zprávou o tom, co, zjednodušeně řečeno, trápí

---

<sup>38</sup> „Being a dramaturge in VERK includes being in dialogue with everyone involved, and trying to support the attempts to construct and reconstruct. (...) Thus, the dramaturgical work is preserved by the collective, where I, as the dramaturge, have no more say than any of the others involved, in matters concerning the dramaturgy. So what is then my contribution, one might ask. I have a different function to the others, which gives me another presence in the room. I carry with me different references and competence. This implies another gaze, and alternative entrance points.“ Eeg-Tverbakk, C.: *Dramaturgy of the collective*, Oslo 2018, s. 2 (přeložil B.J.).

režiséra, potažmo celý inscenační tým, ale aby byl zprávou i o těch, co nakonec stojí na jevišti? Jak dostat do hry i ty motivace, které by se v přísně hierarchickém modelu zkoušení nikdy neobjevily?

To, co se v bezpečí školního prostředí často dařilo, tedy otevřít zkoušení i autor-skému hereckému přístupu, naráželo ve chvíli, kdy jsme školu opustili a pokusili se tento model realizovat při prvních zkušenostech v kamenných divadlech. V instituci, v divadelním provozu, to celé fungovalo dočista jinak. To, co ve škole bylo nabídkou k spoluautorství, k jinému pojetí zkoušení, vypadalo najednou jako nepřipravenost. Došlo mi, že ve chvíli, kdy inscenační tým otevírá celý tvar hereckému autorskému vkladu, spolu s touto nabídkou musí herci přijmout i spoluodpovědnost za celý výsledek. Vystupují z komfortní zóny a konfrontují se se vším hledáním a tápáním, které mnohdy zůstane jen na koncepčních schůzkách inscenačního týmu.

Myslím, že to byly i tyhle zkušenosti, které nás vedly k rozhodnutí založit skupinu 8lidí a hledat způsoby, jak demokratizovat celý proces zkoušení, tedy rozložit zodpovědnost rovnoměrně mezi všechny členy týmu, a vytvářet koncept s vědomím toho, že to budeme my, kdo ho také musí před diváky naplnit.

První společnou inscenací 8lidí byl *Press Paradox*<sup>39</sup>. Může nám sloužit jako trefný příklad toho, jakou proměnou v takovém typu zkoušení prochází všechny inscenační složky. Inscenace vycházela z kauzy Arkadije Babčenko, ruského novináře žijícího v emigraci na Ukrajině, který 29. května 2018 inscenoval ve spolupráci s ukrajinskou tajnou službou, SBU, vlastní vraždu. Důvodem bylo echo, které SBU zachytila, že se Babčenko má stát obětí nájemné vraždy, jejíž zadavatel byl pravděpodobně navázaný na ruskou vládu. Díky tomu, že se zaplacený nájemný vrah sám udal a začal spolupracovat, mohla tajná služba sehrát Babčenkovu smrt a pro celý svět ho tak na určitý čas učinit dalším zavražděným novinářem, který zemřel kvůli své kritice ruské moci. Chtěli totiž získat čas, aby skrz monitoring telefonních hovorů vypátrali, kdo se skrývá na dlouhém konci řetězce různých prostředníků. Kdo skutečně o Babčenkovu smrt usiloval, se zjistit nepodařilo a z toho důvodu jeden den po ohlášení novinářovy smrti vystoupil živý Arkadij Babčenko na tiskové konferenci a snažil se před zmatenou veřejností celou kauzu vysvětlit. Namísto radostného uvítání se na něj zvláště ze strany západních žurnalistů snesla ostrá kritika za porušení novinářského kodexu.

Zkoušet jsme začali zhruba tři měsíce po té, co Arkadij Babčenko „vstal z mrtvých“. Šlo tedy o velmi čerstvý materiál, který dodnes není uzavřený. To, co ale vedlo k dramaturgickému rozhodnutí zpracovat Babčenkovu kauzu, nebyl pouze záměr vytvořit dokumentární inscenaci o perzekuci ruského novináře. Na samém počátku stála otázka, co by mělo být tématem, které se nás všech v 8lidech osobně dotýká a

---

<sup>39</sup> *Press Paradox*, premiéra 14. prosince 2018 v Divadle DISK.



s kým jej chceme sdílet. Diskuze nás vedla směrem k širokému tématu svobody tisku a k chuti vyjít z bezpečné zóny Divadla DISK. Rozhodli jsme se nabídnout inscenaci středním školám, v jejichž výuce nám toto téma chybělo, a jako součást inscenace nabídnout i diskuzi se studenty o tématu nezávislosti médií. Dlouho jsme rozvíjeli jiné koncepty, které byly výslednému tvaru poměrně vzdálené, až jsme narazili na Babčenkovu kauzu, která otázku svobody slova zajímavě a rozporuplně otevírala a zároveň tematizovala naše (ne)herectví. Nikdo z 8lidí nestudoval obor herectví, a fakt, že neherci hrají o neherci, který hraje svou smrt, vnesl do celého tvaru další důležitou rovinu.

Nakonec měl Press Paradox řadu repríz v Divadle DISK, ale také řadu zájezdových představení, které jsme hráli v kulturních centrech, aulách a tělocvičnách pro střední školy. Nechci rozebírat, jakým způsobem vzniklý divadelní tvar komunikoval, ani s jakými situacemi jsme se během zájezdů mimo Prahu setkávali, ale zajímá mě otázka dramaturgické funkce v práci 8lidí. Kdo má poslední slovo v kolektivním modelu zkoušení? Kdo vykonává funkci dramaturga (hlídá směr zkoušení, selektuje a komponuje materiál vzniklý z improvizací, kontextualizuje významy v inscenaci atd.)? A jak probíhá dramaturgická kompozice celé inscenace?

Dramaturgii v tomto případě vykonával kolektiv. Pro shromažďování rešerší, což je možná nejdůležitější část zkoušení dokumentárního divadla, jsme využili našeho počtu a každý se sám pustil po některé z nitek, které se od Babčenkova příběhu odvíjely. Zatímco jeden sledoval jeho profesní dráhu vojáka a posléze žurnalisty, jiný se zaměřil na příčiny vzniku Čečenské války a její vývoj, a někdo jiný zas mapoval předchozí útoky na investigativní novináře na území Ruské federace. Vzniklo tak osm silných proudů nashromážděného materiálu.

Samotný storyboard pak vznikl tzv. „papírkovou metodou“. Z nasbíraného materiálu jsme od stolu vymýšleli situace a zadání improvizací, které jsme zaznamenávali na malé kousky papírů. Šlo v podstatě o kapitoly, které ze kterých nakonec bude sestavena celá inscenace. Ty se staly naším průvodcem během zkoušení. Jednak určovaly, jaké situaci se budeme v daný den zkoušky věnovat, zároveň byly otevřeným systémem, do něhož přibývaly další a další kartičky vzešlé ze samotných zkoušek v prostoru. Na začátku každého zkoušecího týdne jsme papírky vyložili na stůl a pokusili se je uspořádat do ideálního pořadí. Každý mohl jakýkoli papírek vyměnit za jiný, posunout jej, nebo úplně vyřadit. Tímto způsobem se celý kolektiv podílel na rozhodnutí, jak mají být dílčí scény uspořádané za sebou. Fakt, že až do konce zkoušení zůstal storyboard na oddělených papírcích, nebyl zafixovaný v jeden pevný text, osvobozoval naše uvažování o celku, a o možnosti jej vždy jakkoli přeskládat.



Obr. č. 1 Press Paradox (s pistolí Zuzana Sceranková, s vlajkou Nina Jacques, vzadu s míčem Vendula Tomšů a moje nohy)

Ačkoli se snažíme rozpustit v našem kolektivu všechny inscenační složky, stejně myšlení každého z nás ovlivňuje právě ten obor, kterému se jinak věnujeme. Vždycky, když narazíme na nějaký problematický bod, na kterém se neshodneme, hned je zcela jasně slyšet, z koho mluví režisér, dramaturg, scénograf a z koho produkční. A přesto když dojdeme na konec zkoušení, vymezit autorský podíl každého z nás v jednotlivé inscenační složce nelze. Tím, že režie, dramaturgie ani scénografie nejsou zastupovány jedním člověkem, nejsou „institucí“, stává se z nich „funkce“, která je sdílená mezi všemi.<sup>40</sup> Dramaturgická selekce i kompozice, stejně tak „poslední slovo“, které v klasičtějších typu zkoušení mívá režisér, to vše leží na nás všech a dospět k nim se snažíme společným konsenzem, který bývá často velmi složitý. Skutečně jde o pokus realizovat demokratický systém v divadelní praxi. Petr Erbes v rozhovoru pro Český rozhlas popsal největší úskalí takového experimentu: „Co znamená politické divadlo v rámci skupiny 8 lidí? Pro nás (...) je nesmírně důležité, že fungujeme jako kolektiv, a že si chceme vyzkoušet, co ta demokracie znamená alespoň v tom tvůrčím procesu, kde se to snažíme dělat takovým řečneme deregulovaným způsobem. (...) Politické divadlo pro nás tkví i v tom gestu, jakým způsobem vzniká. Ten vznik

<sup>40</sup> „Je potřeba rozlišovat dramaturgii jako profesi od dramaturgie jako funkce. Bez profese dramaturga se divadlo v převážné době svého trvání obešlo, a také dnes máme vedle divadel, kde pracují celé týmy dramaturgů (...) i divadelní kultury, kde je dramaturg spíše výjimkou nežli pravidlem.“ Hořínek, Z.: Úvod do praktické dramaturgie, Brno 2009, s. 11.

samozřejmě vzniká osmkrát déle, protože každý z osmi lidí má jeden názor na to, jak tu jednu danou situaci ztvárnit a případně čtyři další kroky, takže vlastně osmkrát čtyři déle než kdyby to dělal jeden člověk. Ale stojí to za to.”<sup>41</sup>

To, co by se zdálo jako usnadnění, je paradoxně často ztížení. Bojujeme s časem, protože doba, kterou potřebujeme ke konkrétnímu rozhodnutí, je mnohonásobně delší, než jak by tomu bylo v hierarchizovaném týmu. Čas, který taková tvůrčí skupina vyžaduje, aby byla životaschopná, zdravá, energická, je mnohem větší. Poslední dobou vyvstává otázka, jak je náš pracovní rytmus slučitelný s provozem větší umělecké instituce. Zatímco Press Paradox vznikal ještě na bezpečné školní půdě, 8 lidí se začíná setkávat s nabídkami spolupráce s kamennými divadly. Lze tento demokratický model zkoušení aplikovat i v divadle, které má přísnou hierarchickou strukturu? Strukturu, která se zcela přirozeně propíjí i do způsobu uvažování všech v divadle o „správném” průběhu zkoušení?

#### 4) Bourání a budování

V nejobecnějším smyslu, ať už mluvíme o dramaturgii interpretativního, pohybového nebo třeba dokumentárního divadla, anebo je řeč o práci dramaturga na chodu instituce, ve které pracuje, můžeme mluvit o dvou základních strategiích. Výstižně je popsal profesor Miloslav Klíma. „Dramaturgie má jeden velký úkol - selekci a kompozici. Selektuje směrem k celku, rozbitou kompozici opětovně staví.”<sup>42</sup>

Vedle tvůrčího dialogu je selekce a kompozice tím nejkryštalovějším vyjádřením činnosti dramaturgie. Autorským gestem dramaturgie je *výběr*. Ale je to opravdu autorské gesto? Vybírám a stavím něco, co vytvořil někdo jiný. Těžko si můžu jeho výtvar přivlastnit. Ale zároveň tím, že změním uspořádání věcí a některé dám zcela pryč, můžu výrazně změnit jejich význam, který by autor ani nečekal, že v sobě mohou skrývat.

Velkou zkušeností, jak lze rozložením a znovusložením absolutně změnit čtení celého jevištního tvaru, pro mě byla inscenace *Medulla*<sup>43</sup>, kterou jsme s režisérkou Viktorií Vášovou vytvořili během magisterského studia na KALD DAMU. Na začátku zkoušení jsme si vytyčili cíl zjevištnit mikrokosmos, který se nachází uvnitř lidského těla a který se podle současných mikrobiologických výzkumů výrazně podílí na našem každodenním rozhodování, ovlivňuje naše preference. Do zkoušení jsme nešli s pevným textem, ale se zásobou částečně odborných a částečně popularizačních článků z oblasti mikrobiologie, pro které jsme na zkouškách hledali ideální jevištní

---

<sup>41</sup> Z rozhovoru s Petrem Erbesem pro Art Café, 2019 [online].

<sup>42</sup> Z rozhovoru s Miloslavem Klímou, 24. Dvuměsíčník Divadla Archa, 2015 [online].

<sup>43</sup> *Medulla*, premiéra 15. února 2019 v Divadle DISK. *Medulla* je latinský výraz používaný v lékařské terminologii pro označení pro kostní dřeň nebo obecněji něčeho, co se nachází uvnitř.

prostředí a situace, ve kterých by mohly zaznít. Dlouho jsme se domnívali, že výchozí situací bude novoroční oslava - hostina v renesanční zahradě, ze které se budeme postupně propadat do světa mikrobů, kde probíhá bakteriální hostina paralelní k té lidské. Když jsme nazkoušený materiál spojili do jednoho celku a podrobili ho první projížděčce před několika testovými diváky, ukázal se náš předpoklad naprosto mylný. To, co jsme celou dobu měli za průzračně jasnou výchozí situaci, se při kontaktu s diváky ukázalo být spíš zeleným rybníkem, ve kterém je sice mikrobů spousta, ale nikdo se do něj nemíní namočit. V posledních chvílích před veřejnou generální zkouškou, doslova „zapětdvanáct“, jsme scény radikálně přeskládali a některé dali úplně pryč. Ačkoli jednotlivé situace zůstaly beze změn, proměnilo se jejich pořadí a tím i způsob, jakým je mohli diváci číst.



Obr. č. 2: Medulla - scéna smrti. (Zleva Sebastian Jacques v masce, Martin Belianský umírající, Anita Gregorec, Edita Valášková)

Selekce a kompozice jako klíčové strategie nacházím také u mimodivadelním oborů, které chci v následujících kapitolách s divadelní dramaturgií porovnávat. Postava kurátora, literárního editora nebo hudebního producenta podobně jako divadelní dramaturg drze přistupuje k cizímu výtvoru a více či méně diplomaticky do něj zasahuje. Jaké pro tuto práci volí nástroje? Kdo má poslední slovo - oni nebo autor?

## 4.1) Selekce

Hudební producent přichází na uměleckou scénu ve chvíli, kdy je možné hudbu zaznamenat, nahrát. Kořeny této disciplíny můžeme hledat na přelomu první a druhé poloviny 20. století. Možnost zaznamenat zvuk sebou přinesla určitou moc nad hudbou, která do té doby byla pouze kouzlem okamžiku. Hudba jednoduše přestala existovat v momentu, kdy nástroje utichly. Jakmile ale byla nahrána, otevřelo se široké pole variant, co s ní dále dělat, jak ji *editovat*. Najednou se zpřístupnily nástroje stříhu, upravování hlasitosti, zpomalení, zrychlení, a s pokročilejší technologií tyto nástroje přibývaly. Zásadní průlom představovalo vícestopé studiové nahrávání. Bylo možné nahrávat různé nástrojové sekce zvlášť, se stopami *svobodně* nakládat a jejich výsledný zvuk při míchání měnit. Nahrávací studio se stalo jakousi hudební laboratoří, místem, kde se hudba nejen nahrává, ale přímo *skládá*.

Hudební producent stojí u počátečního rozhodnutí, co se bude nahrávat, a zároveň, pokud není pouze manažer, ale má také technologické znalosti a zkušenosti, může velmi ovlivnit průběh nahrávání, výsledný zvuk i kompozici celého alba. Mnoho hudebníků vděčí za své proslavení právě hudebním producentům, a to nejen z důvodu, že by je uvedli na hudební trh a seznámili je s těmi „správnými lidmi“, ale také proto, že jim pomohli najít vlastní výraznou tvář, charakteristický zvuk nebo styl. Například Miles Davis několik svých nejlepších desek<sup>44</sup> vytvořil ve spolupráci s Teo Macerem, americkým hudebním producentem, který z Milesových hodinových jazzových improvizací, u jejichž nahrávání sám byl, nakonec vystříhl výsledných dvacet minut. Selekcí určil, jaká část je nejsilnější, a ačkoli to Miles Davis leckdy nesl s těžkým srdcem (například u alba *In a Silent Way* z roku 1968), později se ukázalo, že Macerův výběr byl správný.

Podobná selekce při vzniku divadelní inscenace je také úkolem dramaturgie. V případě, že jde o práci na pevném dramatickém textu, mezi práci dramaturga patří škrty a krácení textu, rozhodnutí, co má dramatický potenciál a co naopak spád inscenace brzdí; jaké motivy jsou pro inscenační záměr nosné a jaké nosné nejsou. Pokud inscenace nevzniká na základě pevného textu ale například skrz hereckou improvizaci, jde pak o dramaturgické rozhodnutí, co z ní má potenciál k dalšímu rozvinutí.

Vedle práce hudebního producenta na konkrétním albu můžeme sledovat jeho dlouhodobou práci na samotném směřování určitého hudebníka nebo kapely. Některá tvůrčí období Davida Bowieho, kapel Talking Heads nebo U2 mají jednoho společného jmenovatele - skladatele a hudebního producenta Briana Ena. Eno vyrůstá z rockové

---

<sup>44</sup> Ve studiu Columbia Records Miles Davis ve spolupráci s Teem Macerem nahrál například desky *Sketches of Spain*, *Someday My Prince Will Come*, *In a Silent Way*, *Bitches Brew* nebo *A Tribute to Jack Johnson*.

scény 60. let, a ačkoliv sám sebe vytrvale označuje za ne-hudebníka, hrál v mnoha kapelách a dodnes se věnuje „cageovským“ hudebním experimentům<sup>45</sup>, z nichž rozvinul koncept ambientní hudby.<sup>46</sup> Při produkování hudebního alba se Eno často stává i jeho spoluautorem. Například zpívá vokály, skládá syntetizátorové party nebo se podílí na kompozici harmonických základů.<sup>47</sup>

Mezi české hudební producenty, kteří mají podobný - autorský přístup, patří Ondřej Ježek, zakladatel studia Jámor. Jeho založení v roce 1992 předcházela zkušenost se zvukařskou praxí v nejrůznějších velkých studiích, například v Rudolfinu nebo studiu Propast.

Ondřej Ježek spolupracoval například na albech kapel DVA, Květy, Zrní, Vypsaná fixa, Midi Lidi a mnoha dalších. Charakteristický je pro něj eklektický přístup - hudební žánry a styly často střídá a Ježkovo studio Jámor bývá odrazovým můstkem pro kapely, které teprve hledají svou tvář. Ježek svůj způsob práce vidí „v tom neinfiltrovat se do toho, dokud to není potřeba. Tenhle způsob je mi nejbližší. Ale to neznamená, že nejdu do něčeho maximálně osobně. Někdo má třeba jen písničky, ale nemá aranže, jsou to jen holé kostry, které je potřeba obalit masem, kůží a elektrickou energií, pak to ‚produkování‘ je často i skládání, aranžování.“<sup>48</sup>

V situaci, kdy je nahrávání alba kolektivní tvůrčí proces, působí hudební producent také jako moderátor diskuze mezi členy kapely, pomáhá jim „najít společný konsenzus, aby se ti lidé navzájem nezabili a neurazili, aby někdo z nich nebyl nešťastný, aby pochopili, že je to důležité pro celek.“<sup>49</sup> Pomáhá jim selektovat vlastní nápady, nebo v případě, kdy je kapela teprve na počátku své tvorby, najít osobitý zvuk. Bere v úvahu vlohly a schopnosti každého hráče, odhaluje kapele jejich zvukové možnosti, na které se svou zkušeností a svým nástrojovým složením mohou dosáhnout. V něčem je to podobný úkol, který náleží dramaturgovi, když vstupuje do nového tvůrčího kolektivu - odhaluje a pojmenovává, co právě v tomto uskupení může *rezonovat*.

---

<sup>45</sup> Můžeme zmínit Enovy první experimenty s magnetofonovými páskami, na které hrál například ve skupině Roxy Music, a které vyústily například ve skladbu *Discreet Music* z roku 1975. Eno vytvořil zvukovou plochu, kterou další editací změnil k nepoznání. Zpozdil její celkový čas a nasadil na ni řadu zvukových efektů. Vlastně tím propůjčil své skladatelské autorství samotnému syntetizátoru, skrz který „protáhl“ původní zvuk. Briana Eno s Johnem Cageem spojuje vášnivé zpochybňování suverénní pozice hudebního autora. Eno podle svých slov není ani tak skladatelem jako spíš strůjcem situace, ve které zvuk vzniká.

<sup>46</sup> Princip ambientní hudby spočívá v drobných pomalých změnách repetitivní hudební plochy. Nejznámějším příkladem je Enovo album *Music for Airports* z roku 1978, které spíš než hudbou k poslechu je zvukovým prostorem s jiným plynutím času. Jde o hudbu, kterou je možné „poslouchat a zároveň ignorovat“ (Dorůžka P.: *Hudba na pomezí*, Praha 1991, s. 40.).

<sup>47</sup> více v Dorůžka P.: *Hudba na pomezí*, Praha 1991, s. 42 - 49.

<sup>48</sup> z rozhovoru s O. Ježkem, příloha diplomové práce, s. 82.

<sup>49</sup> Tamtéž.



Podobně, jako u práce literárního editora existuje jak možnost, že naplní určitou zakázku, tak varianta, že sám iniciuje vydání literárního díla, i hudební producent může být tím, kdo vyše první impuls k nahrání alba. Ondřej Ježek tímto způsobem stojí za prvním albem Bány Zmekové *Ještě kousek* nebo kapely Kašpárek v rohlíku, jejichž album Bejbypank odstartovalo celou dráhu této skupiny.<sup>50</sup>

Je tedy celá řada rovin, na kterých hudební producent ovlivňuje výsledný tvar, nebo dokonce iniciuje jeho vznik. Mít vlastní kapelu, vydat první album, to je velký sen každého hudebníka, a hudební producent při jeho nahrávání pracuje s velmi citlivým materiálem, který zásadně ovlivní, kam se celá kapela může dál ubírat. Stejně tak, jako si může na této zkušenosti uvědomit svou jedinečnost, může se také docela dobře rozhádat a rozpadnout dřív, než vůbec dojde ke křtu první desky. Největší kámen úrazu nebývá ani tak hudební nápad najít, ale dokázat se jej vzdát.

Brian Eno v přednášce, kterou pronesl v roce 1979 v New Yorku, nabídl svým posluchačům zcela nový úhel pohledu na funkci nahrávacího studia. Pojmenoval je nikoli jako místo, kde má dojít k „technické formalitě“, k nahrání již hotového hudebního tvaru, ale nazval je svébytným *hudebním nástrojem*. Nahrávací studio v Enově pojetí je jednak kreativním prostorem, kde se hudba nejen že nahrává, ale *komponuje*, a jednak studio samo o sobě je generátorem nespočtu zvuků a zvukových operací a tím pádem člověk, který studio obsluhuje, není zdaleka jen technikem, ale hudebníkem - skladatelem. „Pracuji přímo se zvukem, a mezi mnou a zvukem nejsou žádné přenosové ztráty - já zacházím přímo s ním,“ popisuje svou práci ve studiu Brian Eno, „Skladatel se tak dostává do stejné pozice jako malíř: pracuje přímo s materiálem, přímo do hmoty, a vždycky si ponechává možnost řezu a změny, možnost kousek vymazat, kus přidat, atd.“<sup>51</sup>

Podobným způsobem uvažuje o nahrávacím studiu i Ondřej Ježek. Od tradičnějších nahrávacích studií se Jámor liší už samotným prostorem. Připomíná spíš obývací smíšený s olbřímím nalezištěm hudebních nástrojů a nahrávací techniky. Jejich přítomnost jako by ukazovala na nespočet možností, kterými se může nahrávání v Jámoru vydat.

Zatímco je ve většině studiích prostor pro hudebníky od hudební režie oddělený stěnou a hudební producent a zvukař komunikují s kapelou skrz zvukotěsné sklo přes mikrofon, ve studiu Jámor je mixážní pult a nahrávací prostor záměrně sjednocený.

---

<sup>50</sup> „[Za Bárou Zemákovou jsem šel] po koncertě a řekl jí: ‚Hele, já jsem to nikdy nikomu takhle neřekl, ale musíme natočit desku!‘ Pozvolna se ukázalo, že má nějaké kapely, se kterou občas někde hraje. (...) Ještě se to stalo u první desky Kašpárka v rohlíku. Původně to totiž byly písničky k divadlu. Přišli, všichni to nazpívali, ale jak to bylo divadelní, tak to bylo trochu zdechlé a nemělo to šmrnc. (...) Postupem času se to zvrtilo v obrovskou akci, na jejímž začátku byl nápad, jak to dělat jinak a vykročit z původní formy. Tím se to nastartovalo.“ Z rozhovoru s Ondřejem Ježkem, příloha diplomové práce, s. 83.

<sup>51</sup> Eno, B., in Dorůžka, P.: *Hudba na pomezí*, Praha 1991, s. 59.

„Tím, že já hodně točím kapely, které nejsou profíci, tak ten přístup, kdy s nimi je člověk v jedné místnosti, je hodně uklidňující. Je to hodně náročné, když točím hlasitější kapely, ale pro ten moment komunikace je to neocenitelné. Tím, že jsem v místnosti s nimi, mám podobný prožitek z hraní a máme se o čem bavit hned.“<sup>52</sup>



Obr. č. 3 Ondřej Ježek (u mixážního pultu) ve studiu Jámor při nahrávání alba *Krásný smutný den* kapely Vypsaná fixa (za Ježkem stojí frontman Michal Mareš).

V procesu nahrávání tak začíná hrát důležitou roli *tělesná přítomnost* hudebního producenta. Není jen rádcem, nezúčastněným pozorovatelem nebo editorem, ale reálně ve společném prostoru s hudebníky fyzicky jedná. K podobnému posunu dochází i v oblasti divadelní dramaturgie. Čím dál méně je dramaturg vnímaný jako někdo, kdo si drží od procesu zkoušení distanci, ale je fyzicky uvnitř a na průběh zkoušky působí svou tělesností přímo.

Ve studiu Jámor se to podstatné neodehrává někdy předtím, než přistoupí hudebníci k mikrofonu, ale právě v samotný moment nahrávání, které probíhá na osobní rovině - nahrávání jako návštěva u někoho doma. Studio tedy není místem, kam jdu nahrát hotový produkt, ale kam jdu chybovat. A právě chybám tím přiznáváme velkou důležitost, protože mohou být klíčovým faktorem, který ovlivní výsledné dílo.

---

<sup>52</sup> z rozhovoru s Ondřejem Ježkem, příloha diplomové práce, s. 84.



Existuje nějaká analogie s nahrávacím studiem tohoto typu v divadelním prostředí? Lze si představit podobné „dramaturgické studio“, do kterého by celý inscenační i herecký tým „přišel na návštěvu“ a nebál se hledat, chybovat?

Dejme průchod fantazii. Je rok 2048, o kterém mnoho vědců působících na poli robotiky a umělé inteligence dlouho mluvilo jako o roku „Technologické singularity“. Jedná se o moment, kdy se technologický růst naší civilizace stane nekontrolovatelným a nevratným. Vědci měli pravdu. Tento rok se lidstvo se dostalo do bodu, kdy ovládlo prostor i čas, a kde se setřely rozdíly mezi lidskou a umělou inteligencí. Zároveň jde o rok, kdy bylo konečně vyřešeno dostatečné financování kulturního sektoru, čímž si každé divadlo mohlo vybudovat dlouho kýženou „dramaturgickou laboratoř“. Jde o místnost podobající se zároveň zkušebně, knihovně, výtvarnému ateliéru a divadelnímu baru. Je to kruhová místnost nacházející se pod střechou divadla, jejíž velikost je úměrná velikosti divadelní instituce. Má prosklený strop, skrz nějž je vidět na oblohu a na stěnách je ohromné množství polic s knihami, všemi existujícími divadelními rekvizitami, promítacími plátny a úplným archivem všech inscenací, které na světě vznikly, a které lze promítat pomocí hologramu na malé jeviště uprostřed místnosti. Kolem tohoto jeviště je kruh křesel, kterých je vždy dost, aby se na ně věšel celý tvůrčí tým i s herci. Tím, že je sezení uspořádané do kruhu, každý má stejné hlasovací právo, aby celý tým došel k demokratickému konsenzu.

Do této místnosti se ubírají tvůrci v případě, že během zkoušení nebo realizace divadelního programu narazí na nějaké úskalí, které vyžaduje krizové řešení. Místnost disponuje malým urychlovačem částic, který dokáže prostor uvnitř vyjmout z reálného času. To umožňuje, laicky řečeno, zastavit čas a dát tvůrcům dostatek prostoru na nalezení správného řešení.<sup>53</sup> Jde samozřejmě o nadsázku, ale poskytnout tvůrčímu týmu komfort klidu a času, nabídnout jim co nejvíc možných cest, je stejně tak úkolem hudebního producenta Ondřeje Ježka tak v divadelní oblasti jakéhokoliv dramaturga.

Pokud opustíme fantazii a vrátíme se do současnosti, výše popsany prostor svým způsobem může vytvořit dramaturg nebo dramaturgyně i dnes. Jen je limitovaný vlastním fyzickým tělem, jelikož archiv „všech“ existujících inscenací se musí nalézat v jeho hlavě a schopnost zastavit čas, nebo lépe vnést do hektického rozhodování během zkoušení klid a vytvářet koncentrovaný čas pro selekci špatných cest a nabídnutí cest nových, závisí čistě na jeho osobnosti a empatii.

---

<sup>53</sup> Bohužel hned v prvním měsíci, kdy byly tyto dramaturgické laboratoře zavedeny, jeden nejmenovaný divadelní soubor natolik protahoval pobyt v této místnosti, že když ji opustil, zbýval jim sice stále týden do premiéry, sami se ovšem stali důchodci. Z toho důvodu byl českým Divadelním ústavem, který se v roce 2041 stal koordinační centrálou všech světových divadel, stanoven časový limit, který mohou v místnosti tvůrci strávit, a to jeden den.

## 4.2) Kompozice

Činnost *kurátora galerie* z velké části spočívá v přípravě a naplňování její dlouhodobé koncepce. Profiluje zaměření instituce, vytváří pro její budovu nebo budovy konkrétní program, kterým mohou být buď projekty klasičtějšího formátu - výstavy, nebo stále častěji se objevující také další typy projektů - lektorské programy, dílny, promítání filmů, performance a další. Na této úrovni se jeho práce může podobat tomu, čím je v práci dramaturga sestavování divadelního repertoáru. Kromě vlastního uměleckého vedení instituce musí zastávat také řadu manažerských a organizačních pozic, mezi které patří komunikace s umělci, zajištění technických podmínek potřebných k realizaci projektů nebo třeba spolupráce na PR strategii galerie.<sup>54</sup>

Úkolem *kurátora výstavy* je odhalit v díle výtvarného umělce, nebo umělců, určité téma, a skrz výstavu jej artikulovat. Kurátor komponuje v prostoru galerie umělecká díla do nových vztahů, do vyššího celku, staví je do vzájemného dialogu. Právě jejich uspořádáním mezi nimi vzniká významová síť souvislostí, do které je návštěvník galerie přizván k jejímu „rozplétání“<sup>55</sup>. V tom mu může být nápomocný textový aparát výstavy, ve kterém kurátor může jednotlivá díla kontextualizovat a otevírat v něm další témata a otázky, které v sobě nesou. Výstava tak je jakýmsi labyrintem, *hrou* s prostorem, uměleckými objekty a divákem.

Mezi kurátorovy vlastnosti by měly patřit jednak jeho organizační schopnosti, ale hlavně znalost společenského, kulturního, historického a politického kontextu a také delikátnost, jak ve vztahu k divadelní dramaturgii zmiňuje Miloslav Klíma.<sup>56</sup> Vzniká-li výstava v dialogu s umělcem, kurátor, podobně jako dramaturg, selektuje jeho práci a staví ji do nového celku. A pokud vytváří skupinovou výstavu, rozhoduje o velmi choulostivé věci - kdo z umělců bude mít kolik prostoru a v jakém pořadí budou jejich díla uspořádána.<sup>57</sup>

V posledních desetiletích můžeme sledovat na poli výtvarného umění podobný jev jako na poli divadelním. Když ve velké zkratce shrneme vývoj mocenských vztahů mezi jednotlivými jevištními složkami, v první polovině 20. století dominantního divadelního

---

<sup>54</sup> Více v Daniel, L.: Umění: prostor pro život a hru, Olomouc 2008.

<sup>55</sup> „To, co je produktem kurátora, je nějaký význam, diskurzivní rovina, která leží nad souhrnem jednotlivých uměleckých děl. Je to v strukturovaném celku, kterým návštěvník prochází a který je možný číst způsobem, který nikdo jiný do té hry nevnese.“ z rozhovoru s Markem Pokorným, příloha diplomové práce, s. 68.

<sup>56</sup> Z rozhovoru s Miloslavem Klímou, 24. Dvuměsíčník Divadla Archa, 2015 [online].

<sup>57</sup> „Střety jsou přirozené. Jednak mají rovinu interpretační (...), a pak mají rovinu mocenskou (...). U umělce to může být už vnímání sebe sama a interpretace své vlastní tvorby nějakým způsobem a pokus prosadit to v prostoru vůči návštěvníkovi, ale je to taky handrkování se o dostatečně velký prostor na skupinové výstavě. Pak může být kurátor buď dalším hráčem, který prosazuje svou pozici vůči slabším článkům nebo se to snaží vybalancovat, aniž by se ztratila snaha artikulovat ještě něco jiného, než čím jsou jednotlivá umělecká díla, která jsou prezentovaná.“ z rozhovoru s Markem Pokorným, příloha diplomové práce, s. 68.

dramatika na jeho pozici střídá postava režiséra, který z dramatického textu činí část rovnocennou herectví, scénografii, hudbě, a dalším složkám, ze kterých tvaruje jevištní dílo. Režiséra, v souvislosti s obratem známým jako „druhá divadelní reforma“, na jeho pozici střídá divák. Od avantgardních divadelníků tvořících v šedesátých letech, kteří zkoumali způsoby, jak se diváci mohou podílet na jevištním díle, se odvíjí linie participativních divadelních projektů, které ohledávají způsoby přítomnosti diváků v rámci divadelní události. Stále více dochází k akcentování událostního charakteru divadelního díla, které je chápáno jako sdílený zážitek *tady a teď*. Stejně tak v prostředí výtvarného umění můžeme najít posun ve vnímání role diváka, návštěvníka galerie, a zájem o tzv. participativní umění. Jak docílit toho, aby se návštěvníci galerie stali její přirozenou součástí, nevnímali vystavená díla distančně, „za sklem“, ale aby opravdu došlo k osobnímu *setkání*?

Tuto otázku si ve své tvůrčí práci klade kurátor a ředitel galerie PLATO Ostrava Marek Pokorný, který proto v roli kurátora zdůrazňuje také jeho etickou, politickou a sociální rovinu. Kurátora vnímá jako člověka, „jehož úkolem či přáním je veřejnosti zprostředkovat umělecká díla v určitých souvislostech a jehož primárním přáním přitom není ovlivnit trh.“<sup>58</sup> Ve svém textu, který je součástí sborníku *Médium kurátor*, uvádí techniky kurátora ve třinácti tezích, volně vycházejících z tezí Waltera Benjamina o umělecké kritice. Nabízím jako experiment číst Pokorného text tak, že pojem „kurátor“ nahradíme slovem „dramaturg“, „dramaturgyně“:

- I. Kurátor je stratég v uměleckém boji.
- II. Kdo si nemůže zvolit stranu, musí mlčet.
- III. Kurátor nemá nic společného s vykladačem minulých uměleckých epoch.
- IV. Kurátor musí mluvit v jazyce umělců, neboť výstavy cénacle jsou hesla, a pouze v heslech zní bojovný pokřik.
- V. „Věcnost“ musí být vždy obětována stranickému duchu, je-li toho hodna věc, o kterou se bojuje.
- VI. Být kurátorem je morální záležitost. Nerozpoznal-li Goethe Hoelderlina a Kleista, Jeana Paula a Beethovena, pak to nevyovídá o tom, jak rozumí umění, nýbrž o jeho morálce.
- VII. Pro kurátora jsou vyšší instancí jeho kolegové, nikoli publikum. Už vůbec ne potomci.
- VIII. Potomstvo zapomíná nebo oslavuje. Pouze kurátor soudí před tváří umělců.
- IX. Nevystavovat určitá díla znamená zničit je. Čím méně jsme je studovali, tím lépe. Jen ten, kdo dovede zamítat, dovede udělat výstavu.

---

<sup>58</sup> Pokorný in Korecký, D.: *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Praha 2009, s. 140.

- X. Pravý kurátor se dívá na umělecká díla se stejnou láskou, s jakou si kanibal připravuje kojence.
- XI. Nadšení pro umění je kurátorovi cizí. Umělecké dílo je v jeho rukou ryzí zbraní ve válce duchů.
- XII. Umění kurátora in nuce: razit hesla, aniž by zrazoval ideje. Hesla nedostatečné výstavy zašantročí myšlenky módy.
- XIII. Publiku se stále musí dít bezpráví, a přesto se kurátorem musí cítit zastupováno.<sup>59</sup>

V souvislosti s dramaturgií bych se chtěl zastavit u třináctého bodu. Co je tím „bezprávím“, které máme publiku činit? Marek Pokorný na tuto otázku odpovídá: „My těm lidem [návštěvníkům PLATO Ostrava] činíme bezpráví v tom, že jim dáváme možnost se zabývat jejich tématy v prostředí nástrojů, které jim nejsou vlastní. Nejdou k psychiatrovi, nejdou do poradny, nejdou do parku, ale jdou k nám, protože tam nabízíme něco analogického, ale vlastně jim taky nutíme jiný pohled. (...) Kurátor, (...) protože má specifický přístup k informacím, k mocenským nástrojům, protože ta selekce sama o sobě silný mocenský nástroj je, tak může přicházet s něčím, co jde proti zažitému vnímání světa. Ale zároveň přes všechna příkoří, nasrání nebo nepochopení, když divák v nějaké fázi akceptuje, že je to legitimní, pak je to správné naplnění role kurátora.“<sup>60</sup>

Podobný svízelný úkol neodmyslitelně patří k úkolům dramaturgie. Jak nastavit komunikační klíč s divákem, aby nebyl příliš jednoduchý, banální, aby představoval hravou šifru, jejíž luštění může zprostředkovat novou zkušenost, ale zároveň, aby divadelní tvar zůstal čitelný?

Pro příklad bych se chtěl vrátit k výše popisované inscenaci *Press Paradox*, kterou jsme vytvořili se skupinou 8lidí. Práce na scénáři byla činností do jisté míry „dramaturgicko-kurátorskou“, jelikož výchozím textovým materiálem byly novinové články, rozhovory, a úryvky prózy ruského novináře Arkadije Babčenka. Zřídka jsme vytvářeli texty vlastní, naopak jsme přistupovali jako dramaturgové-kurátoři k textům jiných autorů a stavěli jsme z nich nový jevištní celek. Pokud zůstaneme u přirovnání divadelní inscenace k výstavě, *Press Paradox* byl takovou „retrospektivou“ Arkadije Babčenka zaměřující se na události, které vedly k sebrání jeho vraždy. A stejně jako Marek Pokorný píše o kurátorských technikách ve své třinácté tezi, přemýšleli jsme se skupinou 8lidí, jak diváky zastupovat a jak být zároveň proti nim.

---

<sup>59</sup> Pokorný in Korecký, D.: *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Praha 2009, s. 140.

<sup>60</sup> Z rozhovoru s Markem Pokorným, příloha diplomové práce, s. 67.

Silným tématem se pro nás během zkoušení inscenace stala skutečnost, že hrajeme o situaci perzekuovaných investigativních novinářů z východní Evropy z bezpečí naše českého prostředí, kde je realita médií, prozatím, velmi jiná. Nikdo z nás neměl absolutně žádnou zkušenost, která by se jen trochu přibližovala tomu, co zažívají žurnalisté v rizikových oblastech. Obávali jsme se, aby celé vyznění nepůsobilo jako laciné dojímání se nad těžkým osudem lidí, kteří bojují za svobodná média, a kteří jsou proti ruské mocnosti zcela bezbranní. Pokusili jsme se proto vzít tento fakt do hry, a na několika místech jsme kolem diváků vytvořili situaci, do které se mohli zapojit. Mohli si například vyzkoušet střelbu z minometu v Čečenské válce, kterou představovala hra „strefte herce plastovým ovocem“. Mállokterý divák odolal pokušení házet po performerech předměty a to i navzdory tomu, že tím na sebe dobrovolně vzal roli ozbrojeného okupanta. Závěrečný obraz inscenace - baletní číslo z Labutího jezera, jsme před diváky pojmenovali jako „Představení pořádané ku příležitosti narozenin prezidenta Vladimíra Putina přenášené živě k vám do pražského divadla DISK“. Tím jsme se znovu pokusili tematizovat bezpečí, z jakého dojímavě sledujeme pohnuté příběhy lidských obětí, a do jisté míry tak činit na divácích (a vlastně i na nás) bezpráví.

Od počátku jsme počítali s tím, že inscenace tohoto typu vyžaduje zvlášť pro reprízy určené pro gymnázia něco navíc. Záměrně jsme narušovali bezpečnou hranici mezi hledištěm a jevištěm, a cítili jsme, že je potřeba po představení o inscenaci mluvit. Podobně, jako součástí některých výstav bývá doprovodný lektorský program, zařadili jsme jako součást repríz pro školy i diskuzi po představení, která se od příběhu Arkadije Babčenko odrazila k širšímu tématu svobodných médií.

Vrátíme.li se k tématu kurátorství a k uspořádání výstavy, nabízí se otázka, zda je kurátor pro vznik výstavy nezbytný. Lze se bez něj obejít? Proč by si nemohli umělci uspořádat výstavy sami? To je koneckonců běžným jevem. Někteří výtvarní umělci chtějí mít nad celým konceptem výstavy absolutní dohled, chtějí, aby i výstava byla čistě jejich uměleckým gestem. Co se pak děje s rolí kurátora? „Kurátor není osoba, je to funkce, role,“ odpovídá na tuto otázku Marek Pokorný, „může do ní vstoupit kdokoli, kdo plní tuto funkci koordinátora, budovatele jiného významu, zprostředkovatele dialogu mezi uměleckými díly. Když se chce umělec zbavit kurátorského tlaku, tak si ho nakonec stejně vyrobí sám.“<sup>61</sup> Tento fakt je společný pro všechny disciplíny, které v této práci porovnávám. Nemusí být vykonávány jedním člověkem, jsou to funkce, které jsou integrální součástí vzniku uměleckého díla. Ačkoliv se tedy stejně tak jako bez kurátorů obejdeme i bez dramaturgů, literárních editorů a hudebních producentů, vždy jejich roli na sebe někdo musí vzít a rozhodovat o selekci a kompozici. Může to

---

<sup>61</sup> Z rozhovoru s Markem Pokorným, příloha diplomové práce, s. 68.

být víc lidí v různých momentech vzniku díla, nebo to může být i kolektiv, jako v případě zkoušení *Press Paradoxu* se skupinou 8 lidí.

## 5) Kdo je tady autor?

V roce 1878 po dlouhé době čekání vychází v týdeníku *Mehr Licht! Eine deutsche Wochenschrift für Literatur und Kunst* drama Georga Büchnera, *Vojcek*.<sup>62</sup> Zatímco většina autorových spisů byla vydána již několik let předtím, čtenáři a diváci se dostávají k Vojckovi až se značným zpožděním. Sám autor vydání nebo první slavnostní uvedení na jeviště svého pozapomenutého dramatu oslavit už nemůže. Je čtyřicet jedna let po smrti. Důvodem, proč oproti jiným Büchnerovým textům zůstal *Vojcek* dlouho opomíjen, bylo to, že jej autor před svou předčasnou smrtí nestačil dokončit. Drama zůstalo zaznamenané pouze ve fragmentech na čtyřech velmi špatně čitelných rukopisech, které se ke všemu od sebe lišily počtem scén a jejich samotným uspořádáním.

Až rakouský spisovatel Karl Emil Franzos rukopisy rozluštil a uspořádal scény pro jejich vydání. Řadu pasáží z dramatu zcela vypustil, některé přepsal, přebásnil, a ke všemu špatně rozluštil jméno hlavní postavy, kterou uváděl jako „Wozzek“ namísto dnes již obecně rozšířeného „Woyzeck“ (v češtině překládané jako „Vojcek“).

Po Franzosově vydání následuje celá dlouhá řada dalších editorských přístupů, a každý z nich vlastně představuje jinou variantu Büchnerova díla. Divadelní tvůrci se tak dostávají do situace, kdy musí volit, po kterém vydání dramatu sáhnou. Který z Vojcků se „nejvíc“ podobá tomu, jak jej Büchner zamýšlel? Těžko můžeme vůbec jen tušit, jaká byla původní autorova představa a pokud budeme důslední, vlastně si ani nemůžeme být jistí, zda dramatik hru nedokončil záměrně, aby nikdy nespátřila světlo světa. Pokud tyto otázky překonáme nebo odsuneme stranou a rozhodneme se pro jedno z vydání, neměli bychom jako autora hry uvést nejen Georga Büchnera, ale i jejího editora, který do něj nutně vzhledem k roztržitosti celého textu musel zasahovat i autorsky? Bez Franzose a dalších editorů, by *Vojcek* přeci nikdy nevyšel. A pokud bychom šli ještě dále, můžeme pochybovat i o samotném Büchnerovi jako o suverénním autorovi dramatu, jelikož se pro jeho vznik inspiroval třemi reálnými historickými událostmi, podle nichž formoval fabuli hry. Kolik z Vojcka tedy „napsala“ historie a kolik sám autor? Kdo nebo co určí, že editorův autorský podíl je natolik rozsáhlý, že by měl být uváděn vedle autora jako spoluautor?

---

<sup>62</sup> Více v diplomové práci: Vepřeková, H.: *Büchnerovo drama Vojcek v českých překladech*. Praha, 2013. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta.

Co bylo po století bráno jako jasný fakt, a sice že za *původem* uměleckého díla stojí jeden autor - stvořitel, jehož pozice je neotřesitelná, se od počátku 20. století velmi problematizuje a ne jeden filozof nebo literární kritik autora ve svých esejích úkladně zavraždil.<sup>63</sup>

Když se z divadelního prostředí přesuneme do oblasti literární kritiky, všimneme si, že se zde neustále vrací otázka, co je vlastně *text*? Co je jeho původem? Vyvěrá literární dílo z jednoho jediného zdroje, z individuality autora? Nebo je to spíš „strukturovaná hra sil, vztahů a diskurzů,”<sup>64</sup> tedy něco, co svůj zdroj nachází ve více pramenech než jen v postavě autora? Jako by jakýsi pozitivistický, „newtonovský model” autorství, kdy je jasný vztah akce-reakce, nahradil „kvantový model”, který velký podíl autorství přiznává více faktorům - dobovému kontextu, autorově prostředí, učitelům, rodičům, manželce, manželovi nebo kočce, zkrátka všem, kteří tvoří autorovu žitou realitu. Autor, nedobrovolně odsunutý z centra pozornosti, pak ztrácí nad svým dílem moc.

V divadelním prostředí může být celá otázka ještě komplikovanější. Zde, podobně jako v případě editace nedokončeného Büchnerova *Vojcka*, vstupuje do hry mnohem více figur, které výsledný umělecký tvar ovlivňují. Vznik divadelního díla je kolektivní proces. Vydařená divadelní zkouška může být smrští nápadů, které přicházejí od všech jevištních složek. Kolektivním je vytváření jevištního díla od prvotního nápadu, přes proces zkoušení až po reprízování, kde každé jedno představení je vlivem dalších faktorů (ať už diváků nebo například techniků, jejichž jediná chyba může inscenaci změnit k nepoznání) zcela jiné.

Kdo je v divadle autorem? Je to režisér, který se snaží proměnit koncept, myšlenku ve skutečnost? Nebo to jsou herci, kteří ji každý večer realizují? Nebo je to divák, v jehož hlavě se inscenace, vlastně stále jen znaková struktura, složí v celistvý zážitek? Pokud Roland Barthes píše, že „zrození čtenáře musí být zapláceno smrtí Autora,”<sup>65</sup> má být zrození diváka zapláceno smrtí režiséra?

---

<sup>63</sup> Za všechny můžeme jmenovat Rolanda Barthesa a jeho teorii Smrt autora. „Autor, věříme-li v něj, je vždy pokládán za minulost své vlastní knihy (...). O Autorovi se předpokládá, že knihu ‚žije’, tedy že existuje ještě před ní, myslí, trpí a žije pro ni; je se svým dílem ve stejném vztahu antecedence jako otec ke svému potomkovi. S moderním skriptorem (...) je tomu přesně naopak: rodí se ve stejné chvíli jako jeho text; není žádným způsobem opatřen bytím, které by předcházelo či přesahovalo jeho psaní, není nijak subjektem, jehož by byla kniha predikátem; existuje pouze čas výpovědi a celý text je navěky psán tady a teď. (...) Text není tvořen řadou slov vyjevujících jedinečný, svým způsobem teologický smysl (jenž by byl ‚zprávou’ Autora-Boha), ale je prostorem mnohých dimenzí, kde se snoubí a popírají různá psaní, z nichž žádné není originálem: text je tkanivem citací, pocházejících z tisíce kulturních zdrojů.“ (Barthes in *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*, 2006.)

<sup>64</sup> Caughie, J.: *Theories of Authorship*, 1981, s. 1, přeložil B.J.

<sup>65</sup> Barthes, R.: Smrt autora, in *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*, Olomouc 2006, s. 77.

Zatímco si tyto otázky pokládám z pozice divadelního tvůrce, domnívám se, že pro širší veřejnost toto téma ztělesňuje předávání uměleckých cen. Vinyla, Český lev, Ceny divadelní kritiky, to vše určuje, jakou důležitost přikládá veřejnost, zastoupená porotou, jednotlivým dílům a způsobům, jakým vznikají. Ceny divadelní kritiky za rok 2019 zahrnovaly osm kategorií: inscenace roku, ženský herecký výkon, mužský herecký výkon, divadlo roku, poprvé uvedená česká hra roku, scénografie roku, hudba a talent roku.<sup>66</sup> Na základě čeho předpokládají tyto soutěže, že za oceňovanými složkami stojí jeden „geniální autor“? Proč věnovat pozornost zrovna těmto divadelním složkám a jiné opomíjet? Režii, dramaturgii, produkci, kostým atd.? Lze vůbec měřit umělecký výkon, aniž bychom se ptali, jakým způsobem oceněné dílo vzniká? A pokud bychom se o to pokusili, jak bychom měřili autorský podíl jednotlivých složek? Dalším faktorem je, z jaké reprízy inscenaci hodnotíme. Každé představení je jiné v závislosti na nespočtu faktorů, hlavně na tom diváckém. Proč se neudílejí ceny i za nejlepší divácký výkon?

O jakém typu autorství bychom tedy měli v divadle mluvit a jak jej ocenit, pokud vůbec?

V literární teorii se objevují dva rozdílné pojmy: „co-authorship” a „multiple authorship”. Domnívám se, že rozdíl, který mezi nimi tkví, je i důvodem, proč je tak těžké určit, kdo má na (nejen) divadelním díle jaký podíl. Pojem „multiple authorship” bývá používán v případech, kdy mluvíme o literárním díle, které obsahuje více částí, kapitol, povídek, kde každou z nich vytvořil jiný autor nezávisle na autorech dalších. Naproti tomu „co-authorship” představuje zcela jiný typ tvůrčí práce, „vyžaduje zvláštní druh spolupráce, (...) vyžaduje společný závazek pracovat na uměleckém díle dohromady jako jeden agent.”<sup>67</sup> Jde tedy o přijetí společné zodpovědnosti za umělecké dílo v jeho *celku* a ne pouze za svou část. „Co-authorship” v tomto smyslu nejvíce odpovídá procesu vzniku divadelního díla. Zahrnuje v sobě propojenost a vzájemnou závislost všech jevištních složek.

Divadelní inscenace je tedy spíš než systémem, ve kterém bychom mohli exaktně měřit jednotlivé autorské podíly, barthovskou vizí „multidimenzionálního textového prostoru, který se jeví jako síť znaků a citátů různého původu, jenž není možné jednoznačně ‚rozklíčovat‘ ve smyslu autora“<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> Z článku Ceny divadelní kritiky 2019 na webu Divadelních novin [online].

<sup>67</sup> „Co-authorship requires working together in a special way(...), requires a joint commitment to work as a single agent to create a work of art.” Shelley, J.: Co-Authorship, Multiple Authorship, and Posthumous Authorship: A Reply to Hick, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2015, s. 332. překlad B.J.

<sup>68</sup> Nünnig, A., Trávníček, J., Holý, J.: *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno 2006, s. 716.



Jak a proč takový prostor vzniká? Souběžně s novými koncepty autorství vzniká ve 20. století koncept *nevědomí*. Carl Gustav Jung původ myšlenky, nápadu, který se v určitý moment zformuluje v našem vědomí, nachází v *nevědomí* - oblasti lidské psychiky, která se vzpírá rozumovému pojetí reality, a z níž vyvěrají mimo jiného i naše sny. Do nevědomí se otiskují i ty vjemy, které si bezprostředně v momentu, kdy je prožíváme, ani neuvědomujeme a v nečekaný moment pak ovlivňují naše jednání a rozhodování. „Vedle vzpomínek z daleké vědomé minulosti mohou z nevědomí vyjít úplně nové myšlenky a tvořivé ideje, takové, které předtím nikdy ve vědomí nebyly. Vyrůstají z temných hlubin mysli jako leknín a tvoří nejdůležitější část podprahové psyché. Setkáváme se s tím v každodenním životě, když se někdy všelijaká dilemata vyřeší velmi překvapivými novými návrhy. Mnoho umělců, filozofů i vědců vděčí za některé ze svých nejlepších myšlenek inspiraci vzešlé náhle z nevědomí.”<sup>69</sup>

Na tomto místě dále Jung popisuje, jak při četbě proslulého textu Friedricha Nietzscheho *Tak pravil Zarathustra* objevil pasáž, která se svým jazykem i tématem zbytku knihy vymykala. Jung byl přesvědčený, že stejná scéna, kterou četl u Nietzscheho, se vypráví i v jednom lodním deníku, který byl ale napsaný o půl století dříve, než vznikl filozofův slavný text. Jung se tehdy obrátil na nejbližší žijící Nietzscheho příbuznou, jeho sestru, a skutečně vyšlo najevo, že ještě jako malí sourozenci deník četli. A tak „o mnoho let později nečekaně pronikl do zorného pole [Nietzscheho] vědomé mysli”<sup>70</sup>, zakončuje Jung.

Nechci tímto příběhem nijak napadat autorství Friedricha Nietzscheho. Vidím v něm ale příklad, jak k podobě jednoho díla vede síť nitek a vláken, které nakonec nelze rozplést.

Vraťme se zpět k divadelní tvorbě. Nevytváří se během zkoušení v celém tvůrčím týmu, ať jde o jakýkoli divadelní žánr, jakési kolektivní nevědomí, ze kterého vyvěrají nápady nejen režijní, ale nápady a řešení všech složek týmu? Podobně, jako se Nietzsche nevědomě inspiroval starým lodním deníkem, i při divadelní tvorbě dochází k mnoha a mnoha vzájemným inspiracím napříč všemi tvůrčími složkami. Je pak úkolem dramaturga nejen co nejvíc vyživovat toto týmové nevědomí inspiračními materiály, ukládat do něj i své vize, obrazy a symboly, ale také jej ve správný moment provokovat, dráždit a snažit se tak nevědomí aktivovat, aby z jeho hlubin vyplavalo co nejvíce nápadů - „leknínů”, jak by napsal Carl Gustav Jung.

Těžko ale zodpovědět otázku, zda se dramaturgie a další spíše služebné disciplíny, mohou za spoluautory sami považovat?

---

<sup>69</sup> Jung, C. G.: *Člověk a jeho symboly*, Praha 2017, s. 34.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 34

## 5.1) Horizonty dramaturgie: den druhý

Moderátor: A přesto se o její zodpovězení pokusíme. Vítám vás na druhém dni mezinárodního sympozia Horizonty dramaturgie, vítám také naše dva hosty, dramaturga Karla a dramaturgyni Kláru, které už znáte z prvního dne. Søren se musel bohužel neprodleně vrátit domů, jelikož včera byla na území Norska vyhlášena karanténa. Právě teď sedí v letadle. Tedy... obávám se, že tímto přestáváme být mezinárodním sympoziem. Místo Sørena ale vítám naše nové hosty. Kurátora Martina.

Martin: Dobrý den, já pracuji jako kurátor sbírek současného umění v jedné z největších kulturních institucí v České republice. Nemohu bohužel říct které, aby si čtenář této diplomové práce mohl mé už tak dost smyšlené názory projektovat do více různých institucí.

Moderátor: Dál vítám literární editorku Markétu.

Markéta: Dobrý den, já jsem pracovala v řadě nakladatelství, nemá smysl ztrácet čas jejich vyjmenováváním. Zaměřuji se na českou literaturu 20. století a současnosti.

Moderátor: A třetím novým hostem je hudební producent Tomáš.

Tomáš: Zdravím.

Moderátor: Tomáš vede malé nahrávací studio. Zaměřujete na nějaký určitý výsek hudební scény, Tomáši?

Tomáš: Ne.

Moderátor: Karle, kde podle vás začíná vaše umělecké gesto?

Karel: Já nevím, jestli bych dramaturgii nazval uměleckým gestem. Smysl té práce vidím ve službě jiným umělcům, svou roli vidím jako moderátor. Moderuji diskuzi během zkoušení, zaznamenávám nápady, které se objeví, dávám zpětnou vazbu. Ale v tom žádné umělecké gesto není. Copak bychom mohli třeba tvrdit, že vedoucí této diplomové práce je i její spoluautor? Má snad za její výsledek nést stejnou zodpovědnost jako její autor?

Moderátor: Vidím, že mezi diváky dnes sedí i vedoucí této práce. Vnímáte se i jako její spoluautor?

Lukáš Jiříčka: (z publika) Je to vaše dílo.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Napsal tuto repliku autor diplomové práce nebo Lukáš Jiříčka?

Karel: Tak vidíte! Snad bychom mohli mluvit o jakémisi dramaturgickém díle, kterým by mohl být třeba samotný divadelní repertoár, ale i zde se vidím spíš jako někdo, kdo jen staví do dialogu jiné umělecké tvary velkých autorů.

Moderátor: Vnímáte to podobně, Kláro?

Klára: Naprosto ne. Mé autorské gesto je výběr, selekce a kompozice. To určitě je umělecké gesto, jelikož je v něm obsažený můj osobní postoj. Dramaturgie je služba společnému cíli, kterým je inscenace. Ale z tohoto úhlu pohledu je stejnou službou také režie, scénografie, herectví...

Karel: Nemáte pravdu.

Markéta: S tím také nemohu souhlasit. Nevím tedy, do jaké míry je možné srovnávat naši práci, dramaturgii a editorství, ale předpokládám, že alespoň z části ano, když nás sem všechny pozvali. Jako literární editorka také pracuji selektivně a kompozičně. Ale pro mne je má práce spíš *hraniční, mezní disciplína, která do značné míry vychází z radosti z tvorby. Je to služba, která musí člověka především bavit. To znamená, že to dělá buď kvůli tomu autorovi, kterého má rád, nebo kvůli výsledku práce, kterým je výsledné umělecké dílo. Nelze hovořit o tom, že by to byl tvůrčí, autorský čin.*<sup>72</sup> Editor zkrátka umí něco, co pomůže vzniknout dílu, které vytvořil někdo jiný.

Martin: Podle mne to není tak jednoduché. Když třeba *spolupracuji s nějakým umělcem na retrospektivě, tak je to otázka dlouhodobého dialogu s umělcem, pochopení toho, čím ten umělec je a pokusu překlomit toto pochopení do nějaké struktury, do vztahů mezi uměleckými díly, až v určitém okamžiku toho umělce pokud možno odříznu.*<sup>73</sup> *Ještě úplně jiná věc je, když připravuji skupinovou výstavu nebo i ve spolupráci s dalšími kurátory, pak je to ještě víc autorská věc, kdy tam vnáším své téma, svůj výzkum, a už oslovuji umělce, umělkyně k dialogu nad něčím, s čím jsem koncepčně přišel já. (...) Pro mě je kurátorská práce také forma sebevyjádření, výzkumu věcí, které mě bytostně zajímají.*<sup>74</sup>

Markéta: Analogie k tomu v mé práci může být sestavení antologie. Sleduji osobní téma, vyberu texty, uspořádám je za sebe, vytvořím mezi nimi nové vztahy, vymyslím antologii název, poznámkový aparát, ale copak můžu říct, že jsem autorka? Ty myšlenky jsou přece někoho jiného.

Martin: Jste autorka celého konceptu, nebuďte skromná.

---

<sup>72</sup> Z rozhovoru s Janem Šulcem, příloha diplomové práce, s. 80.

<sup>73</sup> Z rozhovoru s Markem Pokorným, příloha diplomové práce, s. 67.

<sup>74</sup> Z rozhovoru s Karinou Kottovou, příloha diplomové práce, s. 76.

Markéta: Který ale jen odhalím v dílech jiných. To je kvazi-autorství.

Klára: Takto bychom ale mohli zpochybnit jakékoli autorství! Vždyť postmoderna tento pojem zcela převrátila. Neustále pracujeme s citacemi jiných děl, s montáží již existujících materiálů. A nikdo u takto vzniklých děl autorství nerozporuje. Existuje třeba slavný dokumentární film *Vlastní životopis Nicolae Ceaușesca*<sup>75</sup>, který je tříhodinovým dílem sestříhaným čistě z propagandistických záběrů zaznamenávajících průřez vládou rumunského diktátora. Režisér nenatočil ani minutu filmu! Ale ten koncept je tak silný, že režisérovi Andrei Ujicovi nikdo nemůže autorství upřít. A pokud tedy ve výtvarném umění nebo v divadle pracujete s již existujícím materiálem, vytváříte montáž z různých her, nebo vlastní divadelní tvar pouze inspirovaný některým dílem, jste přeci vy tím autorem, který přináší nový koncept. Dokonce si myslím, že i v případě, kdy třeba píšete dramaturgii nějakého románu, stáváte se spoluautorem, protože to vy rozhodujete, jaké části použijete. Je to váš jazyk, jakým dílo vyprávíte.

Karel: To, co říkáte, je nesmysl. A pokud takto děláte divadlo, děláte ho špatně. *Je prostě autor, který napsal jakési prvotní dílo, a pak je někdo, kdo z něho udělá televizní scénář, rozhlasový scénář, divadelní dramaturgii, muzikál, a tak dále. Vytvoří z něj dílo sekundární. Já za největší opovržlivost považuju: Josef Vorný: Hamlet, volně podle Shakespeara. Nebo František Vopršálek: Bratři Karamazovi, na motivy románu Dostojevského. I takhle pojmenovaná díla, výtvořky, najdete. Já jsem zastávce toho autora za pomlčkou. Já když dělám třeba své velké rozhlasové dramaturgie těch velkých látek, tak je to prosím pěkně Franz Kafka: Zámek, román pro rozhlas zpracoval z překladu Vladimíra Kafky [Karel].<sup>76</sup>*

Klára: Ale to mluvíte jen o jednom výseku divadelní tvorby. Představte si, že spolupracujete s celým inscenačním týmem z bodu nula. Hledáte společné téma, které chcete zpracovat, hledáte formu, možná i sám jako dramaturg zpočátku fyzicky vstupujete do společných cvičení a improvizací. Stále to nepovažujete za spoluautorství?

Karel: Vy musíte pochopit, že to jediné, co jako dramaturg při zkoušení děláte, nebo byste spíš měla dělat, je, že pokládáte otázky a tím vedete se všemi lidmi v týmu dialog. Naplňujete původní záměr autora a režiséra. Vy, tím co říkáte, tak si přivlastňujete cizí nápady. Normálně kradete!

---

<sup>75</sup> Andrei Ujică, *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu*, 2010.

<sup>76</sup> Z rozhovoru s Janem Vedralem, *Český rozhlas Vltava*, 2014 [online].

Klára: Pokud je to, co popisují krádež, tak raději budu zloděj, než abych se zavřela do bezpečí hermeticky uzavřeného akvária a skrz něj se se založenými rukama koukala, jak věci vznikají beze mne.

Moderátor: Tomáši, vy jste zatím vůbec nic neřekl.

Tomáš: Ne.

Moderátor: Jak se na to díváte vy?

Tomáš: No. Vy se tady hádáte o tom, jestli to, co děláte, je umění, ale mě to přijde úplně zbytečná ztráta času. Jasně že to, co třeba dělám já, je umění. Pomáhám hudebníkům najít ideální znění jejich skladeb, někdy s nimi i hraji, někdy jim dělám aranže. To vše je hudební produkce. Je to umění, *protože to není replikovatelná věc. (...) Je to soubor nějakých akcí, které můžou vést k tisícům různých výsledků.*<sup>77</sup> Každý by to dělal jinak, po svém. A já to dělám takhle. Ale podle mě to opravdu důležité není, jestli jsem nebo nejsem umělec, ale co můžu udělat pro to, aby to bylo dobrý a měli z toho všichni radost.

Markéta: Pod to bych se podepsala.

Martin: Já taky.

Klára: Já taky.

Karel: Tak já teda taky.

Moderátor: Děkuji, Tomáši, za smířlivou tečku. Těším se na viděnou zítra, kdy proběhne třetí, poslední den sympozia.

## **6) Otevírání kulturní instituce širší veřejnosti (dramaturgie jako přemostění instituce k divákům)**

### **6.1) Basilejský zázrak**

Muzeum výtvarného umění v Basileji stálo roku 1967 před těžkým rozhodnutím. Buď z jeho sbírek navždy zmizí obrazy Pabla Picassa *Sedící Harlekýn* a *Dva bratři*, které byly zapůjčeny ze soukromých sbírek Petera Staechelina, nebo je musí za velké peníze odkoupit. Podnikatel a sběratel umění totiž čelil finančním nesnázím, které se rozhodl řešit právě aukcí těchto obrazů. Staechelin si za Picassovo dílo řekl o částku

---

<sup>77</sup> Z rozhovoru s O. Ježkem, příloha diplomové práce, s. 84.

8,4 milionu švýcarských franků. 6 milionů se zavázala zaplatit radnice a 2,4 miliony museli uhradit soukromí dárci. Jelikož větší částka měla být pořízena z veřejných zdrojů, bylo uspořádáno referendum, ve kterém měla veřejnost rozhodnout, zda budou její peníze investovány do obrazů - jednom o velikosti 130 na 90 centimetrů a druhém 141 na 97 centimetrů.

Situace kulturní instituce se stala veřejným tématem číslo jedna. Obyvatelé Basileje byli rozdělení z velké části generačně. Mladší generace byla všemi deseti pro nákup obrazů. Po ulicích se začaly objevovat slogany „Vše, co potřebuješ, je Pablo” jako parafráze motta skupiny Beatles „All You Need Is Love”.<sup>78</sup> Starší generaci naopak vrtalo hlavou, zda by takovou sumu (v přepočtu na českou měnu by se dnes jednalo zhruba o 152 768 000 korun) nešlo využít na praktičtější účely.

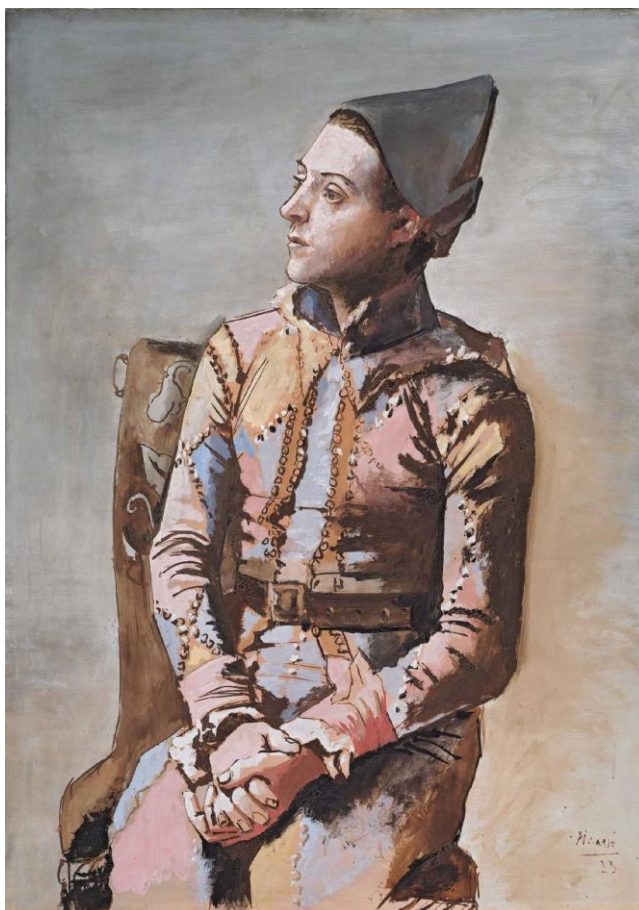
Celým Švýcarskem se šířila vlna solidarity. Finanční podporu poskytovali soukromníci, firmy i jiné kantony. Referendum proběhlo 17. prosince 1967 a Basilej odhlasovala *Sedícímu Harlekýnovi a Dvěma bratrům* jasné ano. Pablo Picasso, který toho roku oslavil osmdesáté šesté narozeniny, byl celou událostí hluboce dojatý a k velkému překvapení všech daroval basilejské veřejnosti další dva obrazy.<sup>79</sup>

Basilejská událost z roku 1967 představuje určitý ideální typ demokratické funkce kulturní instituce ve vztahu k veřejnosti. Dva obrazy rozžehly celospolečenskou debatu, jaký význam máme kultuře přikládat, a všichni občané Basileje byli do rozhodnutí skrz referendum zapojeni. *Ztotožňovali* se s jejím záměrem a vlastně i se samotným Picassovým dílem. Zároveň byl celý akt zprávou dosud žijícímu umělci. Jde o velmi výjimečný jev v dějinách výstavnictví, který otevírá celou řadu otázek. Jaký by měl být vztah instituce a veřejnosti? Na jaké limity velké kulturní instituce naráží? Jakou roli v jejich směřování může sehrát kurátor, dramaturg, literární editor nebo hudební producent, mezi jejichž úkoly patří i to, že by měli být určitými spojovateli vnitřních dění v kulturní instituci a široké veřejnosti?

---

<sup>78</sup> The Miracle of Picasso in Basel, [www.swissinfo.ch](http://www.swissinfo.ch), [online].

<sup>79</sup> Více v rozhovoru s Franzem Meyerem in Obrist, H. U.: *Stručné dějiny kurátorství*, Kutná Hora 2012, s. 97.



Obr. č. 4 Sedící Harlekýn, Pablo Picasso, 1923.

## 6.2) Horizonty dramaturgie: den třetí

Moderátor: Dobrý den, vítám vás u třetího, závěrečného dne sympozia Horizonty dramaturgie. Hlavní otázkou bude, jaká má být *úloha kulturních institucí v demokratické společnosti?* Dnes zde vítám jednak již známé hosty - dramaturgyni Kláru pohybující se na české nezávislé divadelní scéně a dramaturga Karla představujícího zde pohled velkého kamenného divadla. Dále u našeho stolu vítám kurátora Martina, který bude dnes zastupovat pohled státní galerijní instituce a jako úplně nového hosta vítám Alici.

Alice: Všechny vás zdravím, já jsem prošla jako kurátorka a lektorka řadou menších galerií, v současnosti pracuji v městské galerii, která se nachází v regionu, tedy mimo velká kulturní centra.

Moderátor: Martine, všichni jsme před chvílí slyšeli o pohnutých událostech basilejské galerie z roku 1967. Má se veřejnost přímým způsobem, například referendem, podílet na rozhodování galerie?

Martin: To, co se stalo v Basileji, to byl takový malý zázrak. Ale musím odpovědět: ne. Nemyslím si, že lze každé takové rozhodnutí galerie provádět s přímou účastí veřejnosti.

Moderátor: Jakou funkci by tedy měly ve společnosti velké kulturní instituce vašeho typu mít?

Martin: Na to jsme se ani nemuseli scházet. Stačí si přečíst statut naší galerie.<sup>80</sup> Jsme *státní ústav, jehož úkolem je odborně shromažďovati a spravovati malířská, sochařská a grafická díla domácího i cizího umění, o nich vědecky bádati a činiti je přístupnými veřejnosti.*<sup>81</sup>

Alice: Nezlobte se, ale abychom tady citovali obecné právní formulace, k tomu jsme se fakt scházet nemuseli! *Tendence moderních kulturních, muzejních a galerijních institucí je taková, že se pohybují v kruhu. Replikují modely výstupů, které se od sebe liší charakteristikami, jestli je to velké, malé, mezinárodní, domácí, lokální, nebo já nevím jaké, ale replikují se předpřipravené vzory. A to se týká do značné míry i divadelních institucí.*<sup>82</sup>

Karel: Víte...

Alice: Nechte mě domluvit! My se musíme ptát, zda činnost státní galerijní instituce opravdu odpovídá požadavkům dnešní doby. Není jejím úkolem *tlumočit komplikovanou (...) povahu současného umění co možná nejširšímu, tedy i laickému obecenstvu?*<sup>83</sup> A pokud ano, jak toho docílit? Opravdu veřejnosti stačí, aby instituce financované z jejich peněz pořádaly stále dokola výstavy elitářského umění? Pokud si na tuto otázku upřímně neodpovíme, budeme se motat v kruhu.

Martin: Chcete tím naznačit, že je naše galerie široké veřejnosti nepřístupná? Když byste se podívala na náš program, uvidíte vedle stálých expozic a výstav také kurátorské prohlídky, lektorské programy k výstavám, celý cyklus věnovaný dětem a mládeži. Velká část našich sbírek je dostupná on-line. To je podle vás elitářský přístup?

Alice: Když se podívám na váš program, vidím vedle samotných výstav jen samé akce zaměřené na oblast výtvarného umění.

Martin: Což je u galerie výtvarného umění naprostý skandál...

---

<sup>80</sup> *Statut Národní galerie v Praze* [online]. Praha: Ministerstvo kultury ČR, 2015 [cit. 2020-05-08]. Dostupné z: <https://www.ngprague.cz/userfiles/files/statut-ng.pdf>.

<sup>81</sup> Zákon č. 148/1949 Sb. o Národní galerii v Praze. Čl. I. § 1.

<sup>82</sup> Z rozhovoru s Markem Pokorným, příloha diplomové práce, s. 63.

<sup>83</sup> Pachmanová, M.: Kdo je kurátor/ka? in *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*, Praha 2009, s. 128.



Alice: To je to zásadní nedorozumění! Vaše galerie by měla cílit i za hranice výtvarného umění a reflektovat sociální a politická témata a nezůstávat jen v bezpečí Rembrandta a při retrospektivě Karla Malicha se plácet po zádech, že držíte prst na tepu doby. Galerie vašeho typu by se neměla soustřeďovat jen na sebe, ale měla by být také partnerem také pro dosud neznámé umělce a nezaměřovat se jen na známá, „prověřená“ jména.

Martin: Ano, ale na druhou stranu naše instituce spravuje ne jednu, ale hned několik historických budov. Nevím kolik platíte za elektriku ve vaší galerii vy, ale co bude mít podle vás větší návštěvnost? Historií prověřená díla nebo dosud neznámé tváře? Prošlapávat cestičku absolventům uměleckých škol mají dělat instituce vašeho typu! Naši kritici z takzvané nezávislé scény na nás kladou nároky, které nemůže jedna instituce obsáhnout všechny. Už zajištění toho nejzákladnějšího provozu nás stojí mnoho sil a peněz.

Moderátor: Karle, jak společenské poslání vašeho divadla vidíte vy?

Karel: Naším úkolem je *rozvíjet duchovní život české společnosti a prostřednictvím divadla umožňovat poznání sebe sama a světa.*<sup>84</sup> S budovou divadla, ve kterém pracuji, je spojený velký kus české historie. Musíme proto hlavně pečovat o naše kulturní dědictví a snažit se jej kriticky reflektovat.

Moderátor: Alice zmínila, že nejen galerijní, ale i divadelní instituce stále dokola replikují stále stejné modely výstupů. Souhlasíte s tím?

Karel: Vůbec ne! Naše divadlo nabízí vedle inscenací i jiné formáty kulturního programu, ale když si vedle sebe dáme údaje o návštěvnosti, jasně z toho vyplývá, že k nám diváci chodí hlavně na to divadlo. Úkolem divadla je přece sloužit našemu divákovi, *kteřý chce vidět silné příběhy a emoce a prožít nepochybně i katarzi. Je to divák, kteřý [nás] rád a opakovaně navštěvuje a je mu blízka poetika, kterou tu s pokorou k našim předchůdcům pěstujeme a rozvíjíme. To je ten divák, o něhož stojíme a nechceme ho ztratit.*<sup>85</sup>

Klára: Jasně, *fungujete v určitém kontextu, kteřý je dán za A: tím, v jaké jste budově, a to nemyslím počet míst, ale genius loci a obrovská historie, kteřá se táhne sto let zpět, a při každé úvaze musíte tuto historii vzít v potaz, a zároveň fungujete na pražské divadelní mapě, kteřá je nějakým způsobem strukturovaná. Ale (...) jste divadlem de facto celorepublikovým. (...) Máte mnohem širší zásah publika.*<sup>86</sup> Je chyba, pokud se

---

<sup>84</sup> Z rozhovoru s Janem Burianem: *Stávka v opeře? Ředitel Národního divadla promluvil o zahájení nové sezony* [online]. Praha: Televize Seznam, 2017.

<sup>85</sup> Z rozhovoru s Tomášem Töpferem, *Divák potřebuje prožít katarzi* [online]. Praha: Divadlo na Vinohradech, 2019.

<sup>86</sup> Z rozhovoru s Martou Ljubkovou pro Český rozhlas: *Marta Ljubková: Zajímá mě divadlo, které dokáže vyhmátnout, co se děje ve společnosti* [online]. Praha: Český rozhlas Vltava, 2019.

v dramaturgii zaměřujete jen na klasický repertoár. Instrukce vaší velikosti by měla plnit i širší, společenskou funkci, a oslovovat diváky mimo samotné umělecké dílo také skrz edukační programy, diskuze, dramaturgické úvody...

Karel: Upřímně jsem k moderním snahám rozšiřovat program o další formáty skeptický. Když se podívám na některé podobné doprovodné divadelní programy, třeba ty vámi chvalořečené přednášky a debaty, a když vidím, jakým odborným a nepřístupným jazykem se vedou, opravdu pochybuji, že tím přilákáte nějaké nové diváky. Spíš naopak. V tom vidím velké selhání nás všech, že se širší veřejnosti odcizujeme právě nepřístupným jazykem. Proto si myslím, že můžeme publikum víc oslovit a zasáhnout klasickou divadelní inscenací.

Moderátor: Alice, má být státní kulturní instituce místem pro experiment?

Alice: Ano má. Ale uznávám, že klasická muzea umění asi nejsou těmi, které by měly primárně své diváky šokovat radikálními experimenty. *Radikální změna v přístupu k prezentaci by mohla vyloučit ze hry konzervativnější publikum. Určitá konzervativnost je tam namístě. Na druhou stranu musí pracovat ve dvou módech. Na jednu stranu naplňovat očekávání, která jsou s nimi spojená, a [na druhou stranu] v dlouhém čase se mají pokoušet ty návyky měnit, otevírat a ukazovat alternativy a získávat i jiný typ publika. To je věc, která by mohla fungovat i v případě Vinohradského divadla, jenom se na to dlouhodobě kašle.*<sup>87</sup>

Karel: Takže já podle vás na to kašlu? Když k nám mohou diváci přijít stejně tak na Viktora Dyka jako na Arthura Millera?!

Klára: Tak ono trochu, Karle, záleží nejen na datu, kdy byla ta hra napsaná, ale taky na jejím zpracování.

Alice: Karle, Vinohradské divadlo jsem jmenovala jen jako příklad, takže se nemusíte rozčilovat. Navíc nemůžete říct, že jste dramaturgem Vinohradského divadla, protože byste tím rozbořil už tak chatrný koncept této fiktivní diskuze, kde si nemá být čtenář jistý, ke které kulturní instituci patříte.

Klára: Vy, Karle, neustále mluvíte o tom, že má divadlo hlavně sloužit divákům. Ale tu službu jim můžeme někdy prokázat právě tím, že je vyvedeme z komfortní zóny. Divadlo je, nebo by alespoň mělo být, o setkávání se i s jinými názory a s jiným pohledem na svět, než je ten můj vlastní.

Diváčka: (z publika) Promiňte, ale já už to nemůžu poslouchat. Můžu taky něco říct?

Moderátor: Jistě, tady máte mikrofon.

---

<sup>87</sup> Z rozhovoru s Markem Pokorným, příloha diplomové práce, s. 66.

Divačka: Vy mi tady tvrdíte, že mi máte prokazovat nějakou službu tím, že mě šokujete. To je strašně vzpurné! Já jsem společně s manželem a kamarádkami navštívila Národní divadlo – představení *Maryša*. Je mi 60 let a žiji na vesnici na Vysočině. Navštívit Národní divadlo jsem považovala za svoji povinnost. K návštěvě jsem si vybrala českou klasiku – tedy jsem si to myslela. Nenapadlo mě, že z klasické divadelní hry dovede „někdo“ udělat tu hrůzu. (...) Takto zneuctít Národní divadlo! (...) Také se divím, že se tohoto účastní tak kvalitní herci, jako je p. Medvecká, p. Prachař atd. Ale člověk se musí něčím živit, že???!! Ještě, že alespoň [zachovávají] dílo jako takové. Národní divadlo je opravdu krásné!!!!!!! Snad [je] nenapadne v rámci modernizace děl zmodernizovat i divadlo a třeba ho vymalovat bílou barvou.<sup>88</sup>

Divák: Podejte mi ten mikrofon, prosím! Já byl na včerejším představení činohry na „staré“ scéně našeho Národního divadla od devatenácti hodin. Mé rozhořčení ani už nemůže být větší. Od Národního divadla bych očekával nějakou byť minimální úroveň zpracování díla. Zmíním jen dva základní prvky, které mě přímo urazily a proč jsem se cítil být podveden a okraden. Vyloženě odfláknutá scéna a neprofesionální herecké výkony, kdy na hercích samotných bylo vidět rozladění a nechut' k provedení *Pýchy a předsudku* v tomto alternativním pojetí, které bych očekával od nějakého malého divadélka v garáži na okrese. (...) Tato „tragédie“, a bohužel ne žánrem, ale provedením, zcela popírá preambuli statutu Národního divadla: „Národní divadlo je reprezentativní scénou České republiky. Je jedním ze symbolů národní identity a součástí evropského kulturního prostoru. Je nositelem národního kulturního dědictví a zároveň prostorem pro svobodnou uměleckou tvorbu. Je živým uměleckým organismem, který chápe tradici jako úkol ke stále novému řešení a jako úsilí o nejvyšší uměleckou kvalitu.“ Z tohoto důvodu žádám o vrácení vstupného (2x450,-) či kompenzaci volným vstupem na nějaké skutečné divadelní představení, které bude ctít smysl preambule Národního divadla.<sup>89</sup>

Moderátor: Kláro, slyšela jste hlas diváků. Stále trváte na tom, že je potřeba diváky skrz dramaturgický plán někdy i vyvést z bezpečné zóny?

Klára: Stojím si za tím. Pane, vy jste si odpověděl sám, když citujete preambuli Národního divadla, které skutečně „je živým uměleckým organismem, který chápe tradici jako úkol ke stále novému řešení a jako úsilí o nejvyšší uměleckou kvalitu.“ Proto nemohu jinak, než s Vaším názorem nesouhlasit.<sup>90</sup>

Moderátor: Ale k čemu je pak snaha otevřít divákům i jiný úhel pohledu na nějaký problém, když o něj nestojí?

---

<sup>88</sup> Z archivu Marty Ljubkové.

<sup>89</sup> Z archivu Marty Ljubkové.

<sup>90</sup> Z archivu Marty Ljubkové (odpověď Daniela Špinara na diváckou stížnost).

Klára: Aby byl takový pokus úspěšný, nemůžeme to divákům předhodit na talíř bez nějaké přípravy. *Divadlo, a umění obecně, nezačíná ve chvíli, kdy začíná představení, ale začíná mnohem dřív, tím, že diváci jdou do divadla vybaveni četbou recenzí, odkazů, shlédnutím traileru. Pokud na diváky chceme klást nároky a předvádět jim něco jiného, než klasická, na psychologickém realismu a drobnokresebném herectví založená představení, tak si myslím, že je musíme trochu připravit. (...) [Je potřeba] aktivně komunikovat se svými recipienty mimo samotné umělecké dílo a jakoby ty diváky, odpusťte mi to slovo, vychovávat. (...) Připravený divák je otevřený divák.*<sup>91</sup>

Moderátor: Karle, jak může být státní instituce živým uměleckým organismem, a přitom upírat svou pozornost k tradici. Netluče se to?

Karel: Já věřím, že cesta existuje. Víte, všichni očekávají, že národní kulturní instituce budou nositeli národní kulturní identity. Ale co přesně ta národní kulturní identita je?! Kdo vám poradí, odkud ty naše „národní“ hry brát, když tradiční česká dramata, která by na jevišti uspěla, můžeme spočítat pomalu na prstech jedné ruky. Jako by mýtus a duch, ne-li přízrak Národního obrození Národním divadlem, Národní galerií a všemi dalšími „Národními hrady a zámky“ obcházel dodnes. Já bych si strašně přál, aby k nám začala veřejnost přistupovat ne jako k muzeu nebo skanzenu, ale jako k živé divadelní instituci.

Moderátor: Mají být, Alice, kulturní instituce politicky angažované?

Alice: Tomu se nemohou vyhnout. Jsou financované z veřejných zdrojů, jsou věcí veřejnou, tedy politickou.

Karel: Ano, ale politická angažovanost má své meze. Například naše *divadlo je členem organizací, které aktivně vystupují na podporu nezávislosti (...) divadel. Jedná se například o Asociaci profesionálních divadel ČR, PEARLE (...), nebo Opera Europa. (...) [Věnujeme] také hodně energie zlepšení postavení českých kulturních institucí prosazováním zásadních legislativních změn v domácím prostředí.*<sup>92</sup> To je dle mého názoru víc než dost. Ale že by mělo naše divadlo například burcovat diváky k aktivní účasti ve volbách, nebo ke stávce či demonstraci, nebo jim nutit vlastní politický názor, to je nesmysl. *My máme hrát pro všechny vrstvy společnosti.*<sup>93</sup>

Moderátor: Abych to shrnul. Kulturní instituce jsou ze své podstaty politické, ale nesmí být příliš politicky vyhraněné. Mají být živým organismem, ale nesmí zapomínat na

---

<sup>91</sup> Z rozhovoru s Martou Ljubkovou pro Český rozhlas: Marta Ljubková: Zajímá mě divadlo, které dokáže vyhmátnout, co se děje ve společnosti [online]. Praha: Český rozhlas Vltava, 2019.

<sup>92</sup> Z odpovědi Jana Buriana na otevřený dopis studentů: Burian, J.: Reakce Jana Buriana na otevřený dopis studentů. Facebook.com [online]. 2020.

<sup>93</sup> Z rozhovoru s Janem Burianem: Stávka v opeře? Ředitel Národního divadla promluvil o zahájení nové sezony [online]. Praha: Televize Seznam, 2017.

tradici. Nemají se bát předkládat divákům a návštěvníkům těžká sousta, ale mají hrát pro všechny. Chápu to správně?

Martin: Bohužel, je to tak.

Moderátor: Ale jak se dá tohle probůh zvládnout?!

Klára: Tak se vraťme k příkladu z Basileje z roku 1967. Vedení galerie se tehdy klidně mohlo rozhodnout, že o obrazy přijde. Že se s tím smíří a nebude si přidělovat starosti. Ale právě díky tomu, že se rozhodla situaci řešit, aniž by s něčím podobným měla předchozí zkušenost, a otevřela celou kauzu veřejnosti, podařilo se jí oslovit i ty občany, kteří možná do té doby galerii ani nikdy nenavštívili. Využila všechna esa, která má taková instituce k dispozici. Svě odborníky, přístup k médiím... To je to cenné na této historické zkušenosti. *Společnost bez institucí nefunguje. Pro mě jsou klíčem k alespoň trochu správnému fungování společnosti a tím pádem instituce nesou obrovskou zodpovědnost.*<sup>94</sup> Nedají se ale řídit podle jednoho dogmatického souboru pravidel. Musíte k tomu přistupovat situačně. A myslím si, že je to úloha nás všech, jak tady sedíme, dokázat dělat i těžká rozhodnutí, která se týkají jejich dramaturgického nebo kurátorského programu. Jen skrz něj mohou působit na společnost.

Moderátor: Děkuji všem hostům i divákům za účast. Sympozium Horizonty dramaturgie je u konce.<sup>95</sup>

### 6.3) Hledání alternativ

Třetí den sympozia nastolil celou řadu otázek, ale v této podkapitole se zaměříme na to, zda existuje ideální uspořádání vztahů uvnitř instituce. Známe různé modely, jak kulturní instituce uspořádávají moc a právo rozhodovat, ale v naprosté většině případů jsou stavěné hierarchicky. Jeden z výše nastolených problémů zněl, jak mohou kulturní instituce vést s veřejností partnerský dialog? Je vůbec možné vést demokratický dialog, když velké kulturní instituce fungují v přísně hierarchizovaném systému, v němž je proces rozhodování direktivní a nedemokratický?

Vlastní vizi vnitřního uspořádání mocenských vztahů v instituci popisuje v eseji *Octopus in love*<sup>96</sup> španělská kurátorka Chus Martínez. Krizi těchto institucí hledá v momentu, kdy kolem nich vzniká řada menších galerií, které daleko lépe naplňují

---

<sup>94</sup> Z rozhovoru s Markem Pokorným, příloha diplomové práce, s. 69.

<sup>95</sup> Pokud nahlédneme na poznámky moderátora, uvidíme celou řadu otázek, které nestačil hostům položit: Jak mohou velké instituce pružně reagovat na společenské dění, když plánují natolik dopředu? Kudy vede hranice mezi institucionálním a nezávislým kulturním sektorem? A není tato hranice iluzorní, když je český trh tak malý a všichni se se všemi znají a pracují na velkých i malých scénách/galeriích? Jak by měly instituce získávat pozornost veřejnosti a jak a k čemu ji efektivně využít? (A mnoho dalších.)

<sup>96</sup> Martínez, Ch.: *The Octopus in Love*. *E-flux journal* [online]. (překlad B.J.)

svou úlohu v lokálním veřejném prostředí. Protože jejich velikost a vnitřní struktura není tak složitá, lépe komunikují s veřejností, která si snadno zapamatuje jednotlivé tváře, jež za galerií stojí. Lépe se také vypořádávají s programem, který veřejnosti nabízí a ve kterém mohou pružně, rychle reflektovat její problémy. Naopak velké instituce za malými galeriemi pokulhávají z toho důvodu, že jejich struktura je velmi složitá, plánují na řadu let dopředu a vznikají „z diasporického společenství, které trpí sociální a právní nerovností, [a tím se nemohou] prezentovat jako alternativa moderním institucím.“<sup>97</sup>

Jako alternativu k hierarchicky uspořádaným rolím uvnitř instituce nabízí Martínez uspořádání horizontální, které obrazivě popisuje jako tělo chobotnice. Tento hlavonožec je totiž oproti jiným živočichům zcela unikátní bytostí s výjimečnou nervovou soustavou. Chobotnice je pro nás extrémně znepokojivý tvor. Málo co je nám více nepodobné, ale zároveň obdařené tolika lidskými vlastnostmi. Dokáže otevřít zavařovací sklenici, měnit zbarvení nebo perfektně koordinovat všechny své končetiny. Její řídicí centrum nesídlí pouze v její hlavě, ale zasahuje do všech jejích osmi chapadel. Chobotnice nám tím dokazuje, že náš „centralizovaný mozek není evolučně nejvýhodnější formou inteligence. Neobvyklá neurální disturbce chobotnici umožňuje, aby se jejích osm ramen stalo autonomními. Mohou jednat samostatně, ale zároveň ve vzájemné koordinaci, aniž by pro to musely zapojovat hlavu.“<sup>98</sup>

Chus Martínez hledá východisko z krize institucí právě v jiném způsobu rozložení jejich „nervové soustavy“.<sup>99</sup> Zatímco běžnější praxi představuje model, na jehož vrcholu je silná vůdčí osobnost, jejíž tvář je s tváří instituce totožná, Martínez hledá způsob, jak moc koncentrovanou v jednom mozku rozložit do různých buněk autonomně operujících po své vlastní ose. Zatímco se častěji setkáváme s přirovnáním instituce k „mašině“, „stroji“, „budově“, Martínez volí pojmy jako „organický“, „přírodní“, nebo přirovnává ideální instituci k „deštnému pralesu“. Vlastně se tím snaží vrátit do čistých až sterilních galerijních prostor vše hlučné, špinavé, noisové, nedokonalé, co k živému umění neodmyslitelně patří, a vedle toho se Martínez snaží vyrovnat s výše zmíněným paradoxem - Jak může galerie, muzeum výtvarného umění, vystavovat něco živého, něco, co není zakonzervováno v hotový produkt? Jak vystavovat nehotové, stále vznikající? Jak se umělecký artefakt a umělecká instituce může stát

---

<sup>97</sup> Martínez, Ch.: *The Octopus in Love*. *E-flux journal* [online]. (překlad B.J.)

<sup>98</sup> Tamtéž.

<sup>99</sup> Esej Chus Martínez je inspirativní nejen pro hledání jiného typu uspořádání kulturních institucí, ale i pro uspořádání mocenských sil v rámci divadelního zkoušení. Model „chobotnice“ je vlastně něco, o co se pokoušíme ve skupině 8 lidí, ale i ve tvorbě mimo tuto skupinu. Zatímco hierarchicky uspořádaný tvůrčí tým naplňuje myšlenky a sny centrálního mozku - režiséra, v modelu odvozeném od *The Octopus in Love* se autorský podíl rozšiřuje do všech tvůrčích složek.

živou přírodou, která roste, kvete a vrací se zpět do země, aby znovu vyklíčila? A jakou roli v tomto oživení může hrát kurátor?

Dosud jsme se drželi hlavně ve výtvarné sféře. Existují nastolené problémy i v divadelním prostředí? Domnívám se, že do značné míry ano a že mnoho divadel v tuto chvíli jejich řešení hledá. Velká část strategií, skrz něž se divadla snaží zmíněné problémy řešit, spadá do oblasti dramaturgie (např. již zmiňované rozšiřování programu o paradivadelní aktivity - lektorské programy, diskuze, workshopy, ale také zcela spontánní akce ve veřejném prostoru reagující na aktuální společensko-politické dění). V následujících třech příkladech kulturních institucí nacházím různé varianty vnitřního uspořádání vztahů i způsobů uvažování o dalších kurátorských aktivitách, které k programu instituce mohou náležet. Nejsou sice velkými státními institucemi, o kterých se vedla diskuze v posledním dni symposia Horizonty dramaturgie, svou činností zasahují více do nezávislé výtvarné scény, ale přes to v nich můžeme hledat inspiraci pro další strategie, které by bylo možné uplatnit pro řešení krize institucí také v divadelním prostředí.

### 6.3.1.) INI Project / Společnost Jindřicha Chalupického

U Kariny Kottové, o níž již byla řeč v souvislosti s tvůrčím dialogem mezi kurátorem a umělcem, můžeme ve vztahu k jinému chápání poslání kulturní instituce zmínit hned dva projekty. Prvním je malý neziskový spolek INI Project, který Kottová spoluzaložila v roce 2010 a mezi jehož činnosti patří zprostředkování dvouměsíční rezidence v otevřeném ateliéru *Prostor*. Umělci o ní mohou žádat formou opencallu. Pakliže uspějí, INI Projekt jim poskytne žižkovský ateliér v Husitské ulici a finanční podporu. Důraz při tom výběrová komise klade na živé akce s přesahem do různých uměleckých disciplín. *Prostor* se tak stává místem hledání, kam až se lze od tradičního formátu výstavy vydat. Rezidenční umělci nemusí, a vlastně ani nemají, vystavovat perfektně přichystaný umělecký tvar, ale naplnit ateliér také mimouměleckými událostmi - otevřenými zkouškami, diskuzemi a dalšími, které provázejí proces vzniku uměleckého díla. Tím kurátorský program *Prostoru* představuje alternativu k tradičnímu formátu výstavy, která nabízí spíše finální produkt než událost-setkání samotných umělců s diváky.

Například posledním výrazným projektem, který pod záštitou *Prostoru* vznikl, byla *Magdalenina prádelna*.<sup>100</sup> Klientky organizace *Jako doma* a vizuální umělkyně Magdalena Kwiatkowská proměnily výtvarný ateliér v prádelnu, kam si návštěvníci mohli přijít vyprat své prádlo a při té příležitosti se setkat a zapříst rozhovor s ženami bez domova, které *Prostor* po dobu trvání tohoto projektu využívaly také jako komunitní

---

<sup>100</sup> Více o projektu: *Magdalenina prádelna* zve k setkání s klientkami organizace *Jako Doma* v galerii INI Prostor [online]. Art Talk, 2019.

bydlení. Vedle toho pořádaly pro veřejnost řadu workshopů: „Mini kurz vaření a svlékání párků striptýzků s Helenkou Kracíkovou“, „Cvičení na rozmrazování těla po dlouhé chladné noci“, „Psaní nehtem na sklo“ nebo „Celodenní kurz skupinové letargie“.

Ve vztahu k našemu tématu mi přijde důležitý právě časový aspekt projektu *Magdalenina prádelna* a míra zapojení návštěvníků. Zprostředkování silného sociálního tématu se odehrávalo skrz osobní setkání a společně strávený čas. Projekt představuje jednu z možných cest, jak lze galerijní instituci otevřít i akcím jiného typu, kdy umělecký koncept je pouze roznětkou ke spuštění živého, organického dění, které míří přímo k předání určité zkušenosti.<sup>101</sup>



Obr. č. 5 a 6: Fotodokumentace projektu *Magdalenina prádelna*.

Druhým projektem, který bychom měli u Kariny Kottové zmínit vzhledem k tématu kulturní instituce, je samotná činnost a vnitřní uspořádání Společnosti Jindřicha Chalupického (dále jen SJCh), jejíž výkonnou ředitelkou je od roku 2015. SJCh vede sice celou škálu aktivit<sup>102</sup>, jimiž iniciuje dění na české výtvarné scéně, ale nejznámější je organizováním Ceny Jindřicha Chalupického, kterou pomáhá mladým umělcům ve věku do třiceti pěti let proniknout do širšího povědomí veřejnosti. Vedle toho také pořádá výstavy, ve kterých například dává do souvislosti tvorbu finalistů této soutěže se zahraničními umělci. Další projekty SJCh jsou *Café Chalupický*, pod které spadá reflexe současné české výtvarné scény ať už ve formátech diskuze, přednášky, promítání nebo autorského čtení; projekt *Intervence*, který spočívá v dlouhodobé spolupráci s regionálními galeriemi a muzei umění, ve kterých se SJCh snaží publiku mimo hlavní kulturní centra představit tvorbu finalistů Ceny J.Ch.; a nakonec *Ostrovky*:

<sup>101</sup> Více o dalších projektech vzniklých v Prostoru: Archiv INI/Prostor [online]. Praha, 2020.

<sup>102</sup> Více zde: Projekty SJCh [online]. Praha: Společnost Jindřicha Chalupického, 2020.



*Možnosti soužití*, který je nejnovější linií jejich programu a zkoumá skrz formáty výstav, performativních akcí a workshopů různé strategie bydlení a vzájemného soužití „v době, která podle nás vyžaduje alternativy k tomu klasickému konzumnímu způsobu života v pozdním kapitalismu.“<sup>103</sup>

Šestičlenný tým, který stojí ve vedení SJCh, neřídí celou organizaci v hierarchické struktuře, ale snaží se hledat jiné, demokratické modely řízení instituce. „Všichni se dlouhodobě snažíme o to, abychom si mohli vyzkoušet jiné institucionální modely,“ popisuje fungování týmu Kottová, „Je to středně velká organizace, která funguje už třicet let, ve které celý tým dělá všechna velká rozhodnutí společně. Všichni mají přístup ke všem důležitým informacím, i o rozpočtu. V rámci každotýdenních porad se střídáme, kdo radu zrovna vede, kterému všichni napíšeme, co zrovna řešíme a co máme v plánu na další týden. Tým tedy neřídí stále jeden a ten samý člověk. A podobně to pak funguje ve sdílení kurátorské práce. Dokážeme všichni najednou pracovat na jednom projektu. Samozřejmě neříkám, že je to ve všem ideální. Je to hledání, vždycky trochu experiment.“<sup>104</sup>

Karina Kottová skrz činnost INI Projectu a Společnosti Jindřicha Chalupického nachází alternativu k fungování velkých kulturních institucí v rozšíření jejich programu také na jiné formáty, než tradiční výstavu. Ukazuje, že součástí kurátorské práce může být i zveřejňování přípravného procesu uměleckého projektu. A vedle toho zkoumá jiné možnosti vnitřního uspořádání instituce - přímo v provozu SJCh zkoumá modely horizontálního uspořádání týmu zodpovědného za činnost organizace.

### **6.3.2) PLATO Ostrava**

Kurátor a galerista Marek Pokorný působil jako hlavní kurátor Domu Pánů z Kunštátu Domu umění města Brna a poté jako ředitel Moravské galerie v Brně. Dlouholetá zkušenost s tímto typem kulturní instituce jej vedla k úvahám o jiné možné podobě a úloze městské galerie. V roce 2013 se stal ředitelem ostravské galerie PLATO sídlící v bývalé budově prodejny Bauhaus, jejíž program je vlastně reflexí toho, jak může galerie bezprostředně působit na své okolí.

Úsilí prolomit konzervativní podobu městské galerie probíhá v PLATO Ostrava na dvou úrovních. Tou první je způsob vnitřního uspořádání sil řízení instituce. Podobně jako u Společnosti Jindřicha Chalupického nesestavuje její program ústřední postava šéfkurátora, ale zodpovídá za něj skupina lidí. Vedle ředitele jsou to další tři kurátoři,

---

<sup>103</sup> Z rozhovoru s Karinou Kottovou, příloha diplomové práce, s. 76.

<sup>104</sup> Z rozhovoru s Karinou Kottovou, příloha diplomové práce, s. 74.

kteří skrz pravidelná setkání koordinují program galerie a sami kurátorsky zaštiťují jednotlivé projekty.

Na druhé úrovni rozšiřuje galerie svůj program o jiné než klasické výstavní formáty. Zatímco u velkých institucí typu Národní galerie v Praze nebo Galerie Rudolfinum je tou dominantní složkou programu výstava, k níž je uspořádán doprovodný program, program PLATO Ostrava klade vedle sebe na stejnou úroveň formát výstavy (zpravidla s důrazem na její performativní rys), vzdělávací programy, promítání filmů, besedy a diskuze. Zároveň galerie nenabízí návštěvníkům jen hotový umělecký tvar, ale umožňuje jim nahlédnout i do procesu jeho přípravy. „V té rovině setkávání se s uměleckým dílem hledáme daleko větší spektrum situací. (...) Galerii neotevíráme, jen když máme výstavu hotovou. Máme otevřeno durch. Když se připravuje nějaký projekt nebo výstava, tak je otevřeno pro veřejnost a ta je součástí života instituce. Může vnímat, že se něco mění. Že to není deus ex machina, odněkud přistane UFO a já udělám WAU!“<sup>105</sup> popisuje kurátorský záměr Marek Pokorný.

Zatímco u galerií ve velkých kulturních centrech se jejich program často zaměřuje na známá jména, situace PLATO Ostrava je výrazně jiná. Necílí primárně na výtvarně vzdělané publikum, ale snaží se otevřít i širší veřejnosti. Své projekty proto nemohou stavět na výrazných uměleckých jmenech, ale na tématech, která se lokálních návštěvníků bezprostředně dotýkají. „Veřejný prostor, bydlení, sociální vyloučení, různé věci... Otvíráme to pro ty skupiny lidí, pro které není podstatné, že to řeší současné umění, ale že se řeší ten problém,“<sup>106</sup> vysvětluje Pokorný. Galerie se pak stává místem, které napříč městem dlouhodobě vytváří síť vztahů mezi lidmi z různých společenských oblastí a s různými životními zkušenostmi. Důležitějším cílem než odprezentovat umělecké dílo je vytvořit situaci pro blízké setkání.

Strategie, které PLATO Ostrava využívá k rozšíření funkce městské galerie, přivádí vedoucí tým ke skepsi k samotnému pojmu *kurátor*. Z historie tohoto oboru se k roli kurátora váže absolutní moc nad chodem galerie, jejími sbírkami a nad jejím programem. V galerii, kde nemá být moc soustředěná do rukou jednoho člověka, ale do rukou kolektivu a vlastně i do rukou samotných návštěvníků, jako by bylo pojmenování kurátor zanesené silnou vrstvou prachu. Proto jej nahrazují improvizovaným pojmem „postkurátorská dramaturgie“, kterou se snaží pojmenovat právě svou snahu stáhnout rozložení mocenských sil ve vedení galerie na horizontální úroveň a rozšiřovat program o další formáty než jen tradiční výstavu. „Jsem přesvědčený o tom, že ve výtvarném umění existují i jiné způsoby, jak uskutečnit to zásadní - setkání s uměleckým dílem,“ popisuje Pokorný, „Formát výstavy to často neumožní. Nebo to setkání jenom fejuje. My přijdeme do galerie a tam se takzvaně

---

<sup>105</sup> Z rozhovoru s Markem Pokorným, příloha diplomové práce, s. 65.

<sup>106</sup> Z rozhovoru s Markem Pokorným, příloha diplomové práce, s. 66.

„díváme' na nějaké umělecké dílo, na nějaký sociální rituál, ale nedochází k tomu zásadnímu střetu nebo získání zkušenosti.“<sup>107</sup>



Obr. č. 7: PLATO Ostrava v budově bývalé prodejny Bauhaus

Tyto tři příklady z prostředí výtvarného umění jsem uvedl i z toho důvodu, že představují sebereflexi, co je vlastně úlohou kulturní instituce, jakou roli v ní má hrát postava kurátora a jakou může zaujímat opozici ke komercializaci umění. Podobné příklady bychom jistě našli i v divadelní oblasti. Hledání nových významů a úkolů kulturních domů probíhají napříč všemi uměleckými obory, možná právě kvůli současnému společensko-politickému vývoji, kdy stojíme před zásadními otázkami směřování naší země. Chceme patřit k zemím západní Evropy? Jak toho docílit? Kdo mají být naši spojenci? Co pro nás znamená kultura, která se kvůli krizovému boji s nákazou COVID-19 na dlouhé týdny téměř odmlčela? Jakou jí budeme přikládat důležitost v našem dalším životě a v řešení ekonomických následků karantény? Vedle divadel, která na krizovou situaci reagovala rychle a pružně (patří mezi ně například Činohra Národního divadla, na kterou sice dva rozhořčení diváci na třetím dnu symposia Horizonty dramaturgie dštili oheň a síru, ale která i v době krize jede na plné obrátky a stává se významnou diskuzní platformou k řešení výše zmíněných otázek), je řada divadel, která zatím váhají. Domnívám se, že je to právě úkol dramaturgie jednotlivých institucí, která by jim měla pomoci postavit se k současné situaci čelem.

---

<sup>107</sup> Z rozhovoru s Markem Pokorným, příloha diplomové práce, s. 64.

## 8) Závěr

Vím, že širší témat, která zde padla, je možná až příliš velká, a že mnoho otázek zůstalo bez odpovědí. U každé kapitoly, a u závěru této práce je tomu stejně tak, narážím na problém zmíněný už v samotném úvodu práce. Jak psát o dramaturgii mimo konkrétní umělecký tvar a vyhnout se banálnosti? Omlouvám se proto, pokud k banálnosti nakonec sklouznu.

Obor dramaturgie prochází nesmírně dynamickým vývojem. Za 250 let (tento úsek počítám od prvních pokusů o pojmenování dramaturgické funkce G. E. Lessingem) se koncept toho, co je vlastně náplní dramaturgie, nespočetněkrát proměnil a je jisté, že se bude měnit i nadále. Zatímco koncept Karla Krause nastíněný v úvodu práce představuje velmi zjednodušeně řečeno dramaturgii jako distanční práci na inscenaci, „od stolu“, dnes jsme svědky fyzického zapojení dramaturgie do procesu zkoušení. To je rys, který můžeme sledovat i v jiných uměleckých disciplínách, v práci kurátora, literárního editora, hudebního producenta a jsem si jistý, že bychom našli mnohé další. V práci jsem se nedotkl například oblasti kinematografie a postav filmových střihačů, kteří podobně jako dramaturg tvarují, skládají filmový materiál ve větší celek. Mnozí filmoví režiséři dlouhodobě pracují se stále stejnými střihači, kteří jsou u samotného vzniku filmu.

Dalším posunem chápání funkce dramaturgie a formulování jejích úkolů sledujeme ve vztahu ke kolektivu. Napříč uměleckými obory sílí tendence vymýšlet projekty a tvořit umělecká díla v dialogu, v nehierarchizované skupině, která záměrně rozpouští jednotlivé umělecké složky, včetně dramaturgie, rovnoměrně mezi všechny členy týmu. Postava dramaturga mizí v kolektivu.

Změna role dramaturgie tkví také v tom, že dramaturg často nehledá náplň pro předem určený formát (dramatický text pro divadelní inscenaci), ale ptá se a pomáhá najít nejvhodnější, ne nutně divadelní tvar, kterým lze komunikovat určité téma. Má si být vědom i jiných než divadelních forem, ke kterým lze sáhnout pro dosažení vytyčeného záměru. Na počátku je otázka, ze které se teprve odvíjí výzkum, pro jehož výsledky je potřeba najít ideální formát sdělení, kterým může být jak divadelní, výtvarný, hudební, filmový nebo literární tvar.

V kontextu nedivadelních disciplín, o kterých byla řeč, vidím tři úrovně dramaturgie, které se protínají s úlohou kurátorství, produkování hudby nebo editorství. V první rovině jde o **praktickou dramaturgickou práci** na inscenaci (příprava zkoušek, koncepční porady, fixace nazkoušeného materiálu do scénáře, práce s herci a další). Dramaturg nebo dramaturgyně podobně jako kurátor, literární editor nebo hudební producent skrz tvůrčí dialog, selekci a kompozici spoluformuje výsledný umělecký tvar.

V druhé rovině jde o vytváření **vize** daného divadla nebo souboru (formování dlouhodobé koncepce, budování tváře skupiny, oslovování diváků...). Dramaturgie vdechuje umělecké scéně nebo souboru život, uvažuje o jeho dlouhodobé koncepci, pomáhá zdořovat překážky, které brání jejímu naplňování. Míří dál než jen za horizont jedné premiéry.

Třetí rovina pro mě byla během psaní této práce malý objev. Jde o rovinu institucionální a politickou. Dramaturgie je **politická úloha**. Pomáhá definovat jednak formu mocenských vztahů během zkoušení, jednak vlastní identitu a společenskou identitu instituce, jejíž je součástí. Může nabízet i jiné způsoby uspořádání sil a rozložení práce v domovském divadle nebo souboru. Tím, jak je instituce uspořádaná uvnitř, uspořádává se i její okolí. Dramaturg může iniciovat jednání celého souboru nebo instituce k jejím zřizovatelům - politické reprezentaci. Dramaturgie dále přemostňuje dění uvnitř instituce k široké veřejnosti. Shromažďuje a propojuje kolem sebe osobnosti, které, třebaže jsou každá z jiné umělecké nebo společenské sféry, mají si vzájemně co dát a společně mohou být silnějšími hráči. Dramaturgie je vytváření společenských sítí.

Zvláště v druhých dvou rovinách můžeme sledovat přesahy dramaturgie do jiných než divadelních oborů. Pokud například dramaturg sestavuje sborník k výročí vzniku divadelní budovy, stává se editorem. Pokud programuje divadelní festival a uvažuje o prostorovém uspořádání celé akce, stává se kurátorem. Nástroje a zkušenosti, které pro tyto chvíle potřebuje, získává čistě jen vlastní praxí a postupným samostudiem. Nabízí se tedy otázka, jak má být koncipované studium dramaturgie na divadelních školách? Mají být jeho součástí i základy kurátorství a galerijní praxe? Základy editorství nebo úvod do hudební produkce? Možná by měl vzniknout výměnný cyklus seminářů napříč vysokými školami, kde editoři a kurátoři poskytnou řadu přednášek ze svého oboru škole divadelní, a naopak dramaturgové dají nahlédnout do své práce studentům editorství a kurátorství. Tedy nejen získání vědomí kontextu, ale přímo *osvojení* si jejich nástrojů.

Pokud klademe důraz na fyzické zapojení dramaturga nebo dramaturgyně do procesu zkoušení, a pokud akcentujeme přesahy dramaturgie do dalších uměleckých disciplín a pokud podtrhneme její společenskou funkci, je toto ještě dramaturgie? Možná je potřeba pro ni najít nový termín, který by vystihnul celou šíři činností, které se v tomto oboru protínají. Jak by zněl?

Nabízí se pojmy jako mediátor nebo kulturní programátor. Domnívám se ale, že pro re-definici dramaturgie, která by brala ohled na všechny její horizonty směřující do jiných (uměleckých i společenských) disciplín, je nutné zohlednit i politické rysy, které v sobě zahrnuje. Dramaturg v politickém smyslu není jen diplomat nebo moderátor

diskuze, která probíhá někde mimo něj. Je to hlavně *člověk*, který *jedná*. Neschovává se za výrazné vůdčí osobnosti (režiséra, autora), ale stojí vedle něj; nedrží si distanc od epicentra výbuchu, ale fyzicky do něj vstupuje, čelí mu - mění situaci, a nebo dokonce sám zapaluje roznětku. A pokud to vyžadují okolnosti, nebojí se jednat nesystémově - „ilegálně“.

Navrhuji tedy slovo dramaturg zrušit a nahradit pojmem „**komplik**“<sup>108</sup>, spolupachatel trestného činu, spoluviník, který společně s autorem, institucí nebo diváky sdílí přímou zodpovědnost za své činy a pokud je přistihnut musí si odpykat příslušný trest.

## 9) Přílohy

### 9.1) Rozhovory

Výzkumnou částí mé diplomové práce byly rozhovory s kurátory, hudebním producentem a literárním editorem, které se udály v březnu 2020 za okolností, které vedly k omezení pohybu. Bylo nutné zabránit šíření nákazy COVID-19. Z toho důvodu všechny interview proběhly zprostředkovaně skrz Skype nebo telefonický hovor, což se na rozhovorech bohužel částečně podepisuje. Zároveň ale karanténa umožnila spojit se se všemi vybranými osobnostmi, jejichž denní rozvrhy se tím značně zjednodušily. Rozhovory prošly krácením a stylistickou úpravou. Na několika místech záměrně zanechávám hovorový nebo nespisovný jazyk. Okruh otázek byl ve všech případech podobný:

1. V čem vidíte příbuznost vašeho oboru a divadelní dramaturgie?
2. Jak probíhá vaše práce od prvotního nápadu k výslednému uměleckému tvaru?
3. Vnímáte své povolání jako uměleckou disciplínu?
4. Jakou roli přikládáte tvůrčímu dialogu?
5. Pokládáte se za spoluautory výsledného díla?

---

<sup>108</sup> Jinou metaforu dramaturgie, která zdůrazňuje pozici dramaturgie mimo ohnisko hlavního děje, můžeme najít v textu Tomáše Dvořáka *Malé dějiny operačního střediska*. Dvořák zde popisuje vznik a vývoj specifického způsobu řízení, který stojí v opozici „tradičnímu, direktivnímu způsobu řízení v průmyslové době, jenž se omezoval na rozčlenění každého procesu na jeho základní úkony.“ (Dvořák, s. 155) Je jím velín neboli *operační středisko*, což je „celý komplex vzájemně propojených procesorů s vnitřním automatismem, a tedy i s jistou vlastní vůlí.“ (Dvořák, s. 155) O operačních střediscích se zpravidla dovídáme jen v případě, že selžou. Každý si vybaví napínavou scénu ze startu raketoplánu, řízeného z operačního centra *Mission Operation Control Room 2* známějšího jako „Houston“. Podobně, jako někdy bývá dramaturgie, i operační řízení je „řízením na dálku, z odstupu.“ (Dvořák, s. 159) Zatímco v rozlehlé místnosti plné obrazovek, počítačů, grafů operuje spousta napjatých a chronicky nevyspalých lidí, hlavní těžiště děje je jinde. Ačkoli by bez jejich pomoci raketoplán nezvládl start, neproletěl by atmosférou a nepřistál na měsíci, budou to kosmonauti, kteří byli celou dobu operačním střediskem navigovaní a řízení, kdo se podívá z vesmíru na planetu Zemi, nikoli operatéri. To je vlastně také obraz dramaturgie a jí příbuzných rolí. Adrenalin z místa, které je mimo epicentrum akce. Za samotnou operaci - let na měsíc - už si můžeme dosadit cokoli. Vznik divadelní inscenace, výstavy, hudebního alba, antologie, nebo dosažení společenské změny. (více v Dvořák, T.: *Malé dějiny operačního střediska* in *Epistemologie (nových) médií*, Praha, Nakladatelství AMU 2018, citace ze s. 155-159)

6. Střetáváte se při práci se vstupem svého ega a ega spolupracovníků?
7. Jaká je vaše role uvnitř kulturní instituce?

### 9.1.1) Marek Pokorný

*Rozhovor proběhl 27.3.2020.*

**B.J.:** Když jsem vás kontaktoval, psal jste mi, že vás tato příbuznost, dramaturgie a kurátorství, napadla. V čem ji vidíte?

**M.P.:** Naše výchozí pozice je v zásadě institucionální. Zatímco jsem dělal jak v rámci velkého muzea umění, tak v tom, čím se stává PLATO Ostrava, vycházíme z pochopení institucionálního rámce. Bavíme se o nějakém vehikulu, o nástroji, který něco produkuje, o něco se stará, nějakým způsobem funguje. To je výchozí bod, pro to, co děláme my. Nejedná se ani tak o bezprostřední zájem o umělecké dílo nebo o výstavu, které jsou v tomto myšlení určitým prostředkem pro dosahování nějakých cílů.

Instituce jsou společenský fenomén řekněme západního typu, je to nějaký způsob uspořádání vztahů mezi lidmi dovnitř i navenek, kteří něco produkují. A prostřednictvím instituce, nebo konkrétně výstavy, produkují určitý význam, určitý typ vztahu mezi lidmi, určitou zkušenost, která je pak zužitkovávaná a přenášena mimo samotnou instituci. Mění lidi. Mění společnost. Z tohoto pohledu, z tohoto myšlenkového převrácení, většina kurátorů, většina ředitelů a dalších lidí, kteří dělají v galerii, se primárně zabývají tím bezprostředním výstupem v podobě vědeckého výzkumu, publikace nebo katalogu nebo konkrétní výstavy, která se odehrává v nějakém čase, nějakém prostoru, v nějaké struktuře. Dlouhodobě se tím zabývám v nějakém širším celku, co to vlastně všechno znamená. A to vede k určité skepsi vůči těm jednotlivým výstupům. Ne, že by neměly význam, nebo byly špatný, nebo si z nich člověk něco neodnesl. Ale tendence moderních kulturních, muzejních a galerijních institucí je taková, že se pohybují v kruhu. Replikují modely výstupů, které se od sebe liší charakteristikami, jestli je to velké, malé, mezinárodní, domácí, lokální, nebo já nevím jaké, ale replikují se předpřipravený vzory. A to se týká do značné míry i divadelních institucí.

To je situace, která se rodí od konce 18. století a má nějaký vývoj, který teď vrcholí v replikaci modelu, který udržuje v modelu nějaké hodnoty, významy, něco přináší, ale koreluje s tím, jak funguje kapitalisticko-liberálně demokratická společnost, která tím reprodukuje nějaké vlastní mechanismy. Ale já jsem přesvědčený o tom, že by umění mělo rozporovat to, co je běžně přijímané. Přicházet s alternativou. I když poskytuje uspokojení, mělo by vést ještě k něčemu jinému. To je skepse vůči konkrétním výstupům v tom, že se samy sobě podobají jako vejce vejci. Je tam vždy drobná změna, ale ta změna není tak podstatná jako ta stejnost.

**B.J.:** Tím výstupem rozumíte výstavy?

**M.P.:** Výstavy. Veřejnost se vždy dívá na výstavu. Někam jde. Něco vidí. Odchází. Je to rituál, že jo. Divadlo je vlastně podobné. Přijdu. Vidím. Odejdu. Jednou je to takový, podruhý je to makový, ale je otázka, co to vlastně přináší? My jsme se snažili v případě ostravského projektu stavět instituci, galerii na zelené louce. Tím hlavním tématem, kterým se chceme zabývat, je odpovědnost instituce, její funkce a možnost experimentování s tím, co fakticky produkuje. A to, co produkuje, není ani tak výstava jako to, co se přenáší prostřednictvím výstavy nebo aktivit, které jsou určené veřejnosti.

Vlastně se pořád vracím ke skepsi k formátu výstavy jako způsobu prezentace umění. Jsem přesvědčený o tom, že ve výtvarném umění existují i jiné způsoby, jak uskutečnit to zásadní - setkání s uměleckým dílem. Formát výstavy to často neumožní. Nebo to setkání jenom fejkuje. My přijdeme do galerie a tam se takzvaně „díváme“ na nějaké umělecké dílo, na nějaký sociální rituál, ale nedochází k tomu zásadnímu střetu nebo získání zkušenosti.

**B.J.:** Psal jste mi, že tradiční pojem „kurátorství“ nahrazujete pojmem „postkurátorská dramaturgie“. Je tento pojem něčím, co pro vás zaštiťuje veškerou škálu aktivit, kterou může kurátor anebo galerie mít?

**M.P.:** Je to spíš takovej srandovný termín. Říkali jsme si, že chceme změnu. Výstavy jsou pro nás problematické. Ale nevíme, jak to udělat. Řešíme kvadraturu kruhu. Jsme ve společenské, kulturní situaci, která v zásadě neumožňuje únik z toho paradigmatu. Chceme to nějak jinak, nevíme jak. A vymyslíme si termín, který budeme naplňovat, i když nevíme, co přesně znamená. Propojili jsme tyhle dvě věci. Pojem dramaturgie je pro nás něco, co uchopuje celek činností v rámci kulturní instituce. Tam je to inspirované tím divadlem, který přehlíží větší časový úsek a strukturu toho, co je obsahem jednotlivých kroků. A to postkurátorství znamená to, že je tam tendence oslabit autonomii kurátora jako autora výstavy. To znamená přenesení způsobu přípravy projektů, výstav na horizontální úroveň, kdy se oslabí taková ta kurátorská všemocnost a vpustí se do ní další motivy. Realizujeme to prostřednictvím celku všech činností instituce.

**B.J.:** Jaké další formy kulturních událostí, kromě výstav, může tato instituce vytvářet?

**M.P.:** Na stejné úrovni, jako jsou výstavy, nebo výstavy ve smyslu performativních událostí, vnímáme i program, kterému neříkáme doprovodný program, ale program. Ten souvisí s tématy výstav nebo s tématy, které dlouhodobě sledujeme, a na stejné úrovni vnímáme také naše aktivity a projekty, které se týkají vzdělávání. Ať už je to vzdělávání v tom, co a jak je současné umění, nebo to jsou jiná, než umělecká témata, která artikulujeme prostřednictvím programů. Takže výstavy, prezentace, nebo jakékoli situace, ve kterých umožňujeme setkání publika s uměleckým dílem, jsme stáhli na



stejnou úroveň jako všechny další činnosti, které máme. To je jedna věc. Pak v té rovině setkávání se s uměleckým dílem hledáme daleko větší spektrum situací. Máme tady klasickou výstavu. Klademe velký důraz na performativní prvky, které se týkají současného umění. Ať už je to samotná performance, nebo i ukazování vzniku umělecké situace. Galerii neotevíráme jen když máme výstavu hotovou. Máme otevřeno dříve. Když se připravuje nějaký projekt nebo výstava, tak je otevřeno pro veřejnost a ta je součástí života instituce. Může vnímat, že se něco mění. Že to není deus ex machina, odněkud přistane UFO a já udělám WAU!

Pak vtahujeme do hry to, co na první pohled nemusí být umění. Příklad v rámci letošní dramaturgie máme tři týdny v roce, které jsou věnované gastronomii. To je projekt, který dělá kurátorka a umělec, ale ve formě vaření, bistra. Snažíme se najít různé způsoby, jak ta věc je uměleckým dílem, ale zároveň nemá podobu statického, distančního setkání s uměleckým dílem, ale umožňuje to participaci, přímý kontakt.

To, co je ještě důležité, je uvažování o lokální situaci instituce. My jsme instituce pro současné umění, která funguje v Ostravě. Nemá smysl návštěvníkům říkat, jak jsme dobrý, že spolupracujeme s umělci z Británie, Francie a já nevím odkud. Z toho si nikdo na zadek nesedne. Ale to nás přinutilo k tomu na prvním místě komunikovat témata, kterými se lidé zabývají. Návštěvník tam nejde za nějakým jménem. To téma pro něj něco znamená.

Po té formální stránce je to ještě zajímavé v tom, že interně působí dva dramaturgové-kurátoři programu plus já, jako nějaký člověk, který sleduje určitý rámec, ale nemáme to, co bývá v těchto institucích obvyklé a to jsou umělecké rady, které jsou složené z externích kapacit, které vždycky přijedou, popovídáme si, ale nemá to žádnou další odezvu. Já jsem se naopak pokusil zaangažovat přímo do tvorby dramaturgického plánu a přípravy projektů další řekněme tři osobnosti, které jsou zodpovědné za dramaturgii instituce. To je další věc, kdy ten pokus stáhnout to na horizontální úroveň je materializovaný i v organizačním schématu.

**B.J.:** Mluvil jste o očekávání návštěvníků, které si přinášejí, když jdou do galerie nebo podobné kulturní instituce. Spousta kamenných divadel se potýká s tím, že po nějaké době si kolem sebe vytvoří pevné divácké jádro, které do „svého“ divadla jde s určitým očekáváním a neradi se nechávají překvapit. Potýkáte se jako kurátor s něčím podobným?

**M.P.:** Kamenným divadlům v případě institucí na výtvarné scéně odpovídají, řekněme, muzea umění. To znamená instituce, která má vlastní sbírky, stálé expozice a působí konzervativněji. Ať už je to Národní galerie v Praze, Galerie hl. m. Prahy, Moravská galerie v Brně, kde jsem dlouhý léta byl, nebo to jsou oblastní galerie, které zůstaly z toho systému vybudovaného v padesátých a šedesátých letech, v Ostravě je to Galerie výtvarného umění. Vedle toho jsou ve středoevropském a západoevropském kontextu,

zejména ovlivněné Německem, instituce zaměřené na umění, které vzniká „TEĎ“. To „TEĎ“ je, řekněme, padesát let nazpátek a dál. Ty nemají sbírky a jsou primárně zaměřené na prezentaci umění, které buď vzniká, nebo není tak staré. U těch muzeí, které s sebou nesou „zátěž“ péče o umělecké dědictví, tak ty nejsou těmi institucemi, které by měly diváky zaskakovat. Jsou zaměřené na to udržet publikum, protože radikální změna v přístupu k prezentaci by mohla vyloučit ze hry konzervativnější publikum. Určitá konzervativnost je tam namístě. Na druhou stranu musí pracovat ve dvou módech. Na jednu stranu naplňovat očekávání, která jsou s nimi spojená, a v dlouhém čase se mají pokoušet ty návyky měnit, otevírat a ukazovat alternativy a získávat i jiný typ publika. To je věc, která by mohla fungovat i v případě Vinohradského divadla, jenom se na to dlouhodobě kašle.

Co se týče těch institucí a galerií, které jsou primárně určené pro současné umění, tam se z definice musí počítat s nějakým rizikem. Jsou určené pro věci, které nemají za sebou nějaký stoprocentní kánon, jsou povinné pracovat adekvátně k tomu, jak vypadá současný umělecký diskurz. První tři roky života PLATO Ostrava, kdy jsme působili v Gongu, v galerii, která měla klasické parametry výstavního prostoru, byl to grantový projekt, pro Ostravu úplně nová věc, tak ty první tři roky jsme se velmi pragmaticky orientovali na klasický výstavní program, který prezentuje současné umění, ale v nějaké podobě, která je pro obecnější publikum představitelná. Primárně nás využívali umělci, studenti uměleckých škol a studenti, které zajímá současné umění. Ale chodila nám tam také dejme tomu „střední třída“, pro kterou je návštěva galerie standardem, normou. Ale nebyli jsme schopní tam dostat lidi, které umění nezajímá.

V druhé fázi jsme se zaměřili na to, abychom primárně neztratili ty insidery (kulturní scénu, umělce, studenty...), ale přehodili jsme se na témata, která jsou orientovaná na problémy, které Ostravu trápí. A trápí nejen aktivisty, ale také politickou reprezentaci a lidi, kteří běžně město užívají. Veřejný prostor, bydlení, sociální vyloučení, různé věci... Otvíráme to pro ty skupiny lidí, pro které není podstatné, že to řeší současné umění, ale že se řeší ten problém. Tím budujeme důvěru v tu instituci, takže nám tam budou chodit i na jiné věci, než které je bezprostředně zajímaví. Je to dlouhodobé budování zázemí, kdy se vytváří síť vztahů mezi lidmi, které spojuje určitý zájem, ale jsou sociálně různorodí. Spoléhám na to, že nám to pak pokryje široké spektrum obyvatel a to publikum poroste.

**B.J.:** Narazil jsem na knížku *Médium kurátor*, kde uvádíte třináct tezí různých technik kurátora. Ve vztahu k tomu, co popisujete, mě hodně zaujala ta třináctá. „Publiku se stále musí dít bezpráví, přesto se kurátorem musí cítit zastupováno.“<sup>109</sup> Jak mezi těmito dvěma extrémy balancujete?

---

<sup>109</sup> Pokorný, M., in Korecký, D.: *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Praha 2009, s. 140.

**M.P.:** Tenhle text je opřený o Benjaminovy teze a dodneška je pro mě určitým krédem. Tím, co děláme, se snažíme tu třináctou tezi naplňovat. My těm lidem činíme bezpráví v tom, že jim dáváme možnost se zabývat jejich tématy v prostředí nástrojů, které jim nejsou vlastní. Nejdou k psychiatrovi, nejdou do poradny, nejdou do parku, ale jdou k nám, protože tam nabízíme něco analogického, ale vlastně jim taky nutíme jiný pohled. A pokud na to přistoupí, tak se cítí být námi zastupovaní. Ale teď v té odpovědi hodně improvizuju.

Na druhou stranu kurátor, když je tím autorem, když je tím subjektem, který publikum zastupuje, protože má specifický přístup k informacím, k mocenským nástrojům, protože ta selekce sama o sobě silný mocenský nástroj je, tak může přicházet s něčím, co jde proti zažitému vnímání světa. Ale zároveň přes všechna příkoří, nasrání nebo nepochopení, když divák v nějaké fázi akceptuje, že je to legitimní, pak je to správné naplnění role kurátora.

**B.J.:** Ve vztahu k dramaturgii by mě zajímal vztah kurátora a umělce a míra jeho spoluautorství na výsledném uměleckém tvaru, ke kterému společně dojdou. Jak jako kurátor s umělci spolupracujete? Jakou roli pro vás hraje dialog s umělcem?

**M.P.:** V tomhle směru jsem eklektik a oportunist. Za kurátora se úplně nepovažuji, i když jsem jako kurátor dělal spoustu věcí. Já se snažím přistupovat k těm projektům situačně. V okamžiku, kdy spolupracuji s nějakým umělcem na retrospektivě, tak je to otázka dlouhodobého dialogu s umělcem, pochopení toho, čím ten umělec je a pokusu překlopit toto pochopení do nějaké struktury, do vztahů mezi uměleckými díly, až v určitém okamžiku toho umělce pokud možno odříznu. Když to jsou menší projekty, tak je to průběžný dialog, kde nevyhrává nikdo. Anebo to jsou větší projekty, které jsou takzvaně „na zakázku“, takže instituce má představu, co potřebuje udělat za projekt, za výstavu a já pak naplňuji jako kurátor představu instituce. Je to dialektika očekávání a změny parametru výchozího úkolu.

Já nemám žádnou kurátorskou metodu. Já kurátorování považuji za velmi problematickou roli. Mě zajímá spíš ten okamžik, kdy je kurátor jakoby zpochybněný, protože celá ta situace umění je pochybná.

**B.J.:** Vnímáte kurátorství jako uměleckou disciplínu?

**M.P.:** No... Je to tvůrčí disciplína. Jestli je úplně umělecká... Já bych se tomu trochu bránil. Okraje tam jsou. Některé výstupy kurátorské aktivity lze považovat za samostatná umělecká díla. Pořád si ale myslím, že to má pozici někde na hraně. Na hraně mezi tím autorským, uměleckým, ale zároveň praktickým a teoretickým rozhraním. Můžu kurátorovat intuitivně, jako to dělal Harald Szeemann, s obrovskou znalostí materiálu, s obrovským intelektuálním zázemím, to je velmi subjektivní program, kde to gesto může být vnímané jako už skoro umělecké. Kurátor se může stát umělcem. Ale pokud jsem v roli kurátora, nikdy nevykročím směrem k plno-

hodnotnému uměleckému výkonu. Vnímám, že autonomie uměleckého výkonu je ještě jinde. Je to hraniční disciplína.

Klasický dramaturg je na tom hůř, protože pracuje s nějakými texty, obsahy. U post-dramatického divadla nebo současných divadelních experimentů se blíží roli kurátora-demiurga, spolutvůrce, ale pořád si myslím, že to není umělec. Může mít obrovský umělecký přínos a vliv, ale to co dělá, není umění.

**B.J.:** Střetáváte při práci se vstupem svého ega nebo ega člověka, se kterým právě spolupracujete?

**M.P.:** Střety jsou přirozené. Jednak mají rovinu interpretační a směřují k sebepochopení umělce nebo i toho kurátora, a pak mají rovinu mocenskou, kdy každá z těchto rolí sleduje jiný cíl. U umělce to může být ať už vnímání sebe sama a interpretace své vlastní tvorby nějakým způsobem a pokus prosadit to v prostoru vůči návštěvníkovi, ale je to taky handrkování se o dostatečně velký prostor na skupinové výstavě. Pak může být kurátor buď dalším hráčem, který prosazuje svou pozici vůči slabším článkům, nebo se to snaží vybalancovat, aniž by se ztratila snaha artikulovat něco ještě jiného, než čím jsou jednotlivá umělecká díla, která jsou prezentovaná.

To, co je produktem kurátora, je nějaký význam, diskurzivní rovina, která leží nad souhrnem jednotlivých uměleckých děl. Je to v strukturovaném celku, kterým návštěvník prochází, a který je možný číst způsobem, který nikdo jiný do té hry nevnese. Když postavíte za sebe dvě performance, tak to, že jedna je první a jedna je druhá, přináší nějaký jiný, nový význam, než když vidíte jednu věc jeden den a jednu druhý den. Je to moderování vztahů, ze kterých přirozeně a logicky vyplývá významová rovina, která není obsažená v jednotlivostech.

**B.J.:** Proč by si umělci při sestavování výstav nebo realizování jiných projektů v galerii nestačili sami?

**M.P.:** Ale ti umělci si často vystačí sami! Kurátor není někdo, kdo u toho apriori musí být. Kurátor je historicky vzniklá funkce mezi různými aktéry v uměleckém poli. Kurátor jako funkce v tom našem pojetí vzniká dominantně někdy v druhé půlce šedesátých let. Je tu tedy přítomná nějakých šedesát let a logicky se bez ní celek neobejde. Protože ti hráči jsou nastavení tak, že pro realizaci určitých svých cílů tuto funkci zkrátka potřebují.

Když se bavíme o tom, že si umělci vystačí sami, tak se vlastně latentně stávají kurátory. Kurátor není osoba, je to funkce, role, do které vstupuju, do které může vstoupit režisér, herec, spisovatel nebo Marek Pokorný, který neví, čím je. Může do ní vstoupit kdokoli, kdo plní tuto funkci koordinátora, budovatele jiného významu, zprostředkovatele dialogu mezi uměleckými díly. Když se chce umělec zbavit kurátorského tlaku, tak si ho nakonec stejně vyrobí sám.

**B.J.:** Od roku 1995 do roku 2000 jste pracoval jako editor časopisu Detail. Vidíte nějakou souvislost mezi prací editora a kurátora?

**M.P.:** Ten editor vlastně je podobný typ funkce uvnitř jiného, textového pole. Editor může být ten, kdo koriguje autora a dělá z něho opravdového spisovatele. To znamená ten, kdo sice ten román sám nenapíše, ale je to jeho editorská, dramaturgická práce, když ten text seškrtná a stane se z něj „To“ dílo.

To, co mě napadá, je obrovský boom antologií. Antologie je taková malá textová výstava v jednom, která sleduje nějaké téma a může ho individualizovat prostřednictvím výběru exkluze a inkluze určitých typů příspěvků, textů, intelektuálních pozic a já nevím, čeho všeho. To je analogie k tomu, co dělá kurátor v klasické výstavě.

**B.J.:** Sledujete ve své práci nějaké ústřední téma, které je přítomné nad všemi projekty, co děláte?

**M.P.:** Moje hlavní téma, to už je věc posledních dvanácti let, je instituce. Co to znamená, když se člověk pohybuje v institucionálním poli? K čemu je to dobré? Zvláště to pro mě bylo klíčové jako pro člověka, který je zodpovědný za klasickou instituci. Instituce, i já, jsme placení z veřejných peněz. Zodpovědnost za to, co děláme, je nejen vůči současnému daňovému poplatníkovi, ale i vůči daňovému poplatníkovi v příštích deseti letech. Současný daňový poplatník se neohlíží na toho, který tu bude za deset, dvacet let. Pro mě je zajímavé činit násilí tomu současnému, aby ten budoucí to třeba ocenil.

Společnost bez institucí nefunguje. Pro mě jsou klíčem k alespoň trochu správnému fungování společnosti a tím pádem instituce nesou obrovskou zodpovědnost. Lze do nich sice promítat subjektivní postoje, ale zároveň je člověk nucený ty všechny nápady a cíle, které má, o nich vyjednávat se všemi dalšími aktéry ať už uvnitř instituce nebo mimo ni. To je taková ta klasická weberovská definice, která říká, že instituce není věc, ale je to jenom způsob, jakým jsou uspořádané vztahy mezi lidmi uvnitř instituce a tím pádem se uspořádávají vztahy vůči tomu vnějšku. Zajímá mě kompozice vztahů dovnitř a navenek, které by měly správně fungovat v konkrétní institucionální situaci, ať už je to galerie nebo muzeum umění.

### 9.1.2) Karina Kottová

*Rozhovor proběhl 2.4.2020.*

**B.J.:** V rozhovoru pro Český rozhlas<sup>110</sup> jste zmínila, že kurátorství by nemělo být jen péčí o dílo, ale také péčí o umělce. Jakou péčí může kurátor umělci věnovat?

**K.K.:** Má to hodně rovin. Něco z té péče dělá kurátor a něco instituce, kterou kurátor zastupuje. Pro mě je ta péče hlavně na obsahové rovině. Je to většinou dlouhodobý koncepční dialog o vznikajícím díle. Potom na té institucionální rovině je ta péče ve smyslu produkční a finanční podpory. Když v rámci společnosti Jindřicha Chaloupeckého, nebo jiné instituce, kterou bych zastupovala, vezmeme umělkyni nebo umělce, aby s námi spolupracovali na vzniku nového díla, tak to znamená závazek, že mu pomůžeme ve všech fázích procesu. Shánět materiály, techniku, zázemí, nebo ve chvíli kdy je to video, kde se spolupracuje s herci a dalšími osobnostmi, tak pomáhat najít ty správné lidi. Být na všech rovinách partnerem při vzniku díla. Ne, že budeme očekávat, že to všechno ten člověk udělá sám a my to budeme prezentovat.

**B.J.:** Jak vypadá vaše spolupráce s umělcem od prvotního nápadu až po vernisáž výstavy?

**K.K.:** To se hodně liší. Já jsem jeden z těch kurátorů, kteří se víc zapojují do samotných děl nebo výstav, ale není to tak vždycky. Ta asi nejvíc vzdálená spolupráce je ta, že kurátor osloví umělkyni nebo umělce, oslovený ji připraví, kurátor pomůže s instalací a napíše text a otevře výstavu. Ale v mnoha případech se tyto role v současnosti mění a dost prolínají. S umělci velmi často spolupracuji tak, že jsme o díle třeba rok v kontaktu a každý z nás na něm něco dělá. Tím, že jsem vzděláním teoretička umění, tak spíš přispívám třeba výzkumem, texty, kontextem, ale zároveň tím, že moje práce je také pohybovat se v oboru dlouhodobě, vidět i jiné práce, jiné výstavy, tak můžu i vstupovat do toho, jakou formu může nebo má dílo mít, jak bude vyznívat pro diváky. Je tam role autora nebo autorky, která má záměr, ví, jak to udělat výtvarně, ví, jak samotné dílo připravit, ale velmi často se stává, že spolupracuji třeba na filmu nebo zvukové instalaci, která má nějaký voiceover, tak na samotném textu pracuji částečně autorsky.

Snažím se co nejvíc respektovat jednotlivé autory. Když třeba někdo mnohem raději pracuje sám, tak pak mohu být víc institucionální oporou a pomoci s prezentací díla, ale pokud je to někdo, kdo má rád tuto formu spolupráce, a poslední dobou mám pocit,

---

<sup>110</sup> Vrchatová, M.: Karina Kottová: Kurátorství by nemělo znamenat jen péči o umění, ale také o umělce. *Český rozhlas Vltava* [online].

že čím dál tím víc lidí ke spolupráci inklinuje, chtějí, aby dílo vznikalo v dialogu více lidí, tak jsem za to ráda a je to to, co mě na té práci nejvíc baví.

**B.J.:** Pokud probíhá spolupráce v tvůrčím dialogu, který popisujete, a vy se jako kurátorka dostáváte více do samotného procesu vzniku díla, vnímáte se pak jako spoluautorka?

**K.K.:** Často to v poslední době s kolegy řešíme. Já myslím, že spíš jde o rozšíření vnímání role kurátora. Veřejnost to často vnímá tak, že vy jste ten „dramaturg“, kdo vybere, kdo je na té výstavě, ale dál už do toho nezasahuje. U některých děl jsme se nakonec s autory dohodli, že jsem uvedena jako spolupracovník.

Ještě úplně jiná věc je, když připravuji skupinovou výstavu nebo i ve spolupráci s dalšími kurátory, pak je to ještě víc autorská věc, kdy tam vnáším své téma, svůj výzkum a už oslovuji umělce, umělkyně k dialogu nad něčím, s čím jsem koncepčně přišla já.

Je to složitá otázka. Možná se v divadle řeší něco podobného. Když jsem pracovala v Meetfactory a vnímala jsem práci Matěje Samce, který tam je divadelním dramaturgem, tak jsem měla pocit, že je to v něčem trochu podobné. Že by dramaturg v tom nejužším slova smyslu mohl být ten, kdo jen vybere program. Ale on ve většině případů vstupoval do spousty dalších rolí, autora textu, dramaturga, do role režiséra a pak nebylo jednoduché přesně definovat to, čím je. U nás kurátorů je to často podobné.

**B.J.:** Mám zkušenost, že v divadelní praxi, kde například na začátku zkoušení není pevný dramatický text, ale scénář vzniká až v průběhu zkoušení, můžou být role režiséra a dramaturga velmi rozostřené. Může být podle vás kurátorství umělecká disciplína?

**K.K.:** Do značné míry ano. Člověk by neměl zapomínat, na to, co je jeho role. Já zas nejsem pro to, aby se kurátoři prohlašovali za umělce. Je to velice tvůrčí práce, ale jiným způsobem než ta umělecká. Když jsem umělkyně nebo umělec, tak mám svá témata, která řeším, formy, ale kurátorská role je mnohem víc kontextualizační. Vždycky budu najednou pracovat s více umělci, na více projektech, na více uměleckých dílech. Je to možná mnohem víc společenská pozice. Kurátor víc vytváří síť spoluprací.

Na druhou stranu se v umělecké činnosti podobné tendence také vyskytují. Vzniká více kolektivů nebo spoluprací, kdy role teoretika a umělce, kurátora a umělce, není definovaná a splývá do jednoho. Takže já myslím, že my zažíváme něco podobného jako vy. Zažívám to i na osobní rovině. Před pěti lety, kdy jsem dělala výstavní program pro Meetfactory, tak jsem na většině projektů pracovala jako kurátorka sama. Pozvala jsem umělce, aby pracovali na nějakém tématu, nebo přišli oni, že by rádi něco vystavili. Ale v poslední době, třeba ve Společnosti Jindřicha Chalupeckého, hodně

věcí kurátorujeme kolektivně. Třeba teď máme velkou výstavu, kterou dělá pět lidí. Každý z nás dělá nějakou podkapitolu, ale to celkové téma řešíme společně.

**B.J.:** V rozhovoru s kurátorem Lawrence Rinderem, který jste udělala pro A2larm, padly termíny „projektivní a receptivní kurátorství“. Co znamenají?

**K.K.:** To už je hrozně dávno! To už nevím, co tím přesně myslel. To je asi spíš otázka na něj. Ale předpokládám, že tím projektivním myslel, že víc projektujete vlastní témata, výzkum, jste víc tím aktivním. A receptivním, že jste víc tím pasivním, který pomůže umělci představit své dílo. Já se umím realizovat v obou rolích. Někdy jsem to já, kdo iniciuje téma a někdy někdo přijde za mnou a já to přijímám.

**B.J.:** Zaujalo mě, že se do některých projektů zapojujete i jako performerka. Bylo to něco, k čemu jste dospěla až časem nebo vás právě tohle na kurátorství zajímalo - jakou míru zapojení si můžete jako kurátorka dovolit?

**K.K.:** Při studiích jsem se víc vnímala jako teoretička, aktivní zapojení do performance mě ani nenapadlo. Přišlo mi, že moje hlavní doména je text a psaní. Tohle vzniklo až z popudu jednotlivých umělkyň nebo umělců, kteří mě z nějakých praktických důvodů a někdy i z jiných (*smích*), zapojili do videa nebo akce. Ale nepředstavovala jsem si, že tohle může být součástí té práce.

**B.J.:** Nebrání vám někdy aktivní zapojení do výtvarné performance udržet si odstup, který se u kurátora očekává?

**K.K.:** Asi by to nemělo být v případě, že performuji v práci, kterou vystavuji na skupinové výstavě. To už by bylo příliš. Myslím, že se ty role nemají promíchávat všechny. Celkově je práce na umělecké scéně, zvláště tady u nás, založená na osobních vazbách, kontaktech, polovina lidí jsou přátelé. Člověk musí umět oddělit osobní a profesní rovinu. Ty se prolínají vždycky a hodně a někdy to může být na škodu. Musíte mít vlastní integritu a etiku práce a nemixovat všechno dohromady. Ale návod nebo pravidlo na to nemám.

**B.J.:** Zmiňovala jste, že součástí práce kurátora je také připravit textový rámec k výstavě. Je text podle vás nezbytnou součástí výstav?

**K.K.:** Tím, že jsem autor těch textů, tak bych si přála, aby k něčemu byly. Ale upřímně v poslední době jsem čím dál tím skeptičtější k tomu, že je někdo čte a co vlastně můžou dát. Možná že je smysluplnější, aby už byly v katalogích a publikacích k výstavě, nebo i online, aby se pročetly v trochu příhodnějším momentu, než když jste přímo v té výstavě. Celkově si myslím, že text u výstavy má své místo, i když nejde po návštěvnicích požadovat, aby přišli na výstavu a tam si přečetli pěti stránkovou esej a teprve potom až dokázali cokoli vnímat.

Záleží také na místě, kde výstava je. Jestli to je malá galerie nebo velké muzeum, jak je text rozmístěný, jestli je to áčtyřka u vchodu nebo je to průvodce během celé



výstavy. Výstava je forma sdělení a téměř nikdy není jen estetická. Někdy je třeba angažovaná, nebo politická, takže něco k ní říct považuji za důležité. Je dobré díla situovat, okomentovat. A ne vždycky musí být text vysvětlující. Může jím být paralelní povídka nebo esej. Někdy stačí dvě věty nebo jedno slovo. A někdy by stálo za to napsat těch pět áčtyřek.

Kurátorské texty jsou věc, na kterou existuje nejmenší zpětná vazba. Na samotnou výstavu dostanete recenzi, ale není úplně snadné zjistit, jak jsou vaše texty vnímané.

V každém případě, i když má kurátor nebo kurátorka repertoár zkušeností, ke každému projektu musí přistupovat od znova. Jak bude komunikovat, co bude jakou formou psát.

**B.J.:** Jako jeden z produktů práce kurátora kromě výstavy jste zmínila katalog. Jaké další typy děl kromě výstavy vytváří kurátor?

**K.K.:** Záleží na tom, jestli je na volné noze nebo v instituci. Pokud je kurátor na volné noze, tak by si mohl dovolit být především koncepční pracovník, který spolupracuje na vzniku díla, určitě tam má nějakou administrativu, komunikaci mezi jednotlivými umělkyněmi a umělci, vytváří jim podmínky pro spolupráci, zejména finanční, pracuje na katalogu, doprovodných a informativních programech. Musí být k dispozici pro PR oddělení, dodává různé podklady, texty pro různé výstupy. A pokud je v nějaké instituci, tak se jeho role mnohem víc váže na administrativně „managementové“ záležitosti. V případě Společnosti Jindřicha Chaloupeckého jsem v dvojí roli. Na jednu stranu jsem ředitelka instituce, musím zodpovídat za celý její chod. A při některých projektech funguji jako kurátor.

**B.J.:** Čím víc jsem pročítal texty současných českých kurátorů pracujících buď na volné noze nebo v malých galeriích, tím častěji jsem se setkával s kritikou české galerijní praxe. V čem podle vás tkví problém velkých institucí?

**K.K.:** Ten problém je hluboce zakořeněný i historicky. Roli muzea umění nebo velké instituce vnímám jako aktivní kritickou instanci ve společnosti. Že to není nějaký svatostánek pro vystavování umění, které tam budou diváci obdivovat v takovém bezčasí, ale že je to místo, které je aktivní součástí společnosti, místní komunity, a které svým programem, tím jak pracuje uvnitř, třeba i eticky ve vztahu ke svým zaměstnancům, ve své vnitřní struktuře, jedná angažovaně a sebekriticky. Je to pružné místo, uvědomělé toho, co se děje v jeho okolí i uvnitř. Instituce mají tendenci toto opomíjet. U nás je dlouhodobá, deseti a víceletá diskuze o roli Národní galerie, která by ideálně tím kritickým muzeem být mohla. Ale narozdíl od PLATO Ostrava, kterou vede Marek Pokorný, takovou kritickou institucí určitě není. Vnímám zde dlouhodobé odtržení od umělecké scény i od toho, co se aktuálně řeší, ale i od dalších kontextů. Je to takový zámek, kde se něco odehrává, občas je tam vpuštěno současné umění s určitým statementem, sdělením, ale ta instituce jako celek nemá koherentní vizi,

kteřá by ukazovala, jaký je její názor, jak se chová. A pokud ukazuje, jak se chová, tak je to často neetickým, neprofesionálním způsobem.

**B.J.:** Je toto odtržení, o kterém mluvíte, něco, co by mohl řešit nebo, řekněme, léčit právě kurátor?

**K.K.:** Částečně ano, ale je zde potřeba strukturální proměna, aby mohl, nebo mohla, něco měnit. Současné nastavení Národní galerie je velice hierarchické a velice autoritativní a poslední slovo má v každém případě generální ředitel, nebo ředitelka. Například v roli ředitele sbírek moderního současného umění, což se nejvíce týká mého oboru, je můj kolega Michal Novotný, který byl předtím ředitelem a kurátorem Futury, který tu instituci za tu dobu, co tam byl, hodně proměnil, etabloval ji v mezinárodním měřítku, a ve své roli v Národní galerii se snaží věci měnit. Ale jakýkoli jeho tah může generální ředitelka absolutně vetovat, což se v současné době i děje.

V jiné instituci by tato role měla být mnohem silnější a autonomnější, ale záleží na tom, jaký je vztah mezi ekonomickým a uměleckým nebo kurátorským vedením instituce. Já si myslím, že ten hlavní koncepční hlas by měl mít umělecký ředitel, kurátor, kurátorka, která má obsahovou vizi. Bohužel u nás se velmi často stává, že je to často ekonom nebo ekonomka, což nemusí být špatně, ale dopadá to často tak, že je ta obsahová vize přehlušena.

**B.J.:** Mluvila jste o tom, že už tím, jak je instituce uspořádaná uvnitř, dává svému okolí nějaký signál, čím je. V roce 2010 jste spoluzaložila INI Project, který je platformou pro hledání netradičních způsobů prezentování výtvarného umění. Hledáte v této instituci jiné způsoby vnitřní struktury?

**K.K.:** INI Project je maličká neziskovka. V současnosti tam fungujeme tři a hierarchie mezi námi není. Nikdo z nás tam není na plný úvazek. Snažíme se, aby to byla otevřená platforma a je to pro nás téměř volnočasová aktivita. Zajímavější v tomhle pro mě je experiment v rámci týmu Společnosti Jindřicha Chalupeckého, kde momentálně pracuje šest lidí. Všichni se dlouhodobě snažíme o to, abychom si mohli vyzkoušet jiné institucionální modely. Je to středně velká organizace, která funguje už třicet let, ve které celý tým všechna velká rozhodnutí dělá společně. Všichni mají přístup ke všem důležitým informacím, i o rozpočtu. V rámci každotýdenních porad se střídáme, kdo poradou zrovna vede, kterému všichni napíšeme, co zrovna řešíme a co máme v plánu na další týden. Tým tedy neřídí stále jeden a ten samý člověk. A podobně to pak funguje ve sdílení kurátorské práce. Dokážeme všichni najednou pracovat na jednom projektu. Samozřejmě neříkám, že je to ve všem ideální. Je to hledání, vždycky trochu experiment.

**B.J.:** Mohl by ale takový model práce fungovat u tak velké instituce, jako je Národní galerie?

**K.K.:** Nad tím hodně přemýšlím. To, co děláme my, může fungovat jen v malém týmu. Ale zároveň v Národní galerii je takových malých týmů spousta. Teď proběhla ze strany Marii Nedoma, současné ředitelky, snaha to dehierarchizovat tím způsobem, že zrušila strukturu jednotlivých oddělení. Ty teď jsou sice vedle sebe, ale zároveň ponechala to, že se všechny absolutně zodpovídají jí.

Mě hodně zajímá to, že jsou teď ředitelkami kunsthalle ve Vídni kolektiv WHW. To jsou tři kurátorky, které jsou teď trojhlavým vedením instituce. Už když byl vypsan konkurz na umělecké řízení, tak byly podporovány kolektivy. Je to složitější, i finančně, není možnost zaplatit ty lidi na stejné míře jako jednoho, ale už to vnese do instituce jinou strukturu, kolektivitu.

V nedávné teorii se o jednotlivých institucích, i jejich vzájemných vztazích a sítích, mluví jako o organismech. Chuz Martínez ve svém textu *The Octopus in Love*<sup>111</sup> mluví o struktuře institucionálních vztahů jako o chobotnici, jejíž vědomí je rozprostřené do celého těla. Není to centrum a periferie, vyšší a nižší díl, ale celý organismus je mozkem. Já myslím, že to není nerealizovatelná věc i v té velké instituci. Neznamená to to samé, jako v pětičlenném týmu, ale je možné přistupovat k více participativnímu řízení, k větší autonomii pro jednotlivé kurátorské sekce a k větší spolupráci jednotlivých segmentů. Mám pocit, že často to je pak spíš antagonie, protože ta struktura je nastavená tak, že si každé oddělení hájí to svoje na úkor ostatních. To není jejich chyba. Je to systémová chyba.

**B.J.:** Ve Společnosti Jindřicha Chalupického se zaměřujete na navazování spolupráce s mladými umělci. Je podle vás úkolem kurátora pomáhat mladým, začínajícím umělcům získat zkušenosti a proniknout do umělecké praxe?

**K.K.:** Určitě ano. Na výtvarné scéně se pohybuji přes deset let a když se ohlédnu zpátky, tak zpočátku jsem byla neznámá kurátorka a v té době jsme si pomáhali navzájem. Měla jsem třeba příležitost někoho vystavit v absurdní malé galerii někde ve sklepě a mohla jsem tam někoho přizvat, nebo naopak nějaký umělec nebo umělkyně mě přizvali, že jim můžu kurátorovat výstavu v offspaceu a byla to pro ně velká sláva. A hodně z těchto lidí se stali laureáty Ceny Jindřicha Chalupického a na konec jsem s nimi měla možnost spolupracovat na velkém projektu do zahraničí. A ve chvíli, kdy už na té scéně nějakou dobu jste, můžete dát příležitost někomu, kdo ještě není vidět.

Ale stejně tak důležité je pracovat mezigeneračně a pracovat s umělkyněmi a umělci z toho druhého spektra, kteří mají za sebou velkou část kariéry, a na které se z různých, často neférových důvodů, které se netýkají kvality jejich práce, pozapomnělo.

---

<sup>111</sup> Martínez, Ch.: *The Octopus in Love*. *E-flux journal* [online]. 2014, **05/2014**(55) [cit. 2020-05-09].

Role kurátorů a institucí by měla být v právě té podpoře a v tom, že dokáží podpořit někoho, kdo to může vnímat jako motivaci k další práci. To může být student po škole a může to být i někdo, kdo se po dvaceti letech vrátí do galerijního provozu.

**B.J.:** Máte nějaké osobní téma, které je jmenovatelem více projektů, do kterých se používáte?

**K.K.:** Asi to je procesualita. Zajímá mě, jak věci vznikají a ne nutně finální produkt. Hodně mě zajímají projekty, které nejsou „jeden zářez a konec“, ale které vznikají dlouhodobě, mají fáze, které se různě prolínají a navazují na sebe. To je třeba i ten formát, na kterém funguje INI Project.

Tematicky mě zajímá provázanost spolupráce, spolužití. Ve Společnosti Jindřicha Chalupického teď máme projekt, který pro mě tyto věci spojuje, Ostrovy: Možnosti soužití, což je dlouhodobá série, v jejímž rámci představujeme výstavy i jiné typy projektů ve spolupráci s různými českými i zahraničními institucemi. Celé je to o tématu, jak dnes společně žít, v době, která podle nás vyžaduje alternativy k tomu klasickému konzumnímu způsobu života v pozdním kapitalismu. Má to různé podseky. Jedna byla třeba o mezidruhovém solidaritě. Teď děláme projekt o alternativách nukleární rodiny, tedy nejvíc normativního společenského obrazu. Toto je téma, které bych chtěla řešit dál. To je i mé životní téma. Skrz svou činnost neřeším jen něco teoretického. Pro mě je kurátorská práce také forma sebevyjádření, výzkumu věcí, které mě bytostně zajímají.

**B.J.:** Mluvila jste o proměně, kterou galerijní instituce procházejí, nebo by alespoň měly procházet, i o proměnách role kurátora. Máte odhad, jakým směrem se bude tato role ubírat dál?

**K.K.:** Těžko říct. Například teď tu máme velmi mimořádnou situaci a pro nás, kulturní instituci, je karanténa a nemožnost organizovat to, co jsme měli naplánované, zajímavá výzva. Ta role je, a čím dál tím víc bude muset být společensky odpovědná. Nejde jenom o nás a o to, co děláme, ale skrze kulturu a umění můžeme přispívat buď alespoň k reflexi, nebo ideálně k proměně světa, ve kterém žijeme. Pokud se nám environmentálně, politicky něco nelíbí, tak svou prací to můžeme komentovat, nebo se pokoušet aktivně měnit. Je to velká ambice, ale vnímám to tak, že si nemůžeme vytvářet kulturu, která je slepá k tomu, co se kolem děje, a nijak se v tom dál neangažuje. Velké množství mých kolegů po celém světě to vnímá podobně. Mají potřebu být aktivní a zkusit využít svou práci tímto způsobem angažovaně. Cítíme, že máme jiné možnosti komunikace než věda, publicistika. Každý obor má svoje výhody i nevýhody. Tou naší výhodou je umělecký jazyk, který není tak dogmatický, dokáže pracovat s představivostí, s věcmi, které třeba nejdou přesně verbalizovat. Díky naší práci, pokud se nám to poštěstí, se dokážeme pohybovat v mediálním světě a oslovovat lidi, kteří mají i jiné názory, které bychom měli brát v potaz.

### 9.1.3) Jan Šulc

*Rozhovor proběhl 31. března 2020.*

**B.J.:** Co obnáší práce editora?

**J.Š.:** Editor, to je takové slovo, které se v literatuře vyskytuje od 19. století. Znamená, že člověk vezme nějaký starý text a připraví ho k vydání v současnosti. U nás v České republice byly první edice v 19. století, kdy se vzal nějaký starý text, středověký, raně novověký, a ten se nějakým způsobem přepsal a vydal.

Dám příklad. Vzaly se texty Chelčického nebo Husa, přepsaly se, protože to písmo bylo jiné, pravopis byl jiný, byla snaha ty texty současnému čtenáři zpřístupnit, a vždycky to někdo dělal - a to byl ten editor. Potom za první republiky se začaly vydávat spisy mrtvých autorů. Například když zemřel Jiří Wolker, tak se vydaly jeho spisy. Tohle bylo do roku čtyřicet pět. Potom se obor editorství velice rozvinul, hlavně pod vlivem žáků školy Jana Mukařovského, a vznikla celá obrovská škola novodobé české ediční práce. V šedesátých letech vyšla dokonce kniha *Editor a text*<sup>112</sup>. Ta práce získala vědecký základ.

Tahle škola Mukařovského měla řadu žáků, lidí, které jsem ještě poznal osobně - Milada Chlívková, Zina Trochová, Mojmír Otruba a další a další. A ten stát, komunistický, ačkoli to je takové zvláštní, tomu poskytoval určité zázemí. Byla určitá instituce, Památník národního písemnictví nebo Ústav pro českou literaturu, kde bylo ediční oddělení a ti lidé, kteří to dělali, za to dostávali normální měsíční plat. To znamená, že na těch edicích pracovali vlastně z peněz státu. Což dneska existuje taky. Taky existuje Ústav pro českou literaturu, také je tam ediční oddělení, to se podařilo zachovat, funguje to, ale v daleko menší úrovni. Dneska vydají těch knížek pár, ale tehdy to byly celé knihovny.

Ta ediční práce byla textologicky vždycky otázkou spornou, protože záviselo na tom, jakým způsobem s tím jazykem nakládat. Tahle škola k tomu přistupovala tak, že ponechávala určité morfologické, jazykové jevy, ale upravovali a modernizovali pravopis. To je velký problém. U prózy se to vcelku toleruje, ale u poezie je to velký problém. Protože, když ten básník píše v nějakém pravopisném úzu, kde je třeba otázka s, z, otázka koncovky *-nati*, kvantiv - dlouhé ó, krátké o, tak je to problematické. Já si myslím, že jako všechno, co je v životě, co je v lidské zkušenosti, nejlepší je

---

<sup>112</sup> Havel, R., Štorek, B., Flaišman, J., Kosák, M., ed. *Editor a text: úvod do praktické textologie*. Vyd. 2. Praha: Paseka, 2006.

nějaký střed. Když Ježíš chce od lidí, aby byli buď horký nebo studený, tak tam jde o to srdce. Ale když se řeší nějaké praktické problémy, tak tam je lepší najít střed mezi horkým a studeným. U nás neexistuje úzus, který by všichni ctili. U nás se neustále hledá nějaký klíč a každý to řeší jinak.

Toto je editor klasické literatury. A pak je ještě editor v jiném slova smyslu, a to je člověk, který koncipuje něco poprvé sám. To znamená, že si třeba vymyslí, že udělá edici z nějakého autora, který je zapomenutý, nebo jsou jeho stati roztroušené po rukopisech a sbornících. Čili editor je ten, kdo vymyslí tu knihu a vdechne jí život.

**B.J.:** To znamená, že může být iniciátorem toho, co vytáhne ze zapomnění a co vnese do veřejného prostoru?

**J.Š.:** Přesně tak. Dokonce Jan Lopatka napsal v nějaké své stati po roce devadesát, že hlavním tvůrcem literatury bude editor. Ten, který řekne a učiní to, že slovo se stane knihou. Jako ukázkový příklad bych mohl uvést - vydáváme spisy Jana Hanče, tam třeba teď vyšel svazek *Zanechané listy*. To dělal Michal Špirit, a to jsou neznámé dopisy, které Jan Hanč nikomu neodeslal, zachovalo se to u něj doma, a Michal vymyslel ten název, to uspořádání tak, aby vytvořil knihu. Takových případů bychom mohli uvést ne desítky, ale stovky. Já sám jsem těchto edic udělal přes sto. Pavla Šruta *Brožované básně*<sup>113</sup>. To si vůbec nevymyslel. Prošel jsem jeho rukopisy a tomu jsem vdechnul ten tvar, ten obsah, ten život.

Ke svým hlavním učitelům bych počítal Sašu Sticha, Jiřího Opelíka, Mojmíra Otrubu, Miroslava Červenku, Vladimíra Justla. Tohle všechno byli editoři, kteří koncipovali výbory podle svého.

Většinou, když takové dílo vzniká, je autor mrtvý. Ale vedle toho je ještě druhá možnost, kdy to editor dělá společně s autorem. Protože autor je sice génius, napsal to, vytvořil to, ale vůbec neví, co s tím. On je básník, ale není editor. Nemá tu vlastnost. Nemá potřebné systematické myšlení, nemá potřebné vzdělání. To jsem dělal třeba s Josefem Topolem jeho knihu *Básně*<sup>114</sup>. Nebo s Emilem Julišem knihu *Nevyhnutelnosti*<sup>115</sup>. Třeba Pavel Šrut mi do toho nemluvil. Řekl: „Tady si to udělej, jak chceš.“ Ale s Julišem a Topolem jsme to dělali společně.

**B.J.:** Jak takový dialog probíhá? Zajímalo by mě to právě ve vztahu k divadelní dramaturgii, kde také pracujete s živými lidmi, v dialogu, někdy to může být i střet ega.

**J.Š.:** Jak to probíhá? Já jsem měl učitelku, se kterou, ačkoli pracovala v jiném oboru, jsem nejvíc mluvil právě o tomhle. O práci s živými lidmi. To je něco, co třeba Opelík a Justl příliš nedělali. Ačkoli Justl to dělal s Vladimírem Holanem. Vladimír Holan žil a on

---

<sup>113</sup> ŠRUT, Pavel. *Brožované básně*. Praha: Torst, 2000. Poezie (Torst). ISBN 80-7215-106-1.

<sup>114</sup> TOPOL, Josef. *Básně*. Praha: Torst, 1997. ISBN 80-7215-027-8.

<sup>115</sup> JULIŠ, Emil a Jan ŠULC. *Nevyhnutelnosti*. Praha: Torst, 1996. ISBN 80-85639-78-5.

mu dělal editora zaživa. Připravil *Noc s Hamletem* vlastně za něj, protože Holan to psal, ale neměl schopnost utvořit to do celku.

Tou mojí učitelkou byla Anna Fárová, která tohle dělala v oblasti fotografie. Na jedné straně pracovala s mrtvými, zpracovala Drtikola, Wiškovského, pracovala s něčím, co je uzavřené, a na druhé straně pracovala s živými, s něčím, co je otevřené. Uvěřila v talent nějakého fotografa, viděla jeho genialitu. Takto nasměrovala třeba Koudelku. Byla schopná vidět v díle to, co tam nevidí tvůrce. Co tam je dobré, co špatné, co silné, co slabé. Byla schopná mu udělat výstavu. Byla schopná vyhmátnout, v čem je ten jeho talent. Třeba u Bohdana Holomíčka, u Jana Saudka. A to je úkol i editora v případě, že ten autor žije a je otevřený dialogu. Autor naslouchá, řekne svůj názor a teď se prostě musíme nějak dohodnout.

Důležité je, aby ten editor měl povahu, která umožňuje dialog a ten autor taky měl povahu, která umožňuje dialog. Nejde to udělat s někým, kdo je tvrdohlavý. Pokud bude jeden z nich tak tvrdohlavý, že nebude naslouchat tomu druhému, tak se to dělat nedá. Tímhle způsobem třeba připravil editor Jan Lopatka knihu Ladislava Dvořáka *Šavle meče*<sup>116</sup>, nebo *Dopisy Olze*<sup>117</sup> Václava Havla, když byl Havel ve vězení. Tím výsledným tvarem to není Havlova kniha, ale Lopatkova. Čili ten editor je někdo, kdo se do autora vcítí, umí mu naslouchat, umí to vnitřně pochopit a pracuje s tím.

**B.J.:** Stalo se vám někdy, že jste se s autorem dostal do sporu, nebo že se během přípravy knížky vaše cesty rozdělily a celé to krachlo?

**J.Š.:** Mě se to nestalo, ale dovedu si představit, že by se to stalo, kdyby ten editor nebyl naslouchající autorovi anebo autor přestal naslouchat a věřit editorovi. Na prvním místě tam vstupuje schopnost ustoupit. Bez toho to vůbec nejde. Víím, že jsem třeba něco dělal s Ivanem Divišem, který mi to odsouhlasil, ale něco tam chtěl jinak. Tak jsem mu ustoupil já.

**B.J.:** Když popisujete, že v dialogu s autorem vytváříte kompozici knihy nebo jej přímo v psaní vedete, řekl byste, že je pak editor spoluautorem knihy?

**J.Š.:** Ne. Rozhodně ne. Nemůžeme říct, že *Noc s Hamletem* je kniha, kterou by napsal Vladimír Holan s Vladimírem Justlem. Možná, že může být spoluautorem u knihy, která by byla nějak komponovaná. Jako třeba teď vyšla kniha Josefa Topola *Sezóny srdce*<sup>118</sup>, jeho paměti. Tak je to kniha Josefa Topola, který vypráví a poskytl tam dokumenty, ale současně je to kniha Karla Hvíždaly, který z toho udělal ten rozhovor a vytvořil kompozici. Tam bych hovořil o spoluautorství Josef Topol - Karel Hvíždala.

---

<sup>116</sup> DVOŘÁK, Ladislav. *Šavle a meče*. Londýn: Rozmluvy, 1986. Rozmluvy.

<sup>117</sup> HAVEL, Václav. *Dopisy Olze*. Vyd. 1. (celkově páté). Praha: Torst, 1999. ISBN 80-7215-091-X.

<sup>118</sup> TOPOL, Josef a Karel HVÍŽDALA. *Sezóny srdce: collage in adagio*. Praha: Torst, 2018. ISBN 978-80-7215-565-1.

Ale máte pak třeba slavný příklad ze světové literatury - jedna z nejslavnějších básní 20. století se jmenuje *Pustina* nebo *Pustá země*, *The Waste Land*, od T. S. Eliota. Ten rukopis přepsal a k vydání edičně připravil Ezra Pound. To byl básník a jeho kamarád. Ale nikde se nepíše o tom, že by to byla báseň Eliota s Poundem. Je to báseň Eliotova, ze které ovšem Pound vytvořil definitivní text. Ta kniha je Eliotova, ale bez Pounda by vypadala jinak. Čili já bych nehovořil o spoluautorství. Já bych hovořil o službě, která vychází z toho, že určití lidé, jako třeba Anna Fárová nebo Vladimír Justl, něco umí, co umožní vytvořit dílo, které vytvořil někdo jiný. Ten výsledný tvar je svým způsobem spoluautorstvím Pounda nebo Justla, ale současně se to tam neuvádí, protože ty myšlenky, ty slova, to dílo, je autora samotného.

**B.J.:** Znamená to, že editorská činnost není umělecká disciplína?

**J.Š.:** Jo takhle. Rozhodně to není disciplína čistě vědecká. O vědě nebo o exaktní činnosti bychom mohli hovořit u těch mrtvých autorů. Myslím si, že i u těch živých autorů nelze hovořit o umělecké disciplíně. Spíš je to hraniční, mezní disciplína, která do značné míry vychází z radosti z tvorby. Je to služba, která musí člověka především bavit. To znamená, že to dělá buď kvůli tomu autorovi, kterého má rád, nebo kvůli výsledku práce, kterým je výsledné umělecké dílo. Nelze hovořit o tom, že by to byl tvůrčí, autorský čin.

Takový nejzajímavější příklad, který bychom mohli uvést - teď vyšlo posmrtně album Leonarda Cohena *Thanks for the dance*. To jsou texty, které načetl nebo sám nazpíval, měly nějaký záměr, ale zůstaly jen u té nahrávky. Adam Cohen, jeho syn, to obohatil o aranže, nástroje, případně o melodie a vytvořil z toho plnohodnotné album o devíti písních Leonarda Cohena, které se jmenuje *Thanks for the dance*. Je to prezentované jako deska Leonarda Cohena, není tam napsané Leonard a Adam Cohen, ale všem je jasný, že by to bez jeho syna nevyšlo. On se stal jakýmsi editorem nahrávek a vytvořil z nich to album.

Asi stěží se tohle dá dělat v divadle, že by někdo rozdělal nějakou inscenaci a pak by umřel a někdo to za něj režijně dodělal.

**B.J.:** V nakladatelství Torst zastáváte jak funkci editora, tak funkci redaktora. V čem se tyto role liší?

**J.Š.:** Redaktor je člověk, jehož úkolem je, aby v knize nebyly chyby, aby tam byly dobře citáty, odkazy, jména, data, souvislosti a vedle toho dbá na jazyk, pravopis. Čili redaktor je ten, kdo nemá vyšší záměr než to, aby záměr autora byl vydán bezchybně. Vedle toho je editor, který koncipuje, ten kdo vytváří nápad, kdo tomu dává kompozici, celkový tvar. Redaktor je, řekněme, takový hlídač, ale může být i kreativní, zvláště u překladové poezie nebo překladové prózy, tam se totiž mnohdy stává redaktor spolupřekladačem. Ale editor je ten, kdo vytváří záměr, kdo tomu vdechne tvar.



**B.J.:** Kdo formuluje koncepční plán nakladatelství? Kdo rozhoduje, co se bude vydávat, jaké budou ediční řady?

**J.Š.:** Tam do toho vstupuje ještě třetí osobnost a tou je nakladatel. Někdy to je soukromá osoba, která o tom rozhoduje. Tam, kde to bylo kolektivní, nakladatelství jako třeba Odeon, tak byl ředitel, šéfredaktor, redakce a ti se dohodnou s editorem, kdo bude dělat editorskou práci, s redaktorem, kdo bude dělat redakční práci. To, co vznikne, si nemůže vymyslet editor sám. Někdo mu práci musí zadat. A zadá mu ji buď Ústav pro českou literaturu, nebo instituce jako Památník národního písemnictví, nebo nakladatel, který má peníze, Albatros třeba nebo Torst.

Práce editorů se v podstatě nedá zaplatit. Všichni jsou podfinancovaní. Z hlediska počtu hodin a energie, které tomu dávají, je to nezaplacitelné.

**B.J.:** Vy si tím pádem nevybíráte materiál, který chcete zpracovat?

**J.Š.:** Ne, naopak. Když já osobně, já Šulc, mám nějaký plán, přání něco udělat, vnitřní program, tak se ho snažím uplatnit v dialogu s nakladateli. Něco dělám v Torstu, něco v Galénu. Já jsem pracoval pro mnoho nakladatelství. V tuhle chvíli třeba něco dělám asi pro třináct nakladatelství. To znamená, že mám buďto nějakou zakázku, že mi Galén řekne: „Hele, mám tady mladou básničku, je v tom bordel, dej to dohromady, vyber z toho dobrý věci, zkoncipuj to, uprav to a udělej z toho knížku.“ Pak je druhá varianta, že já mám nějaké přání, nápady, a to udělám v případě, že pro to najdu nakladatele.

**B.J.:** Sledujete nějaké osobní téma, které se line nad více vašimi projekty?

**J.Š.:** Já ano a jsou další vrstevníci, kteří to takhle také dělají. Já mám nějakou představu o celku české literatury 20. století. Snažím se o to jej doplnit o vše, co je hodnotné. A to je bohužel můj problém, že to jde velmi do šíře. Už v tuhle chvíli vím, že je mi pětapadesát a nevím, jak tu budu dlouho, jestli nebudu nemocný, a to, co by vydané být mělo, aby byla česká literatura v celé šíři vydávaná, už já za svého života nestihnu. Je tady dílo Františka Kautmana, Vratislava Effenbergera, a u každého z nich by to bylo dalších pětadvacet svazků. Na to nemám ani sílu, ani nakladatele.

#### **9.1.4) Ondřej Ježek**

*Rozhovor proběhl 2. dubna 2020.*

**B.J.:** Když u vás ve studiu Jámor nahrává desku začínající, nezkušená kapela, jak jí ze své pozice hudebního producenta můžete pomoci? Do čeho všeho během nahrávání s kapelou zasahujete?

**O.J.:** Moment, já někam poodejdu. Tady probíhá rekonstrukce mixáku. Je to náročný.

Záleží na dohodě a na zjištění, co ta kapela ode mne chce. Někdy to producentství může být úplně minimalistická věc, která spočívá v tom, že se do toho člověk vměšuje co nejméně. Třeba v momentě, kdy je vidět, že kapela má svou představu a je třeba omezena jen technologicky nebo svými zkušenostmi se studiovými nástroji.

Jsou samozřejmě producenti, které si lidé vybírají, protože mají druh práce, který je buďto furt podobný, anebo ty producenty chtějí, protože dokáží poznat, kdy tam mají do něčeho vrtat, a kdy se do toho naopak nemusí tolik obtiskovat.

Mám pocit, že producentství je často „egověc“. Někteří lidé se tam nacpou, ať dělají, co dělají. A pak jsou lidé, kteří to jsou schopní udělat, jen když jsou o to požádáni, aby to vzali za vlastní. Pak je ten způsob práce v tom se do toho neinfiltrovat, dokud to není potřeba. Tenhle způsob je mi nejbližší.

Ale to neznamena, že nejdu do něčeho maximálně osobně. Někdo má třeba jen písničky, ale nemá aranže, jsou to jen holé kostry, které je potřeba obalit masem, kůží a elektrickou energií, pak to „produkování“ je často i skládání, aranžování.

Ty způsoby práce jsou opravdu hrozně různé. Někdy je to tak, že třeba každý v kapele strašně ví, co chce, ale je tam spousta třecích ploch. Takže ten producent musí kapele pomoci najít společný konsenzus, aby se ti lidé navzájem nezabili a neurazili, aby někdo z nich nebyl nešťastný, aby pochopili, že je to důležité pro celek. Někdy je dobré ustoupit i v momentě, kdy člověk vidí, že by to šlo posunout dál, ale když ti lidé na to nejsou schopní přistoupit, tak je škoda dělat desku, ze které by byli nešťastní.

**B.J.:** Takže vaším úkolem může být i moderovat diskuzi, která vzniká provází?

**O.J.:** No jasně. To se stává cílem často, že kapela pošle úplně rozdělané demáče a v podstatě je to pak podobné dramaturgickému vedení na dálku, kdy ta kapela ode mne dostane nejdřív feedback, co je na jejích věcech zajímavé pro mě, a s čím by měli pracovat dál. Pak se to dostane do tvaru, který si někdo myslí, že je finální, přijde se do studia, začne se to nahrávat a přijde se na to, že tam je spousta věcí, které by se daly udělat jinak. Anebo se to zjistí až při míchačce, kdy člověk hledá po zvukové i dramaturgické stránce věci, které spolu budou fungovat lépe, než jak tomu bylo doteď.

**B.J.:** Zmínili jste situaci, kdy do toho může vstoupit producentovo ego. Stává se vám někdy, že svádíte vnitřní boj, co vyslovit nahlas, co si nechat pro sebe, čím do toho zasáhnout?

**O.J.:** Samozřejmě, že jo. Většinou, když se třeba v té komunikaci s kapelou člověk až třeba naštvě, tak si říkám, že je to důležitý a dobrý moment. Protože ve chvíli, kdy se kvůli něčemu naštvu, a oni to třeba i cítí, tak to neznamená, že bych byl naštvaný na ně, ale že tam vidím nevyužitý potenciál, a že mi na tom záleží. Mnohem horší je všem všechno odkývat a být na ně hodný.

**B.J.:** V jednom rozhovoru jste zmínil, že to nejtěžší na vaší práci je „najít kapele ksicht“<sup>119</sup>? Jak se takový „ksicht“ může hledat?

**O.J.:** To byl titulek. To bylo trochu přehnané. Ale je to tak. Spoustkrát mají kapely vymyšlené svoje nástroje, zvuky, ale když nehrají déle, tak nemají postavený svůj vlastní zvuk. Zabývají se spoustou podružností a uniká jim celek. To prostě trvá. Někdy si to kapela ujasní během nahrávání a míchaní a třeba až pak se začne chovat tak, aby to fungovalo lépe. „Jé, tak teď bychom to měli nahrát celé znovu!“

**B.J.:** Může být hudební producent nejen ten, za kým kapela přichází, ale i ten, kdo nějaký projekt iniciuje?

**O.J.:** Stává se to. Ale já se moc nepovažuji za producenta. Já jsem spíš zvukař, který se do toho občas pustí, když vidí, že ta kapela je bezradná. Ale producenti jsou v současnosti lidé, kteří vymýšlí všechno. Celé je to divné slovo. Každý, komu je šestnáct a má počítač a ukradený ableton, tak je najednou producent. To je samozřejmě extrém. Ale jsou lidé, kteří vidí, že někdo má nějaké písničky, řeknou mu, nahrajeme to s těmi lidmi a s těmi, potřebujeme tam ještě tohle a tohle. A není to jen aranžérská věc, ale najdou tam koncept desky.

Já to moc často nedělám. Udělal jsem to poprvé v životě, když jsem slyšel koncert Báry Zmekové. Šel jsem za ní po koncertě a řekl jí: „Hele, já jsem to nikdy nikomu takhle neřekl, ale musíme natočit desku!“ Pozvolna se ukázalo, že má nějaké polotrosky kapely, se kterou občas někde hraje. Takže se ti lidé, co tam mají hrát, vyloupli sami, a jiní lidé se objevili odjinud.

Ještě se to stalo u první desky Kašpárka v rohlíku. Původně to totiž byly písničky k divadlu. Přišli, všichni to nazpívali, ale jak to bylo divadelní, tak to bylo trochu zdechlé a nemělo to šmrnc. Tak jsem navrhl, aby tyhle věci nazpíval někdo jiný, tady popeláře kdyby nazpíval Tony Ducháček. Ten do toho nakonec nešel, tak to nazpíval David Koller. Postupem času se to zvirtlo v obrovskou akci, na jejímž začátku byl nápad, jak to dělat jinak a vykročit z původní formy. Tím se to nastartovalo.

**B.J.:** Podle jakého klíče si vybíráte to, na čem chcete pracovat? Je nějaké téma, které vás dlouhodobě zajímá?

**O.J.:** Je to těžké. Většinou, když mám pocit, že je to úplná ztráta času jak pro mě, tak hlavně pro tu kapelu, když to jde úplně mimo mne, tak se z toho snažím omluvit, protože je lepší, když to bude dělat někdo, koho to baví. Párkrát jsem takhle poslal někoho do háje a vždycky se mi to pak vrátilo jako bumerang. Když jsem třeba řekl, že to opravdu točit nechci, že mi to připadá jako blbost, tak jsem hned další rok dělal film, do kterého ta kapela dělala hudbu. Nemám speciální klíč. Nemám žádný stylový klíč. To mě naopak baví, když mám příležitost vykročit na chvíli někam úplně jinam, do

---

<sup>119</sup> Plíhal, J.: Ondřej Ježek: Najít kapele ksicht je největší dřina. *Frontman.cz* [online]. 2016 [cit. 2020-05-09].

neznáma. Teď jsem mezi těmi všemi hardcory natácel lidový soubor písní a tanců z Podještědí.

**B.J.:** Takže to není tak, že byste programově sledoval, co ve vaší sféře vychází a vyplňoval z vašeho úhlu pohledu prázdná místa?

**O.J.:** Ne, to vůbec. To vůbec nestíhám, něco sledovat. Neřekl bych, že budeme vyplňovat nějaké prázdné místo. My si ho uděláme tam, kde ho potřebujeme, když objevíme něco zajímavého. Mě nezajímá hledání trendů, ale hledání něčeho, co bude pro hudbu adekvátní, co jí bude nejlépe sloužit. Jestli se to vždycky povede, to je jiná věc. Ale nikdy to nemáme tak, že bychom to směřovali na nějaké konkrétní místo v hudbě, ve stylu. To hlavně moc nejde naplánovat, nějaké stylové škatulky. Někdo to takto má, že tvrdí, že to musí být třeba taneční. Ale většinou, když to takhle proklamuje předem, tak v tom sám nemá jasno.

**B.J.:** Řekl byste, že vaše práce je umělecká disciplína?

**O.J.:** Já myslím, že jo, protože to není replikovatelná věc, kterou bych udělal pokaždé stejně. Je to soubor nějakých akcí, které můžou vést k tisícům různých výsledků a některé z toho vůbec dobré nebudou, a některé jo. Část toho umění je dovést to někam, kde to dobré bude.

**B.J.:** Zaujalo mne, jak je vaše studio Jámor prostorově koncipované. Jako by to byl spíš ateliér než nahrávací studio. Jak jste k téhle podobě došel?

**O.J.:** Došel jsem k tomu po zkušenosti s X různými studií, ve kterých jsem dělal v devadesátkách. To byl ten klasický koncept studií, který je funkční, má spoustu výhod, ale má i spoustu nevýhod. To znamená nahrávací místnost a oddělená režie, kde jsou lidé za sklem. Pro tu kapelu to vždycky bylo spíš stresující, že neví, co si tam za sklem lidé povídají. Někdo zapomene zmáčknout tu komunikaci, nebo jí naopak nechá zapnutou v momentu, kdy by ji neměl nechat zapnutou. Z toho vzniká spousta věcí. A tím, že já hodně točím kapely, které nejsou profíci, tak ten přístup, kdy s nimi je člověk v jedné místnosti, je hodně uklidňující. Je to hodně náročné, když točím hlasitější kapely, ale pro ten moment komunikace je to neocenitelné. Tím, že jsem v místnosti s nimi, mám podobný prožitek z hraní a máme se o čem bavit hned.

**B.J.:** Stál jste někdy před nabídkou pracovat pro velké nahrávací studio?

**O.J.:** Já jsem pracoval ve velkých nahrávacích studiích. V Rudolfinu, ve studiu Propast. Ale nikde jsem nebyl natrvalo zaměstnaný. Většinou jsem pracoval na nějakém projektu a na základě toho, jaký byl rozpočet, jsem vybral studio, kde to budeme dělat. Ale že bych se někde nechal zaměstnat ve studiu... To mě asi nikdy nenapadlo.

**B.J.:** Myslíte, že by taková míra svobody, jakou teď máte, byla možná i ve velké instituci?

**O.J.:** To si nejsem jistý, pokud by to nebyl čarodějnický výzkumný ústav. Na začátku devadesátek jsem dělal hodně věcí v Rudolfinu, hlavně masteringy, a po nocích jsem tam mohl dělat i něco svého. To byla spíš euforická věc. Velké studio je hrozný moloch. Takhle mohu dva měsíce dělat na nějakém filmu, pak zase točím kapely, abych se nezbláznil z nějakého stereotypu. Když se dělá film, tak pak měsíc chodím do míchací režie třeba v České televizi, to se takovouhle dobu dá přežít. Ale je dobré, že má člověk šanci vystoupit někam jinam.

## 9.2) Seznam obrazových příloh

Obr. č. 1: Zdroj 8lidí.

Obr. č. 2: Zdroj divadlodisk.cz, foto Julien Magnan.

Obr. č. 3: Zdroj novinky.cz, foto Jan Handrejch.

Obr. č. 4: Sedící Harlekýn, Pablo Picasso, 1923, Zdroj schweizer-illustrierte.ch.

Obr. č. 5 a 6: Fotodokumentace projektu Magdalenina prádelna. Foto z facebookové stránky INI project.

Obr. č. 7: PLATO Ostrava v budově bývalé prodejny Bauhaus. Zdroj PLATO Ostrava.

## 10) Prameny a literatura

BARTHES, Roland. Smrt autora. In *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2006, roč. 10, č. 3.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *Vyprávět příběh*. Vyd. v ČR 2. Přeložil Tereza BRDEČKOVÁ, přeložil Jiří DĚDEČEK. Praha: Limonádový Joe, 2014. ISBN 978-80-905624-2-4.

CAUGHIE, John. *Theories of Authorship*. Routledge, 1981. ISBN 978-0415025522.

DANIEL, Ladislav, ed. *Umění: prostor pro život a hru*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. ISBN 978-80-244-1996-1.

DORŮŽKA, Petr. *Hudba na pomezí: [sborník]*. Praha: Panton, 1991. Impuls (Panton). ISBN 80-7039-125-1.

EEG-TVERBAKK, Camilla. Dramaturgy of the collective. *Innside/ Out*. Oslo, 2018, 1-6.

- FRIEDLOVÁ, Martina, ed. *Umění: prostor pro život a hru*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. ISBN isbn978-80-244-1997-8.
- HAVEL, Rudolf, Břetislav ŠTOREK, Jiří FLAIŠMAN a Michal KOSÁK, ed. *Editor a text: úvod do praktické textologie*. Vyd. 2. Praha: Paseka, 2006. Scholares. ISBN 80-7185-653-3.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. ISBN 978-80-86928-59-3.
- JUNG, Carl Gustav, Marie-Louise von FRANZ, Joseph L. HENDERSON, Jolande Székács JACOBI a Aniela JAFFÉ. *Člověk a jeho symboly*. Přeložil Pavel KOLMAČKA. Praha: Portál, 2017. ISBN 978-80-262-1259-1.
- KLÍMA, Miloslav, DVOŘÁK, Jan, ed. *O dramaturgii*. Praha: Pražská scéna ve spolupráci s Výzkumným pracovištěm katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU v Praze, Nakladatelstvím AMU, 2016. Teatologie. ISBN 978-80-86102-98-6.
- KLÍMA, Miloslav, Dramaturg je placen za pochybování, *Dvuměsíčník Divadla Archa*, 2015 (24.), s. 10 - 11.
- KORECKÝ, David, ed. *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, [2009]. ISBN 978-80-86603-51-3.
- KRAUS, Karel, PATOČKOVÁ, Jana, ed. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001. České divadlo (Divadelní ústav). ISBN 80-7008-113-9.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburská dramaturgie: Láokoón: stati*. V tomto uspoř. 1. vyd. Praha: Odeon, 1980. Estetická knihovna.
- MAGIDOVÁ, Markéta, Tomáš JIRSA, Lukáš LIKAVČAN, Tomáš DVOŘÁK, Marek VANŽURA a Tomáš CHUDÝ. *Epistemologie (nových) médií*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, [2018]. ISBN 978-80-7331-494-1.
- NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. Kutná Hora: GASK - Galerie Středočeského kraje, 2012. Document (GASK). ISBN 978-80-7056-167-6.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.
- POSTMAN, Neil. *Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy*, [z anglického originálu přeložila Irena Reifová]. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1999. 190 s. (Souvislosti; sv. 16) ISBN 8020407472.

SHELLEY, James. Co-Authorship, Multiple Authorship, and Posthumous Authorship: A Reply to Hick. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. The American Society for Aesthetics, **2015**, 331-334.

VEPŘEKOVÁ, Helena. *Büchnerovo drama Vojcek v českých překladech*. Praha, 2013. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Doc. PhDr. Milan Tvrdík, CSc.

VOLF, Petr. *Okamžik rozhodnutí: rozhovory o umění*. České Budějovice: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-021-2.

Zvláštním zdrojem byla mailová korespondence Marty Ljubkové a dalších vedoucích členů Činohry Národního divadla s rozhořčenými diváky. V poznámkách pod čarou je tento zdroj označen jako „Archiv Marty Ljubkové“.

### **Internetové zdroje:**

*Archiv INI/Prostor* [online]. Praha, 2020 [cit. 2020-05-09]. Dostupné z: <https://iniproject.org/prostor/archiv/2019>

BEHRNDT, Synne K. Dramaturg jako spolutvůrce: proces a blízkost. *Scenography Expanding Library* [online]. 2012, **2012**, 1-9 [cit. 2020-05-06]. Dostupné z: <http://services.pq.cz/cs/scenography-expanding.html?page=2&documentId=88&type=detail#top>

BURIAN, Jan. Reakce Jana Buriana na otevřený dopis studentů. *Facebook.com* [online]. 2020 [cit. 2020-05-09]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10216171906234803&set=pcb.2451845955066764&type=3&theater>

Ceny divadelní kritiky 2019! *Divadelní noviny* [online]. 2019, , 1 [cit. 2020-05-07]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/ceny-divadelni-kritiky-2019>

*Divák potřebuje prožít katarzi* [online]. Praha: Divadlo na Vinohradech, 2019 [cit. 2020-05-08]. Dostupné z: <http://bulletiny.divadlonavinohradech.com/m2019-09/rozhovor.html>

Exkluzivně pro Brňana: Milan Šotek. *Brňan* [online]. 2020 [cit. 2020-05-06]. Dostupné z: <https://www.brnan.cz/udalosti/exkluzivne-pro-brnana-milan-sotek>

HESS, Stephanie. *The miracle of Picasso in Basel* [online]. 2017 [cit. 2020-05-07]. Dostupné z: [https://www.swissinfo.ch/eng/art-and-democracy\\_a-picasso-miracle-in-basel/43572276](https://www.swissinfo.ch/eng/art-and-democracy_a-picasso-miracle-in-basel/43572276)

*Magdalenina prádelna zve k setkání s klientkami organizace Jako Doma v galerii INI Prostor* [online]. Art Talk, 2019 [cit. 2020-05-09]. Dostupné z:

<https://artalk.cz/2019/12/03/tz-magdalenina-pradelna-zve-k-setkani-s-klientkami-organizace-jako-doma-v-galerii-ini-prostor/>

Marta Ljubková: *Zajímá mě divadlo, které dokáže vyhmátnout, co se děje ve společnosti* [online]. Praha: Český rozhlas Vltava, 2019 [cit. 2020-05-08]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/marta-ljubkova-zajima-me-divadlo-ktere-dokaze-vyhmatnout-co-se-deje-ve-8083975>

MARTÍNEZ, Chuz. The Octopus in Love. *E-flux journal* [online]. 2014, **05/2014**(55) [cit. 2020-05-09]. Dostupné z: <https://www.e-flux.com/journal/55/60304/the-octopus-in-love/>

PLÍHAL, Jan. Ondřej Ježek: Najít kapele ksicht je největší dřina. *Frontman.cz* [online]. 2016 [cit. 2020-05-09]. Dostupné z: <https://frontman.cz/ondrej-jezek-najit-kapele-ksicht-je-nejvetsi-drina>

*Projekty SJCh* [online]. Praha: Společnost Jindřicha Chalupického, 2020 [cit. 2020-05-09]. Dostupné z: <https://www.sjch.cz/projekty/>

RUPPERT, Veronika. Mění se klima, i ve velkých institucích. *Radio Wave* [online]. Český rozhlas, 2019 [cit. 2020-05-06]. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/meni-se-klima-i-ve-velkych-institucich-kuratorka-karina-kottova-o-feminismu-8110458>

*Statut Národní galerie v Praze* [online]. Praha: Ministerstvo kultury ČR, 2015 [cit. 2020-05-08]. Dostupné z: <https://www.ngprague.cz/userfiles/files/statut-ng.pdf>

*Stávka v opeře? Ředitel Národního divadla promluvil o zahájení nové sezony* [online]. Praha: Televize Seznam, 2017 [cit. 2020-05-08]. Dostupné z: <https://www.televizeseznam.cz/video/vyzva/reditel-jan-burian-v-rozhovoru-vysvetluje-i-vyznam-narodniho-divadla-v-soucasne-dobe-341762>

STEHLÍKOVÁ, Olga. Rozhovor Olgy Stehlíkové s redaktorem a editorem Janem Šulcem. *Český rozhlas Vltava* [online]. Český rozhlas, 2019 [cit. 2020-05-12]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/rozhovor-olgy-stehlikove-s-redaktorem-a-editorem-janem-sulcem-8077625>

ŠOTEK, Milan. Činohra na pomezí s činohrou. *Divadelní noviny* [online]. 2019, 1 [cit. 2020-05-06]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/cinohra-na-pomezi-s-cinohrou>

ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Šepoty a výkřiky. Tichá svěřování se i angažované výzvy 23. Divadelní Flory* [online]. Český rozhlas Vltava, 2019 [cit. 2020-05-07]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/sepoty-a-vykriky-ticha-sverovani-se-i-angazovane-vyzvy-23-divadelni-flory-7950465>



VEDRAL, Jan. Dramaturg a dramatik Jan Vedral. *Český rozhlas Vltava* [online]. Český rozhlas Vltava, 2014 [cit. 2020-05-06]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/dramaturg-a-dramatik-jan-vedral-5016330#volume>

*VERK produksjoner* [online]. [cit. 2020-05-12]. Dostupné z <https://verkproduksjoner.no/about/>

VRCHOTOVÁ, Michaela. Karina Kottová: Kurátorství by nemělo znamenat jen péči o umění, ale také o umělce. *Český rozhlas Vltava* [online]. Praha [cit. 2020-05-15]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/karina-kottova-kuratorstvi-nemelo-znamenat-jen-peci-o-umeni-ale-take-o-umelce-7957682>