

Akademie múzických umění v Praze

Divadelní fakulta

Dramatická umění

Dramaturgie alternativního a loutkového divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Myšlení strukturou

Barbora Kamenická Pokorná

Vedoucí práce: doc. MgA. Lukáš Jiříčka, Ph.D.

Přidělovaný akademický titul: magisterský

Praha, srpen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Theatre Faculty**

Dramatic Arts
Dramaturgy for Alternative and Puppet Theatre

MASTER'S THESIS

Thinking through Structure

Barbora Kamenická Pokorná

Thesis supervisor: doc. MgA. Lukáš Jiříčka, Ph.D.

Academic title: Master

Prague, august 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Myšlení strukturou

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

[Jméno Příjmení], podpis

Poděkování

Ráda bych poděkovala Lukášovi Jiříčkovi za citlivé vedení této práce, cenné rady a komentáře, rozšiřující perspektivy, oporu a partnera v dialogu a v neposlední řadě za nekonečnou trpělivost a mimořádně vřelý přístup. Děkuji také Divadlu DRAK, jehož milé prostředí mi poskytlo cenný prostor pro práci a přemýšlení a mému muži Ondřejovi za laskavou a nikdy neutuchající podporu.

Abstrakt

Cílem této magisterské práce je pokusit se prostřednictvím fragmentárních úvah reflektovat komplexnost dramaturgie a složitý postoj, ve kterém se osoba činící dramaturgická rozhodnutí v tvůrčím procesu ocitá. Vychází z teze, že dramaturgie je těžko polapitelná umělecká doména, spoluzodpovědná za organizaci divadelního díla či události performativního charakteru, jichž je zároveň zásadní tvůrčí hybnou silou. Práce hledá novou perspektivu, která by pomohla oprostit dramaturgii od nadvlády textu, který je s ní tradičně spojován, jakožto její hlavní (či dokonce jediný) materiál. Divá se na textové zdroje jakožto dědictví vizuálního čtení funkce dramaturgie a přichází s návrhem o rozšíření jejího pole působnosti skrze projevy aktu přítomnosti — zvukovost. Formu fragmentu volí právě jakožto metodickou odpověď na nemožnost postižení těkavosti a proměnlivosti dramaturgie v rámci homogenní masy textu a zároveň zdůraznění neukončenosti procesu myšlení, které se pod tlakem práce ocitá v sevření mezi živostí pulzujícího proudu nových myšlenek a nápadů a nutností je artikulovat, přeložit do média řeči a tím se na nich dopouštět značného, leč pro poznání a rozvoj kritického myšlení nutného násilí. Snaží se zachytit paradox pomíjivosti, v němž nachází společný jmenovatel dramaturgie a myšlení, které je její hlavní materiál.

Práce v úvodu zdůrazňuje dva základní přístupy, kterými lze k reflexi dramaturgie přistupovat, a to z perspektivy inscenace, nebo z perspektivy tvůrčího procesu, přičemž se soustředí především na druhé jmenované ve snaze vymanit dramaturgii z její „sloužící“ pozice. Teoreticky vychází především z *Estetiky performativity* Eriky Fischer-Lichte a *Otevřeného díla* Umberta Eca. Velkou inspirací, která vzbudila otázku po zvukovosti dramaturgie se stala kniha *Myšlení obrazem* filozofa Miroslava Petříčka. V závěru práce nabízí další možné cesty z aurální oblasti, kudy se lze v úvahách o dramaturgii ubírat (výška a barva, melodie a harmonie, refrén a sloka, hlas a instrument, sólo, duet a chór, ambient nebo song a ticho dramaturgie).

Abstract

The aim of this thesis is to try to reflect, through fragmented reflections, the complexity of dramaturgy and the difficult position in which dramaturg finds himself in the creative process. It is based on the thesis that dramaturgy is a hard-to-capture artistic domain, co-responsible for the organization of a theatrical work, of which it is also a fundamental creative force. The thesis seeks a new perspective that would help to free dramaturgy from the domination of the text, which is traditionally associated with it as its main (or even only) material. It looks at textual sources as a legacy of the visual reading function of dramaturgy and comes up with a proposal to expand its scope through the manifestation of the act of presence - sonority. It

chooses the form of the fragment precisely as a methodological response to the impossibility of afflicting the volatility and mutability of dramaturgy within the homogeneous mass of the text, and at the same time emphasizing the incompleteness of the process of thinking. It seeks to capture the paradox of transience in which it finds a common denominator in dramaturgy and the thinking.

In the introduction, the thesis emphasizes two basic approaches to the reflection on dramaturgy, namely from the perspective of the production or from the perspective of the creative process, focusing mainly on the latter. Theoretically, it draws primarily on Erika Fischer-Lichte's *The Transformative Power of Performance* and Umberto Eco's *Opera Aperta*. A great inspiration, which raised the question of the soundness of dramaturgy, was the book *Myšlení obrazem* by Miroslav Petříček. The thesis concludes by offering other possible paths from the aural domain to follow in thinking about dramaturgy (pitch and colour, melody and harmony, refrain and verse, voice and instrument, solo, duet and chorus, ambient or song and silence dramaturgy).

Obsah

Úvod	1
1 Co je dramaturgie? Co může být dramaturgie?	6
1.1 Proti tradici	6
1.2 Dramaturgie jako obhajoba volného myšlení	7
1.3 Dramaturgie a autorství	9
1.3.1 Přítomnost a myšlení	10
1.3.2 Redukce, svoboda a mýtus	11
1.3.3 Nekonečné začínání	13
1.4 Slyšet dramaturgii	13
2 Performativní utváření materiálnosti představení podle Eriky Fischer-Lichte: tělesnost, prostorovost a zvukovost a jejich možnosti pro dramaturgii	15
2.1 Dramaturgie a kompozice	15
2.2 Tělesnost, prostorovost a zvukovost	16
2.2.1 Prostorovost a dramaturgie	16
2.3 <i>Jak udělat něco slovy</i> : geneze estetiky performativity a dramaturgie po performativním obratu	18
2.4 Atmosféra, zvukovost a kompozice	20
Závěr	22
Seznam použitých zdrojů	25

Seznam příloh

- Příloha 1 – Seznam otázek, který vznikl na začátku psaní

Úvod

Motto (motivace):

„Nejoblíbenější ze všech potřeb – potřeba svěřovat se a zpovídat. Je to potřeba duše být vnější. Ano, zpovídej se; ale zpovídej se z toho, co necítíš. Ano, zbav svou duši tíže svých tajemství tím, že je řekneš; ale ještě dobře, že tajemství, které říkáš, jsi nikdy neřekl. Lži sám sobě, dřív než tu pravdu řekneš. Vyjádřit (se) znamená chybovat. Buď si vědom: vyjádřit necht' je pro tebe totéž, co lhát.“¹

V tomto textu se budu zamýšlet nad otázkami, které ve mně vyvolává dramaturgie a její pozice ve spleťtém procesu tvorby. Kde jsou její limity či hranice, s jakým materiálem pracuje, o co se může během práce opřít, co vše podléhá její specializaci, nakolik může být v rámci tvůrčího procesu svobodná, kde může nacházet svou suverenitu. Zajímá mě především z hlediska osoby, která činí dramaturgická rozhodnutí, a to vzhledem k materiálu, který má při své práci k dispozici, a jehož značnou část tvoří zdroje a impulsy nestálé povahy. Kromě zdrojů, na které si hrubě řečeno lze sáhnout, totiž ve významné míře pracuje i s materiálem, jež se těžko zaznamenává či fixuje. S úplnou přesností dramaturgii nelze přiřknout žádnou materii, přestože pod její vliv spadá nemalá část jednotlivých složek inscenace. Dramaturgie je proměnlivá a těkavá. A to jak stran vlastní náplně práce, tak v tom, jak se odráží v hotovém díle. Přistoupíme-li na chvíli na formulování úvah na základě modelu, po její totožnosti lze pátrat ze dvou hlavních směrů a z každého pravděpodobně dojdeme ke zcela odlišným představám. Domnívám se však, že ani jedna nebude lichá. Krásu i bolest dramaturgie spatřuji v její tekutosti (to zcela bez ohledu na postmodernu). Počáteční bod je těžké lapit, zkusím si tedy pomoci značným zjednodušením a na chvíli přistoupit na tezi, že lze jakýkoliv problém rozdělit na dvě strany a řešení nalézt v jednoduchém dualistickém rozdělení, nyní nikoliv ve smyslu tělo-duše, ale ve smyslu před-po. Pro začátek určím dva odrazové můstky:

1) Na dramaturgii lze nahlížet **perspektivou inscenace** respektive představení. V takovém případě nás bude zajímat celková kompozice díla: rozložení a propojení všech složek, včetně jejich vzájemné dynamiky, tempa, atmosféry, toho, jak se projevují a jak působí na cílovou skupinu — diváky a posluchače. Dramaturgie je v takovém případě velmi nemateriální. Roste uvnitř celku jako zastřešující entita bez těla, která se svévolně rozpouští v čase představení postupně s tím, jak plyne. Bude tedy existovat výhradně v jeho hranicích, v jeho dechu. Dochází zde k pozoruhodné disproporcii. Takovou optikou dramaturgie existuje

¹ PESSOA, Fernando. *Kniha nekřidu*. LIDMILOVÁ, Pavla (přeložila). Praha: nakladatelství Hynek, 1999, s. 13. ISBN 80-86202-55-0.

pouze s představením, za jehož tep je však zodpovědná. Přitom mimo něj neexistuje, přestože ono je tím, čím je, právě díky ní. Je to bezvýhradně závislý vztah, v němž jako by chyběla jedna proměnná. Rovnice vyšla, přestože jedna strana není vyřešena. Kde hledat x? Možnou odpověď nabízí nepolapitelná přítomnost, kterou z její vlastní podstaty nelze zapsat do žádné rovnice. Dramaturgie se projevuje v přítomnosti, ve které je v tu chvíli nepopsatelná. Lze ji popsat až zpětně poté, co představení definitivně skončí. Zbyde po něm nesmazatelná stopa v paměti všech zúčastněných, proměně prostoru (ať už jeho uspořádání, změna umístění či stavu předmětů a objektů, které se v daném prostoru nachází, proměna klimatu, projevující se například vydýchaným vzduchem, změnou pachů atd.), ale také v podobě dramaturgie, které s odplynutím poslední vteřiny představení lze přiřknout konkrétní kvality. Přestože neexistuje žádná hmatatelná materie, za níž by měla dramaturgie převzít odpovědnost, na jejích bedrech leží významy, které se v rámci celého tvaru během doby jeho života urodily. Dramaturgie přebírá organizaci všech složek, které nacházejí oporu ve vesmíru svého materiálu. Materiál dramaturgie je však odvislý od oněch jednotlivých vesmírů, takže si nikdy nemůže být zcela jistá svou pozicí. Jejím materiálem jsou slova, konflikt, diskuse, emoce, rozpor, pečlivé vážení i nejistota, ale také, zcela záměrně hrubě řečeno, lidský kapitál.

2) Vedle zkoumání dramaturgie z pohledu představení se také nabízí přesunout se na zcela opačnou stranu konce, což je vzhledem k prvnímu bodu zajímavý paradox. Na identitu dramaturgie lze nahlížet také **z perspektivy tvůrčího procesu**. V jeho světle nabývá dramaturgie zcela nových barev. Předně je třeba vyvrátit, že ji lze pozorovat až v hotovém díle, jelikož je velmi přítomna, a to již od prvního okamžiku vzniku díla či inscenace. Dramaturgie se projevuje ve struktuře díla², což nutně musí znamenat její přítomnost v každém bodě, kdy se budoucí dílo rodí. Ačkoliv vnímám dramaturgii jako vrcholnou organizující sílu, neznamena to, že by měla v každé fázi tvůrčího procesu nutně stát na smířlivé straně barikády. Neměla by upouštět ze zřetele dílčí problémy, na které může tvůrčí tým během práce narazit. Právě naopak. Dramaturgie je především v procesu příprav poslední instancí —tím, kdo klade otázky, tichým pozorovatelem i mocnou hybnou silou či rozhodčím, ale neměla by se vzdávat nároku na pochyby, váhání, vnášení nových podnětů do již „zahmlazených“ šedých míst. Je pro ni velkou výzvou, vedle opory v podobě partnera pro dialog ostatním složkám, také dokázat mezi často až rozporuplnými rolemi balancovat a přitom si navíc zachovat vlastní suverenitu. Ve spolupráci s režii se dělí o samotnou organizaci díla a co do plánu by měla být schopna širokého rozhledu a zároveň neztratit ze

² STRUKTURA (z lat. *structura*, stavba, konstrukce)

„Struktura je výraz v lingvistice a teorii umění obvykle označující soubor prvků propojených vzájemnými vztahy, které určují jejich identitu. Pojem struktura tak ukazuje, že status daného prvku struktury je dán nikoli esenciálně, jeho vnitřním obsahem, nýbrž relačně, vzájemnými vztahy totožnosti, podobnosti či odlišnosti, nadřazenosti či podřazenosti atp.“ In: MATONOHA, Jan. Za (de)konstruktivismem: kritické koncepty (post)poststrukturální literární a kulturní teorie. s. 22.

zřetele zájem o detaily i zdánlivě nekompatibilní střepy a fragmenty, které se mohu v procesu pod tlakem snahy o homogenní tvar příliš brzy ztratit.

Nastínila jsem dva základní směry, kudy se lze při uvažování o dramaturgii vydat. Nadneseně řečeno to však zdaleka neodpovídá na otázku, jaké pro její pozorování nasadit skla, a zda je vůbec optika a vizualita obecně jedinou možnou cestou k zažehnutí myšlení o dramaturgii. Pro její pojmenovávání lze použít nespočet možných aparátů, slovníků a strategií. Obzvláště zajímavý se mi pro tuto chvíli jeví aspekt hudebnosti a s tím spojený proces kompozice. Samotný pojem v sobě totiž obsahuje pro mé uvažování o dramaturgii zásadní rozpolcenost, o níž byla řeč již výše. Může totiž sloužit jako označení, jak pro výsledek — hudební umělecké dílo vytvořené (zkomponované) hudebním skladatelem (a případně i vyjádřené v notovém zápise), tak ale i samotný proces vytváření takového díla. Jedním slovem lze označit výsledek i proces. Je společné směru i zastavení, a právě v této diskontinuitě nacházím společný rys s dramaturgií. Na dramaturgické práci považuji za jednu z nejobtížnějších výzev dokázat umět plánovat, rozhodovat a myslet několik kroků napřed a přitom neztratit napojení na živou energii tvůrčího procesu. Dramaturgie se ocitá v rozporu přítomnosti a budoucnosti (a v konečném důsledku i minulosti). Vyžaduje vidět celek, i když ještě neexistuje. Domnívám se, že pro tak komplexní disciplínu, jakou je dramaturgie se hodí uvažovat s jistým odstupem od touhy po ideálním tvaru.³ Ne však s rezignací na jeho hledání, jelikož i to je v určité fázi zkušebního procesu pro vznik inscenace či jiného díla nutné. Neustále pochybování a tázání patří dramaturgii stejně jako schopnost rozhodnout, vycítit moment, ve kterém je třeba zastavit proud nápadů a určit nejen cestu, ale i všechna její konkrétní zastavení. Je spoluzodpovědná za strukturu díla, a jak již bylo řečeno výše, na rozdíl od dalších složek, snad kromě textu v nejužším slova smyslu, nemá v ruce žádnou fyzickou hmotu, o níž by se mohla opřít a jež by spadala výhradně do její „specializace“. Skutečnost, že její materií je celek inscenace (od „textu“, kterým jsou zde myšleny nejenom repliky či veškerý textový materiál, který v inscenaci zazní či se projeví jiným způsobem, ale i překlad všeho, co ji tvoří, do jazykové podoby, až po lidi, kteří jsou bezprostřední součástí celého díla a jejich konání) ji vyděluje od ostatních složek a staví ji do výjimečného vztahu s každou jednotlivostí zvláště i dohromady. Vychází z abstrakce myšlení, které podléhá nejrůznějším dynamikám přítomného okamžiku. Je závislá na klimatu konkrétní tvůrčí skupiny, na energii všech zúčastněných složek. Zásadní je její schopnost empatie, naslouchání, dialogu, ale i argumentace, tázání se a umění vést plodnou, nikoliv pouze sebezničující konfrontaci.

³ Ideálním tvarem zde míním takovou podobu jevištního díla, která by do posledního detailu splňovala představu autora, autorky či celého kolektivu autorů, a to za předpokladu, že by taková vůbec existovala.

Ačkoliv dramaturgie platí za neviditelnou sílu divadla, mnohá pojednání a úvahy sledují její stopy v obrazech respektive předpokládají, že hlavní doménu, v níž působí lze zkrátka vidět. Ať už se jedná o textové zdroje nebo materiál obrazového charakteru, či častý požadavek schopnosti „obrazného“ či metaforického myšlení, vizualita je pro dramaturgii zásadním prostředím už jenom proto, z jaké tradice alespoň ve středoevropském kontextu roste. Narážím zde na odvození funkce dramaturgie od Gottholda Ephraima Lessinga a jeho *Hamburské dramaturgie*, podle níž je hlavní působiště dramaturgie text, jeho analýza a interpretace. Třebaže dramaturgie podle této představy musí umět obstát proti komplikovanosti textového materiálu a odpovídajícím způsobem jej pomoci převést na jeviště, stále takový požadavek nedosahuje kompletní šíře, kterou dle mého názoru dramaturgie v současnosti musí zvládnout obsáhnout. Navíc ji zcela odtrhuje od představení a nechává ji působit pouze v mezích inscenace. Tím však dramaturgii odpoutává od zásadního momentu přítomnosti a jejího bezprostředního působení a vlivu. Myslím, že po performativním obratu už nemůže být pochyb o tom, že pole dramaturgie sahá daleko za textové možnosti díla.

Nemíním zde dramaturgii upírat její hodnotu vážící se k vizualitě. Během přemítání o možnostech dramaturgie jsem však pokládala sama sobě otázku, jak se odpoutat od hegemonie textu. Omezení pouze na jeden smysl jde zcela proti komplexnosti dramaturgie, jakožto umělecké disciplíně. I samotná redukce na pouhé smyslové vnímání tvoří zásadní bariéru pro její celkové pochopení. To je zcela nemožný boj. Pro dramaturgii je příznačná kombinace přesné analytické práce, třídění a kompozice s aspekty na intelektuální práci zcela nezávislými. Před pár lety jsem narazila na publikaci filosofa Miroslava Petříčka *Myšlení obrazem* a byla jsem naprosto pohlcena pozoruhodným způsobem, jímž v ní rozvíjí originální úvahy o struktuře myšlení, které se děje nejen skrze text, nýbrž právě i obraz, a v níž se zabývá otázkou s tím spojenou: překladu z jednoho média do druhého. Kniha mi opět vytanula na mysli nedávno, když jsem si poprvé položila otázku, jak se promění mé vnímání dramaturgie, pokusím-li se na ni nahlížet resp. jí naslouchat v kontextu hudební kompozice. Lze slyšet dramaturgii? Hudebnost a zvukovost se nabízejí jako možné alternativy, které jistě nevylučují ostatní možnosti a perspektivy, ze kterých je možno o dramaturgii přemýšlet.

Následující kapitoly jsou fragmentárními záznamy mého několikaletého potýkání se s dramaturgií a sama se sebou. Volně v nich přecházím mezi teoretickým uvažováním na základě odborných zdrojů a volnými, často asociativními úvahami, blížící se často charakteru deníkových zápisků, které opatřuji o citace z oblíbených knih. Po formální stránce se tak snažím v textu zrcadlit rozporuplné postavení dramaturga uprostřed analýzy a emoce, v níž se často během své práce ocitá. Práce je rozdělena do dvou bloků. V první kapitole nazvané

~~Co je dramaturgie?~~ *Co může být dramaturgie?* se věnuji textovému odkazu dramaturgie a pokládám si otázku, z jakých různých perspektiv je možno na dramaturgii nahlížet. Přicházím na aspekt přítomnosti, na němž se dají dle mého názoru dobře ilustrovat problémy, s nimiž se dramaturgie potýká. S fenoménem přítomnosti se dostávám k potřebě ji alespoň částečně teoreticky ukotvit, a tak se v druhé kapitole nazvané *Performativní utváření materiálnosti představení podle Eriky Fischer-Lichte: tělesnost, prostorovost a zvukovost a jejich možnosti pro dramaturgii* potýkám s konceptem estetiky performativity a jeho možnostmi pro dramaturgii.

1 Co je dramaturgie? Co může být dramaturgie?

Dramaturgie je činnost, která má výsadní postavení především v performativním umění, ale lze ji zcela jistě nacházet v mnoha aspektech, a to i těch neuměleckých. Jako zásadní se jeví perspektiva, kterou na začátku zvolíme. Můžeme ji nacházet v ryze divadelních formátech, ale i v instalacích, obrazech, sochách či objektech, pohybu, zvukových kompozicích nebo při poslechu běžných zvuků z okolí, v pohledu do ubíhající krajiny z jedoucího vozidla i při setrvání na místě a přiblížení vlastní pozornosti na výsek země pod nohama. Všechny scénáře dramaturgie jsou možné, najdeme-li si svůj vlastní rám⁴, v jehož limitech se budeme chtít pohybovat. V konečném důsledku záleží na očích, které se dívají, uších, které poslouchají, tělu, které zakouší a myslí, která vnímá. Stačí vzpomenout na Vladimíra Boudníka a jeho procházky Prahou, kdy na nejrůznější skvrny, mapy padajících omítek a jiné nepravidelnosti, které městu a jeho architektuře přinesl tep každodennosti přikládal rám a vytvářel tak obrazy. Jedním z cílů dramaturgie je hledat rám jevištního díla, díky němuž můžeme popisovat poměry a vztahy a který určuje podmínky, z nichž se rodí celková dynamika díla. Úhlů pohledu, pod kterými můžeme dramaturgii zkoumat je nevyčerpitelné množství. Taková svoboda je přitažlivá i zastrašující zároveň. Nese s sebou totiž nutnost přijmutí zodpovědnosti za slova, která selektují, pojmenovávají, vytváří sítě významů. Chápu dramaturgii jako *strukturu*⁵, ve smyslu uspořádání, která vychází z neustálého napětí – z dialogu mezi tím, co určuje její podobu a tím, co se jí svým vymezením vůči ní vzpírá. Tento do jisté míry tvořivě destruktivní vztah však podléhá nekonečnému redefinování a ustavičným proměnám. *Struktura* neustále žije a tato živost proudí odněkud z jejího jádra, k němuž se stěží dostaneme po přímé lince. Rozhodnu-li se jít důsledně po jejích stopách, s každým dalším krokem po pomyslné chronologické ose se při snaze určit její počátek, topím do hustší a hustší mlhy. Dramaturgie je do svého díla stejně tak vtělena.

1.1 Proti tradici

Role dramaturga či dramaturgyně se v průběhu minulého století silně proměňovala a její ustanovení, minimálně v českém divadelním prostředí, je do značné míry spojené s etablováním funkce režiséra. Je zřejmé, že silně závisí nejenom na časovém, ale i na místním kontextu. Dramaturgové a dramaturgyně, divadelní teoretici a teoretičky i vědci a vědkyně se ve svých pokusech o teoretické uchopení dramaturgie vesměs shodují na tvrzení, že vyrukovat s přesnou definicí je nemožné. Dramaturgii vnímám jako disciplínu

⁴ „[N]ebýt rámu, nemůžeme popisovat poměry, vztahy, stavbu, či tekotniku obrazu; bez rámu nenajdeme „zlatý řez“, vyváženost, či naopak dramatický neklid, dynamickou nerovnováhu různých složek atd.; bez rámu není skladby — a tedy uspořádanosti, ohrazující nás před neuspořádaností.“ In: PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann & synové, 2009. s. 101. ISBN 978-80-87054-18-5.

⁵ Struktura jak ji chápe literární a kulturní teorii viz Příloha č. 1.

pevně zapuštěnou ve své minulosti, z níž se však každým dnem snaží svou prací vymanit. Tradice dramaturgie, alespoň ve středoevropském prostředí, roste ze silných základů. Ty však v sobě mají zasetou i jistou podvratnost. Stačí si představit z kontextu vytržený výčet osobností, uměleckých směrů či fenoménů, jež se zásadním způsobem podílely na formování funkce, postavení a obrazu evropské i tuzemské dramaturgie. Je zřejmé, že na jedné straně dostaneme bohatou paletu přístupů, estetik a stylů. Z opačné strany se nám však při vlastní neopatrnosti může dostat panoptikum nedotknutelných, přesto již nespočetněkrát „přepsaných“ oborových autorit, jejichž novátorství je zpětně zneužíváno a považováno za jedinou možnou cestu. Respekt a kritické myšlení se jeví jako možná obrana proti hlasům, jež se snaží dramaturgii jasně vykolíkovat hřiště s obecnou platností. Lze dramaturgii jen tak vytrhnout z vlastních kořenů? Přestože je zatěžkána spleťtým vývojem divadla respektive umění obecně, nelze hovořit o zátěži zbytečné. Je to zkrátka dědictví se vším, co dohromady skládá zranitelné tělo dramaturgie. Břímě minulosti si ostatně nese vše, co se vyvíjí, rozpíná se do všech stran, někam spěje. Smýká se i jde proti hranicím, které jí kdy byly přiděleny. Jedna z mála jistot, které pro ni totiž platí, alespoň to tak z mého dosavadního poznání vyplývá, je ta, že je velmi těžko polapitelná. Vzpírá se jasnému definování a i všem snahám o stanovení jejích limitů. Jedinou jistotou se zdá nemožnost plného postižení, byť může být právě vůle o její plné pochopení hlavním motorem dramaturgické práce. Zásadní se mi jeví moment vzniku dramaturgie, která nastává právě v tom okamžiku, kdy začne vznikat umělecké dílo samotné. Dramaturgie má ve své podstatě vetknutou nekonečnost a těkavost procesu vzniku, stejně tak jako totalitu hotového uměleckého díla. Navzdory tomu, jak je třeba o konečnosti v umění, natož pak živém, hovořit zvlášť obezřetně. Dotváření uměleckých děl až s jejich recepcí se věnuje mnoho teoretiků a filosofů (já jsem ve svých přípravách čerpal především z *Otevřeného díla* Umberta Eca a *Estetiky performativity* Eriky Fischer-Lichte). Dramaturgie své místo znovu a znovu nachází s každým novým tvůrčím procesem, a díky tomu je otázka po její identitě stále tolik živá a přitažlivá.

1.2 Dramaturgie jako obhajoba volného myšlení

O dramaturgii lze psát stěží i velmi snadno zároveň, ale pokaždé se bude jednat o záznam skutečnosti. Rozpory, disjunkce a konflikty splétají tělo disciplíny, těžko pojmenovatelné jedinou platnou definicí. Široké pole pro vymezení přináší na jedné straně svobodu slovníku, kterým může být zachycena, zároveň však nestálé prostředí definice nese riziko značné dávky nejistoty a nepřesnosti. Jak tedy lze čelit všem snahám o pojmenování umělecké domény, která neustále těká v přímém zápasu o sebe samu? Je nutno či snad dokonce na místě jim čelit? Proč je třeba si neustále pokládat otázky po vymezení hracího pole, hranicích nebo limitech uměleckého oboru, který ze své podstaty nemůže být doma v žádném

pojmenování, jelikož se sám neustále ocitá na hraně? Ve svých úvahách se nemohu opřít o dlouholetou praxi, přes to však mohu ručit za své myšlenky, které žene jednoduchá potřeba neustále hledat; hledat nové cesty v již osvědčených kontextech, umět být konkrétní a zároveň si dovolit na chvíli vychýlit se do vysoké abstrakce, třeba i proto, aby přízemnost pragmatických rozhodnutí, které je třeba někdy činit, pozbyla trpké pachutě. Volím expresivní jazyk, protože v ničem jiném pro tuto chvíli neumím najít pojivo. Pojivo mezi rozháranými myšlenkami a neměnnou stálostí klávesnice. Jsem ve psaní, které se zároveň propisuje zpátky do mě. Měním se pod rukama a mysl nečinně přihlíží nebo se dobrovolně nechá vlákat do pasti psaného. Roland Barthes v jednom se svých esejí, příznačně pojmenovaným *Co znamená vliv?*, píše, jak lze v konkrétním textu pozorovat, *jak se subjekt psaní „vyvíjí“*. Jedním z mnoha zábavných aspektů divadla je možnost v přímém přenosu, obdobně pozorovat, jak se vyvíjel *subjekt* (tvůrčí tým) sledovaného představení. Inscenace tu funguje jako zhuštěný přepis, koncentrát reality v pevném tvaru estetického díla.

„[V]yvíjí se podle autorů, o kterých postupně pojednává. Indukční předmět nicméně není autor, o kterém mluvím ale spíše *to, co mě přiměje o něm říci*: ovlivňuji sám sebe *s jeho svolením*: to, co o něm říkám, mne nutí abych si to myslel (nebo nemyslel) o sobě atd. [...] (Měl jsem hlavu plnou Nietzscheho, kterého jsem četl; ale to, po čem jsem toužil a co jsem chtěl zachytit, byl zpěv myšlenek-vět: jeho vliv byl čistě prozaický.)“⁶

Nejen pod vlivem četby dalších autorů a přijímání podnětů ze zdrojů literárních, ale i obrazových, zvukových či tělesných lze zpětně pozorovat změnu subjektu, který píše — tvoří — rozhoduje. Konkrétní práce se zdroji nabízí jedinečnou možnost observace subjektu — sebe, který činí strategická rozhodnutí v rámci proudu tvůrčího procesu. Přicházím o myšlenku v momentě, kdy ji sešroubuji a zformuji do hermetického celku věty. Přitom toužím po volnosti rozpojení, po fragmentu, aby se neztratila možnost přeskládat klidně celý svět do jedné malé krabičky. Svět, který se formuje v hlavě, tím, že ho pojmenovávám. Německý hudební skladatel a režisér Heiner Goebbels ve své úvaze nazvané *Figury psaní: černé na bílém*⁷ v podobném smyslu jako Barthes hovoří o různých vlivech na subjekt psaní jako o *mnohonásobně roztržitých, mozaikovitě seskládaných identitách*, které se spoluúčastní psaní, a v nichž tví spisovatelovo váhání.⁸ Váhání však zde neplatí za negativní aspekt tvůrčí práce, ale právě naopak. Ve váhání lze najít manipulační prostor pro autorské gesto. Rozvíjí zde tak ideu současného autora-spisovatele-tvůrce, který již není výhradním původcem díla ve smyslu produkce originálu, vulgárně řečeno od a do z. Rezignuje na punc

⁶ BARTHES, Roland. *Roland Barthes o Rolandu Barthesovi*. Přeložil Josef FULKA. Praha: Fra, 2015, s. 130. ISBN 978-80-87429-33-4.

⁷ Souhrn textů vyšel v českém vydání v roce 2021 pod názvem *Proti gesamt-kunst-werku*.

⁸ GOEBBELS, Heiner. Vybral a uspořádal Lukáš JIŘIČKA. *Proti gesamt-kunst-werku*. Přeložil Jan PETŘÍČEK a Tereza SEMOTAMOVIČ. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2021. s. 26. ISBN 978-80-7331-533-7.

dravé originality, co se původu díla týče. Zajímá ho naopak autor, jakožto organizující subjekt, silně zakořeněný v přítomném čase na konkrétním místě, který v duchu „vše již bylo vymyšleno“ komponuje novou skutečnost ze střípů minulosti. Pod jeho bytostně tvůrčím gestem se již vytvořené struktury přelévají do aktuálních kontextů a získávají nové významy. Přeoranizovává již živé či hotové sítě, ze kterých bere zlomky, kusy, cáry a dává jim druhý život. S nadsázkou můžeme hovořit o udržitelném autorství. Goebbels v textu přibližuje svůj přístup k tvorbě, která je známá i pro svou důkladnou práci s již existujícím materiálem, které skladatel a režisér v jedné osobě přeskupuje podle aktuální potřeby. Jak sám přiznává, ke své i cizí práci přistupuje jako DJ k jednotlivým trackům a tvoří nové významy. Takový kompoziční postup se svým principem podobá práci dramaturgie, která velmi často pracuje intertextuálně, a to zdaleka nejen s materiálem literární povahy. „Předmětem mého hledání je mimo jiné obsah forem. To, co s námi formy dělají. Formy, s nimiž jsme se všude sžili, které nepronikají do našeho vědomí, a proto mají takovou moc nad naším vnímáním. Byť moje práce nevznikají z vizí, ale pokaždé z již existujících skutečností a možností, vždy jde o to, nespokojit se se světem takovým, jaký je. Nýbrž o vytvoření něčeho, co ještě neznáme; co bych se mohlo potenciálně týkat všech, dotýkat se jich, zajímat je, inspirovat a podnítit k imaginaci.“⁹

1.3 Dramaturgie a autorství

Dramaturgie čelí bezpochyby mnoha výzvám a problémům blízkým popisu výše. Zdá se mi, že aby mohla naplno pracovat a poskytovat tolik cenné pojivo a organizaci ostatním divadelním složkám, je nutné, aby se na prvním místě vypořádala sama se sebou. Navzdory svému hlavnímu údělu – spojování a propojování mnoha složek do jednotného celku – směřuje k individualitě. A to jak ve smyslu suverenity oboru, tak v nejužším rádiu k individualitě jedné osoby. A to jsou problémy, které se jistě na několika místech svými plochami dotýkají problematiky autorství. Posedlost po jedinečnosti a jasném lokalizování autorství je do jisté míry úsměvná, přesto pokládám za důležité pátrat po identitě dramaturgie. Možná sahá za hranice nároku na přivlastnění si části díla respektive události, která vzniká společnými silami mnoha jedinců, a to jak na straně samotné tvorby, tak na straně recepce, kde je událost dotvářena diváky či posluchači. Za pátráním po autorství jistě stojí také pragmatická potřeba: kdo je zodpovědný za organizaci celku? Snad by se chtělo odpovědnost přiřknout režii, a zcela jistě by takové rozhodnutí bylo na místě, není však výkon moci řízen plánem, návodem, pravidly hry? A ta jsou zcela jistě i předmět zájmu dramaturgie. Dramaturgie tedy z podstaty věci je a musí být zodpovědná za to, jak je výsledné dílo poskládáno respektive čím je. Přitom však na sebe nemůže sebestředně upozorňovat, protože ideálně se projeví tak, že se zcela rozpustí ve výsledné kompozici.

⁹ GOEBBELS, Heiner. *Proti gesamt-kunst-werku*. s. 181.

Bude klást nové otázky, nabízet nespočty odpovědí, bude otevřená, najde nové cesty z osvědčených fungujících postupů a klišé a nebude si nárokovat podíl na autorství? Za otázkou stojí další řada. V čem může dramaturgie hledat oporu při prosazování sebe sama v tvůrčím procesu, když ne v gestu výkonu moci? Ve zdrojích? Může nalézt oporu v materiálu, se kterým do jisté míry vede nekonečný boj, a to přestože je, expresivně řečeno, v roli šedé eminence, neviditelné ruky režie, komponujícího pozorovatele (s přívlastky lze pokračovat donekonečna)? Výchozí materiál, který ji neustále staví nové a nové překážky je jedním z jejích hlavních partnerů v dialogu. Stojí na introvertní straně její komunikační škály vyjednávání.

1.3.1 Přítomnost a myšlení

Jak jsem psala na začátku, dramaturgie vnímám jako disciplínu, v jejímž jádru stojí konflikt a potažmo tedy i jeho řešení, ve smyslu rozhodnutí, kterým směrem se v práci vydat. Její identita vyvstává z rozporu, konfrontace, diskuse, překrývání i tření nespočtu elementů, a to již od zdrojů, přes dramaturgicko-režijní strategie až po živé vyjednávání se všemi složkami zúčastněnými v tvůrčím procesu včetně, v rámci chronologie procesu, vrcholného stupně — divácké reflexe. Přitom ve všech fázích hraje zásadní roli čas a prostor, ve kterém k výše popsaným dialogům dochází. Proto nemohu ze svého pátrání po identitě dramaturgie vynechat zásadní aspekt přítomnosti, z jistého úhlu podobný ryze performativní kvalitě přítomnosti,¹⁰ tak jak o ni uvažuje Erika Fischer-Lichte v *Estetice performativity* (tady a teď před zrakem i sluchem diváků, kteří dění v divadle vnímají a stávají se jeho svědky).¹¹ Fischer-Lichte předkládá koncept přítomnosti podmíněné živým diváckým vnímáním, pro které je *intenzivním prožitkem přítomnosti*.¹² Její existence nachází zdroj v přítomném okamžiku, který ovšem prožívá konkrétní osoba; je tedy, jak autorka zdůrazňuje, „atemporálním procesem vědomí, jenž probíhá paralelně uvnitř i vně času“.¹³ Právě ona gnomická dimenze je dle mého názoru vlastní i myšlení. Lze o něm uvažovat jako o intenzivním prožitku přítomnosti akorát z opačné strany bariéry — zevnitř. I myšlení je aktuální, probíhající čistě v živém proudu přítomnosti a přitom samo o sobě vykazuje potenciál bezčasovosti. Co se tímto složitým popisem snažím říct: motorem dramaturgie je myšlení, myšlení však podléhá plynoucímu času, v každém jeho momentě je unikání, pro posun práce je však nutné těžko polapitelnou hmotu myšlenek zachytit, artikulovat, přeložit; přiřknout ji médium, kterým bude dále hovořit. Tím se ovšem značně oslabuje život myšlení.

¹⁰ Fischer-Lichte v pojednání o přítomnosti upozorňuje, že se jedná o koncept, který je spojen s západním dualistickým dělením na tělo a mysl.

¹¹ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta POLOCHOVÁ. Mníšek pod Brdy: NA KONÁRI, 2011. s. 135. ISBN 978-80-904487-2-8.

¹² Tamtéž, s. 139.

¹³ Tamtéž, s. 143.

Záznam si žádá práci s polomrtvým tvarem nacházejícím se napůl mezi nespoutaností právě se rodících myšlenkových procesů a strnulostí a řečí či gesty otesávaného tvaru artikulovaného problému. Ve velmi podobné pozici se ocitá i dramaturgie během procesu tvorby.

Sázím za sebe slova a vytvářím problémy. Artikuluju myšlení, zasazuju ho do pevných tvarů. Překládám ho do řeči. Tříštím pocity, emoce a myšlenkové pochody (které jsou vyjádřeny jak jinak, když ne řečí?). Nechávám promlouvat ruce, které dědí těkavý obsah mozku.

1.3.2 Redukce, svoboda a mýtus

~~To je první úkol, se kterým se musí vypořádat nejen dramaturg či dramaturgyně, ale každá myslící bytost.~~ Během procesu myšlení je vyžadována redukce. Ta však, dle mého názoru oprávněně, může budít podezření nebo možná lépe řečeno jistou dávku nedůvěry. Díky vědomé redukci dochází v rámci snahy o zpřehlednění k značným zjednodušením. Vytvořením systémů a kategorií, které kleslí cesty a jako kompas vedou naší orientaci v zaměřených vodách jakékoliv problematiky, se značně oslabuje originalita myšlenek. Kromě stěžejí zachytitelné autocenzury, vytrhuje myšlení z jeho spontánnosti právě snaha o jeho zpřístupnění sama sobě respektive okolí. Na druhou stranu je však volba systému nezbytným krokem pro rozvoj jakékoliv práce, je klíčem komunikace, naším spojníkem se světem. Je tedy smysluplné zabývat se takovou otázkou? Kladnou odpověď vyvolává naděje volného myšlení, které právě díky možnosti zpochybnění čehokoliv může být svobodné, a tak pokládám za důležité se neustále pokoušet jej podvracet. Ačkoliv si na jisté úrovni je vědomo svých limitů, pokusy o jejich překročení prověřují flexibilitu bariér — nabourávají jistoty budované systémem. Pod tlakem hlavy tak bují struktura, která jakoby se vzpínala všem snahám o vlastní existenci, přestože je právě ona víc než jasným předpokladem pro přítok zkušeností neotesaného materiálu. Jistá anarchie je tedy na místě, ovšem i ta je chtě nechtě gestem rozhodnutí. I vzpoura podléhá rozmyslu. Lze dospět k úvahám, že nezbyvá, než každý den znovu bojovat včera prohraný boj¹⁴. Možná jako útěchu všem nihilistickým tendencím napsal Camus svého Sisyfa: „Byť v některých dnech sestup probíhá v bolesti, je ovšem také možný v radosti.“¹⁵ Když píše absurdního mytického hrdinu jako zrcadlo každé myslící bytosti není na tom vůbec nic absurdního. Absurditu do Sisyfova charakteru provokativně vnáší až sám autor tím, že jej za absurdního označí. Zároveň si však hraje

¹⁴ *Nahé světlo*: Kdy nastává čas na přiznání porážky? Jak se pozná chudák opouštějící válečné pole, když bílé vlajky vlály dávno před začátkem boje? Nikdo nestřílí, nikdo nemíří, nikdo neumírá. Všude levitují bezduchá těla plná popela a křeče zamykající bolest. Na sivém okapu uprostřed sedliny v nehybném záblesku odpočíval špaček a počítal minuty, co mu zbývají do konce. Padla šestá, zvedl hlavu, napřímil pířko a zmizel.

¹⁵ CAMUS, Albert. *Mýtus o Sisyfovi*. Přeložila Dagmar STEINOVÁ. Vydání třetí. Praha: Garamond, 2015. s. 164. ISBN 978-80-7407-265-9.

se čtenářovou pozorností a skrze hrdinův tragický osud do čtení zaplétá úvahy o štěstí, aby ve výsledku došel k vyličení krále všech vězňů jako nespoutanou bytost. Navzdory nesnesitelné tíži a bolesti balvanu, který je třeba den co den nesmyslně tlačit vysoko kamsi do výše, je Sisyfos svobodný. Vyhrává ve vrcholném momentu zmaru, kdy se po hodinách tvrdé fyzické práce kámen valí zpátky z kopce a ztrhané tělo ho poslušně následuje dolů. Mysl však plným vědomím situace v celé své šíři vyhrává a Sisyfos je na chvíli svobodný. „Každé zrnko toho kamene, každý nerostný záblesk hory zahlcené nocí samy o sobě vytvářejí nějaký svět. Samo snažení dostat se na vrchol stačí zaplnit lidské srdce. Musíme si představit, že Sisyfos je šťasten.“¹⁶

~~Musíme si představit, že Sisyfos je šťasten. V představě je svoboda. Představa štěstí nepodléhá redukci. Představa štěstí je čirá nespoutanost myšlení před tím, než se ho ujme systém. Plní svou živelnou energii své postupné vykostování a jako perpetuum mobile svého druhu žíví samo sebe z ničeho. Pohyb pokrčuje nerušeně bez příčiny. Neexistuje.~~

~~S redukcí se setkáváme na denní bázi. Je nevyhnutelnou, ba dokonce esenciální součástí rozhodování. Redukce je největší přítel všech úspěšných řešitelů. Redukce je cesta k dobrání se výsledku. Redukce je nástroj „pravdy“. Okleští těkavost nepojmenovatelného na jasný systém vztahů, který nakonec přináší ovoce. Na dlouhé cestě za výsledkem však lze snadno pozbyť značného množství užitečného a smysluplného materiálu. V rámci redukce se zahodí pochybnosti, váhání se všemi přiznanými i netušenými mezerami a zbyde kusá roztržitá „pravda“ pozbývající tělo, zato oplývající nespočetem „neprůstředných“ argumentů (sebe)potvrzující její neohrožené postavení. Kusé cáry, kterým se podařilo přežít tlak výběru, pod jehož záštitou sešily zbytky samy sebe a tím plně legitimizovaly svou existenci a ustanovily své postavení v rámci jasných pravidel systému. Jako vysvobození z nebezpečných lesů jednoznačnosti se může nabízet vědomí o celém tomto procesu. Řeč je o témže vědomí, o kterém píše Albert Camus ve svém *Mýtu o Sisyfovi*. Redukce může být užitečná, ale je třeba myslet na to, že před odbočením doleva, existovala možnost jít vpravo, rovně, vrátit se nebo třeba taky vzlétnout, propadnout se do země či se rozhodnout zůstat stát na místě.~~

Výše popsaný moment vnímám jako důležitou součást dramaturgické práce. Obsahuje v sobě bolest z opuštění nápadů, dilema i balancování na vrtkavé hraně stojící mezi rozšiřováním významového pole sdělení a slepého věšení ozdob na vybrané téma.

¹⁶ Tamtéž, s. 166

1.3.3 Nekonečné začínání

Během práce na tomto textu jsem prošla nespočtem začátků. Každý sliboval něčím přitažlivý směr, který se zdálo hodné následovat. Myšlenky se na začátku rodí velmi snadno a lehce. Nejsou v textu zatížené předchozími úvahami. Vznikají jakoby z nuly bez potřeby je jakkoliv obhajovat. Očekává se, že budou vysvětleny později. S proudem textu postupně nabývajícím na papír postupně roste struktura a s ní i očekávání, co přinese. Ovšem podobným tempem, jakým vzplane nadšení pro myšlenku také uvadá. Degrese přichází s bolestí z konfrontace. Prvotní nápad musí čelit mase poznání, vědomostí a zkušeností, kterým, co do množství nemůže konkurovat. Před jiskrou surového, zkušeností neroztříštěného myšlenkového materiálu stojí nezničitelná síla všeho, co již sice nadobro pominulo, ale zůstalo v podobě nesmazatelné stopy ve vědomí člověka (v myšlení, vnímání, vyjadřování, cítění, paměti, pozornosti,...). Primární myšlenka musí obstát před masou zakořeněného poznání a nastává proces nemilosrdného prověřování. Myšlenka či nápad jsou buďto ihned zavrhnuty, nebo jsou postupně tvarovány k nové podobě; novému obraz, nové skladbě. Ztrácejí část sama sebe, aby mohly přežít. Na výsledné podobě, která však nikdy není konečná, protože se musí jednat o proces obousměrný, a tím pádem vše podléhá permanentní redefinici, je tedy zásadní moment aktuální přítomnosti. Čas je v procesu myšlení klíčová veličina a přítomnost, a s tím i opačný konec škály — pomíjivost — jsou součástí identity myšlenek. Těch, které stojí za každým tvůrčím procesem. Slovy Umberta Eca: *Je to zkrátka otevřená situace v pohybu.*¹⁷

Slova italského sémiologa a filozofa zde nevolím náhodou. Jeho pojednání o „otevřeném díle“ je jednou z mnoha oněch *roztříštěných mozaikovitých identit*, o kterých byla řeč na začátku.

1.4 Slyšet dramaturgii

V předchozí kapitole jsem nastínila, jak se vizualita propisuje do vnímání dramaturgie a její funkce a v souvislosti s tím navrhla otázku, zda lze dramaturgii slyšet. Uvažovat o dramaturgii z pozice zvukovosti případně hudebnosti mi přijde výhodné především z toho důvodu, že oproti vizualitě disponují esenciálně kvalitou pomíjivosti. Obraz je neměnný a stálý, pokud do něj konkrétním tvůrčím gestem koncepčně či dramaturgicky nezasáhneme. Lze se k němu vracet a to zcela svobodně podle potřeby či nutnosti vlastního rytmu. Navracíme se pak ke konstantě, která se proměňuje v čase s tím, jak se proměňují podmínky, ve kterých existuje, ale ona sama je připomínkou pominulých okamžiků. Paradoxně ke své *auře*, která připomíná jakousi jedinečnou existenci díla na místě, na

¹⁷ ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. s. 90.

kterém se právě nachází, tak jak o ni píše Walter Benjamin¹⁸ v polovině třicátých let, je ve své materii stále reliktem minulosti. Hotová, definitivní výpověď místa, času, akce a mysli. Benjaminovo známé „zde a nyní“, které je pokoušeno technickou reprodukovatelností pro obraz platí jako konstanta. Má jej vetknuté ve své podstatě. Je to „zde a nyní“, které připomíná originalitu díla, nikoliv však jeho pomíjivost. Oproti tomu „zde a nyní“ zvuku nemusí být dokladem umělecké suverenity, bude ale vždy připomínkou časovosti. A právě časovost je kvalita, v níž nacházím stimul pro rozběh úvah o dramaturgii a jejím prostoru. Na pomíjivosti doznívajícího zvuku lze obrazně ilustrovat mou představu o dosahu dramaturgie. Těžko se dokládá, když zvukové vlny zcela odnese látkové prostředí, díky kterému je zvuk slyšet. Zvuk je díky času pryč, přesto nemůže být pochyb o jeho existenci.

¹⁸ BENJAMIN, Walter. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. Přeložil Martin RITTER. In: BENJAMIN, W., RITTER, M. (ed.), *Výbor z díla I. Literárněvědné studie*. Praha, 2009, s. 299-326.

2 Performativní utváření materiálnosti představení podle Eriky Fischer-Lichte: tělesnost, prostorovost a zvukovost a jejich možnosti pro dramaturgii

2.1 Dramaturgie a kompozice

Dramaturgie je vědomá tvůrčí činnost. Vychází z potřeby kompozice díla, a to i v případě, že dílo nechce být nijak organizováno a chaos či ne-řád si bere za hlavní výchozí estetickou pozici. I v takovém případě je dramaturgie na místě a velmi přítomna. Dramaturgie nejde vypárat z žádné události performativního charakteru. Dramaturgie je to, jak se taková událost postupně jeví prostřednictvím všech svých složek, čímž se dotýká i diváckého aspektu, nebo jinak, vnímání díla či události obecně. Jedná se o celkový narativ organismu, rozhodnutí o jeho vnější stavbě, o tvar jako takový. Proces jevení se představení, ve smyslu toho, jak se postupně vizuálně, zvukově, ale i tělesně projevuje, obdobně jako všechny ostatní zpětnovazební procesy, je podmíněn přítomností živého člověka na obou jeho pomyslných koncích, přičemž na straně adresáta jej pro zjednodušení můžeme rozdělit na ty, kteří společně tvoří každou konkrétní realizaci představení a tvůrce (celý tvůrčí tým včetně již jmenovaných, tedy těch, kteří se kromě tvorby inscenace během zkoušení podílí i na každé konkrétní realizaci divadelního představení — nejčastěji herci a herečky, performeré a performerky). Kromě své výchozí tvůrčí pozice, pozice adresáta, je dramaturgie také nemilosrdně spjata s vnímáním, pozicí příjemce. Ačkoliv ze své pozice nikdy nemůže být v totožné postavení jako divák či posluchač, je to právě ona, kdo by ze všech podílejících se složek měl být nejvíce schopen distance. V rámci komponování musí umět oscilovat mezi tvůrčím přemýšlením a zpětným kritickým myšlením. Je uvnitř procesu, a zároveň nahlíží na onen proces ze vzdálenosti potřebné pro jeho reflexi. Dramaturgie pracuje za chodu i poté, co je dílo „zakonzervováno“ do jistého tvaru (zkomponováno): obdařeno strukturou, která podrobně určuje vazby a vztahy mezi jednotlivými složkami díla a formy, kterými se budou projevovat. O konzervaci inscenace v tuto chvíli píšu pro zjednodušení navzdory vědomí pomíjivosti každého divadelního představení a jeho nebývalé jedinečnosti, o níž referují mnozí divadelní teoretikové a teoretičky s Erikou Fischer-Lichte a její teorií autopoiesis zpětnovazební smyčky v čele. „Představení nemají mnoho společného s fixními, opakovatelnými artefakty, jsou pomíjivá a neopakovatelná, existují pouze v přítomnosti — tedy ve svém bytí a v průběhu, v autopoiesis zpětnovazební smyčky.“¹⁹ Inscenace a představení jsou dvě různé věci o stejném základu, byť se vůči sobě navzájem vymezují. Jak jsem již zmiňovala v úvodu této práce, o dramaturgii je většinou uvažováno především

¹⁹ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. s. 107.

v rámci první jmenované. Ovšem jak již bylo mnohokrát v tomto textu zdůrazněno, i ona neopakovatelnost má mnohé co dočinění s dramaturgií, jejími možnostmi, funkcemi, ale i limity. Dramaturgie mimo jiné slouží i jako jakýsi most mezi pevně danou strukturou a jedinečností okamžiku, kdy se představení děje, tím, že je spoluzodpovědná za kompozici složek inscenace; za to, jak se materiálně projevuje, i tím, že může pracovat s podněty, které vzejdou z neopakovatelných momentů, které se dějí během každého představení.

2.2 Tělesnost, prostorovost a zvukovost

Fischer-Lichte definuje pojmy tělesnost, prostorovost a zvukovost²⁰ jako aspekty představení, které vznikají výhradně během a díky němu.²¹ Mimo něj neexistují a jak autorka ve své analýze dokládá, mají díky svému neustálému tvoření se (esencí je průběh), na který mají vliv místa, čas, věci i živé bytosti (lidé, ale i zvířata, jak dokládá na příkladu performance *Kojot* Josepha Beuysa nebo performance Mariny Abramović z roku 1992, která se konala v Mediale Deichtorhalle v Hamburku, a při níž po dobu jedné hodiny umělkyně seděla s pěti, dva týdny nekrmenými, krajtami volně se svíjejícími kolem jejího těla), které se na představení bezprostředně podílejí už svou samotnou přítomností, charakter události, nikoli díla.²² Nevytváří se artefakty, ale živá pulzující událost s jedinečným rytmem.

2.2.1 Prostorovost a dramaturgie

Prostor Fischer-Lichte dělí na performativní a geometrický. Geometrický prostor ve zkratce definuje jako stálé prostředí, ve kterém se inscenace či performance odehrává. Oproti tomu prostor performativní se od toho geometrického liší kvalitou prostorovosti, která je pomíjivá a přechodná. „Neexistuje před představením, po něm ani „nad“ ním, ale vzniká — stejně jako tělesnost a zvukovost s prostorem, v němž vzniká. [...] Přináší specifické možnosti vztahu aktérů a diváků, jejich pohybu a jeho vnímání, které navíc předurčuje a strukturuje. [...] Prostorovost představení je tvořena performativním prostorem a vnímána prismatickým nastavených podmínek.“²³ Performativní prostor navíc podle Fischer-Lichte disponuje *atmosférou*, kterou jsou diváci „obklopeni a pohlceni“.²⁴ Neuvažuje však pouze o ryze

²⁰ Limity hranice zvukovosti pokoušel již v roce 1952 John Cage ve své slavné hudební kompozici 4'33', když nechala pianistu Davida Tudora podle připraveného zápisu (ne)zahrát jedinou notu skladby složené ze tří částí (které byly složeny se zavírání a otevírání piana). Hudba, která během večera proběhla byla společným dílem všech zúčastněných v Cageově vrcholném komponujícím gestu.

²¹ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. s. 156.

²² Tamtéž, s. 166.

²³ Tamtéž, s. 156.

²⁴ Autorka připomíná, že se jedná o pojem, který do estetického diskurzu zavedl německý filozof, mezi jehož hlavní předměty zájmu patřilo studium vztahu kultury a životního prostředí Gernot Böhme (1937 – 2022). Zároveň si Fischer-Lichte všimá, že ve svém pojetí atmosféry Böhme vychází „ze značně modifikovaného Benjaminova konceptu aury“. Srov. FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. s. 167.

„nedivadelních“ prostorách, které by svým geniem loci vybízely k site-specific projektům, ale právě naopak, uvažuje o atmosféře jako o něčem, co spoluvytváří jakýkoliv prostor, ve které představení probíhá (tedy i tradiční kukátkové divadlo či black box). „I tradiční prostorové uspořádání s jasným oddělením jeviště a hlediště má svébytnou atmosféru, která umožňuje vytvoření specifické prostorovosti. V Marthalerově inscenaci *Zab Evropana! Zab! Zab! Zab! Zab ho!* (*Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!*, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlín, 1993, scéna Anna Viebrocková [dramaturgie Matthias Lilenthal]) pohltila nezvyklá atmosféra publikum. Podobala se atmosféře v čekárně — byla nepříjemná i hrozivá, tajuplná, neskutečná.“²⁵

Takové vymezení nabízí mnoho podnětu pro úvahy o dramaturgii. Dramaturgie prostorovosti jistě nabývá jiných kvalit než dramaturgie (geometrického) prostoru, především kvůli tomu, že se musí vypořádat s pomíjivostí v jiném měřítku. Prostorovost nemůže být ze své podstaty plně komponována, přesto v ní je dramaturgie přítomna. Role dramaturgie během vytváření díla, v prostoru geometrickém je poměrně jasná. V každém zkušebním procesu nabývá jiných rozsahů, podle toho, nakolik dokáže být emancipovaná od dalších složek (režie, scénografie, hudební a zvuková kompozice, herectví atd.), ale stejně tak zároveň nakolik s nimi dokáže tvůrčím způsobem komunikovat a podílet se tak na jejich realizaci. Každý aspekt vznikajícího divadelního díla podléhá dramaturgickým rozhodnutím při práci s výchozím materiálem (od zdrojů textové povahy, přes ty vizuální až po ty auditivní a další). Jejich sběr, třídění, zasazování do rámců a kontextů, vědomá práce s odkazy, kompozice i dekompozice, a schopnost artikulace témat, a to, čím a jak mohou být na jevišti (re)prezentovány či komunikovány patří mezi akty dramaturgie.²⁶ Přesto se nejedná o direktivní diktát toho, jak by věci měly být. Dramaturgii chápu jako činnost, v jejímž srdci leží dialog a schopnost komunikace. Je to činnost, jejímž předmětem jsou vztahy a jejich organizace. Na vztazích stojí a s nimi padá, nikoliv na tématu. To může být jejím předmětem, ale vztahy jsou vetknuty v její podstatě. Vytváří síť, jíž je zároveň neoddelitelnou součástí. Je uvnitř i vně na tolika vrstvách a úrovních. Komunikuje s fragmenty nehotového díla a opatřuje je smyslem pro celek, ve kterém se samovolně rozpouští.²⁷

²⁵ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. s. 166.

²⁶ Tvzení ovlivněno sémiologií a znakovým „čtením“ X estetika performativity, fenomenologie, tělo, přítomnost...

²⁷ „Smyslem“ zde nerozumím jednotný výklad, „poslání“ či snad „pravdu“, které by si z představení divák měl vzít, ale možnost inscenace komunikovat s divákem na základě předem připravené struktury, která se však může s jeho přítomností a výměnou energií mezi aktéry na jevišti a diváky v hledišti proměňovat a je na takovou akci předem dramaturgicky (ale i z hlediska ostatních složek) připravena.

2.3 Jak udělat něco slovy: geneze estetiky performativity a dramaturgie po performativním obratu

Jak již bylo řečeno, estetiku performativity zakládá Erika Fischer-Lichte na konceptu představení. Reaguje tak na performativní obrat v umění, běžně spojován s polovinou padesátých let dvacátého století a následujícími dvěma dekádami, kdy také došlo k teoretickému definování přechodu charakteru umění od „díla“ k „události“.²⁸ Ačkoliv performativní obrat souvisí s děním v několika uměleckých oblastech (výtvarné umění, hudba, divadlo, ...), pozorované změny jsou nahlíženy prismatickým zrcadlem živého jednání resp. vykonání činu člověkem, tedy akcí z podstaty věci přirozené divadelnímu a performativnímu umění. Vztah divadelní a mimodivadelní skutečnosti je redefinován a pozice aktérů a diváků doznává zásadních změn plynoucích z nového uspořádání a proměnlivosti vazeb mezi nimi. To je zásadní moment pro dramaturgii, pro níž je organizace vazeb zásadním zlomkem práce.

Fischer-Lichte v druhé kapitole knihy připomíná, že pojem „performativní“ zavedl v polovině padesátých let minulého století britský filozof jazyka John L. Austin v rámci cyklu přednášek *Jak udělat něco slovy (How to do Things with Words)*, kdy onen výraz odvodil od slovesa „to perform“ tedy „vykonat“: „člověk vykonává čin“.²⁹ Zároveň však autorka připomíná, že performativní obrat předznamenal již v roce 1798 Johann Wolfgang Goethe, když ve snaze o vyvážení divadla z područí literatury ve svém textu *O pravdě a pravděpodobnosti uměleckých děl* zformuloval ideu, aby byl umělecký charakter připisován právě představení.³⁰ V souvislosti s tím také Fischer-Lichte dodává, že o půl století dále na Goethovu myšlenku navázal Richard Wagner v knize *Umělecké dílo budoucnosti*. Goethovy a Wagnerovy úvahy podle autorky připravily půdu Maxu Herrmannovi, který na základě zaměření pozornosti výhradně na představení založil v Berlíně novou uměnovědnou disciplínu: divadelní vědu.³¹

„Je pravda, že postrádám zálibu v čirém myšlení. Všude vyžaduji hmatatelnost; pouze takto kladu ruce na svět. Dobrá věta se mi ovšem zdá mít samostatnou existenci. A přece pokládám za pravděpodobné, že ty nejlepší jsou vytvářeny v osamění. Vyžadují jakési

²⁸ Estetické nahlížení na představení místo inscenace však není, alespoň v německém prostoru, novinkou. Fischer-Lichte ve své práci upozorňuje na literárního teoretika a teatrologa Maxe Herrmanna (1865 - 1942), jehož konceptem performativity se inspirovala a svou estetikou performativity na něj ve svých úvahách volně navazuje.

²⁹ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. s. 29

³⁰ Tamtéž. s. 39.

³¹ Tamtéž.

konečné zamrazení, které jim nemohu dát; stále se šplouchám ve vlašných, rozpustilých slovech.“³²

Jak Fischer-Lichte dále připomíná v genezi estetiky performativity sehrál zásadní roli moment, kdy pod vlivem fenomenologie v rámci aplikace nových badatelských metod došlo k posunu od „textového“ modelu kultury k „tělesnému“ (performativnímu).³³ „Vynikly dosud přehlížené performativní stránky kultury, které s sebou přinesly aplikaci (praktického) referenčního rámce na existující či možnou realitu a pojmenovaly specifickou „realitu“ kulturních dějů a jevů, což se tradičním textovým modelům nikdy nepodařilo. Do popředí se dostalo pojetí „kultury jako performance“. Dále došlo k redefinici konceptu performativity, který v sobě od té chvíle [devadesátých let] explicitně zahrnoval i fyzická jednání.“³⁴ Oslabení role textu v kultuře v druhé polovině dvacátého století obecně přináší dramaturgii nové výzvy. Jestliže hlavním předmětem zájmu dramaturgie do té doby byl text a potýkala se s úkoly především s ním spojenými (úpravami, škrty, překlady, analýzami, interpretacemi, dekonstrukcemi, intertextualizacemi atd.), s performativním obratem přichází možnost osvobození se od textové nadvlády. Text se nestává něčím méněcenným, nepozbývá svých kvalit a možností, které divadlu a jiným uměleckým oblastem nabízí, dramaturgie však bohatne na materiál, se kterým může aktivně pracovat. Erika Fischer-Lichte hovoří o převrácení hierarchických pozic: od dramatického textu k divadelnímu představení.³⁵ Z čehož může plynout i převrácení pozornosti dramaturgie z textu na další složky, které se propisují do celkové kompozice inscenace, jež jedinečně vrcholí s každým představením. Kompozice může být (ale nemusí) stejná pro každé provedení, dramaturgie ani režie však nikdy nemohou zcela znát výslednou strukturu, vnímáme-li ji jako něco, na co má vliv atmosféra konkrétního divadelního představení, a jež se pod vlivem divácké recepce volně proměňuje. Mohou ovšem vycházet z nabytých poznatků a podle nich strukturu upravovat, je-li to jejich cílem. Stejně tak mohou podle toho inscenaci záměrně strukturovat a stanovovat podmínky. Na určité rovině je nejistý výsledek jedinou jistotou blížící se samozřejmosti. Jsou to však stále tvůrci, jež určují pravidla hry, která, jak Fischer-Lichte zdůrazňuje, můžou být stejně tak dodržena, jako i porušena.³⁶ Divák na ně přistupuje, tím, že vstupuje do interakce (může být empatický, submisivní nebo se naopak vůči tvaru vymezit, vždy se však bude pohybovat v limitech oné struktury). „Představení umožňuje a konstituuje fyzická spolupřítomnost (leibliche Ko-Präsenz) aktérů a diváků. Aby se mohlo konat, musí se aktéři i diváci sejít na

³² WOOLF, Virginia. *Vlny*. Přeložil Martin POKORNÝ. V tomto překladu vydání třetí, revidované. Praha: Odeon, 2019. s. 62. ISBN 978-80-207-1867-9.

³³ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. s. 33.

³⁴ Tamtéž.

³⁵ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. s. 41.

³⁶ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. s. 43.

určitou dobu na daném místě a společně jednat.³⁷ Je to však nakonec divák, který je vždy o krok napřed, díky možnosti volby svobodně si určit, jakou pozici zaujme a jak se bude chovat. Díky tomu je tvořena jedinečná energie vzdorující jakýmkoliv pokusům o zakonzervování.

Docházím zde k premise estetiky performativity: představení se děje *mezi* aktéry a diváky, je jimi utvářeno.³⁸ Co z toho plyne pro dramaturgii? Nejspíš nic, s čím by nikdy alespoň tušeně nepočítala. Divadlo bylo vždy ze své podstaty vyděleno od literatury, třebaže jí mělo v určitých historických obdobích sloužit. Přítomnost živých lidí na obou stranách barikády a vzájemná výměna energií, která zcela jistě *nějak* ovlivňovala a ovlivňuje průběh představení je zkrátka jedinečná kvalita, kterou se divadlo vymykalo, a patrně nadále bude, jiným uměleckým žánrům. Nemožnost stoprocentní kontroly nad tím, co se udá s sebou nese jistou dávkou adrenalinu. Podstatnější se v tuto chvíli zdá moment, kdy byla tato skutečnost explicitně pojmenována, chápána, teoreticky a umělecky zkoumána a vůbec brána jakkoliv v potaz. Uvědomění si této jedinečné kvality a vědomá práce s ní, může dramaturgie přinést mnoho nedocenitelných podnětů, jelikož se široce rozevírá pole jejího působení. Možnosti struktury se otevírají a zároveň je, jak připomíná Fischer-Lichte, se zahrnutím fyzické spolupřítomnosti aktérů a diváků a jejich jednání nabouráváno čistě sémiologické čtení. „Tento co do průběhu i výsledku dynamický a nepředvídatelný proces znemožňuje vyjádření a zprostředkování předem daných významů. Významy mohou být vytvořeny právě jen skrze a během něj.“³⁹ Významy se tvoří během představení, ale děje se tak na základě připravené struktury. Místy to připomíná hru na kočku a myš a vzbuzuje otázku, zdali je struktura doménou inscenace (díla, artefaktu) nebo představení (události)?

2.4 Atmosféra, zvukovost a kompozice

Zvuk i světlo tvoří bezpochyby klíčové fragmenty celé struktury díla. Fischer-Lichte však o nich uvažuje jako o mocných hráčích v možnostech proměny atmosféry, tedy něčeho, co je nutné brát v potaz, chceme-li zkoumat či analyzovat divadelní představení. Nabízí se dramaturgie jako vhodný mezičlánek mezi inscenací (doména režie) a představením (doména aktérů a diváků). A zároveň je dramaturgii nabízeno inspirativní pole, pro její tvůrčí realizaci.

„Na vzniku atmosféry se podílejí především zvuk a světlo, které mají moc ji ve vteřině změnit.“⁴⁰ Zvukové složce díla (zvukům, hlukům, hlasům a hudbě) přisuzuje Fischer-Lichte

³⁷ Tamtéž.

³⁸ Tamtéž.

³⁹ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. s. 47.

⁴⁰ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. S. 171.

„působivou atmosférickou afektivní sílu“.⁴¹ O celém zvukovém plánu události neuvažuje jako o něčem, co pouze dokresluje situace, ale jako o klíčových stránkách každého díla resp. události, tím, že dokáže ve vteřině fyzicky proměnit lidské vnímání. „Zvuky mají účinek srovnatelný s pachy v tom ohledu, že vnímající subjekt obklopí, pohltní a proniknou do něj. Tělo může se zvuky rezonovat a vibrovat v souladu s nimi. Určité zvuky mohou naopak vyvolat i fyzickou bolest. Jedinou obranou proti nim je zacpat si uši. Stejně jako pachům jsou i zvukům diváci vydáni zcela napospas. Zvuky tak rozrušují tělesné hranice. Jakmile zvuky, hluky a hudba proniknou do těla diváků/posluchačů, rezonují v jejich hrudi, způsobují jim fyzickou bolest, husí kůži nebo šimrání v žaludku. [...] Pomocí zvuků proniká atmosféra do těl diváků a otevírá je svému působení.“⁴²

Atmosféře a jejím proměnným přisuzuje autorka důležitou úlohu v celkové tvorbě významů, které během představení vznikají. Psala-li jsem o nových možnostech pro dramaturgii, které zkoumání divadla performativní optikou přináší, zvukovost je bezpochybně jednou z nich. Zvuky a hluky splétají mocnou část těla představení. Nejsou pouze vedlejším produktem řeči či akce, ale svébytnou složkou, která se podílí na tvorbě atmosféry představení, tak jak o ni hovoří Böhm (prostory, zabarvené přítomností věcí, lidí a konstelací, které je obklopují — neboli jejich extází. „Ony samy jsou pak sférami existence něčeho — jejich skutečností v prostoru.“)⁴³ i tvorbě významové roviny inscenace. Zvukový plán inscenace a jeho efeméřnost je ve svém nejužším okruhu na aurální rovině plný dramatického konfliktu. Dochází v něm k rozporům, napětí i uvolnění podle toho, jak je předem komponován. Kompozice zvukového plánu přitom zcela jistě není záležitostí jenom hudebního skladatele či režiséra. Zvukový plán a jeho potenciální prostor pro dramatický konflikt vybízí k dramaturgickému přístupu k materiálu, který onen konflikt tvoří (tedy ke zvukové materii). Aspekt dramatičnosti je tak možné vyvázat z područí přítomnosti živého člověka na scéně, objeví-li tvůrčí tým možnost dramaturgického myšlení v aurální rovině inscenace. To je oblast, již se mimo jiné věnuje i hudební divadlo.⁴⁴

⁴¹ Tamtéž.

⁴² FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. s. 171-172.

⁴³ BÖHME, Gernot. *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Sunhrkamp, 1995. s. 33. In: FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta POLOCHOVÁ. Mníšek pod Brdy: NA KONÁRI, 2011. s. 167. ISBN 978-80-904487-2-8.

⁴⁴ Jako jeden příklad za všechny uvedu performativní instalaci Heinerja Goebbelse *Stifters Dinge* (Stifter's Things, 2007, premiéra ve švýcarském Théâtre Vidy), v níž nechal režisér a hudební skladatel v jedné osobě promlouvat „piano bez pianisty, divadlo bez herce, performance bez performerů.“. Stvořil dramatické dílo performativního charakteru bez jediné postavy. Dialog probíhal na úrovni všech složek, ale jeho hlavním nosičem nebyl text, ale zvuk. Objekty, které v divadle často fungují jako dekorace, kulisa či ornament dramaturgickým přístupem a důslednou kompozicí ve prospěch dramatičnosti oživaly ve vzájemných vazbách. Světla, obrazy, hluky, zvuky, hlasy, vítr a mlha, voda a led se v kompozici proměnily v postavy vlastního environmentálního příběhu.

Závěr

V první kapitole této práce jsem citovala Heinerja Goebbelse, který v jednom ze svých textů napsal, že předmětem jeho hledání v tvorbě je mimo jiné *obsah forem*.⁴⁵ S jistým nadhledem bych totéž mohla tvrdit i o tomto textu. Nepřestává hledat formu i strukturu, přestože mu jsou obě v jisté fázi dány, nejsou však nutně nalezeny. Děje se tak především ze zájmu o postižení komplikovaného procesu vznikání a následného zaznamenávání úvah, které se rodí z jednoho nadtématu; komplexnost dramaturgie — kde všude ji lze nacházet, co vše může inspirovat k přemýšlení o ní, o její náplni, oporách, výzvách i hranicích. Pozorování, kterého jsem se dopustila (a stále dopouštím) mě přivedlo k úvahám, v jejichž jádru v konečném důsledku leží myšlení samo včetně otázky, jaký má vliv při snaze o jeho zachycení do fixních „uzavřených“ tvarů, jako je například text. Dovedl mě k myšlenkám, jak se tento problém zrcadlí v dramaturgii, jejíž stopy, obdobně jako stopy psaní, mohou být v konečném tvaru (díle) jasně rozeznány, přestože cesta k jednotlivým rozhodnutím, kudy povedou je před svým vytyčením nejasná a může nabývat nekonečna podob. Otázka, jak se myšlenky samy projevují ve strukturaci díla nutně vyvolala otázky po kompozici. V jedné z esejí, které vyšly souhrnně pod názvem *O hudbě a románu*, píše Milan Kundera o kompozici jako o *architektonické organizaci velkého rozsahu*.⁴⁶ Pojem, který patřil hudbě se rozpíná do všech směrů a zasahuje do mnoha disciplín. Realita, kterou se snažím popsat se skrže nespočet asociací kuklí a noří stále více do centra sama sebe. Dichotomie mezi stále jasnějším a soustředěnějším jevením se významů a rozsáhlostí zdrojů, které tento vývoj ozřejmují tvoří základ složitosti kompozice. Architektonická organizace tohoto textu musela počítat s šedými skvrnami i prázdnými místy.

Koncept práce se rodil poměrně dlouho. Přes snahy o popsání možností dramaturgie na nové opeře se rozšířil do zkoumání dramaturgického uvažování v hudebním divadle, tak jak je chápáno pod pojmem *théâtre musical*.⁴⁷ Poté se přetavil do obecnějšího rámce, kdy se především pod vlivem četby knihy *Myšlení obrazem* filosofa Miroslava Petříčka stal úběžníkem zkoumání fenomén zvuku a to, jak se po vzoru Petříčkových úvah o obrazu, může stát takové médium jako je obraz, či v případě této práce zvuk, motorem pro uvažování o dramaturgii, aby se nakonec, inspirován heslovitými a hnízdovitě strukturovanými statěmi v příručce Jana Matonohy a kolektivu autorů nazvané *Za (de)konstruktivismem: Kritické*

⁴⁵ GOEBBELS, Heiner, *Proti gesamt-kunst-werku*, s. 181.

⁴⁶ KUNDERA, Milan. *O hudbě a románu*. V Brně: Atlantis, 2014. s. 70. ISBN 978-80-7108-349-8.

⁴⁷ Čerpala jsem především z jeho vymezení Jiřím Adámekem ve stejnojmenné knize s podtitulem *Divadlo poutané hudbou*. Srov. ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. Praha: Akademie múzických umění, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9.

koncepty (post)strukturální literární a kulturní teorie, soustředil na hledání jazyka⁴⁸, který by byl schopen obsáhnout bohatou síť podnětů, kterým dramaturgie čelí.⁴⁹ Poměrně široké pole zdrojových materiálů ve spojení s mým záměrně otevřeným přístupem k čerpání dalších poznatků měl za následek neotesanou masu textu a zdrojů, v nichž hledat jakési centrum či jejich redukce hrozila sklouznutím k násilnému hledání paralel a analogií s účelem nejistým.

Síto, které zpočátku třídilo výběr bylo nastaveno poměrně volně. Kritéria pro výběr zdrojů byla nastavena v mezích: co vše by mohlo být plodné pro úvahy o dramaturgii? To vše mělo za následek poměrně velký objem materiálu, který však vykazoval v jistém směru silnou nekoherentnost a nabízel takové množství témat, že bylo snadné se v nich ztratit. Došla jsem však k závěru, že situace, které jsem se sama vystavila není daleka situaci dramaturgie, přistupuje-li k množství syrového materiálu, který pomáhá přivést k životu, právě tím, že jej protřídí a vdechne mu *strukturu*. Najednou přede mnou stála výzva v duchu dramaturgie tématu. Velké množství zdrojů zastřešovalo jedno velké téma, jehož velikost, snadno sklouznutelná k obecnosti či nevyhraněnosti, generovala množství myšlenek, jejichž počáteční bod se po tolika hodinách tápaní zjevil z čista jasna tak zřetelně, že nešlo pochybovat o tom, že tu neleží věky. Jako kus skla, kterého si nikdo pro zaujatost vlastním odrazem v něm nevšimne.

„Člověk by neměl mít možnost vidět svou vlastní tvář. Není nic strašnějšího. Příroda ho obdařila tím, že ji vidět nemůže, zrovna tak, jako se nemůže sám sobě podívat do očí.

Jen v hladině řek a jezer mohl svůj obličej spatřit. A i postoj, který k tomu musel zaujmout, byl symbolický. Musel se sklonit, snížit se, aby spáchal tu hanebnost a viděl se.

Tvůrce zrcadla otrávil lidskou duši.“⁵⁰

A ještě...

„Kde je vaše pravdivé tělo? Jste jediný, kdo se může vždy vidět jen jako obraz, nikdy nezahlednete své oči, leda zpitomělé pohledem, který vrhají na zrcadlo nebo na objektiv (zajímalo by mě jen vidět své oči, když se dívají na tebe): dokonce a především ohledně svého těla jste odsouzeni k imaginárnu.“⁵¹

48 „[K]aždý jazyk, byť i seberudimentárnější, vytváří jakousi síť, kterou je zachycován svět ve své celkovosti, obráží jeho bytostnou odlišnost od pouhého souboru objektů, a v souladu s touto jeho funkcí každé jednotlivé jeho slovo nemá význam izolovaný, který by se jako pouhá značka přiřazoval k určitým věcem, nýbrž svoji schopnost označovat tu či onu skutečnost čerpá ze svého místa v tomto celku jazyka, ze svého vztahu k ostatním slovům v jazyce jako takovém i v kontextu dané promluvy.“ In: PECHAR, Jiří. *Člověk a pravda*. Radim KOPÁČ (ed.). Praha: Pulchra, 2011. s. 25. ISBN 978-80-87377-29-1.

49 Srov. MATONOHA, Jan. *Za (de)konstruktivismem: kritické koncepty (post)poststrukturální literární a kulturní teorie*. Praha: Academia, 2017. ISBN 978-80-200-2805-1.

50 PESSOA, Fernando. *Knihy neklidu*. s. 15.

51 BARTHES, Roland. *Roland Barthes o rolandu Barthesovi*. s. 44.

V závěru této práce bych ráda nabídla možná témata, které mi po napsání většiny práce vyplavala na povrch. Myslím, že tento text nabízí pro budoucí úvahy o dramaturgii výzvu, pokusit se prohloubit myšlení o ní hlouběji skrze aurální oblasti. Nabízí se rozvést témata jako například výška a barva, melodie a harmonie, refrén a sloka, hlas a instrument, sólo, duet a chór, ambient nebo song a ticho dramaturgie.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. Praha: Akademie múzických umění, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes o Rolandu Barthesovi*. Přeložil Josef FULKA. Praha: Fra, 2015. ISBN 978-80-87429-33-4.
- BENJAMIN, Walter. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. Přeložil Martin RITTER. In: BENJAMIN, W., RITTER, M. (ed.), *Výbor z díla I. Literárněvědné studie*. Praha, 2009, s. 299-326.
- BÖHME, Gernot. *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Sunhrkamp, 1995. In: FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta POLOCHOVÁ. Mníšek pod Brdy: NA KONÁRI, 2011. ISBN 978-80-904487-2-8.
- ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Přeložila Zora OBSTOVÁ. Praha: Argo, 2015. ISBN 978-80-257-1158-3.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta POLOCHOVÁ. Mníšek pod Brdy: NA KONÁRI, 2011. ISBN 978-80-904487-2-8.
- GOEBBELS, Heiner. Vybral a uspořádal Lukáš JIŘIČKA. *Proti gesamt-kunst-werku*. Přeložil Jan PETŘÍČEK a Tereza SEMOTAMOVÁ. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2021. ISBN 978-80-7331-533-7.
- KUNDERA, Milan. *O hudbě a románu*. V Brně: Atlantis, 2014. ISBN 978-80-7108-349-8.
- MATONOHA, Jan. *Za (de)konstruktivismem: kritické koncepty (post)poststrukturální literární a kulturní teorie*. Praha: Academia, 2017. ISBN 978-80-200-2805-1.
- PECHAR, Jiří. *Člověk a pravda*. Radim KOPÁČ (ed.). Praha: Pulchra, 2011. ISBN 978-80-87377-29-1.
- PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann & synové, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5.

Prameny

- CAMUS, Albert. *Mýtus o Sisyfovi*. Přeložila Dagmar STEINOVÁ. Vydání třetí. Praha: Garamond, 2015. ISBN 978-80-7407-265-9.
- PESSOA, Fernando. *Kniha neklidu*. Přeložila Pavla LIDMILOVÁ. Praha: Alois Hynek nakladatelství, 1999. ISBN 80-86202-55-0.
- WOOLF, Virginia. *Vlny*. Přeložil Martin POKORNÝ. V tomto překladu vydání třetí, revidované. Praha: Odeon, 2019. ISBN 978-80-207-1867-9.

Příloha 1 — Seznam otázek, který vznikl na začátku psaní

Zde přikládám seznam otázek, který startoval mé úvahy o dramaturgii a opeře, již jsem se původně chtěla ve své diplomové práci věnovat. Jedná se o asociativně sepsaný seznam okruhů, který byl počáteční inspirací. Jeho předložením otevírám čtenáři možnost nahlédnout do zranitelné povahy pracovního stolu subjektu, který myslí a píše. Jedná se o volný prostor, hru, čtenářovi otevřené volně k přemýšlení a užívání.

Poznámka k příloze č. 2: některé otázky jsou opatřeny komentáři. Všechny tyto komentáře jsou datovány dnem a hodinou, kdy byl text podrobován závěrečnému formátování. Původní data komentářů spadají do odpoledních hodin ve dnech 15., 16. a 26. dubna 2022.

Dramaturgie jako struktura

Dramaturgie jako zachycení proudu myšlenek v konkrétní promyšlený obraz

Dramaturgie jako kontext, místa, času

Dramaturgie jako kompozice

Dramaturgie jako odkaz

Dramaturgie jako řemeslo

Dramaturgie jako dialog

Dramaturgie jako kritika (a kritika kritického myšlení)

Dramaturgie jako síť

Dramaturgie jako kompilát (tvůrčích) myslí

Dramaturgie jako kompilát těl

Dramaturgie jako východisko

Dramaturgie jako cíl

Dramaturgie jako syntéza

Dramaturgie jako kolos

Dramaturgie jako intimita

Dramaturgie jako autenticita (v promyšlené struktuře)

Dramaturgie jako paradox

Dramaturgie jako harmonie

Dramaturgie jako nárok na nevědění

Dramaturgie jako kompromis

Dramaturgie jako autorský vklad

Dramaturgie jako neviditelnost

(Dramaturgie jako captain obvious)

Dramaturgie jako korespondence

Dramaturgie jako projev vůle

Dramaturgie jako diktatura

Dramaturgie jako sociální (divadelní?) konstrukt

Dramaturgie jako model

Dramaturgie jako myšlení (v čase?)

Dramaturgie jako struktura ve struktuře

Dramaturgie jako umění

Opera jako elitářství

Opera jako žánr

Opera jako akustický zážitek

Opera jako dramatický tvar

Opera jako odkaz

Opera jako pejorativní symbol

Opera jako sociální status

Opera jako emoční vzplanutí

Opera jako matematika

Opera jako prostor pro debatu

Opera jako cit

Opera jako láska

Opera jako hysterie

Opera jako konvence

Opera jako konsenzus

Opera jako permafrost

Opera jako neudržitelný stav

Opera jako nesmrtelnost

Opera jako trapno

Opera jako estetická kategorie

Opera jako krása

Opera jako kalkul

Opera jako národní nutnost

Opera jako gesamtkunstwerk

Opera jako médium

Opera jako smrt

Opera jako záměrnost a nezáměrnost

Opera jako hudba

Opera jako divadlo

Opera jako vyloučený suverén (outsider)

Opera jako rozkročení

Opera jako svoboda (v umění)

Opera jako oběť kompozice

Opera jako hudební divadlo

Opera jako ticho

Opera jako terapie

Opera jako vzdor

Opera jako hluk

Opera jako neklid

Dramaturgie jako nehmotná skutečnost nebo Dramaturgie jako (hmotná) neexistence

Dramaturgie jako nemožnost důkazu v objektu

Dramaturgie jako duševní dědictví

Dramaturgie jako náboženství

Dramaturgie jako vztah

Dramaturgie jako slovo

Dramaturgie jako pohyb

Dramaturgie jako literatura

Dramaturgie jako marnost

Dramaturgie jako nevyhnutelnost

Dramaturgie jako jazyk díla

Dramaturgie jako nekonečnost

Dramaturgie jako vzdor samozřejmému

Dramaturgie jako fotografie

Dramaturgie jako obraz

Dramaturgie jako rozpad

Dramaturgie jako třes

Dramaturgie jako limita

Dramaturgie jako liminalita

Dramaturgie jako performativita

Dramaturgie jako medialita

Dramaturgie jako pojem a kategorie

Ticho jako dramaturgické východisko

Dramaturgie jako bolest

Dramaturgie jako zápas

