

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Dramaturgie činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Divadelní dramaturgie a její podoby

Kateřina Studená

Vedoucí práce: Mgr. Johana Kudláčková

Oponent práce: prof. PhDr. Daria Ullrichová

Datum obhajoby: 7. ledna 2022

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Dramaturgy of Dramatic Theatre

MASTER THESIS

Dramaturgy of Dramatic Theatre and its applications

Kateřina Studená

Dissertation supervisor: Mgr. Johana Kudláčková

Dissertation opponent: prof. PhDr. Daria Ullrichová

Date of presentation: 7th of January 2022

Academic title awarded: MgA.

In Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

Divadelní dramaturgie a její podoby

vypracovala samostatně pod vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů

V Praze 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.

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí práce Mgr. Johaně Kudláčkové za vedení práce a za konzultace během zkoušení absolventské inscenace.

Abstrakt

Práce se zabývá divadelní dramaturgií a jejími podobami. Autorka téma zkoumá na základě dvou divadelních projektů, ve kterých působila jako dramaturg. Jedná se o absolventskou činoherní inscenaci *Přelet nad kukaččím hnízdem* a imerzivní projekt *My se neznáme*. Zabývá se jednotlivými aspekty práce dramaturga a dokládá je příklady z projektů. U inscenace *Přelet nad kukaččím hnízdem* se zaměřuje především na výběr předlohy pro scénické zpracování. U projektu *My se neznáme* autorka popisuje jeho specifickou divadelní formu a pozici dramaturga při zkoušení takové inscenace.

Abstract

The aim of this thesis is to present the dramaturgy of dramatic theatre and its applications. The author uses her own projects as examples; the play *One Flew Over the Cuckoo's Nest* and an immersive project *Do we know each other?* (orig. *My se neznáme*). She participated in both projects as the dramaturge. The first part of this thesis is dedicated to *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, the author's final performance at DAMU. This segment focuses on the selection of elements on which lead to the final form of the script and production. In the second part the author writes about immersive theatre and her specific role in the *Do we know each other?* project.

Obsah

1	Úvod	8
2	Výběr textu aneb Přelet nad kukaččím hnízdem	9
2.1	Na co myslet při výběru textu	9
2.1.1	Časoprostor a dobový kontext	9
2.1.2	Divácká percepce	12
2.1.3	Divadelní soubor	16
2.1.4	Dramaturg a jeho vztah k tématu	20
2.2	Absolventská inscenace	23
2.2.1	Výběr textu pro absolventský ročník	23
2.2.2	Přelet nad kukaččím hnízdem	26
2.3	Zásahy do textu a jejich dopad na inscenaci	31
2.3.1	Věk postav versus věk herců	31
2.3.2	Ženské a mužské postavy	33
2.3.3	Posílení témat postav	35
2.4	Zkoušení za „covidu“	38
3	Kdy končí práce dramaturga aneb My se neznáme	40
3.1	Imerzivní divadlo	40
3.1.1	Vztah jeviště a hlediště v imerzivním divadle	42
3.1.2	Pozice diváka v imerzivním divadle	44
3.1.3	Úskalí imerzivního divadla	47
3.2	Inscenace My se neznáme	51
3.2.1	Specifika inscenace	52
3.3	Role dramaturga při zkoušení imerzivní inscenace	54
4	Závěr	58
5	Seznam použité literatury	59
6	Přílohy	61

1 Úvod

Během studia a počínající divadelní praxe jsem měla možnost vyzkoušet si práci dramaturga v různých podobách. Rozdílné požadavky na moji pozici byly dané buď divadelní formou, režisérem, se kterým jsem spolupracovala, nebo zadáním pedagogů. Tyto zkušenosti mě neustále vracely k otázce, jaké povinnosti práce dramaturga obsahuje. A právě proto jsem se rozhodla dané otázce věnovat ve své diplomové práci. Abych ji však nezkoumala pouze po teoretické stránce, rozhodla jsem se vycházet ze dvou inscenací, u kterých jsem působila jako dramaturg. Cíleně jsem si vybrala inscenace, které se od sebe naprosto odlišují – divadelní formou, režisérskou poetikou a přístupem i pozicí dramaturga. Oba projekty se zkoušely ve stejném roce – 2020.

Jako první příklad jsem si vybrala *Přelet nad kukaččím hnízdem*. Jedná se o činoherní interpretační inscenaci, jejíž původní předloha vyšla v roce 1962. Druhý projekt je imerzivní inscenace *My se neznáme*. Od prvního kroku byla práce na obou projektech naprosto odlišná. Jednomu předcházela výběr a analýza textu, následně vytváření režijně-dramaturgické koncepce a pak proces zkoušení s herci. V druhém případě stála na počátku specifická divadelní forma a námět, který vznikl „na míru“ pro daný projekt. Takže přípravy tvůrčího týmu probíhaly u obou projektů úplně odlišným způsobem. Bylo tomu tak i během zkoušení. V prvním případě se zkoušelo se studenty činoherního herectví – mými spolužáky, se kterými jsem již nějakou dobu spolupracovala ve škole. Zkoušeli jsme první absolventskou inscenaci a první projekt takového rozsahu. V tomto procesu zkoušení se vytvářely obrazy pomocí mizanscén. V druhém projektu jsem měla naopak zkušené herce, kteří se věnují především alternativnímu divadlu. Kvůli požadavkům imerzivní formy jsme při zkoušení nevytvářeli obrazy a mizanscény. Cílem hereckého projevu měl být intimní zážitek diváků.

2 Výběr textu aneb Přelet nad kukaččím hnízdem

Jako téma této kapitoly jsme si zvolila *výběr textu*. Toto téma jsem se rozhodla popisovat na základě své zkušenosti s absolventskou inscenací *Přelet nad kukaččím hnízdem*. Tu jsme se spolužáky nazkoušeli v závěru našeho studia ve školním divadle DISK. Inscenaci režíroval můj spolužák Vít Malota a já jsem se na ní podílela v roli dramaturga. Tuto inscenaci jsem si pro svou diplomovou práci vybrala z několika důvodů. Jedním z nich bylo to, že *Přelet nad kukaččím hnízdem* byl moje absolventská inscenace, která završovala praktickou část studia na DAMU. A byla to první inscenace takového rozsahu, na které jsem v pozici dramaturga pracovala. Na základě této zkušenosti jsem tak měla možnost poznat mnohé aspekty dramaturgické práce.

2.1 Na co myslet při výběru textu

Jednou z hlavních úloh dramaturga je podílet se na výběru textu, který bude soubor inscenovat. Při hledání takového textu se musí dramaturg zaměřit hned na několik aspektů. Na jejich základě provádí následně analýzu a snaží se určit, zda je text vhodný k inscenování, pro konkrétní dobu a pro konkrétní soubor. Tyto aspekty jsem si rozdělila na „vnější – objektivní“ a „vnitřní – subjektivní“. Jako „vnější – objektivní“ beru ty, které působí „směrem ven“. Takové vlivy lze popsat až na výsledném díle – tzn. na hotové inscenaci. „Vnitřní – subjektivní“ jsou takové, které působí „směrem dovnitř“. Tyto aspekty působí na tvůrce díla. Nevyvolává je hotová inscenace, ale proces jejího zkoušení. Takové vlivy jsou velmi subjektivní, je často těžké je popsat a zobecnit, protože závisí na osobnostech jednotlivých tvůrců.

2.1.1 Časoprostor a dobový kontext

Jedním z aspektů, na které by měl dramaturg při výběru předlohy pro scénické zpracování myslet, je aktuálnost témat daného textu: do jaké míry je vhodný pro konkrétní dobu a zda mohou jeho témata v současném divákovi rezonovat. Miloslav Klíma ve své knize *O dramaturgii* uvádí, že divadlo je umění mimo jiné těsně navázané na dobu, ve které vzniká (Klíma 2016: 52). Při svém studiu nebo při četbě odborných publikací jsem se často setkávala s větou „divadlo se odehrává *ted'* a *tady'*“. Pojďme si zkusit tato dvě slova „rozklíčovat“. Je tím myšleno, že se divadlo vždy odehrává v **konkrétním čase** a na **konkrétním místě**. Co to ale přesně znamená?

Mluvíme-li v souvislosti s divadlem o jeho časoprostoru, musíme si nejprve ujasnit, z jakého hlediska se k tomuto pojmu vztahujeme. V první řadě můžeme definovat časoprostor samotné předlohy (dramatu, příp. jakéhokoliv dalšího textu, který hodláme inscenovat) – v takovém případě můžeme mluvit o *časoprostoru dramatickém* (Lukeš 1987: 133). Ten definuje kdy a kde se děj předlohy odehrává a také, v jakém časovém horizontu trvá. Např. u dramatu *Maryša* je daný čas prvního jednání „v říjnu roku 1886, neděle po mši“ a místo konání „stranou návsi moravské dědiny“, z textu také zjistíme, že se poslední jednání odehrává po dvou letech od toho prvního. Máme zde tedy čas i prostor díla a čas jeho trvání od autorů konkrétně definovaný.

Časoprostor dramatu může být jednotný pro celé dílo nebo se naopak může měnit. To už záleží na způsobu vyprávění, jaké si zvolí sám autor. Čas díla může být např. lineární, retrospektivní, roztříštěný nebo i „zastavený“ - o takovém čase se mluví především v souvislosti s postmoderní dramatikou, která se mnohdy soustředí víc než na průběh v čase na určitý stav, který jako by byl v čase právě „zastavený“ (Vedral 2018: 148). Pokud mluvíme o prostoru dramatického díla, většinou tím nemyslíme jen to jedno konkrétní místo – např. návsi moravské dědiny. Při svém uvažování bychom měli myslet i na kontext daného místa: historicko-kulturní pozadí místa, jaké zde mohou panovat společenské vztahy a zvyklosti apod.

Další časoprostor, který můžeme rozlišovat, se vztahuje již k výslednému scénickému dílu. Na divadelní inscenaci už není pohlíženo primárně jako na zprostředkovatele literatury (nebo jako na pouhou rekonstrukci původního textu), ale naopak je uznávána jako samostatné a svébytné dílo. Proto se při inscenování např. výše zmíněné *Maryši* může tvůrčí tým rozhodnout, zda dodrží pokyny autorů a zasadí dílo na moravskou dědinu do roku 1886 nebo zda ho přesune např. do současné doby a namísto moravské dědiny zvolí prostor úplně jiný. Takovému rozhodnutí by měla předcházet důsledná analýza předlohy, pojmenování jejích témat a motivů a následně úvaha, jakým způsobem se mohou daná témata převést např. právě do současné doby. Představitosti se meze nekladou, ale rozhodnutí by mělo být ze strany tvůrčího týmu odůvodněno a podloženo analýzou. Právě to pomůže tvůrcům udržet myšlenkové směřování scénického díla i během jeho zkoušení a neztratit se při procesu v řadě nápadů, které jsou často inspirativní, ale mohou význam díla posunout jiným směrem, než bylo na začátku zamýšleno, a odchýlit se od původního tématu. Netvrdím, že je vždy špatně, pokud dojde k

odchýlení od původního tématu, často je to i nevyhnutelné. Mělo by se ale jednat o rozhodnutí vědomé. Je tedy nutné na začátku stanovit, jakou myšlenku chce tvůrčí tým vyjádřit, aby ji mohl během zkoušení následovat, nebo se od ní naopak záměrně odchýlit. Pozměnění časoprostoru scénického díla od časoprostoru dramatického tedy souvisí již se samotnou interpretací původního díla.

V neposlední řadě máme časoprostor reálný. Divák představení sleduje v konkrétním čase, po určitou dobu a v konkrétním prostoru (např. sleduje po dvě hodiny *Maryšu* v Národním divadle, v pátek 11. ledna 2019 v 19:00). Zde je potřeba myslet hned na několik věcí najednou. Jednou z nich je reálný prostor, ve kterém se inscenace uvádí. V dnešní době se divadlo hraje v různých typech prostoru – od klasického kukátkového divadla v historické budově přes studiové scény ve sklepních nebo půdních prostorách až po bývalé tovární prostory a exteriéry. Pokud zůstaneme u příkladu *Maryši*: tu lze samozřejmě uvést jak na velké scéně kukátkového divadla, tak třeba v prostoru bývalé továrny. Dramaturg by si ale měl být vědom predispozic a specifik jednotlivých prostorů, a to by měl zapojit do svého přemýšlení o textu.

Reálný čas v sobě zahrnuje dobu, po jakou představení trvá (např. zmiňované dvě hodiny), a také dobu, kdy se odehrává (rok, den, denní doba). Při rozdělení prostoru na jeviště a hlediště se situace na jevišti odehrávají v časoprostoru scénickém a v hledišti v časoprostoru reálném. Často dochází k tomu, že čas scénický neodpovídá tomu reálnému – tzn. divák sleduje děj *Maryši*, který se odehrává dva roky, v hledišti ale uplynou jenom dvě hodiny. U scénického časoprostoru může docházet k jeho prolamování. Stává se tomu v případech, kdy herec poruší tzv. čtvrtou stěnu. V takovou chvíli vystupuje z časoprostoru scénického a dostává se do toho reálného, ve kterém oslovuje diváka. Dochází tak k porušení divadelní iluzivnosti a k efektu zcizení.

A proč je důležité přemýšlet nad reálným časem a prostorem? Oba dohromady totiž v sobě zahrnují dobový kontext, který má vliv na percepci vytvořeného díla. Uvedu příklad: při jedné hodině na DAMU nám pedagog pouštěl záznam inscenace Havlovy hry *Largo desolato* z roku 1991. Režisér Jan Grossman v počátku inscenace použil výraznou znělku. My, studenti, kteří jsme záznam sledovali v roce 2019, jsme se nad zmíněnou znělku nijak nepozastavili. Následně nám ale pedagog vysvětlil, že se jedná o znělku, která v době předrevoluční uváděla televizní zprávy. Grossman tak hned na začátku tímto jednoduchým znakem udával

směr celé inscenace. Takže se sice našel způsob, jak inscenaci zachovat i do budoucna (pomocí záznamu), troufám si ale říct, že nebyla zachována v celé své komplexnosti. Při naší percepci v roce 2019 chyběl dobový kontext, ve kterém byla inscenace vytvářena. A i poté, co nám byl znak, který znělka představovala, vysvětlen, v nás nevyvolal stejný zážitek jako v divácích, kteří inscenaci sledovali naživo v době, kdy se uváděla. Problém totiž nebyl pouze v neznalosti, ale i v tom, že to pro nás nebyla každodenní žitá zkušenost, zákonitě se tedy v našem vnímání nemohly objevit stejné asociace jako u diváka, kterého tato zpravodajská znělka po řadu let provázela v běžném životě. Kdyby např. podobná inscenace byla uvedena dnes, troufám si říct, že by znělka opět neměla stejný vliv, i kdyby se jednalo o diváky, kteří si na ni pamatují. Dnes už to není jejich každodenní žitá skutečnost, nemohou se s ní tedy pojit stejné pocity a asociace jako tenkrát. Tento příklad uvádím právě proto, abych podpořila důležitost dobového kontextu, v jakém inscenace vzniká.

Divadelní inscenaci bychom měli tedy tvořit s myšlenkou na současného diváka a na specifickou dobu, ve které vzniká; na témata, která v dané době společností rezonují, nebo by podle našeho názoru rezonovat měla. A právě proto musí dramaturg vždy brát na zřetel, v jaké době chce text uvádět. Divadlo je druh umění, které v sobě odráží kulturní i společenskou atmosféru doby, ve které vzniká. V tom tkví jeho specifikum. Dramaturg si tedy při výběru textu musí klást také otázku, jaká je celková pozice divadla v dané době a jaká témata mohou společností rezonovat.

„Dramaturgie musí umět reflektovat fakt, že divadlo jako takové patří do umění doby jako celku, aktuální podoby kultury světové, a zvláště pak domácí, myšlení a atmosféry konkrétní doby, podoby a jedinečnosti národa, s vědomím tradice, trendů a cílů společnosti, v níž se rodí.“ (Klíma 2016: 52)

2.1.2 Divácká percepce

V předchozí podkapitole jsem definovala, proč je důležité myslet při výběru textu na časoprostor a dobový kontext. Částečně jsme se už dotkli dalšího hlediska, kterému se chci věnovat zde. A tímto dalším aspektem, který by měl brát dramaturg v potaz, je **divák**.

„Rozlišovacím atributem scéničnosti je adresovanost nějakému publiku, na které působí dotyčný nejenom tím, co dělá, ale také a hlavně tím, jak to dělá.“
(Vostrý 2012: 27)

Základním předpokladem pro vznik samotného divadla je přítomnost alespoň jednoho aktéra a jednoho člověka, který aktéra sleduje – diváka. Jinými slovy, aby se divadelní představení mohlo uskutečnit, je potřeba mít někoho (nebo něco), na co se díváme, a někoho, kdo se dívá.

Jaroslav Vostrý se ve své studii s názvem Scénické působení a zrcadlové neurony zabývá otázkou zrcadlových neuronů a dopadem, jaké má jejich objevení, na přemýšlení o divadle. Zrcadlové neurony vytváří neurobiologický základ pro tzv. vcítění, které vede při sledování představení ke spoluprožívání (Vostrý 2012: 19). Zrcadlové neurony nám tak při sledování pomáhají vnímat nejen co herec (příp. postava) dělá, ale i jak to dělá. Vostrý ve své studiu uvádí příklad, kdy herec Zdeněk Štěpánek v roli kumánského kapitána v inscenaci Jan Žižka přecházel přes jeviště. Šlo o běžné, jednoduché fyzické jednání. Vostrý k příkladu uvádí toto:

„Nešlo o to, proč přešel a co měl jeho přechod v samotném ději znamenat, ale o to, jak přešel. Toto jak se – jak už to na jevišti při takových příležitostech bývá – teprve proměnilo v co a jeho přechod dostal za daných okolností ten pravý smysl: totiž ten smysl, jaký mohli i přímo tělesně pocítit jeho diváci v hledišti. A to přesto, že by takového jevištního přechodu nebyli sami schopní; byli ale – i díky zrcadlovým neuronům – schopní zažít to, co je v nich samých – bez ohledu na jejich schopnost či neschopnost kráčet takovým konkrétním způsobem, tj. schopnost či neschopnost Štěpánka napodobit – alespoň ‘vevnitř’ a in potentia přítomné.“ (Vostrý 2012: 27)

Ve své studii tak Vostrý nachází další argumenty k tvrzení, že se konečná podoba inscenace utváří až v mysli diváka. Bez komunikace s divákem nedojde k tomu, aby byla inscenace někým komplexně vnímána a ztratí se tak její základní předpoklad. A právě proto, je divák jedním z aspektů, na který by dramaturg při výběru díla neměl zapomínat. Nelze ho tedy opomenout, a pokud tak v dnešní době činíme, vzniká většinou tvar, u kterého vedeme polemiku, zda se ještě jedná o divadlo nebo zda má tvar blíž např. k filmu či jinému druhu umění. Pokud tedy zůstaneme u této premisy, že divadlo vzniká především v mysli diváka, musíme na něj zákonitě myslet i při výběru hry, textu, námětu či tématu, které hodláme divadelně zpracovávat.

„Divadelní (a, šířeji, dramatické) umění je součástí společenského vývoje a pohybu. To, že usiluje o to být jeho součástí aktivní a vývoj formující, platí přinejmenším od dob osvícenství pro tzv. středoevropské kultury.“ (Vedral 2018: 19)

Divadlo je úzce spjato s divákem a tím i s celou společností. K vývoji společnosti zaujímá různé vztahy. Nikdy ho však od ní nelze úplně oddělit. Existuje mnoho způsobů, jak k divákovi přistoupit. Neznamená to, že by mu měl tvůrčí tým jít primárně tak říkajíc „na ruku“. Dramaturg může vybírat díla taková, aby diváka např. vzdělával, pobavil nebo třeba šokoval. Již v osvícenství vznikla myšlenka, že divadelní instituce by měla své diváky vzdělávat. A tím tak přispívat ke kultivaci celé společnosti (Vedral 2018: 19). I v dnešní době zůstává na divadlech požadavek, aby plnila i vzdělávací funkci (i proto, že se jedná o subjekty z části finančně podporované státem). Záleží ale na tom, jak si pojem „vzdělávání“ definujeme. V dnešní době už se tato představa leckdy odchyluje od osvícenského ideálu (a je tomu tak – dle mého názoru – dobře). To „vzdělávání“ v sobě nenesou pouze krásné, vysoké žánry, ale můžeme ho objevit i v inscenacích pobuřujících a provokujících. Nejednen tvůrce záměrně provokuje diváka nepříjemnou podívanou, která však může nést daleko hlubší rozměr než jen provokaci. Proto je možná lepší v dnešní době nehovořit přímo o funkci vzdělávací, ale např. o funkci konfrontační, o snahu rozšířit a prohloubit pohled na svět apod.

Stanovili jsme si tedy, že je divadlo médium, které je odkázáno na interakci s divákem. Jedním z úkolů dramaturga je sledovat, zda inscenace s divákem komunikuje. Ta k němu totiž promlouvá určitým specifickým jazykem. A aby mohl divák s inscenací komunikovat, musí umět rozklíčovat její poselství (Klíma 2016: 52). Bez znalosti divadelního jazyka tak nebude schopen poselství inscenace pochopit. K takovému nepochopení může dojít např. když sledujeme orientální divadlo. My jakožto středoevropský národ jsme zvyklí na určitý divadelní jazyk. Ten orientální se však zásadně odlišuje. Bez znalosti symboliky východního divadla je pro nás téměř nemožné jeho poselství pochopit. V tomto případě narážíme na rozdílnost dvou kultur.

Pro příklad ale nemusíme chodit tak daleko. Po rozhovoru s Hanou CISOVSKOU, která vyučuje na Ostravské univerzitě dramatickou výchovu a dramaterapii a dlouhodobě se tímto oborem zabývá, jsem byla překvapená jejími poznatky; a to tím, že velmi často pozoruje u svých studentů absolutní nepochopení divadelního jazyka v jeho základech (vždy jedná o studenty VŠ, tzn. o mladé, ale

dospělé lidi). Nehovoříme zde o schopnostech být divadelními tvůrci nebo umět viděné představení analyzovat s pomocí odborných pojmů. Mluvíme pouze o základní schopnosti dívat se, nechat na sebe viděné působit a vnímat primární sdělení inscenace - tzn. umět číst základy divadelního jazyka. Nabízí se zde otázka, proč tomu tak je. Důvodů může být samozřejmě několik. Podle Hany Cisovské je většinou společným jmenovatelem špatný první zážitek z návštěvy divadla a to, že je k divadlu nevedla rodina nebo okolí.

Samozřejmě, nejedná se o žádnou statistiku. Myslím ale, že takový poznatek stojí alespoň za zamyšlení. Pokud není divák schopen rozumět základnímu divadelnímu jazyku, nemůže zákonitě porozumět sdělení inscenace. Tento nedostatek se začíná ukazovat především v poslední době, kdy se i u nás v Čechách začíná pomalu rozvíjet funkce divadelního lektora. Pozice, která by měla „učit“ diváky, jak funguje divadelní jazyk a rozvíjet jejich schopnosti ho číst. Toto téma zde zmiňuji mj. proto, že pokud má dramaturg přemýšlet o svém divákovi, měla by ho napadat otázka, zda daný divák dílu vůbec může porozumět. Otázka divadelní vzdělanosti společnosti je velmi komplexní, proto ji v tuto chvíli nechám stranou. Většinou se v takovém případě jedná o diváky, kteří následně do divadla znovu už většinou nepřijdou.

Na co se ale dramaturg zaměřit může, je poznání diváků, kteří do daného divadla chodí. Aby mohl dramaturg uvažovat, jaká témata budou divákovi blízká, musí zákonitě svého diváka znát. Měl by tedy přemýšlet nad tím, pro jaké publikum inscenace vzniká. V takovém poznávání pomůže úvaha nad prostorem a tradicí divadla (pravděpodobně bude do Národního divadla chodit jiný divák než do divadla Jitka78). Ať už působí dramaturg sám v angažmá, a pomáhá tak utvářet směřování daného divadla, nebo je přizvaný pouze na hostující projekt, měl by si být stylu divadla vědom. A buď v něm pokračovat, nebo záměrně jít proti němu. Opět by se ale mělo jednat o vědomé a odůvodněné rozhodnutí. Pokud dramaturg svého diváka zná, může přemýšlet nad tím, jaká témata a jakým způsobem v něm mohou rezonovat, a i to by měl zahrnout do svých úvah při výběru textu.

Existují i divadelní formy, které nutně bezprostřední přítomnost diváka nevyžadují. Divadlo je považováno za umění živé, na rozdíl od výtvarného umění nebo filmu. S vývojem techniky a rozvojem filmu se však objevila možnost „zachycení“ inscenace nebo její zprostředkování skrze určité médium. Jedná se o filmový záznam inscenace nebo o online stream představení – trend „covidové“

doby. Vypadá to jako divadlo, chová se to jako divadlo – je to tedy divadlo? To je otázka, na kterou ještě neexistuje jednotná odpověď. Právě dnešní doba, ve které jsme zažili zavření divadel pro veřejnost a kvůli tomu mnoho podob a pokusů o „online-divadlo“, nám tuto otázku opět silně otevřela. Vzniklo množství způsobů, jak divadlo zprostředkovat – od vysílání divadelních záznamů, přes online streamy představení, po inscenace režírované rovnou pro filmový záznam, až k pokusům o divadlo ve virtuální realitě (např. projekt Brejlando, který vznikl v koprodukcí kreativní skupiny Brainz studios s Magistrátem hlavního města Prahy, při kterém divák sleduje speciálně natočený záznam inscenace ve 3D brýlích).

Já sama jsem mnoho podob toho „online-divadla“ viděla. A často to pro mě byl i velmi silný zážitek. Jedná se ale pořád o divadlo? Živě přenášené představení přeci nemůžeme považovat čistě za film, současně ale neobsahuje ten základní předpoklad pro vznik divadla – účast aktéra a diváka na jednom místě. Nelze popřít, že určitá komunikace s divákem zde také probíhá. Podle mého názoru nemůžeme ale tvrdit, že se jedná o komunikaci totožnou, jakou má možnost divák zažít při sledování divadla „naživo“. O jaký typ komunikace se tedy jedná? Jaký je to druh umění? Jan Vedral ve své knize Dramaturg uvádí:

„Společnost se proměňuje a její proměna v dnešním světě je stále rychlejší a stále hůře predikovatelná. Divadlo se proměňuje se svou společností a neodhadnutelnost společenských proměn znesnadňuje nejen dlouhodobější, ale i tzv. střednědobé rozvrhování jeho tzv. kulturně výchovného a vzdělávacího úsilí.“ (Vedral 2018: 21)

I tato citace mě opět vede k poznání, že je divadlo živým organismem, který nelze „zakonzervovat“ a uchovat ve stejné podobě pro další generace.

2.1.3 Divadelní soubor

V předchozích dvou kapitolách jsem se zabývala tím, na co by měl dramaturg při výběru textu myslet „směrem ven“. Tzn. zvážit, jak dílo bude působit na člověka, který se na ně bude dívat. Nesmíme však zapomínat, že stejně tak důležitý je dopad díla „směrem dovnitř“. Tím myslím, jak bude předloha působit na inscenační tým, herce a všechny další tvůrce, kteří se do jeho realizace zapojí. Protože umění je činnost, která se tvůrců při procesu jeho vzniku bytostně dotýká. Má tedy na ně zákonitě vliv. Ať už se jedná o vliv na jednotlivce nebo na celou skupinu.

Divadlo je činnost kolektivní, procházejí tak zde všichni tvůrci procesem společně. A často tato společně zažitá událost může měnit celou skupinu a její vztahy. I to je jeden z důvodů, proč je velká část divadelních souborů složena z věkově rozmanitých lidí. Mladší herci se od starších mohou učit, starší od mladších zas inspirovat. Procházejí tak stejným procesem různí lidé s rozdílnými zkušenostmi a názory a mohou si navzájem ukazovat další úhly pohledu, které by je samotné možná nenapadly. Tato kolektivní práce s sebou nese různá úskalí, ale právě ta vzájemná inspirace je jednou z velkých výhod, kterou tvorba divadla přináší. Dramaturg by se měl ve svém uvažování nad výběrem předlohy zabývat i konkrétními osobnostmi, které se budou na inscenaci podílet.

Dramaturg má buď v divadelním angažmá stálý herecký soubor a často i kmenového režiséra, anebo pracuje pouze na jednorázovém projektu. V těchto situacích je velký rozdíl. V prvním případě má dramaturg před sebou nejprve divadlo a konkrétní lidi, v případě druhém stojí na počátku projekt a až následně do něj hledá své spolupracovníky. V druhém případě tedy dramaturg nemusí brát na zřetel soubor a vybírat text pro něj, ale naopak: až na základě vybraného textu začne přemýšlet o dalších tvůrcích. Naproti tomu v prvním případě musí udělat dramaturg několik úvah, které výběru textu předchází a ne naopak.

Pokud vybírá dramaturg text pro stálý herecký soubor, má jednu velkou výhodu: herce ze souboru zná (často je jedním z poradních hlasů při tvorbě souboru). V první řadě zná lidi ze souboru po profesní stránce – má představu o jejich technických předpokladech a způsobu práce. A protože je divadlo činnost kolektivní a při práci se tvůrci velmi často odhalují i po emoční stránce, zná většinou dramaturg herce i po stránce lidské. Může tak uvažovat, jaká témata jsou jednotlivým hercům blízká, která jim naopak nic neříkají a u kterých by pro ně mohlo být přínosné, aby se s nimi konfrontovali.

Zuzana Sílová ve stati s názvem *O herecké dramaturgii* popisuje na příkladu několika etap Vinohradského divadla přístup, který nazývá *hereckou dramaturgií*:

„Termínem ‘herecká dramaturgie’ tedy obvykle v jistých typech divadla míníme tu situaci, kdy se repertoár vybírá ‘na herce’: na začátku nestojí otázka, ‘co budeme hrát a proč’, ale ‘kdo bude hrát a co to bude’. Herecká dramaturgie se v tomto případě často rovná výběru titulů umožňujících uplatnit osobní kouzlo hereckých protagonistů a jejich hereckou virtuozitu.“ (Sílová 2009: 223)

V citované pasáži je tedy popsán jev, kdy se text, který bude divadlo uvádět vybírá hercům „na míru“. Což může vést (jak sama Sílová dodává) k rozvíjení divadla, které označujeme jako „bulvární. Ve svých úvahách však jde Sílová dál. Uvádí Jiřího Frejku, který se *herecké dramaturgii* systematicky věnoval. Ale v jiném slova smyslu, než ve kterém ji chápeme v souvislosti s bulvárními divadly. Frejka se snažil rozvíjet talenty mladých herců a nabídnout jim role takové, aby v nich mohli něco nového objevit a posouvat své hranice. A tím svůj potenciál dál rozvíjet a kultivovat. Z tohoto přístupu vyvstává jiný pojem, na který se můžeme zaměřit, a to je *osobní téma* herce.

Zde se dostáváme k tomu, že má dramaturg stálého souboru možnost své kolegy znát i po lidské stránce. A v čem to může být při jeho práci výhodou? Každý z herců má určitá témata, která se ho víc dotýkají, ke kterým cítí potřebu se vyjádřit, která jsou mu bytostně vlastní. Skrze interpretaci postavy může herec své osobní téma rozvíjet. Stává se tak svébytným tvůrcem, a ne pouze interpretátorem (jak bylo vyžadováno v minulosti). Podporuje to jeho tvořivost a pravdivost výkonu. Takže na jedné straně existuje obsazování podle typu, na straně druhé podle tématu, které má herec s postavou společné.

Dramaturg může s touto myšlenkou pracovat, a tak vhodně zvolenými rolemi vytvořit pro herce cestu, která ho postupně dovede k postavám se silným tématem. Nemusí se vždy jednat o role stejného rázu, ba naopak: mohou být voleny tak protichůdné, že potom společně dají herci zkušenost pro roli velkou. Osobní témata herce se mohou proměňovat s přibývajícím věkem a nabitými zkušenostmi. Stejně tak se nemusí proměňovat téma, ale pouze úhel pohledu. A to opět může vést k velkému osobnostnímu rozvoji, který může mít dopad na herecký projev.

„Rozvíjení osobního tématu herce prostřednictvím scénické interpretace postavy, hry, tak se také může stát specifickou oblastí teoretické dramaturgie, která zkoumá genologii herectví – tedy svébytnou teorii druhů a žánrů herectví, jejichž znalost pomáhá studentovi objevovat své vlastní, individuální, žánrově-stylové možnosti.“
(Sílová 2009: 237)

Sílová své poznatky zaměřuje na to, jak je v praxi využít při výuce budoucích divadelníků. Myslím si ale, že v tomto případě platí stejná pravidla jako u studentů i u těch, kteří již toto řemeslo vykonávají profesionálně (což mj. dokládá i to, že Sílová svou hypotézu vytvořila právě na základě příkladů profesionálů). Samozřejmě

studenti jsou „nepopsanými listy“, takže poznávání různých témat a stylů může mít na kultivaci jejich hereckého projevu větší vliv než u zkušených herců. Ale rozvíjení osobního tématu může provázet jakéhokoliv herce po celý život. I profesionála tak je schopno vymanit ze stereotypu, nabourat jeho ověřené „herecké postupy“ a otevřít mu další cestu. Objevování osobního tématu v různých postavách a různých žánrech může vést i ke změně navyklého způsobu hraní nebo ke změně tvůrčího přístupu. A to vše dohromady může posouvat hranice umělce, jak v osobním rozvoji, tak i v hereckém výrazu.

V předchozích odstavcích jsem se zaměřila pouze na hereckou profesi, stejný princip ale platí i pro režiséra (příp. další tvůrce, kteří se na inscenaci podílejí). I režisér do tvorby promítá svá osobní témata. Pokud dramaturg tato témata zná, může vhodným výběrem textu přispět k posunutí jeho hranic a rozšíření obzorů. Takové uvažování má vliv nejen na tvůrce, ale i na výsledné dílo. Obecně platí, že pokud si tvůrci najdou v díle něco, co se jich bytostně dotýká a co by chtěli inscenací sdělit, zákonitě se to na díle odrazí. A může tak vzniknout něco opravdu silného.

To vše je ale možné pouze tehdy, pokud někde dramaturg se souborem působí v delším časovém horizontu. Jedná se o práci, která probíhá kontinuálně. A tento dlouhodobější vývoj uměleckého souboru udává směřování i celému divadlu. Právě skrze tuto práci se dramaturg může podílet na jeho vývoji a budování tematického zaměření. Protože divadlo tvoří především lidé, tzn. že jeho směřování a témata jsou utvářena především z témat jednotlivých herců, režisérů, dramaturgů a dalších tvůrců.

Na závěr této kapitoly si pro podpoření argumentů dovolím uvést jeden příklad z vlastní tvorby, kdy jsem měla možnost sledovat, jak student herectví právě výše popisovaným způsobem objevil další rozměr svého talentu. Stalo se tomu během zkoušení naší absolventské inscenace *Přelet nad kukaččím hnízdem*. Už při přípravách režijně-dramaturgické koncepce jsme se shodli, že chceme vycházet z herců samotných a poskytnout jim co největší prostor a materiál pro vytvoření hereckých postav. Wassermanova dramatizace je tomu velmi otevřená především u rolí pacientů. Hodně jsme tedy uvažovali nad vhodným obsazením. Někdy můžeme zaslechnout větu, že daný herec byl obsazen do „protiúkolů“. To, co se zde snažím popsat, podle mého názoru není snaha o tyto „protiúkoly“. Ale naopak. Na počátku stojí rozpoznání určitého talentu a následně snaha o jeho kultivaci. Takže role, která se na počátku zdá, že se pro daného herce vůbec „nehodí“, mu

během zkoušení může přinést nové poznání o sobě samém a ukázat mu jeho další možnosti.

S touto úvahou jsme do role Billyho Bibbita obsadili Petra Kulta. Není to postava, která by na první pohled byla blízká jeho typu nebo způsobu práce. Billy Bibbit bojuje se sebou samým a s pocitem, že není dost dobrý. Skrývá se v něm určitá křehkost, dětská naivita a čistota a současně strach z vystoupení ze své komfortní zóny – strach ze změny. A právě to měl možnost Petr Kult objevit, když byl jako Billy obsazen. Práce na roli se pro něho stala i soubojem se sebou samotným; zda dokáže překonat svůj „komediální typ“ a vykročit z té pro něj komfortní zóny. Měl tak možnost objevit jiné herecké prostředky. Opustit ty vnější (které jsou mu vlastní a často je používá s velkou zručností), ale najít i vnitřní prostředky a objevit jiný způsob práce na postavě. Tyto prostředky mu ukázaly další cestu, jakou může postavu vytvářet a nabídly mu možnost do budoucna tyto principy spojit. Takže role, u které se na začátku mohlo zdát, že je mimo jeho typ, se nakonec ukázala (i podle jeho slov) jako velmi přínosná zkušenost pro budoucí tvorbu.

2.1.4 Dramaturg a jeho vztah k tématu

Jan Císař hned v úvodu svých Základů dramaturgie uvádí, že *„dramaturgie je činnost na pomezí. Její existence vyjadřuje skutečnost, že určité divadlo převažujícího činoherního typu se pohybuje mezi literaturou a jevištěm.“* (Císař 2020: 11). Dodává, že tato definice platí, pokud mluvíme o činoherním interpretačním divadle. Co z toho ale pro naši úvahu plyne? Dramaturg jako by stál rozkročený: jednou nohou se pohybuje na poli literatury a teoretické analýzy a druhou stojí v tvůrčím procesu při vzniku inscenace. Část jeho práce se tedy opírá o teoretické poznatky, ta druhá o jeho umělecký vklad. Dramaturg tedy nemůže spoléhat pouze na svoji schopnost dílo správně analyzovat, ale musí se v určité části procesu opřít i o svou tvořivost. V podstatě vše, co jsem popisovala o osobním tématu herců a režiséra, měl by dramaturg brát v potaz i u sebe.

U herce můžeme říct, že je jeho dílem vytvoření herecké postavy, u scénografa je to dramatický prostor, u režiséra inscenace. U dramaturga to není tak jednoznačné. Dramaturgie je totiž uměleckou činností, která sice nevytváří vlastní samostatné dílo, ale pořád je to činnost tvůrčí (Vedral 2018: 26). Divadlo je činnost kolektivní. Je tedy potřeba, aby i dramaturg vnesl do díla svůj osobní vklad. Tento osobní vklad by měl stát již na začátku celého procesu. Už při výběru díla by měl

dramaturg dát i na to, co ho na díle zajímá, provokuje, co sám cítí potřebu, že by se mělo sdělit společnosti. Ano, tento výběr může být založený i na teoretických úvahách, které jsem popsala v předchozích kapitolách, nemělo by ale u toho zůstat. Dramaturg musí dílo analyzovat, rozebrat na motivy a témata, přemýšlet nad režijně-dramaturgickou koncepcí, hereckým obsazením a následně být přítomen procesu zkoušení a vznikání inscenace. Jak by však mohl s dílem dále pracovat, když by necítil k tématům žádný osobní vztah? Podle čeho by např. vybíral, jaká témata akcentovat a co dalšího v nich hledat?

Mohli bychom říct, že v něčem je toto pro dramaturga složitější než pro jeho další umělecké kolegy. Dramaturg při své práci totiž musí pořád balancovat mezi osobním zaujetím a schopností zachovat si odstup. On je totiž ten, který by měl v průběhu zkoušení dbát na to, aby bylo myšlenkové směřování inscenace udrženo, on by na sebe měl brát roli nezaujatého diváka, který dílo vidí poprvé, musí odhadovat, jak bude výsledek působit a zda použité prostředky srozumitelně zprostředkovávají sdělení inscenace. Jednoduše řečeno, dramaturg je ten, který hlídá, aby se tvůrci při procesu zkoušení v tvorbě neztratili. K čemu může při tvorbě snadno dojít, protože se jedná o činnost velmi osobní.

„Základem dobrého dramaturgického výkonu při přípravě inscenace totiž zůstává podle mého přesvědčení i zkušenosti nutnost zachovat kritický odstup od vznikajícího díla a udržet si onu nepříjemnou a často také nepřívětivě přijímanou schopnost nahlížet na danou fázi z druhé pozice, než je ta, v níž právě nesporně naplno a zcela bez odstupů pracuje autor, překladatel, či režisér.“ (Vedral 2018: 26)

U dramaturga se tak kloubí role analytika s rolí umělce. Dramaturg může „objektivně“ zanalyzovat dílo. Může se pokusit zachovat kritický odstup a vše objektivně hodnotit a rozebrat. Na stranu druhou je zde ale ta umělecká stránka. Nestačí, aby se dramaturg spoléhal vždy pouze na logický a objektivní přístup. Někdy je potřeba se spolehnout i na vlastní intuici. Některé jevy a situace prostě není možné teoreticky popsat, zaškatulkovat nebo racionálně vysvětlit. Někdy prostě víme – „cítíme“, že to tak má být, i když to neumíme odůvodnit. A kvůli tomu musí nejprve dramaturg v díle najít něco, co ho na něm zajímá. Musí najít dílo takové, které se ho vnitřně dotýká, aby se v podobných situacích mohl nechat řídit svou intuicí. Musí vědět, proč zrovna takové divadlo dělá a co jím chce sdělit. To mu pomáhá ho pak obhájit nejen navenek, ale především před sebou samotným. A i když si má zachovat kritický pohled, musí na sebe nechat divadlo i působit. A

tyto dvě roviny je vždy složité vybalancovat. Je důležité, aby dramaturg na jedné straně nesklouzl do role lhostejného kritika, na straně druhé dílu nepropadl s velkým nadšením tak, že ztratí veškerou schopnost reflexe, nebo se pokusí pouze realizovat vlastní tvůrčí ambice, a tím inscenaci odebere tu tak důležitou roli – roli dramaturga.

2.2 Absolventská inscenace

V závěru studia na DAMU jsme stáli před nelehkým úkolem: čekalo nás nazkoušení absolventské inscenace, která měla být završením našeho pětiletého studia. Jelikož jsem během studia většinou spolupracovala v režijně-dramaturgické dvojici se spolužákem Vítem Malotou, bylo rozhodnuto, že se absolventské práce chopíme opět společně. Jednou z podmínek bylo, aby v inscenaci účinkovali, pokud možno, všichni studenti herectví z paralelního ročníku. Pro naši absolventskou inscenaci jsme nakonec vybrali *Přelet nad kukaččím hnízdem*. V této kapitole se tak pokusím přiblížit, jak jsme při celém procesu postupovali. Pokusím se poukázat i na to, co všechno jsem jako dramaturg musela brát v potaz a co jsem si na základě této zkušenosti mohla zpětně uvědomit.

2.2.1 Výběr textu pro absolventský ročník

Na počátku příprav naší absolventské inscenace bylo dvojí východisko: v první řadě vybrat dílo, které bude blízké naší dramaturgicko-režijní dvojici a současně dílo takové, ve kterém dostanou příležitost všichni studenti z našeho ročníku herectví. A na mě jakožto dramaturgickou složku naší dvojice připadla zodpovědnost za výběr vhodného textu. Každý, kdo se ocitl v podobné pozici, ví, že je to mnohdy pozice nelehká. Vybrat vhodný kus, který se bude v divadle uvádět, je vždy věc ošemetná. Dramaturg musí myslet na silné a slabé stránky souboru, s kterým pracuje, na umělecký vkus režiséra, na dramaturgické směřování divadla.

Na začátku jsem tedy měla dané herce a režiséra. Nacházela jsem se v takové modelové situaci repertoárového divadla, ve kterém je stálý herecký soubor a kmenový režisér. Dramaturg v takové pozici musí brát na zřetel i další aspekty než ten, který pracuje jen na jednom konkrétním projektu. Jednou ze snah katedry činoherního divadla na pražské DAMU je (v rámci možností) co nejvíc simulovat prostředí profesionálního divadla. Studenti režie a dramaturgie proto tvoří své klauzurní práce po čtyři roky studia se stejným ročníkem studentů herectví. Vzniká tak aspoň částečně dojem repertoárového divadla se stálým souborem. Jednou z hlavních výhod takového uspořádání (ať už v divadle nebo ve škole) je kontinuita práce. Plánování studijního programu se nemusí omezovat na semestr nebo na jeden rok, ale lze plánovat dlouhodobější práci, např. skládat úkoly v jednotlivých semestrech tak, aby se navzájem doplňovaly.

Takové uspořádání nabízí především pro dramaturga nemálo výhod. Jedním z úkolů dramaturga je přispět k rozvoji divadla, jehož je součástí. Musí tedy zákonitě přemýšlet nad lidmi, kteří dané divadlo utvářejí. V divadle se stálým souborem má dramaturg pevné jádro lidí, kteří v souboru setrvávají po delší dobu. Lze tedy o jejich tvorbě přemýšlet v komplexnějším měřítku. Výhody, jaké má při tvorbě stálý soubor divadla, jsem popsala v podkapitole *Divadelní soubor*.

Hlavní výhodou dlouhodobější spolupráce je, že dramaturg má možnost lidí víc poznat. Ať už po stránce profesní, tak i osobní. Má možnost sledovat, na co a jak reagují, jaká témata se jich dotýkají víc, jaká míň. Jaký skrývají potenciál, který se v nich může probudit, pokud na něm budou kontinuálně pracovat. Přeci jenom při divadelní tvorbě je potřeba k některým tématům, způsobu práce tak říkajíc „dozrát“. Člověk prochází po celý život vývojem a témata, která ho zajímají teď se mu za pár let mohou zdát naprosto banální a mohou ho pálit naopak úplně jiné otázky. Ať už je to jeho osobním vývojem, změnou situace, ve které se nachází nebo třeba obyčejným „dospíváním“.

Pozice dramaturga v souborovém divadle na něj ale také klade nároky, které by neměl opomíjet. Např. to, že by měl přemýšlet o hereckém souboru jako o celku. Nikoho neupřednostňovat. Jednou dát velkou roli jednomu, podruhé jinému. Dávat hercům takové úkoly, aby se tak říkajíc „vyhráli“. Časem se dramaturg naučí odhadovat, jakými rolemi by měl herec projít, aby k nějaké velké roli dospěl, aby se k ní vyhrál. Naučí se hledat materiál i tak, aby na něm herec mohl růst. Někdy se můžeme setkat s myšlenkou, že dramaturg je ta postava, která se má upozadit pro dobro díla. Jeho dílem není však jedna jediná inscenace, ale právě to divadlo jako celek. Např. v Německu často stojí dramaturg v čele divadla a je garantem jeho konkrétní poetiky. Role dramaturga má v sobě podle mého názoru i kus z role učitele. A to ne ve smyslu, že by měl někoho poučovat nebo ho něčemu naučit. Ale v tom smyslu, že má možnost pomoc lidem růst a rozvíjet se. A to je schopnost nadmíru neocenitelná.

Naše studium na DAMU se snažilo simulovat prostředí repertoárového divadla, především ve snaze o kontinuitu práce. Samozřejmě já jako student jsem zdaleka nebyla v pozici utváření směru divadla (v tomto případě ani směru jednoho ročníku), ale měla jsem možnost aspoň částečně kontinuální práce se studenty hereckého ročníku. Výhodou mi tedy bylo, že jsem před sebou měla lidi, se kterými jsem v rámci studia již tři roky spolupracovala na všemožných projektech (školních

i mimoškolních). Zнала jsem je tím pádem nejen jako své spolužáky a kamarády, ale také jako kolegy. Měla jsem možnost poznat jejich silné a slabé stránky, jaká témata jsou jejich povaze blízká a jaká naopak vzdálená, kdo jakým způsobem pracuje apod.

Stejnou výhodu v sobě nesla znalost režiséra. Díky tomu, že jsme se spolužákem Vítem Malotou spolupracovali na několika projektech, ať už v rámci školy, tak i mimo ni, znala jsem i jeho po umělecké stránce. Věděla jsem, jaká témata mu jsou blízká, jakou poetiku při režírování používá a jakým způsobem se mu nejlépe pracuje. K tomu jsme si do tvůrčího týmu přizvali studentku scénografie Zuzanu Štěpančikovou a studentku kostýmního výtvarnictví Alžbětu Plachou, se kterými už jsme také několikrát pracovali.

Měla jsem tedy na počátku stanovený herecký soubor, který jsem znala, a režiséra, s kterým jsem již několikrát spolupracovala. Věděla jsem, že režisérovi je blízká spíš detailní herecká práce než vytváření efektních obrazů. Též jsem měla možnost během studia poznat, že mám před sebou skupinu herců, kteří jsou partnery režiséra a je jim blízký přístup, kdy mohou sami aktivně vytvářet hereckou postavu. Bylo tedy jasné, že hledáme takový materiál, který by skýtal velký prostor pro vytváření hereckých postav, a to pro celý ročník. Potřebovali jsme tedy takový text, kde nebude pouze pár velkých rolí, ale kde bude dána příležitost všem studentům.

Hlavní rozdíl mezi běžným divadelním souborem a naším „ročníkovým souborem“ bylo věkové složení herců. V repertoárovém divadle bývá složení souboru věkově rozmanité. U nás se však jednalo o studenty herectví jednoho ročníku, takže logicky šlo o herce a herečky přibližně stejného věku – a to konkrétně v rozmezí mezi 22-27 lety. Ve většině profesionálních divadel je soubor složený z hereček a herců různého věku. Má to několik důvodů. Jedním z nich je mj. i to, že světová dramatika obsahuje postavy různého věku. Takové složení souboru tedy umožňuje sáhnout po téměř jakékoliv hře. V naší situaci tomu tak ale nebylo. A co teď s tím? Byl to jeden z velmi výrazných faktorů, který jsme při výběru textu museli mít na paměti. A to i proto, že už na začátku procesu jsme byli rozhodnutí, že se nechceme vydávat cestou výrazné stylizace, ale naopak spíš cestou psychologicky pravdivého herectví. Je samozřejmě naprosto běžné, že herečky a herci často ztvárňují postavu mladší, či starší, než jsou oni sami. Pokud se však nejedná o silně

stylizovanou inscenaci, většinou tvůrci chtějí uchovat alespoň zdání, že je herec přibližně stejně starý jako jeho postava.

Složení našeho souboru tedy mělo určité limity. Těmto se ale budu podrobněji věnovat v kapitole *Zásahy do textu*, kde popíšu, jaké výrazné úpravy jsme v textu (a koncepci) museli udělat právě s ohledem na to, pro jaký konkrétní kolektiv byl text vybrán. Na jednu stranu byl věk herců určitým omezením, na stranu druhou skýtal jednu důležitou výhodu. Vzhledem k tomu, že jsme s herci vrstevníci, objevovala se u nás některá společná témata. A to naší práci v mnohém usnadňovalo. Jako skupina studentů, která se zná a společně tvoří již několik let, jsme měli možnost opřít se o tuto zkušenost a nadšení do společné práce.

2.2.2 Přelet nad kukaččím hnízdem

Předlohou pro naši absolventskou inscenaci se nakonec stal *Přelet nad kukaččím hnízdem* (v jiném překladu též: *Kde kukačka hnízdo má?*). Je to divadelní hra podle slavného románu Kena Keseyho s názvem *Vyhodíme ho z kola ven*. Jedná se o Keseyho prvotinu, kterou dokončil v roce 1962. Hned po vydání sklidil román obrovský úspěch, a to nejen u čtenářů, ale i u kritiky (Wasserman/Bártová 2002: 16-17). Následně se dočkal několika adaptací. Mezi nejznámější patří filmové zpracování z roku 1975, které režíroval Miloš Forman. Hlavní postavy zde ztvárnili Jack Nicholson jako McMurphy, Louise Fletcherová v roli sestry Ratchedové a Will Sampson jako náčelník Bromden. Tento původně nízkorozpočtový film jako jeden z mála dostal pět Oskarů, a to právě v hlavních kategoriích jako je nejlepší film, scénář, režie a ženský a mužský herecký výkon (Wasserman/Bártová 2002: 63).

Ještě předtím, než se objevil tento světově známý film, vznikla jiná adaptace románu, která je také známá dodnes. Jedná se o úpravu pro divadelní zpracování, kterou vytvořil Dale Wasserman. Její první verzi napsal Wasserman s přispěním Kirka Douglase, které nebylo úplně šťastné. Tato verze vznikla pro broadwayskou inscenaci, ve které právě K. Douglas ztvárnil hlavní postavu McMurphyho. Premiéru měla v roce 1963. Inscenace byla divácky přijata poměrně kladně, několik kritik ji však absolutně zavrhl, a to především kvůli své drammatizaci. Ani ne po třech měsících tak byla inscenace stažena a Wasserman se následně pustil do předělání drammatizace. Druhou verzi si už napsal „po svém“. Ta byla prvně uvedena v San Francisku, kde sklidila velký úspěch, tentokrát i u kritiky, a postupně se dočkala celosvětového uznání. Dodnes se v divadlech uvádí právě tato drammatizace

(Wasserman/Bártová 2002: 50-52). Tyto dvě adaptace (filmová i divadelní) přispěly k proslavení původního Keseyho románu po celém světě. Přestože napsal později několik dalších děl, žádné z nich se nedočkalo takového úspěchu a nepřekonal slávu, kterou mu přinesl jeho první román.

Román *Vyhodíme ho z kola ven* se odehrává v oregonském psychiatrickém ústavu, do kterého jednoho dne přichází svobodomyšlný chlapík Randle Patrick McMurphy. Aby se vyhnul pobytu v pracovním táboře, předstírá duševní chorobu a je poslán do ústavu na zkoumání a určení diagnózy. Zde se setkává s vrchní sestrou Ratchedovou, která v léčebně pevnou rukou udržuje pořádek, a s pacienty, kteří její řád ustrašeně následují. McMurphy je uspořádáním v léčebně, které často hraničí se šikanou, zaskočen. Není v jeho povaze, aby se podobné situaci podrobil, začne tedy pravidla ústavu porušovat. McMurphyho nespoutaná živelnost postupně probouzí ostatní pacienty z dlouhodobé apatie. Začnou se k jeho malé revoltě přidávat, což jim vrací chuť do života. Se systémem je však těžké bojovat a McMurphy nakonec za své principy a ideály položí cenu nejvyšší – svůj život. Jeho oběť ale nevychází naprázdno. Jeho činy probudí v pacientech ztracenou sílu do života, a to vyvrcholí Indiánovým útekem z léčebny.

Ti, kteří znají pouze slavný Formanův film, mohou být při čtení knihy překvapeni, že ústřední postavou původního díla je náčelník Bromden (nebo též Indián). Román je totiž psán v ich-formě, a to právě z pohledu Indiána. Náčelník Bromden zde působí v roli vypravěče a my jako čtenáři vše, co se odehrává v léčebně vnímáme skrze jeho oči. Realistické popisy situací se střídají s Bromdenovými schizofrenickými představami. Kesey nás tak pořád nechává v nejistotě, zda situace opravdu probíhaly tak, jak je vnímá Indián nebo zda jsou jeho pohledem a nemocí zkreslené.

Jedním z aspektů, kterých jsem si na Wassermanově dramatinizaci cenila je právě to, že pohled Indiána zachovává. Střídá situace, ve kterých je náčelník Bromden mezi pacienty ignorován, s jeho vnitřními monology. Právě v nich se ukazuje hrůza, jakou léčebna v Indiánovi vyvolává. Střídají se tak poměrně realistické situace s obrazivými popisy ústavu jako nebezpečného stroje, který každého postupně semele. Wasserman nás tak nechává v nejistotě (stejně jako Kesey) ohledně otázky duševního zdraví Indiána. A zachovává tím atmosféru původního díla.

Velkou změnu oproti předloze však činí Wasserman v počtu postav. Ten výrazně omezuje. Ústředními postavami zůstávají náčelník Bromden, Randle Patrick McMurphy a vrchní sestra Ratchedová. Z postav pacientů jich zachovává pouze šest, jsou jimi: Dale Harding, Billy Bibbit, Scanlon, Cheswick, Martini a Ruckly. Další pacienty původní předlohy tedy buď úplně opomíjí, nebo jejich vlastnosti sloučí do jiné z postav. Děje se tak např. u pacienta Rucklyho, který je po lobotomii a ve hře často stojí s rukama roztaženými do kříže. Právě toto gesto v románu dělá jiný pacient – Ellis. Jeho postava není pro příběh stěžejní, pravděpodobně z toho důvodu nebyla v dramatinaci zachována. Ale náboženská symbolika, na kterou jeho ruce roztažené do kříže odkazují, hraje jak v původním díle, tak i dramatinaci velkou roli, proto tohle gesto Wasserman přenesl na jiného pacienta. Že dochází k tak velké redukci postav je ale dobře. Bylo by prakticky nemožné na divadle odvyprávět příběhy všech pacientů. Snížení jejich počtu dává prostor, aby se z nich stali plnohodnotné a komplexní postavy. A současně je jejich počet dostačující, je to dost velký vzorek, na kterém se poměry v ústavu dají ukázat.

Ze zdravotnického personálu zachovává Wasserman pouze sestru Flinnovou, která působí jako žačka Ratchedové a též v sobě nese náboženský motiv, a doktora Spiveyho, skrze kterého demonstruje sílu vrchní sestry. V dramatinaci se objevuje ještě pomocný personál: dva ošetřovatelé Warren a Williams, zřízenec Turkle a Elektromechanik, který má na starost elektrošokovou terapii. Počet pracovníků v léčebně tak Wasserman výrazně omezuje. Ale pro divadelní účely je dostačující. Jsou znakem systému léčebny, je na nich demonstrován její řád a síla Ratchedové.

V románu se objevuje několik momentů, kdy mají pacienti možnost střetnout se s vnějším světem – např. ve scéně, kdy McMurphy uspořádá výlet lodí. Wasserman však svou dramatinaci koncentruje pouze do jednoho prostředí, vše se odehrává v denní místnosti blázince. Pokud ve hře dochází ke změně prostoru, děje se tak pouze pomocí světla (např. při Bromdenových promluvách nebo při scéně s elektrošoky). Všechny prostory jsou ale pořád uvnitř ústavu, pacienti tak po celou hru, na rozdíl od románu, léčebnu neopustí. Přesto byla potřeba, aby v dramatinaci zůstal prvek vnějšího světa, se kterým budou mít pacienti možnost se střetnout. A to je jeden z důvodů, proč Wasserman zachovává návštěvy Candy a následně přivádí na scénu s mejdanem i Sandru. Střet s vnějším světem pacientům zprostředkovává už samotná postava McMurphyho – jeho příchod a smýšlení, které

se odmítá vzdát vnitřní svobody. Bylo ale potřeba dodat další impulzy, které McMuprhyho svobodomyšlné smýšlení a revoltu podpoří. A těmi jsou právě postavy dvou prostitutek.

Jak samotná románová předloha, tak Wassermanova dramaturgie nás něčím fascinovala. Přestože román obsahuje hodně prvků svázaných se svou dobou, není pohyb, že některá jeho témata jsou aktuální i v dnešní době (což mimo jiné dokládá neustálá popularita filmu a znovuvydání textu na jevišti). Jedním z takových témat je např. boj jedince proti systému. Pod tím si nemusíme hned představit revolucionáře, který chce celý systém porazit. Může se jednat jen o prosazení vlastní individuality, o snahu zůstat „sám sebou“ a nenechat se spolknout společností. Dalším takovým tématem je rozpor mezi starou a novou dobou; mezi určitým lidským prapůvodem, lidskou přirozeností a moderní, technickou, někdy až mechanizovanou společností. *Přelet nad kukaččím hnízdem* je bojem za svobodu ve všech jejích podobách.

Jedním z našich požadavků na text absolventské inscenace byl ten, aby rezonoval celou naší skupinou. Abychom v něm opravdu všichni našli téma, které je nám i osobně blízké a které bychom chtěli společně sdělovat. Proto byl i požadavek, aby text dával velký prostor pro hereckou tvorbu. A právě tyto nároky *Přelet nad kukaččím hnízdem* splňoval. Společné téma, které by se nás osobně dotýkalo, jsme našli v postavách pacientů, kteří se v ústavu dobrovolně podvolují nepříjemnému řádu a terapiím, a přitom můžou kdykoliv odejít. V jejich přístupu jsme objevili téma, které silně rezonovalo naší skupinou; a tím je neschopnost činu, neschopnost vystoupit ze své komfortní zóny, neschopnost aktivní změny situace, která se nám nelíbí. Tito pacienti odmítají reálný svět a radši se před ním „schovávají“ v léčebně. Stěžují si na řád vrchní sestry, a přitom bez něho nejsou schopni fungovat. Tyhle postavy nejsou žádní hrdinové, ale současně to nejsou ani ustrašené postavičky. Jsou to hluboce zranění lidé, kterých může být člověku i líto. Reálný svět jim ublížil, zanechal na nich šrámy, se kterými se nejsou schopni vyrovnat. A to je důvod, proč se zavírají do léčebny. Nejsou v tuto chvíli schopni se konfrontovat s vlastními problémy, a tak tímto zavřením svůj reálný život pozastavují a vyhýbají se bodu, kdy problém budou muset řešit. Mají problém přijmout svět takový, jaký je, a svět má problém přijmout je.

A do takové situace přichází McMurphy, který tuto pasivitu naprosto odmítá. Je to člověk, který pacientům ukáže, že to lze i jinak, že takhle nemusí žít pořád, že

ta cesta možná existuje, jen je potřeba se na celou situaci podívat z jiného úhlu. Celou hrou se line otázka, zda „jsem na to dost silný“. A McMurphy jako by na to odpovídal jinou otázkou: A proč bys neměl být? Velmi zajímavý je moment, kdy má rozhovor s Indiánem o tom, zda je dost velký. Bromden zarytě opakuje, že je na to všechno „moc malý“. Na konci hry, po velké oběti McMurphyho, dochází pacienti k poznání. To verbalizuje Dale Harding, když na McMurphyho pomyslnou otázku na konci hry odpovídá – „Jsi tak velkej, jak se sám dokážeš udělat!“

Objevuje se tak téma, do jaké míry si problémy způsobujeme sami a do jaké míry jsme pány vlastního života. A právě toto bylo téma, které nás vedlo nejen ke zkoumání látky, ale i ke zkoumání sebe samotných. Na závěr zde uvedu slova Víta Maloty, který inscenaci režíroval. Myslím, že můžou přiblížit, z čeho jsme se při zkoušení snažili vycházet.

„Je s podivem, jak málo ztratila dramatičtva Dalea Wassermana a vůbec celá kniha Kena Keseyho na aktuálnosti. Stěžejním tématem pro nás nebyla svoboda v tehdejší době představovaná hnutím hippies, svoboda nevázaná, protest proti pravidlům atp... Naopak to, co nejsilněji rezonuje se současností, je nesvoboda v každém z nás. Uzavřené oddělení psychiatrické léčebny je plné lidí, kteří si sami a svobodně zvolili odchod ze společnosti, neboť vnější svět byl pro ně příliš rychlý, krutý, nesrozumitelný. Samotný akt vzdání se osobní svobody, tedy získání klidu na úkor volnosti, rezonoval naší skupinou tak silně, že bylo jasné, jak osobně se nás tato otázka všech dotýká. Rozhodnou-li se lidé trpět pod tyranií raději, než aby museli nést za své činy následky, než aby byli sami pány svého osudu, upadá společnost pod jařmo populismu, instantních pravd a konformity. A obětování všeho pro nezpochybnitelnost osobní svobody, základního lidského práva, bylo, je a bude tématem pro všechny generace.“

(Vít Malota, citováno z programu inscenace *Přelet nad kukaččím hnízdem*)

2.3 Zásahy do textu a jejich dopad na inscenaci

V této kapitole se pokusím popsat a odůvodnit, jaké změny jsme ve Wassermanově dramatinizaci udělali. Zaměřím se zde pouze na takové zásahy, které byly opravdu výrazné a k nimž muselo dojít právě kvůli tomu, že se jednalo o absolventskou inscenaci. Při přípravě inscenace jsem musela udělat typickou dramaturgickou analýzu, rozpoznání témat hry, určení si těch hlavních a vedlejších, rozhodnutí, jaká bychom chtěli akcentovat a jaká pro nás nejsou tak podstatná. Nebudu se zabývat analýzou díla jako takového, chtěla bych se zaměřit především na aspekty, nad kterými jsem musela přemýšlet právě proto, že se vybíral text pro absolventský ročník. Těmi byly: věk herců, poměr herců a hereček, chybějící motivace a oblouky některých postav.

2.3.1 Věk postav versus věk herců

Jednou z otázek, kterou jsme si na začátku zkoušení museli zodpovědět bylo, jak budeme přistupovat k věku postav. Na jedné straně jsme měli ročník plný mladých lidí, na straně druhé stála hra, ve které se objevují postavy různých věkových kategorií. U některých přesný věk neznáme, u jiných si ho můžeme odvodit na základě jejich charakteristiky nebo chování: např. o Indiánovi se říká, že je jedním z prvních pacientů ústavu, slečna Ratchedová je dáma ve středních letech, doktor Spivey je též v pokročilejším věku, naproti tomu třeba Billy Bibbit je poměrně mladý muž. Většina postav by ale podle předlohy měla být starší než naši herci.

Jednou z cest, jak tuto otázku vyřešit, bylo např. zvolit výraznou stylizaci, kterou bychom podpořili i kostýmem. Tak by herci mohli „předstírat“, že je jejich postavám opravdu stejně let jako těm v předloze. Už jsem ale popisovala, že jsme stylizované herectví zvolit nechtěli. Právě naopak, chtěli jsme, aby mohl být herecký projev založen na co největší přirozenosti a uvěřitelnosti. Tam však nastával problém, jak to skloubit s požadavky předlohy. Přeci jenom herec má určité fyzické předpoklady, nějak vypadá a bez stylizace nebo masky nemůže uvěřitelně předstírat, že je mu o dvacet let víc. Herci samozřejmě často ztvárňují postavy mladší, či starší, než jsou oni sami. Pokud se však nejedná o silně stylizovanou inscenaci, většinou tvůrci chtějí uchovat alespoň zdání, že je herečka či herec přibližně stejně starý jako postava.

Herce totiž nelze od jeho výtvoru (herecké postavy) nikdy úplně oddělit. Jedním z důvodů je, že k tvorbě používá vlastní tělo, bez něj v činoherním divadle herec prostě tvořit nemůže. Takže už jen to, jak vypadá, má vliv na to, jak bude divák postavu vnímat. Druhý důvod je možná ještě důležitější. Herec nepůsobí na diváka pouze svou fyzičností, ale i svým celkovým *vyzařováním*. Do herecké postavy se tak mohou promítnout vlastnosti herce, jeho přemýšlení o světě a jeho zkušenosti (Vostrý 2014: 36-38). Takže nám nebránil pouze fyzický vzhled herců, ale právě jejich celkové vyzařování. To totiž nemohlo obsahovat zkušenost, kterou mají čtyřicátníci či padesátníci.

I proto jsme se rozhodli, že zvolíme postup následující: místo toho, abychom se snažili „navléknout“ na herce postavy starší, než jsou oni sami, tak postavy přiblížíme věkům našich herců. A to nejen vzhledem, ale právě jejich vnitřními motivacemi. Pokusili jsme se v jednotlivých postavách najít taková témata, které by byla blízká i nám, mladším tvůrcům. A to Wassermanova dramatinizace umožňovala. Soustřeďuje se totiž především na jednotlivé situace a neklade velký důraz na zázemí postav. Současně ale Wasserman píše situace tak, že z nich lze velmi dobře odhadnout, jaké mají postavy charakter. Mohli jsme tedy dát stranou osobní příběhy postav a soustředit se pouze na jejich témata. A s překvapením jsme zjistili, že se v postavách odehrává to, co může zažívat jak starší člověk, tak i mladý. Objevili jsme tak mnoho témat, která mohla být hercům blízká a umožnila jim budovat postavu ze sebe.

U většiny postav tento přístup nebyl problém. Právě naopak, často otevíral i další možnosti, jak postavu obohatit. U jedné z postav byla však cesta složitější. A tou byla postava vrchní sestry Ratchedové. Z mého pohledu to byl jeden z nejtěžších hereckých úkolů, které inscenace nabízela. Charakter sestry Ratchedové je totiž poměrně pevně spjatý s její životní cestou. V románu lze nalézt množství informací z jejího života, které odůvodňují, proč se takto chová. Její osobní příběh má na vývoj jejího charakteru opravdu velký vliv a stejně tak její věk. Dalším problémem bylo téma postavy. To, co šlo využít např. u postav pacientů, co se jejich tématu týče, nešlo tak úplně aplikovat i na postavu Ratchedové. Přece jenom ona není hrdinka, která se vzepře systému, není to ani oběť, které bylo ublíženo, a která na konci nalezne sílu. Ona je ta, které ztělesňuje systém, ta, která přináší zlo. Proto je podle mého názoru pro herečku složitější najít k této postavě vnitřní cestu než např. pro herce ztvárňujícího jednoho z pacientů nebo hrdinu McMuprhyho.

Dalším náročným aspektem tohoto úkolu je, že sestra Ratchedová je v podstatě sama. Na jednu stranu má „výhodu“ absolutní moci nad léčebnou, na druhou stranu při vzpouře pacientů stojí úplně sama. A musí stát opravdu pevně. Sama, proti všem. Ona musí udržet na oddělení pořádek, ona musí všechny „srovnat do latě.“ A je to právě ona, kdo musí být McMuprhymu rovnocenným soupeřem. Musí ukázat mateřskou lásku a něžnost a současně velkou vnitřní sílu.

Tohoto náročného úkolu se chopila herečka Martina Jindrová. Před námi opět ležely dvě možnosti. Mohli jsme se tvářit, že je naší herečce 40, kostým a make-up by nám byl jistě víc než dost nápomocný. Co však člověk kostýmem jen tak nevytvoří, je právě ta zkušenost. Nakonec jsme zvolili určitý kompromis. Myslím, že naše herečka s postavou velmi bojovala, ale bojovala statečně.

Vydali jsme se tedy cestou, kdy sestra Ratchedová není dáma ve středních letech. Stejně tak pacienti a další personál jsou v našem pojetí ve věku herců. Ocítáme se tak ve společnosti pacientů, kteří jsou poměrně mladí. To ale jejich nemoci nijak neoslabuje. Naopak se nám otevřel velký prostor pro domýšlení diagnóz pacientů a následně i prohloubení jejich charakterů. Z postav, které by mohly působit jako méně důležité, se tak stal poměrně hutný a zajímavý materiál, který studenti herectví mohli zkoumat. A to vnímám jako velký přínos; že všichni herci museli opravdu své postavy prozkoumávat, hledat v nich podobnosti a nalézat pro ně pochopení.

2.3.2 Ženské a mužské postavy

Další problém, který jsme při přípravách museli řešit, byl počet ženských a mužských postav. V předloze totiž velmi výrazně převažují mužské postavy. A nejen počtem, ale i zajímavými tématy. Ženské postavy, které se ve hře objevují, jsou všechny poměrně malé. Výjimkou samozřejmě zůstává postava vrchní sestry Ratchedové. To, že je dán ženským postavám tak malý prostor, má svůj důvod. V předloze (ať už mluvíme o románu nebo jeho dramatizaci) je poměrně výrazně tematizován ženský a mužský svět. Ústav je určen pouze pro mužské pacienty, ženy se zde objevují jen v roli sestřiček. Což je mj. dáno kontextem doby, v jaké byl román napsán. Ostatní zaměstnanci jsou též muži. A nad tím vším dozoruje vrchní sestra Ratchedová. Vzniká o to větší kontrast, ve kterém jedna žena vládne takovému počtu mužů. Jak říká na počátku knihy Dale Harding překvapenému

McMuprhymu: „*Jsme tady obětí matriarchátu, milý příteli, a doktor je proti tomu stejně bezmocný jako my.*“ (Kesej 2010: 33)

My jsme se ale rozhodli od tohoto tématu upustit, příp. ho akcentovat jiným způsobem. Vedlo nás k tomu několik důvodů. Jedním z nich bylo, že tento rozdíl mezi mužským a ženským světem pro nás nebyl stěžejním tématem, nechtěli jsme o něj úplně přijít, ale chtěli jsme v inscenaci akcentovat mnohem víc jiná témata. Další důvod byl čistě praktický. V našem ročníku studovalo 7 herců a 5 hereček. A my jsme chtěli opravdu všem nabídnout dostatek hereckého materiálu pro tvorbu komplexní postavy. Proto jsme se rozhodli herečky neobsadit pouze do menších rolí sestřiček nebo dvou prostitutek, ale nabídnout jim prostor v rolích pacientů. Rozhodli jsme se tedy z postav Cheswicka a Martini udělat postavy ženské.

Samozřejmě existovala i varianta, že budou herečky předstírat, příp. stylizovaně hrát pacienty – muže. K tomu jsme se však uchýlit nechtěli. Jak už jsem několikrát zmiňovala, naše koncepce se zakládala na civilním herectví a pravdivosti hereckého výkonu. Nechtěli jsme ji tak narušovat tím, že budeme u některých dívek předstírat, že jsou muži. Takže jsme zvolili stejný postup, jako v otázce věku. Než abychom herečky „pasovali“ do mužských postav, upravili jsme mužské postavy pro herečky. Našli jsme takové postavy pacientů, jejichž témata byla blízká, jak hercům, tak i některým herečkám, a právě z těchto pacientů jsme udělali ženské role. Dramatizace Dalea Wassermana to umožňovala. Co se pacientů týče, tak skýtá poměrně velký prostor k jejich interpretaci a velké možnosti k samostatné herecké tvorbě.

Tímto krokem jsme dosáhli i jemné aktualizace textu. Čistě mužský kolektiv vychází i z dobového kontextu, kdy existovaly léčebny pouze pro muže nebo pro ženy. V dnešní době už jsou ústavy vesměs spíš smíšené a mají společné prostory, kde se potkávají jak ženy, tak muži. Na jednu stranu jsme se tak připravili o téma, kde čistě mužskému kolektivu vládne žena. Myslím si, že jsme se ale rozdílů mezi mužským a ženským světem nezbavili úplně. Sice jsme nabourali prostředí čistě mužského kolektivu pacientů, ale dívky se v něm rozhodně necítí nijak komfortně a nemají v něm významné slovo. Takže se v rámci skupiny pacientů stejně mužský kolektiv od toho ženského odděluje. Tím jsme tento souboj mužského a ženského světa v inscenaci zobrazili, ale jiným způsobem. Také se toto téma vrací v postavě Cheswickové, která se svým projevem neustále snaží mužům vyrovnat a proniknout do jejich kolektivu.

Tato změna nám pomohla dotvořit další téma, které je v románu v různých podobách zobrazeno. A to je téma sexuality. Tím, že jsme z mužského kolektivu udělali smíšený, otevřely se nám možnosti i v rovině vztahů, které mezi pacienty panují. Pacientky tak dostaly sexuální rozměr, se kterým se obě vypořádávají po svém. Cheswicková se svoji ženskou stránku snaží schovávat (stejně jako sestra Ratchedová). Uvědomovat si ji začne až s příchodem McMurphyho. Tento fakt obohacuje i situace s postavou Candy. V těch se s ní začne Cheswicková porovnávat a napodobovat ji, což ji na konci hry vede k vnitřnímu osvobození.

2.3.3 Posílení témat postav

Další výraznou změnu, kterou jsme udělali, bylo posílení témat u některých postav, aby měli herci možnost si postavy dotvářet a vybudovat opravdu komplexní figury. Tento problém se netýkal hlavních rolí – sestry Ratchedové, McMurphyho a náčelníka Bromdena. Tyto postavy měly hereckého materiálu dostatek. Ale pak zde byly takové role jako např. Candy nebo doktor Spivey, které působily spíš epizodně.

Některé postavy jsme sloučily dohromady s jinými. K tomu došlo např. u Candy Starrové, které jsme přidali i akce Sandry. Prostitutka Sandra byla opravdu jen epizodní rolička, která do našeho konceptu nepřinášela nic nového. Byla to další postava z vnějšího světa, která s sebou přinášela závaz svobody a volnomyšlenkářství. Candy ale dělala úplně to samé a nám jako tento divadelní znak stačila jedna, ale bohatší postava. Škrtnutí Sandry tak postavu Candy obohatilo. V situacích, kdy se Candy objevila, nepotřebovala za partnera Sandru, ale udělala si partnera z McMurphyho. Což zdůraznilo jejich vztah a prostředí, z jakého McMurphy pochází.

Zredukovali jsme také počet zaměstnanců v blázinci pouze na dva ošetřovatele. Jeden z důvodů byl opět praktický: neměli jsme dostatek herců na takový počet postav (a už tak jsme využili právě na postavy ošetřovatelů studenty z jiných ročníků). Takže jsme škrtnuli postavy zřízence Turkleho a Elektromechanika. Podle mého názoru, však nedošlo k ochuzení předlohy, ale naopak. Dva ošetřovatelé, kteří šikanují a projevují svoji sílu, stačili jako znak systému a toho, že je ústav pod pevným vedením. Nebylo potřeba jeho sílu ukazovat větším počtem personálu. Ostatně tuto sílu ukazovaly i mříže, které umístila naše scénografka na vchodové dveře, takže nebylo pochyb, že se z ústavu opravdu není jednoduché dostat. Těmito škrty se naopak znak zkoncentroval.

Vyškrtnutí zřízence Turkleho ale otevřelo ještě jiný prostor. A tím bylo prohloubení postavy doktora Spiveyho. Jeho laxní přístup a zastrašenost je patrná již ve scénách původní dramatisace. My jsme jeho charakter obohatili ještě přidáním závislosti na alkoholu. Co je ale i v původní předloze patrné, je doktorova skrytá touha po svobodě a vzepření se stereotypu, kterou si do příchodu McMurphyho snad ani neuvědomuje. Ukazuje se to např. v situacích, kdy nadšeně přistoupí na nápad uspořádat v léčebně karneval. Ten je však sestrou Ratchedovou zakázán a doktor se tak rychle stáhne zpět do své ulity. Měli jsme pocit, že ve hře zůstává jeho oblouk nedokončen, že mu něco chybí. Proto jsme v situaci, kdy McMurphy tajně karneval přeci jenom uspořádá, nahradili zřízence Turtleho právě doktorem Spiveym. Ten se po určitém přemlouvání nechá přesvědčit, pustí do ústavu Candy a následně se sám do karnevalu radostně zapojí. Jedná se o jeho malý vzdor a výbuch touhy po svobodě. O to silnější a strašnější je pro něho situace, ve kterou karneval vyústí – sebevražda Billyho Bibbita. Tento doktorův oblouk nám ukazuje dva extrémy: jeden, kdy klopí hlavu, a druhý, kdy se sestře postaví v této malé rebelii. Ani jeden přístup však nedopadá dobře.

Do druhé skupiny postav, které jsme chtěli obohatit, spadají pacienti. Strávili jsme dlouhé hodiny zkoumáním důvodů, proč jednotliví pacienti dávají přednost uzavření v léčebně před životem venku. Hledali jsme, co donutí člověka se takhle schovat a uzavřít se před světem. Je to jedno z témat, které nám na hře přišlo aktuální – strach ze světa a potřeba úniku před jeho méně příjemnými stránkami. To je pocit, s kterým se můžeme velmi často ztotožnit. Kdo by si někdy nepřál utéct, schovat se, zavřít se někde do bezpečí, kde o svém životě nemusí rozhodovat, kde za něj nemusí přebírat zodpovědnost? A právě tohle pro naše pacienty představují stěny léčebny; úkryt před reálným světem a jeho bolestmi. Tedy aspoň až do doby, než se objeví McMurphy.

Se skupinou pacientů jako celku nebyl problém. Co nám ale ve hře částečně chybělo, byly motivace a zázemí postav. V předchozí kapitole jsem už psala, že se Wasserman ve své dramatisaci nesoustředí na osobní příběhy jednotlivých pacientů. To v sobě skrývalo i velkou výhodu. Herci tak měli velký prostor pro vlastní tvorbu. Na základě témat jednotlivých postav jsme společně hledali, co vše se za ním skrývá. Hlavní téma měli pacienti společné, ale pak měl každý z nich vlastní téma, která ukazovalo na důvod, proč není schopen z léčebny jen tak odejít.

Při zkoušení jsem se často ocitali před úkolem, kdy se na jevišti odehrává dialog mezi McMuprhym a sestrou Ratchedovou, těmto situacím však ostatní pacienti přihlížejí. Stejně tomu tak bývalo často u dialogů mezi McMuprhym a Hardingem. Ostatní pacienti tak měli nelehkou práci, a to neustále přemýšlet, jak by se jejich postava měla zachovat, jak by se k situaci měla vztahovat. A to vše čistě pomocí postoje a fyzického jednání. V mnohých případech závažnost dialogu mezi McMuprhym a Ratchedovou vyznívala právě až na základě reakce pacientů.

Toto uspořádání nás nutilo obohatit a posílit motivace pacientů, do takové míry, aby byli schopni neustálého průběžného jednání. Nalezli jsme tedy pro každého pacienta jeho vlastní cíl jednání, které mohl herec průběžným jednáním rozvíjet. Jedním takovým obohacením bylo např. i právě to, že jsme z dvou pacientů udělaly pacientky. Tento celý proces pomohl k tomu, že se jednání postav v jednotlivých situacích vyostřilo. Každý z herců tak mohl své postavě vystavět oblouk, který se opíral o hodně konkrétní představu, a to takovou, kterou si herec sám zvolil.

2.4 Zkoušení za „covidu“

Absolventskou inscenaci jsme začali zkoušet na počátku roku 2020. Původně plánovaná premiéra se měla odehrát v dubnu téhož roku. Asi týden předtím, než jsme se měli z učebny přesunout konečně na jeviště DISKU, přišel první lockdown způsobený celosvětovou pandemií covidu-19. Naše zkoušení bylo tak pozastaveno zrovna v té křehké fázi, kdy už jsme se konečně společnou prací začali dobírat podstaty textu a kdy jsme konečně našli společné téma. K obnově zkoušení došlo v květnu roku 2020. Předpremiéra se odehrála v červnu, pak bylo zkoušení kvůli další inscenaci pozastaveno s myšlenkou, že se oficiální premiéra uskuteční v září a bude jí předcházet prostor na dodělání inscenace. Bohužel kvůli onemocnění covidem v ročníku k těmto zkouškám nedošlo, premiéra se ale nakonec v září uskutečnila. Z toho jsme se však neradovali dlouho, odehrálo se pouze pár repríz a divadla byla na podzim roku 2020 opět zavřena. Vypadalo to, že nebudeme mít možnost inscenaci tedy vůbec reprízovat a posoudit tak, zda některé úvahy, které jsme během jejího zkoušení provedli, mají kladný dopad nebo ne. Nakonec jsme tuto možnost částečně dostali, protože se inscenace na několik repríz vrátila v červnu a na podzim 2021.

V momentu, kdy jsem tuto kapitolu psala, jsme se nacházeli v tvrdém lockdownu kvůli pandemii covid-19. Vznikl tak následující odstavec, kterým jsem chtěla tuto kapitolu původně ukončit: „Bohužel jsme silná a slabá místa inscenace nemohli dostatečně prověřit. Vlivem situace spojené s pandemií covidu-19 nám nebylo umožněno inscenaci dostatečně reprízovat. A pokud se kvalita inscenace odvozuje od její schopnosti rezonovat s publikem, tak přesně o tento aspekt jsme byli jako tvůrčí tým ochuzeni. Herci neměli možnost reprízami svou postavu prohlubovat, obohacovat a nacházet k ní před očima diváků ještě jiný vztah. Nedostali jsme tedy možnost absolventskou inscenaci dostatečně prověřit. A proto bych mohla psát o jejích silných a slabých stránkách a o jejím pochopením divákem pouze v teoretické rovině.“

Nakonec naštěstí k reprízování inscenace došlo. Samozřejmě ale ne v takovém měřítku, s jakým jsme původně počítali. Absolventské inscenace v DISKU mají mj. sloužit i k tomu, aby se studenti naučili, jak funguje inscenace během reprízování. To je důležité samozřejmě především pro studenty herectví. Ale i nám – režisérovi s dramaturgem – může přinést sledování repríz plno poznatků o inscenaci. V první řadě je možné sledovat vývoj inscenace, kam se reprízování a

střetem s divákem posouvá, jaké nové významy se v ní objevují a jaké zanikají. A především je možnost v takové situaci sledovat, zda inscenace s publikem rezonuje a zda sdělení, které jsme chtěli předat, jsme zprostředkovali srozumitelně nebo ne. K reprízování nakonec došlo, ale s takovými pauzami, že bylo prostě nemožné, aby práce na reprízách probíhala kontinuálně. Došlo k ní tedy jenom částečně. Na druhou stranu jsme ale byli rádi, že se inscenace vůbec mohla hrát.

Přes všechny problémy, se kterými jsme se během zkoušení potýkali a přes všechny nedostatky, která tak inscenace měla, musím ale konstatovat, že přinesla několik pozitiv. Velmi kladně vnímám hereckou složku inscenace a její rozvoj. Myslím, že se nakonec podařilo, aby opravdu každý dostal dostatečně velký prostor, ve kterém mohl svou postavu rozvíjet. Dále nám celý tento proces dal možnost částečně zakusit divadelní provoz. Myslím, že jsme se tedy všichni na této zkušenosti mnohé naučili.

3 Kdy končí práce dramaturga aneb My se neznáme

Jako další příklad, na kterém bych chtěla popsat práci dramaturga, jsem si vybrala inscenaci *My se neznáme*. Jedná se o imerzivní projekt, který jsem v roce 2020 nazkoušela s divadelním spolkem Pomezí. Toto uskupení se dlouhodobě věnuje různým formám imerzivního divadla. V roce 2019 jsem měla možnost v jejich prostorách režírovat (společně s Kateřinou Popiolkovou a Vítem Malotou) rezidenční inscenaci *Lístky, prosím*. To byla má úplně první zkušenost s imerzivním divadlem. A protože se tento rezidenční projekt poměrně zdařil, oslovil mě Lukáš Brychta (jeden z režisérů uskupení Pomezí), zda bych se k němu nepřidala u zkoušení dalšího projektu. Následně jsme spolu vytvořili inscenaci *My se neznáme*, na které jsem se podílela jako dramaturg, ale i spolutvůrce námětu a scénáře. Tento projekt jsem si vybrala pro svou diplomovou práci právě kvůli specifčnosti jeho formy.

3.1 Imerzivní divadlo

Imerzivní divadlo je specifická forma divadla, která u nás nabyla popularity především v posledních letech. Název tohoto druhu divadla se odvozuje od slova imerze – z anglického slovesa *immerse*, které bychom mohli přeložit jako „ponořit se“ nebo „vnořit se“. Jedná se tedy o takové divadlo, které se svou formou snaží diváka co nejvíce vtáhnout. Samotná podstata imerzivního divadla není nic nového. Divadlo se vždycky snažilo diváka co nejvíce zaujmout a vtáhnout do děje. Takže principy, jaké imerzivní divadlo používá se v různých obměnách objevují skrze celý vývoj divadla. Tato specifická forma však zmíněné prostředky žene do krajnosti. U imerzivního divadla totiž vtažení diváka do inscenace stojí na prvním místě.

Pojem imerze se původně začal používat v oblasti virtuální reality nebo při ve studiích týkajících se počítačových her. Jednalo se o počítačové hry typu *role-playing games*. Tento pojem, který v hráčských komunitách nese zkratku RPG hra, se česky překládá jako „hra na hrdiny“. Vychází to z té skutečnosti, že hráč v takové hře často vytváří svého „hrdinu“, se kterým vstupuje do nového (herního) světa a bojuje proti temným silám. Možná by však v této souvislosti byl vhodnější doslovný překlad a to „hra na role“. Hráč totiž do fikčního světa vstupuje schovaný za postavu, která má určité schopnosti a vlastnosti. Dalo by se říct, že hráč tak určitým způsobem vytváří konkrétní roli a na základě jejích vlastností a pravidel fikčního

světa hry. Pojem imerze měl tak popisovat zážitek, kdy je hráči umožněno se při hře vytvořením své postavy plně se „ponořit“ do jiného světa.

S rozšířením digitálních technologií si člověk navykl na jiný způsob percepce. Forma *role-playing games* tak narůstala na popularitě a postupně se rozšířila z virtuálního světa i do toho reálného. Vznikla její kostýmová podoba, která se nazývá *larp* – z anglického *live action role-playing games*, jedná se tak o „hru na hrdiny“ přenesou do reálného prostředí, „hranou naživo“ (Brychta 2014: 18-19). Do podobné kategorie bychom mohli řadit i různé rekonstrukce historických bitev (přestože účastníci ani jednoho druhu této zábavy by se srovnáváním pravděpodobně nesouhlasili. Budeme-li však vycházet z toho, že v obou případech hráči vytváří určitou roli a vstupují do fikčního světa, který má svá pravidla, na jejichž základě se hráči chovají, můžeme si takové srovnání dovolit.) Další formu, kterou sem můžeme také řadit jsou tzv. únikové hry. Jsou to hry, ve kterých se účastník snaží vyřešit nějakou záhadu, aby mohl hru úspěšně ukončit. Hráči jsou zde často v pozicích detektivů, kteří na své cestě příběhem potkávají buď další postavy nebo různé nápovědy a s jejich pomocí se snaží případ vyřešit. A z výše jmenovaných se právě tato forma nejvíc blíží divadlu, protože se zde někdo z organizátorů hry vydává za postavu a pro účastníky „hraje“ situaci. Dalo by se říct, že únikové hry splňují základní divadelní princip – máme zde aktéra, který vytváří roli, a diváka, který se na něho kouká. Samozřejmě se většinou nejedná, až na výjimky, o profesionální herce. I zde se tedy jedná o druh imerze.

„Slovo imerzivní je dnes beztrestně užíváno k označení hnutí, které se objevuje v současné divadelní praxi, a jenž se orientuje na niterné a participativní divácké zážitky se vše zahrnujícím, na smysly orientovaným estetickým stylem.“
(Machon 2013: 66)

V uměleckém světě bychom slovo imerze mohli pojit s **vtážením do situace** nebo **ponořením se do děje**. Současně v sobě tento pojem zahrnuje záruku specifického psychologického zážitku, který je příjemci poskytnut (Bendová 2013). V poslední době se pojem imerze stal slovem nadužívaným a dochází tak postupně k degradaci jeho původního významu. Imerzivní divadlo se stává čím dál tím oblíbenější především v anglosaských zemích. Touto popularizací začíná však slovo „imerzivní“ působit spíše jako značka, která označuje jakékoliv divadlo, které využívá i minimálně jakoukoliv interakci s divákem. Postupně se tak forma odchyluje od svého původního záměru (zprostředkovat divákovi co nejintenzivnější ponoření

do děje) a převažuje touha diváka co nejvíce „pobavit“. Často tak můžeme vidět imerzivní divadlo, které se spíš blíží únikové hře. Tímto pak dochází u imerzivního divadla k převaze kvantity nad kvalitou a upřednostněním formy nad obsahem (Brychta 2018: 20).

3.1.1 Vztah jeviště a hlediště v imerzivním divadle

Jindřich Honzl ve svém článku *Prostorové problémy divadla* uvádí, že aby bylo divákovi umožněno sledovat scénické dění, je potřeba divadelní prostor konkrétně vymežit. Prostor se tedy musí (i technicky) rozdělit na jeviště a hlediště, a tak vzniká prostor dramatický, ve kterém se mohou vytvářet obrazy (Honzi 2006: 82). Jedním ze základních specifíků imerzivního divadla je zrušení hranice mezi jevištěm a hledištěm. Nepochází zde tedy k tomu vymezení jeviště a hlediště, právě naopak. Jedná se o takovou divadelní formu, v níž je divákovi dána možnost volně se pohybovat po vymezeném prostoru a stát se plně součástí fikčního světa. V imerzivní inscenaci tak není, na rozdíl od běžného divadelního uspořádání, striktně odděleno jeviště a hlediště. Prostor v imerzivním divadle má podobu komplexní instalace, kterou divák fyzicky prozkoumává a interaguje s ní. Forma imerzivního divadla se tak odklání od „tradičního“ pojetí divadelní inscenace.

„Imerzivní divadlo je specifický typ divadelní – či intermediální – tvorby, která kombinuje výtvarnou instalaci a divadelní situace. Komunikační kód díla se tak nenalézá pouze v hereckých akcích, ale stejnou měrou i v samotném prostředí. Snahou těchto projektů je vytvořit komplexní, alternativní svět, do kterého může divák [i fyzicky] vstoupit a objevovat ho.“ (Brychta 2014: 82)

Uspořádání jeviště a hlediště tak určuje pozici diváka a je to jeden ze stěžejních prvků, který umožňuje imerzi. V tomto typu divadla totiž často dochází k úplnému smazání hranic mezi prostorem vyhrazeným pro herce a tím pro diváky. Herci i diváci se pohybují ve stejných prostorách, které jsou ohraničeny pouze přirozeně (např. pokud se inscenace odehrává v budově, je prostor členěn zdmi budovy – jako příklad takového prostoru mohu uvést třeba Winternitzovu vilu, ve které se odehrává inscenace *Dům v jabloních* divadelního spolku Pomezí. Inscenace se odehrává ve všech prostorách vily, hrací prostor je tedy členěn do jednotlivých pokojů a chodeb. Vymezení hracího a diváckého prostoru tak neurčují autoři, ale je určen samotným objektem). Divák se společně s herci ocitá ve fikčním světě už vstupem do takového prostoru. Imerzivní inscenace tedy nezačíná

hereckou akcí, ale začíná v moment, kdy se divák sám „ponoří“ do takového světa. První věcí, s kterou divák v takovém typu divadla interaguje je tedy daný prostor nebo scénografická instalace.

Hrací prostor je tedy společný pro herce i diváky a obě skupiny se k němu mohou vztahovat stejně (např. v jedné mé imerzivní inscenaci s názvem *Lístky, prosím* mohli diváci společně s herci sedět na gauči, popíjet čaj a jíst bábovku – mohli tak používat prostor a rekvizity úplně stejně jako herci, kteří je v následujících situacích též využili). Diváci tak v imerzivním divadle nejsou pouze pozorovateli, ale i přímými účastníky děje. A tímto je divák v určitém slova smyslu stimulován k větší aktivitě.

Takové uspořádání má v imerzivním divadle vést k jinému způsobu divácké percepce. Se změnou divadelního prostoru totiž dochází i ke změně vnímání. Tento jev popisuje např. Jaroslav Vostrý ve svém článku *Scéna a sklep*. Imerzivní divadlo zdaleka není prvním typem divadla, které přichází se specifickým druhem interakce s divákem právě pomocí proměny divadelního prostoru. Ke změně divácké percepce vedou i studiové nebo tzv. „sklepní“ scény. V „klasickém“ kukátkovém divadle vnímá divák dění na jevišti jako scénický obraz. Naproti tomu v prostorách „sklepa“ (myšleno v prostorách divadla menších rozměrů, studiového typu) jako by se divák stával částečně účastníkem inscenace.

„...spíš než o sledování scénického dění jde v takovém ‘sklepním’ prostoru i z hlediska diváka o společnou hru... Dá se to formulovat dokonce tak, že divák ‘sklepního’ divadla přijímá pozvání do pokoje či jakéhosi současného přijímacího salonu, kde se pořádá domácí vystoupení a kde se na rozdíl od šlechtického či měšťanského salonu nenabízí pohodlí: stísněné poměry dělají tím těsnější vztah mezi hosty a hostiteli.“ (Vostrý 2003: 7)

Slova o „přijímání pozvání do pokoje“ nebo o přistoupení na „společnou hru“ by se mohla ve své podstatě použít i u definování imerzivního divadla. Jako by „sklepní divadla“, jak je Vostrý nazývá, byla jakýmsi předstupněm pro rozvoj divadla imerzivního v takové podobě, jaké ho známe dnes. U imerzivního divadla zrušením hranice mezi jevištěm a hledištěm vzniká také těsnější vztah mezi hosty (diváky) a hostiteli (herci). A co jiného je účast na imerzivním představení než přistoupení na společnou hru? Herci hrají své role ve fikčním světě a diváci společně s nimi ten fikční svět dotvářejí. V divadle „sklepního“ typu však pořád zůstává určitá hranice

mezi diváky (hledištěm) a mezi herci (jevištěm) zachována. V imerzivním divadle tomu tak není.

Když se vrátím k Honzlově definici tak, ne že by v imerzivním divadle technicky vymezený hrací prostor (jeviště) úplně chyběl, ale jako by zde nebyl přítomný oddělený prostor pro diváka (hlediště). Jevištěm je totiž celý prostor, ve kterém se inscenace odehrává. Divák hned od počátku vstupuje do hracího prostoru a nemůže z něj vystoupit. Pořád samozřejmě záleží na divákově volbě, nakolik se rozhodne aktivně účastnit děje. Může se snažit celé představení vnímat pouze z hlediska pozorovatele a aktivním interakcím s herci se vyhýbat. Nemůže se však dostat do stejné pozice jako by tomu bylo např. v divadle kukátkového typu. I kdyby se tomu divák aktivně bránil bude u imerzivního představení kvůli specifickému uspořádání prostoru docházet k interakci jiného typu než v „kukátku“.

3.1.2 Pozice diváka v imerzivním divadle

Podle Kazimierze Brauna je divadelní inscenace v tradičním slova smyslu *„uzavřený, nepohyblivý, statický útvar, odrážející na scéně jistou skutečnost, odrážející v materiálu divadla ideje, obraz, obrysy tohoto útvaru, jež vznikly předtím v myslí, v představách jeho tvůrce – inscenátora“* (Braun 2001: 30). Naproti tomu při imerzivním představení nezůstává tvar takto „uzavřený, nepohyblivý a statický“. Právě naopak. Podstata imerzivního divadla vychází se snahy o co největší zapojení diváka. A právě proto má divák v této formě divadla specifickou roli. Je zde kladen důraz na divákovu osobní aktivitu. Tvar zapojuje diváka do probíhajícího představení a umožňuje mu přímo interagovat s děním a **spoluutvářet ho**.

Dalším důležitým faktorem imerzivního divadla je to, že jeho prostor často umožňuje, aby se odehrávalo několik situací najednou. Divák je tak v pozici, kdy si sám volí, jakou část inscenace bude sledovat. Jedná se o velmi důležitý prvek, na který musí tvůrce myslet již při vzniku inscenace. Musí se totiž na počátku rozhodnout, zda bude inscenace otevřena diváckým impulzům a podle toho i nazkoušet několik variant nebo ponechat některé situace na bázi improvizace apod. Stejně tak musí tvůrce počítat s tím, že bude mít divák možnost vidět vždy jen část inscenace.

V imerzivním divadle existuje několik způsobů, jak diváka aktivizovat. Jedním z nich je interakce s hracím prostorem – tu jsem popsala v předchozí kapitole. Další velmi hojně využívaný způsob je, zapojit diváka do děje. To se může dít v různém

rozsahu – v některých inscenacích zůstává divák pozorovatelem, v jiných může aktivně měnit děj a účastnit se utváření inscenace (nebo konkrétního představení). Když uvedu příklad z vlastní praxe: v inscenaci *Lístky, prosím*, měl divák možnost zúčastnit se v námi vytvořeném fikčním světě voleb. Poté následoval konec, který se lišil na základě toho, jakou stranu diváci zvolili. Měli jsme tedy několik variant a divák svou aktivitou určoval, jak inscenace dopadne. Dá se říct, že se tak částečně podílel na jejím vytváření. Stejně tak měl možnost zasahovat do situací a též je svou aktivitou měnit.

Na základě vlastních zkušeností s imerzivním divadlem (ať už z pozice tvůrce nebo v roli diváka) jsem vytvořila několik kategorií, do kterých se diváci tohoto typu divadla mohou členit. Pozici diváka mohou definovat jak tvůrci, tak diváci sami. Některé inscenace na výběr nedávají a tím, jak jsou vystavěné, samy přidělují divákovi určitou pozici. Jako příklad mohu uvést inscenaci *Opisy*, kterou vytvořil divadelní spolek Pomezí v roce 2019. V této inscenaci nemohl divák aktivně zasahovat do děje – a to proto, že na něj herci vůbec nereagovali. Všechny situace hráli mezi diváky, ale po celou inscenaci drželi tzv. čtvrtou stěnu. Divákovi tak byla přidělena role pasivní, ve které nemohl dění ovlivňovat. Jediné, s čím mohl aktivněji interagovat, byl prostor. Jiným takovým příkladem je inscenace *My se neznáme*, na které jsem se podílela jako dramaturg a spolutvůrce námětu. Divák zde byl naopak od tvůrců postaven do velmi aktivní pozice, ve které musel vést dialog s postavou. Existují však i takové inscenace, kde si pozici může vybrat sám divák. Bylo tomu tak např. u již zmiňované inscenace *Lístky, prosím*. Ta byla stavěná tak, že se divák sám rozhodl, zda bude aktivní nebo ne. Pokud aktivní byl, mohl interagovat s herci a měnit dění inscenace, stejně tak ale mohl zůstat pouhým pozorovatelem.

Ať už diváka staví do určité role tvůrce nebo se pro ni rozhodne on sám, můžeme si definovat několik pozic, z jakých divák inscenaci sleduje. Jednou z kategorií je *pasivní pozorovatel*. To je takový divák, který se může volně pohybovat po prostoru a sledovat situace, které se kolem něj odehrávají. Může se jednat o situace probíhající v přítomném čase, ale i např. o vhledy do minulosti. Divák do těchto situací nezasahuje a herec se chová, jako by ho od diváka oddělovala pomyslná čtvrtá stěna. S podobným principem pracují projekty typu *site-specific*. O imerzi se v tomto případě zasluhuje především atypický divadelní prostor a možnost diváka se v něm volně pohybovat. Takový divák inscenaci aktivně nemění. Sám si

však určuje, jaké situace bude sledovat a jak bude interagovat se scénickou výpravou.

Dalším druhem diváka je *aktivní pozorovatel*. Ten se po prostoru může pohybovat stejně jako *pasivní pozorovatel* a stejně tak může sledovat vybrané situace. Liší se však v tom, že může do situací zasahovat a ovlivňovat děj. Tvůrci i herci tak musí při zkoušení inscenace počítat s divákovým vkladem a být na něj připraveni. Herci si netvoří čtvrtou stěnu, interagují nejen mezi sebou, ale i přímo s divákem. Přítomnost diváků tedy mění pro herce a jeho postavu okolnosti. Jinak budou herci ztvárňovat hádku mezi manželi ve chvíli, kdy si pomocí čtvrté stěny vytvoří „soukromí“, jiné prostředky budou používat v situaci, kdy na jejich postavy kouká místnost plná lidí a jsou si toho vědomi. V takovou chvíli musí herci dobře zvládat improvizaci a být připraveni na to, že jejich okolnosti budou během situace pozměňovány (např. některý z diváků do hádky zasáhne). V takovém případě si herec při zkoušení vytvoří pouze kostru situace, kterou bude hrát. A tato kostra musí být schopna reagovat na vnější podněty. Na vklad diváka musí být připravena i inscenace jako celek (jak tomu bylo např. se situací voleb u inscenace *Lístky, prosím*).

Některé imerzivní inscenace uvádějí cíleně diváka do pozice *voyeura*. Často se jedná o inscenace, které zkoumají hranici imerze. V takových projektech je divák přítomen nějakému velmi intimnímu zážitku postav (či herců). Může se jednat např. o hádku mezi partnery nebo o nejniternější myšlenky postavy. Např. ve zmiňované inscenace *Opisy*, diváci sledovali herce oblečené jen ve spodním prádle nebo v situaci, kdy si psali deník s velmi intimními myšlenkami. Podobné intimní okamžiky můžeme samozřejmě sledovat i v divadle klasického typu. V imerzivním divadle však bezprostřední blízkost a možnost se postavy prakticky dotknout ruší hranici, která vzniká v prostoru, kde je odděleno jeviště a hlediště. Ruší se tak funkce divadelního obrazu a divácký zážitek najednou probíhá v jiné rovině. Podobný pocit může zažít i herec ztvárňující postavu. Nemá kolem sebe „ochranný prostor“, který by mu mohla poskytovat jasná hranice oddělující jeviště a hlediště. Herec jako by se tak mnohem víc vydával napospas divákům. Tento princip tak zkoumá hranice únosnosti na obou stranách. Otázkou je, zda je to tak dobře či ne, popř. jaký užitek to s sebou nese pro divadlo jako celek.

Poslední kategorii, které se budu při popisování pozice diváka v imerzivním divadle věnovat, je kategorie *divák – postava* nebo také *divák – charakter*. V

takovém případě se divák neúčastní inscenace pouze sám za sebe, ale v určité roli. Tu si může samozřejmě aktivnější divák vytvořit i sám v inscenacích, které jsou otevřené divácké aktivitě – jak jsem popisovala u skupiny *aktivní divák*. Kategorie *divák – postava* je ale takový divák, kterému je role přiřazena od tvůrců a u kterého inscenace počítá, že bude součástí děje. Tato postava může být více, ale i méně konkretizována. Může se jednat o postavu s jasně danými charakterovými rysy a jasným cílem a vztahem k inscenaci. Nebo naopak může mít divák pouze přiděleno např. jméno nebo vztah k nějaké postavě z příběhu. Tuto postavu si divák netvoří sám, ale přidělují mu ji tvůrci na základě pravidel fiktivního světa, do kterého vstupuje. Např. v inscenaci *My se neznáme* dostal každý divák na začátku deník, ve kterém byla popsána jeho role, ve které měl vstupovat do interakce s herci (např. „Jmenuješ se Kamila, jsi novinářka a dneska potkáš tři lidi, se kterými máš rozhovor do časopisu.“) Divák na začátku inscenace musí do přidělenou roli přijmout, jinak na něj inscenace nemůže působit tak, jak to tvůrci zamýšleli.

3.1.3 Úskalí imerzivního divadla

V této části bych se chtěla zaměřit na některé otázky, které mě napadaly jako diváka imerzivního divadla, ale i jako jeho tvůrce. První z těchto otázek je rostoucí popularita imerzivního divadla. V české divadelní sféře tento rozmach imerzivního divadla ještě tolik nepociťujeme. V Praze se mu ve větší míře věnují pouze dvě skupiny, a to zmiňovaný divadelní spolek *Pomezí*, který se začal formovat v roce 2014 (za inscenaci *Pomezí* získal spolek několik cen), a skupina kolem režiséra Ivo Kristiána Kubáka (režisér první české imerzivní inscenace s názvem *Golem*, 2013). Faktem ale zůstává, že si tato forma získává čím dál víc příznivců i u nás a roste tak počet projektů, ale především i jejich diváků.

V citaci Vostrého je zřejmé, že touha po jiném způsobu kontaktu mezi jevištěm a hledištěm nastala již před rozvojem imerzivního divadla (ať už se jedná o touhu ze strany diváků nebo tvůrců). Imerzivní divadlo je ze své podstaty založeno na aktivní účasti diváka. Tato forma vyžaduje, aby se divák zapojil do děje a jednal. Opírá se tak o prožitek založený na „tady a teď“, ale ne z pozice člověka, který sleduje scénické obrazy. Divák se tak v podstatě do určité míry stává spíš „hercem“, který se ocitá v situaci. Tato divadelní forma dává divákovi možnost do divadelního představení aktivně zasahovat, měnit ho. Může tak získat pocit kontroly nad probíhajícím představením. Současně na sebe divák také „obléká“ určitou roli, ve

kteří může svobodně v rámci fikčního světa jednat. Nechci se v této úvaze pouštět do širšího rozboru psychologie člověka. Každopádně si myslím, že rostoucí popularita imerzivního divadla může být spojená s rostoucí potřebou člověka uniknout do jiného světa a žít zde jiný život – stejně jako je tomu u *role-playing games*, *larpů* a únikových her.

Nabízí se pak hned otázka, zda tímto zrušením hranice mezi jevištěm a hledištěm, a tedy zrušením diváckého odstupu neboří imerzivní forma jednu z funkcí divadla, a to proces katarze a vcítění se do postavy (spoluprožívání). Do jaké míry jsme schopni objektivně nahlédnout na situaci před námi a vcítit se do ostatních postav, když jsme spoluúčastníkem situace? Nestává se tak divák spíše než pozorovatelem další postavou a nezabraňuje to pak jeho vcítění do postav ostatních? Umožňuje tato specifická divadelní forma „nastavovat zrcadlo“?

Na toto téma lze hned navázat i dalšími otázkami, a to např. do jaké míry může imerzivní forma ovlivňovat obsah inscenace. Při tvorbě imerzivního divadla stojí forma vždy na počátku jako výchozí bod. Vzhledem ke své specifčnosti jí tvůrci musí hned od počátku brát na zřetel. Odlišná pozice diváka sebou nese i požadavek na strukturu inscenace a na způsob herecké práce. Používám záměrně slovo tvůrci v množném čísle, protože z osobní zkušenosti vím, že vytvořit imerzivní inscenaci vyžaduje zpravidla vícečlennou tvůrčí skupinu. Už jenom z praktického hlediska; jeden člověk nikdy nemůže vidět celek. Dochází tak často ke spolupráci více režisérů. Nebo zůstává zachován jeden režisér a jeden dramaturg – ten však musí často působit velmi aktivně, takže se jeho povinnosti překrývají s těmi režisérovými. A hned se nabízí otázka, pokud režisér nikdy nevidí inscenaci jako celek, jakým způsobem tvoří celkové sdělení inscenace?

Na rozdíl od „tradiční“ divadelní formy, nemá ani divák u imerzivní inscenace možnost sledovat ji jako celek. Znamená to, že i kdyby divák navštívil několik představení jedné inscenace, pravděpodobně ji stejně nikdy nezhlédne celou (záleží samozřejmě na rozsahu inscenace). A pokud ano, tak aktivní invencí diváků může být inscenace tak změněna, že vyzní při každém představení jinak. S tím musí režisér(i) inscenace samozřejmě počítat. Jedním ze základních úkolů režie je vytvářet scénické obrazy. Při této divadelní formě však režisér nemá dané konkrétní místo, kde budou diváci a kam by mohl daný scénický obraz směřovat, dokonce neví ani konkrétní dobu, v jakou diváci obraz zahlédnou (diváci se většinou mohou po prostoru volně pohybovat a nemusí být zrovna u tohoto obrazu přítomni nebo

uvidím situace v jiné posloupnosti, než by si režisér přál). Honzl ve své definici popisuje, že vymezením jeviště se tak hrací prostor stává obrazovým a dramatickým, tzn. takovým prostorem, ve kterém může divák sledovat scénické obrazy. Jak jsme si ale už popsali, tak toto však u imerzivního divadla neplatí.

Další omezení, které imerzivní forma stanovuje, je pozornost diváka. Pokud chce režisér, aby určité situaci (obrazu) věnovalo pozornost co nejvíce diváků, musí udržet a směřovat divákovu pozornost. Což dělá režisér i u tradičního jeviště, imerzivní forma však přeci jen skýtá více překážek, které musí režisér překonat (např. větší počet místností a tím i hracích prostorů, do kterých by měl divákovu pozornost směřovat). U takové formy tedy zákonitě dochází k roztříštění divákovu pozornosti. Často se tak stává námětem imerzivních inscenací příběh, který nese formu detektivky. Divák se tak hned na začátku dostává do role detektiva, který se snaží odhalit pachatele různého zločinu. Forma tak postupně získává přednost před obsahem. Stručně řečeno, diváka nefascinuje tolik, co sleduje, ale jakým způsobem je mu to ukazováno. A tak samozřejmě dochází ke zjednodušení obsahu, který může hraničit až s banalitou.

K uzavření úvahy nad jednotlivými otázkami bych chtěla uvést jeden příklad z osobní praxe. Některé výše uvedené odstavce vyznívají veskrze kriticky k imerzivnímu divadlu, zvláště co se týče otázky formy na úkor obsahu. Imerzivní divadlo má ze své podstaty opravdu velmi silnou tendenci na kvalitu obsahu rezignovat a spokojit se pouze s přitažlivostí jakou poskytuje takto specifická forma divadla.

K této úvaze bych chtěla uvést příklad naší inscenace *Lístky, prosím*. Klíčovým momentem, ke kterému inscenace směřovala, byly volby. Divákovi byl na počátku dán do ruky volební lístek a bylo na něm, zda se pustí do zjišťování volebních programů jednotlivých stran, zda se rozhodne nevolit nebo zda se např. rozhodne založit stranu vlastní. Divák měl kvůli imerzivní formě samozřejmě pouze útržkovité informace, plno situací nestihl sledovat a musel se na ně pak doptávat, popř. si je zjišťovat z textových materiálů inscenace (novin, dopisů apod.) Cílem naší inscenace bylo vyvolat v divákovi podobné pocity, jaké zažíváme před volbami (zmatení, protichůdné informace, zamlčování informací, nutnost vše si sám aktivně dohledat, ověřit, použití kritického myšlení apod.)

Naše inscenace měla mnoho nedostatků. Uvádím zde ale tento příklad především proto, že na začátku stála snaha specifickou formu využít ne kvůli její atraktivnosti, ale právě pro podpoření obsahu inscenace. Samotná forma nám tak sdělení inscenace podpořila místo toho, aby mu naopak bránila. Imerzivní forma tak nemusí vždy převážít nad obsahovým sdělením. Jen je potřeba o tomto úskalí vědět.

3.2 Inscenace *My se neznáme*

Inscenace *My se neznáme* je imerzivní a interaktivní městská inscenace, která vznikla v roce 2020 pod hlavičkou divadelního spolku Pomezí. Na počátku inscenace stál experiment, který vycházel z několika zahraničních inscenací. V těchto projektech se zkoumalo, jak moc velký vklad diváka unese imerzivní inscenace. Projekt *My se neznáme* je založen na setkávání se jednoho diváka s jedním hercem. Divák zažije režírovanou procházku městem, při které potká nějakou postavu, vede s ní dialog a pak se vydá dál a potkává postavu další, popř. ještě neherecké komponenty představení (např. různé rekvizity nebo audionahrávky vztahující se k příběhu). Já jsem se na inscenaci podílela především v roli dramaturga a spoluautora námětu a scénáře.

Výchozí téma inscenace je nejlépe obsaženo v grafice, která vznikla k názvu (viz obrázek¹).



Tato grafika jako by z názvu dělala několik vět, která má každá jiný význam. *My se přece neznáme...*, *Známe se? Opravdu se známe?!* *My se neznáme!* *My se neznáme.* (ve smyslu: *My neznáme sami sebe.*) Inscenace na příbězích současných třicátníků ukazuje, do jaké míry člověk zná sám sebe a do jaké míry se definuje pohledem ostatních.

Inscenace je členěna do tří povídek, divák má možnost zúčastnit se vždy pouze jedné z nich. V každé z povídek tři postavy řeší stejnou situaci, každá ale ze svého úhlu pohledu. Divák se pokaždé setká jeden s jednou z postav a slyší tak pouze její stranu příběhu. Až pak se potkává s postavou další a dozví se, jak situaci vnímá ona (často velmi odlišně než předchozí postava). Divák má možnost toto sledovat a vede ho to k úvaze, jak je možné, že tři lidé vnímají totožnou situaci každý jinak. Též má možnost sledovat, jak se mění jeho vlastní pohled na situaci na základě toho, co mu, která postava svým subjektivním pohledem sdělí. Na poměrně běžných problémech současných mladých lidí se má divák konfrontovat s otázkou,

¹ Grafika je z materiálu inscenace *My se neznáme*, autorkou grafiky je Barbora Klapalová.

do jaké míry může subjektivní pohled jednotlivce ovlivňovat jeho názor na danou situaci.

3.2.1 Specifika inscenace

Inscenace *My se neznáme* v sobě nesla základní principy imerzivní formy – kladla si za cíl vtáhnout diváka do děje, umožnila pohled vždy jen na část inscenace, promlouvala k divákovi nejen skrze herce, ale i prostřednictvím doplňkového materiálu (rekvizity a audionahrávky) a odehrávala se ve specifickém nedivadelním prostoru, kterým též komunikovala s účastníkem představení. Ve dvou ohledech se ale od „běžné“ imerzivní inscenace odlišovala. Tím prvním je pozice diváka.

V projektu *My se neznáme* byl divák staven do velmi aktivní role, stával se *divákem – postavou*. Před začátkem inscenace dostal divák deník. Z něho se dozvěděl jméno své postavy a velmi stručně vztah k ostatním postavám povídky, která mu byla přidělena (např. „Jsem Matěj a mám mladšího brácha Petra. Petra mám rád, ale musím na něj sem tam dávat pozor, aby nevyvedl nějakou hloupost.“). Do inscenace tedy divák vstupoval v konkrétní roli a daným úhlem pohledu, přes který měl situaci číst. Když opět vyjdu z uvedeného příkladu: divák se dozvěděl, že je Matěj a že se v příběhu objeví postava jeho bratra Petra, se kterým má dobrý vztah. Tzn. že bude pravděpodobně příběh prožívat s tím, že postavě Petra fandí. Divák se tak může částečně „schovat“ za přidělenou postavu, současně však ale postava nebyla tak detailní, takže divák může založit její charakterové rysy a názory na těch svých.

Dalším atypickým jevem bylo, že je inscenace založena na rozhovoru herce pouze s jedním divákem. Divák měl pomocí deníku naplánovaná zastavení, na kterých buď potkal postavu a vedl s ní dialog nebo se setkal s dalším materiálem inscenace: např. divák v postavě Matěje z našeho příkladu nejprve potkal svého bratra Petra, který se mu svěřil se vztahovými problémy. Po skončení situace s Petrem pokračoval divák (v roli Matěje) na další zastavení, kde našel album s fotografiemi a popisky, které objasňovali Petrův vztah s jeho partnerkou Ninou a kamarádem Tadeášem (tyto dvě postavy potkal divák později a vyslechnul si jejich názory na problémy mezi Petrem a Ninou). Protože se v setkání s herci vždy jednalo o rozhovor jen mezi dvěma postavami (postavou diváka a postavou herce), byl divák v inscenaci postaven do velmi aktivní role. Nemohl jen tak stát a sledovat situaci, ale byl do ní vtažen a musel se jich sám účastnit. Inscenace byla založená právě na

divákových reakcích a podnětech, a i podle toho se pak odehrávala dál. Náš divák Matěj z příkladu mohl tak Petra přesvědčit, aby své vztahové problémy řešil nebo naopak aby vztah ukončil. A podle toho pak Petr dál jednal. Role, kterou divák na začátku představení dostal, mu měla pomoci se víc navázat na téma, které mu herci skrze svoji postavu sděluje. Současně se inscenace snažila pracovat s intimitou setkání dvou lidí, kteří si svěřují své niterné pocity. Bylo tedy potřeba divákovi ukázat, jak může k herci během představení přistupovat. Např. většina diváků v rolích Matěje začala herci ztvárňujícího Petra tykat a neměla problém řešit s ním problémy jeho postavy, přestože byly poměrně osobní. Vzhledem k tomu, že situace mezi divákem a hercem byla nastavená takto (že oba ztvárňují postavy bratrů, kteří se sobě navzájem svěřují), odpadala na straně diváka určitá bariéra, kterou by k herci měl, kdyby do situace vstupoval jenom jako divák.

Dalším specifikem *My se neznáme* byl prostor, ve kterém se inscenace odehrávala. Nebyl totiž jeden, ale bylo jich hned několik – interiéry i exteriéry. Jednalo se o takovou režírovanou procházku městem. Deník sem tam zavedl diváka do kavárny, kde se potkal s hercem nebo do parku, ve kterém např. našel ztracený telefon jedné z postav, nebo kde si mohl poslechnout audionahrávku hádky mezi postavami z jeho povídky. Tyto neherecké prostředky sloužily k doplnění příběhů postav a k osvětlení některých jejích motivací.

Při procesu zkoušení této inscenace mě čím dál víc napadaly otázky, do jaké míry se tento projekt blíží víc divadlu anebo spíš určité formě larpu, či *role-playing game*. V těchto účastník také vstupuje do komplexního fiktivního světa, který má svá pravidla. Zde samozřejmě hovoříme o hráčích. Hráč na sebe přebírá postavu a na základě jejího charakteru a pravidel vytvořeného světa se v postavě pohybuje. Stejně tak v této inscenaci divák postupně přestává být divákem a stává se částečně i hráčem.

3.3 Role dramaturga při zkoušení imerzivní inscenace

Role dramaturga v imerzivní inscenaci vychází ze stejných principů jako přístup dramaturga při tvorbě činoherního divadla. Přestože se jedná o tak odlišnou divadelní formu, je několik aspektů, nad kterými musí přemýšlet oba stejně. Než je vybrán text nebo téma, které se bude zpracovávat, musí proběhnout úvahy nad tím, jaký divák bude inscenaci navštěvovat, jaká témata rezonují společností v dané době a kdo se bude na vytváření inscenace podílet. Takže veškeré aspekty, které jsem popsala v prvních kapitolách, platí i v této situaci. Při analýze všech těchto prvků by měl mít dramaturg neustále na paměti, že se dílo bude zpracovávat formou imerzivního divadla. V tomto případě totiž forma hraje kvůli své specifčnosti významnou roli.

Dramaturg by měl do svých úvah zahrnout i přemýšlení o prostoru, ve kterém se bude inscenace odehrávat. Ten by měl být brán v potaz podobně jako např. u *site – specific* projektů. Imerzivní inscenace se pokouší vytvořit komplexní fikční svět. Scénografická složka tak hraje stejně důležitou roli jako složka herecká. Často je samotný prostor inspirací pro výsledné téma inscenace. Např. divadelní spolek JEDL v domě U Minuty uvádí inscenaci *Malý stvořitel* inspirovanou životem Franze Kafky, který v domě strávil část svého života. Východiskem pro inscenaci tak byl konkrétní prostor a jeho historie.

Přestože základní povinnosti práce dramaturga jsou u imerzivního divadla dost podobné jako při tvorbě divadla činoherního, je několik bodů, ve kterých se tato práce odlišuje. Jeden z nich úzce souvisí s formou divadla. Divák imerzivní inscenace nikdy nemá šanci ji vidět úplně celou. Imerzivní inscenace na rozdíl od té činoherní není sledem obrazů, které mají dohromady dávat celkové sdělení inscenace. Režisér zde nekoncentruje divákovu pozornost pouze na jednu situaci a následně navazuje další. V imerzivní inscenaci se odehrává několik situací najednou. Divák tak může sledovat jednu dějovou linii nebo třeba jednu postavu. Imerzivní forma spoléhá i na to, že bude řada informací sdělena prostřednictvím scénografie a rekvizit. Může se tak stát, že i v momentu, kdy divák pečlivě sleduje jednu postavu, tak se stejně ke všem informacím nedostane.

Taková divadelní forma má hned několik úskalí. Může se stát, že k divákovi žádné sdělení nedojde. A to ne proto, že by ho inscenace postrádala, ale proto, že ho nedokázala divákovi dostatečně komunikovat. A to je důvod, proč zde musí

dramaturg věnovat velkou pozornost právě formě. Měl by neustále dbát na to, zda inscenace s divákem komunikuje i přes svou roztříštěnost. K tomuto riziku může dramaturg přistoupit dvojnásobným způsobem. Může se rozhodnout, že chce, aby bylo divákovi sděleno něco konkrétního (např. oblouk postavy nebo příběh). V takovém případě si musí dramaturg představit všechny různé cesty, které může divák absolvovat, a ve spolupráci s režisérem zakomponovat sdělení inscenace do poměrně velkého množství prvků – od hereckých situací, přes scénografii, po zvukovou složku představení apod. Touto cestou jsme se částečně vydali v inscenaci *My se neznáme*. Chtěli jsme, aby v každé povídce řešili diváci jedno konkrétní téma. Vzhledem k tomu, že ale záleželo i na povaze diváka, jak bude jednotlivé příběhy postav vnímat, museli jsme určitá vodítka vložit i do rekvizit (např. výše zmiňovaných fotografií nebo do deníku, který divák dostal na začátku hry). Tímto způsobem jsme diváka „manipulovali“ k otázkám, které jsme chtěli, aby si pokládal. Při takovém postupu hrozí, že se kvůli snaze o co největší srozumitelnost inscenace zjednoduší a zploští. Nebo se stane až moc manipulativní a bude divákovi podsouvat, jaký názor si mám z inscenace odnést.

Druhý přístup spočívá v tom, že se tvůrci rozhodnou dát divákovi volnost a nechají na něj celý fikční svět jednoduše působit. Zde hrozí opačná situace; že tvůrci na sdělení inscenace úplně rezignují. Postačí jim, že si divák odnáší zážitek, který ale neplyne z konfrontace s tématem inscenace, ale pouze ze zábavnosti formy. Na počátku je nutné vědět, který z těchto způsobů volíme. A dramaturg by měl velmi ostražitě hlídat, aby nedošlo ani ke zjednodušení, ani k úplnému převážení formy nad obsahem.

Z dramaturga se tak stává velmi aktivní role. Často se dostává i do pozice spolurežiséra. Děje se tomu tak především ve chvíli, kdy se začínou situace skládat do celku. Není totiž možné pro jednoho člověka, aby inscenaci zvládl sledovat celou, když se odehrává několik situací najednou. V takové chvíli se režisér potřebuje spolehnout na dramaturga, který pozoruje další situace. Dramaturg tak musí být připraven přemýšlet v režisérově poetice a na základě toho pomoci rozvíjet situace, které režisér celé neviděl.

U inscenace *My se neznáme* bylo velmi přínosné, že jsem jako dramaturg byla přítomna práci již od začátku. To mi celou práci značně usnadnilo. Inscenace nevycházela z žádné předlohy, námět jsme si společně s režisérem a scénáristy tvořili sami. K tomu dochází u imerzivních projektů často – kvůli specifickým

požadavkům, které tato forma divadla přináší. A pokud imerzivní inscenace zpracovává určitou předlohu, dochází k tak velké úpravě původního textu, že už hovoříme spíše o inscenaci „na motivy“ daného díla. Většinou se taková inscenace snaží zprostředkovat především atmosféru světa, ve kterém se předloha odehrává. Tímto způsobem např. moji spolužáci zpracovali novelu *Jeden den Ivana Děnísoviče*. Inscenace se snažila divákům přiblížit prostředí gulagu prostřednictvím postav z knihy.

U projektu *My se neznáme* jsme hned od začátku současně s námětem vytvářeli konkrétní formu inscenace. Snažili jsme se tak skrze celý proces, aby obsah s formou šli ruku v ruce a jeden netrpěl na úkor druhého. Díky tomu, že jsem byla přítomna utváření námětu, postav a scénáře, měla jsem možnost hlídat oblouky jednotlivých postav a sdělení inscenace. Následně jsem se velmi aktivně účastnila i procesu zkoušení. S režisérem společně jsme dotvářeli ve spolupráci s herci jejich postavy a posouvali témata dál. To je běžné i u zkoušení činoherní inscenace. Tady však bylo důležité pořád hlídat, aby se zkoušením primární sdělení inscenace nevytratilo (i vlivem formy, aby prostředky nepřevážely nad obsahem), ale naopak aby se prohlubovalo a forma byla využita ke zprostředkování oblouku postav i ze strany herců. Jelikož se jednalo o inscenaci, která stála na dialogu mezi hercem a divákem, bylo nutné společně s herci vymyslet, jaké všechny prostředky mohou využít právě k takovému prohlubování. Velká část výsledných situací stála na improvizaci a reakcích na divákoví impulzy. Mým úkolem bylo přes veškerou tuto otevřenost formy dát situacím takovou kostru, aby v nich základní sdělení inscenace bylo zachováno.

Dalším specifikem práce dramaturga na imerzivní inscenaci je, že musí věnovat neobvyklou pozornost i scénografické složce a rekvizitám. Ty dotváří fikční svět a působí jako další prostředek (k herecké akci), který nese sdělení inscenace. Např. v *My se neznáme* jsme měli velké množství textových i zvukových materiálů, které odhalovaly motivace jednotlivých postav. Též se v takových materiálech řetězily motivy a témata inscenace. V inscenaci jsme používali takové materiály k podpoření jednání postavy nebo naopak k jeho zpochybnění. Divák jich během své inscenované procházky potkal poměrně velké množství. Musel jim věnovat stejně velkou pozornost (někdy i větší) jako situacím s herci. Scénografická složka tak dotvářela oblouk postavy a téma inscenace. A právě proto bylo potřeba, abych se jí

pečlivě věnovala i po dramaturgické stránce. Nesloužila totiž pouze k nastolení atmosféry, ale jako prvek, který částečně nese sdělení inscenace.

Díky tomu, že jsem byla přítomna velmi aktivně ve všech fázích procesu, měla jsem možnost své dramaturgické povinnosti silně uplatňovat. A u inscenací takového typu je to opravdu potřeba, protože jak už jsem zmiňovala, režisér neměl možnost vidět inscenaci celou. Značná část mé dramaturgické práce se odehrávala i během reprízování inscenace. V inscenaci jsme měli 12 postav, každá z nich měla svůj příběh, své téma a svého diváka. Nebylo tak technicky možné, aby se s každým z herců vyzkoušely všechny situace, do kterých se mohl s divákem dostat (mj. i kvůli tomu, že veškeré reakce všech diváků se jednoduše nedají dopředu odhadnout). I proto bylo důležité, abych se účastnila téměř každé reprízy. Po každém představení jsme měli s herci reflexi. Netýkalo se to všech herců – při každé repríze jsem se mohla účastnit pouze jedné z povídek, ve které jsem potkala 3-4 herce. Reprízováním a následnou reflexí se inscenace dotvářela. A to nejen na straně herců (např. prohlubováním svých postav), ale i z pohledu tvůrčího týmu. Až během repríz jsem měla možnost inscenaci absolvovat pouze jako divák (předtím to nebylo možné i proto, že forma inscenace byla závislá na určitém počtu diváků a zdaleka nestačil jeden režisér a jeden dramaturg). A teprve konfrontací s vytvořeným materiálem jako celkem (herecké složky, výpravy a rekvizit, setkáním se v rámci inscenace s dalšími diváky), jsem měla možnost zažít podobné podmínky jako divák. A až na základě toho mohlo dojít k dotvoření nebo úpravám některých aspektů inscenace. Občasná přítomnost dramaturga na reprízách je podstatná i v činoherním divadle. Imerzivní forma je však tak živý tvar, že se prakticky v žádný moment nedá zakonzervovat. A protože je v tomto tvaru tak důležitá divácká invence, až konfrontací s reálným divákem dochází k poznání, zda inscenace nese sdělení nebo nikoliv.

4 Závěr

Ve své diplomové práci jsem se věnovala různým podobám dramaturgie. Na základě dvou svých projektů jsem se pokusila popsat některé aspekty práce dramaturga. Zvolila jsem inscenace, které se od sebe nemohly víc lišit. Stejně tak se odlišovala moje role, kterou jsem při zkoušení zastávala. V obou případech jsem byla v pozici dramaturga, náplň toho pojmu však byla pokaždé jiná. Nebo mi to tak aspoň na první pohled přišlo.

Jan Vedral ve své publikaci *Dramaturg* popisuje dramaturgii mj. následovně:

„Jako by vždy zastávala stanovisko té druhé, nepřítomné či oslabené složky. Při obcování s textem (při jeho výběru, interpretaci, adaptaci, přípravě překladu či při spolupráci s autorem původní hry) musí dramaturg stát na straně scény, jejích vlastností, předností, potřeb a možností. Jakmile se ale text octne v přípravě k scénickému provedení, musí se dramaturg postavit na stranu literáta, obsahu a kvalit a jedinečnosti textu. To vše proto, aby v jisté fázi práce stanul v pozici diváka a dbal o to, aby maximum z toho, co bylo ve scénické interpretaci textem zamýšleno, bylo také výsledným tvarem sděleno.“ (Vedral, *Dramaturg*, s. 25)

Přestože se citace vztahuje především k dramaturgii interpretačního divadla, její podstata je obecně platná pro činnost dramaturga u jakékoliv divadelní formy. A právě proto jsem si tento Vedralův úryvek vybrala na závěr své práce. Během uvažování nad popisovanými inscenacemi jsem došla k podobnému stanovisku. Přestože se jednalo o dva velmi rozdílné projekty, které kladly na dramaturga různé nároky, dají se některé poznatky z nich zobecnit. Zkoušení obou inscenací mě velmi obohatilo. V první řadě už jenom tím, že mě práce na nich provokovala k zamýšlení se nad dramaturgií jako takovou. V procesu zkoušení a následně i během psaní této práce jsem si pokládala otázku, co to tedy ta dramaturgie přesně je a co všechno do toho pojmu můžeme zahrnovat. Nakonec jsem dospěla k názoru, že může mít různé podoby. Poznatky a zkušenosti z jednoho projektu se však dají využít následně v jiném, i kdyby se jednalo o úplně jinou divadelní formu. Práce na tak rozdílných projektech rozšířila mé obzory o tom, co všechno může práce dramaturga obsahovat. Oba projekty mě inspirovaly k dalším úvahám a poskytly mi zkušenosti, z kterých mohu těžit i do budoucna.

5 Seznam použité literatury

BENDO VÁ, Helena. *Imerze*. In: *Game art: Web o umění počítačových her* [online]. 2013. Dostupné z: <http://cas.famu.cz/gameart/page.php?page=7>

BRAUN, Kazimierz. *Divadelní prostor*. Praha: Akademie múzických umění, 2001. ISBN 80-85883-73-2.

BRYCHTA, Lukáš. *Imerzivní divadlo: Divadlo na hraně hry*. In: KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce VIII a ½: Modré stránky*. Praha: Pražská scéna, 2014. ISBN 978-80-86102-91-7, s. 49-80.

BRYCHTA, Lukáš. *Imerzivní divadlo jako ampflikator divadelnosti*. Praha, 2018. Diplomová práce. Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra alternativního a loutkového divadla. Vedoucí práce MgA. Jiří Adámek, Ph.D.

BRYCHTA, L. *Typologie diváckého zájmu v imerzivním divadle*. In: ZVĚŘINA, Petr ed. *Teritoria umění: Studentská vědecká konference AMU 2014*. Praha: NAMU, 2015. ISBN 978-80-7331-340-1, s. 76-101.

CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. 2. vydání. Praha: NAMU, 2020. ISBN 978-80-7331-540-5.

HONZL, Jindřich. *Prostorové problémy divadla*. In: *Disk 17 (září 2006): časopis pro studium dramatického umění*. Praha: NAMU a KANT, 2006. ISBN 80-86970-15-9, s. 81-89.

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, NAMU, 2016. ISBN 978-80-86102-98-6.

LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987. Estetika divadelní a filmové tvorby.

MACHON, Josephine. *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2013. ISBN 9781137019837.

SÍLOVÁ, Zuzana. *O herecké dramaturgii*. In: VOSTRÝ, Jaroslav a Zuzana SÍLOVÁ. *Je dnes ještě možné herecké umění?*. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2009. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-009-0, s. 223-237.

VEDRAL, Jan. *Dramaturg*. Brno: Větrné mlýny, 2018. ISBN 978-80-7443-332-0.

VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2., rozš. vyd. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-141-7.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Scéna a sklep*. In: *Disk 5 (září 2003): časopis pro studium dramatického umění*. Praha: NAMU, 2003. ISSN 1213-8665, s. 6-16.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénické působení a zrcadlové neurony*. In: *Disk 28 (červen 2009): časopis pro studium dramatického umění*. Praha: NAMU a KANT, 2012. ISBN 978-80-86970-98-1, s. 7-28.

WASSERMANN, Dale a Monika BÁRTOVÁ. *Dale Wasserman, Přelet nad kukaččím hnízdem: dramaturgie románu Kena Keseyho: druhá premiéra padesáté osmé sezóny 2002/2003*. Brno: Městské divadlo Brno, 2002. ISBN 80-239-0453-1.

Sekundární literatura:

KESEY, Ken. *Vyhoďte ho z kola ven*. Přeložil Jaroslav KOŘÁN. Praha: Argo, 2010. ISBN 978-80-257-0265-9.

WASSERMAN, Dale. *Kde kukačka hnízdo má? (Přelet nad kukaččím hnízdem)*. Dramaturgie románu *Vyhoďte ho z kola ven*. Přeložil Luděk Kárl.

6 Přílohy

Příloha č. 1: *Přelet nad kukaččím hnízdem* – fotografie

Příloha č. 2: *My se neznáme* – seznam postav určených pro herce a diváky

Příloha č. 3: *My se neznáme* – fotografie

Příloha č. 1: *Přelet nad kukaččím hnízdem*



Patrick McMurphy (Stavros Pozidis)



Cheswicková (Anežka Šťastná), Billy Bibbit (Petr Kult) a Martini (Barbora Křupková)



Konec 1. jednání – první otevřený vzdor pacientů vůči sestře Ratchedové



Scéna mejdanu na oddělení

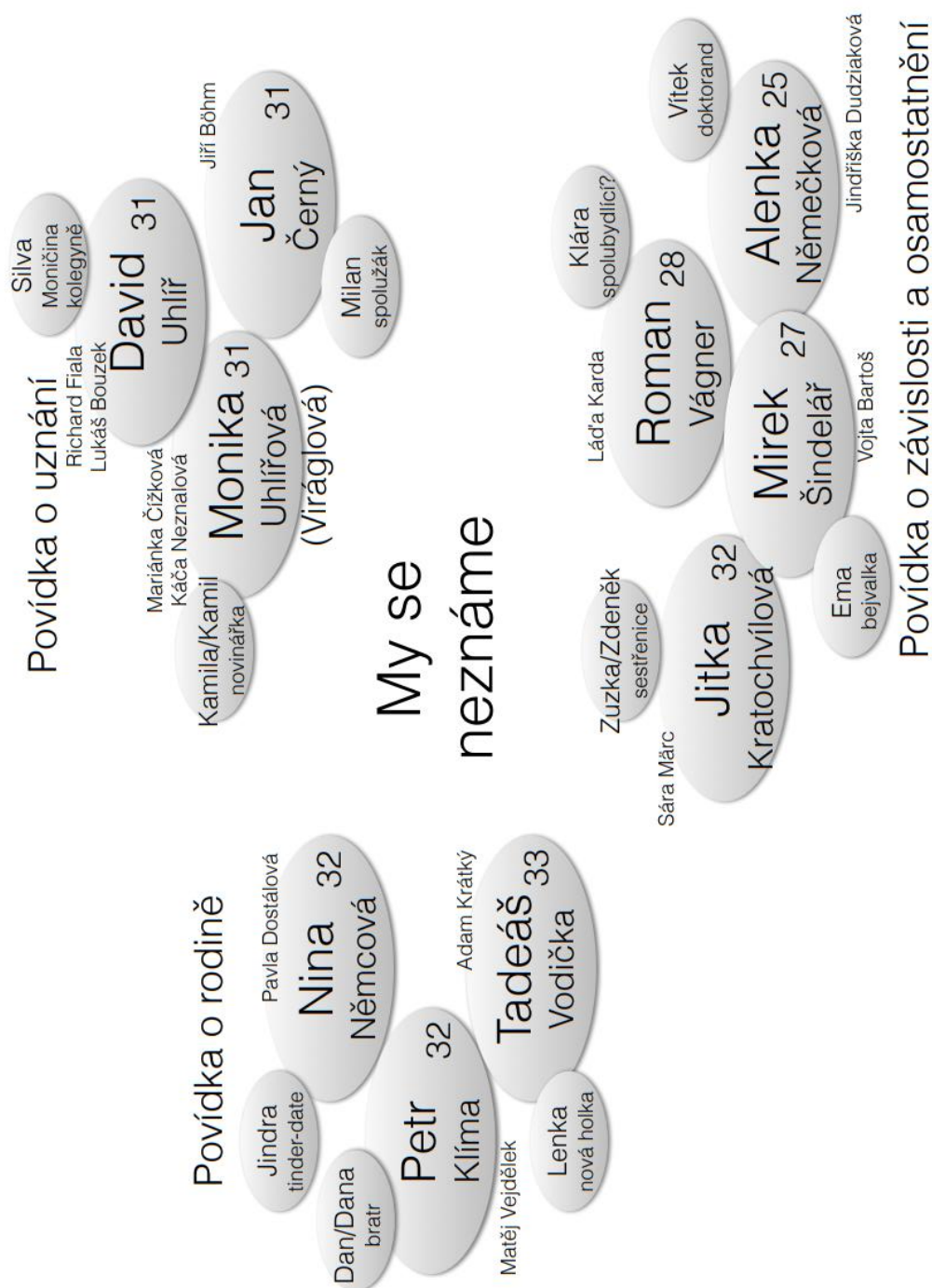


Poslední střet mezi McMuprhym a sestrou Ratchedovou (Martina Jindrová)



Náčelník Bromden (Tomáš Weisser)

Příloha č. 2: *My se neznáme* – seznam postav určených pro herce a diváky



*ve velkých bublinách jsou postavy určené pro herce (u bubliny je napsáno obsazení), malé bubliny jsou postavy určené pro jednotlivé diváky

Příloha č. 3: *My se neznáme*



Deník s instrukcemi pro diváka



Divák, který poslouchá audio-materiál inscenace



Jan (Jiří Böhm) s novinářkou Kamilou (divačka)



Diváčka si prohlíží cestovní kufr Moniky (Mariana Čížková), ve kterém jsou její dopisy



Tadeáš (Adam Krátký) s kamarádem Danem (divák)



Diváčka si čte v deníku instrukce k představení