

Akademie múzických umění v Praze
Divadelní fakulta

Dramatická umění
Alternativní a loutková tvorba a její teorie

DISERTAČNÍ PRÁCE

Autorská dramaturgie v Národním divadle

Marta Ljubková

Vedoucí práce: prof. Miloslav Klíma

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Praha, březen 2024

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

Dramatic Arts
Alternative and Puppet Theatre and its Theory

DOCTORAL DISSERTATION

Expanded Dramaturgies at the National Theatre

Marta Ljubková

Dissertation supervisor: prof. Miloslav Klíma
Academic title: PhD.

Prague, March 2024

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem

Autorská dramaturgie v Národním divadle

vypracovala 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.....



Marta Ljubková

Poděkování

Děkuju *Miloslavu Klímovi* za to, že mi kdysi otevřel dveře k dramaturgii a dnes mi tak zásadně pomohl si určité věci doformulovat. Děkuju mu, že mě naučil nebát se v Národním divadle.

Děkuju *Markétě Hrdličce Málkové, Aleši Hrdličkovi* a rezidenčnímu programu REZI.dance v Komařicích. Bez tohoto útočiště a jejich laskavé podpory by práce nikdy nevznikla.

Děkuju *Branislavě Kuburovič* za neuvěřitelnou pomoc v poslední fázi psaní, a hlavně při dokončování práce. Jen díky ní je tento text tím, čím je.

Děkuju *Sodje Lotker* za dlouhé dramaturgické debaty. Děkuju, že tuhle práci pročetla v surovém stavu a pomohla mi najít směr.

Děkuju *Tatjaně Lazorčákové* za cenné konzultace a čas, který mi nezištně věnovala.

Děkuju *Jiřímu Havelkovi*, že text přečetl a dodal mi sebedůvěru.

Děkuju *zaměstnankyním* Archivu ND za vstřícný přístup a všem bývalým *kolegům a kolegyním* z Činohry ND za fotografie.

Děkuju svým *rodíčům* za pomoc při práci se zdroji.

Děkuju *Lucii Lucké* za klíče pod rohožkou.

...

A konečně děkuju **Daniele Špinar**. Uvěřila mi a dala mi příležitost to zažít.

Abstrakt

Cílem tohoto textu je podat zprávu o sedmiletém období dramaturgické práce v Činohře Národního divadla (2015-2022). Během svého působení v této instituci se autorka pokusila vykročit z tradičního rámce podobného divadelního domu a o své praxi zde podává detailní svědectví. Jde jí zejména o aplikaci – a tedy nutné prozkoumání – termínu „autorská dramaturgie“ právě v kontextu ND. Pokouší se definovat tento pojem v závislosti na domácí tradici autorského divadla a zároveň jej aplikovat na vlastní, detailně popsanou dramaturgickou praxi jak z hlediska mikrodramaturgického, tak makrodramaturgického. Práce se také snaží pojmenovat hlavní problémy dramaturgie, s nimiž se autorka v ND potýkala, a to nejen v současnosti, ale i s ohledem na to, jak o nich referují významní tvůrci ND celé historie. Kromě podrobného vhledu do dramaturgického uvažování, které místy přechází v zobecnění funkce dramaturgie dnes, práce nabízí i zamyšlení nad vztahem k dnešnímu publiku či aktuální roli kulturní instituce.

Abstract

The aim of this text is to report on the seven-year period of dramaturgical work at the National Theatre Drama Department (2015-2022). During her time at this institution, the author attempted to step out of the traditional framework of a similar theatre house and here she gives a detailed account of her practice. In particular, she is concerned with broader concept of dramaturgy (expanded dramaturgies) specifically in the context of the National Theatre. She attempts to define her approach in relation to the domestic tradition of dramaturgy in an institutionalized theatre, while applying it to her own detailed dramaturgical practice, both in terms of micro- and macrodramaturgy. The thesis also attempts to name the main dramaturgical problems the author has faced in National Theatre, not only in the present, but also regarding how they have been reported by major NT authors throughout history. In addition to providing a detailed insight into dramaturgical thinking, which at times turns into a generalization of the function of dramaturgy today, the thesis also offers a reflection on the relationship to today's audiences or the current role of the cultural institution.

Obsah

ÚVOD	2
1 KOŘENY NÁRODNÍCH DIVADEL	11
2 STRUČNÉ DĚJINY NÁRODNÍHO DIVADLA	15
2.1 PRVNÍ OBROZENECKÁ DESETILETÍ	16
2.2 ZNAMENÍ VELIKOSTI NÁRODA	18
2.3 DĚDICTVÍ AŽ DO KONCE DVACÁTÉHO STOLETÍ	22
3 CO TEĎ	30
3.1 ZAHOĎTE NÁLEPKU	30
3.2 CESTA GLOBALIZACE	35
3.3 POHLED ZBLÍŽKA	39
4 VÝCHODISKA DRAMATURGIE V ČINOHŘE ND	47
4.1 PROSTOR JAKO DRAMATURGICKÁ VÝZVA	47
4.2 POČÁTEČNÍ HLEDÁNÍ SMYSLU	53
5 DRAMATURGIE JAKO PŘÍPRAVA REPERTOÁRU	57
5.1 KLASIKA	57
5.2 ZA HRANICE KÁNONU	62
5.2.1 Nová česká hra	65
5.2.2 Adaptace	68
5.2.3 Režisér jako autor	75
5.2.4 Co nejblíží k metodě devising	79
6 DRAMATURGIE JEDNORÁZOVÝCH AKCÍ	86
6.1 SAMETOVÁ SIMULACE	91
6.2 DOMOVSKÁ SCÉNA	97
7 DRAMATURGIE DIVADLA MIMO DIVADLO	106
8 DRAMATURGIE A POLITIKA	115
8.1 KULTURNÍ INSTITUCE A POJEM NÁROD	116
8.2 PŘÍKLADY Z PRAXE	117
ZÁVĚR	127
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	130

Seznam příloh

- Příloha 1 – Koncepce Nová krev
- Příloha 2 – Koncepce Nová krev (prodloužení mandátu)
- Příloha 3 – Soupis premiér Činohry ND v letech 2015-2022
- Příloha 4 – Příklady dramaturgických textů z praxe
- Příloha 5 – Rozhovor s J. Fričem, M. Ljubkovou a D. Špinar

Seznam použitého označování a zkratek

- Zkratka ND – Národní divadlo
- Zkratka ČND – Činohra Národního divadla
- Zkratka HB – Historická budova Národního divadla
- Zkratka StD – Stavovské divadlo
- Zkratka NS – Nová scéna

Všichni mnohem spíš víme, co je Národní divadlo, než abychom to dovedli formulovat.

JIŘÍ FREJKA¹

Myslím, že o svém místě v divadle našeho typu a o své upotřebitelnosti v něm rozhoduje dramaturg do značné míry sám.

KAREL KRAUS²

Správy se mění, ale Národní divadlo trvá ideami a tvůrčími principy, z nichž vzniklo. [...] Každý velký novátorský čin nabývá na scéně Národního divadla nové, hlubší dimenze.

FRANTIŠEK GÖTZ³

Ostatně už teď rád připouštím, že to všechno bude ještě mnohem složitější a větší nápor na nervy, než jsem čekal.

OTOKAR FISCHER⁴

¹ FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav 2004, s. 544. ISBN 80-7008-163-5.

² PATOČKOVÁ, Jana. Karel Kraus – příběh dramaturga, s. 147. In *Faust*. Praha: Národní divadlo, 1997. ISBN 80-85921-60-X.

³ GÖTZ, František. O činoherní dramaturgii ND. *Rudé právo*, roč. 45-46 (1960), č. 169, s. 2 b. ISSN 0032-6569.

⁴ JEŽKOVÁ, Petra. „Mizí ta cizota, která se kladla mezi dva národy obývající jednu zemi“? Otokar Fischer v Národním divadle: česko-německý diplomat na sklonku třicátých let. *Divadelní revue*, roč. 25 (2015), č. 2, s. 98. ISSN 0862-5409.

Úvod

V této práci se budu zabývat svojí praxí v Činohře Národního divadla, kde jsem jako šéfdramaturgyně působila v letech 2015 až 2022. Do pozice jsem nenastupovala s pečlivě strukturovaným dramaturgickým plánem ani jsem nepřinášela žádný explicitně formulovaný *mission statement*; náš plán byl v podstatě naivní a prostý: dělat současné divadlo. Přivést sem generaci mladších tvůrců, jejichž vyjadřovací jazyk byl blízký našemu pojetí divadla. Pracovat aktivně se souborem a zásadně ho přetvořit. Přesně to také odrážel koncept, s nímž režisérka Daniela Špinar v uzavřeném výběrovém řízení zvítězila a který jsme společně připravily.⁵

Velmi brzy se ale ukázalo, že každodenní realita v takové instituci vyžaduje neustálou formulaci a reformulaci dramaturgického plánu, směřování a náplně, a to také bylo postupně něčím, co lze ze zpětného pohledu nazvat prací na programu. A zároveň bych tak mohla ve stručnosti charakterizovat naši aktivitu v ND: šlo o stavbu repertoáru, výběr hostujících režisérů i dalších spolupracovníků, podíl na obsazování, inscenační práci na jednotlivých projektech, vymýšlení nových formátů, artikulaci uměleckých a posléze politických postojů, práci s publikem a také neustálou formulaci toho, o čem usilujeme, ve všech možných podobách.

Co se týče skladby repertoáru:

- usilovali jsme o odklon od klasických dramatických textů: k jejich uvádění jsme se uchýlovali jen ve velmi přesně zdůvodněných okamžicích;
- zásadně nám záleželo na tom, abychom uváděli nové hry, ideálně v české premiéře;
- naším cílem bylo rozšiřovat okruh nasazovaných dramát;
- chtěli jsme nacházet nové české hry nebo jim dávat vzniknout.

Výše zmíněné body by však mohly charakterizovat dramaturgii téměř jakéhokoliv zřizovaného repertoárového (ansámblového) divadla v Česku. My jsme navíc ještě:

- experimentovali s tvorbou metodou kolektivní práce;
- usilovali o autorský přístup k textu i inscenaci, o pěstování a rozvoj menších formátů.

⁵ Viz Příloha 1.

V samém závěru našeho mandátu jsme se věnovali projektům radikálně vybočujícím z tvorby běžného repertoárového divadla, přičemž jsme také testovali performativní potenciál prostoru (a vlastně i značky) ND v nejširším slova smyslu. Domnívám se, že jsme tento experimentující přístup dovedli k určitému vrcholu – v následujících letech už by se těžko dělal krok zpět za pokusy, které nás umělecky obohacovaly a inspirovaly. Možnost věnovat se výzkumu značně podpořilo mimořádné pandemické období: zastavení každodenního provozu velké instituce nám dopřalo nečekané možnosti. Celých sedm let neváhám označit za svého druhu umělecký výzkum, v němž jsme ohledávali hranice instituce se zdánlivě jasnými a předem danými parametry. Dokonce tvrdím, že Národní divadlo jako takové je instituce natolik robustní, že vedle plnění tradičních, očekávaných, často nárokováných funkcí (prezentace kanonického repertoáru) umožňuje realizovat i řadu jiných inscenačních či parainscenačních experimentů.

Příležitost působit v takové instituci jsem využila pro svůj profesionální rozvoj a oborové zkoumání. Zaměření tohoto textu je tedy primárně dramaturgické; jako možnost dalšího výzkumu se nabízí hlubší promýšlení vztahu k publiku. Toto inspirativní téma však muselo zůstat vzhledem k rozsahu práce nerozpracováno. Zásadní součástí naší práce v Činohře ND bylo i zformování či reformování souboru a promýšlení otázek herectví, jež pro tuto chvíli rovněž zůstává stranou našeho zájmu. Nicméně jsem si dobře vědoma, že sebelepší dramaturgický program v repertoárovém divadle nelze zrealizovat bez adekvátního hereckého zaujetí. Pro dramaturgii soubor znamená břímě – vedení na něj musí myslet a adekvátně ho vytěžovat –, ale zároveň i obrovskou výhodu a příležitost. Jeho pečlivým, promyšleným strukturováním dostáváme inspirativní, mimořádné spolupracovníky, s nimiž lze rozvíjet kontinuální tvorbu nečekaného rozsahu.

Otázky souborového divadla jsme s Danielou Špinar nastínily v naší koncepci a pak jsme je zevrubně s celým dramaturgicko-režijním týmem probíraly interně i na veřejnosti.⁶ Jak moc je dramaturgická volba závislá na složení dané herecké skupiny, například píše v sedmdesátých letech Karel Kraus,⁷ od té doby se mnoho nezměnilo. Ke všem dramaturgickým proměnným je třeba přidat „hledání

⁶ *ND Talks II: Herec a soubor*. 2021-11-11. Dostupné z:

https://www.youtube.com/watch?v=klIpjO2eeA8&list=PLX4BdqzB_vhOju3ZU5hEUqsR7IARV3cXR&index=4&t=7s [citováno 2023-12-10].

Případně: SMEJKALOVÁ, Ilona. Soubor? A co když je to jen rybník se zakalenou vodou? In *Činohra Národního divadla. Inventura*, s. 80-87. Praha: Národní divadlo 2022. ISBN 978-80-7258-799-5.

⁷ KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav 2002. ISBN 80-7008-113-9.

odpovídajících rolí“ – a zároveň přenastavení hereckého očekávání, které by nemělo být navázáno právě jen na touhu po roli. I proto může docházet k určitému zmatení a deziluzi, jde-li o autorské divadlo; a pokud mluvíme o dramaturgickém hledání, bylo by dobré mluvit a uvažovat rovněž o hereckém hledání. Též profil a očekávání herců a hereček v Národním divadle se zásadně proměňuje a autorský přístup k dramaturgii vyžaduje specifický typ souboru.

Průběžně jsme se snažili rozšířit okruh diváků i o ty, jimž klasická forma hierarchického uspořádání jeviště-hlediště není blízká. Do svých dramaturgických aktivit jsme zařadili různé projekty za hranicí čistě inscenačního tvaru. A v neposlední řadě jsme se i snažili chápat instituci ND v širším společensko-politickém rámci, a tak testovat a ověřovat její místo a potenciál v rámci českého kulturního prostředí. Všechny příklady, které dokladují možnosti dramaturgie, představuji, popisuji a rozebírám v kapitolách 4, 5, 6 a 7, které tvoří jádro textu. Jsou dílčími případovými studiemi, z nichž se pokouším vyvodit závěry platné pro pohled na dramaturgickou práci.

Kdykoliv budu používat označení „Národní divadlo“, mám ve skutečnosti na mysli Činohru Národního divadla v Praze – chápu ji jako jeden autonomní soubor s definovaným uměleckým programem. Mezi širokým pojmem Národní divadlo a jedním jeho souborem (Činohrou) vnímám markantní rozdíl – a z hlediska dramaturgie dokonce velmi zásadní. Pro zjednodušení píšu obvykle jen Národní divadlo (ND), nicméně nečiním si nárok na to, mluvit o celé instituci obecně, natož o její – po všech směrech složitě – struktuře. O úkolech a problémech, s nimiž se potýkají další existující soubory (Opera, Balet, Laterna magika), nemám dostatečný přehled a moje téma by se tak jenom měnilo. Že by se někdo zevnitř instituce vážně zabýval ideou Národního divadla jako celku – a pak tuto ideu zřetelně formuloval a transparentně prosazoval –, mi není známo.

Moje úzké chápání pojmu ND se nekryje s tím, co si pod tímto slovním spojením obvykle představuje odborná veřejnost či diváci, to je ovšem daň za složitost organismu či mnohost budov. Rovněž je to dáno rozdílnými koncepcemi, formami a žánry, s nimiž se zde diváci setkávají. Dokonce bych řekla, že veřejnost dokáže ND vnímat jako kompaktní celek mnohem snadněji než ti, kteří s ním mají pracovní zkušenost.

Činohra Národního divadla se jakékoliv změně paradoxně vzpírá hlavně proto, že si ji sice všichni velmi úpěnlivě přejeme, a zároveň se jí vehementně bráníme. Tímto „my“ označuji zaměstnance a spolupracovníky ND. Což je ostatně jedna z otázek, kterou si nepřestávám klást: čím to je? Pracovat v Národním divadle znamená hledat rovnováhu mezi oběma póly – pólem konzervace a pólem

progrese. Soustavný pobyt v centru profesní i společenské pozornosti vyžaduje jistou dávku pevnosti, odolnosti, robustnosti. Ptáme se, co dělat lépe, ale jen do té míry, abychom neztratili všechny zbytky autonomie, a z toho plynoucí sebedůvěry. I otázky nutné evaluace pro tuto chvíli zůstanou stranou.

Nahlédnutí do chodu výjimečné instituce z člověka dělá „insidera“, jenž disponuje informacemi, které nejsou běžnému divákovi ani kolegovi z oboru známé. Pokusím se vysvětlovat některé kroky na elementární úrovni proto, abych co nejvíce neutralizovala tento informační deficit; zároveň tak budu lépe schopná reflektovat svá vlastní (často umělecká) rozhodnutí.

Cílem této práce je na základě vlastního výzkumu vyvodit elementární rysy dramaturgické práce v institucionálním divadle, jak se mi během zmíněných sedmi let pod rukama proměňovaly, a to jak v mikrodramaturgickém, tak makrodramaturgickém měřítku, přičemž mezi oběma bude text v jednotlivých kapitolách oscilovat. Přináší zprávu o tom, jak chápat profesi dramaturga/dramaturgyně v současném divadle, shrnuje, jaké úkoly před ně praxe staví, a ukazuje, nakolik je lze promýšlet i teoreticky. K podání komplexnějšího obrazu dramaturgie v Činohře ND (ČND) slouží příklady z minulosti a zároveň vhled do nedávných úvah zahraničních teoretiků píšících o dnešních národních divadlech, jež společně tvoří první tři kapitoly textu.

Práce dále sleduje, nakolik se koncept dramaturgie i v takto konzervativní instituci vyvíjí. Svým způsobem jde o analýzu toho, jak se obsah dramaturgické práce posunul, a to právě na příkladu Činohry Národního divadla. Dospěla jsem k rozhodnutí označit svůj přístup k praxi slovním spojením „autorská dramaturgie“.

Autorská dramaturgie

Tento pojem je nezbytné co nejpečlivěji vysvětlit, protože se běžně nepoužívá.⁸ Naproti tomu nemám v úmyslu shrnovat veškeré definice samotného slova „dramaturgie“, to není cílem této práce. Jde v ní totiž o charakteristiku právě jen stanoveného pojmu, z něhož později vyplyne obecné pojetí dramaturgie: přes „autorskou dramaturgii“ se vrátím k dramaturgii „bez přívlastků“. Začneme tedy nejprve objasněním termínu „autorské divadlo“, protože z konceptu tohoto ustáleného spojení myšlenkově vycházím. Pak jeho definici vztáhnou k dramaturgické práci.

⁸ Na rozdíl od pojmu „autorské herectví“ či „autorské divadlo“, k němuž lze najít bohatou sekundární literaturu.

Pojem „autorské divadlo“ je v českém kontextu již několik desetiletí zaužívaný, jeho přesný obsah se ale u různých autorů liší.⁹ V textu vycházím z charakteristiky, již stanovuje Josef Kovalčuk v knize *Téma: autorské divadlo*.¹⁰ Kovalčukův přístup považuji za přehledný a dostatečně otevřený a funkční i pro koncept dramaturgie (nejen divadla jako takového). Koneckonců, autor byl profesí dramaturg.

Josef Kovalčuk vychází z pojetí autorského divadla tak, jak se konstitovalo v šedesátých a sedmdesátých letech a jak bylo později některými teoretiky i praktiky chápáno, přičemž načrtává rovněž vývoj tohoto pojmu a různé odlišnosti v přístupech k němu. Původně termín označoval fakt, že autor (nebo autoři) textu je (jsou) i členem nebo členy souboru, že se podílejí nejen na psaní textu, ale i na jeho jevištní podobě, jsou jeho interprety. Toto kritérium se na praxi velkého zřizovaného činoherního divadla dá aplikovat jen zřídka. Kovalčuk nicméně přidává ještě další rovinu: v autorském divadle jde o vyjádření „osobitého, jedinečného názoru a postoje svých tvůrců k obecnějším otázkám společenského dění“.¹¹ Takový postoj byl podle něj v dané době zhusta generační záležitost, což se pro tvůrcejevilo mnohdy podstatnější než autorství interpretovaného textu.¹²

Pro pojem „autorská dramaturgie“ považuji za zásadní právě potřebu artikulovaného „osobitého názoru a postoje“, který je podstatnější než naplňovat očekávání v podobě pravidelně předkládaného dramaturgického plánu. Odklon od primárně dramatických textů je s pojmem autorského divadla samozřejmě také spjat, jen pro „nekamenná“ divadla Kovalčuk přidává ještě adjektiva jako „netradiční“ nebo „nekonvenční“, což bohužel vylučuje jakoukoliv živost těch druhých, „kamenných“ divadel. Jako by se s ní jaksí *a priori* nepočítalo. Proto raději definuji autorskou dramaturgii jako tendenci k nekonvenčnosti v rámci tradice.

⁹ Pro srovnání čtenáře odkazuji i na texty Jana Císaře, Ivana Vyskočila nebo Zdeňka Hořínka. Upozorňuji, že nejintenzivnější debaty se vedly nad divadly šedesátých a sedmdesátých let – v mnoha ohledech se rysy druhdy typické pro tato studiová či „malá“ divadla už dají vztáhnout i na dnešní větší scény. Naopak mnohá z těchto někdejších „alternativních“ divadel jsou již plně zřizovaná (a často i vyčerpaná) a my bychom možná měli spíš srovnávat současnou činoherní zřizovanou a nezřizovanou scénu. Zmíněná komparace ovšem nemůže být cílem tohoto textu a netýká se toho, jak bychom případně mohli chápat autorské divadlo dnes.

¹⁰ KOVALČUK, Josef. *Téma: autorské divadlo*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2009. ISBN 978-80-86928-61-6.

¹¹ Tamtéž, s. 6.

¹² Generační soupeřnictví považuji za důležitý aspekt divadla. Slovo generace tu zazní ještě několikrát – a to i v historickém přehledu. Nebudu to zde složitě analyzovat, ale tým, s nímž jsme vytvářeli podobu Činohry ND v prvních letech, byl v podstatě jednogeneční. Z téže generace pocházeli ve většině případů i režiséři a režisérky, jež jsme zvali k spolupráci. Generačnost nám kritika opakovaně vyčítala, ale já jsem ji vždy z mnoha důvodů považovala za základní tvůrčí východisko.

Autorské divadlo, píše dále Kovalčuk, hledá novost nejen tematickou, ale i výrazovou: stejné kategorie lze uplatňovat i na autorskou dramaturgii. Přidejme ještě hledání nových forem a formátů, a to nejen ryze inscenačních, ale i dalších (např. jednorázové performance či parainscenační tvary). S pojmem autorského divadla Kovalčuk dále asociuje potřebu hledání „široce pojaté divadelnosti“¹³ – i my jsme si neustále kladli otázky po hranicích divadla (a divadelnosti vůbec), a tyto otázky byly jednoznačně formulovány z pozice dramaturgie. Nejobecněji pojato – a tady se autor vztahuje k Janu Císařovi – je pro „autorské“ charakterizující pojem „tvořivé“.¹⁴

Jako základní rysy autorského divadla pak Kovalčuk uvádí:

- a) podíl na výpovědi „za sebe“;
- b) autorský princip je přístupný všem složkám;
- c) míra podílu autorství není pro všechny zúčastněné stejná;
- d) dynamizace a intenzifikace ostatních složek;
- e) vývoj zasahuje estetickou rovinu i oblast společenského vývoje.¹⁵

Pokud tyto základní charakteristiky aplikuji na své pojetí pojmu „autorská dramaturgie“, pak je to dramaturgie, která:

- a) vybočuje z konvenčního chápání své institucionální role;
- b) výrazně se spolupodílí se na tvorbě inscenačního textu i jevištního tvaru;
- c) pokouší se o artikulaci vlastního (osobního, občanského i uměleckého) postoje;
- d) přináší nové impulsy pro hledání divadelnosti a formátů komunikace;
- e) hledá synergii konkrétního inscenačního tvaru a celku instituce a za tuto synergii osobně ručí;
- f) představuje aktivní komunikační spojník mezi divadlem a divákem.

Všechny zmíněné rysy budu v práci sledovat a na praktických příkladech popisovat. Následující text budiž souhrnem argumentů pro to, že autorskou dramaturgii lze rozvíjet i ve zřizované instituci s nánosem silného očekávání, v instituci, která je nepružná, která nevznikla z potřeby uměleckého sebevyjádření, ale *de facto* jako společensko-politický symbol v určitém historickém období, ale i

¹³ KOVALČUK, Josef. *Téma: autorské divadlo*, s. 11.

¹⁴ Tamtéž, s. 13.

¹⁵ Tamtéž, s. 14-15.

v určitém geografickém kontextu. Chápání dramaturgie je vždy zásadně spjata s místní tradicí a domácím divadelním vývojem. Tato práce naznačuje výhled do zahraničí jen okrajově a pouze v jedné podkapitole, její lokální zacílení bychom tedy měli mít neustále na zřeteli. Domácí prostředí ovlivňuje tradice, terminologie, rámec instituce, provozní zvyklosti – to vše má na dramaturgii zásadní dopad. Širší kontext či srovnání se zahraniční praxí nabízí další směr, jímž by se případný výzkum mohl vydat.

Pokud jsem stanovila, co značí pojem „autorská dramaturgie“, bude potřeba podrobněji a zevrubněji popsat i situaci ND, a nejen z hlediska dramaturgie. Neboť se jedná o instituci do té míry specifickou, že ji sice můžeme zkusit brát jako *pars pro toto* celé divadelní kultury u nás, jako jakéhosi „ideálního zástupce“, vždycky ale do hry vstoupí jistý aspekt, který se do žádné další části českého divadelního provozu nepromítá. I když odhlédneme od všech praktických faktorů (zřizování, financování, provoz), je to vždycky cosi navíc. V souvislosti s ND máme co do činění s pojmem tradice, jehož se tato instituce nemůže zbavit. Na to budu v textu průběžně poukazovat a tento aspekt pak v práci co nejpodrobněji prozkoumám či alespoň popíšu, a to zejména s ohledem na vývoj ND.

Některé moje dramaturgické observace, poznatky a zkušenosti se budou čtenáři možná jevit jako příliš marginální či jednoduché, přesto je musím uvést už proto, že zkosnatělý aparát velké instituce se mění jen nesmírně pomalu a často neochotně. Dílčí inovace, objev v tomto měřítku znamená vynaložení velkého úsilí. Seběmenší posun, změnu v takto ustrojené instituci je třeba popsat už jen proto, aby bylo na co navazovat, aby bylo vůči čemu se vymezovat. Ale také proto, abychom s odstupem viděli, že se instituce potýká po téměř celou dobu své existence s týmiž nebo velmi podobnými problémy. Tomu ostatně nasvědčují písemná i ústní svědectví našich předků a předchůdců, o nichž zde rovněž podám zprávu.

V případě jakýchkoliv úvah o ND je třeba neustále mít na zřeteli kontext, v němž se pohybujeme. V práci bude zásadní nejen ten umělecký, ale též kontext společensko-politický a hlavně historický, proto mu věnuji hned první kapitulu. Nebude rozhodně vyčerpávající: vzhledem k tomu, že jde o dobře zpracované téma, nabídnu jen základní teze, východiska či poznatky, které nejsou notoricky známé a hojně opakované a zároveň jsou důležité pro můj výzkum. Budu je usouvztažňovat s vlastními dramaturgickými observacemi. Čtenáře přitom zároveň průběžně odkazuji na literaturu, která se danou oblastí zabývá do větších

podrobností. Po historickém pohledu následuje dvojí přístup k současné roli a situaci národních divadel ve světě. Oddíl uzavírá krátká úvaha o práci s divákem a národní institucí.

Když v další části píšu o své dramaturgické práci v ND, člením ji do několika kapitol, využívám k tomu dnes už běžné dělení na mikrodramaturgii a makrodramaturgii.¹⁶ Obě měřítka dramaturgické práce považuji za stejně zásadní: domnívám se, že specifikum Národního divadla spočívá v tom, že makrodramaturgie jako pohled na ekosystém, v němž daná instituce funguje, je zde nutností, nevyhnutelností. Opomíjet jej znamená do značné míry rezignovat na roli Národního divadla ve společnosti.

Za páteřní lze považovat kapitolu o přípravě repertoáru, na niž navážou praktické příklady ze zkušební praxe. Následující kapitoly přinášejí analýzu dalších dramaturgických úkolů, s nimiž jsem se v ND potýkala a které jsem si vytyčila. Tam se v mnoha aspektech dotknu změn a posunů v dramaturgii jako takové, jak je můžeme pozorovat v současné době. Bude to do značné míry i důkaz toho, že jakkoliv výjimečné, Národní divadlo by mělo vždycky zůstat především živou divadelní institucí, místem svobodné tvorby.

Poslední část textu se pak věnuje širší úvaze o smyslu a postavení velké kulturní instituce s přesahem i mimo divadlo a rovněž politickému aspektu dramaturgické práce.

Pro práci a zvolenou metodologii je zásadní pokoušet se o sledování postupu, nikoliv o hodnocení výsledku. Budu zde prezentovat cesty, jimiž jsem se při hledání dramaturgických úkolů v rámci ND pouštěla; hodnocení své práce se záměrně vyhýbám. Cílem práce je tak v důsledku pokus o definici institucionální dramaturgické práce na základě případových studií z praxe.

Jsem si vědoma toho, že každá kapitola textu má odlišný styl. První tři pracují zejména se zdroji, jsou historiografické, postavené na analýze archivních dokumentů a sekundárních zdrojů, na práci s literaturou. Vybírám informace relevantní pro své téma a vzájemně je srovnávám, usouvztažňuji je, pracuji s nimi s konkrétním záměrem, pro účel svého tématu. Další části (od 4. kapitoly) jsou pak

¹⁶ VAN KERKHOVEN, Marianne. *The Theatre is in the City and the City is in the World and its Walls are of Skin. State of the Union Speech*. Online. Etcetera. 1994. Dostupné z: <http://sarma.be/docs/3229>. [citováno 2023-10-12].

zprávou o dramaturgické praxi; vycházím v nich z osobních zkušeností, referuji o tvůrčím procesu. Metodologie je tedy zřetelně jiná. Vzniknuvší stylová diskrepance je záměrná, vědomá.

Podobně nestejnorodě nakládám s obrazovým materiálem. V první části se fotografie prakticky nevyskytují, druhou naopak doplňují hojně. Rozhodla jsem se totiž použít snímky, které textové části přímo dokladují, nikoliv pouze ilustrují. Ve většině případů jde o materiály špatně dostupné a obtížně dohledatelné. Časově korespondují s lety mého dramaturgického působení v ČND.

Přílohy sestávají z nejrozumnějších textových materiálů, které jsem v rámci své profese vytvořila nebo spoluvytvořila. Vedle desítek textů do programových brožur, anotací, editorialů a jiných PR materiálů jsem psala úvahy na obecná témata nebo zdůvodňovala – z pozice šéfdramaturgyně – kroky našeho týmu. Stručný výběr nabízím jako výmluvnou ukázkou diverzity dramaturgické práce a jisté „nahlédnutí za oponu“. Koneckonců Národní divadlo je jedno z mála divadel, kde se ještě opona hojně používá.

1 Kořeny národních divadel

Dějiny národních¹⁷ divadel nejsou zdaleka tak přehledné a srovnatelné, jak by se mohlo na první pohled zdát. Slovní spojení „národní divadlo“ je v širokém mezinárodním kontextu velmi málo vypovídající a samo o sobě může snadno znamenat jen „úctyhodnou instituci s jistou dávkou stability“.

Národní divadla vznikala po několik staletí a vznikají ostatně stále dál.¹⁸ Americký teatrolog Marvin Carlson píše, že co typ národního divadla, to jiný koncept, a že vytvořit jakýkoliv jednotící rámec je značně reduktivní.¹⁹ Pražské ND nejpřesněji charakterizuje tato Carlsonova zobecňující definice: „Pod pojmem Národní divadlo si zpravidla představíme monumentální budovu v hlavním městě, všeobecně uznávanou, těšící se výsadnímu postavení a podporovanou z vládních zdrojů. Věnuje se zcela nebo z velké části domácí dramatičce.“²⁰ Taková charakteristika dokonale odpovídá Historické budově Národního divadla (HB) na břehu Vltavy s působivým výhledem na Pražský hrad. Carlsonem popsaná obecná představa však naplňuje jen jedinou část z bohaté sémantické rodiny významů patřících do slovního spojení „národní divadlo“: budova je v tomto pojetí takřka synonymem zkoumaného pojmu.²¹ Odsud – z budovy – také plyne řada stereotypů už od samotného vzniku instituce. Dokonce hned od okamžiku rozhodnutí budovu Národního v Praze vůbec postavit.

Národní divadla najdeme po celém světě, ale jde primárně o koncept evropský, zakořeněný v místním pojetí „národa“ druhé poloviny osmnáctého a první poloviny devatenáctého století. Nutno ovšem mít na paměti rozdílné dějiny středoevropského prostoru a například Francie či jiných koloniálních a imperiálních velmocí. První „národní“ divadla, byť toto slovo v názvu nenesla (a dodnes ani

¹⁷ Když píšu o národních divadlech obecně, volím malé „n“. Pokud jde o konkrétní instituci, volím velké „N“.

¹⁸ K tématu srov. WILMER, S. E. (ed.) *National Theatres in a Changing Europe*. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2008. ISBN 978-0-230-52109-4.

LJUBKOVÁ, Marta. Národní divadlo: Kulturní instituce jako obraz, břemeno, závazek. In *Terény performance*, s. 504-515. Praha: Nakladatelství AMU, 2021. ISBN 978-80-7331-581-8.

¹⁹ CARLSON, Marvin. National Theatres: Then and Now. In *National Theatres in a Changing Europe*, s. 21-33. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2008. ISBN 978-0-230-52109-4.

²⁰ Tamtéž, s. 21. Původní text: „The common image of a National Theatre is of a monumental edifice located in a national capital, authorized, privileged and supported by the government, and devoted wholly or largely to productions of the work of national dramatists.“ Vlastní překlad autorky práce.

²¹ K tématu „budovy“ se budu v práci opakovaně vracet: jako dramaturgyně jsem byla samozřejmě nucena vnímat ho mnohem komplexněji.

nenesou), vznikala už v sedmnáctém století. Jako nejmarkantnější příklad slouží *Comédie-Française*, jejíž provoz se od našeho ND liší zásadně i v dnešní globalizované době.

V sedmnáctém a osmnáctém století budoucí národní, nebo „hlavní“ či „divadla s funkcí národního“, vznikala zejména z dvorských a šlechtických divadel. Často bylo jejich hlavním cílem pečovat o dílo významného místního dramatického autora, případně o dramatickou literaturu jako takovou. V mnoha divadlech tento trend zůstal zachován dodnes. Byť již třeba není tak silně akcentován, je nicméně stále pozorovatelný. A přestože to dnes jsou divadla veřejná, nikoliv soukromá, pořád mají v mnoha ohledech silný punc exkluzivity (viz například zmíněná *Comédie-Française* nebo vídeňský Burgtheater).

Další vlna zakládání národních divadel spadá do obrozeneckého devatenáctého století, a netýká se zdaleka jen zemí českých. V té době vznikají národní divadla v Rumunsku (1852), Chorvatsku (1860), Srbsku (1861) či Slovinsku (1867). Zde se silně přihlásil národnostní aspekt – často šlo o pokusy stvořit hrdiny daného národa a jevištně je ověřit.²² Mimo národnostní rámec v té době spadá založení ND v Portugalsku (1846), tam stál u myšlenky založení důraz na péči o dramatickou literaturu. Národnostní důvody však najdeme i za vznikem národních divadel ve Skandinávii, a do této skupiny můžeme zařadit rovněž pokusy Irů o národnostní sebeurčení, které vyústily – divadelně – v otevření Abbey Theatre v roce 1904. Druhou etapu uzavírají válečné události počátku dvacátého století.²³ Národní divadla první a druhé fáze sídlí v historických budovách a řada z nich se samozřejmě potýká s tím, jak jako významná kulturní instituce fungovat v dnešní době, v době posunu od exkluzivity k inkluzi, v době hledání nových příběhů a nových hrdinů, v čase odklonu od hierarchických struktur, konce monoetnického obsazování atd. Čelí-li divadlo v tomto tisíciletí novým výzvám, velké instituce jim čelí s dvojnásobnou silou, což ukazuje právě například naše Národní divadlo.

Třetí fáze vzniku národních divadel spadá do století dvacátého. Tento koncept se postupně rozšířil i do Asie a Afriky, ale většinou znamenal jen trend napodobující evropské tradice – Marvin Carlson²⁴ píše, že jak si evropští monarchové od

²² WILMER, S. E. The Development of National Theatres in Europe in the Eighteenth and Nineteenth Centuries. In *National Theatres in a Changing Europe*. s. 9-20. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2008. ISBN 978-0-230-52109-4.

²³ CARLSON, Marvin. *National Theatres: Then and Now*.

²⁴ Tamtéž.

poloviny 18. století nechávali zbudovat své malé kopie *Comédie-Française* v touze po lesku podobné slávy, tak i vládnoucí představitelé mimoevropských zemí dvacátého století chtěli dát váhu své pozici a napodobit kulturní sílu monumentálních národních divadel starého kontinentu. V té době prostě vznikají další národní divadla a každé z nich má pozoruhodnou osobní historii, ať už v ní hrál roli postkoloniální aspekt, nebo snaha napodobit slavný francouzský vzor. Řada z těchto mimoevropských divadel na domácí kulturní půdě časem úplně ztratila svůj význam; národní divadlo jako fenomén je nejzásadnější a nejetablovanější v Evropě.

Překvapivě až ve třetí fázi vzniklo Národní divadlo v zemi s velmi silnou divadelní tradicí – ve Velké Británii. Sice se tam o založení ND diskutovalo už od poloviny devatenáctého století, ale brutalistní budova na břehu Temže byla postavena teprve roku 1976 a svou podobou vyvolala velké spory. Za zmínku v této souvislosti rozhodně stojí Skotské národní divadlo, které naopak vědomě mění své lokality a není tedy fixováno na jednu konkrétní, emblematickou stavbu.

Ve všech případech zakládání moderních národních evropských divadel šlo o akt související s určitou signifikantní historickou etapou, čin podmíněný domácím společensko-politickým kontextem a taky stanovením určitých funkcí. Přičemž péče o národní repertoár může, ale zdaleka nemusí být tou hlavní z nich.

Některé evropské země národní divadla vůbec nemají. Žádné nevzniklo například v Itálii; tamější divadelní síť je odvozena od někdejších kočujících společností pod vedením významných herců a jejich dnešní stálé soubory pobírají podporu místních i regionálních municipalit. Označení „národní“ se netěší ani nejznámější divadlo v zemi, milánské (Strehlerovo) *Piccolo*. Podobně složité je to u našich sousedů v Německu. Tam od šedesátých let osmnáctého století vzniklo kolem 260²⁵ divadel pod patronací šlechty nebo jako projekt emancipující se buržoazie. Některé z nich měly slovo národní v názvu, ale vzhledem k roztříštěnému zemskému uspořádání nešlo o jasnou hierarchii.²⁶ Ani mezi předními berlínskými divadly s velkou domácí i mezinárodní reputací bychom nedokázali určit jedno „národní“. Nicméně už klasik evropské dramaturgie Gotthold Ephraim Lessing považoval divadlo za instituci, která bude ideálně pěstovat národní literaturu. A za

²⁵ KLAJČ, Dragan. *Ako reštartovať divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2014, s. 218. ISBN 978-80-89369-82-9.

²⁶ Ostatně i v Česku bychom našli dvě další Národní divadla – brněnské a Národní divadlo moravskoslezské v Ostravě. Ta však nejsou financována z Ministerstva kultury a nemůžeme od nich – z různých důvodů – očekávat celorepublikový dosah.

Lessinga to bylo podobné jako u nás o sto let později: povědomí existovalo, stát nikoliv.²⁷

Zájemce o tematiku a další konkrétní příklady odkazují na opakovaně citovanou kolektivní monografii *National Theatres in a Changing Europe*.²⁸ Přináší nejen typologii původu a vzniku jednotlivých národních domů a jejich odlišné mise, zabývá se také otázkou jazyka a jeho role při formování národa či ideologickou kontrolou – národní divadlo jako politikum je téma živé na různých místech i v různých dobách. Geograficky členěná kapitola odhalí hodně o struktuře těchto institucí v zemích západní, střední a východní Evropy a ukazuje, nakolik je jejich provoz spjat s tamější divadelní sítí. Dotýká se mimo jiné i ekonomické existence a (ne)stability. Smutné je, že ani jedna případová studie v celém svazku se nezabývá naším Národním divadlem, byť je zde okrajově zmiňováno v textech o obrození devatenáctého století. Monografie končí oddílem s výmluvným názvem *Challenges for the Twenty-first Century* (Výzvy pro jedenadvacáté století), k němuž se dostaneme ve 3. kapitole.

Zjednodušeně řečeno: dějiny národních divadel jsou přehlídkou politického pojetí slova národ, ukázkou vztahu státu či vládnoucích autorit k divadlu, důkazem vlivu společenského uspořádání na kulturu. Ve druhé řadě pak také sérií různých provozních modelů divadelních institucí v té které zemi a konečně i zprávou o místech, kde najdeme významné tvůrce a kde vznikají svého druhu umělecká či ideová centra.

²⁷ STROMŠÍK, Jiří. Lessingovy práce o umění. In *Hamburská dramaturgie – Láokoón – Stati*, s. 7-26. Praha: Odeon, 1980.

²⁸ WILMER, S. E. (ed.) *National Theatres in a Changing Europe*.

2 Stručné dějiny Národního divadla

Při výzkumu fenoménu českého Národního divadla můžeme uplatnit teorie performativity, a to dokonce z pohledu různých použití tohoto pojmu. V goffmanovském²⁹ smyslu je pro chápání současné existence českého ND stejně důležitá jako vhléd do dějin jeho vzniku. Goffman rozvíjí koncept jednotlivce, který „hraje nějakou úlohu“ s tím, že chce být brán vážně, „že postava [...] je skutečně nositelem charakteristických vlastností, jaké zdánlivě má; [...] že věci jsou takové, jako se zdají být“.³⁰ Tento persvazivní performativní akt lze snadno vztáhnout i na vznik ND. Performativní akt národní sebeidentifikace *an sich* byl totiž sice politickým aktem více než aktem uměleckým, a v tomto smyslu ovlivnil i následující generace, které v ND působily, přesto to svého druhu byla velmi zdařilá „hra“.

Z širšího pohledu, jako na pojem překračující čistě divadelní kritéria, je pro naše téma využitelná i interpretace a použití pojmu performativita v pojetí filosofky Alice Koubové a teatroložky Elišky Kubartové. V předmluvě ke kolektivní monografii *Terény performance*³¹ vykládají performativitu ze společenské perspektivy. Zkoumají ji jako „jednání v jeho konkrétní tělesnosti, jako součást ustavování významů sdílené společenské reality“.³² Když Koubová s Kubartovou ve svém textu o performativitě v nejširším slova smyslu zdůvodňují relevanci tohoto pojmu, uvádějí pozorování pro velkou instituci zcela zásadní: „performativitou se myslí působení sil v rámci dějících se událostí, jejichž hybatelem není nezbytně lidská bytost.“³³ Autorky mluví o performativitě jako o síle, která působí tělesně, ale není „nutně omezena na živé lidské přítomné tělo“.³⁴

Pro můj výzkum je tento koncept inspirativní, neboť počítá s tím, že se některé věci „dějí“ mimo vědomou lidskou kontrolu. V případě ND je performativní působení samotné instituce v mnoha ohledech silnější než činnost umělců v něm působících. Jak píšou Koubová a Kubartová: „Díky ochotě připustit si přítomnost a vliv těchto sil je možné zkoumat události, do nichž je člověk zahrnut, aniž by byl jejich autorem či autorkou a na nichž se přesto aktivně podílí (a nese tedy za ně specifickou

²⁹ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. ISBN 80-902482-4-1.

³⁰ Tamtéž, s. 25.

³¹ KOUBOVÁ, Alice, KUBARTOVÁ, Eliška. *Terény performance*. Praha: Nakladatelství AMU, 2021. ISBN 978-80-7331-581-8.

³² Tamtéž, s. 4.

³³ Tamtéž, s. 15.

³⁴ Tamtéž, s. 15.

odpovědnost).³⁵ Národní divadlo neplní jen svou základní funkci („divadlo“), ale nachází se v permanentním stavu hraní určité společenské role, ať už záměrně, nebo nuceně. Tento stav trvá od počátku dějin instituce bez ohledu na to, do kdy počátky datujeme.³⁶

Dramaturgické uchopení tohoto problému se neustále odráží jak na rovině inscenační praxe, tak i celkového směřování instituce. Následující kapitola postihuje několik okamžiků z dějin ND, jejichž otisk lze sledovat dodnes. Více či méně vědomě ho pak reflektovala svou tvorbou i aktivitami také naše dramaturgie.

2.1 První obrozenecká desetiletí

Česko je země, kde národní divadelní instituce vznikla ještě dřív, než se ustavil samostatný národní útvar. Pražské Národní se tak řadí mezi ty domy, jejichž původ se odvozuje od obrozeneckého hnutí, je v něm plně zakořeněn a jím ovlivněn. Svým způsobem to byl ve své době projev subverze vůči vládnoucí habsburské dynastii a němčině jako oficiálnímu jazyku. Nejen z toho pak plynuly náročné úkoly na instituci kladené.

Pro lepší pochopení kořenů mnohých pozdějších problémů spjatých s ND poslouží návrat k počátkům obrození v prvních desetiletích devatenáctého století, daleko před myšlenku na zřízení divadla. Přední znalec našeho národního obrození, literární vědec Vladimír Macura vysvětluje pozoruhodné okolnosti a důsledky vzniku české kultury v prostředí, kde tehdy ještě neexistovalo dost jejích konzumentů.³⁷ Touha vybudovat vysokou kulturu předcházela vzniku diferencované národní společnosti, měla tady nutně umělý ráz. Nástrojem budování takové společnosti byly jazykové výtvary, texty (tedy i dramata), které byly spíše znakové. „Kulturní produkty konstituující vrcholnou českou obrozenskou kulturu [...] nejen znakově zprostředkují, ale především zastupují a nahrazují.“³⁸ Kulturní realita tehdejší doby je, píše Macura, záležitost více vnitrotextová než mimotextová. Tato situace se uplatňovala i v dramatu, ne však v divadle. „A tady

³⁵ Tamtéž, s. 15.

³⁶ LJUBKOVÁ, Marta. Národní divadlo: Kulturní instituce jako obraz, břemeno, závazek. In *Terény performance*, s. 504-515. Praha: Nakladatelství AMU, 2021. ISBN 978-80-7331-581-8.

³⁷ MACURA, Vladimír. *Známění zrodu a české sny*. Praha: Academia, 2015. ISBN 978-80-200-2506-7. (Akcent na divadlo viz kapitola Divadlo v oddíle III. Paradoxy.)

³⁸ Tamtéž, s. 216.

podle našeho názoru stojíme u kořene zvláštního postavení českého divadla uvnitř vrcholné obrozenské kultury.“³⁹

Divadlo v českém jazyce byla živá, lidová zábava, mezi její vrcholné představitele patřili například Jan Nepomuk Štěpánek nebo Václav Kliment Klicpera, jejich model divadla se však lišil od představy jungmannovského obrození. Oba autoři vycházeli z tradic českých divadelních žánrů (fraška, rytířská hra), zatímco tehdejší koncept vyšší kultury počítal s žánrovou hierarchií klasicistního řádu – tragédie, drama a komedie, ideálně ve verších. Jungmann snil o vysoce kultivované společnosti s náročnými estetickými požadavky, ty mu však nesplňovala nabídka praktického divadla, ale pouze literárně realizovaná dramata, tzv. dramata knižní. Ideální představa kultury uskutečněná textově tedy v soudobém divadle nemohla dojít naplnění; neodpovídala však ani jeho sociální realita. Obráceně vzato: obrozenecká společnost byla tak nepočtená, že se o ni ale nemohlo opírat ani divadlo jako instituce. „Zatímco ‚text‘ jako kulturní výtvar mohl v zásadě suplovat neexistující společnost svým vnitřním sociálním, sebou samým ztvárněnou komunikační situací a vnějšně se mohlo spokojit s její reprezentací vlasteneckou společností, pak české divadlo potřebovalo skutečné publikum, muselo počítat s jeho potřebami i možnostmi a nemohlo jimi nebýt vymezeno, ale i omezeno.“⁴⁰ Vztah mezi divadlem jako veřejnou institucí a obrozenskou kulturou první čtvrtiny devatenáctého století Macura charakterizuje jako „napjatý“⁴¹ a my pozorujeme fascinující rozkol mezi idealistickými představami a žitou realitou. Souhrnně řečeno, obrozenští intelektuálové by si přáli české divadlo, ale rozhodně ne takové, jaké se jim nabízelo.

České publikum patřilo k nižším vrstvám a německé a vídeňské divadelní zpravodajství o něm ještě ve čtyřicátých letech devatenáctého století referovalo značně posměšně. Jeho skladbě se přizpůsoboval repertoár i herecký projev – nebylo však dost jiného českého publika, které by tuto vrstvu nahradilo. Aby se vůbec divadlo včlenilo do obrozeneckých snah, museli obrozenci alespoň akcentovat snahu o jazykový rozvoj a lidovou zábavu brát jako důkaz schopnosti jazyka obstát na divadle.⁴²

Pozoruhodným paradoxem je, že české divadlo nebylo na rozdíl od jiných kulturních projevů nutno institucionalizovat, protože jako instituce existovalo. Bylo

³⁹ Tamtéž, s. 217.

⁴⁰ Tamtéž, s. 219.

⁴¹ Tamtéž, s. 219.

⁴² Zcela jiný příběh jsou dějiny opery; ta byla na rozdíl od činohry prestižním divadelním žánrem konvenujícím zvukomalebnosti českého jazyka. Podrobněji viz též MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu a české sny*.

třeba ho jen do kulturního kontextu včlenit, přetvořit v instituci jiného typu. Usnadnil to jak postupný odklon od jungmannovských rigidních žánrových kategorií, které stejně v dané době nebyly než kýžený ideál, ale také rozvoj nových žánrů (například tylovské zpěvohry či veselohry). Včlenění souviselo s rozpadem znakovosti české kultury, ale zároveň se samo stalo „předmětem pro znakovou manipulaci jako součást kolektivně sdíleného a upevňovaného mýtu národa“.⁴³

Mezi mýtem a divadlem je jen malá vzdálenost a od prvních myšlenek na založení národní divadelní instituce už nás moc nedělí. Ve třicátých letech devatenáctého století nabývá divadlo sakrálních rysů: divadelník Josef Kajetán Tyl píše o „chrámu Thaliině“, „chrámu Musy české“, spisovatel, novinář a politik Josef Václav Frič v roce 1864 o „pomníku skvělého našeho vzkříšení“.⁴⁴ Při poklepání na základní kámen ND politik Karel Sladkovský pronesl: „Přistuptež pak Vy dělníci národa, kteříž jmenem soudruhů svých čestnou máte vykonati úlohu, abyste tmelem věkům vzdorujícím nerozpojitelně sloučili základní kameny chrámu našeho národního!“⁴⁵

Pro nás zůstává zásadní zjištění, že české drama a divadlo počátku devatenáctého století se nerozvíjely spolu, ale spíš vedle sebe, pokud ne rovnou „proti sobě“, a že existující česká divadelní tradice nesplňovala vysoké estetické a intelektuální nároky těch, kteří chtěli divadlo zahrnovat do národní kultury. Proklamovaný ideál nesplnilo praktické divadlo vlastně vůbec, což znamená traumatizující rozpor, jehož scelení se pak idealisticky očekávalo od Národního divadla. Je to svým způsobem schisma, s nímž se české divadlo potýká dodnes, zejména to, na nějž klademe vysoké umělecké nároky. Tady někde tak spatřujeme zárodek velkého dilematu našeho dnešního dramaturgického plánování repertoáru dramaturgie, a to zejména v ČND.

2.2 Znamení velikosti národa

Myšlenka na samostatný národní divadelní „svatostánek“ se tedy vyvíjela několik desetiletí, je pečlivě zdokumentována a měla řadu velmi napínavých momentů, a to i proto, že téma Národního divadla bylo od počátku vnímáno jako veskrze politické a zřízení ND znamenalo pro rozštěpenou obec obrozenců obrovský

⁴³ Tamtéž, s. 224.

⁴⁴ Tamtéž, s. 224.

⁴⁵ Řeč vyšla jako samostatný tisk nákladem Eduarda Grégra. *Řeč dra. Karla Sladkovského při slavném položení základního kamena národního divadla v Praze dne 16. května 1868.* Přepis proslovu. Dostupné z: <https://www.payne.cz/3xS43787/SladkovskyRec.htm> [citováno 2024-1-8]. Citát redakčně neupraven.

problém. I z *Dějiny českého divadla III* je patrné, že idealistická zpráva o „divadle pro lid“, které je běžně plné, je pouze pozdější zkreslenou interpretací tehdejší reality.⁴⁶

Peripetie kolem vzniku ND jsou stejně dramatické (velmi divadelní) jako samotné české národní obrození; pouštět se do detailů by znamenalo reprodukovat informace jinde lépe zpracované, nicméně pro jisté pochopení organismu ND, jeho pevnosti a zároveň křehkosti je studium historie velmi obohacující. Přípravné národně-divadelní práce, táhnoucí se celá desetiletí, pak působí jako modelová situace v hukotu politického vření nesnadné druhé poloviny devatenáctého století. Výstižnou ilustraci nalezneme například ve třetím díle zevrubných *Dějiny českého divadla*. Ljuba Klosová, hlavní autorka subkapitoly Proměny romantického divadla za buržoazně demokratické revoluce a za bachovské reakce (1848-1861) píše: „Vedení Sboru pro zřízení ND měli v rukou staročeši, jejichž schůze přirovnávaly satirické časopisy k seancím blanických rytířů. K obratu došlo teprve v roce 1866. Prvá léta existence Družstva královského českého zemského divadla byla příznivá pro dozrání koncepce Národního divadla. Zvláště po rakousko-uherském vyrovnání roku 1867, které značně zvýhodnilo politické postavení Uher na úkor českých zemí, se vystupňovala aktivita národa.“⁴⁷ Iniciativu přebírají mladočeši: „Chápali ideu ND jako inspiraci národa k současným velkým politickým činům. Zasluhou Sladkovského byl v této době přijat honosný divadelní projekt architekta Josefa Zítka, který nejlépe zvládl syntézu italské renesance s nároky moderní architektury a tvůrčím způsobem se podřídil i stísněnému stavebnímu prostoru.“⁴⁸

Do základů ND vložili otcové národa velké chtění a jeho zrod znamenal řetězení zásadních symbolů. Při kladení základního kamene ND dne 16. května 1868 prohlásil Sladkovský: „Podepsána jest listina základní velkého národního divadla.“ A jak ve zmíněné kapitole v *Dějínách českého divadla* uvádí Klosová: „[...] chápali všichni přítomní její symbolický smysl: že právě byla podepsána *zakládací listina samostatného českého státu*.“⁴⁹ Neúčast vládních a církevních orgánů na slavnostech podtrhovala jejich protivídeňský demonstrativní charakter.⁵⁰ Vznik ND byl tedy jakýmsi předvojem založení samostatného státu, což z něj dělá nikoliv místo pro živé umění (tak bylo ostatně tehdy málo chápáno a popisováno), ale symbol samostatného, sebevědomého národa. Stavba Národního divadla byla

⁴⁶ *Dějiny českého divadla III*. Praha: Academia, 1977, s. 93.

⁴⁷ Tamtéž, s. 54.

⁴⁸ Tamtéž, s. 54.

⁴⁹ Zvýraznila autorka práce.

⁵⁰ Tamtéž, s. 54.

dobově vnímána („znakově“, jak píše Macura⁵¹) rovněž jako odplata porážky v bitvě na Bílé hoře. A to položením základního kamene – respektive vícera základních kamenů – teprve začíná druhá etapa boje o stavbu ND!

Sváry o dramaturgickou náplň instituce sužovaly už Prozatímní divadlo a od samého počátku zde probíhaly boje o českou hru,⁵² což je téma živé dodnes a s podstatou ND je spjata téměř neodlučně – jako úkol ho vnímá však spíše dramaturgie než diváci.

Vedle problému s repertoárem se řešily i potíže s hereckým souborem, který v té době zdaleka nebyl dostatečně jazykově vybaven. Propukaly spory mezi romantickým subjektivismem a navracejícím se klasicistním hraním.⁵³ Téma sceleného souboru, který vzniká roky a je obnovován v různých etapách nastupujících hereckých škol a přístupů, je nesmírně živý i dnes a zároveň zásadně ovlivňuje dramaturgický vztah ke skladbě repertoáru. Spolubytí herců různých výrazových prostředků a tradic znamená neustálé společné ladění a energii věnovanou žádoucí souhře. Podobné potíže patřily i do devatenáctého století.

Pozoruhodně živá je i sázka „na lid“, hraní tzv. pro všechny. Před 150 lety byla nejistá stejně jako dnes a často nevycházela: tehdejší divácký zájem o divadlo postupně ochaboval, a to ještě vlastní budova ani nestála.

Zápas o Národní divadlo však pokračoval: „Podobnou proměnou jako původní divadelní program českého měšťanstva prošel v té době i názor na poslání Národního divadla v českém veřejném životě. Boj o ND vstoupil do své třetí, závěrečné fáze. Skupinka demokratických umělců a politiků, která se ještě v sedmdesátých letech udržela ve Sboru pro zřízení ND, hájila ze všech sil původní demokratickou koncepci scény pro všechny vrstvy národa. Podobně cítil i lid, který přinesl značné hmotné oběti. Realizace této myšlenky neměla do té doby obdoby v dějinách světového divadelnictví a byla by znamenala velký úspěch pokrokových sil národa.“⁵⁴ Pokrokový lid, uvádí Klosová v *Dějínách českého divadla* o sto let později, neměl dost prostředků, a tak musela ekonomicky vypomoci „buržoazie“. „Aby stavba mohla být vůbec dokončena, museli být přizváni do Sboru majetnější a vlivnější staročeši, kteří zaopatřili subvenci vládnoucích kruhů. [...] Ve výčtu darů se zvýšil podíl šlechty [...]. Je samozřejmé, že i tato okolnost ovlivnila pojetí ideje

⁵¹ MACURA, Vladimír. *Známé zrodu a české sny*, s. 224.

⁵² *Dějiny českého divadla III*, s. 58-60 ad.

⁵³ Tamtéž, s. 66.

⁵⁴ Tamtéž, s. 96.

ND. Ve chvíli, kdy bylo Národní divadlo otevíráno, dostalo se pod kontrolu nejbohatší české buržoazie, která je považovala za svoji reprezentativní scénu.⁵⁵ Pozoruhodné je, že narativ o „sesbíraných grošících“ se přesto podařilo udržet při životě až do doby, kdy už je zcela zřetelné, že bez německy mluvící šlechty bychom se ke „zlaté kapliče“ stěží dopravovali. Paradox toho, komu ND patří a pro koho má hrát, je jedním z nejpálčivějších problémů instituce i dnes a dramaturgii ovlivňuje bytostně.⁵⁶

Dilemata národního obrození jako by ve stavbě Národního divadla kulminovala: Historická budova je sice provizorně otevřena 11. června 1881 kvůli habsburskému následníkovi trůnu princí Rudolfovi, který sem zavítal s chotí, jak ale uvádí Klosová: „V národním povědomí není proto dodnes považováno toto první otevření ND v Praze za skutečný počátek jeho činnosti.“⁵⁷

Lidový ráz ND je vůbec poněkud problematický a založený opět spíše na chtění než na realitě. Bohatší vrstvy jako investoři stavby vkládaly peníze do kulturní instituce a samozřejmě očekávaly naplnění vlastního vkusu. Režisér Jiří Frejka později psal, že ND bylo spíše privilegiem jedné společenské třídy.⁵⁸ V družstvu ND rozhodoval majetek jeho členů, a byli to lidé bohatí a nebyli to umělci. Také první abonenti se rekrutovali ze zámožných kruhů. Ještě na sklonku 19. století se volalo po demokratizaci ND; F. X. Šalda v roce 1898 píše: „Takový je proud, který jde Evropou: umění zpopularizovat. Naproti tomu u nás divadlo se zavírá, monopolizuje na určité kasty.“⁵⁹ Otázka exkluzivity a inkluze k ND patří zcela neoddělitelně, a to od samého počátku a v dnešní době dostává nový rozměr, jak o tom bude pojednáno v dalších částech práce.

Pohled na počátky a vznik ND zakončíme rozsáhlou citací Philippa Thera.⁶⁰ Rakouský historik nahlíží na dějiny pražského Národního divadla v trefné anekdotické zkratce jako na skvělý materiál pro operu: „V prvním jednání by se na scéně objevila skupinka vážených pražských občanů, kteří chtějí založit Národní divadlo, ačkoli pro to chybějí předpoklady. V první masové scéně by zakladatelé

⁵⁵ Tamtéž, s. 96.

⁵⁶ Tématem se budu zabývat detailněji dále; dnešní formulace těchto otázek viz například podcast MICHAILIDES, Saša. *Akcent*. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/noc-divadel-pripomene-140-let-od-znovuotevreni-narodniho-divadla-ma-jeste-dnes-9112969> [citováno 2023-12-8].

⁵⁷ *Dějiny českého divadla III*, s. 96.

⁵⁸ FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004. ISBN 80-7008-163-5.

V roce 1938 je však Frejka se skladbou předplatitelů spokojen a mezi abonenty shledává třídu střední.

⁵⁹ FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*, s. 548.

⁶⁰ THER, Philipp. *Národní divadlo v kontextu evropských operních dějin: od založení do první světové války*. Praha: Dokořán, 2008. ISBN 978-80-7363-211-3.

pěli o žalostných poměrech v kulturním životě probouzejícího se národa, o znevýhodňování češtiny, úzkém repertoáru a omezenosti publika. Poté přichází na pódium mladý právník, jemuž je už kvůli impozantní postavě vyhrazený mohutný basbarytonový part (František Ladislav Rieger), a svolává zakládající výbor pro stavbu Národního divadla. Režim výbor povolí, jelikož nechce probírat každou společenskou iniciativu, a domnívá se, že kultura je apolitická záležitost. Ve druhém jednání získává projekt divadla na dynamice a navzdory byrokratickým obstrukcím se z něj stává celonárodní hnutí. Druhou davovou scénou by bylo položení základního kamene. Třetí jednání této fiktivní opery by se odehrávalo ve znamení disharmonií, neboť hašteřivost různých sólistů a dvou skupin, jež si říkají staročeši a mladočeši, přivádí projekt Národního divadla na pokraj zkázy. Tragickým bodem a současně vrcholem dojetí u publika je katastrofa na konci třetího aktu. Téměř hotové divadlo, dílo celé jedné generace, pohlcují plameny. Ve čtvrtém jednání, hudebně navazujícím na jednání první, se Národní divadlo zvedá jako bájný Fénix z popela. Oslavovaným finále by bylo otevření divadla, opona se zvedá pro budoucí jevištní dění a fiktivní libreto končí.⁶¹

Komický ráz tohoto působivého shrnutí do značné míry koresponduje s herním principem, který byl pro celé české národní obrození typický. Po letech smrtelně vážné interpretace národoveckého hnutí jsme si dnes vědomi těchto zábavných aspektů domácí emancipace, a to bez jakéhokoli pokusu o jeho dehonestaci. Ostatně ve chvíli, kdy si uvědomíme, že náš „svatostánek“⁶² české kultury je vyzdoben výjevy odkazujícími k Rukopisům, našemu kolosálnímu národnímu literárnímu podvrhu, nemůžeme být tolik překvapeni.⁶³

2.3 Dědictví až do konce dvacátého století

Obrozenecký přístup k ND jako posvátnému místu národní kultury ale nemohl být udržitelný navždy, ostatně je to přístup ideový, duchovní, s praktickým provozem instituce ne příliš konkrétně spojený, od konceptu živého umění až dodnes *de facto*

⁶¹ Tamtéž, s. 151.

⁶² Pojem se drží dodnes i v seriózních médiích. O „pražském divadelním svatostánku“ píše deník.cz v roce 2018, a toto označení najdeme samozřejmě i na webu ND. Jako synonymum se osvědčil i výraz „chrám“ - viz ŽÁKAVEC, František. *Chrám znovuzrození: o budovatelích a budově Národního divadla v Praze*. Praha: Štenc, 1918.

Do skupiny vznešených synonym patří pochopitelně i nejhojnější „zlatá kaplička“. Tu jsem zde využila jen jedinkrát v citově zabarveném kontextu a čtenáři se s ní tady už nikdy nepotkají.

⁶³ Zde znovu odkazuji na studie ze svazku MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu a české sny*. Jeho akcent na herní princip národního obrození staví tuto neprávem opovrhovanou etapu našich kulturních dějin do velmi divadelního světla.

odtržený. Představa smyslu ND byla spíše abstraktní a formulovat ji znamenalo značné obtíže. Jak se „pregnantně“ vyjádřil Jan Neruda: „[...] toto divadlo... nemá býti pouze tím, čím jsou všechna jiná divadla, alebrž má také ještě... jiný účel. Máť ono totiž býti výmluvným, mohutným svědkem našeho bytí a našeho vzletu.“⁶⁴ V čele divadla navíc časem nestáli buditelé, ale umělci. Následující více než století vývoje Činohry ND je složitý a komplexní příběh, který zde nemůžu ani v náznaku rozplést: pokusím se pouze postihnout několik uměleckých konceptů, s nimiž se – kromě jiných – lze v bohaté sekundární literatuře setkat a které lze usouvztažnit s mou dramaturgickou praxí.

V následujícím oddíle se budu zabývat jen tím, jak se s dědictvím ideje Národního divadla a možnou podobou programu a jeho naplnění potýkali umělci, kteří tu skutečně působili. Půjde o umělecké šéfy, režiséry a dramaturgy,⁶⁵ jejichž myšlenky jsou založené na každodenním ověřování praxí. Pro směr a záměr práce jde o výběr relevantní – pokud si okruh rozšíříme i o teoretiky, historiky, filozofy a kritiky,⁶⁶ budeme mít co do činění s nepřeberným množstvím nápadů, doporučení, koncepcí a závěrů, jejichž sumarizace není smyslem tohoto textu.

Karel Hugo Hilar (1885-1935) byl jeden z nejvýznamnějších uměleckých ředitelů ČND ve dvacátém století; působil tu od roku 1921 do své smrti. Hned na počátku své zdejší éry se zcela vážně tázal, jaký je smysl Národního divadla teď, když národ získal svůj vlastní stát.⁶⁷ Po dlouhé éře dramatika, dramaturga a režiséra Jaroslava Kvapila⁶⁸ nastoupil do vedení právě Hilar. Někdejší lektor činohry v Divadle na Vinohradech byl v době příchodu do ND průraznou uměleckou osobností a otázky směřování, ale i obecně fungování ČND po něj byly zcela kruciólní. V jeho osobě se z ND jako vlastenecko-politického podniku měla stát

⁶⁴ FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*, s. 544.

⁶⁵ V tomto případě se nejedná o generické maskulinum. Mezi významnými tvůrci Činohry ND nebyla žádná žena. Dramaturgyně v souboru najdeme, nikdy však s výraznější vnější stopou, s potřebou či možností se ke smyslu a koncepci ND veřejně vyjadřovat.

⁶⁶ Viz předcházející poznámka.

⁶⁷ HILAR, Karel Hugo. *O divadle*. Praha: Divadelní ústav, 2002. ISBN 80-7008-126-0.

⁶⁸ V ČND působil od roku 1900, nejprve jako dramaturg, později vrchní režisér, v letech 1911-1918 jako umělecký šéf.

přední umělecká instituce. Tvrdil totiž, že právě instrumentální role politické instituce byla již naplněna: teď je potřeba hledat její smysl umělecký.⁶⁹

Hilarův koncept Národního divadla a jeho umělecké činnosti nejsilněji rezonoval i s mojí představou dramaturgického a výrazového experimentu – Hilar chápal ND jako možnost, jak kráčet divadelně vpřed, nikoliv za cenu vyprázdněných domů, ale za cenu kompromisní skladby repertoáru. Tehdy ještě bylo možno mluvit o něčem jako je „výchova publika“, dnes spíše uvažujeme o postupné modifikaci diváckých zvyků. Úsilí o diváka ve vztahu ke skladbě repertoáru bylo jedním z nejzásadnějších Hilarových dilemat.

O bojích o poslání ND svědčí i texty dalšího režiséra ND z let 1930-1945 **Jiřího Frejky** (1904-1952). Těsně před svým nástupem do ND Frejka v roce 1929 napsal do *Přítomnosti*: „Národní divadlo do roku 1918 bylo v první řadě ústavem politickým. Nerepresentovalo nejprve přísně uměleckou, tedy divadelní mohutnost národa, ale národ sám. Bylo to něco, co provinciální divadlo povyšovalo k symbolice mluvčího podrobené provenience. A jistě to pozdvihovalo i úroveň jeho uměleckého patosu.“⁷⁰ Takové poslání však podle něj zároveň umělecké poslání omezuje. Jakkoliv ND po vzniku samostatné republiky vstupuje do správy státu, nároky na „umělecký patos“ neklesají. Navzdory tomu, že právě například Frejka doufal, že postátněním se ND umělecky osamostatní, a tudíž osvobodí. Předpokládal totiž, že do chodu divadla nebudou diletantsky zasahovat lidé politicky vlivní.

I Frejka se před sto lety zabýval významem slova „representativní“ a doufal, že to neznamena „konzervativní“. Už tehdy píše o potřebě otevřenosti, experimentu a taky generační šíři. O deset let později⁷¹ zadoufal, že právě Národní divadlo se může stát útočištěm „uvědomělé mládeže“ a že se zde dokáže formulovat době odpovídající bojový⁷² program. Téma generace chápu v divadle jako klíčové – ND

⁶⁹ Na riziko nesvobody českého divadla upozorňoval v té době i kritik F. X. Šalda, podle nějž se buditelské ideály již přežily a divadlo musí přijmout s plnou zodpovědností svoji nově nabytou svobodu. Problém Národního divadla, plynoucí ze jha národní odpovědnosti, však do hry neustále vracely střídající se politické režimy. Jak později napsal Karel Kraus: „V otřesech a proměnách našich dějin od konce první republiky šaldovská idea umělecké svobody znovu ustoupila tradičnímu buditelskému pojetí, přesněji vrátila umění k službě, kterou jen nakrátko opustilo. Představa plné umělecké svobody byla opět odkázána do budoucna, kde dni nového osvobození.“ Rukopisná poznámka viz KRAUS, Karel. Osobní složka. Archiv Národního divadla. Sign. P 2006 a K - 2006 - P.

⁷⁰ FREJKA, Jiří. O Studio při Národním divadle v Praze. In *Divadlo je vesmír*, s. 514-518.

⁷¹ FREJKA, Jiří. Dnešní poslání Národního divadla. In *Divadlo je vesmír*, s. 544-550.

⁷² Bojovnost je existencí ND bytostně spjata od samého počátku. Avantgarda svou výzvou k akci rétoriku samozřejmě posílila, ale mír se v debatách o poslání této instituce hledá jen stěží.

se vzpírá generačnímu uchopení jen zdánlivě. Naše aktivity byly takto podmíněné už proto, že jsme se většinou obklopovali generačními souputníky, lidmi, kteří sdíleli jednak náš vyjadřovací jazyk, ale i postoj k divadlu.

Po osmi letech Frejkova působení v ND sledujeme silnou změnu jeho rétoriky: síla diskursu Národního divadla se hodila ve vypjaté historické době a umělec z ND věřil v její moc, která dostane politický náboj.⁷³ Věřil, že „Národní divadlo začíná patřit všem, že se dokončuje jeho demokratizace, že se vrací ke svému poslání divadla, stvořeného z krejcarových sbírek. Tento proces není u konce a zažijeme v něm ještě nejedno zklamání, ale je logický, přímý, nutný.“⁷⁴

Zcela speciální úkoly měla dramaturgie Činohry ND za druhé světové války – interní korespondence hovoří o výrazném úbytku diváků a snaze o nalezení rovnováhy mezi diváckou atraktivitou, povolením Ministerstva školství a osvěty a cenzurními restrikcemi. Vnější tlak na instituci byl tak silný, že se o soustavném, vědomém, a hlavně svobodném dramaturgickém myšlení nedalo vůbec mluvit.⁷⁵ O to výraznější pak byl poválečný akcent na český repertoár, který s odkazem na heslo „národ sobě“ prosazoval Jindřich Honzl.

Režisér a pozdější umělecký šéf **Jindřich Honzl** (1894-1953) se intenzivně zabýval politickou rolí ND. Během svého působení zde v letech 1945-1951 podle svého politického přesvědčení měnil instituci z divadla buržoazního na „první scénu lidovědemokratického státu“⁷⁶. Honzl zároveň anticipoval téma, o němž se hojně mluví dnes a s nímž jsme také nakládali: divadlo chápal jako „kulturní ústav“ se silnou sociální rolí a řadil ho vedle škol či vědeckých ústavů (ale taky nemocnic).⁷⁷

⁷³ Nebylo to tak snadné, na rozdíl od Burianova Děčka nebo Osvobozeného divadla Voskovce a Wericha zůstalo ND politicky neutrální: ve svém programu zohledňovalo zahraniční vztahy mladé československé republiky (a komerční aspekty své tvorby). Nevyhraněnosti se v rámci ND ve skutečnosti vzepřel svou tvorbou právě jen Frejka. Více viz PETIŠKOVÁ, Ladislava. Jiří Frejka, básník jeviště. In *Divadlo je vesmír*, s. 5-81.

⁷⁴ FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*, s. 549.

⁷⁵ „Vyřazením francouzských a anglických společenských komedií byl těžce postižen výdělečný repertoár Prozatímního divadla v choulostivé době jeho zavádění za válečných okolností (na příklad ztemnění, dopravní obtíže) velmi nepříznivých. Umělecká správa, hledajíc náhradu za vyloučený cizojazyčný repertoár, pokládala typ lidové hry za nejschůdnější pokus vyvážit repertoár po stránce obchodní přitažlivosti. Typ lidové hry ztratil dnes ve světě příhanlivý přízvuk [...]. Pro české divadlo přistupuje k tomu ještě povinnost poskytnouti lidovým vrstvám hry, které by v nejširším okruhu posilovaly české národní uvědomění.“ (GÖTZ, František. *Dopis šéfa Činohry Ředitelství Národního divadla z 26. listopadu 1940. Materiál ke hře České majales*. Osobní složka. Archiv Národního divadla. Sign. P 226.)

⁷⁶ POKORNÝ, Jaroslav: Jindřich Honzl. *Divadlo*, roč. 5 (1954), č. 7, s. 647. ISSN 2336-8462.

⁷⁷ HONZL, Jindřich. Kulturní nejistota. *Tvorba*, roč. 16 (1947), č. 27, s. 516-518. ISSN 0139-5513

Ideologicky korigované směřování sužovalo ND i v poválečných letech, a to se projevovalo jak na jeho dramaturgickém profilu, tak i na ideových proklamacích. Významnou institucí s velkou dávkou sebereflexe se Činohra stala na přelomu padesátých a šedesátých let dvacátého století, kdy můžeme vysledovat další pokus explicitně pojmenovat její nejzásadnější úkol. **Karel Kraus** (1920-2014) nastoupil do Národního divadla na pozici dramaturga v roce 1956, v době, kdy české divadlo decimoval socialistický realismus. Přivedl ho sem nově nastoupivší umělecký šéf, režisér a herec **Otomar Krejča** (1921-2009) a profilem jejich tvůrčího tandemu se záhy stalo další překvapivě subversivní gesto proti režimu: péče o současnou českou hru.

Pro anketní otázku v novinách o poslání ND Krejča řekl: „Chceme současné hry. Upřímně, toužebně na ně čekáme. A děláme, co je v našich silách, abychom měli nové hry takových kvalit, že by obstály před vysokými požadavky našich dramaturgických zásad, že by vyžadovaly umění našeho souboru, že by je podněcovaly a rozvíjely.“⁷⁸ Nové hry byly Krejčovým a Krausovým explicitně formulovaným programem a výrazně se jim jej dařilo naplnit spoluprací s autory – dosavadními básníky a prozaiky. Pro české divadlo tehdy získali zejména etablovaného Františka Hrubína, mladého Josefa Topola anebo básníka a prozaika Milana Kunderu, ač z jejich tehdejšího psaní do dnešních dramaturgických výběrů přežil jen zlomek.⁷⁹ Krátké období Krausova působení v ND se pak stalo patrně nejvýznamnější érou Činohry do roku 1989 a i v literatuře se na něj hojně odkazuje, přestože trvalo jen mezi lety 1956-61.⁸⁰

Snaha nalézt chápavého diváka, který ND přijme bez předsudků, je čitelná i z různých vyjádření prvního porevolučního šéfa Činohry **Ivana Rajmonta** (1945-2015; na šéfovské pozici 1989-1997, kmenový režisér až do roku 2014). Šlo mu o to, aby publikum přitáhla „trvalá schopnost výpovědi; aby diváci zažívali stálé překvapení, že je to o nich a pro ně“⁸¹. Rajmont se zasazoval o veřejnou debatu o ND, což bylo v turbulentní době po roce 1989 pochopitelné a žádoucí. Úkol Činohry

⁷⁸ Krejča, Otomar. Čím je nám Národní divadlo. *Svobodné slovo*, roč. 14 (1958), č. 1, s. 5-6. ISSN 0231-732X.

⁷⁹ JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Dramaturgická „dílňa“ Národního divadla v letech 1956-1961*. Rukopisná studie. 2023. Text přináší velmi kritický pohled na zásahy (zejména Otomara Krejči) do vznikajících textů.

⁸⁰ Pozoruhodné je, že o dvojici Kraus-Krejča se mluví hlavně v souvislosti s Divadlem za branou, které založili v roce 1965. Jak se v jednom rozhovoru nicméně Karel Kraus vyjádřil, základy jejich programu si stanovili a ověřili právě během své práce v Národním divadle. Podrobněji viz MACHALICKÁ, Jana: Kdo říká, že bylo lépe, ztratil paměť! Rozhovor s Karlem Krausem. *Lidové noviny*, roč. 23 (2010), č. 39, s. 8. ISSN 0862-5921.

⁸¹ ŠÁRA, Miroslav. Divadlo na dlouhé tratě. Rozhovor s Ivanem Rajmontem. *Občanský deník*, roč. 2 (1991), č. 15, s. 5. ISSN 0862-707X.

shrnl mj. takto: „Musí více než jiná divadla přemýšlet o tom, co je našemu národu společné. Musí ve větším záběru zohledňovat tradice a zároveň anticipovat budoucnost. Za druhé má povinnost držet prst na neuralgickém bodě společnosti. Do jisté míry je tak více než běžná divadla mravní institucí. Mravnost je v genech tohoto divadla, činohra má povinnost ji obrazy a má k tomu také prostředky.”⁸² Z dobových novinových ohlasů⁸³ je zřetelné, že i Rajmont se potýkal s politickým tlakem a Národní bránil primárně jako divadlo, prostor pro umění, nikoliv politické kolbiště, jímž se často stávalo. V mnoha ohledech navazoval (a to i explicitně) na dalšího uměleckého ředitele, překladatele **Otokara Fischera**⁸⁴ a jeho proklamaci o spojování minulosti a budoucnosti.

Rajmont o svém programu v ČND prohlásil: „V dramaturgii objevovat rezonanci klasických textů a zároveň pečovat o vznik současných her, nových překladů a dramatizací. V režii se pokoušet o syntézu toho nejlepšího v českém divadle – dobrých tradic českého realistického herectví s tvůrčí svobodou, rozpoutanou fantazií, občanskou výpovědí a *autorským herectvím*⁸⁵ „studiových“ divadel.”⁸⁶ Také Rajmont tímto nepřímě odkazuje k dilematu počátků souboru ČND – stylový herecký rozptyl, plynoucí z různých škol a generací. V jeho éře začali přicházet herci z tzv. studiových divadel a část stávajícího souboru na protest dokonce odešla z angažmá. Dnes dramaturgie může počítat s herci, kteří mají zkušenost s mnohem širším spektrem projektů z nejrůznějších typů divadel a také z filmu či televize. Když jsme s Danielou Špinar začaly působit v ND, členové a členky tamějšího souboru byli spíš půvabní, bílí a jaksi „pravidelní“, bezpříznakoví; v průběhu šesti let se kritérium „neutrálnosti“ významně proměnilo, hercem či herečkou ND dnes může být mnohem různorodější umělec. Což úzce souvisí i s dramaturgií: pokud nehledáme herce na psychologické ztvárnění role v předem napsané hře, můžeme pracovat s mnohem širokospektrálnější hereckou typologií (nemluvě vůbec o jiných etnikách na scéně, což je směr, kterým se dynamika souboru bude jistě nadále vyvíjet, reflektujíc tak situaci ve společnosti).

⁸² ŠTĚPÁNOVÁ, Karola. Poslání Národního divadla je třeba pojmenovat. Rozhovor s Ivanem Rajmontem. *Lidové noviny*, roč. 6 (1993), č. 303, s. 5. ISSN 0862-5921.

⁸³ RAJMONT, Ivan. Osobní složka. Archiv Národního divadla. Sign. P5148.

⁸⁴ Překladatel Otokar Fischer (1883-1938) v ND působil jako dramaturg devět měsíců v sezóně 1911-1912; v letech 1936-38 se sem vrátil jako šéf Činohry. Zemřel na mrtvici, rozrušen zprávou o okupaci Rakouska.

⁸⁵ Zvýraznila autorka práce.

⁸⁶ RAJMONT, Ivan. *Umělecký program*. Rukopisný dokument. Osobní složka. Archiv Národního divadla. Sign. P 5148.

Krátkou dobu po roce 1989 až do své předčasné smrti v Činohře působil jako šéfdramaturg **Otakar Roubínek** (1934-1992), původní profesí herec. U něj jako jediného jsem našla zmínku o humoru ve vztahu k pojetí ND. V jednom z časopiseckých rozhovorů upozorňoval, že Národní divadlo nemá samo sebe brát zas až tak vážně. Komedialní tituly jsou oblíbené v každé době (i o nich a potřebě diváckého „zasmání“ mluví), nicméně útěk k občasné sebeironii, kterou se pak dá bojovat proti riskantnímu zkamenění, je mi nesmírně blízký a v textech jiných uměleckých šéfů a dramaturgů jsem na to nikde nenarazila.⁸⁷ Roubínek se také zabýval otázkou „ideje ND“ a „statutu ND“ – na konferenci v divadle přednesl příspěvek na toto téma. V něm (opět) s jistou dávkou ironie konstatuje, že problémy ND snad ani nikdo řešit nechce: jako skvělý příklad mu slouží koexistence tří souborů v několika budovách, což je trauma pojmenované už v devadesátých letech devatenáctého století. „Patrně proto, aby veřejností tak milovaná problematika zůstávala stále svěží.“⁸⁸ Roubínek tehdy viděl řešení v přiřknutí budovy Stavovského divadla pouze Činohře. Žádné radikální rozhodnutí v tomto směru však nikdy neproběhlo a problém (nejen logistický) zůstává nevyřešen dodnes.

Dramaturg **Josef Kovalčuk** (1948-2018), Rajmontův nástupce v šéfovské roli, v níž působil v letech 1996 až 2002, si jako jeden ze svých hlavních úkolů vytkl – kromě již známého pěstování současných českých her – také zájem o neuralgické body české historie. Vykročil z hájemství dramatických textů, akcentoval spíše téma inscenace a jeho návaznost na vývoj české identity. Považoval za důležité, připomínat národní kontinuitu v dějinném běhu a rekonstrukci či péči o společnou paměť. Odkazoval k Patočkovu konceptu Národního divadla jako místa, kde se člověk navrácí sám k sobě; zdůraznil morální rozměr uměleckého díla a nadosobní mravní řád, který zároveň reflektuje současného člověka.⁸⁹

Kovalčuk přišel do ND jako vyzrálý tvůrce s dlouhou a úspěšnou uměleckou kariérou v HaDivadle, přičemž na její étos často odkazoval: ideu ND od ní odvozoval a na ní stavěl. Na rozdíl od předcházejících umělců, kteří brali tuto instituci jaksí „prvoinstančně“, v Kovalčukových úvahách čteme deriváty jeho

⁸⁷ KOLÁŘ, Jan. Po velkém třesku. Rozhovor s Otakarem Roubínkem. *Kulturní příloha Lidových novin*, roč. 5 (1992), č. 27, s. 1 a 4. ISSN 10862-5921.

⁸⁸ ROUBÍNEK, Otakar. *Příspěvek na konferenci v ND*. Rukopisný dokument. 25. 11. 1990, s. 25. Osobní složka. Archiv Národního divadla. Sign. P 5514.

⁸⁹ NEKOLNÝ, Bohumil. Běh na dlouhé trati k ideji ND. *Kulturní příloha Lidových novin*, roč. 6 (1996), č. 40, s. 1-2. ISSN 0862-5921.

předcházejících zkušeností ze studiového divadla. Jako by se čemusi v ND chtěl vymknout, pokusit se této instituci dát zcela jiný vnitřní, etický, mravní a duchovní náboj.

Zatímco Kraus píše o tom, že by Národní zachránilo, kdyby bylo prostě divadlem, Kovalčuk ve svém původním projektu kladl důraz právě na specifickou tuto instituce, její povinnost stavit publikum před morální problémy, zkoumat české otázky a hodnoty, které nás jako národ spoluvytváří. V historii hledal inspiraci u Františka Palackého či Jana Patočky. Po dvou letech ve funkci dokonce řekl: „Je docela v pořádku, že Národní přináší hodnoty v dobrém slova smyslu tradiční a konzervativní.“⁹⁰ Kovalčukova dramaturgická tvorba zůstává pozoruhodným způsobem rozštěpená: éru v Národním divadle už později nikde výrazněji nereflektoval a teoreticky ji nepropojil se svými zásadními zkušenostmi s autorským divadlem. Tento pojem se v ČND nepokoušel ověřit ani modifikovat, nebo o tom přinejmenším nepodal veřejnou písemnou zprávu.

Na počátku jedenadvacátého století je postavení Národního divadla nadále ambivalentní. S touto ambivalencí se musí každé umělecké vedení vyrovnat. Jak vidno z předcházejících řádků: každý shledává její jádro v jiném místě, v jiné otázce. Dynamiku preferencí stručně glosoval **Miloslav Klíma** (1941), dramaturg Činohry ND v letech 1996 až 2002: „Vztah k Národnímu divadlu samozřejmě oscilloval mezi obdivem a úctou a na druhé straně pohrdáním, dokonce znevažováním.“⁹¹

Složitost tématu a otázky po smyslu ND dokazují jak citace předchůdců, tak také pohledy současníků ze zahraničí, jimiž se budeme věnovat v další kapitole.

⁹⁰ PROCHÁZKA, Vladimír. Má zkušenost: k úspěchům lze dojít trpělivě. Rozhovor s Josefem Kovalčukem. *Divadelní noviny*, roč. 8 (1999), č. 13, s. 8-9. ISSN 2570-8414.

⁹¹ KLÍMA, Miloslav. *O dramaturgii*. Praha: Pražská scéna ve spolupráci s Výzkumným pracovištěm katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU v Praze, Nakladatelství AMU, 2016, s. 132. ISBN 978-80-86102-98-6.

3 Co teď

Problém, k čemu by měla sloužit instituce národního divadla (a z toho plynoucí otázka „co s ní dál“), netrápí jen české dramaturgy a dramaturgyně. Je to další z mnoha dilemat, která nemají řešení – respektive existují, ale budou se lišit podle povahy, zkušenosti a míry zainteresovanosti tázaného. Je to otázka nezodpověditelná, je to neřešitelná enigma, a to i proto, o jak komplexní téma se jedná. Týká se totiž jak uměleckého směřování, tak i provozu: estetického konceptu, stejně jako organizačních rozhodnutí. V případě předkládaného textu je to dvojí parametr, který nutně ovlivňuje dramaturgii. Je to totiž problém pro práci v ND esenciální. Nelze ho, pokud se rozhodneme s touto institucí spojit svůj profesní život, neřešit. Z venku se na jeho rozluštění můžeme dívat s větším či menším nadhledem, s větší či menší empatií, zájmem – anebo ho můžeme úplně lhostejně přehlížet. Naše indiference k němu ho neumenší či nesprovedí ze světa. Neplyne jen z obtížných dějin našeho Národního divadla, je totiž vlastní řadě dalších evropských institucí podobného charakteru, významu či dějinné predestinace. Na jeho řešení se názory zásadně liší, což potvrzuje tezi o jeho komplexnosti.

V této kapitole představím dva odlišné postoje zahraničních autorů z akademického prostředí, kteří měli či mají celoevropskou působnost: Dragana Klaiće a Janelle Reinelt. Jejich názory stojí v opozici, takže přehledně ilustrují tezi o dynamice sil v národním divadle a jeho rozporuplnosti. Oba považují za legitimní a přesvědčivé, mezi oběma jsem ve své praxi nevědomky oscilovala. Texty uzavírají soubor statí *National Theatres in a Changing Europe*⁹², o němž tu již byla řeč, a nacházejí se v závěrečném oddílu s výmluvným názvem *Challenges for the Twenty-first Century*.

3.1 Zahod'te nálepku

Dragan Klaić ve své studii, jejíž název můžeme volně přeložit jako Národní divadla oslabená chřadnutím státu jedné národnosti⁹³ poznamenává, že v současné době snad žádné národní divadlo nedokáže předstírat, že reprezentuje cosi jako „ducha

⁹² WILMER, S. E. (ed.) *National Theatres in a Changing Europe*.

⁹³ KLAIĆ, Dragan. National Theatres Undermined by the Withering of the Nation-State. In *National Theatres in a Changing Europe*, s. 217-227. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2008. ISBN 978-0-230-52109-4.

národa, tvoří a kultivuje národní identitu a akcentuje odlišnosti národní povahy“⁹⁴. Jeviště přestalo být platformou národní identifikace a většina národních divadel dávno opustila emancipační koncept. Navíc žádná skupina, která je navštěvuje, by se nedala považovat za substituci pojmu „národ“. Veřejné finance dnes dostává i řada jiných divadelních institucí a národní divadla spolu s nimi vstupují na „bitevní pole“, v němž beztak dominují divadla komerční.⁹⁵ Zároveň se utkávají na globálním trhu s řadou jiných „nadanárodních“ uměleckých produkcí. Podle Klaiće je spousta národních divadel prostě průměrná, obyčejná, vyčerpaná, sice s vavříny na papíře, ale v současné Evropě plné mezinárodních trendů v podstatě dezorientovaná až ztracená. Proměny v žebříčku hodnot, postojů a přístupů urychlila migrace, revoluce v informačních technologiích, nedostačující veřejné finance, stárnutí publika a čím dál tím dražší provoz.⁹⁶ Zejména otázka ekonomiky provozu a jeho vliv na dramaturgii je tématem, které v budoucnu naše ND zásadně prověří.

U provozu se zastavuje zvláště pečlivě: koncept národních divadel neohrožuje jen dávno přežitá mise, ale také nesmyslný organizační model. Národní přístup je v současné době globalizované Evropy úplný anachronismus⁹⁷; z provozního hlediska se jedná o konstrukt z doby Stanislavského a Němiroviče-Dančenka a jejich MCHATU roku 1898, který byl založen na příjmech ze vstupného a na velkorysosti bohatých ruských podnikatelů (a později kolonizován sovětským ideologicky deformovaným státem).

Nárůst kulturních dotací po roce 1945, které výrazně podpořily divadelní sektor a jeho rozvoj, sjednotil systém fungování různých divadelních institucí a podnítl tak vznik dalších obdobných domů dotovaných z veřejných peněz. Dnes je struktura národních divadel podle Klaiće zcela nefunkční. Například proto, že zaměstnává stovky lidí velmi úzké specializace, přičemž instituce nedokáže všechny zcela vytížit. I v ND pro to máme důkazy, byť spíše anekdotické povahy:

⁹⁴ Tamtéž, s. 217. Původní text: „the spirit of the nation, construct and enhance national identity and stress the distinction of national character.“ Vlastní překlad autorky práce.

⁹⁵ Národní divadlo je jediné z českých divadel, které je zřizováno (a tudíž subvencováno) Ministerstvem kultury ČR.

⁹⁶ Klaić se tím zabýval detailněji ve své samostatné knize: KLAJČ, Dragan. *Ako reštartovať divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2014. ISBN 978-80-89369-82-9.

⁹⁷ S podobnou reakcí některých kritiků jsme se setkali po zveřejnění coronavirového prohlášení *#kulturajenarod* - viz *Kultura je národ: debaty i manifest ND*. Online diskuse. 2020-4-22. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/kultura-je-narod-debaty-i-manifest-nd> [citováno 2023-8-9].



Jedny z mnoha dveří v Historické budově ND. Foto Šimon Krupa.

Zásadně se také proměnilo souborové herectví – jiný je dnes vztah jednotlivců k práci v souboru, přestává se počítat s postupným profesním zráním v rámci skupiny, nefunkční je někdejší struktura rozložení typů dle rolí. Rigidita plánování odpuzuje tvůrčí charaktery.

Divadla na to reagují různě: některá se rozhodnou pro kompromis, opustí repertoárovou práci se souborem a herce najímají na jednotlivé produkce, hrají seriálově atd. Souborová tradice v českých zřizovaných divadlech je tak silná, že její narušení je jen obtížně představitelné. Stejně tak neprůchozí se v tuto chvíli jeví i seriálové hraní; tato praxe je u nás vyhrazena komerčním divadlům, která potřebují generovat zisk a fungovat co nejekonomičtěji. V tomto ohledu je provoz v zahraničí (zejména v angloamerickém světě) nesrovnatelný: divácky úspěšné inscenace Národního divadla v Londýně se časem přesouvají na komerční West End, vyjíždějí na turné do USA (často v pozměněném obsazení atd.). Jiná divadla usilují o zisk třeba tím, že pronajímají své prostory za účelem co nejvyššího zisku, část svých prostor mění v kavárny, restaurace, v Moskvě dokonce v kasino.

Klaič pojmenovává naddimenzovanost „národních budov“ – sály o bezmála tisícovce míst jsou jednak nesmírně drahé (vytápění, osvětlení, personál) a navíc není vůbec snadné je naplnit (kvalitní uměleckou tvorbou s ambicí, dodejme).

Odsud se dostáváme k dalšímu neuralgickému bodu, jež Klaić pojmenovává a kde se dostává dramaturgii úplně nejbliž: repertoár. Evropský dramatický kánon je podle něj vyčerpán. Nové generace nejsou zvědavé na neustále opakované texty⁹⁸. Klaić pro kánon používá trefný pojem „švédský stůl“⁹⁹, my bychom mohli najít český ekvivalent – ne příliš lichotivý: bufet. „Bufetový“ princip dramaturgického plánu pak podle něj zahrnuje antiku, Shakespeara, Molièra, Ibsena, Čechova, domácí klasiku, moderní oblíbence typu Edward Albee, Arthur Miller, Harold Pinter a k tomu „špetku radikalismu“ v podání Sarah Kane nebo Larsa Noréna, které vyváží spolehlivý mainstream od Alana Ayckbourna nebo Yasminy Rezy. Čtenář Klaićova břitkého textu se může snadno domnívat, že snad pobýval posledních pět let mezi pražskými činoherními divadly.¹⁰⁰ Nemá smysl Klaiće citovat dál, protože jeho myšlenky umíme rozvést sami: divácká obava z nových titulů, obeznamenost s klasikou ze školy, stereotypnost a konzervativismus.

Podle Klaiće dnešní dobří divadelní manažeři vědí, že švédský stůl už nefunguje, a tak divadla hledají titul mezi populární prózou, dokumentárními texty o lokálně známých lidech nebo sahají po adaptaci komerčně úspěšných filmů. Z dramatických novinek se na scénu dostávají spíš ty, které prověřila světová jeviště. Noví domácí autoři se hrají na malých scénách a větší scény jsou čím dál tím komerčnější.

Klaićova observace je o to zásadnější, že se s ní v mnoha ohledech ztotožňuji. Ve své tvorbě jsem usilovala o originalitu; jak napsal Miloslav Klíma při popisu vlastního dramaturgického snažení v době zakládání nového divadla: „Dramaturgie měla ambici prosadit a obhájit zvolenou cestu v tehdejší už značně různorodé pražské divadelní nabídce. V takové souvislosti je pro dramaturgii identifikovatelná podoba důležitá nejen pro rozeznatelnost od ostatních, ale též pro nutnost jasněji formulovaného programu konkrétní divadelní aktivity.“¹⁰¹ Zpětný pohled na můj dramaturgický plán ukazuje realitu bez idealizace.

Co radí Klaić? Tematické sezóny (a z toho plynoucí ideová koherence titulů bez ohledu na kanoničnost)¹⁰², koprodukce a spolupráce s jinými institucemi typu

⁹⁸ V textu inscenace *Za krásu* jsme použili případný Hilarův citát, jehož zdroj už nedokážu dohledat: „Divadelní umění není uměním reprodukčním! Pak žvýkali bychom jen znovu to, co před námi jiní přežvýkali: opravdu protivný a nechutný obor!“

⁹⁹ KLAIĆ, Dragan. *National Theatres Undermined by the Withering of the Nation-State*, s. 222.

¹⁰⁰ Klaić žil v letech 1950-2011.

¹⁰¹ KLÍMA, Miloslav. *O dramaturgii*, s. 88-89.

¹⁰² Tento postup byl typický pro české studiové scény či progresivnější divadla už v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století; srov. např. cit. díla KOVALČUK, Josef. *Téma: autorské divadlo*. KLÍMA, Miloslav. *O dramaturgii*.

univerzity, nevládní organizace, média, kulturní centra, muzea atd. V této souvislosti používá Klaić pojmy jako synergie či lokální kulturní infrastruktura. Zatímco menší divadelní instituce už se touto cestou vydávají i proto, aby obhájily svoji pozici, vyjádřily svá programová specifika a znovu a znovu se pokoušely definovat smysl divadla v současném světě,¹⁰³ některé větší domy nejsou k podobné aktivitě nuceny – anebo jim ani není umožněna, protože podobný obrat vždy představuje riziko ztráty divácké základny a dočasný pokles zisku.

Klaić se vůbec neobává, že by si národní divadlo monopolizovali nacionalisté a xenofobové. Zjednodušeně řečeno, domnívá se, že jim je vývoj a stav lokálního národního divadla lhostejný. Jakkoliv v některých zemích národovecké strany do vedení předních institucí dosadily své členy či sympatizanty, ukázalo se, že nacionálně uvědomělé řízení ND stejně nepřináší dost hlasů ve volbách. Na divadlech prostě nezáleží, neříká sice Klaić doslova, ale můj dojem z práce v ND takový byl. Během sedmi let jsem nikdy nepocítila jakýkoliv politický tlak na naši práci, ale na druhou stranu ani jakoukoliv politickou relevanci. ND se během let 2015 až 2022 objevilo jako zbraň v politickém boji jen ojediněle – jednou ji použil ve svém videu politický obchodník Tomio Okamura a podruhé pozdější ministr kultury za ČSSD Lubomír Zaorálek, který před Historickou budovou natočil předvolební videoklip. Čas od času se nějaký politik dostaví na operu a fotografii sebe sama v lóži pak sdílí na sociálních sítích.

Klaić shrnuje, že divadlo za dvě století ztratilo hodně ze své kulturní síly a relevance veřejné platformy. I proto stojí stranou zájmu nejrozumnějších politických ideologií. Dobře se daří komerčním divadlům, zatímco ta veřejná plně závisejí na stabilitě podpory od zřizovatele a také na vůli diváků. A zde je Klaić úplně nejradikálnější: „Divadla, která pochopí tyto výzvy, se zbaví nálepky Národní divadlo jako anachronického statusového symbolu a přestanou se schovávat za předpokládanou prestiží. Pokud budou nadále ignorovat problémy kulturní diverzity a nevezmou i příslušníky jiných etnik, kultur a jazyků na své jeviště, za scénu a do hledišť, zcela ztratí důvěryhodnost.“¹⁰⁴ Jedinou šancí je podle autora transformace v menší produkční organismy a existenční jednotky, odvrhnutí

¹⁰³ U nás ze zřizovaných velmi explicitně zejména brněnská divadla sdružená v Centru experimentálního divadla (CED).

¹⁰⁴ KLAJĆ, Dragan. *National Theatres Undermined by the Withering of the Nation-State.*, s. 227. Původní text: „Theatres that gasp these challenges will drop the National Theatre label as an anachronistic status symbol and stop hiding behind the supposed prestige. They will lose credibility if they perpetuate indifference towards the cultural diversity issues and continue to evade the inclusion of other ethnic, cultural and linguistic groups on stage, behind the stage and in the auditorium.“ Vlastní překlad autorky práce.

„bufetu“ ve prospěch vyprofilovaného repertoáru odvozeného od reality, nikoliv od toho, co se nachází na policích v knihovně. Pak se může podařit znovu oslovit různorodé domácí publikum, zároveň se napojit na evropský kontext a sloužit jako centrum kritického myšlení.

V jistém smyslu jde Klaičovi o to, aby se instituce nevymlouvaly na svoje „poslání“, na to, co je pro ND „vhodné“, ale pokusily se znovu etablovat v nové společenské situaci. Aby na sebe vzaly odpovědnost a hledaly cesty existence. Což je úkol nesmírně komplikovaný, ale ve výsledku inspirativní a motivující, rozhodně pro dramaturgické směřování. Důležité je ovšem uvědomit si, že podobná změna vyžaduje odpovídající typ vedení a částečně též redefinici celé organizační struktury. V důsledku to neznamena nic jiného než přestat brát ND jako *de facto* muzeální instituci¹⁰⁵ nebo vyprázdněný symbol, ale přijmout fakt, že jde o živý organismus.

3.2 Cesta globalizace

Janelle Reinelt ve své esejí Úloha Národních divadel ve věku globalizace¹⁰⁶ odmítá Klaičovu radikalitu a pokouší se definovat novou roli národních divadel. Ptá se, co s národními dnes, v jakémsi mezičase mezi národními státy a formující se společnou Evropou, v době globalizace. Dokonce mezi otázku národních divadel a otázku nové Evropy klade rovnítko – dělá tak z tohoto tématu problém celospolečenský a politický (tím se však Klaičovi svým způsobem přibližuje a zároveň potvrzuje v úvodu naznačenou hypotézu o výsostné političnosti ND). Její tvrzení má tři stránky: „otázky národní identity budou živý dál, ať už v budovách národních divadel, nebo mimo ně; evropské inscenace budou nevyhnutelně promlouvat k ‚Evropě‘ stejně jako k zemím svého původu; globalizace je provázaná s jakýmkoliv zbývajícím konceptem národního divadla“.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Jednu sezónu jsme měli slogan *Činohra není muzeum*. Při psaní práce jsem narazila na zmínku, že proti chápání ND jako muzea se ohradil už překladatel a dramaturg Otokar Fischer, umělecký ředitel Činohry v letech 1935-1938, více viz GÖTZ, František. Vzpomínky na Otokara Fischera. *Divadelní noviny*, roč. 4 (1960), č. 5, s. 1-3. ISSN 1802-3592.

¹⁰⁶ REINELT, Janelle. The Role of National Theatres in an Age of Globalization. In *National Theatres in a Changing Europe*, s. 228-238. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2008. ISBN 978-0-230-52109-4.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 228. Původní text: „(that) questions of national identity will continue to persist within and outside of National Theatre buildings; that European performances will inevitably address ‚Europe‘ as well as their countries of origin; and that globalization is interwind with any remaining notion of National Theatres.“ Vlastní překlad autorky práce.

Janelle Reinelt cituje poznámku irského kritika Fintana O'Toola, který na konferenci na téma národních divadel prohlásil, že „divadlo předstírá, že národ existuje přinejmenším po dobu trvání představení“.¹⁰⁸ Reinelt se tedy na koncept národa a jeho divadla dívá jako na performativní akt. V situaci, kdy herec z jeviště pojmenuje publikum jako příslušníky určitého národa, mohou se jimi v tu chvíli všichni stát bez ohledu na to, jaký mají ve skutečnosti pas. A podle filozofa jazyka Johna L. Austina říká: „Opakování posiluje vědomí a vylučuje alternativu.“¹⁰⁹ Performativní přístup k roli ND, a hlavně k diváckému vědomí není tak vzdálen realitě, jak jsem ji opakovaně zakusila – návštěva Historické budovy představuje pro řadu lidí sebeafirmativní národní akt; vědomí příslušnosti ke společným dějinám vyžaduje návštěvu této budovy (ale už paradoxně nevyžaduje respekt k provozovanému umění). Z toho totiž plyne, že národní divadla neinstitucionalizují národní identitu čistě skrze inscenační tvorbu. Pokud se někdejší funkce ND, jako právě třeba tvorba identity, naplňují i v jiných místech, možná by stálo za to – navrhuje Reinelt – vytvořit síť institucí, které plní původní funkci. Přičemž ND by bylo legitimní součástí této sítě. Specifickou, přednostní pozici si ND může držet a může ji ztrácet, ale otázky národní identity a „ducha národa“ jen tak nezmizí. Reinelt nemá, na rozdíl od Klaiće, dojem, že jsou to instituce přežitě, ale tvrdí, že se dynamicky proměňují. Dokonce vyvozuje, že stále silnější globalizace závisí na robustní definici pojmu národ. Jinými slovy: národní identita se formuje a redefinuje v nejrůznějších typech institucí, nejen v ND. Jako příklad uvádí Skotské národní divadlo, jehož program se nyní nazývá *Theatre Without Walls*.¹¹⁰ Realizuje se na nejrůznějších místech a nenechává se spoutat prostorovými limity a břemeny. Je to *status quo* pojatý ideově, ne architektonicky.

Reinelt píše, že zejména v době masivní migrace jsou problémy národa velmi živé; my můžeme dodat, že i v Česku si konečně klademe otázku, jestli do našeho národa opravdu patří jen bílí etničtí Češi a bílé etnické Češky. Reinelt uvádí příklady komplikovaného národnostního složení jak z Velké Británie, tak i například z Dánska. Navrhuje koncept co nejvíc rozšířit, vyjít za hranice jedné instituce nebo jejích zvyklostí. V době nejrůznějších společenských nejistot tak může podobný přístup posloužit jako cenná kotva.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 228. Původní text: „Theatre pretends that a nation exists least for the duration of the theatre piece.“ Vlastní překlad autorky práce.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 229. Původní text: „repetition strengthens the take and pushes away alternatives.“ Vlastní překlad autorky práce.

¹¹⁰ *National Theatre of Scotland*. Dostupné z: <https://www.nationaltheatrescotland.com> [citováno 2023-8-21].

Současná divadla se ptají po tom, co znamená být národní, ale také co znamená být „evropský“. Reinelt ve svém textu tyto otázky propojuje a národní instituce vidí víc jako nadnárodní, s možností častěji se vydávat na zájezdy a oslovit tím pádem širší divácké spektrum. Tuto představu naplňují různé divadelní skupiny ze západní Evropy, jejichž akční rádius je ve srovnání s našimi mnohem větší. Organizační rigidnost v mnoha případech znemožňuje velkým institucím ze střední a východní Evropy cestovat. „Poevropštění“ v tomto ohledu by rozhodně znamenalo nevyhnutelnou transformaci. V tomto bodě je navíc zřetelně vidět zející propast mezi divadlem na západě a východě, a přemostit se ji daří jen zcela výjimečně, v ojedinělých případech a za obrovského úsilí. Jak ale píše sama Reinelt: otázky národních divadel jsou nesmírně diverzifikované a neexistuje na ně jedno univerzální řešení. Bez ohledu na to se ovšem divadla mohou a mají ptát, ke komu vlastně promlouvají.

Kulturní národní identifikaci lze podle Reinelt také komodifikovat, a tím zaujmout politickou reprezentaci. S „národním“ se dá vyjít na globalizovaný trh jako s něčím specifickým, originálním. Národ se stává značkou, prodejním labelem. Jako příklad uvádí aktivity British Council (Britské rady), který vyváží domácí dramatiky na mezinárodní workshopy. Z toho ovšem plyne další riziko – snadné nálepkování může národní identitu zploštit na banální heslo, které pak popírá pestrost možností. Příkladem eroze irské národní identity pod vlivem globalizace je pro ni pohled na celoevropsky populárního dramatika Martina McDonagha. McDonagh se navíc narodil v Anglii a v Irsku trávil jen léta svého dětství. Nicméně jeho debutovou trilogii uvedlo divadlo Druid v Galway, teprve další hry měly premiéru v Londýně. „McDonagh, často obviňovaný z přehánění a zesměšňování irské identity, se v tomto čtení ukazuje jako někdo, kdo dokáže přesně popsat škodlivé účinky globalizace na národ.“¹¹¹ McDonagh neukazuje, jaké Irsko skutečně je, ale jakou mytizací postupně prošlo. Jako zajímavou konsekvenci autorka uvádí, že irské národní divadlo žádnou McDonaghovu hru neuvedlo.¹¹²

Z Česka se nabízí příklad Franze Kafky jako autora, jehož zejména zahraniční divadelníci vnímají jako trefného glosátora středoevropské úzkosti. V ND měl hru o Kafkovi režisovat v sezóně 2016/2017 ruský režisér Kirill Serebrennikov¹¹³, pro

¹¹¹ Tamtéž, s. 234. Původní text: „Often accused of exaggerating and ridiculing Irishness and Irish identity, in this reading McDonagh emerges instead as someone able to accurately describe the damaging effects of globalization on the nation.“ Vlastní překlad autorky.

¹¹² Citovaný text pochází z roku 2008. Za irské národní divadlo se považuje Abbey Theatre v Dublinu a na jeho repertoáru se žádná hra od McDonagha neobjevila dodnes (21. srpna 2023).

¹¹³ Projekt jsme převzali po předcházejícím uměleckém vedení a nepodařilo se ho dovést k realizaci.

inscenaci text psal jeho dramaturg Valerij Pečežkin (hra měla silný biografický charakter). S podobným tematickým návrhem od zahraničních tvůrců jsme se potkali víckrát: vždycky šlo o nadšení z představy, že otvírat lokální téma (Kafka, Golem apod.) je právě v Praze nejlepší. Tento přístup „odkrývání národních témat cizíma očima“ představuje pro dramaturgii opravdu velké riziko – a zároveň nastoluje pozoruhodnou otázku práce cizinců v národní instituci, které se zde nebudeme věnovat z důvodů nedostatku místa i dostatečně bohatých zkušeností. Reinelt se ptá, nakolik jsou národní divadla schopna či mocna zpochybňovat adekvátnost svého konceptu, když zároveň fokus na národ přeměňují ve fokus na národ ve vztahu k Evropě, ale také i k ostatním zemím a mnohem širšímu kontextu. Jako taková se pak mohou stát centry národních témat a zároveň diskusními poli pro otázky občanské společnosti. Tvoří protiklad ke globalizovaným médiím, v tom je jejich síla.

Autorka navíc odmítá negativní konotace spojené s pojmem národ: nejde jen o to, že péče o dědictví nemusí nutně znamenat konzervativismus. „Stále cítit, ale také zkoumat a podrobovat kritice dramatickou tvorbu se vztahem k danému národu, je hodnotný cíl, a to nejen pro oficiální národní divadla, ale pro jakákoliv divadla, která se s nějakým národem identifikují.“¹¹⁴ Dále Reinelt cituje z manifestu ředitelky Skotského národního divadla Vicky Featherstone, která neusiluje o patriotistické definování národní identity skrze divadlo. Nejde vlastně vůbec o definici čehokoliv. „Jde o šanci otevřít dveře příležitostem, podpořit odvážné.“¹¹⁵ Reinelt vybízí k hledání životaschopné budoucnosti, která se sytí napětím mezi minulostí a současností. Taková budoucnost se podle ní bude psát v kulisách globalizovaného světa, ve vztahu k ostatním kulturám, jazykům, zvykům, hodnotám a tradicím.¹¹⁶ Zatímco Klaić se vůbec nezabývá tím, jak by odstranění nálepky „Národní“ zapůsobilo na veřejnost a divadelníky, Reinelt se domnívá, že osud takové instituce vždycky leží na srdci také tvůrcům a divákům (vzdělané střední třídě), kteří do něj tradičně chodí. Dokonce tvrdí, že právě ND je skvěle disponováno k tomu, aby otevíralo národní společensko-kulturní otázky. Což nás zpětně vrací k tezi, že to je možná instituce pro jednu společenskou vrstvu.

¹¹⁴ REINELT, Janelle. The Role of National Theatres in an Age of Globalization, s. 236. Původní text: „Continuing to honour but also to examine and critique a body of drama associated with a national past is a perfectly valid aim – not just for official National Theatres but also for any theatres identifying with nations.“ Vlastní překlad autorky.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 236. Původní text: „(Instead) it is a chance to throw open the doors of possibility, to encourage boldness.“ Vlastní překlad autorky práce.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 237.

3.3 Pohled zblízka

Institucemi a jejich ustrojením se zabývá teoretička a filozofka Bojana Kunst.¹¹⁷ V článku *On Institutions* píše, že jsou ve svém jádru rozmlžené: tuto těkavou podstatu se pak pokoušejí ti, kdo v nich pracují, překonat. Ustanoví pravidla, strukturu a institucionální činnost začnou archivovat. Kvůli tomu, že je podstata instituce těkavá, musí ti, co ji vedou, její existenci nejrůznějšími kroky racionalizovat. Jenže sama autorka vybízí, abychom k tomuto imaginativnímu, „snovému“ jádru přistoupili ještě jinak, beze snahy iracionalitu popřít, potlačit, zkrotit.

Navržený přístup vyžaduje zejména angažovanost a péči; díky němu pak institucionalizace probíhá „uvnitř paradoxního uzlu možného a nemožného“.¹¹⁸ Podle Kunst totiž institucionalizace vyžaduje soustavnou imaginaci a „oddanost nemožnému, aby mohla dovolit, co je možné. Praxe institucionalizace je hluboce spjata s poetickými procesy a tyto procesy mají blízko k performativnímu jednání; zapojení do současnosti prostřednictvím imaginativních a inscenačních postupů.“¹¹⁹ Ukazuje, že koncept instituce vyžaduje setrvalý tvůrčí přístup, a také osobní oddanost.

Kunst zároveň píše, že instituce je vázaná v čase; jakkoli existuje spjata s určitým místem, vztažena k dané budově, měli bychom ji vnímat nikoliv jen místně, ale časově. Pokud tento koncept přijmeme, musíme svou pozici pojmut maximálně zodpovědně: naše činnost totiž definuje stav dané instituce v čase.

Smyslem Národního divadla a jeho současným stavem se spolu s námi zabývala i filozofka Alice Koubová. Podle ní jsou nároky kladené na ND různé a zhusta protichůdné. Nejdůležitější je, jak píše,¹²⁰ nalézt vlastní dynamické tvůrčí jádro, a hlavně pracovat vědomě. Tvůrci by se neměli octnout pod tlakem společnosti, vlastní minulosti, konzervativního systému: „Integrita kulturní instituce závisí na volbě poslání, byť specifického, na schopnosti pohybu mezi kritikou a sněním o

¹¹⁷ KUNST, Bojana. *On Institutions*. *Performance Research*, roč. 22 (2018), č. 4-5, s. 91-94. ISSN 1352-8165.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 91. Původní text: „inside the paradoxical knot of possible and impossible“. Vlastní překlad autorky práce.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 91. Původní text: „and dedication to the impossible so that it can enable something which is possible. The practice of instituting is deeply entangled with poetic processes, and these processes are close to performative action: an engagement in actuality through imaginative and staging procedures.“ Vlastní překlad autorky práce.

¹²⁰ KOUBOVÁ, Alice. Národní divadlo jako národní kulturní instituce. In *Činohra Národního divadla 2019/2020*, s. 24. Praha: Národní divadlo, 2019. ISBN 978-80-7258-697-4.

vlastní budoucnosti a na schopnosti navazovat umělecké partnerství s vlastními zdroji provokace.“¹²¹ Ať už si Národní divadlo ponechá svoji nálepku, či se jí zbaví, určitým typem instituce zůstává. Jako zřizovaný, dotovaný kulturní stánek bude mít – vedle své umělecké integrity – nevyhnutelně povinnosti i vůči svému místu ve společnosti, a to bez ohledu na název. To, jakým způsobem se ND profiluje, je součástí jeho spoluzodpovědnosti. Snažila jsem se svou praxí dokázat, že ND není jen spící dům spotřebovávající nehorázné částky, ale platná společenská a umělecká instituce. Nejsnazší cesta je akcentovat její historickou úlohu a pěstovat v ní estetický a ideový mainstream (tak se zajistí uspokojivá návštěvnost); tu jsem však nepovažovala za osobně inspirativní ani profesně zodpovědnou.

3.4 Publikum

Zacílení na správné publikum, komunikace s ním – a zároveň na druhé straně adjektivum „národní“, které lze vykládat jako „pro všechny“, představuje dilemata, mezi nimiž naše dramaturgická práce celou dobu oscilovala, místy dokonce kličkovala. Bude to ostatně zřetelné i z následujících stránek popisujících tvůrčí praxi. Směr jí daly stále intenzivnější debaty o tom, co práce s publikem znamená a jaký je její význam v jednadvacátém století.

Práce s publikem je v základu různého druhu – reklamní, která diváky na program láká, což je záležitost dobře zacíleného PR; lektorská: lidé jsou již v divadle a my se snažíme nějak „modelovat“ jejich zážitek. Pak ovšem k otázkám publika můžeme přistupovat mnohem filosofičtěji, a tehdy se ukazuje, že cesta velkých divadelních institucí tímto směrem bude ještě hodně komplikovaná, protože se dotýká samé podstaty vzniku uměleckého díla, a tedy nutně i dramaturgie.

Konkrétní práce s publikem měla v ND řadu odlišných podob a souvisela s prudce se rozvíjejícím oborem divadelního lektorství, jemuž se v této instituci mimořádně dařilo. S prvními formáty „nízkonákladového“ rozměru se začalo už v roce 2014, ve chvílích, kdy do Česka přicházelo – pod vlivem německého divadla – povědomí o tzv. „audience development“. Nejsnazší a nejběžnější formát známe jako dramaturgické nebo lektorské úvody, které znamenají blízký, bezprostřední kontakt publika právě s dramaturgy.

¹²¹ Tamtéž, s. 25.



Dramaturgický úvod; s dramaturgem Janem Tošovským lektorka Daniela von Vorst. Horní foyer Nové scény.

Foto Jakub Fulín.

Spoluprací lektorského oddělení a dramaturgie vznikají i další možnosti, jak s divadlem pracovat; rozvojem práce s publikem se pak kultivují nové dramaturgické kompetence, díky nimž se dramaturgie ještě více dostává do přímého kontaktu s publikem. Chce-li dramaturg podstupovat takovou spolupráci, musí být připraven na rozšiřování svého pole působnosti a nové přístupy k mimodivadelní komunikaci. V rozvoji divadelního lektorství sehrálo Národní divadlo zcela zásadní roli: v pravou chvíli poskytlo pravým lidem dostatek zázemí i natolik bohatý program, díky němuž bylo lze ohledávat možnosti lektorství v praxi na značně diverzifikovaných skupinách diváků.¹²²

Národní divadlo má specifické postavení v rámci divadelní obce, v rámci struktur fungování, ale i v rámci společenského statutu, jež se promítá mimo jiné i do skladby a očekávání publika. Je nad kapacitu této práce popisovat složitou strukturu diváckých kategorií, náborů, marketingu atd., ostatně to není ani jejím cílem. Základní observace pro část zaměřenou na diváctví vychází z toho, že způsob, jak oslovit to správné publikum, jak diváka najít a přitáhnout a zároveň uspokojit (nebo alespoň mírně proměnit jeho návyky), je tématem s Národním divadlem neodlučitelně spjatým už od jeho počátku. Potíže s návštěvností v

¹²² Více informací na webu Asociace divadelních lektorů, kde je k dispozici také odpovídající odborná literatura. <https://divadelnilektori.cz/asociace-divadelnich-lektoru> [citováno 2023-7-30].

Prozatímním divadle měla hned zakladatelská generace, jak bylo již připomenuto výše. Potíže s oslovením cílového diváka řešilo snad každé umělecké vedení a postavení ND a jeho vztah k divákům se v obměnách řeší pořád. Jak poznamenal dramaturg ND Otakar Roubínek: „Národní divadlo je v kontextu české kultury fenomén ctěný, milovaný i nenáviděný. Je tedy přirozené, že jeho osud a osud jeho členů může veřejnost zajímat. Bohužel někdy více než jeho vlastní činnost a divácká návštěvnost.“¹²³



Debata s diváky po představení *Experiment myší ráj*. NS. Foto archiv ČND.

O práci s publikem uvažoval už dramaturg G. E. Lessing. Oproti současným trendům nápomoci divákům s výkladem byl tento „první“ dramaturg ke svému obecenstvu náročný a přísný a žádal aktivní participaci na diváckém zážitku: „Ať se však každý maličký sudílek nepovažuje hned za obecenstvo a ten, jehož očekávání bude zklamáno, ať se také trochu poradí sám se sebou o tom, jakého druhu bylo jeho očekávání. Ne každý milovník je znalcem; ne každý, kdo vycitíuje krásu jednoho představení, správnou hru jednoho herce, může proto odhadnout i hodnotu všech ostatních. Kdo má jednostranný vkus, nemá žádný vkus, ale zato je často tím stráničtější. Pravý vkus je vkus obecný, který se rozprostírá na krásy

¹²³ HAŽOVÁ, Božena. Národní divadlo sobě. Rozhovor s Otakarem Roubínkem. *Hospodářské noviny. Týdenní vydání pro ekonomiku*, roč. 34 (1990), č. 48 (příloha č. 136), s. 11. ISSN 0862-9587.

všech druhů, ale od žádné z nich neočekává víc potěšení a rozkoše, než kolik jich podle svého druhu může ta či ona poskytnout.“¹²⁴



Debata s diváky po představení *Spalovač mrtvol*. StD. Foto Kristýna Klimešová.

Pohybujeme se na široké škále od vědomého tvarování publika až po jeho uspokojování – a tohle dilemma je v ND zvlášť náročné, neboť divácká očekávání jsou zde jednak velmi silná (svatostánek), dosti konzervativní, ale zároveň i velmi náročná (divadlo je pro všechny, Národní je naše atd.). Arogance vůči publiku, které by tvůrci nepovažovali za relevantního partnera, v instituci s tak velkou kapacitou není vůbec možná. V tomto rozměru se nejde ani spolehnout na fanouškovskou základnu, na všeobecně sdílený vkus či zálibu v určité úzké poetice. Hledáme tedy cesty, jak s divákem, který už přišel, mluvit, jak ho získat na svoji stranu.

Pro naši praxi byl vztah s publikem naprosto klíčový. Do sebe zavinuté divadlo si muselo začít uvědomovat, že je potřeba promluvit se svými návštěvníky ještě jiným než jen inscenačním jazykem. Lidé začali do divadla chodit za komplexnějším zážitkem. Navíc bylo zřetelné, že přinášíme novou poetiku, nový přístup k inscenační praxi: leckdy pouhá debata o tom, co se na jevišti stalo, mohla znamenat změnu diváckého postoje.

¹²⁴ LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburská dramaturgie – Láokoón – Stati*, s. 30

Po určité době dramaturgických úvodů jsem začala pociťovat omezení tohoto formátu – „předpřipravit“ publikum, a zároveň nedat návodný interpretační klíč k dílu, aby zůstalo otevřeno, nebývá úplně snadné. Vzhledem ke své skepsi vůči racionální analýze umění jsem se často pohybovala na hraně svých dovedností. S odstupem nahlédnuto, veškerý program spočívající v doprovodných aktivitách k inscenacím sice slouží zpřístupnění jevištního díla (a také jeho obhajobě), zároveň má však limit. Je to práce s divákem v určitém edukativním rámci, v rámci – zjednodušeně řečeno – vysvětlování, rozšiřováním obzorů. Otázka publika se ale zejména během postcovidového období zásadně posunula vpřed a v ND zůstala v naší éře neřešená. Byla to otázka participativního přístupu, široké divácké inkluze či zcela jiného pojetí vztahu k publiku, jak ji nastíním v závěru této podkapitoly.

Historické břímě ND spočívá v jeho elitnosti, o níž už tu byla opakovaně řeč. To se týká ovšem i jiných podobných institucí. Jak píše kurátorka a teoretička výtvarného umění Karina Kottová: „Umělecké instituce totiž ztělesňují ve vztahu k divákům značný paradox: jsou tradičně spojeny s určitým elitářstvím a uzavřeností do sebe, přestože na druhé straně vznikly z potřeby vzdělávat publikum a povznášet jeho vkus i z dalších osvícenských myšlenek, které se následně rozvíjely v obšírnější demokratizační postoje ve vztahu k prezentovanému umění.“¹²⁵

Umělci ve větších institucích musí víc než dřív uvažovat o tom, kdo jejich instituce vlastně navštěvuje (nebo nenavštěvuje) a pokoušet se v rámci své tvorby diverzifikovat, aby jejich akční radius byl větší. Dilema Národního divadla „hrát pro všechny“ by se nemělo řešit tím, že bude uvádět jenom průměrné inscenace, vyhovující vkusu většinového diváka. O požadavku na uspokojení „mas“ se výše psalo v souvislosti s historií ND, tehdy ale vypadal pražský divadelní kontext zcela jinak než dnes. Masovost v dnešní době je pro živé umění limitující kritérium, a ND neustále vytrhává z rodiny divadel, kde se by se mohlo něco umělecky relevantního díť. Zároveň není možné velké sály nechat zet prázdnotou. Provoz ND je tak robustní, že zvládne podržet i program pro diváky s odlišným vkusem – je ale těžké přesvědčit je, že tam mají chodit.

Od počátku nám bylo jasné, že existuje skupina diváků, kteří se aktivně zajímají o umění či divadlo, ale Národní – i vzhledem k předsudkům, které se k němu vážou – mezi ně nepatří. Karina Kottová píše, že tlak na instituce do značné míry vyvíjejí i požadavky grantových parametrů a kulturní politiky, nemluvě o požadavcích na

¹²⁵ KOTTOVÁ, Karina. *Instituce a divák*. Praha: Display, 2019, s. 8. ISBN 978-80-906381-8-1.

financování mezinárodních projektů a také donátorů ze soukromého sektoru.¹²⁶ Jenže Národnímu se tento tlak zatím vyhýbá. Netvrdím, že nemůže být kontraproduktivní a že se z grantových nároků na inkluzivitu často nestává jen prázdné kritérium, faktem ovšem je, že na Národní ve věci institucionální proměny přístupu k divákům nikdo žádný tlak nevyvíjí.

Kottová přesně vystihuje, o co mi v ND šlo, co jsme se snažili i po konzultacích s externími spolupracovníky formulovat. Kottová totiž popisuje, čím musí procházet organizace, které usilují o institucionální změnu. Je nevyhnutelná, pokud instituce chce hrát relevantní roli ve společnosti, pokud chce být místem „pro rozvoj kritického myšlení a otevřeného dialogu o aktuálních tématech sahajících nad rámec problémů uměleckého světa“.¹²⁷ Bez diváků, které vezmeme do hry, to ovšem podle ní nepůjde. Na mysli jsme měli nejrůznější diskusní formáty s přesahem společensko-politickým, ale také participativní speed datingy, které měly význam i pro zaměstnance instituce či kritickou obec.

Nový přístup k publiku radikálně pojmenovává filozof Jacques Rancière. Vystihuje obtížnou komunikaci mezi divákem a uměleckým dílem: idea umělce je podle něj vždy vzdálená tomu, co prožívá nebo chápe divák.¹²⁸ Svou teorií o zvědavém divákovi, který neustále porovnává, vybírá a nikdy není pasivní, rozbíjí naději, že by se divák dal či dokonce měl „vzdělat“, že by se mu dalo něco jednoduše vysvětlit. Přitom ale trefuje iracionální povahu uměleckého díla, které má tolik konkretizací, kolik existuje recipientů. Místo učení doporučuje překračování hranic, které charakterizují současné umění, mluví o „rozdělování rolí, které je třeba promíchat“¹²⁹. Důrazně se vymezuje vůči totálnímu uměleckému dílu, které pro něj není než plodem přebujelého ega nebo konzumerismu.

Jde ještě dál a nachází nový model: jeviště by mělo ztratit svou výsadu komunitní moci a na jeho roveň by se mohlo postavit i vyprávění příběhů nebo četba knihy. Mluví o „jevišti rovnocennosti, kde se různorodé performance dají překládat jedny do druhých“.¹³⁰ Recepce uměleckého díla tak není nic jiného než rekontextualizace, převádění, schopnost vnímat se jako performer v uměleckém díle jiného tvůrce, aktivizace toho, co víme, a toho, co nevíme. Je to dynamický proces spolupráce: „Vyžaduje diváky schopné aktivně interpretovat, na co se dívají, a vytvářet si vlastní překlad, který jim umožní přisvojit si ‚příběh‘ a přetvořit

¹²⁶ Tamtéž.

¹²⁷ Tamtéž, s. 9.

¹²⁸ RANCIÈRE, Jacques. *Emancipovaný divák*. Bratislava: Divadelný ústav, 2015. ISBN 978-80-89369-89-8.

¹²⁹ Tamtéž, s. 23.

¹³⁰ Tamtéž, s. 24.

ho na vlastní. Emancipovaná komunita je komunitou vypravěčů a překladatelů.“¹³¹
Otázka diváka Národního divadla nejen že není zodpovězena, ale ještě se komplikuje.

¹³¹ Tamtéž, s. 24.

4 Východiska dramaturgie v Činohře ND

V předcházející kapitole jsem se pokusila nastínit okolnosti vzniku a dramatické počátky existence Národního divadla a připomenout, že mnoho dilemat raných let – *de facto* už i let před samotnou stavbou HB – je propsáno do DNA této instituce a ve variacích se opakuje dodnes. Zároveň jsem dokázala, že otázky ND jsou provokativní i na mezinárodním poli a že přístupy k jejich řešení mohou být naprosto protikladné. A to se netýká jen umělecké tvorby a provozu, ale – jak jsme právě viděli – i publika a přístupu k němu.

S dědictvím minulosti a různými rozpory se potýkají i umělečtí šéfové Činohry ve dvacátém století, takže se zdá, že interní tvůrce se s nimi ve své práci vyrovnávat musí. Otázka po smyslu Národního divadla pro mě byla od běžné dramaturgie neoddělitelná. Stejně tak neoddělitelné a vlivné jsou i další atributy ND, z nichž tím zásadně významným je prostor, jímž Činohra ND disponuje a kde realizuje svůj program.

4.1 Prostor jako dramaturgická výzva

Hovořím-li zde o prostoru, píšu často o „společenském“ prostoru ND, o jeho významu a roli v něm. V tomto oddíle bude ovšem řeč o prostoru jako budově; v případě ND je to zcela zásadní dramaturgicko-provozní fenomén, na nějž kladu ve své práci zásadní důraz. Jakkoliv Kunst navrhovala nenechat se stavbou spoutat, v naší dramaturgii jsme se o specifika prostoru opírali.

Jeden z nejpatrnějších rozkolů v chápání našeho Národního divadla vyplývá totiž z prostorové nezřetelnosti: s kterou stavbou tuto instituci vlastně spojit. Slovní spojení „Národní divadlo“ můžeme vnímat i jako synonymum pro Historickou budovu, jenže Činohra ve skutečnosti působí celkem na třech scénách.¹³² Jejich příslušnost do rodiny ND není zdaleka tak samozřejmá, jak by se mohlo zdát. Kromě Historické budovy, jejíž původ, význam a symbolika je jasná, se dnes hraje ve Stavovském divadle (StD), budově s velmi napínavými dějinami. Nejstarší divadelní budova v Praze se opakovaně stávala ohniskem česko-německých kulturních a národnostních sporů a její vnitřní rozpor navíc akcentuje silné sepětí s operou, zejména s Mozartem. Nová scéna (NS) z roku 1983 nenaplnila volání po moderní či komornější scéně a Činohra se do ní plně navrátila po delší pauze

¹³² Od sezóny 2023-24 začíná Činohra hrát i ve Státní opeře jako na své čtvrté scéně.

až na počátku desátých let tohoto století. Dějiny Činohry jsou tedy dějinami přesunů mezi budovami, dějinami nadějí na novou budovu či dějinami hledání komorní nebo experimentální scény. Aniž bych zabíhala do podrobností, zmíním ještě Studio ND¹³³ (1945-1948), které sice také několikrát změnilo působiště, bylo to však přinejmenším krátkodobě institucionalizované „vedlejší divadlo pokusové“.¹³⁴ Pohybovalo se na pomezí divadla a vzdělávací instituce; pro Honzla šlo o prolnutí generačního divadla a svého druhu umělecké školy, byť mělo jen velmi krátké trvání.¹³⁵ Významnější dlouhodobější scénou byl sálek v Kolowratském paláci na Ovocném trhu, předělaný postupně k divadelním účelům. V nižších podlažích budovy tehdy sídlila správa ČND, v podkroví se hrála komorní dramata ve velmi nenáročné scénografii (tzv. Divadlo Kolowat, mezi lety 1991 a 2014).



V Kolowratu. V popředí bývalí umělečtí šéfové: služebně starší Ivan Rajmont vpravo, Michal Dočekal vlevo.

Foto archiv ČND.

¹³³ Honzlovy boje o Studio a jeho uzavření ve vypjaté druhé polovině čtyřicátých let minulého století znamenají další barvitý obraz souboje umění a politiky, přičemž politici a umělci stáli na obou stranách barikády. Více viz například Encyklopedie českých divadel, která vycházela na pokračování v Divadelní revue. ŠORMOVÁ, Eva. Studio Národního divadla. *Divadelní revue*, roč. 15 (1995), č. 5, s. 71-72. ISSN 0862-540. Studio nejprve vzniklo jako samostatný soubor dne 17. května 1945 a hrálo v bývalé Velké operetě v Dlouhé (dnešní Divadlo v Dlouhé). V tu chvíli už měli herci příslibeno, že se Studio promění ve scénu Činohry ND, což se také na sezónu stalo – a tím začala i jeho nenápadná likvidace. Studio hrálo v Mozarteu a brzy zaniklo. (DANEŠ, Ladislav. *Můj život s múzami, televizí a tak vůbec*. Praha: Malá skála, 2005. ISBN 80-86776-04-2.)

¹³⁴ KONRÁD, Edmond. O Studio Národního divadla. *Svobodné noviny*, roč. 3 (1947), č. 34, s. 5. ISSN 1802-6273.

¹³⁵ S tímto konceptem se hluboce ztotožňují a účast studentů a studentek DAMU na činnosti ND jsem považovala vždy za zásadní – viz krátce o tom Příloha 4.4.

Koncept „prostoru“, jak jsme ho pojali my, v jeho maximální možné programové šíři, popíšu v následující části. Jádrem našeho činoherního repertoáru tvořily inscenace v Historické budově (kde jsme za sezónu měli jednu až dvě premiéry), Stavovském divadle (tři premiéry za sezónu) a na Nové scéně (tři premiéry za sezónu). To jsou běžné hrací prostory, v nichž se očekává pravidelný program – na mimořádné akce zde není, a to ani z organizačně-ekonomických důvodů, skoro vůbec místo. Protože průnik za běžný repertoárový provoz byl jednou z našich dramaturgických priorit, protože jsme se vědomě chtěli zabývat formáty cílícími na jiný typ publika, na užší participaci, na ověřování textů po velké scéně nevhodných, museli jsme si najít i jiná místa v rámci diverzifikovaných prostor celého ND. Se svými divadelními i paradivadelními projekty jsme vyšli do těchto lokalit: náměstí Václava Havla (tzv. piazzetta ND), horní foyer Nové scény, kavárna NONA na Nové scéně, podzemní a zákulisní prostory Nové scény, provozní budova B (tzv. Themos), velká zkušebna v provozní budově, zkušebna v Anenském areálu, zkušebna ve Stavovském divadle.

Jedině zkušebna v Anenském areálu je určena výhradně pro Činohru a žádné ze zmíněných míst není primárně zamýšleno pro divadelní (a ostatně ani jiné) produkce. Z mé zkušenosti je tedy prostorový koncept ND mnohem komplexnější, a tím pádem i dramaturgicky mnohem stratifikovanější a otevřenější. O jednom každém prostoru bylo třeba uvažovat jak zvlášť, tak i v celkové synergii; všechna dramaturgická rozhodnutí tedy prošla pečlivou diskusí.¹³⁶

¹³⁶ Stojím před dilematem autonomního rozhodování, o němž zde chci psát, a vědomím, že veškerá moje práce v ND byla týmová. Uměleckou ředitelkou Činohry ND v letech 2015-2022, tedy v době, o níž podávám zprávu, byla Daniela Špinar, moje nejbližší spolupracovnice. Kmenovým režisérem v prvních dvou sezónách byl Štěpán Pácl, ve zbylých pěti Jan Frič. Dramaturgický tým pod mým vedením pracoval ve složení: Ilona Smejkalová (od sezóny 2015/16, v ND stále působí), Jan Tošovský (od sezóny 2015/16 do sezóny 2020/21), Milan Šotek (od sezóny 2015/16 do sezóny 2016/17), Nina Jacques (od sezóny 2018/19, v ND stále působí).



Faust komplet Faust, dvanáctihodinová performance. Nám. Václava Havla. Foto Petr Neubert.

Množství míst, do nichž jsme expandovali, souvisí s naplňováním našich představ o tom, co má být dramaturgie ND. Zde se hodí spojení „autorská dramaturgie“: nejde jen o výběr a kompozici titulů ve třech budovách, na třech scénách, ale o pokus pojmut instituci komplexně. Vyjít z rámce toho, co se očekává, a využít, co se nabízí.¹³⁷ Členitost, prostorová stratifikace, architektonická poutavost – to vše je vybídnutím k dramaturgickému uvažování o možnostech instituce. Samozřejmě podobné exkurze jinde nebyly doménou Národního divadla a nejsou už vůbec jevem ojedinělým: souvisejí jednak s celkovou expanzí divadla do nedivadelních prostor, ale i s potřebou realizovat se (i ve vztahu právě k dané instituci či i v práci s publikem) šířeji. O tom budu psát zevrubněji i v následujících kapitolách.



Zahájení sezóny 2016/17. Nám. V. Havla. Herečka Lucie Polišínská, Daniela Špinar, herec Jiří Suchý z Tábora. Foto autorka práce.

¹³⁷ Jedna ekonomická poznámka v úvodu tohoto oddílu: v možnostech Národního divadla je opravdu hodně. Jeho finanční zdroje nejsou nevyčerpatelné, ale opravdový poklad se skrývá ve zdrojích lidských. Tvůrce má k dispozici rozsáhlý herecký soubor, má zde však i oporu v dalších profesích. Zaměstnání tu jsou asistentky režie, inspicienti a inspicientky, produkční, redaktorka, jsou zde sice přetíženi, ale skvělé dílny, lze využívat rozsáhlý fundus, zázemí kopírek, tiskáren atd. Tohle všechno je luxus, který nám vždy usnadňoval realizaci jakéhokoliv nápadu.



Speed dating. Café NONA, NS. Vpředu autorka práce (vlevo) a vedoucí PR oddělení Kateřina Ondroušková, vlevo stojí dramaturgyně Nina Jacques. Foto archiv ČND.



Nová krev: Piš hru. Před výtahem ve 3. p. NS. Čte herečka Pavlína Štorková. Foto archiv ČND.

4.2 Počáteční hledání smyslu

Během svého působení v Činohře Národního divadla jsem se nespočetněkrát ptala, co je podstatou dramaturgické práce v této instituci. Do ND jsem přišla v roce 2012 jako redaktorka programových brožur, divadelní ambice jsem paralelně naplňovala na odlišných místech (zejména v oblastních divadlech v Čechách i na Moravě, ale i v nezřizovaném sektoru v Praze). V roce 2014 jsem po dvou letech redakční práce pro Činohru přibrala dramaturgický poloviční úvazek. Již jsem tedy neměla za úkol pouze sestavovat, připravovat, redigovat a vydávat rozsáhlé programové brožury k jednotlivým inscenacím a být tak k dispozici tehdejšímu čtyřčlennému dramaturgickému týmu pod uměleckým vedením Michala Dočekala, ale také se přímo podílet na jeho práci. Vzhledem k tranzitnímu období – stávající umělecký ředitel už končil a nový ještě nebyl vybrán – jsem ale neměla moc vlastní dramaturgické práce.

Dramaturgickou prací se tehdy v daném kolektivu rozumělo „dělat inscenace“ a spolupodílet se na plánu pro další sezónu (to se ovšem vzhledem k dané situaci blížící se změny uměleckého vedení realizovalo jen omezeně). Kromě psaní anotací a dalších textů víceméně propagačního charakteru jsem se s jinou dramaturgickou prací v té době v ČND vlastně nepotkala. Jedinou čestnou výjimkou byla příprava jednorázového scénického čtení hry Biljany Srbljanović *Ten hrob je mi malý*,¹³⁸ které jsem dostala celé na starosti a na němž jsem si ověřila mimo jiné náročnost provozu a plánování v tak velké instituci s extrémně nabitým provozem, kam se téměř nedal umístit ani jediný večerní program navíc.¹³⁹

Co se týče regulérního zkoušení, podařilo se mi, laskavostí tehdejšího dramaturga Činohry Martina Urbana, zapojit se do příprav dvou již naplánovaných inscenací. Zažila jsem tedy jen dramaturgickou práci „v terénu“, nicméně v pozici, která je mi jako dramaturgyni nejméně vlastní: příchod k již zvolenému textu, sestavenému týmu a hotovému obsazení, aniž bych byla režisérem k práci osobně přizvána. Pokud se mezi dramaturgií a režii nevybuduje vztah mimořádné důvěry v přípravné fázi a během zkoušek (ani s jedním z režisérů jsem se neznala), může se z dramaturga či dramaturgyně stát přesně to, co být nemá a není – cizí element, do nějž si v nejkřivějších chvílích režisér projektuje svoje neúspěchy. A samozřejmě jako vždy: sestavovatel(ka) programové brožury. Takto implementovaný dramaturg či dramaturgyně pak nezřídka vypadá jako nepřítel,

¹³⁸ Podrobnější informace zde <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/6006> [citováno 2023-2-6].

¹³⁹ Nakonec jsme četli v podestě Nové scény, což je dnešní videogalerie.

zvěd z instituce, jenž projektu jen škodí, a vztah v základní tvůrčí dvojici může způsobovat nepříjemné frustrace. Chápeme-li dramaturga jako nedílnou součást tvůrčího týmu, je jeho zařazení do již rozběhlého procesu spíš výjimkou, výrazem mimořádné situace, projevem určité nouze (například se ukáže, že v určité fázi si tým bez dramaturgie neporadí, případně je třeba další spolupracovník, jde o pomoc, kterou označuji jako „ambulantní“ dramaturgii¹⁴⁰).

V uvedených případech šlo svým způsobem o jistou formu nouze: nově přišedší osoba neměla žádnou práci, a tak byla na vlastní žádost zařazena do týmu. U žádného z obou projektů se mi nepodařilo se do týmu skutečně a plnohodnotně včlenit. Došlo k situaci, která bývá ve zřizovaných divadlech (ta mají dramaturgy ve stálém zaměstnaneckém poměru) běžná: dramaturgie zůstává a vybírá režiséry a režisérky, kteří pak přicházejí se svými týmy a místní dramaturgyni či dramaturga do užšího kruhu tvůrců nezačlení.

Tento postup byl v roce 2014, kdy jsem v ND začala dramaturgicky působit, zcela obvyklý a praktikoval se i v jiných divadlech. Je to postup ekonomický a efektivní – dramaturgie a umělecké vedení vybere titul a hledá režiséra, případně vybere režiséra a pak se hledá titul. Režisér často přichází se svým týmem a dramaturg do něj vstupuje. V lepším případě se ví, jak režisér s dramaturgem spolupracuje, a pak nemusí dojít ke kolizím, dokonce se mezi oběma může vyvinout plodný kolegiální vztah. V případě horším pro dramaturga začíná nepříjemný půlrok. Zjednodušuji komplikované mezilidské a tvůrčí vztahy kvůli tomu, abych dokázala, že s institucionálním dramaturgem se ne vždy počítá jako s integrální uměleckou složkou tvůrčího týmu, což je častokrát frustrující a zároveň to neustále zpochybňuje smysluplnost dramaturgie. A to do té míry, že dramaturgické honoráře při jakékoliv práci (a to i ve zřizovaných divadlech, hostuje-li dramaturg zrovna tam) jsou obvykle velmi nízké. Což je zarážející, pokud uvažíme, kolik zodpovědnosti dramaturgii připisuje jak umělecké vedení, tak později i odborná veřejnost.

Aby na sebe dramaturg mohl (a chtěl) vzít velký díl zodpovědnosti za výsledné dílo, je jeho vztah s režisérem naprosto klíčový. Začíná vzájemnou důvěrou při výběru titulu či práci na tématu nebo východisku inscenace, při přípravě koncepce, při výběru dalších spolupracovníků, při obsazování. Funkční vztah může vést

¹⁴⁰ LJUBKOVÁ, Marta. *Dramaturgie přítomnosti 1*. Online. KALD DAMU. 2021. Dostupné z https://www.damu.cz/media/SKRIPTA_KALD_Dramaturgie_přítomnosti_1_02.12.2020_2.pdf [citováno 2023-12-9].

k velké samostatnosti dramaturgie, možnosti rozhodovat a některých úkolů se zhostit zcela, bez nutných průběžných schválení režie.

Dynamika vztahu během zkoušení je nepředvídatelná, obě strany na ni musí být připraveny, nemá-li však režisér elementární důvěru v dramaturga, nemůže se dramaturg nikdy nejen realizovat, ale ani plně nabídnout své dovednosti. Jakkoliv si uvědomujeme značnou míru hierarchické nadřazenosti režie v institucionalizovaném provozu (přinejmenším v otázce odpovědnosti za výsledný tvar), v soukromí příprav nebo při kritických bodech zkoušení je to paradoxně dramaturg, který dostává do rukou možnost zásadně rozhodovat, ovlivňovat. Rovnocenný, partnerský, kolegiální vztah mezi oběma (nebo všemi, je-li tým dramaturgie-režie větší) je pro dobrou práci na inscenaci nezbytně nutný.

Z této zkušenosti jsem tedy vyvodila první důležitou poučku pro svoje další dramaturgické působení kdekoliv: dramaturg(yně) se nemá stát posledním dílkem skládky, jeho/její pozice v celku má nezpochybnitelný význam. Je třeba o něm/ní uvažovat (například i ve vztahu k látce) se stejnou rozvahou jako o režii. V případě, že dramaturgii ve zřizovaném divadle posuneme do roviny pouhé služby režii, pak ale zároveň riskujeme, že ji oddělíme od dalšího rozměru její funkce – dramaturgie celku divadla či instituce. Jinými slovy, abychom neustále měli na zřeteli celek, je třeba dosáhnout úplného napojení i na jednotlivé jeho části. Nejde o nic jiného, než o již zmíněné mikro a makro měřítko, jak tyto přístupy k dramaturgii výstižně pojmenovala Marianne Van Kerkhoven.¹⁴¹

Anebo ještě jinými slovy: pokud jako dramaturgyně zvolím určité téma nebo text a mám pracovat na jeho jevištní podobě, nechci ho odevzdat režisérovi a ztratit na něj vliv.¹⁴² Vybírám ho proto, že zajímá i mě osobně, že i já nad ním chci nadále vést dialog, nejprve umělecky, s týmem, a později musím být připravena vést jej i s divákem, s veřejností. Jako pro dramaturgyni konkrétní instituce je pro mě zásadní spolupodílet se na formování plánu, a to nejen inscenačního, ale celkového. Zároveň ovšem musím být schopna navrhnout relevantní tým a pak za něj vzít zodpovědnost.

Veškeré podmínky své práce drží v rukou zase dramaturg sám. Čím víc má možnost je ovlivňovat, tím více by to měl dělat; dramaturgové jsou často nevyslyšeni jen proto, že mlčí. Pokud se dramaturgie změní v pouhou

¹⁴¹ VAN KERKHOVEN, Marianne. *The Theatre is in the City and the City is in the World and its Walls are of Skin. State of the Union Speech.*

¹⁴² Výjimku představují tituly či témata, které dramaturg(yně) v souboru přináší do společného plánu, pro něž se pak hledají odpovídající režijní osobnosti. Tehdy může přispět nápadem na budoucí inscenaci, aniž by se na ni musel(a) nutně podílet.

instrumentální funkci, můžeme mít dříve či později co do činění se skupinou frustrovaných lidí, kteří nemají žádný vliv na to, jak jednotlivé inscenace vypadají, a zkoušení se snadno změní v nepříjemný, nikoliv tvůrčím způsobem strávený čas. Údělem rezignující dramaturgie se stane neustálé vyhledávání dalších a dalších textů a snaha vyhovět vkusu dalších a dalších režisérů. Podobná situace může snadno nastat v oblastních divadlech, která spolupracují s řadou různých tvůrců, ale dostává se do ní i dramaturgie v jakémkoliv zřizovaném divadle se stabilní dramaturgií a hostujícími režiséry.

Když jsme společně s Danielou Špinar připravovaly projekt do uzavřeného výběrového řízení na uměleckého ředitele Činohry Národního divadla na podzim 2014, byla jsem si jistá, že toto je pozice, v níž už se nemíním octnout a již nechci vystavit ani své budoucí kolegy. Velmi mi záleželo na tom, aby každý pracoval na titulu, který navrhl nebo který je mu blízký, a aby každý měl možnost zrealizovat svůj vlastní projekt. O všech režisérech a titulech (ale i o obsazení) jsme diskutovali společně. Od počátku šlo o nekonkurenční prostředí a vzájemně jsme si dramaturgicky vypomáhali zejména v týdnech před premiérou: společné sledování jednotlivých zkoušení, a hlavně dramaturgické návštěvy a intervence byly žádoucí a žádanou součástí naší práce. Každý z nás mohl mít pocit, že přispěl k výslednému dílu – třeba i jen textem v programu k inscenaci, na níž přímo nepracoval, nebo doporučením hostujícího herce. Pak bylo možné dosáhnout určitého typu zastupitelnosti například při dramaturgických úvodech nebo při referování o inscenacích kolegů v médiích. I tímto způsobem se vytvářela soudržnost uměleckého vedení.

5 Dramaturgie jako příprava repertoáru

Dramaturgická profese se v posledních deseti letech velmi rychle vyvíjí v mnoha ohledech. Co se týče skladby repertoáru, výběru titulů, souvisí tyto dynamické změny mimo jiné i se vznikem velkého množství nezávislých projektů, často jednorázových, skoro vždy podfinancovaných, zpravidla vyvěrajících z vnitřní potřeby, z touhy po vyjádření, nikoliv jako důsledek plnění dramaturgických plánů nebo obsazování volných večerů v programu. Dramaturgie zřizovaných repertoárových divadel je s touto nabídkou konfrontována, je jí ovlivněna a neměla by předstírat, že neexistuje.

Čím dál tím pestřejší nabídka mimo zřizovaná divadla ukázala tematický a žánrový rozptyl, jímž by se mohlo divadlo vydat. Zároveň se definitivně otřásla představa toho, kde se divadlo má nebo mělo by se odehrávat. Dramaturgie se mění spolu s vyvíjejícím se divadelním myšlením i provozem. Měla by reflektovat změnu a možná jí i dávat směr, nebo přinejmenším hlas. I to je jeden z hlavních rysů autorské dramaturgie, k níž jsem se postupem času propracovala a kterou jsem se snažila naplňovat.

5.1 Klasika

Národní divadlo má ve svém statutu¹⁴³ řadu věcí, nikde tam ale nenajdeme explicitně řečeno, že musí uvádět dramatické texty, ať už domácí či cizí, historické či současné. Vlastně se tam o tom, co má být náplní jeho umělecké činnosti, překvapivě nepíše skoro nic: zřizovací listina zájemce vlastně zaskočí svou benevolencí co do šíře záběru a navzdory strohému administrativnímu jazyku obsahuje i zábavná místa.¹⁴⁴

Otázka toho, co má ND hrát, vychází tedy z určitého nepsaného konsenzu, a zároveň ze silných tradic, které se ovšem zase vážou hlavně k Historické budově

¹⁴³ Je to ve skutečnosti Zřizovací listina Národního divadla a její poslední změna byla vydána Ministerstvem kultury ČR 16. února 2021.

¹⁴⁴ Článek II, bod (2): „K naplnění svého poslání Národní divadlo jako hlavní činnost [...] (c) vykonává kulturní, výchovnou a vzdělávací činnost, v jejímž rámci zejména pořádá kulturní akce, koncerty, výstavy, festivaly, umělecké soutěže, svatební, smuteční a jiné obřady, odborné konference, semináře a sympozia, včetně jejich technického zajištění i zajištění služeb návštěvníkům; dále zajišťuje praktickou výuku učňů a provozuje dětské baletní studio.“ *Zřizovací listina ND*. Online. Národní divadlo. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/dokumenty-o-divadle>. [citováno 2022-2-6].

ND. S Danielou Špinar jsme ve svém plánu¹⁴⁵ tři budovy, v nichž Činohra hraje, v úvodu velmi programově a jednoznačně dramaturgicky specifikovaly, domnívaly jsme se, že jejich dramaturgická neukotvenost, nevyhraněnost škodí jejich profilu. Navzdory neexistenci jakéhokoliv písemného, fixovaného dokumentu, který by určoval, co do ND skutečně „patří“ či naopak „nepatří“, se vůči dramaturgickému výběru negativně vymezovali ve svých stížnostech diváci a někdy i kritika.¹⁴⁶

Stavovské divadlo je v rodině budov Národního divadla v jistém smyslu nejsložitější. Jeho bytostné sepětí s operou, zhmotněné v pamětní destičce Mozartovi přímo na jevišti, a drastické společensko-politicko-umělecké trauma, přesněji řečeno násilné převzetí rozvášněným davem *de facto* přímo z rukou německých herců v roce 1920¹⁴⁷, ho stigmatizují do té míry, že v něm lze jen obtížně uspět s nápaditou moderní činoherní dramaturgií.



Pamětní destička vsazená do jeviště StD v průběhu velké rekonstrukce v roce 1991. Foto Tereza Ondrová.

¹⁴⁵ Koncept *Nová krev* byl vypracován na sezóny 2015/16–2019/20. Kromě něj později vznikl i materiál, který Daniela Špinar předložila při prodlužování mandátu na tři další sezóny 2020/2021–2022/23. Také ten je k dispozici v příloze práce. Z těchto tří sezón už jsme pak s Danielou Špinar v Činohře setrvali jen dva roky a odešli tak spolu s režisérem Janem Fričem sezónu před vypršením celkově osmiletého mandátu.

¹⁴⁶ Obvykle kritika soudila, že texty byly příliš nekonvenční či provokativní na rozměr StD (např. *Stát jsem já, Vítejte v Thébách*) - tam se doporučovalo uvádění na NS, případně málo komorní (např. *Noční sezóna*).

¹⁴⁷ Přehledně to popisuje např. Jiří Hilmera (1991) nebo Pavel Kosatík (2011). Na toto téma jsme uvedli na jevišti, v hledišti i zákulisí Stavovského divadla performanci *Nová krev: Zátor* (2015) a detailně se mu ve svém projektu *Stavovské národu!* (2022) věnovala režisérka Petra Tejnorová. Téma mělo být také námětem nezrealizované inscenace téže režisérky s názvem *Lid versus Kramer*, s plánovanou premiérou 3. března 2022.

V programech předcházejících uměleckých šéfů bylo nicméně považováno za páteční prostor Činohry. Za Rajmontova vedení bylo v roce 1991 otevřeno po rozsáhlé rekonstrukci a získalo tak jakýsi status hlavního činoherního domu, za nějž ho považoval jak Ivan Rajmont,¹⁴⁸ tak i později i Michal Dočekal. Operu a její dominanci se ale nikdy převážit nepodařilo. Na místo pro „moderní, progresivní činohru“ má Stavovské divadlo v dnešní době příliš vysokou kapacitu (bezmála 700 míst). Problém samozřejmě je, že v soudomí ND nemá Činohra vůbec žádný odpovídající domácí, dominantní prostor a Nová scéna v dezolátním stavu se jím stane jen těžko.¹⁴⁹

Velké, konvenční sály (zlato a samet) vyvolávají v divácích často touhu po velkých dramatických látkách v „klasickém“ zpracování. Jakási imanentní autorita prostoru jako by přítomné publikum rovnou omráčila svou vznešeností a touha po povznesení a kráse se pak okamžitě promítá i do diváckých očekávání. Dramaturgie, kterou bych označila jako „znepokojivou“, se nám ve Stavovském divácku spíše nevyplácela. S novými tituly si nevěděli rady často diváci a skoro nikdy ani obchodní oddělení. Z méně známých her nebo nečekaných dramatizací divácký a posléze i kritický úspěch přinesla jen Gorkého *Vassa Železnovová*, což je ale v podstatě také klasika autora z „čítanek“.

Určitá pieta k titulům se nejlépe hodila do Historické budovy, s jejímž příznakem muzeální instituce se je nutno za všech okolností vyrovnat. HB je místem, kde se již tradičně za přítomnosti televizních kamer předávají divadelní ceny Thalie. Sedmnáctého listopadu se tu oceňují hrdinové druhého i třetího odboje, opět v přímém televizním přenosu. Role, kterou tato budova sehrává v českém kontextu, daleko přesahuje divadelní účely. Pro mnohé diváky je prohlídka budovy, pouhá přítomnost v ní, skoro stejně důležitá jako zhlédnutá inscenace, ne-li důležitější. Odpověď může částečně poskytnout *Společnost spektaklu* od Guy Deborda:¹⁵⁰ divák upřednostňuje vnějškovou podívanou, kterou určuje vláda pohledu, nejde mu zde o propad do osobní kontemplace.

Navíc je ale dramaturgie Činohry (a vlastně všech velkých institucí) vedena jistou povinností k divákům. Vědomí tradice a zároveň představy o „poslání ND“¹⁵¹ jako by přímo vybízely k pedagogické péči o publikum, k potřebě přinést mladé

¹⁴⁸ Viz například ŠÁRA, Miroslav. Divadlo na dlouhé tratě. Rozhovor s Ivanem Rajmontem. *Občanský deník*, roč. 2 (1991), č. 15, s. 5. ISSN 0862-707X.

¹⁴⁹ Tohle je bohužel jeden z ústředních, táhlých problémů existence (ve smyslu bytí) Činohry v ND a dočíst se o něm můžeme mj. už i u Hilara.

¹⁵⁰ DEBORD, Guy. *Společnost spektaklu*. Praha: Intu, 2007. ISBN 978-80-903355-5-4.

¹⁵¹ Jak už víme, založené zejména na zděděných očekáváních a dilematech sahajících až do národního obrození.

generaci Shakespeara, Molièra, bratry Mrštíky – klasickou, kanonizovanou dramatickou látku z čítanek.¹⁵² Zároveň ovšem neznevažujme přínáležitost určité části české dramatické literatury právě k Historické budově: nelze opominout, že řada titulů zejména konce devatenáctého a první poloviny dvacátého století vznikla právě pro tento dům. V určitých okamžicích tedy může být dramaturgicky inspirativní, zabývat se někdejší látkou znovu, na stejném místě, ale v jiném kontextu.

Problém je, že stejným způsobem zřejmě kalkuluje většina zřizovaných divadel v Praze (a taky mnohá nezřizovaná). Je obtížné přesvědčit samu sebe, že nutně musíte uvádět *Lucernu*, *Naše furianty*, *Hamleta*, *Othella*, *Macbetha*, *Racka*, *Tři sestry*, když se všechny tyto tituly opakovaně uvádějí v řadě jiných divadel (viz Klaičův švédský stůl). V tuto chvíli je repertoár mnoha zřizovaných, ale i nezřizovaných divadel tak podobný, že je těžké je od sebe odlišit právě čistě z hlediska předkládané dramaturgie. Najít ve vyčerpaném kánonu něco originálního, s čím je dramaturg připraven pracovat, trávit veškerý tvůrčí čas, v čem nachází sebevyjádření a současně rezonující aktuální témata, vyžaduje hodně dramaturgického úsilí. Samozřejmě titulová podobnost neznamena zároveň inscenační blízkost, ale vzhledem k opakující se skupině režijních jmen nelze ani v tomto případě počítat se stoprocentní originalitou.

Konvenčnost českého zřizovaného repertoárového divadla tkví do značné míry ve stereotypním opakování dramatického kánonu. Opakování věty „titul XY nebyl nikdy tak aktuální jako dnes“ je často jen reklamní slogan, ne-li rovnou sebeklam. Aktualizace se odehrává zhusta jen ve scénografii: málokdy dochází k reinterpretaci klasických děl na úrovni motivické, tematické, významové; jsme svědky spíše vizuálního, „ornamentálního“ zesoučasnění. Zcela výjimečně se setkáváme s příklady, kdy se drama přepisuje, modifikuje, mění se vyznění.¹⁵³

S některými režiséry probíhalo jednání při hledání látky rychleji, protože to byli primárně činoherní tvůrci fixovaní na drama a zvyklí na jeho jevištní interpretaci.

¹⁵² Utilitární uvažování o nasazení ve škole probíraných titulů je v repertoárových divadlech stále velmi silné, dnes možná i silnější než před pár lety. Při odlivu diváků se zintenzivňuje snaha přivést do divadel školní mládež. Dramaturgem se pak stává seznam povinné literatury.

¹⁵³ V zahraničí jsou běžné úpravy textů, do nichž se pouštějí etablovaní autoři: pak se na jevišti můžeme setkat s modernizovaným Molièrem či Rostandem atd. Tyto textové zásahy jsou u nás spíše ojedinělé; na zřizovaných scénách k nim přistupují zejména tvůrčí týmy s postmoderní poetikou či postdramatickým přístupem (vkládání původně nedramatických textů do hry, kompilace více her – ve sledovaném období ČND např. Goethův *Faust* nebo Molièrův *Misanthrop*, oboje v režii Jana Friče). K výraznému přepisu jsme se uchýlili v případě *Vassy Železnovové*.

S mnohými jinými jsme podobný průsečík, který by oslovoval všechny tři strany (na jedné stojí tvůrce, na druhé dramaturg nebo dramaturgyně inscenace, na třetí dramaturgie Činohry v nejširším slova smyslu), hledali dlouho. Řada režisérů střední generace je navíc v praxi už dvě desítky let, přičemž velkou část této doby se pohybovala v divadlech mimo Prahu, kde se dávají prakticky bez výjimky dramatické texty, částečně z kánonu, částečně kultivované bulvárnější komedie. Čeští režiséři a dramaturgové kolem čtyřiceti let za sebou mají vyšší desítky inscenací.¹⁵⁴ Vzhledem k omezenému penzu divácky spolehlivých titulů je leckdy skoro nemožné najít klasický text, s nímž se ještě nikdy pracovně nesetkali.

Jedním z důležitých úkolů naší dramaturgie bylo neopakovat hry v tu chvíli uváděné jinde. To znamenalo sledovat pražskou scénu synchronně, ale zároveň jsme dbali i o diachronní přístup. Vždy bylo totiž třeba ověřit, po jak dlouhé době – a zda vůbec – se daný titul vrací na repertoár Národního divadla a udržujeme-li určitou vyrovnanost.

Na tomto místě bych se ještě chtěla vrátit k tvrzení o tom, že Národní divadlo bylo zbudováno jako „reprezentativní scéna“ české buržoazie. S tím samozřejmě také souviselo jisté elitářství, s nímž se obě velké scény ND potýkají dodnes, a dnes vlastně víc než kdykoliv předtím. Současné divadelní trendy směřují k inkluzivitě a aktivizaci publika, k participaci, demokratizaci umění. Povznášející pocit, stejně jako pocit určité výlučnosti, exkluzivity vůbec neodpovídá momentálním trendům, podle nichž se velké instituce snaží publikum rozšířit, diverzifikovat jeho spektrum, obsáhnout ho v co největším záběru. Nejde ovšem o to, hrát pro obecné „všechny“, ale mnohem víc mířit na konkrétní, doposavad opomíjené skupiny publika, které je však také nutné explicitně si definovat. Jde o to, obracet se na ně cíleně.

Ve vztahu k Národnímu divadlu můžeme rozhodně mluvit o komplexní otázce, „čí příběhy vyprávíme“, již si nyní pokládá řada relevantních divadel přinejmenším v Evropě. Se svým architektonickým dědictvím elitnosti je pro Národní o to těžší, projít proměnou institucionálního přístupu k divákům. Pomyslným úkolem ND je zpřístupňovat to, co považujeme za kánon, což je „tradiční elitní kultura“, a její znovu uvádění je pak zase jen „zpřístupňování již potvrzeného umění či kultury širšímu publiku“, přičemž ale absentuje „kritický přístup k obsahům, které mají být zprostředkovány, k jejich relevanci, rozmanitosti, otevřenosti různým možnostem

¹⁵⁴ND Talks IV: Ekonomická a sociální situace lidí pracujících v divadle. 2022-3-29. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=8JwwUnRHKCC&list=PLX4BdqzB_vhOju3ZU5hEUqsR7IARV3cXR&index=2&t=95s [citováno 2023-7-10].

intepretace“.¹⁵⁵ Národní tak prezentuje, co jeho dramaturgie považuje za kulturní hodnotu, a tu se pokouší přinášet široké vrstvě svých tradičních diváků.

Aby si čtenáři mohli udělat konkrétní představu o našem repertoáru,¹⁵⁶ přikládám seznam inscenovaných kanonických (klasických, čítankových, opakovaně nasazovaných) textů. Během sedmi sezón jsme jich uvedli třináct, zde v pořadí podle napsání hry od nejstarší po nejnovější, vždy s uvedením scény a rokem napsání:

Sofoklés / *Král Oidipús*, kol. 429 př. n. l. (HB)

Shakespeare / *Sen čarovné noci*, 1596 (HB)

Shakespeare / *Mnoho povyku pro nic*, 1599 (StD)

Molière / *Misanthrop*, 1666 (StD)

Goethe / *Faust*, 1806-1832 (StD)

Mrštíkové / *Maryša*, 1894 (HB)

Čechov / *Tři sestry*, 1901 (StD)

Maeterlinck / *Modrý pták*, 1908 (StD)

Gorkij / *Vassa Železnovová*, 1910 (StD)

Lorca / *Krvavá svatba*, 1933 (StD)

Nezval / *Manon Lescaut*, 1940 (HB)

Hrubín / *Kráska a zvíře*, 1972 (HB)

Bernhard / *Oběd u Wittgensteina* (Ritter, Dene, Voss), 1984 (StD)

5.2 Za hranice kánonu

Připomeňme si další úhelný kámen autorské dramaturgie: snažíme se pracovat tak, abychom za daný výběr mohli osobně ručit. Jak píše, byť v jiné souvislosti, dramaturg Karel Kraus: „Výsledkem dramaturgické činnosti není sestavený repertoár, ale souhrn inscenací za jednu nebo několik sezón. Kde se za ně nemůže postavit, nebo kde představení nehovoří za dramaturga, tam není vedení divadla vytvořeno ústrojně, tam není pravděpodobně ani základní soulad mezi souborem a vedením.“¹⁵⁷ Nemá tedy jít pouze o utilitární dosazování typu „ten a ten Shakespeare se teď nehraje, měli bychom ho dát“, případně „potřebujeme

¹⁵⁵ KOTTOVÁ, Karina. *Instituce a divák*. Praha: Display, 2019, s. 13. ISBN 978-80-906381-8-1.

¹⁵⁶ V Příloze 3 je k dispozici kompletní přehled všech našich premiér za sedm sezón s uvedením premiéry (případně derniéry), budovy a inscenačního týmu.

¹⁵⁷ PATOČKOVÁ, Jana. Karel Kraus – příběh dramaturga, s. 153. (Karel Kraus to řekl v roce 1959 po třech letech vedení Činohry Otomarem Krejčou.)

nějakého Čapka“, ale o ideální prolnutí osobní výpovědi, touhy po vyjádření a konkrétního dramatického textu, jak jsem už psala výše. Vedle kanonických textů máme k dispozici i další zdroje, kde hledat. Dostáváme se k příkladu toho, kdy se divadelní dramaturgie pokouší vyjít za hranice kánonu.

Vyjít za hranice kánonu znamenalo v rámci dané instituce následující možnosti: hledat málo hraný starší text (a provozovat tak „dramaturgickou archeologii“); hledat současné světové hry¹⁵⁸; objevit novou českou hru; podpořit vznik nové hry; dramatizovat nedramatickou látku. Anebo se pustit do autorského projektu, kdy se text tvoří až během procesu vzniku inscenace; jinými slovy: vedle konvencí interpretačního divadla se pokusit experimentovat s principy divadla postdramatického, jak ho popsal Hans-Theis Lehmann.¹⁵⁹

Se všemi těmito přístupy k práci se může dramaturg ve své praxi ve zřizovaném činoherním divadle setkat kdykoliv, pokud o to má zájem, Činohra ND není výjimkou. O těch běžných není třeba psát podrobněji, neliší se nijak významným způsobem. Ty méně obvyklé jsme si mohli dovolit, protože jsme dokázali vybudovat tvůrčí týmy běžně pracující podobnými metodami. Odvážili jsme se experimentovat v přístupu ke vzniku jevištního díla, ale neexperimentovali jsme skoro vůbec v hledání neproověřených tvůrců – za tuto hranici jsme se s ohledem na zodpovědnost k instituci takřka nevstupovali. V tomto směru jsme se spoléhali na umělce, jejichž pracovní metody jsme znali, nebo jsme s nimi dokázali snadno komunikovat. Autorská dramaturgie tohoto typu znamená jiný způsob přípravných prací – v jejich základu stojí pečlivá (explicitní či implicitní) formulace komunikačních kódů, vztahu mezi režii a dramaturgií a často také domluva o kompetencích a zodpovědnosti v týmu.

Pokud dramaturg vystupuje z pole interpretace předem daného, hotového dramatického textu, je třeba o to pečlivěji nebo prozíravěji vyjednat metodu práce, princip sběru materiálů, způsob práce s herci. Dramaturg musí vždy pochopit, jak komunikuje režisér – jeho způsob musí přijmout anebo být schopen přetvořit tak,

¹⁵⁸ Pro ilustraci zde příkládám soupis současných světových her, které měly v ND během naší éry premiéru (byla to vždy první česká uvedení). Texty řadím do skupin podle původu autora nebo autorky. Je jich celkem devět.

Německo / Anja Hillingová: *Spolu/Sami* (NS) --- Švýcarsko / Katja Brunnerová: *Duchové jsou taky jenom lidi* (zamýšleno na NS - filmová verze z pandemie) --- Francie / Vincent Macaigne: *Stát jsem já* (StD) --- Itálie / Ascanio Celestini: *Proslov k národu* (NS) --- Velká Británie / Caryl Churchillová: *Láska a informace* (NS); Rebecca Lenkiewiczová: *Noční sezóna* (StD); Moira Buffiniová: *Vítejte v Thébách* (StD) --- USA / Paul Rudnick: *Jsme v pohodě* (NS) --- Austrálie / Finegan Kruckemeyer: *Na moři, zírám nahoru* (NS).

¹⁵⁹ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007.

ISBN 978-80-88987-81-9.

aby spolupráce byla tvůrčí a vedla k dobrým výsledkům.¹⁶⁰ Zároveň může nabídnout svou vlastní metodu komunikace a osobní strategie. Režisér zároveň musí dokázat pracovat s dramaturgem, uvěřit mu, pochopit jeho pozici a smysl v rámci celku (přípravných prací, zkoušení a často i repríz). Zkušenost ukázala, že zvukné režijní jméno nemusí přinést žádoucí úspěch i proto, že se v jakékoliv fázi může zadrhnout komunikace. Tomu jsem se snažila za každou cenu předejít. Vzájemné otevřenosti a důvěry lze snadněji dosáhnout u tvůrců, kteří mají společnou historii, ale zároveň se nevylučuje i v případech, kde se režisér a dramaturg doposavad nikdy nesetkali. Jedinou podmínkou je ochota a schopnost obou stran naslouchat a slyšet.

Důvěra v experiment ve vztahu k textu posilovala spolu s rostoucí odvahou ve vztahu k daným budovám. Nejprve jsme jako výlučné místo k pokusům vnímali Novou scénu, na samém konci mandátu jsme ale dospěli k autorskému projektu i ve Stavovském divadle, místo něhož jsme nakonec realizovali jednorázovou performanci.¹⁶¹ Začínali jsme s předem vytipovaným okruhem spolehlivých režisérů a režisérek s jasně danou poetikou, ale časem jsme okruh také mírně rozvolnili; zrovna tak režiséři, které jsme původně pozvali na Novou scénu, se postupně přesouvali do větších domů.

Na experimenty jakéhokoliv typu jsme často hledali fyzický prostor mimo pravidelný repertoár; jeho rozsah a možnosti jsem popsala výše v části o tom, kam všude jsme expandovali.¹⁶² Ale usilovali jsme především o jiné způsoby vyjádření, nové formáty a neověřené cesty (místo se našlo vždycky). Zpětné nahlédnutí jednak na dramaturgický plán, ale i na metody zkoušení a přístup k vlastní tvůrčí práci ukazuje, že tendence k experimentu sílila. A vůbec nešlo o to, udělat „alternativní“ inscenaci, ale spíš hledat způsob tvorby (sebevyjádření), s nímž instituce Národního divadla v základu svého ustrojení a svých provozních stereotypů sice nepočítala, jemuž však byla překvapivě otevřená. Zásadní byla vždy dramaturgická rozvaha, kam daný projekt zasadit, co přinese nám i divákům, jaký je jeho potenciál, a hlavně kdo pro něj bude umělecky nejvhodnější – ať jako autor, nebo jako herec. Nikdy nešlo o záměrnou provokaci nebo radikální boření hranic, spíš o jejich pomalý subversivní posun. Nepřestávám si klást otázku, zda

¹⁶⁰ Nemyslím tím úspěšnou inscenaci, ale inspirativní zkušební proces.

¹⁶¹ Šlo o inscenaci Petry Tejnorové a jejího týmu *Lid versus Kramer*, premiéra měla proběhnout 3. března 2022, ale nakonec byla zrušena. Náhradním projektem byla *Domovská scéna*, viz kapitola 6.2.

¹⁶² Viz kap. 4.1 Prostor jako dramaturgická výzva.

tento umělecký výzkum mohli vnímat a ocenit i diváci, zda se neodehrával ve skutečnosti na zcela nevhodném místě, v nevhodné instituci.

V následující části popíšu přístupy ke vzniku inscenací jiných než klasických textů a v několika případových studiích poskytnu podrobnější popis dramaturgické práce při přípravách a během zkoušení, kdy jsme „vykračovali ven z kánonu“.

5.2.1 Nová česká hra

Když Jiří Frejka usiloval o založení Studia Národního divadla, jedním z jeho argumentů byla jednoznačná potřeba „vybírat cenné hry, které se z jakéhokoli důvodu nehodí pro oficiální scénu: cenné experimenty dramaturgické vůbec. Objevování nových autorů a uvádění jejich, a zejména spolupráce s domácím autory.“¹⁶³ Konstatoval, že Divadlo na Vinohradech, tehdy jediný konkurent ND, o dramaturgické objevy neusiluje, a „Národní naproti tomu je příliš obestaveno svou oficielností, než aby k nim přistoupit mohlo, i když by chtělo“.¹⁶⁴ Vinu spatřoval v systému, obecenstvu a vedení instituce v nejširším slova smyslu.

Hledání nové české hry a jejího autora či autorky je s ND historicky spojeno a v různých podobách se vrací od dob jeho založení. Otázka je, zda má ČND v tuto chvíli k dispozici nějakou scénu, kde by se daly nové české texty ověřovat a alespoň krátkodobě realizovat a jak to vůbec má probíhat.

Odklon dramatiků a dramatických od „velkých“ her, které rozsáhlá jeviště nutně potřebují, jednoznačně ochuzuje současný repertoár ČND. Velké scény vyžadují specifický typ textu – zhusta počtem postav, ale i tematicky, formálně. Autoři dnes mnohem víc píšou pro menší scény. Nejistota uvedení je v našem případě příliš velká.¹⁶⁵ Zároveň ale provoz velkých scén svým nastavením příliš nepodporuje experimenty, do výroby, nazkoušení a vůbec realizace inscenace se vkládá tolik finančních prostředků a energie, že instituce samozřejmě očekává jistou návratnost.

Dalším aspektem je také kapacita budov: na nekomerční, menšinový repertoár jsou to prostory nevhodné nejen provozně a ekonomicky, ale i eticky, ve vztahu

¹⁶³ FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*, s. 518.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 520.

¹⁶⁵ Více o problémech s uváděním nových her viz podcast, v němž se hovoří také o aktivitě ČND.

MICHAILIDES, Saša. *Akcent*. Dostupné z: <https://vtava.rozhlas.cz/nove-filmove-scenare-nebo-hudbu-nikdo-nezpochybuje-proc-maji-puvodni-divadelni-9168628> [citováno 2024-2-12].

k hereckému souboru, který nechceme nechat trvale hrát před poloprázdným nebo prázdným hledištěm.¹⁶⁶

Ze všech pokusů, jak získat novou českou hru (například objednat si ji na zakázku, což jsme také zkusili, nebo soutěž, což jsme naopak zkoušet nechtěli), se jako dramaturgicky nejinspirativnější ukázala **cesta společné dílny**. Pojmenovali jsme ji *Studio pro nové drama*. Aniž bychom si kladli za cíl vznik nové hry přímo pro ČND, oslovili jsme několik tvůrců, aby společně s námi každý na své hře pracovali. V prvním ročníku jsme vybrali autory a autorky, kteří nám byli nějak osobně nebo estetikou blízcí, jejichž tvůrčímu potenciálu jsme důvěřovali.¹⁶⁷ Pravidelně jsme se s nimi scházeli, dlouze debatovali o tématech, poetice, žánru, sdíleli jsme inspirační zdroje, a jakmile autoři začali psát, texty jsme si všichni průběžně četli, připomínkovali, debatovali o nich. Skupina četla všechny oslovené autory a autorky, celý dramaturgický tým (čtyři lidé) plus občas jednoho interního režiséra. Šlo tedy o poměrně široké fórum, které se scházelo téměř celou sezónu po několikátýdenních pauzách, přičemž harmonogram se vyvíjel podle toho, jak byla skupina ustrojena a co jsme o této metodě doslova za pochodu zjišťovali.

Studio jsme zrealizovali ve dvou bězích a oba cykly se lišily co do typu účastníků a časového rozvrhu, ale ne průběhu práce. Záleželo na přechozích zkušenostech autorů, rychlosti, s níž postupovali vpřed, ochotě naslouchat, ale i jemnosti v zacházení. Autoři, kteří měli praktickou zkušenost s divadlem, byli otevřenější připomínkám a ochotnější pracovat s nehotovými verzemi a sdílet je. Prozaici neradi ukazovali polotovary – byli mnohem introvertnější a jeden autor natolik nerozuměl potřebám diskusí o textu, že dílnu považoval za ztrátu času a opustil ji předčasně. Za největší devizu společné práce v pozdějších fázích považuji hlasité čtení průběžně vznikajících textů, které bylo cenné po autory, ale i pro dramaturgii. Princip hlasitého čtení, na němž se nejprve podíleli účastníci dílny a později i herci ze souboru, se osvědčil v jakékoliv situaci ověřování jevištního potenciálu textu.

¹⁶⁶ Zejména v takové situaci se nabízí možnost zcela jiného typu uvádění: například omezený počet repríz, s nímž kdysi pracoval umělecký šéf ČND z let 2002-2015 Michal Dočekal, který aktivně pečoval o nové české hry a odvážně je nasazoval ve StD. Anebo krátký blok při vědomí jeho unikátnosti (tak si například ND v Londýně může dovolit uvádět vedle komerčních velmi exklusivní tituly na omezenou dobu). Stereotypní způsob nasazování, který je v ND ještě komplikován náročným provozem, je dalším – nečekaným a velmi konzervativním – dramaturgem.

¹⁶⁷ Celkem se Studia zúčastnilo ve dvou letech sedm tvůrců (4+3, přičemž v druhém cyklu jeden autor brzy odešel, takže vlastně 4+2). V prvním běhu vznikly dvě hry: jedna byla uvedena na Nové scéně, druhou má autor v šuplíku a myslím, že se s ní ještě někdy někde setkáme. V druhém cyklu vznikly také dva texty, jeden byl v režii autorky uveden na Nové scéně, druhý, *Krajina se sklady* Marie Novákové, měla premiéru v Činoherním studiu v Ústí nad Labem 13. října 2023. Důležité je zmínit, že všichni autoři od ND dostávali v průběhu psaní stipendium, takže byli za svou práci finančně ohodnoceni.

K principu této dílny nás inspirovalo několik faktorů. Jednak setkání se Stewartem Pringlem, dramaturgem Národního divadla v Londýně, jehož specializací je současná dramatika a kterého jsme do Prahy pozvali, aby nám představil tamější metody práce. Formát ovlivnily i naše zkušenosti z předcházejících let: psát hru, aniž by bylo předem jasné, že téma někoho zajímá, že je nosné a pro směřování divadla žádoucí, často v cíli přináší velká zklamání. Tlak na výsledek, kdy není jasná objednávka, zřídka generuje úspěch. Zároveň jsme pochopitelně měli zájem vznikající hru uvést, pokud by měla parametry vhodné pro ND, takže jsme částečně chtěli být „moderátory“ jejího vývoje. Výrazně myslím tato skupinová setkání ovlivnil sílíci **trend kolektivní tvorby**, jak o něm mj. napsal jeden z účastníků Studia Petr Erbes¹⁶⁸ a jež nám byl blízký jako takový.

Takto jsem se dostala k novému typu dramaturgické práce: představovala trénink empatie, týmové práce, literárních a editorských dovedností. Zároveň to byl jedinečný způsob, jak vidět pracovat ostatní dramaturgické kolegy do hloubky a v netradiční situaci.

Popsaný proces je nesmírně náročný a zdlouhavý a nemusí vést ke kýženým cílům, nicméně je to způsob, jak kultivovat dramatické psaní, jak mu věnovat odpovídající péči, zároveň během něj lze soustavně ověřovat životaschopnost vznikajícího textu a taky autory aspoň trochu finančně ohodnotit. Ve skutečnosti je to svým způsobem „zbytečná“ práce – výsledek není snadno monetizovatelný a hmatatelný. Byl to však jeden z mála průkazných okamžiků, kdy jsme stvrdili praxí, že i v Národním divadle se dá pracovat laboratorním způsobem. Ostatně i název *Studio pro nové drama* nakonec znamenal poctu někdejšími snahám Jiřího Frejky či Jindřicha Honzla.

V Činohře jsme prověřili ještě jeden způsob podpory nové dramatiky, a sice rezidence. Po rozsáhlých protestech a následných politických čistkách, zatýkání a eskalaci Lukašenkova teroru v Bělorusku, ještě před vypuknutím války na Ukrajině, jsme poskytli celkem čtyři (ve dvou kolech) rezidenční pobyty v Činohře. V podstatě šlo o to, nabídnout tamějším autorkám a autorům prostor a zázemí ke svobodné tvorbě. Nad jejich tvůrčím procesem jsme nepřebírali žádnou kontrolu, vzhledem k silné jazykové bariéře jsme nemohli ani poskytovat dramaturgickou konzultaci.¹⁶⁹ Uspořádali jsme dvakrát setkání s autory a pokusili se jim zde

¹⁶⁸ ERBES, Petr. Další bulvární zpráva o smrti autorství. In *Činohra Národního divadla 2020/2021*, s. 42-47. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2021. ISBN 978-80-7258-742-1.

¹⁶⁹ LJUBKOVÁ, Marta: *Speciál: Cesta za svobodou (běloruské dramatičky)*. Podcast Národního divadla. Dostupné z: <https://open.spotify.com/episode/17fTQKMyxC0EtielHgSRm> [citováno 2023-12-8].

zprostředkovat co nejvíc kontaktů. Jeden text, vzniknuvší právě na residenci, byl později zpracován v rámci taneční inscenace v Česku.¹⁷⁰

V průběhu naší éry bylo uvedeno pět nových českých her, jejichž vznik byl přímo spjat s ČND.

Původní české hry, které vznikly na objednávku ND:

Lenka Lagronová: *Jako břitva (Božena)*¹⁷¹ (StD, 2016)

René Levínský: *Dotkni se vesmíru a pokračuj* (NS, 2016)¹⁷²

Inscenované hry ze Studia pro nové drama:

Ondřej Novotný: *Otec hlídá dceru* (NS, 2022)

Eliška Říhová: *Všem se nám uleví* (NS, 2022)

Původní hra, která vznikla přímo pro ND volnou kompilací motivů existujících textů:

Václav Kliment Klicpera – Milan Šotek: *Mlynářova opička* (StD, 2017)¹⁷³

5.2.2 Adaptace

Hledání nedramatických látek primárně vede k dramatizacím¹⁷⁴ zejména prozaických textů. Pojem „dramatizace“ je v českém kontextu zaužívaný, zde upřednostníme pojem „adaptace“, jak ho vykládá Linda Hutcheonová. Ta ji totiž chápe především jako převod z jednoho média do druhého.¹⁷⁵ Adaptaci jsem nikdy nevnímala jako východisko z nouze (nemám hru, přepíšu román), ale jako mimořádný úkol pro rozkrývání uměleckého díla a jeho překódování do jazyka jiného média. Samotné hledání díla znamená obrovské dobrodružství a úkol, který spočívá ne v přepisování slov, ale v hlubokém ponoru do jiného autorského světa.

¹⁷⁰ KRČÁLOVÁ, Tereza. *Vyjdu z lesa, vyjmu páteř ze svého hřbetu a budu ji mít místo meče*. Taneční inscenace. 2023-9-21. Místo: Divadlo X10.

¹⁷¹ Hru zadalo ještě předcházející umělecké vedení, pracoval na ní už nový dramaturgický tým, přičemž hlavní slovo měli inscenátoři režisér Štěpán Pácl a dramaturg Milan Šotek.

¹⁷² Text vznikl na objednávku Činohry: od počátku bylo jasné, že ho bude režírovat Jan Frič a autor při psaní počítal s konkrétními herci.

¹⁷³ Detailní popis vzniku textu viz ŠOTEK, Milan. *Komedie podle Václava Klimenta Klicpery*. Disertační práce. DAMU, 2017.

¹⁷⁴ Boj do vhodnost či nevhodnost dramatizací a dramatizace jako silný zdroj nových repertoárových titulů bylo velké téma za vedení Josefa Kovalčuka. Podrobně viz ZEMANČÍKOVÁ, Alena. *Zpětné zakreslení cesty: Činohra Národního divadla v letech 1990-2015*. Praha: Akropolis, 2020. ISBN 978-80-7470-292-1

¹⁷⁵ HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění 2012. ISBN 978-80-7460-027-2.

Hra je jako (více či méně otevřená) partitura, jíž se pokusíme interpretovat, román či jiné adaptované dílo může být neznámá struktura, jíž je třeba propátrat a v ní teprve nacházet. Při adaptaci mi nikdy nejde primárně o převedení děje, ale o přenos pocitu, který jsem zažila během recepce, o nosné téma nebo o unikátní vyjadřovací prostředky.

Práce s takovým typem textu navíc otevírá nové možnosti i pro zkoušení: stávající dílo ve své původní podobě s námi stále je, můžeme se k němu obracet a znovu ho zkoumat. Pro mě jako pro dramaturgyni je adaptace (zejména literární předlohy) výzvou autorského typu: mohu vstupovat razantněji do textu, komponovat scénář podle svých představ, akcentovat motivy jiným způsobem než při inscenaci hry. Zároveň to znamená maximální spolupráci s režisérem a silnou důvěru a zároveň dynamický, otevřený způsob zkoušení.

V sezónách 2015/16–2021/22 jsme uvedli celkem osm původních adaptací beletristických děl, zde je řadím podle stáří adaptovaného textu od nejstaršího po nejnovější:

Jane Austenová: *Pýcha a předsudek* (HB)

Karel Jaromír Erben: *Kytice* (HB)

Fjodor Michajlovič Dostojevskij: *Idiot* (zamýšleno do StD, realizováno jako film v pandemii)¹⁷⁶

Stefan Zweig: *Netrpělivost srdce* (StD)

Witold Gombrowicz: *Kosmos* (NS)

Ladislav Fuks: *Spalovač mrtvol* (StD)

Jáchym Topol: *Kouzelná země* (StD)

Emil Hakl: *Návštěva*¹⁷⁷ (NS)

Pro velký divadelní dům rozměru Národního divadla – obou jeho starých budov – znamená adaptace vítanou možnost oživení repertoáru, a v mnoha případech to také v jistém smyslu bývá sázka na titulovou jistotu, zejména když se zvolí bestseller nebo notoricky známé dílo. V našem seznamu je takových jistot hned

¹⁷⁶ Film se nakonec přiznaně odehrával ve StD. Byl uveden jak v kinech, tak byl i několikrát promítnut přímo v divadle, kde měl oficiální premiéru. ŠPINAR, Daniela. *Idiot*. Film. 2022. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/idiot-1964837> [citováno 2023-12-10].

¹⁷⁷ *Návštěva* osciluje mezi dramatizací a původním textem – na počátku stála naše objednávka nové hry u Emila Hakla, proces pak vyústil ve společnou adaptaci Haklových povídek, na niž se s autorem podílel i inscenační tým – režisér Jan Frič a dramaturgyně Ilona Smejkalová.

několik. V ideálním případě jde o souhru silného tématu a známosti prózy, jak tomu bylo například v adaptaci *Spalovače mrtvol*.

Opačným případem byla *Noční práce*, rozbíhavý román současného českého prozaika Jáchyma Topola, který jsme pod názvem *Kouzelná země* uvedli ve své čtvrté sezóně.

Kouzelná země

Titul a název

Kouzelná země byla cokoliv jiného než sázka na jistotu. Hledali jsme titul pro režiséra Jana Mikuláška na sezónu 2018/19. Byla to jeho druhá režie ve Stavovském divadle a moje pátá spolupráce s ním, v tomto ohledu lze tedy mluvit o „profesní“ jistotě. V té době dělal Jan Mikulášek převážně autorské inscenace vycházející z konkrétní situace, z motivu, tématu. My jsme – stále ještě v obavě z provozní náročnosti a monumentality Stavovského divadla – chtěli předem stanovit text, z něhož se bude vycházet, experiment s vícero proměnným jsme si na scéně Stavovského divadla v té chvíli ještě nedokázali představit.

V tomto případě jsme tedy postupovali tak, jak pro nás bylo obvyklé: oslovili jsme režiséra, s nímž jsme chtěli spolupracovat, a společně hledali text. Prošli jsme obvyklým kolem, kdy dramaturgie režisérovi dala přečíst své oblíbené hry (většina dramaturgů repertoárových divadel takové má), a pak obě strany hledaly dále. Hned v počátku jsem přinesla román Jáchyma Topola *Noční práce* (2001), k němuž mám silný citový vztah. Skrze něj jsem našla cestu k Topolovi, a dodnes jej považuji za jednu z nejlepších českých próz. Připadala mi náročná na jevištní adaptaci: nemá pevně daný časoprostor, jasnou dějovou strukturu ani spolehlivého vypravěče, o to otevřenější se mi zdála pro jakékoliv úpravy a zásahy. Je obrazivá a znepokojivá, což jsou atributy, kterých si na jevišti cením. Pro inscenační styl, pro divadelní rukopis Jana Mikuláška jsem ji považovala za inspirativní. Jan byl z románu nadšen, ale odložil ho z jednoho zásadního důvodu: dvěma ústředním hrdinům je mezi jedenácti a patnácti lety. Neměli jsme žádnou zkušenost s dětskými herci.

Po týdnech hledání se ale k *Noční práci* vrátil: v danou chvíli jsme neobjevili jiný text, který by nás inspiroval víc a profilu Stavovského divadla tak, jak jsme ho chápali, vyhovoval lépe. Získali jsme svolení autora k adaptaci bez omezení a rozhodli se změnit název. Protože jsme v té době měli na repertoáru inscenaci

Noční sezóna, nechtěli jsme zbytečně mást diváky. Z mnoha variant jsme zvolili (a nechali si autorem odsouhlasit) titul *Kouzelná země*.¹⁷⁸

Faktor herec

Mimo tradiční postup obsazování v repertoárovém divadle se souborem proběhl i konkurs na hlavní roli – Ondrovi mělo být kolem čtrnácti let. Nikoho věkově ani typově aspoň přibližně blízkého jsme v souboru neměli a roli jsme nechtěli obsadit starším hercem, proto se konal několikakolový, náročný konkurs. Nakonec jeho výsledek ovlivnil i dramaturgii: kromě hlavního hrdiny jsme vybrali také postavu jeho nejlepšího kamaráda, s nímž jsme původně nepočítali. Zároveň jsme neměli ideálního představitele jeho mladšího bratra, a tak v jevištní adaptaci sice byl, ale prakticky nemluvil. Původní Topolova důležitá postava se prakticky vytratila.

Obsazování v souvislosti s dramaturgií už naznačeno bylo. V případě *Kouzelné země* přineslo několikero problémů. Dramaturgie nestaví repertoár pouze na základě svých tvůrčích pnutí, touhy režie a směřování instituce: zcela zásadním faktorem jsou herci, s nimiž se pracuje. Moje představa o (funkční) struktuře souboru se za dobu mého působení v ND mnohokrát proměnila a herectví, jímž jsem se předtím nijak zásadně nezabývala, se mi stalo oblastí, jejímuž zkoumání bych se v budoucnu ráda věnovala: neustále zde zmiňuji posuny ve vnímání divadla, dramaturgie atd., ale herectví zůstává bohužel pořád stranou.

„Faktor herec“ vstoupil do podoby naší dramaturgie či práce na textu ještě dvakrát. Poprvé hned při přípravách – herečka, pro niž jsme zamýšleli ústřední ženskou roli, otěhotněla, a pak znovu, a to po samém začátku zkoušení. Jeden herec se

¹⁷⁸ Ke změně původního názvu jsme sáhli v ND několikrát, a i toto je otázka dramaturgie. Báli jsme se buď příbuznosti nebo podobnosti s jiným jménem (příklad Topola), báli jsme se nesrozumitelností (německou hru Anji Hillingové s anglickým názvem *Protection* jsme přejmenovali na *Spolu/Sami*), přílišné spjatosti s původním kontextem (hru *New Century* Paula Rudnicka odkazující k názvu newyorského obchodního domu jsme přejmenovali na *J sme v pohodě*, Bernhardovo drama *Ritter, Dene, Voss* dostalo svůj francouzský distribuční název *Oběd u Wittgensteina*). Zároveň jsme v mnoha případech uváděli inscenace původních textů, které potřebovaly pojmenovat: *Křehkosti, tvé jméno je žena*, *Zbyhoň!*, *Za krásu* a další. Ve všech případech bylo hledání názvu kompromisem mezi vztahem k obsahu a sdělností. Své nápady jsme nikdy nekonzultovali s obchodním oddělením nebo marketingem – a v mnoha případech to byla zásadní chyba. Například právě u *Kouzelné země*: ironie toho názvu nás od počátku bavila a vzrušovala, divákům později název asocioval pohádku nebo sci-fi.

během vánoční pauzy vážně zranil, přeobsazení již nebylo možné, a tak jsme museli celek přeskupit podle situace, v níž jsme se ne vlastní vinou ocitli.¹⁷⁹

Text

Nejsnazší způsob, jak adaptovat, je vlastně „dramatizovat“ – dát textu formální podobu divadelní hry. Repliky se rozdělí podle postav a v zásadě je předem jasné, kdo kdy co říká. Na takovou podobu inscenačního textu jsou obvykle herci zvyklí a pro tým to znamená snadnou orientaci v situaci a jednodušší přípravu. V případě Topolova románu jsme postupovali jinak. Vyplynulo to z povahy textu: próza nemá přesně daného spolehlivého vypravěče a se čtenářem hraje neustále hru, uvádí ho do nejistoty, kdo je mluvčí, dokonce v kterém z mnoha časoprostorových plánů se právě nacházíme. S tímto znejistěním jsme vědomě pracovali. Náš text měl v zásadě dvojí podobu: dialogické scény a monologické pasáže. Zatímco dialogy byly jednotlivým postavám (či hercům) částečně předem určené, monology na přesnou specifikaci ještě čekaly. Znamenaly přinesený, připravený materiál, ale nikoliv do celku dopředu zasazené díly.

Tento způsob práce jsem si ověřila víckrát – a v případě autorských textů, mezi něž adaptace počítám, to je často do značné míry nevyhnutelný přístup. Materiál funguje jinak v psané podobě a jinak vyřčený hercem v konkrétní jevištní situaci. Text nemá nést pouhou informaci, jeho účel musí být „vyšší“, sloužící celku. Některé pasáže v průběhu inscenování zmizí, protože ustoupí funkčnějším jevištnímu obrazu. Což je v případě režii Jana Mikuláška nepsané pravidlo jeho poetiky, jeho výrazový styl. Zcela v duchu postdramatického divadla tu text není dominantou jevištního tvaru, pouze jedním z jeho součástí. Při zkoušení ho vnímám jako partituru, zachytnou síť kýženého výsledného tvaru. Postupně se stává ještě sekundárnějším, zbytnějším (je to komplikovanější v případě tradičních¹⁸⁰ her, ale i tady to jde), nad potřeby textu se staví potřeby inscenace jako celku. Znamená to neustálou dramaturgickou pohotovost a připravenost ke kompozičním změnám.

¹⁷⁹ Totéž se stalo v průběhu sedmi let vícekrát – v někdy může dojít k přeobsazení, jindy je nutné roli zcela škrtnout (jako zde anebo v inscenaci *Křehkosti, tvé jméno je žena*). Jednou dokonce došlo ke zrušení celého zkoušení, to však byl extrémní případ a vlastně jediné takto zásadní rušení během našeho mandátu. Stalo se to navíc v průběhu poslední, „odchodové“ sezóny, po covidové pauze, ve chvíli značného osobního oslabení na mnoha stranách. Myslím, že o sezónu dřív bychom se ze všech sil snažili splnit své sliby divákům, kolegům i provozu divadla. I toto patří k zodpovědnosti plynoucí z práce v Národním divadle.

¹⁸⁰ Tím myslím her napsaných dopředu, jejichž autor nebo autorka není na zkoušce, aby mohli případně reagovat na potřeby zkoušení.

V případě *Kouzelné země* se jednalo o nesmírně dynamický proces. Vzhledem k tomu, že pevnost celku byla již během příprav několikrát rozrušena a taky vzhledem k otevřenosti zdrojové prózy byl proces zkoušení sice hodně náročný, ale zároveň mimořádně vzrušující a poučný. Všechny teze o tom, jak nemoderní, nepružné, konvenční je divadlo založené na textu, tady vycházejí zcela naplano: scénář se nám měnil doslova pod rukama. Přeskupovalo se, kdo co řekne (zejména monology), ale i v případě dialogů docházelo k radikálním změnám. Neustále jsme měli připravený původní román, který jsme průběžně konzultovali. V určitých chvílích zkoušení jsme došli do stádia, že nám v celku chyběl nějaký pocit, situace, emoce – a tehdy jsme se obraceli nejen k naší předem připravené partitūře, ale často i k Topolově próze, z níž jsme znovu vybírali. Dramaturgie tu (pochopitelně v úplné součinnosti s režii) text pořád přesouvala, doslova přesívala. Jediný zásah znamenal rozrušení struktury, a tedy nutnost zasáhnout zase jinde. Myslím, že tímto postupem se podařilo dojít daleko směrem k opravdu poctivé adaptaci: přeměně v jiné médium při zachování distinktivních rysů původní předlohy – a za vzniku zcela autonomního díla. Vyhnuli jsme se tomu, že připravíme dokonalý text, který pak společně nazkoušíme; spíš jsme román vnímali jako setrvalý proud do posledních chvílí před premiérou modulovaný a formovaný. Určitá nezakotvenost, nejistota, již jsem na próze tolik obdivovala, se pak nutně vtiskla i do inscenace.

Proti této proměnlivosti samozřejmě stála pevně daná scénografie, s níž bylo možno manipulovat jenom do určité míry. Vzhledem k tomu, že v ND se nikdy od začátku nezkouší v hotové scénografii (naopak, ta přichází relativně na poslední chvíli, přestože je do výroby zadána půl roku předem), šlo spíš ve výsledku o „adjustaci“ do prostoru.

Při takto dynamické práci je samozřejmě přítomnost dramaturgie na zkouškách nezbytností, zaplatila jsem za ni ale ztrátou jiných kompetencí. V posledku už jsem ztrácela odstup, nebyla jsem pro jednotlivosti schopna vůbec nahlédnout celek a bylo třeba na pomoc povolát kolegy. Rezignovala jsem sice na „srozumitelnost“ – při plném vědomí, že se za to zřejmě dočkáme kritiky, ale lépe tak dosáhneme pocitu z prózy –, chtěla jsem nicméně dbát na temporytmus a kompozici. Tam už totiž nešlo o román a jeho vyznění, nýbrž o kvalitu, soudržnost, funkčnost jevištního díla. Ambulantní dramaturgie byla nevyhnutelná, protože do tvaru byl v tu chvíli ponořen celý inscenační tým. Pomoc kolegů z uměleckého vedení nám odhalila slepé cesty a pomohla v koncové fázi.

Protože materiálu bylo hodně a byl dost nepřehledný, nemůžu tady mluvit o absolutním procesu kolektivní tvorby. Na herce jsme kladli takové požadavky, že

neměli čas zabývat se ještě kompozicí textu, jeho přinášením a úpravami (v tom nám důvěřovali), ale myslím, že jsme zde v pocitu společného díla došli opravdu daleko, rozhodně dále, než bývá při práci na adaptaci v tak velkém divadle obvyklé.

Recepce

Inscenace měla silné fanouškovské jádro, ale masově oblíbenou se nestala. Pravda je, že zákulisní personál a mnozí herci měli *Kouzelnou zemi* velmi rádi, víckrát se mi potvrdilo, že vědomí celku a podílu na něm tým motivuje a stmeluje, často bez ohledu na naplněnost hlediště. Tím se ovšem stvrzuje další pravidlo autorského divadla: vědomí participace na celku. Víím, že tohle tvrzení zní banálně, uvědomme si ovšem, že se nacházíme v obrovském kolosu statutárního divadla, o němž se obvykle mluví jako o „svatostánku“, nikoliv jako o místě pro živé umění. *Kouzelná země* nakonec neměla kvůli coronavirové pandemii regulérní derniéru, byla však natočena a v nedokonalé fúzi záznamu a stylizovaných filmových scén je ke shlédnutí dodnes.¹⁸¹



Kouzelná země. StD. Natáčení během covidového lockdownu. Foto Petr Neubert.

¹⁸¹ MIKULÁŠEK, Jan. *Kouzelná země*. Záznam inscenace. 2020.

Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/kouzelnazeme-cinohra-1520289> [citováno 2023-12-10].



Kouzelná země. StD. Natáčení během covidového lockdownu. David Prachař v roli Polky. Foto Petr Neubert.

5.2.3 Režisér jako autor

Pevné místo v současném divadle má režie, která přichází s předem napsaným textem. Nemluvíme o situaci, kdy je režisér zároveň dramatik a jeho texty se dostávají na jeviště i v jiných institucích – s takovými tvůrci jsme nepracovali.¹⁸² V našem případě můžeme mluvit o „scénářích“, jak je například ve vztahu k autorskému divadlu zmiňuje Josef Kovalčuk.¹⁸³ Režie přichází na první čtenou zkoušku s textem, který je určen přímo pro konkrétní inscenaci.

Textová partitura vznikla předem, stejně jako v případě adaptace může být relativně volná, odpadá zde ovšem případný korektivní referenční rámec výchozího, zdrojového textu (nebo jiného materiálu, jde-li například o adaptaci filmu). My jsme s tvůrci, kteří do procesu přicházeli s vlastní autorskou vizí a textem, spolupracovali často, a tímto tvůrčím způsobem se během let také silně profilovala umělecká šéfka Daniela Špínar.

Celkově jsme tuto cestu obohacování dramaturgie považovali za inspirativní a bylo naším cílem podnítit v režisérech potřebu spolupodílet se na vzniku scénáře – i to je náznak kolektivního díla, které vždy představuje do značné míry riziko. Zásadní

¹⁸² Výjimkou je Jiří Havelka, jehož definitivní průlom mezi autory opakovaně hraných her proběhl až v roce 2021 textem *Společenstvo vlastníků*.

¹⁸³ KOVALČUK, Josef. *Téma: autorské divadlo*.

byl ovšem organicky vytvořený tým; když jsme ho sestavili „matematicky“, snadněji došlo k tvůrčímu nedorozumění.

Práce s předem připraveným scénářem jednak umožnila vměstnat se do tradičního harmonogramu inscenačních porad, tak zároveň mít nad výsledkem alespoň částečnou dramaturgickou kontrolu. Navzdory velké benevolenci při tvorbě na Nové scéně jsme neustále pociťovali tlak instituce, ani ne tak explicitně vyslovený, jako spíš implicitní. Na jednom tvůrčím gestu pracuje velká spousta lidí, počínaje výrobou, nákupem až po produkci, prodej a samozřejmě herecký soubor. Při úvahách o umělecké svobodě, jíž jsem si vždycky vážila a již nikdo nezpochybňoval, sama instituce působí svým způsobem nátlakově. Odpovědnost vůči rozpočtu a provozu veřejné instituce znamená něco, s čím se člověk musí nutně potýkat a co pro mě bylo vždycky důležitou součástí rozhodování. Při výběru spolupracovníků jsme si chtěli být vždy jisti, že si v tomto ohledu budeme rozumět a vzájemně se respektovat. Autorská svoboda tvorby textu pro nás byla absolutní, ale termíny a dramaturgický dohled nesměly jít stranou.

Daniela Špinar jako umělecká šéfka byla v tvorbě textů stoprocentně spolehlivá, a to i díky své činoherní průpravě, která ji vede k detailní analýze textu, k textu jako východisku pozdějších jevištních obrazů. V Národním divadle jsme na jejích autorských scénářích spolupracovaly dvakrát – geneze obou i jejich inscenování se výrazně lišilo a popíšu je v následující části.

Křehkosti, tvé jméno je žena

Mimořádné bylo zkoušení projektu *Křehkosti, tvé jméno je žena*, který jsme uvedli na Nové scéně v závěru naší druhé sezóny. Scénář napsala Daniela Špinar, ale byla to spíš kompozice z různých zdrojů, jejichž původ byl zajímavě disparátní. V samém počátku stál nápad přivést na jedno jeviště v jedné inscenaci silnou starší generaci hereček Národního divadla¹⁸⁴.

Generační monolitčnost jsme vnímali spíš my než obsazené ženy: mezi nejmladší a nestarší z nich se rozprostíralo docela dlouhých sedmnáct let. Tématem mělo být ženské herectví, bytí na jevišti, dvojediná existence matky a umělkyně, která dává ožít mnoha různým postavám. V duchu našeho vlastního přístupu k divadlu,

¹⁸⁴ Byly to Iva Janžurová, Johanna Tesařová, Jana Preissová, Taťána Medvecká, Jana Boušková, Eva Salzmánová. V inscenaci navíc vystupovaly tři od sebe věkově relativně vzdálené tanečnice ze souboru 420PEOPLE a jeden herec (původně Karel Dobrý, později David Prachař). Jana Boušková se před začátkem zkoušení vážně zranila, a tak v inscenaci nakonec nehrála.

založenému právě na autorských (v tomto případě můžeme říct i autoreferenčních, autoetnografických, dokonce v jistém smyslu autentizujících) metodách, jsme přistoupili k této věkově, a hlavně zkušenostně nám vzdálené skupině v naději, že vznikne společná, kolektivní inscenace.

Pracovaly jsme tak, jak jsme byly zvyklé z dosavadní tvorby – umožnily jsme herečkám převést na jeviště cokoliv, co je zajímá. Vyzvaly jsme je, aby přinesly vlastní inspirační či oblíbené texty, ať již autorské, nebo i cizí. Zrovna tak jsme se pokoušely vytěžit společné debaty, které jsme nahrávaly. Pracovaly jsme obvyklou metodou sběru materiálu, z něhož jsme chtěly později tvarovat inscenační text. Během prací jsme opakovaně narážely na nepochopení a záhy se ukázalo, že navzdory pokusu o otevřené autorství budeme muset materiál připravit samy. Životní a profesní zkušenost herečkám nedovolovala pustit se (s) námi vytyčenou cestou: nejen, že v tom nespátkovaly kýžené dobrodružství, ale přímo to narušovalo jejich esenciální představu o podobě divadelní výpovědi. Jakýkoliv autorský přístup, jak jsem ho popsala podle Kovalčuka, šel stranou, a to prakticky ve všech bodech. Na inscenaci jsme spolupracovali s taneční skupinou 420PEOPLE a vlastně ani pohybový slovník se nám nepodařilo žádoucím způsobem otevřít, což se ovšem ukázalo až během zkoušek.

Do zkoušení jsme přinesly předem připravenou textovou kompozici, jejíž zdrojové materiály jsme posbíraly samy. Odhlédneme-li od úvodní taneční pasáže, kterou připravila choreografka Nataša Novotná se svými tanečnicemi, šlo o koláž několika textů a hudebního čísla. Na úvod zazněla přednáška o ženách a emancipaci od českého spisovatele, novináře a kritika Františka Václava Krejčího, v závěru pak úryvek ze hry Elfriede Jelinekové *Královna duchů*. Jádrem tvaru byl dialog všech pěti hereček, sestavený z výňatků z jejich autentických novinových a časopiseckých rozhovorů, které jsem sbírala a utřídila a Daniela pak poskládala v koherentní text formálně odpovídající představě o dramatu s koncizními postavami. „Bernhardovský“ přístup, kdy jsme jednotlivé postavy označily reálnými jmény hereček, se nám nevyplatil: pocit nechtěné autenticity („to jsem nikdy neřekla“) zásadně narušil celé zkoušení. Zkoušení znamenalo soustavný boj se stereotypní (pro nás zastaralou, neaktuální) představou o tom, co je úkol herečky, a hlavně jaký odstup se tvoří mezi interpretkou a její rolí. Herečky nebyly ochotny na jevišti přistoupit na pokus o autenticitu tak, že bychom pracovaly s jejich reálnými výroky – když jsme je ale přinesly, odmítaly je přijmout, a zároveň je odmítaly i jako stylizovaný text své postavy.

Tato práce byla na konci druhé sezóny tvrdým nárazem na složitě rozvrstvený soubor a jeho očekávání. Představa tvůrce o tom, jak bude pracovat, se v souborovém divadle nutně střetává s realitou provozu a jeho zvyklostmi, a my jsme zcela zásadně přecenily připravenost vstupovat do riskantních vod.

Inscenace se stala diváckým hitem. Možnost vidět na jevišti v jeden okamžik všechny oblíbené herečky, které navzdory složitému procesu působily dokonale „autenticky“, obracely se přímo k divákům a text vůbec bravurně ovládly, k tomu řada scénických efektů, hudební složka – to všechno diváky přitáhlo, ale přitom zvláště zdecimovalo náš původní záměr. Pokus o autorskou inscenaci jsme pak zopakovaly o dvě sezóny později.

Za krásu

Ve zcela identickém tvůrčím týmu jsme si opět zvolili divadelní téma, tentokrát šlo o biograficky laděnou inscenaci *Za krásu* z textů Karla Huga Hilara. V inscenaci hrály jedinou roli K. H. Hilara stejně kostýmované herečky, tři ze souboru, jedna jako host, a k tomu sbor studentek a čerstvých absolventek DAMU. Mužský hlas tu zazněl jen v úvodu z nahrávky.

Projekt *Za krásu* měl svým způsobem povahu uměleckého manifestu, protože jeho tématem byl život a divadelní bytí reálné osobnosti, režiséra, šéfa Činohry ND. Inscenace se hrála v hledišti a na jevišti Nové scény – tam seděli i diváci, a podařilo se ji velmi kvalitně nasnímat.¹⁸⁵

V základu stál zcela jiný přístup k režijně-autorskému scénáři. I zde šlo o koláž, ale od počátku bylo jasné, že půjde o kompilát vybraných textů K. H. Hilara. Dramaturgická přípravná práce spočívala ve sběru nejrůznějších materiálů, archiválií, článků atd. Shromažďování zdrojů jsem se v Národním divadle věnovala opakovaně, vždy jsem to považovala za velmi inspirativní a nesmírně naplňující činnost. Potýkání se s inspiračním či zdrojovým materiálem představuje pevnou oporu do dalšího zkoušení a zároveň rozšiřuje dramaturgické obzory.

¹⁸⁵ Inscenace se natáčela dva dny a bez diváků během pandemie. Záznamem jsme se s ní také – bez derniéry – rozloučili. ŠPINAR, Daniela. *Za krásu*. Záznam inscenace. 2021. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/za-krasu-cinohra-1520303>. [citováno 2023-12-10].



Za krásu. Hlediště Nové scény. Osm představitelk Karla Huga Hilara. Foto Petr Neubert.

Podobný typ koláže jsme pak ještě uplatnili s Jiřím Havelkou v jevištním zpracování Medkova dramatu *Plukovník Švec*. Jako východisko sice posloužilo existující drama, to jsme ale podrobili zásadní textové redukci a doplnili ho řadou dalších dokumentárních materiálů (deníky, dopisy, dobové recenze).

V průběhu sedmi let jsme uvedli šest autorsko-režijně-dramaturgických textů, zde jsou v pořadí podle premiéry od nejstarší inscenace:

Daniela Špinar – 420PEOPLE: *Křehkosti, tvé jméno je žena* (NS)

Jiří Adámek: *Nová Atlantida* (NS)

Milan Šotek – Jan Frič: *Zbyhoň!* (NS)

Rudolf Medek – Jiří Havelka – Marta Ljubková: *Plukovník Švec* (NS)

Karel Hugo Hilar – Daniela Špinar: *Za krásu* (NS)

Jan Tošovský: *Koncové světlo* (NS)

5.2.4 Co nejblíží k metodě devising

Pojem „devising“ se někdy používá, pokud chceme do angličtiny přeložit český výraz „autorský“, protože analogický ekvivalent v tomto jazyce neexistuje. Někdy se v češtině setkáme s jejich synonymickým využitím – čeština zase nemá přesný překlad pro tento výraz. Praxe ukazuje, že nejde o úplná synonyma, byť v nich najdeme některé styčné body. Podle Kovalčukovy definice, kterou jsem uvedla

hned v úvodu práce,¹⁸⁶ platí, že autorské divadlo znamená podíl členů či souboru (skupiny) na textu a jeho jevištní interpretaci. Zároveň ale Kovalčuk klade důraz na ideové souznění tvůrců s textem, na vyjádření jejich postoje ke společenské situaci, což zdůrazňuje nejen on, ale pro mé chápání pojmu „autorská dramaturgie“ je tento ohled zcela zásadní.

Když se podíváme na definici „devising“ procesu, jak ho ve svém textu *Devising Theatre* popisuje Alison Oddey,¹⁸⁷ přičemž historicky ona i Kovalčuk řadí počátky autorského/divising divadla do stejného období, má „devised“ divadlo v základu otázku po tom, odkud a jak začít tvorbu a jaký typ projektu vlastně vznikne. Kolektivnost těchto otázek se může blížit autorskému divadlu, nicméně „jaký typ projektu vznikne“ se už zpravidla vymyká běžné repertoárové skladbě. Důležitým aspektem tohoto typu práce (přičemž Oddey mnohem víc než Kovalčuk zohledňuje právě proces vzniku, méně výsledek) je ohled na diváka a hledání jeho specifické role.

Tyto rysy *devising* divadla – odkud začít tvorbu, jaký typ projektu vznikne a jaká v něm bude úloha diváků – byly v sázce pravidelného repertoáru, o němž je v této kapitole řeč, v naší tvorbě jen jednou. Nejsou pro to v repertoárovém souborovém divadle ideální podmínky. V českém kontextu vůbec pro tento typ experimentální, a hlavně kontinuální práce nenacházíme vždy dobré prostředí. Často chybí soustředěnost, zacílení, zároveň vědomí určitého spolubytí,¹⁸⁸ ale i ekonomická jistota. Aby mohla skupina pracovat alespoň částečně nehierarchicky a opravdu spolu a od samotného počátku, musí se přinejmenším vyhnout potřebě příliš dlouhou dopředu inzerovat, co se chystá. Organismus souboru Národního divadla včetně uměleckého vedení nemá šanci se takové práci oddat, ostatně řada jeho členů pro to ani nemá potřebný trénink nebo zkušenosti, a skladba souboru je výsledkem mnoha let a vlivů (někteří herci jsou v ND několik desítek let a jedno funkční šéfovské období je z jejich perspektivy zanedbatelný čas v celkovém vývoji a proměnách jejich kariéry).

¹⁸⁶ Viz s. 5-8 této práce.

¹⁸⁷ ODDEY, Alison. *Devising Theatre*. Londýn – New York: Routledge, 2008. ISBN 978-0-415-04900-9.

¹⁸⁸ Přesto jsem i během běžného provozu zažila mimořádné chvíle, kdy si herci vyhradili čas pouze na zkoušení dané inscenace. Nikdo se neomlouval, nechyběl, hned na počátku vznikl mimořádný pocit společné tvorby, doslova hmatatelný pocit spoluzodpovědnosti a absolutního zacílení. Žádné z těchto zkoušení nebylo prosto běžných tvůrčích konfliktů, ty ale nikdy nepřešly do osobní roviny. Pocit bytí v něčem mimořádném (v každém z projektů ho způsobilo něco jiného) semkl tým v pevný celek. Vlastně to byl ideální stav v souborovém divadle. Pocit koncentrace a spoluzodpovědnosti za výsledný tvar v žádném případě nemůže být vyhrazen jen pro divadlo, které označujeme jako „autorské“. V případech, o nichž mluvím, šlo mimo jiné i o inscenace dramatických textů.

Protože jsem se rozhodla pracovat s pojmem „autorský“, vnímám „devising“ v mnohem užším slova smyslu, rozhodně jako označení pro typ přístupu, k němuž se lze v běžném provozu tohoto typu divadla maximálně na určitou vzdálenost přiblížit. Ve vyčerpávající inscenační praxi repertoárového souborového divadla lze jen těžko dosáhnout výlučnosti práce na společné věci, a hlavně otevřeného přístupu k tomu, jak bude vypadat výsledný tvar.¹⁸⁹

Nejzásadnějším projektem v tomto ohledu – a čestně řečeno, na našem repertoáru v takto krystalicky čisté podobě vlastně jediným – byl *Experiment myší ráj*. Inscenace vznikla hned v první naší sezóně a byla naplánována opravdu na poslední chvíli (to znamená rok před začátkem zkoušení). V daném okamžiku to znamenalo pokusit se zrealizovat ideální představu o tom, kam a jak by se měla Nová scéna vyvíjet a co by na ni mělo správně patřit, respektive jak bychom ji měli dramaturgicky využívat. Byla to naše úplně první inscenace, která nevycházela z předem napsaného dramatického textu, lhostejno jakého stáří, ani z žádného typu scénáře.

Experiment myší ráj

V počáteční fázi příprav jsme se spolu s režisérem Jiřím Havelkou a dramaturgyní Martinou Slůkovou bavili o tom, z čeho bychom chtěli při práci vycházet, co nás aktuálně zajímá. Samotné hledání zabralo několik měsíců. Jiří Havelka ve své práci vždy začíná od určitého uzlového bodu, vlastně docela přesně vysledovatelného. Není to „téma“, spíš nějaký text, často nedivadelní, nebo konkrétní situace z reálného života či zpráva o ní. Zhusta jde o výskyt či existenci bizarního jevu, výjimečné osobnosti, dějinné události, vědeckého objevu. V našem případě přinesl zprávu o sérii vědeckých experimentů Johna B. Calhouna. Tento americký etolog a behaviorista studoval potkany a jiné hlodavce v uzavřeném prostředí. Houstnoucí populace žijící v blahobytu se pokaždé dopracovala do identické situace, která vedla ke zkáze, přičemž jedinou nadějí na přežití zdecimované (a přitom potravně satureované) kolonie byla vzájemná spolupráce jedinců. Calhoun byl v následujících desetiletích hojně citován a jeho závěry se staly možným odstrašujícím příkladem pro „zkázonosné chování“ lidstva. Podobný experiment se z etického důvodu dnes nemůže opakovat, ale často se na něj odkazuje a není to neznámý pokus. Působí velmi dramaticky a lákavě taky

¹⁸⁹ Nejistotu ohledně výsledného tvaru (nemuselo jít jen o inscenaci) jsme zakusili při rozsáhlé přípravě projektů vzniklých u příležitosti výročí 17. listopadu v roce 2019, zde podrobněji viz kap. 6.1 *Sametová simulace*.

v absolutnosti, jakési nevyhnutelnosti svých závěrů. Od myši k lidem vede jen malý krok.

Zároveň jsme se v té době (roky 2014-15) čím dál tím víc setkávali s teoriemi o zániku lidstva, mluvilo se o nízké natalitě, o vymírání. Konzervativní vědci a myslitelé dávali klesající porodnost do souvislosti s emancipací žen a v zásadě z ní vinili sexuální revoluci šedesátých let, a hlavně vynález hormonální antikoncepce. Třetím prvkem, který stál v začátcích našich úvah, byl formát konference. V té době ve světě kulminovala evropská migrační krize¹⁹⁰ a já osobně jsem se oclta na několika konferencích, kde dobře situovaná evropská kulturní veřejnost (ne-li rovnou elita) zapáleně diskutovala o tom, jak pomoci uprchlíkům, a současně projídala občerstvení za stovky eur. O udržitelnosti se ještě nemluvalo, ale model cestování přes půl Evropy za touto konferenční turistikou byl nevyhnutelně před zhroucením. Bezvýchodnost a zoufalství dostalo podobu prázdného setkávání chytrých hlav, kde se vůbec nic neřeší.

Tyto tři kompoziční elementy pak znamenaly základní rámec budoucí inscenace. Scénograficky jsme – společně s Draganem Stojčevským – vycházeli z přirozené architektury Nové scény, kterou lze velmi snadno přeměnit na prostor připomínající zasedací sál OSN. Na naší schůzi se ovšem v Calhounově laboratoři scházely blahobytné myši před vyhynutím.

S tímto východiskem jsme přišli do zkoušení, ale mnohem zásadnější – nebo pro herce ND překvapivější – pak byla práce na textu. Přinesli jsme tisíce stran různých knih, popularizačních brožur, vědeckých materiálů, ale taky záznamů internetových diskusí, filmů a dokumentů. Nikomu nebyla připsána žádná replika, žádný monolog, veškerá distribuce textů a jejich smysl měl vyplývat z procesu zkoušení a jeho směru.

Pracovalo s námi pět herců ze souboru ND, pět hostů a později přibyla skupina externistů na role bez textu. Množství materiálů rostlo, jak se do jeho sběru zapojila většina z nich. Případným kolizím se způsobem práce jsme předešli výběrem obsazení; sice v něm byli i velmi konzervativní herci, celkovou náladu ale dost zlepšovali naši bývalí studenti a studentky z KALD DAMU a herci a herečky, s nimiž jsme s Jiřím Havelkou pracovali už v minulosti.

¹⁹⁰ Základní informace dostupné z https://cs.wikipedia.org/wiki/Evropská_migrační_krize_2015 [citováno 2023-12-10].



Experiment myší ráj. NS. Pohled z videokabiny před začátkem představení. Technik luxuje scénu, diváci jsou již na svých místech. Foto autorka práce.

Důležitá část – modelace textu – souvisela s distribucí rolí a úkolů. Herce jsme rozdělili do skupin podle věku. Na jevišti nakonec byli nejstarší herci (všichni z ND), ti představovali úplně pasivní panelisty s předem napsanými vědeckými monology a polomrtvého moderátora debaty, v publiku s diváky pak seděli herci v civilních kostýmech, kteří měli monologické příspěvky vycházející z internetových diskusí. Později jsme hyperbolizovali jejich úpadek, každá myš na jevišti měla nějakou fyzickou malformitu, nikdo nikoho neposlouchal, z kontejnerů se sypaly rohlíky a proudem tekla voda, nikdo už o nic neměl zájem, na jevišti se umíralo a mrtvolky nikdo neuklízěl. Tématem marné konference byl vlastní zánik, s nímž už nikdo nemá sílu nic udělat.

Role každého byla pečlivě promyšlená, a ač šlo v podstatě o to, že v průběhu konference všichni jen prázdně mluví a pak zemřou, všechny promluvy jsme koncipovali s jasným dramaturgickým záměrem. V poslední fázi zkoušení do hlediště přišli nenápadní externisté, kteří dostali různé neslovní úkoly (poprat se mezi sebou, začít zpívat atd.).

Výraznou součást scénografie tvořila videoprojekce. Přepínalo se mezi klasickými prezentacemi, jak je známe z konferencí, a pohledem do sálu. Diváci tak viděli na plátně sami sebe, ale protože dostali u vstupu do sálu masku myši, mohli se anonymizovat. V rohu obrazovky se odpočítávaly umírající myši: všichni tak před sebou měli počítadlo vlastního zániku, nikdo na něj ovšem nereagoval.

Všechny prvky, o nichž píšu – scénografie, kostýmy myší, zvuky a ruchy (šumění, mikrofon s vazbou), text – se zkoušením průběžně rozvíjely, neustále se doplňovaly a také se soustavně proměňovaly. Struktura konference se změnila doslova na poslední chvíli, na což existuje i písemný důkaz: v programu je zveřejněn inscenační text (zhruba měsíc před premiérou), který neměl s finální verzí skoro nic společného.¹⁹¹

Zkoušení probíhalo jako pomyslný pohyb kolem tří pivotů – konference, myší experiment, vyhynutí. To byly tři dostředivé prvky, jinak všechno podléhalo neustálé proměně, na níž aktivně participovali ti herci, kteří o to měli zájem. S jiným obsazením a v jinou dějinnou chvíli by inscenace vypadala určitě jinak: ovšem „víc jinak“, než by tomu bylo v případě zkoušení s jiným režisérem. *Experiment myší ráj* můžeme označit za svého druhu site-specific: architektonická a estetická tvář. Nové scény se do jeho výtvarné podoby otiskla výrazněji než v ostatních inscenacích, byť jsme se vůči ní vymezovali i v pozdějších projektech.¹⁹²

K takto extrémnímu autorskému přístupu už později nedošlo, a to ani v další inscenaci s Jiřím Havelkou. Jde o výjimečně vyčerpávající přístup, který vyžaduje nejen zkoušení, ale i mnoho hodin příprav mimo čas ve zkušebně nebo na jevišti. Pro práci v ND to byla zátěžová zkouška; nikdy si nepřestanu cenit toho, že jsme ji podstoupili a *Experiment myší ráj* pro mě znamenal hned v úvodu rozražení mnoha bariér a šťastný konec naší první sezóny. Autorská dramaturgie došla úplného naplnění: osobní téma, nová distribuce tvůrčí odpovědnosti, zkoumání divadelnosti, společenská angažovanost, redefinice diváctví.

¹⁹¹ HAVELKA, Jiří, SLÚKOVÁ, Martina, LJUBKOVÁ, Marta. *Experiment myší ráj*. Praha: Národní divadlo, 2016. ISBN 978-80-7258-565-6.

¹⁹² V *Návštěvě* diváci vstupovali na jeviště přes zákulisí, v první scéně postávali na jevišti, pak se na tamtéž usadili do řad umístěných ve velkém stanu, který se v závěru otevřel směrem do hlediště. Otočení jeviště a hlediště v inscenaci *Za krásu* již bylo zmíněno. S pohybem diváků po jevišti a pak do hlediště jsme pracovali v inscenaci *Všem se nám uleví*.



Experiment myší ráj. NS První snímek ze začátku představení, druhý z konce. Zbývá jediná myš.
Foto archiv ČND.

6 Dramaturgie jednorázových akcí

Repertoár znamená pro divadlo primární komunikační kanál směrem k divákům, dneska už ale zdaleka není jediný, a mluvíme-li o systematické práci s publikem, o oslovování jeho menších částí, hovoříme právě často o programu stojícím mimo základní kameny repertoárové skladby. V tomto směru byla naše činnost mnohačetná: patřila do ní scénická čtení nejrůznějších typů textů i pro nejrůznější příležitosti, speed datingy, happeningy a další akce. Nebudu psát o všem, s čím jsme v této oblasti experimentovali, zmíním se podrobněji jen o několika rozsáhlejších, svou koncepcí a rozměrem výjimečných projektech, které považuji za důležité pro svoje uvažování o divadelní dramaturgii v instituci ND.

Většinu těchto jednorázových akcí (nebo akcí s malým počtem repríz) jsme v prvních letech uváděli pod zastřešujícím označením *Nová krev*.¹⁹³ Využili jsme tak název své koncepce jako značku pro to, co přesahovalo běžný program. Uvnitř jsme pak jednotlivé typy večerů ještě dále pojmenovávali a specifikovali. V prvním roce jsme tenhle název použili zřejmě nejčastěji a modelů bylo nejvíc. Také vzniklo největší množství projektů, které měly téměř plnohodnotný inscenační charakter, často se několik dní zkoušely, existoval pro ně scénář, podílely se na nich širší týmy, vycházela obsazení. V nejasné, špatně čitelné struktuře celého ND to pro dramaturgii byl způsob, jak co nejefektivněji dát najevo svou přítomnost, formulovat veřejně svůj program, pokusit se zřetelně pojmenovat novou tvář souboru a jeho směřování. Samozřejmě to také byla cesta, již jsme komunikovali s menšími skupinami diváků, cíleně budovali fanouškovskou základnu, pracovali s intimním setkáním, jehož se v ND dosahuje jen velmi obtížně. V neposlední řadě tato dramaturgická řada znamenala příležitost k detailnější a zároveň častější práci se souborem, pokus o spojování nespojitých skupiny, okamžik sblížení nových posil souboru s ostatními kolegy. A z organizačně-dramaturgického hlediska to

¹⁹³ Programů *Nové krve* bylo nakonec celkem 27. Zprvu se jednalo o scénická čtení, kabarety, prezentace nových her, později parainscenační tvary vzniknuvší jako pandán či derivát k repertoárovým kusům. Pod tento zastřešující název se skryly například i vánoční akce s publikem či pozdější speed datingy. Nejvýznamnější a nejzásadnější byla určitě trilogie (*Nová krev: Výprava*, *Nová krev: Zábor*, *Nová krev: Šaráda*) uvedená v první sezóně. Každá část se odehrávala na jedné scéně ND a všechny měly povahu site-specific, představily danou budovu a vyrovnávaly se s jejím dědictvím. Divácký i provozní úspěch byl nečekaný a obchodní oddělení si přálo je nadále reprízovat. Nechtěli jsme se zpronevřit původní představě výjimečnosti, a tak vznikl kompromis: *Šaráda* na NS se hrála 2x, *Výprava* v HB a *Zábor* ve StD 3x. V *Nových krvích* jsme jako dramaturgie nečekaně naplnili další rys autorského divadla – hojně jsme v nich sami vystupovali. Označení *Nová krev* jsme postupně opustili a zavedli další zastřešující názvy: *ND Talks*, *Emergency Briefing* ad. - tam šlo však spíš o formáty společenské než inscenační a bude o nich řeč v dalších kapitolách.

byla nesmírně cenná možnost seznámit se důvěrně s běžným provozem instituce. Jakkoliv večery *Nové krve* měly kromě jiného přinést lepší komunikaci s diváky, zpětně viděno posloužily mnohem více „dovnitř“ divadla ve všech směrech. Veškeré snahy tohoto typu vznikaly organicky, z tvůrčí potřeby, nikoliv jako explicitně formulované programní záležitosti. Také jsme si potřebovali všemi cestami ohledat potenciál po nás dost nové instituce: různými typy akcí jsme testovali provozuschopnost, flexibilitu, programovou elasticitu, ale i názorovou otevřenost a personální připravenost celého organismu.



Nová krev: Šaráda. NS. Uprostřed Alexej Pyško (Gustáv Husák) při otevření divadla. Foto Martin Šandera.



Nová krev: Výprava. HB. Scéna z Rukopisů. Eva Salzmannová jako Libuše. Foto Jakub Fulín.



Nová krev: Výprava. HB. Hasiči vzpomínají na nejhorší požár našich dějin (Lucie Juříčková, Alois Švehlík).

Foto Jakub Fulín.



Nová krev: Záběr. Začátek už před StD (Patrik Děrgel s diváky). Foto archiv ČND.



Nová krev: Záběr. Konec na jevišti StD s diváky (ve středu Lucie Žáčková jako Eva Vrchlická). Foto archiv ČND.

Vznik akcí *Nové krve* byla svým způsobem provozní laboratoř: dvousezónním experimentováním jsme nabyli hodně zkušeností, ohledali jsme prostor a vůbec možnosti celé instituce, a tak jsme se pro budoucnost vybavili pro případ střetu s argumentem, že „něco nejde“. V tomto ohledu to byl dramaturgický experiment se silným produkčním přesahem. Intenzivně nastavený program časem zeslábl, ale značka zůstala.

Dramaturgie v extrémních podmínkách – a v ND se může dramaturgická práce zcela zásadně vzdálit provozu – je silnější, disponuje-li přehledem o celku a má-li vhled do chodu a fungování instituce. Měla jsem velkou výhodu, že mě organismus ND zajímal zcela přirozeně, v celé jeho šíři; od počátku jsem měla pocit, že jakákoliv znalost či vědomost v tomto ohledu se mi může hodit.

Prostředí ND je přísně stratifikované a kompetence ve velké instituci velmi důsledně a přesně distribuované. Nechtěla jsem se jako dramaturgyně vzdát možnosti přenést rekvizitu z jedné strany jeviště na stranu druhou, znamenalo to ovšem spoustu lidí v jejich kompetencích znejišťovat.



Nová krev na valentinské téma. Horní foyer NS. Hraje celá tehdejší dramaturgie ČND (zleva Milan Šotek, Jan Tošovský, Ilona Smejkalová, autorka práce). Foto archiv ČND.

Nová krev časem ztratila svůj náboj i smysl, přežila se i tím, jak se měnil provoz a náš program. Později jsme se začali věnovat víc jednorázovým akcím, jimiž se budu zabývat v kapitole o makrodramaturgii, protože přesahovala čistě inscenační rámec, nebo šlo o projekty, které už nešlo pod tuto značku nadále organicky řadit. Poslední *Nová krev* přesto vznikla až v roce 2020. I slovo „nové“ časem ztratilo

smysl. Poučili jsme se, že na některých pojmech se prostě nesmí lpět. Na významu časem nabývaly jiné performativní akce. Dvěma z nich jsou věnovány následující podkapitoly.

6.1 Sametová simulace

ND se jako velká instituce často ocitá pod tlakem výročí: společenská role s sebou může nést tlak na divadelní slavení. Některé události jsou inspirativní a motivační a z jubilea se může stát nečekaná dramaturgická pobídka, jindy je to spíš nepříjemná nutnost. Vzhledem k tomu, že jsme během našeho období považovali za zásadní reflektovat celospolečenská témata nedivadelně, zcela přirozeně jsme sledovali i možnosti přímých divadelních reakcí, byť pro nás nebyly prioritou. Klíčových výročí je nepřeberně, a je záležitostí dobrého plánování – a dramaturgické rozvahy – zvolit ta umělecky relevantní. My jsme se potkali s několika významnými výročími, zmíním zde dvě.

Ke stému výročí vzniku samostatného Československa v roce 2018 jsme se přihlásili adaptací dávno nehraného dramatu legionářského autora Rudolfa Medka *Plukovník Švec* z roku 1928. Premiéra se konala na Nové scéně a titul zůstal na repertoáru i v letech po výročí. V návaznosti na téma inscenace vznikla karetní hra *LegioNÁŘEK* autorů Petra Erbese a Borise Jedináka, interaktivní instalace *Stůl Zborov* ve foyer NS, na níž se podílel výtvarník Honza Tomšů, a výstava na téma československé legie na Rusi, již přispěl historik Tomáš Jakl.



Interaktivní *Stůl Zborov*. Horní foyer NS. Foto archiv ČND.



Karetní hra *LegionÁŘEK*. Foto archiv ČND.

Další zásadní výročí, třicet let od revoluce v roce 1989, jsme již jako repertoárový kus zpracovávat nechtěli, zároveň pro nás jako pro generaci narozenou v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století znamenala důležitý životní zvrat. Pochod studentů 17. listopadu 1989 navíc prošel přímo pod okny ND a NS a česká divadla pak v dalším vývoji sehrála klíčovou roli.

Pro toto výročí jsme připravili projekty,¹⁹⁴ které přesahovaly rámec divadla (kromě výstavy v café NONA to byly například tři arkádové automaty s původními hrami na téma listopadové dny roku 1989¹⁹⁵), z hlediska inscenačního však vybočovala *Sametová simulace: Kabinet*. Byl to velký (a provozně a organizačně úspěšný) pokus o koprodukcii, na němž Činohra přímo spolupracovala s nezávislou skupinou VOSTO5.

Sametová simulace měla tři části, které se odehrávaly na různých místech v Praze¹⁹⁶ a jež připravovaly různé kolektivy umělců, naše část – *Kabinet* – byla situována na Novou scénu. Skupina tvůrců *Sametové simulace* byla tak rozsáhlá a disparátní, že se dlouhé měsíce nedařilo dojít k formální, obsahové a formátové

¹⁹⁴ Přehled všech aktivit k výročí listopadu 1989 viz *Sametová simulace*. Online tisková zpráva. Národní divadlo. 2019. Dostupné z: <https://media.narodni-divadlo.cz/11302/1575540951-sametova-simulace-tz.pdf> [citováno 2023-12-31].

¹⁹⁵ Ve vlastnictví ČND jsou dodnes a vystaveny na nám. Václava Havla byly i při připomínce výročí 17. listopadu 2023. V listopadu 2019 jsme je umístili do všech tří budov ND (v HB k velké nelibosti hledištního personálu), později všechny – funkční – stály u divácké šatny na NS, takže si všechny tři hry mohli zahrát návštěvníci kavárny i NS ještě dlouho po oslavách.

¹⁹⁶ *Sametová simulace: Federál* byla inscenace-performance ve spolupráci VOSTO5 a 8lidí a uváděla se v bývalém Federálním shromáždění (dnešní Národní muzeum). Tvůrci z VOSTO5 ještě připravili *Sametovou simulaci: Tribunu*, což byla interaktivní instalace v divadle Archa.

shodě. V koprodukční dvojici ČND a VOSTO5 jsme se nakonec pustili do zmíněného *Kabinetu*.

V přípravách celého projektu bylo rozhodující slovo z jeho názvu, pojem „simulace“, jímž se tvůrčím způsobem zabývá Jiří Havelka, režisér koprodukční části s Činohrou.¹⁹⁷ Simulaci jako jistý konstitutivní divadelní princip jsme chtěli ověřit právě v souvislosti se známým a ve společnosti stále živým výročím taky proto, že my sami jsme byli do jisté míry pamětníci.



Sametová simulace: Kabinet. Pohled na hlediště a jeviště, kde po stranách sedí i diváci. Foto Jan Hromádko.

Zvolili jsme okamžiky listopadových dní, kde ale nikdo z nás nebyl osobně přítomen: jednání Václava Havla a zástupců Občanského fóra s představiteli komunistické moci v čele s tehdejší předsedou československé vlády Ladislavem Adamcem a později Mariánem Čalfou. Textový materiál jsme čerpali z knihy Vladimíra Hanzela, osobního tajemníka Václava Havla, který byl všem jednáním přítomen a zaznamenával je. Přepisy pak vyšly jako *Zrychlený tep dějin: reálné drama o 10 jednáních*.¹⁹⁸ Text má parametry divadelního opusu se

¹⁹⁷ HAVELKA, Jiří. Sametová simulace. In *Činohra Národního divadla 2019/2020*, s. 28-41. Praha: Národní divadlo, 2019. ISBN 978-80-7258-697-4.

¹⁹⁸ HANZEL, Vladimír. *Zrychlený tep dějin: reálné drama o deseti jednáních: autentické záznamy jednání Občanského fóra a Verejnosti proti násilí s představiteli státní moci v listopadu a prosinci 1989*. 2. Praha: Galén, 2006. ISBN 80-7262-426-1.

scénickými poznámkami, je *de facto* přepisem odpovídajícím dramatu, rozděleným podle dnů do dějství.

Naším úkolem bylo vybrat a zkondenzovat text do realizovatelné délky (ač jsme se dlouho zabývali myšlenkou inscenovat knihu celou), připravit scénické řešení a vybrat obsazení. Provozně náročnější akci se dostal i zkušební čas, protože byla naplánována dostatečně dopředu (v běžném provozu se dodatečné zkoušky přidávaly neobyčejně obtížně). Dějinný okamžik jsme „muzealizovali“: jednání kolem stolu jsme vsadili do skleněného akvária, které jsme umístili na jeviště. Vypadalo jako výstavní exponát, mělo kustodku, bylo odděleno provázkem a diváci ho mohli pozorovat z jeviště nebo hlediště. Uvnitř byl mikrofon pro lepší přenos zvuku ven a obraz se promítal i do foyer a vysílala ho Česká televize.¹⁹⁹



Sametová simulace: Kabinet. Pohled od diváků z jeviště. Foto Jan Hromádko.

Scénografické řešení upomínalo na stísněné prostory jednání, jejich oddělenost, izolovanost; v něčem asociovalo parlament či jiné schůze přenášené obrazem a zvukem atd. Diváci se mohli v prostoru Nové scény zcela svobodně pohybovat v hledišti i po jevišti a na situaci uvnitř terária neměli žádný vliv. Mluvčí, kteří v daném dějství nevystupovali, mohli jít do zákulisí nebo si sednout kamkoliv mezi diváky.

¹⁹⁹ *Sametová simulace: Kabinet*. Televizní záznam inscenace. 2019. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10000000395-sametova-simulace-kabinet/> [citováno 2023-12-31].

Při práci s textem jsme usilovali o srozumitelnou kompresi, ale naším cílem bylo i akcentovat určité dějové momenty: vyjednávací schopnosti Václava Havla, vypočítavost a taktiku Ladislava Adamce, okamžiky, kdy docházelo ke skutečným zvratům, ale i třeba upozadění slovenské opozice. Podobnou práci zná každý tvůrce, který kdy modeloval autentický přepis debaty. I v tomto případě jsme sáhli k adaptaci – šlo o přetvoření z média dokumentárního záznamu, který ovšem nemohl být doslovným záznamem původně mluveného projevu, do podoby dramatického textu (včetně scénických poznámek).



Sametová simulace: Kabinet. Martina Preissová jako kustodka. Foto Jan Hromádko.

K dispozici jsme měli herce ze souboru ČND, které jsme doplnili o představitele z nezávislé scény nebo o herce z ostatních divadel, bývalé herce či neherce a studenty z DAMU. Herci a někteří zaměstnanci²⁰⁰ z ND ztvárnili hlavní normalizační kádry, ostatní reprezentovali opačnou stranu.²⁰¹ Toto pravidlo neplatilo stoprocentně, realita nám opět v jednotlivostech zkomplikovala život. Signifikantní bylo obsazení Roberta Mikluše do role Václava Havla. Na počátku sezóny 2019/20, kdy jsme *Kabinet* hráli, nastoupil do souboru ND. Václavem

²⁰⁰ Projektu se v malých rolích účastnili i dramaturg Jan Tošovský a hlavní ekonom Petr Tošovský.

²⁰¹ Já jsem vstoupila v roli jediné ženy přítomné jednání. Byla to Eda Kriseová, která dohromady řekla pár vět. Převážilo moje „neherectví“, a tak jsem byla ve skupině opozice, „správně“ by měla tuhle roli hrát herečka nezávislého divadla. Byla to ale úloha tak marginální, že bylo provozně snazší nechat říct dvě věty člověka, který je celému zkoušení stejně přítomen.

Havlem se tedy stal na svém vlastním profesním rozhraní. Rolí symbolicky vstoupil do souboru.

Kabinet znamenal fascinující extrém, jež jsem pak už nikdy na žádné scéně ND v této podobě nezopakovala, který pro mě ale zůstává inspirativním dramaturgickým přístupem k tvorbě repertoáru. Formát rekonstrukce autentické situace umožnil text číst, nebylo se třeba nic učit ani usilovat o psychologické herectví, civilnost nebo dokonce jistá topornost projevu byla ku prospěchu věci.²⁰²



Sametová simulace: Kabinet. Děkovačka. Foto Jan Hromádko.

Simulace bez nároku na delší reprízování umožnila odvážnější koncept, příležitost shromáždit výjimečný počet různorodých umělců v jednu chvíli na jednom místě. Je to dramaturgická událost – příprava podkladů a koncepce je stejně náročná jako v případě inscenace, zkoušení je radikálně kratší a pocit diváckého svátku se dostaví snadněji, tím pádem se i pravděpodobněji může dojít k pocitu aktivní, reflektované spoluúčasti. Jak o ní v úvodu studie o autorském divadle píše Josef Kovalčuk²⁰³ a jak o ní, jinak, po svém, píše Jiří Havelka: „Simulaci v tomto nasvícení chápu jako ‚ztělesňování‘ světa v přítomnosti se zkušeností minulosti. Simulace jako komplexní lidsko-občanská situace, nejen mentální nebo fyzická

²⁰² V rozsáhlém obsazení bylo 12 neherců (včetně mě v jediné ženské roli v základní dějové lince; kustodku, která uváděla dějství, představovala Martina Preissová). Více o inscenaci zde <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/7320> [citováno 2023-12-10].

²⁰³ KOVALČUK, Josef. *Téma: autorské divadlo*.

immerse, kdy je člověk vtažen a ponořen do estetické hry, případně etického dilematu. Simulace nezdivadelňuje určitý názor, ideu nebo téma, ale vytváří fikční časoprostor, ve kterém si názor, ideu nebo téma musí extrahovat divák sám, ba co víc, kdy divák sám svým tělem (kotvou v přítomném teď) propojuje minulost a budoucnost. Neprobíhá pouze ‚zrcadlení‘, případně klíčování významů, dochází k souznění, k rozvibrování určitých sítí a vzorců, které se už zdaleka netýkají pouze jednotlivce, nýbrž celého společenství. Situace není demonstrována, je ‚ztělesňována‘ divákem (obecenstvem), nikoli hercem (tvůrci). V jistém smyslu chápu divadelní simulaci jako krajní variantu divácké spoluúčasti, jako zrovnoprávnění pojmu divák – herec, případně občan – performer.“²⁰⁴

6.2 Domovská scéna

Performativní trilogie *Domovská scéna* je zvláštní případ projektu, který v celkovém provozu a existenci ND působí jako svého druhu anomálie. Vymyká se všem možným pravidlům tvorby v instituci tohoto typu, proto ho považují za zásadní, klíčový, dokonce za formativní. Existuje o něm jen minimum materiálních dokladů (a taky minimum očitých svědků). Figurovala jsem v něm jako dramaturgyně přizvaná k rozpracované koncepci, nevymyslela jsem ho, ale okamžitě jsem ocenila jeho mimořádný potenciál. I proto se pokusím vyzvednout jeho výjimečné rysy právě z hlediska autorské dramaturgie.

- a) *Domovská scéna* byl „náhradní“ projekt. Vznikl i proto, že se v zimě 2021 na poslední chvíli zrušilo zkoušení naplánované činoherní inscenace do Stavovského divadla (s premiérou v březnu 2022). V provozu a hracím plánu divadla se objevil volný prostor, který jsme mohli jako Činohra zaplnit.
- b) Autorem myšlenky, konceptu, hlavní (ve dvou částech dokonce jediným) performerem byl Petr Vančura, herec ze souboru Činohry ND. Nápad a odvaha do projektu vstoupit byla zcela jeho, on byl iniciátorem. Se svojí ideou na performativní projekt oslovil mě: buď ve mě měl důvěru jako v dramaturgyni, nebo respektoval profesní hierarchii. Nebo oboje. Pro mě to bylo v tomto ohledu absolutní vyvrcholení našich snah aktivizovat soubor dramaturgickým směrem. V průběhu sedmi let jsme se v programu mimo repertoár často snažili vycházet z iniciativy a přání herců. Takto komplexní a promyšlený koncept se objevil poprvé.

²⁰⁴ HAVELKA, Jiří. Sametová simulace, s. 41.

- c) *Domovská scéna* se týkala přímo tématu existence, dokonce bytí herce v Národním divadle. Dozrála po měsících Petrova výzkumu na téma herectví²⁰⁵ a angažmá, jež myslím urychlil náročný covidový lockdown. *Domovská scéna* byl projekt, který mimo jiné tematizoval osobní situaci umělce ve vypjatém, ostře sledovaném prostředí národní instituce. Po pandemii šlo taky o řadu dalších témat: bezpečí a limity angažmá, postavení herce v prestižní instituci, touha po dialogu na blízko. Petr byl navíc v angažmá v ND krátce, nastoupil v roce 2019.
- d) Tři části projektu na sebe navazovaly, rozvíjely podobná témata, která ale nasvědčovaly z různých úhlů. Byl to dramaturgicky nesmírně inspirativní koncept právě svou propojeností – a to zdaleka nejen personální, profesní (všechny tři části spojoval také téměř identický tým).
- e) Téma mělo nejen osobní, sebeafirmativní rysy, ale vztahovalo se zcela zásadně ke všem třem budovám ND. Navázanost na ně byla konstitutivní, klíčová. Šlo o hluboce promyšlený site-specific projekt. Předmětem výzkumu se zde stalo samotné divadlo jako budova, ale také – a to je zásadní – jako instituce.
- f) Pro první část trilogie byla nevyhnutelně nutná spoluúčast hereckých kolegů. Bez „souboru“ by se vůbec nedala uskutečnit.
- g) Projekt prověřoval ochotu a schopnosti diváka participovat.

Takové shrnutí by zde mohlo stát jako další soupis rysů autorského divadla: živá reakce na situaci, osobní ručení, dehierarchizace složek, kontakt s divákem. Tradiční divadelní prostor byl pojatý jako primárně performativní prostor, což ve mně navíc oživilo otázku z počátku mé práce v ND: co s obrovskými prostory dnes. S novým nápadem musel přijít kolega, abych dokázala znovu a jinak nahlédnout za stereotypní vnímání Stavovského divadla.

Domovská scéna sestávala ze tří částí: *Vytírání*, *Herec toužící po dialogu*, *BezDomovská scéna*. Jejich pořadí považuji za klíčové, a jednotlivé části popíšu v chronologickém sledu. Pro mě nejdůležitější bylo hned první *Vytírání* s podtitulem *Prostorová haiku pro libovolný počet herců*²⁰⁶. Mělo parametry běžného představení: odehrávalo se ve Stavovském divadle v předem určený večer, v obvyklém hracím čase, bylo zařazeno do programu, prodávaly se

²⁰⁵ Například s principem, který uplatnil v jedné části trilogie (*Vytírání*), experimentoval Petr v HB už za lockdownu.

²⁰⁶ Více podrobností viz <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/333> [citováno 2023-12-10].

vstupenky a hledištní personál byl na svých místech. Byly splněny i další provozní zvyklosti: určený tvůrčí tým, zákulisní personál, proběhla zkouška a bylo vyvěšeno i obsazení. Běžnému provozu odpovídal též obtížný proces obsazování: pečlivý výběr performerů byl stejně nakonec ovlivněn tím, kdo měl čas.

Ve dvou částech večera, odpovídajících formálně standardnímu představení (první polovina, pauza, druhá polovina), sedm herců a hereček – členů a členek Činohry ND – vytřelo podlahu Stavovského divadla. Jak napsal Petr při přípravě: „Herci (tedy osoby živící se herectvím a angažmá v ND) vytírají prkna své domovské scény (kýbl a hadr). Performance navazuje na větu performerů Karla Milera že ‚Holý fakt má rozměr universa‘ a klade si za cíl, neznámenat víc, než co divák vidí – tedy herce, kteří vytírají podlahu. V druhé půlce performance podlahu vytře pojízdný stroj, který bude řídit technik.“²⁰⁷

Diváci byli rozesazeni pouze v lóžích, jejich pohledu z výšky se otevíralo vyprázdněné, lehce přisvícené hlediště a na scéně se nejprve střídali herci a herečky s kýbly a hadry v pohybu, který nebyl nijak stylizovaný (cílem bylo opravdu vytřít), ale v předem určené prostorové kompozici. Jejich akce měla hluboký, a přitom úplně prostý záměr: na jeviště jej přišli jenom naplnit. Vytírání probíhalo v tichu, jen za scénou hrála hobojistka (nebyla vidět a o její živé hře se publikum nemohlo přesvědčit, navíc hrála nenápadně, postupně přidávala tóny; člověk zvyklý na pobyt ve StD mimo hrací čas by si mohl myslet, že si jen individuálně v zákulisí něco zkouší). Petr využíval i titulkovací zařízení (promítal tam prostá sdělení oznamující začátek, přestávku a konec), to byl jediný text *Vytírání*. Používala se opona.

Performance testovala divadelnost po sám limit extrémně divadelního prostoru. První část svou činností naplnili herci: měli jsme možnost pozorovat jejich charakteristický temporytmus, tenzi, napětí, fyziognomii, byli to představitelé nejrozumnějších divadelních rolí odhaleni na pravou podstatu toho, čeho se nemohou zbavit, co je konstituuje, co je tvoří. Prostou činností, jež je určena uklízečům, čistili prostor, v němž za běžných okolností „září“. Jejich fyzická práce trvala, nešlo ji zrychlit. Po přestávce přijel technik s čistícím strojem a tutéž činnost udělal za zlomek původního času, ale v mnoha ohledech nedokonale (nedostal se například do rohů a nemohl zajet až na kraj jeviště). Byl to nesmírně silný obraz, s nímž se asociovalo nepřeborné množství motivů divadelních, ale i existenciálních.

²⁰⁷ VANČURA, Petr. Email Martě Ljubkové. 2022-1-2.

Vytírání mělo svým způsobem podobu skupinové meditace, bylo extrémní i co do nároků na publikum. V hlavní roli si tak nakonec zahrálo *de facto* samotné Stavovské divadlo. Byl to moment silného dramaturgického oživení. Co v takovém prostoru dávat, nakolik je performativní, ale hlavně: co do budoucna s takovými budovami, pokud z nich nechceme udělat muzea. Kde leží jejich performativní potenciál, jež jsme ještě nevyužili. Byl to pohled na prostor přes zvětšovací sklo, a to sklo paradoxně poskytli herci svým „nehraním“, svým performativním bytím.



Vytírání. StD. Konec performance. Foto Jan Burian.

V následujících částech pak vystupoval už jen Petr Vančura, o to silnější v nich ale byla spoluúčast diváka jako jednotlivce. Ve vyvýšeném domku na náměstí Václava Havla byl Petr připraven vést individuální rozhovory s kolemjdoucími. *Herec toužící po dialogu* tematizoval blízkost s divákem; zároveň také zhmotnil pomyslný „piedestal“, na němž za normálních okolností herec stojí a kam se tady za ním

musel zájemce vyšplhat; významově působil i prostor mezi Novou scénou a Historickou budovou jako průsečík různých dob a napětí pohybu mezi dvěma budovami.



Herec toužící po dialogu. Nám. V. Havla. Zájemci o dialog stojí ve frontě. Foto Marek Bartoš.

Zde se naplnila hlavně Petrova osobní témata, z nichž jedním z nejzásadnějších je bezpochyby vztah s divákem jako konkrétním člověkem s konkrétním příběhem. Několikadenní intenzivní otevřenost samozřejmě nastoluje i otázky vyčerpání a práce se silami.

BezDomovská scéna jako třetí část představovala další test hereckého nasazení. Herec, který nejprve vytře své jeviště, pak si přejde promluvit s divákem a nabídne mu svou otevřenost, nakonec přichází žebrot. Ekonomické téma je na snadě, samozřejmě i téma skromnosti, pokory, ponížení, ale taky slávy a moci a síly kontextu. Na vertikále se Petr z posedu opět přesunul na kolena, jak tomu bylo ve *Vytírání*. Petr v pozici žebračka se skloněnou tváří žebrol před StD v době, kdy do něj přicházeli diváci na představení, v němž hráli jeho kolegové. Zároveň ve foyer ve fotogalerii souboru vyměnil svůj portrét za tablet, v němž se promítalo jeho žebrot. Tvář slavného, respektovaného herce prvního souboru v zemi byla nahrazena projekcí žebrajícího zoufalce. Dva póly sociálního statutu vstoupily v dialog v jednom člověku.



BezDomovská scéna. Petr Vančura žebrá před diváckým vstupem do StD. Foto Marek Bartoš.



BezDomovská scéna. Část performance ve foyer StD. Foto Marek Bartoš.

Projekt byl cenný nejen pro Petra Vančuru, který využil možností své domovské scény pro osobní výzkum (a tedy rozvoj), ale i pro další dramaturgické směřování instituce. Performativní potenciál budov a prostorů kolem nich byl rozvíjen zcela novým směrem. Projekt ukázal nevyužité možnosti hereckého souboru a zároveň stvrdil, že potřebují podporu, aby se mohly rozvinout. Dramaturgie vykročila za svoje obvyklé hranice a nasýtila se tvůrčím potenciálem herce-umělce. Synergie profesí přinesla nečekané výsledky.

Spolupráce s Petrem na celé sérii znamenala rozvoj dalších dramaturgických dovedností a kompetencí – snahy porozumět tvůrčímu záměru herce, potřeby definovat je v rámci celku divadla, pomoc při zrodu myšlenky, která nebyla inscenační, ale ryze performativní, rozšíření vyjadřovacích prostředků dramaturgie mimo rámec repertoárové inscenace.

Minimalismus a zároveň velká Petrova důslednost s našimi dalšími projekty v ND souzněly (snaha o dokonalost) a zároveň byl v silné kontradičce. Kontrast jednoduché činnosti a přetíženého prostoru znamenal neustálou dramaturgickou revizi vnímání prostoru. Byl to projekt, díky němuž jsem viděla místa, kde jsem intenzivně trávila několik let, zcela jinou perspektivou. Doposavad jsem to byla já, kdo měl pohledy přinášet, nabízet, na samém závěru přišel nový impuls z nečekané strany. Performativní úvahy o prostoru otevřely zcela překvapivý potenciál prostoru, bohužel jsme ho již nedokázali naplnit, přiblížil se konec mandátu.

Celá *Domovská scéna* byla uvedena (a tím pádem uzavřena) pár týdnů před naším odchodem. S performativním uvažováním a prostorem Nové scény, kde jsme se cítili nejsvobodnější, jsme se jako odcházející umělecké vedení symbolicky rozloučili svou vlastní celodenní performancí na náměstí Václava Havla na samém konci června 2022²⁰⁸.

²⁰⁸ *ND Talks: Poslední kapka krve* začínala ve 12 hodin 12. června 2023, konala se na náměstí Václava Havla a později v horním foyer Nové scény a koncipovali jsme ji jako celodenní otevřenou performanci určenou k poslednímu setkání s kolegy, diváky i náhodnými kolemjdoucími. Projekt byl mnohem komornější než podobně extravagantní nonstop čtení celého Goethova Fausta ve dvou dílech, které jsme pod názvem *Faust komplet Faust* uskutečnili na téže místě 19. června 2019 (viz foto na s. 50).



ND Talks: Poslední kapka krve. Nám. V. Havla. Autorka práce v jednom z mnoha kostýmů během performance (převlékání proběhlo každou hodinu). Foto Michal Hančovský.



ND Talks: Poslední kapka krve. Nám. V. Havla. Jan Frič a autorka práce. Hlasité předčítání konceptu Nová krev. Foto Michal Hančovský.



*ND Talks: Poslední kapka krve. Nám. V. Havla. Daniela Špinar, Jan Frič a autorka práce.
Závěrečné zapálení konceptu Nová krev. Foto Michal Hančovský.*

7 Dramaturgie divadla mimo divadlo

Kapitoly o budování programu Činohry v rámci repertoáru nebo doprovodných inscenačních projektů a jejich dramaturgických specifikách v této části doplním krátkou zprávou o naší tvůrčí činnosti během coronavirové pandemie od března 2020 do června 2021. Bezmála dvousezónní pauza v inscenační práci znamenala opravdu dlouhou a zcela nečekanou, bezprecedentní přestávku.

Lockdown a ztráta jeviště a přímého kontaktu s diváky pro dramaturgii znamenaly výzvu, ale ne tragédii. Byli jsme vnějšími okolnostmi donuceni k tvorbě mimojevištních formátů či formátů se zprostředkovaným přenosem, s nimiž jiné divadelní skupiny experimentují běžně a už dlouho. Vnější okolnosti nás přiměly ohledávat pole, které je za běžných okolností velkým institucím s obřími hledišti málo přístupné. Z hlediska dramaturgie konstantě ovlivňované traumatem z parametrů návštěvnosti šlo dokonce o období mimořádně svobodné: neexistovala žádná měřítko, jimž bychom museli dostát, žádná omezení, jichž bychom se měli obávat. Možnost zkoušet nový přístup k dramaturgii přišel po pěti letech naplněného mandátu, přinesl tedy vítaný impuls, jakkoliv cynicky to může znít. Jakmile vypadlo kritérium široké, obecné akceptovatelnosti našich inscenací (inscenačních děl), mohli jsme lépe cílit na opravdu konkrétní skupiny diváků. Uvědomila jsem si „mnohost“ publik, jak se o ní hojně píše a uvažuje, a definitivně jsem si potvrdila, že východiskem pro nás může být pokus o zacílení na konkrétní divácké skupiny.²⁰⁹

Zároveň jsme svoje snahy mohli poprvé skutečně rozšířit i do zahraničí nebo mimo Prahu. Dramaturgie Činohry ND tak paradoxně v této chvíli dostala úplnou tvůrčí svobodu, protože se zbavila tíže tří určujících budov. Bohužel se nikdy dost nepodařilo tuhle situaci zreflektovat a vyvodit z toho pro naši další tvorbu smysluplné závěry. Zkušenost lockdownu jsme ve své tvorbě každý zohlednil podle svého naturelu a směřování.²¹⁰ Jako nejvýmluvnější příklad dopadu karantény posloužila výše popsaná *Domovská scéna*.

²⁰⁹ V naší práci se to několikrát stalo organicky, ale obchodní oddělení s tím neumělo tak docela pracovat. Inscenaci *Experiment myší ráj* si oblíbili vědci a etologové, *Jsme v pohodě* se změnila v doslova kultovní inscenaci pro LGBTQ+ komunitu a na *Plukovníka Ševce* chodili celé rodiny a potomci legionářů. Ve zvláštní oblibě inscenaci chovaly dvojice dědeček – vnuk, což je v divadle naprosto neobvyklé.

²¹⁰ Lockdown měl zásadní vliv i na vztah umělců k profesi. Obecně se pak zrychlila debata o podmínkách práce, a hlavně o ekonomické situaci umělců, v jednotlivostech došlo k odchodům z oboru. Z dramaturgie Činohry odešel zcela mimo divadlo kolega Jan Tošovský, jehož hlas pak v následujících nemnoha zbývajících měsících citelně chyběl. Zpětně viděno tím dramaturgický tým utrpěl velkou ránu.

Nemám v úmyslu zaznamenat všechny cesty, jimiž jsme se pokoušeli udržet kontakt s publikem, budu se věnovat pouze dramaturgickým specifikům dvou projektů, na nichž jsem participovala. Jeden měl podobu filmovou, druhý audiální a uplatnila jsem zde zase jiné dramaturgické postupy, a to i proto, že jsem se octla tvář v tvář pro mě ne zcela prozkoumanému médiu.



Faust. StD. Natáčení během covidového lockdownu. Ve středu Veronika Lazorčáková jako Markétka.

Foto Patrik Borecký.

Pro název kapitoly používám označení *Divadlo mimo divadlo*, které jsme zvolili v lockdownu a pod nímž se tehdy v Činohře nabízel veškerý program, jež v této dramaturgické řadě vznikl. Původně jsme si mysleli, že ho jako cyklus udržíme a budeme rozvíjet dál, vzhledem k zrychlenému konci našeho mandátu už po této značce zůstalo jen pár pohrobků a audiovizuálních zpráv.²¹¹ V následujících podkapitolách představím projekty, které považuji z dramaturgického hlediska za nejinspirativnější.

²¹¹ Desetiminutový dokument o *Divadle mimo divadlo* pro ČND natočil Robin Kvapil. Za scénou: *Divadlo mimo divadlo*. 2021-6-24. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=B-b4LZTqosY&list=PLX4BdqzB_vhNK1BCuYmVbxRn5ZunrhPEy&index=10 [citováno 2023-21-9]. Podcast ND na stejné téma viz JACQUES, Nina. *Speciál: Divadlo mimo divadlo*. Podcast Národního divadla. Dostupné z: <https://open.spotify.com/episode/35M72rHIHTLLeo9xtFBSvg> [citováno 2023-12-10]. Web dramaturgické řady <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/divadlo-mimo-divadlo>. [citováno 2023-12-10].

Očitý svědek

Očitý svědek měla být inscenace na Novou scénu s premiérou v sezóně 2020/21. Připravovala jsem ji spolu s režisérem Jiřím Havelkou a v projektu jsme chtěli navázat na naši předcházející práci při zpracovávání historických témat. Budoucí inscenace měla již sestavený tvůrčí tým, hotové obsazení a navrženou scénografii, byť konkrétní režijně-dramaturgický koncept byl stejně málo jasný, jako jsem popsala výše u *Experimentu myší ráj*. Východiska byla, dá se říct, vlastně identická – pečlivě připravený, bohatý dokumentární materiál jsme chtěli ohledávat zkoušením.

I tentokrát jsme měli k dispozici stovky až tisíce stran textů, tentokrát hlavně přepisů policejních a soudních výpovědí, protože naším námětem byl masakr na Švédských šancích na sklonku druhé světové války, který byl pečlivě a v několika vlnách vyšetřován a později i souzen (a pak zase zameten pod koberec). Událostí se Jiří Havelka zabýval dlouhodobě²¹² a naší perspektivou mělo být očitě svědectví – chtěli jsme pracovat hlavně s výpověďmi, které o oné noci a o tom, co přecházelo a následovalo, poskytlí různí lidé různého společenského postavení, různých národností, ale hlavně různého stupně „namočení“ do zločinu. Nešlo nám o hlavního zápornou figuru strůjce zločinu, spíš o lidi, kteří ji obklopují.

Divadelně jsme chtěli vycházet z antického principu zpravodajů-poslů, kteří přicházejí na scénu, aby referovali o dění za jevištěm. Jako se ve starořecké tragédii zločin nikdy neodehraje na scéně, tak i my jsme jej chtěli rekonstruovat jen na základě zpráv.

Ještě před začátkem zkoušení padlo rozhodnutí práce ukončit, protože realizace byla ohrožena nestabilní pandemickou situací. Vzhledem k režisérově vášni pro téma a naší touze ohledávat nedivadelní formáty a nadále tvořit, prostě vzhledem ke zcela nestandardním podmínkám jsme se pak rozhodli *Očitého svědka* zrealizovat ve formátu audiovizuálním.

Nutno říct, že jsme se nemuseli pracně vzdávat hotové, předpřipravené inscenační představy a mohli tak k látce přistupovat úplně znova: v tom, co a jak dělat, jsme byli ještě velmi svobodní. Ve stádiu příprav jsme pak prošli různými fázemi stylizace, inscenování, ilustrací atd., až se prostou metodou odhazování nápadů došlo k syrové verzi natočení bezmála čtyř desítek svědeckých sólových výpovědí. Vybrali jsme z velkého množství dostupných materiálů ty, které spolu nějak souvisely – protiřečily si v čase a okolnostech, doplňovaly, co bylo řečené jinde,

²¹² Napsal spolu s Martinou Slůkovou i filmový scénář, který se zatím nerealizoval.

znejišťovaly pravdu atd. Přitom šlo stále o možnost zkonstruovat si celek, ovšem z hlediska různých perspektiv. Těch bylo několik: vojáci v transportu, kteří se do masakru zapojili, lidé z transportu jedoucí z opačného směru, jichž se vraždění nedotklo, příbuzní zavražděných, místní, kteří se vražd účastnili, místní, kteří se jim vyhnuli, vyšetřující, úřední autority. Výpovědi různých datací jsme sloučili, proškrtali, upravili a dali jim jednotný začátek a konec. Během intenzivního natáčení jsme ještě na místě některé texty upravovali.

Vzhledem k tomu, že šlo o natáčení vždy s jedním člověkem před kamerou, měli jsme k dispozici celý soubor Činohry, a protože jsme potřebovali jen krátký natáčecí čas, mohli jsme pozvat i hosty. Herecké obsazení bez omezení nám umožnilo velkorysé množství postav²¹³ a pestrout skladbu jejich typů. Protože jsme měli čtecí zařízení, nemusel se nikdo učit text. V obou těchto aspektech projekt připomínal *Sametovou simulaci*. Režijně-dramaturgický koncept byl těmito možnostmi posunut do rovin, které jsou v divadle nepředstavitelné.

Scénografie prošla zcela zásadní proměnou, nakonec se točilo před oprýskanou zdí v jedné z kanceláří v budově dílen ND na Floře, důraz byl kladen na kostýmy (od pasu nahoru), pokrývky hlavy a účesy a drobné rekvizity (hrníčky, cigarety, kapesníky). Dramaturgicky šlo o maximální koncentraci na informace v textu a o soustředění na odlišnosti v typologii postav. Důležité bylo vědomí celku.

Druhá část dramaturgické práce přišla poté, co byl veškerý materiál nasnímán, a hlavním dramaturgem byl v tomto případě Jiří Havelka, protože on film stříhal. Dohromady měly výpovědi několik hodin a v úplnosti nebyly snadno použitelné. Začali jsme pracovat s principem třídění, respektive začali jsme hledat kompoziční klíč. Jak za sebou výpovědi stavět, co z nich brát, zda jít směrem odhalování pravdy a poukazováním na protiřečení, vykreslovat příběh konkrétních postav, co vlastně v ději hledat.

Nakonec zvítězila metoda chronologického odhalování dějové souslednosti. Pokaždé, když se postava poprvé objevila, tak se představila a řekla svůj věk. Pak byly výpovědi nastříhány. Někdo řekl jen pár vět, někdo se objevil opakovaně, jiný jen v jednom záběru. Napětí zvyšoval fakt, že postavy přibývaly postupně, vyšetřovatelé případu například až v úplně poslední části.

²¹³ V obsazení *Očitého svědka* hraje veškerá mužská část souboru a k tomu navíc několik hostů.



Očitý svědek. Prostor dílen ND na Floře. Režisér Jiří Havelka, kameraman Martin Bražina, herečka Anna Fialová (nahore), herec David Prachař (dole). Foto Petr Neubert.

Filmový materiál, který jsme představili v celku, má 93 minut a nese podtitul *Dokumentární anatomie masové vraždy pro jeden monitor a 34 mluvících hlav*, ale je to jen část toho, co může divák vidět. Druhou část²¹⁴ tvoří další dokumentární materiály, všechny výpovědi v jejich úplnosti i s přepisem, a hlavně natočená úplná výpověď Karla Pazoura, hlavního viníka v celém procesu, který ve filmu (v podání Roberta Mikluše, někdejšího představitele Václava Havla) řekne jedinou závěrečnou větu. Dramaturgicky se tu tedy uplatňuje jakýsi princip hry postupného odhalování: opravdový zájemce má možnost se do tematiky ponořit mnohem hlouběji a věnovat jí mnohem víc času.

Časové hledisko zahrálo jako v případě *Sametové simulace*: divadelní čas v ne příliš obvyklé délce více než čtyř hodin tehdy simuloval táhnoucí se skutečnou situaci. Film pracuje se zkratkou, ale nahrávky překračují běžný čas recepcce uměleckého díla a berou na sebe čas blízký realitě. Simulaci výsledku podporuje „mluvící hlava“ a frontální nehybnost.

Snímek byl promítán na několika festivalech v Česku, Polsku, Německu a v USA a rozhodně ho vidělo víc lidí, než kolik by se kdy podařilo dostat na Novou scénu.

Ty v mém domě

Audiopředstavení pro dva diváky a jeden byt, jak zní oficiální charakteristika projektu *Ty v mém domě*,²¹⁵ vznikalo ve stejné době a ve stejné dramaturgické řadě jako *Očitý svědek*, nicméně bez lockdownu by neexistovalo v žádné podobě. Na podzim 2020, kdy bylo jasné, že nebudeme realizovat naplánované inscenace, jsme oslovili několik tvůrců, aby pro nás připravili projekty vhodné pro pandemickou dobu. Šlo o umělce etablované i začínající, a ne všechny přípravy vyústily v hotový tvar, bylo ovšem důležité i to, že jsme se pokoušeli pracovat a experimentovat s nejrůznějšími formáty (a za tuto práci také platili). V zásadě se jednalo o to, využít nastalou situaci a pokusit se v dramaturgickém směřování opět vykročit za hranice běžného repertoárového kusu. Výjimečnost okamžiku umožnila

²¹⁴ Po zakoupení vstupenky se divákovi zpřístupní jak sestříhaný film, tak i bohaté bonusové materiály.

HAVELKA, Jiří. *Očitý svědek*. Film a bonusové materiály. 2020. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/ocity-svedek-3266372> [citováno 2024-2-12].

²¹⁵ AUSTERLITZ, Jiří. *Ty v mém domě*. Audioinscenace. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/ty-v-mem-dome-16665218> [citováno 2024-2-12].

nedbat na trauma návštěvnosti, naopak dovolovala překračovat hranice běžných diváckých skupin, a to i dostupností.

Režisér Jiří Austerlitz s Činohrou ND spolupracoval už po třetí. Věděli jsme, že často tvoří pro rozhlas, audio-projekt tedy pro něj byl dalším z mnoha experimentů na poli zvukové tvorby, tentokrát s velkým napojením na performativitu a komunikaci s divákem. Moje zadání ovlivnily měsíce vysedávání před obrazovkou a bohaté zkušenosti s nejrůznějšími typy audiovizuálních experimentů.²¹⁶ Měla jsem dojem, že interaktivitu mezi performery a recipienty umělci testují hojně, chyběly mi však zážitky diváckého sdílení: sdílení zážitku mezi dvěma diváky. To vyvstalo jako zásadní téma během nemnohých okamžiků, kdy se v přestávkách mezi lockdowny divadla otvírala. Nešlo jen o výměnu energie, sdílení mezi jevištěm a hledištěm, ale o společný prožitek hlediště. S tím jsem chtěla pracovat tentokrát.

Jiří Austerlitz přinesl koncept zvukové „konzervy“, kterou si musí přehrát (s níž musí hrát) dva diváci. Podmínky se nadále proměňovaly a zpřesňovaly a proces jejich ustavení se měnil, až dospěl ve tři základní: dva účastníci v jednom bytě nebo domě, dostatečně nabitý mobilní telefon a hodina soustředěného času.

Základ tvoří audionahrávka dobře identifikovatelného hlasu známého herce, který zve dva diváky na návštěvu. *De facto* je provádí jejich vlastním bytem – díváme se na (ve většině případů známý) byt jeho, tudíž novými očima. Zároveň Jiří zapojil motiv frustrovaného umělce, zvyklého na přímou interakci s divákem, jemuž je jeho každodenní kontakt odepřen. Tím se akcentovala emoce zoufalství a bezmoci, s níž se vyrovnávali mnozí z nás. Pokoušeli jsme se místo, na něž jsme byli všichni odkázáni a k němuž jsme byli doslova připoutáni, vidět jinak, nově, nečekaně. Motiv návštěvy tak v době uzavírek nesl zcela jiný akcent.

Během práce na scénáři, v němž Jiří použil svoje oblíbené principy (seznamy, opakování, vnitřní rým, zvukomalebnost, nečekané kontrasty, jemný slovní humor), jsme neustále testovali pracovní nahrávky a zkoušeli různé možnosti uvádění a práce s mobilem přímo na místě. Kromě jiného bylo potřeba zvažovat odlišné velikosti bytů a jejich vybavení, být co nejuniverzálnější, ale zároveň co nejkonkrétnější, nechat dostatečný čas na akce, k nimž jsme chtěli diváky přimět, ale zároveň je k ničemu nenutit. Museli jsme předvídat všechny možnosti, ale zároveň se nesměli utopit v detailech – a navíc jsme si pořád potřebovali uchovat určitou čerstvost, radost ze hry. Bylo třeba napsat text tak univerzálně, aby oslovoval ženy i muže (nesmělo se tedy vůbec používat minulé participium, bylo

²¹⁶ Inscenace skupiny Dead Centre, Wojtki Ziemiłského, Arthura Nauzyciela a dalších.

potřeba ohlídat adjektiva atd.). To vše byly dramaturgické úkoly, na něž jsme zvyklí z jevištní praxe, nyní jsme se ale stali svým způsobem testujícími herci, či spíše: testujícími hráči.



Ty v mém domě. Nahrávací studio DAMU. Nahoře Jiří Austerlitz a autorka textu, dole herec Saša Rašilov.
Foto Petr Neubert.

Po několikaměsíčním přípravném procesu, v němž po testování přišly čtené zkoušky v různých bytech, se práce přesunula do nahrávacího studia. Tady už moje dramaturgická práce skončila nebo byla spíš marginální: nestačila jsem zkušenosti a erudici Jiřího Austerlitze, jemuž jsem dramaturgicky sloužila skutečně jen v detailech. Následovala dlouhá fáze postprodukce. Premiéra se konala po zhruba čtyřech měsících od začátku procesu. Intenzivnější dramaturgickou práci jsem pak zažila při přípravě anglické verze, kde jsem výrazně spolupracovala na revizi překladu.

Dvě jazykové verze nám umožnily projekt prezentovat i v zahraničí (na festivalech na Slovensku a ve Velké Británii), nicméně nepodařilo se zaujmout tolik diváků, kolik jsem si představovala a v kolik jsem doufala. Odpadla potřeba přesouvat se za zážitkem do jiného prostoru, bylo možno „zažít“ audioinscenaci v pohodlí domova bez ohledu na lokalitu, jen s minimem základních podmínek, herecký projev Saši Rašilova v roli hostitele byl mimořádně silný, přesto se zřejmě jednalo o tak mimořádný, neobyčejný projekt, že se nepodařilo divákům vysvětlit jeho potenciál.

8 Dramaturgie a politika

Pokusila jsem se zevrubně popsat autorský přístup ke koncipování repertoáru a jej tvořících inscenací a inscenačních projektů, což je jádro dramaturgické práce v divadle snad za všech okolností. V tomto oddíle se myšlenkově vrátím ke 2. kapitole textu, v níž jsem popisovala vznik ND a společensko-politické břemeno, které na bedrech takové instituce nutně spočívá. Při vědomí toho, jak silně v ND působí jeho společenský rámec, historická očekávání a koncept imanentní tradice, musím se nutně zabývat také tím, jak jsme na tyto problémy reagovali v naší dramaturgické praxi, která šla za hranice inscenace. Řečeno jinak: přistoupím k úvahám o tzv. makrodramaturgii.

Van Kerkhoven²¹⁷ v zásadě píše o menších divadlech, často tanečních, která obvykle pracují metodou kolektivní tvorby, řadu jejich principů jsem se ovšem snažila uplatit ve své tvorbě v ND i já; nepoužívám však její pojem „nová dramaturgie“, ale právě „autorská“, a to v návaznosti na českou terminologickou tradici. Stejně jako Van Kerkhoven(ové), i mně je bližší dramaturgie inscenační, která je, jak píše, „v lidských silách“, o makrodramaturgii je však nutné psát a myslet, protože to je „nezbytné. A zvláště dnes.“ Van Kerkhoven na téma makrodramaturgie dále uvádí: „Dílčí dramaturgii můžeme definovat jako jakousi zónu, strukturální okruh, rozkládající se v inscenaci a kolem ní. Ale inscenace ožívá interakcí s publikem, tím, co se děje vně její oběžné dráhy. Kolem inscenace se nachází divadlo, a kolem divadla město a kolem města [...] celý svět, a dokonce i nebe s hvězdami.“²¹⁸

Myšlenka širšího konceptu dramaturgie není samozřejmě nic nového: Katalin Trenscényi ve své eseji *The Seven Principles of Leave No Trace Dramaturgy* cituje

²¹⁷ VAN KERKHOVEN, Marianne. *The Theatre is in the City and the City is in the World and its Walls are of Skin. State of the Union Speech.*

²¹⁸ VAN KERKHOVEN, Marianne. *The Theatre is in the City and the City is in the World and its Walls are of Skin. State of the Union Speech.* Původní text: „We could define the minor dramaturgy as that zone, that structural circle, which lies in and around a production. But a production comes alive through its interaction, through its audience, and through what is going on outside its own orbit. And around the production lies the theatre and around the theatre lies the city and around the city, as far as we can see, lies the whole world and even the sky and all its stars.“ Vlastní překlad autorky práce.

průkopníka britské dramaturgie, prvního dramaturga Národního divadla v Londýně Kennetha Tynana: „Žádné divadlo nemůže vzkvétat, není-li pupeční šňůrou propojeno to, co se odehrává na jevišti, s tím, co se děje ve světě.“²¹⁹ Národní divadlo je třeba vnímat jako přirozenou součást společnosti, nikoliv jako symbol nebo dokonce památku, a jako takové by mělo vstupovat do interakce s jinými složkami společnosti.²²⁰ Na dramaturgii pak samozřejmě spočívá úkol pečovat o program divadla v nejširším slova smyslu. Dramaturg je rozkročen mezi tím, kdo směřuje program, a zároveň je aktivní tvůrce. Sleduje jak tvůrčí proces, tak ale i institucionální strukturu organizace, její fungování a zároveň to celé ovlivňuje. Dramaturgické dovednosti lze uplatňovat nejen na mikrostruktuře inscenace, ale na makrostruktuře celého divadla.²²¹

8.1 Kulturní instituce a pojem národ

Klade-li si dnes divadlo zásadní otázky po tom, co hraje, komu hraje a kdo hraje, pak si tuto otázku jako první musí položit národní divadlo. Právě to má ve svém názvu komplexní pojem „národ(ní)“, jehož význam není v současném světě jednoznačný i proto, že je dnes řadou různých skupin zneužíván vůči skupinám jiným.

Když se Rufus Norris stal v roce 2015 uměleckým ředitelem Národního divadla v Londýně, vytýčil si následující program: „Národní divadlo je pro všechny. Ne že všechna představení jsou pro každého. To v žádném případě. Ale Národní divadlo musí mít široké rozpětí, rád bych, aby ho mělo, a je nezbytné, aby bylo odrazem města a země, v níž se nachází. Musíme být národní v tom, o čem a jak mluvíme, a zejména musíme být národní v tom, koho zastupujeme – jaké lidi a jaké příběhy.“²²² Pro mě bylo zásadní, pokusit se koncept pojmu „národní“ co nejvíc rozšířit a snažit se tuto instituci chápat víc jako obecně kulturní než jen nutně divadelně exklusivní.

²¹⁹ TRENCSENYI, Katalin. *No Traces Dramaturgy*. Online. Critical Stages/Scènes critiques. Prosinec 2022. Dostupné z: <https://www.critical-stages.org/26/the-seven-principles-of-leave-no-trace-dramaturgy/> [citováno 2023-8-26]. Původní text: „No theatre could sanely flourish until there was an umbilical connection between what was happening on the stage and what was happening in the world.“ Vlastní překlad autorky práce.

²²⁰ KOUBOVÁ, Alice. Národní divadlo jako národní kulturní instituce. In *Činohra Národního divadla 2019/2020*, s. 16-26. Praha: Národní divadlo, 2019. ISBN 978-80-7258-697-4.

²²¹ TRENCSENYI, Katalin. *No Traces Dramaturgy*.

²²² PRINGLE, Stewart. Národní divadlo pro všechny. In *Činohra Národního divadla 2020/2021*. s. 35. Praha: Národní divadlo, 2020. ISBN 978-80-7258-742-1.

Jak píše filozofka Alice Koubová, s níž jsem teoretický koncept pojetí instituce národního divadla hojně diskutovala, pojem národ je nejasný a snadno hrozí jeho zneužití. Zároveň se v posledních desetiletích vedou debaty o roli institucí obecně, jde o jejich poslání, nezávislost na politické moci a trhu a odpovědnost vůči společnosti. „Národní divadlo jako národní kulturní instituce vyzývá v tomto ohledu ke dvojitému zamyšlení: k jednomu z perspektivy pojmu ‚národ‘ a k druhému z perspektivy role kulturních institucí.“²²³

„Ochraňuj instituce a braň je,“ nabádá Timothy Snyder v knize *Tyranie* s podtitulem *Dvacet lekcí z dvacátého století*. „Instituce nám pomáhají zachovat slušnost – a zároveň potřebují, abychom my pomohli jim. Mluvit o našich institucích máš právo jen tehdy, pokud jednáš v jejich zájmu. Instituce se neubrání samy od sebe. Pokud se jim nedostává soustavné ochrany, zhroutí se jedna po druhé. Zvol si proto instituci, na které ti záleží – soud anebo noviny, zákon anebo odbory –, a stůj na její straně.“²²⁴ Snyder tedy vybízí třeba identifikovat se s ND jako s institucí, která nám může pomoci v chaotických časech, kdy demokracie může být ohrožena; přičemž ale kulturní obor mu podsouvám já, Snyder píše spíš o veřejných institucích. V tu chvíli by se nám ovšem obsazení pojmu „národní“ hodilo, byť pro divadlo zpětně zase znamená zátěž, kterou nese od počátku své existence a jako taková je zhusta reflektována.

Národní divadlo jako podnik svým způsobem exkluzivní musí v posledních letech nutně otevírat otázku inkluze, která se stala celospolečenským tématem: elitnost, jež spočívá v jeho DNA, je na obtíž, přitom ale nese řadu privilegií, společenských i ekonomických. Pohyb na hraně mezi těmito dvěma póly představuje jeden z nejtěžších ideových úkolů při vedení ND; domnívám se, že pokud na tento problém vedení rezignuje, může se komplexního adjektiva ve svém názvu rovnou vzdát.

8.2 Příklady z praxe

Kontext naší umělecké tvorby se nevyhnutelně během let měnil a zejména v tak velké instituci, jako je Národní divadlo, bylo třeba vedle inscenační praxe dbát i na vědomou existenci v určitém společensko-politickém rámci, a nejen dbát na existenci, ale pokoušet se ji soustavně promýšlet a reflektovat.

²²³ KOUBOVÁ, Alice. Národní divadlo jako národní kulturní instituce, s. 17.

²²⁴ SNYDER, Timothy. *Tyranie*. Praha: Paseka – Prostor, 2017, s. 16. ISBN 978-80-7432-838-1; 978-80-7260-359-6.

Naši dramaturgickou aktivitu vedlo několik cest, jimiž jsme makrodramaturgické hledisko směřovali, kultivovali a rozvíjeli. V rámci této kapitoly popíšu programové řady, na nichž jsme průběžně pracovali. Nikdy jsme *a priori* neformulovali žádné dramaturgické repertoárové cykly, s nimiž zacházelo divadlo, a to nejen autorské, hlavně v sedmdesátých a osmdesátých letech.²²⁵ V doprovodných programech nám ale dobře posloužily: ať už jako tematický, nebo formální svorník, a také pro snazší komunikaci s veřejností. Ostatně i Miloslav Klíma o zmíněných řadách, byť v souvislosti s inscenacemi, píše: „Toto řešení je pro oblast divadelní činnosti zvláště výhodné. Dramaturgie má při návrhu takto koncipované činnosti možnost myslet nejen dovnitř souboru, ale i na systematické budování vztahu k vlastnímu publiku, či jeho hledání a pěstování. [...] Pomáhá vytvářet a přesněji artikulovat jasný a zcela konkrétní obraz divadelní aktivity, činí ji jasněji identifikovatelnou. [...] otevírá cestu otevřeně, seriózně a s delší perspektivou k oslovení co největšího spektra potenciálních diváků, umožňuje vybudovat trvalejší vazby s rozdílnými skupinami diváků.“²²⁶

Cílená politická aktivita

Neměli jsme v úmyslu vstupovat do sféry politických sporů a ČND jsme z nich vyjímali. Nikdy jsme se explicitně nevyjadřovali ke stávající politické situaci. Nastalo ovšem několik okamžiků, kdy jsme vystoupili, nicméně pokaždé jsme se octli v problematice výchozí pozici, kterou bylo potřeba řešit – kdo vlastně za koho mluví, ve jménu koho vystupujeme. Nejsnadnější v tomto ohledu byly nejrůznější dopisy na podporu zahraničních divadel; velký ohlas měl dopis do Budapešti v roce 2019.²²⁷ Tehdy jsme svolání sestavili v dramaturgii a podepsali ho jako „Činohra Národního divadla“, operovat však touto hlavičkou bylo obecně velmi složité: nemohli jsme si dovolit, mluvit za všechny kolegy a zároveň jsme se obávali jisté devalvace značky. V jiných případech jsme se podepisovali jmenovitě, někdy jsme se snažili pro akci získat herecký soubor. V průběhu sedmi let jsme se podobných akcí zúčastnili několikrát, po jisté době jsem měla pocit, že se jedná o pomoc méně než symbolickou, a tehdy vznikl rezidenční program pro běloruské dramatiky a dramatičky (ještě před vypuknutím války na Ukrajině).²²⁸ Rezidence mohly být

²²⁵ Více viz KLÍMA, Miloslav. *O dramaturgii*. (Zejména kapitola 7. Dramaturgie inscenačních řad, s. 63-65).

²²⁶ Tamtéž, s. 64.

²²⁷ Více například zde: <https://hlidacipes.org/narodni-divadlo-vzkazuje-orbanovi-spolecnost-bez-svobodne-kultury-je-sen-autoritarskych-vladcu/> [citováno 2023-7-29]. Námi zasláný dopis byl údajně přečten i na demonstraci v Budapešti.

²²⁸ Zde viz s. 67.

financovány z rozpočtu festivalu Pražské křižovatky a měly význam sice jen pro malý počet individuálních umělců a umělkyní, zato však opravdu existenční.

Emergency Briefingy

Aktuální setkání, jimž dala jméno Sodja Lotker, moje kolegyně, dramaturgyně z festivalu Pražské křižovatky,²²⁹ reagovala na eskalující problémy v okolních zemích. Poprvé se taková debata konala v roce 2017 v rámci Pražských křižovatek pod názvem *Divadlo a svoboda – Evropa ve 21. století* a zúčastnili se jí debatující ze tří zemí, kde bylo divadlo ohroženo zcela zásadně: z Ruska přiletěl dramaturg Valerij Pečejkin, spolupracovník Kirilla Serebrennikova, v té době drženého v domácím vězení, z maďarské skupiny Krétakör Dóra Papp a z varšavského Nového divadla dramaturg Piotr Gruszczyński.



První *Emergency Briefing* na mezinárodním festivalu Pražské křižovatky 2017. Horní foyer NS.

Foto archiv ČND.

Cílem *Emergency Briefingů* byla okamžitá reakce, poskytnutí rychlého vhledu do situace, ideálně z pohledu umělců nebo přinejmenším lidí z dané země. Briefingů jsme uspořádali mezi lety 2017 a 2022 několik, po prvním zmíněném následovala Sýrie, se zhoršující se situací v zemi opět Maďarsko, posléze Bělorusko a po

²²⁹ Mezinárodní festival, který založil v roce 2016 Michal Dočekal: tehdy proběhl nultý ročník, který měl připomenout narození Václava Havla. Lidskoprávní tematika pak byla hlavním dramaturgickým svorníkem festivalu; odkaz Václava Havla jsme ponechaly i v následujících ročnících, kdy jsme Pražské křižovatky převzaly se Soudjou Lotker a výkonnou ředitelkou Danielou Pařízkovou. V této trojici jsme festival vedly po celou dobu mého působení v ČND.

vypuknutí války Ukrajina. Podařilo se nám spolupracovat i s jinými organizacemi (například s Amnesty International) a na veřejné debaty do horního foyer Nové scény, kam jsme zpravidla situovali podobné akce, vždy dorazilo několik desítek lidí. Výhodou byla rychlost, fungující produkce a taky samozřejmě finanční zdroje ND, díky nimž bylo možné podobné akce podpořit.

ND Talks²³⁰

ND Talks byla programová řada, kterou jsme nahradili večery *Nové krve*. Ve chvíli, kdy se vyčerpala touha po paralelních uměleckých aktivitách, možná také z pocitu příliš velkého výdeje tvůrčí energie v běžném provozu, a určitě z potřeby hledat a oslovovat nové diváky, jsme ve třetí sezóně začali pořádat *ND Talks*, které během let prošly formálním i obsahovým vývojem. Dramaturgickou linku jsme zachovali až do svého odchodu.

ND Talks začaly jako přednášky na témata související s našimi inscenacemi: obvykle se konaly před zahájením představení na Nové scéně a zvali jsme na ně odborníky z mimodivadelní oblasti. Měli jsme tak přednášku související tematicky s inscenací *J sme v pohodě* o LGBTQ+ komunitě, přednášku na geopolitické téma k *Nové Atlantidě* s politickým geografem Michaellem Romancovem, ale například i setkání s překladatelem Radkem Malým, který vyprávěl o svém převodu *Fausta* pro naši inscenaci ve Stavovském divadle.

Každá další inscenace na Nové scéně během první sezóny cyklu měla svůj program v rámci *ND Talks*, ale značka se nám hodila i pro další přednášky na témata, která nás buď zajímala v souvislosti s naší tvorbou, nebo se hodila celospolečensky. *ND Talks* měly vždycky sezónně daný rámec a relativně pevnou a připravenou strukturu, nicméně vždy umožňovaly dostatečnou formální a obsahovou variabilitu, což je v instituci s pečlivě plánovaným programem nutnost. Ve druhé sezóně jsme se například soustředili na oborovou problematiku. Pořádali jsme panelové debaty na téma divadelní zkoušky a stylu režijní práce, dramatického psaní, zahraniční spolupráce v divadlech, divadelního PR atd.

²³⁰ Tento název jsem okopírovala z diskusního formátu Národního divadla v Londýně. Líbily se mi možné asociace slovesa „mluví“. Z téhož divadla jsem si půjčila i název ND Dialog pro lehce moderované, neformální divácké debaty po představení v kavárně na Nové scéně, o které jsme se pokoušeli jen krátkou dobu.



ND Talks: Proč potřebuje divadlo PR. Horní foyer NS. Foto Daniela Šrámková.

Pokoušeli jsme se zasáhnout publikum daleko mimo rámec ND a zvali jsme diskutující, kteří s námi nějak spolupracovali, ale i umělce z nezávislé scény nebo mimopražské divadelníky. Pokoušeli jsme se tak budovat tvář divadla otevřeného i pro jiný typ publika, divadla pečujícího o ekosystém oboru a zároveň jsme se snažili zlepšovat ve svých produkčních a moderátorských dovednostech. Jako dramaturgie jsme odpovídali za celek, jako jednotlivci jsme odpovídali za realizaci konkrétního večera.

ND Talks měly specifickou podobu ve své poslední sezóně – tehdy dostaly podnázev *Inventura* a jejich cílem bylo shrnout zásadní témata, jimiž jsme se zabývali během svého působení v ND. Potřebovali jsme sumarizovat i sami pro sebe, čím jsme prošli. Snažili jsme se být maximálně otevření a pojmenovat i neúspěchy či selhání.²³¹

²³¹ Seriózní večery ukončila neformální půldenní performance, na níž jsme se se svým působením v ČND jako umělecké vedení rozloučili já, Daniela Špínar a Jan Frič. O této performanci s názvem *ND Talks: Poslední kapka krve* viz s. 104-106.



ND Talks Inventura IV: Ekonomická a sociální situace lidí pracujících v divadle. Horní foyer NS.

Foto Zdeněk Sokol.

K cyklu vznikla webová stránka, která umožňovala přidávat příspěvky, klást předem otázky, shromažďovat referenční materiály.²³² Většina večerů *ND Talks* je k dohledání na youtube kanálu ČND, protože jsme je od počátku živě streamovali. Cyklus dostal i svou rozšířenou tištěnou podobu, o níž bude řeč vzápětí.

#kulturajenarod

Zvláštním derivátem této dramaturgické řady pak bylo coronavirová série video-debat nazvaná *#kulturajenarod*. Stejnojmenný manifest jsme vydali v dubnu 2020 a v té době vyšel na youtube kanálu Činohry ND i první díl debaty, již jsme natáčeli na vyprázdněné scéně Stavovského divadla ve zcela mrtvém divadle.

Možnost být na jevišti tehdy hodně pomohla celé dramaturgii překonat určitý pocit tvůrčí izolace; projekt jsme spustili druhý měsíc po začátku lockdownu. Celkem jsme zveřejnili devět dílů (nultý díl zůstal neodvysílán), celá dramaturgie se vystřídala v moderátorské roli a nad tématy financování, spolupráce, regionů, médií a dalšími se sešly bez mála tři desítky hostů od dramaturgů a dramaturgyň přes producenty, ředitele, ředitelky, politiky a političky až po tehdejšího ministra kultury.

²³² *ND Talks: Inventura*. Dostupné z: <http://www.ndtalks.cz> [citováno 2023-12-10].



*#kulturajenarod. StD. Jelen v prázdném hledišti jako symbol projektu. Autor scénografie cyklu: Dragan Stojčevskij.
Foto Patrik Borecký.*



*#kulturajenarod. StD. S tehdejším ministrem kultury Lubomírem Zaorálkem. Moderovala autorka práce.
Foto Patrik Borecký.*

Obsahově jsme byli za všechny díly zodpovědní jako tým, přičemž se na vysílání podílela i umělecká šéfka Daniela Špinar a kmenový režisér Jan Frič.²³³ Akcent byl kladen i na vizuální stránku pořadu: celkový design i scénografii jednotlivých dílů vytvářel Dragan Stojčevskij, náš stálý spolupracovník. Každý díl vyžadoval intenzivní rešerši a přípravu nejen moderátora, ale celé dramaturgické skupiny. V průběhu živého streamu mohli diváci klást otázky a moderátor(ka) chatu je přeposílala tomu, kdo rozhovor vedl. Zároveň bylo možno moderující osobě do tabletu posílat i komentáře, doporučení, upozornění, takže jedna určená osoba z dramaturgie vždy zároveň „dramaturgovala“ i probíhající rozhovor. Ve všech úlohách jsme se střídali.

Byl to cenný výlet za limity divadelní komunikace a smysluplný ventil coronavirového přetlaku. Jako zaměstnanci instituce s ekonomickou stabilitou jsme cítili potřebu dát hlas celé komunitě, a tak jsme vždy pečlivě dbali na vyváženou skladbu diskutujících a zvali jsme lidi z celého spektra divadelních profesí. Pro emancipaci a sebevědomí to bylo nesmírně formativní – zároveň jsme ale byli připraveni takový krok udělat, protože jsme se vlastní existencí v rámci oboru a společnosti zabývali dlouhodobě. *#kulturajenarod* byla vyústěním našich předcházejících aktivit a zajímala nás (dramaturgicky) víc než streamování inscenací nebo načítání audioknih či vytváření jiných rychloformátů.

Název projektu vzbudil velký ohlas a znamenal pro nás explicitní vyjádření se k úvahám o smyslu Národního divadla. Zde jsme se pokusili v jednoduchém gestu vyjádřit, že národ definuje právě společný kulturní základ, nikoliv nutně jedna instituce.²³⁴

Publikační činnost

Ještě jedna část našich aktivit představovala v mé tvorbě dramaturgický experiment. Byla to publikační činnost. Přesahovali jsme jí inscenační rámec, nebyla přímo politická, nicméně znamenala výrazné gesto směrem k publiku, můžeme ji tedy považovat za dostatečně „veřejnou“, abychom ji mohli zařadit právě sem – před samý závěr.

Publikační činnost reprezentuje další způsob, jak komunikovat s diváky anebo jak vystoupit z rámce pouhého oslovování obecnstva a přikročit k širšímu okruhu

²³³ *#kulturajenarod*. Diskusní pořad o devíti dílech. Dostupné z:

https://www.youtube.com/playlist?list=PLX4BdqzB_vhPmgVr9uwlqPXRr-eygDCmH [citováno 2023-12-10].

²³⁴ Podrobně se smyslu platformy věnovala Alice Koubová. KOUBOVÁ, Alice. *#kulturajenarod #jedinespoluprace*. In *Činohra Národního divadla 2020/2021*, s. 26-32. Praha: Národní divadlo, 2020. ISBN 978-80-7258-742-1.

recipientů a zároveň veřejně promýšlet dramaturgické směřování. Zabývám se zde tištěnými materiály a vynechám zcela komunikaci prostřednictvím elektronických médií, reklam a videí; jde mi pouze o vybrané publikace, které pro svou práci považuji za zásadní. Běžné texty v periodiku nazvaném *Národní divadlo*, jež ND vydává od září do června a jež slouží celé instituci pro reklamní účely, byly přirozenou součástí dramaturgické práce. Jejich zacílení bylo ovšem ryze utilitární a překročit jejich zamýšlený propagační účel bylo možné jen velmi omezeně. Velkou publikační možností nabízely programové brožury, které Činohra ND vydává ke svým inscenacím: sloužily zejména jako prostor k podrobnějšímu ohledávání tématu inscenace a také ke komunikaci o tvůrčích záměrech. Zároveň jsme ale cítili potřebu obecněji zaměřeného tištěného média s většími ambicemi a možnostmi.

Miloslav Klíma se ve svém svazku *O dramaturgii*²³⁵ opírá o tři pilíře dramaturgie tak, jak je pojmenoval Bořivoj Srba ve své práci k profesorskému řízení na JAMU. Do toho prvního patří autorská tvorba dramaturga, jak o ní bylo pojednáno výše; do druhého koncept konkrétních inscenací a práce na repertoáru. Tím třetím pak je kritická a hodnotící činnost dramaturgie (která je bytostně dostředivá k divadlu). Teoretické a reflektivní texty režisérů a dramaturgů minulého století jsou inspirativní zprávou o praktickém divadelním myšlení i o přístupech k divadlu. Vedle historických textů a kritických reflexí poskytují další možnost náhledu na uměleckou jevištní tvorbu. Naši předchůdci o své práci psali hojně, a zejména někdejší režiséři ČND vytvořili bezpočet textů na relevantní témata, cenných i dnes. Tato tradice proměnou komunikačních kódů a mediálního světa do jisté míry vymizela, proto jsme se k ní chtěli v modifikované podobě vrátit, pokusit se ji oživit, abychom i my po sobě zanechali svého druhu autentickou zprávu.

Jako další inspirační zdroj nám posloužila zahraniční (zejména německá) divadla se svými objemnými brožurami věnovanými jednotlivým sezónám. Zásadním impulsem byla ta z berlínského Volksbühne, v níž zahajoval svou éru tehdejší intendant Chris Dercon.

První svazek tzv. almanachu jsme vydali v červnu 2019 pro sezónu 2019/2020. Knížka nesla název *Činohra Národního divadla* (jen vročení se vždy lišilo); nenašli jsme pro ni lepší název, ale označovali jsme ji neoficiálně jako „almanach“, a tak o ní zde také píšu. Poprvé vyšla již na konci předcházející sezóny jako materiál, který měl jednak zevrubně představit sezónu následující, ale přinášel i texty přesahující rámec dramaturgického plánu. Almanach znamenal možnost zveřejnit úvahy, jimiž

²³⁵ KLÍMA, Miloslav: *O dramaturgii*, s. 47-48.

se zabýváme, a zároveň opět o něco rozšířit okruh našich spolupracovníků. Měl to být manuál k sezóně, shrnutí, návod, jak číst nikoliv jen naši uměleckou tvorbu, ale náš přístup k instituci Národního divadla.

Pro dramaturgii to byl nesmírně cenný způsob, jak ohledávat další cesty komunikace. Obohacující nebylo jen psát texty, ale také rozvíjet redakční koncept celého svazku, oslovovat přispěvatele, stanovovat dominující témata. Almanach znamenal možnost vyjádřit se ke způsobu práce, obohatit sama sebe možným různoroděním jak plánovaných inscenací, tak tematických oblastí, na nichž jsme dlouhodobě pracovali. Byl to právě almanach, kde jsme se mohli explicitně přihlásit ke svým pokusům o pěstování zahraničních vztahů nebo pojmenovat otázky environmentální krize a její reflexe v ND.

Publikace byla celou sezónu zdarma k dispozici v prostorách ND a byla dvojjazyčná (z jedné strany česky, z druhé anglicky). Byla špičkově graficky provedená²³⁶ a výtvarný doprovod tvořila vizuální kampaň na danou sezónu. Zveřejňovali jsme tam jak naše texty, tak hlavně texty těch, s nimiž jsme spolupracovali: divadelníků a divadelnic i profesionálů a profesionálek z jiných oborů.²³⁷ V poslední sezóně pak vyšly almanachy dva: informativní, se zaměřením na aktuální divadelní rok, a poslední, pouze český svazek bez vnošení s podnázvem *Inventura*. Byl navázán na sumarizační cyklus *ND Talks* a přinášel rozšíření témat, o nichž jsme vedli debaty, i další příspěvky zabývající se makrodramaturgickými tématy. Tento almanach představoval další způsob reflexe, shrnutí a vposled i naše rozloučení.



Obálky almanachů z let 2019 až 2022. Celkem vyšly čtyři svazky. Grafický design Milan Nedvěd.

²³⁶ Grafik Milan Nedvěd za první svazek získal zlatou medaili na European Design Awards.

²³⁷ Pro téma kulturní instituce byly zásadní tři stati Alice Koubové (v prvním, druhém a posledním, čtvrtém svazku), která naši tvorbu sledovala téměř po celou dobu našeho působení v ND a byla mi vždy silnou ideovou oporou. Z domácích teoretiků pro nás text napsala kritička Barbora Etlíková, publicistka a bývalá dramaturgyně Alena Zemančíková, z tvůrců Jiří Havelka, Petr Erbes, dále například supervizor a tvůrce Podcastu ND Damian Machaj, politik a ekolog Martin Bursík, ze zahraničních autorů Florian Malzacher, Steward Pringle nebo ředitelka mezinárodní divadelní organizace ETC Heidi Wiley.

Závěr

Cílem tohoto textu bylo podat zprávu o autorské dramaturgii v instituci, která je založena na tradici, očekávání a v základu má do značné míry nevyhnutelnou pomalost až rigidnost. Během své práce v ČND jsem se soustavně snažila o testování hranic uplatnění autorské dramaturgické práce. Svou „autorskou dramaturgii“ jsem realizovala primárně na rovině jednotlivých inscenací, a tam vždy muselo jít o srozuměnost a naladění s týmem, zejména s osobou režiséra nebo režisérky. Zde jsem nejvíc narážela na možnosti a zvyklosti divadelního domu, ale také na dispozice souboru, na jehož kompozici jsem ovšem měla také značný vliv, a na divácká očekávání.

Píše se tu o „autorské dramaturgii“, ale ve skutečnosti můžeme adjektivum škrtnout a vnímat zásadní posun v institucionální dramaturgii jako takové, a to směrem k rozšiřování kompetencí, ale i čím dál větší zodpovědnosti. Nejen zodpovědnosti za parciální inscenační tvar, ale i za celkový program, a hlavně za makrodramaturgickou existenci dané instituce.

Popis historického vývoje ukázal, že určité otázky dramaturgie zůstávají platné od první myšlenky na založení ND; rozkol mezi intelektuálními, ideovými očekávání obrozenců a praxí divadla a dramatu je stejně živý i dnes. Vůle k znovuoobnovení národa, která je z dnešního pohledu tak fascinující, zapříčinila v naší kulturní praxi nečekané množství konfliktů a rozkolů. Rozpor mezi přáními vzniknušími v literárních salónech, návratem k umělým, neživým formám (například spisovná čeština) znamenalo stvořit podhoubí resuscitovaného národa, ale zároveň mu do budoucna připravit řadu problémů. Národní divadlo nám mimo jiné zůstalo jako příležitost soustavně si uvědomovat rozdíl mezi teorií a praxí, jako možnosti tento rozdíl reflektovat a promýšlet ho. Lze ho totiž brát jako svého druhu kolbiště, kde se dá tvůrčím způsobem překlenovat.

Sérií příkladů ze své inscenační tvorby jsem se pokusila doložit, že hranice existují jen v nás samých: snahou dramaturgie je ptát se, kde tyto bariéry spočívají a jakým způsobem s nimi můžeme vědomě pracovat. Od inscenačního tvaru pak vedla krátká cesta k performativním, paradivadelním anebo (téměř) neuměleckým formátům: v jejich kultivaci vidím jednu ze zásadních společenských rolí Národního divadla. Moje působení v Činohře ND začalo jako ryze inscenační; teprve každodenní uvědomění si pozice, kterou ND v českém kontextu zaujímá, mě posunulo k mnohem širšímu chápání mé role. Nezabývala jsem se příliš tím, zda

ji na sebe chci brát: považovala jsem to za tvůrčí výzvu. Myslím, že k tomu přispěly i zásadní změny na poli divadla jako takového, a z nich také čerpám úkoly pro autorskou dramaturgii. Ta by měla reagovat na řadu aktuálních podnětů:

- stále silněji se ozývající otázky po smyslu divadla dnes;
- nová role publika a hledání způsobů komunikace;
- emancipující se publikum;
- čím dál tím zastaralejší koncept jednoznačné diverzifikace jeviště versus hlediště;
- témata inkluze a exklusivity;
- sílící hlas nejrůznějších menšin;
- záležitost moci, její distribuce a rozrušování tradiční hierarchie.

Otázka smyslu Národního divadla je otázkou celoevropskou a dnešní doba znamená tázat se po dědictví našich předků. Jsou to instituce s břemenem, ale zároveň s velkou příležitostí.

Co předkládám jako sumář svých zkušeností, je observací, ohlédnutím, v žádném případě návodem. Sedmiletá práce na postu šéfdramaturgyně Činohry Národního divadla mě utvrdila v tom, že dramaturg/yně má extrémní zodpovědnost, ale není pouze služebnou pozicí. Dramaturgie je bohatá, rozmanitá divadelní profese, která umožňuje – ne-li přímo povínuje – promýšlet obecné otázky divadelní tvorby, a pak je vzápětí ve vlastní praxi ověřovat.

Koncept „autorské dramaturgie“ ve skutečnosti znamená dramaturgii živou, myslící, zodpovědnou, dramaturgii plně si vědomou celku a zároveň respektující jednotlivosti. Veškeré charakteristiky, jimiž jsem pojem autorská dramaturgie upřesnila, by se měly stát charakteristikami jakékoliv dramaturgie, která si je plně vědoma své autonomnosti a zároveň je připravena na sebe vzít nové úkoly v rámci divadelní tvorby. Dramaturgie je totiž svého druhu autorství.

Podíváme-li se na pojem „autorský“ ve všech aspektech, které jsem nastínila v úvodu, vyjeví se, že každé divadlo usilující o své místo ve společnosti, každé divadlo hledající a experimentující je svým způsobem autorské, a můžeme pouze posuzovat míru takového hledání a experimentu.

Švýcarský divadelník Milo Rau si ve chvíli, kdy nastoupil do NT Gent, což je zřizované městské divadlo, stanovil přísný desetibodový manifest²³⁸ týkající se způsobu a pravidel tvorby a vedení divadla. Angličtina nemá ekvivalent našeho „autorský“ tak, jak jsem ho používala výše, a o metodě „devising“ Rau nemluví, přesto je jeho přístup veskrze hledající – ohledávající možnosti divadla dnes, a ve svých radikálních omezeních osvobozující či přinejmenším otevírající nové obzory. Rau, jenž si svou tvorbou vydobyl mezinárodní respekt, dostal dobré podmínky pro uměleckou tvorbu, ale zároveň se své funkce zhostil s plným vědomím společenské zodpovědnosti a taky s touhou reformovat přístup k něčemu tak konzervativnímu, jako je „městské divadlo“. V rámci zcela nečekaného kontextu se dopracoval k divadlu inkluzivnímu, přísně participativnímu, společensky angažovanému, do značné míry dehierarchizovanému. Důležitým aspektem jeho tvorby je ovšem i péče o dramaturgii – o texty, v nichž radikálně odmítá recyklaci „bufetového“ repertoáru, ale vůbec se nebrání tomu, vycházet z klasiky a nově ji interpretovat nebo zasazovat do současných kontextů.

Jeho přístup nemá v Česku v tomto měřítku doposavad žádnou výraznou analogii, za což do značné míry nese vinu také dramaturgie. Jen ta sebevědomá, „autorská“ má potenciál nechat po sobě stopu pro historii, ale hlavně otisknout se do života svých vrstevníků. I to je totiž úkol dramaturgie.

²³⁸ *The Ghent Manifesto*. Dostupné z <https://www.ntgent.be/en/wie-zijn-we/the-ghent-manifesto-mission/manifest-missie> [citováno 2023-12-15].

Seznam použitých zdrojů

Knihy a sborníky

Činohra Národního divadla 2019/2020. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2019. ISBN 978-80-7258-697-4.

Činohra Národního divadla 2020/2021. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2020. ISBN 978-80-7258-742-1.

Činohra Národního divadla 2021/2022. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2021. ISBN 978-80-7258-781-0.

Činohra Národního divadla. Inventura. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2022. ISBN 978-80-7258-799-5.

DANEŠ, Ladislav. *Můj život s múzami, televizí a tak vůbec*. 1. vyd. Praha: Malá skála, 2005. ISBN 80-86776-04-2.

DEBORD, Guy. *Společnost spektáklů*. 1. vyd. Praha: Intu, 2007. ISBN 978-80-903355-5-4.

Dějiny českého divadla III. 1. vyd. Praha: Academia, 1977.

FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2004. ISBN 80-7008-163-5.

GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. ISBN 80-902482-4-1.

HANZEL, Vladimír. *Zrychlený tep dějin: reálné drama o deseti jednáních: autentické záznamy jednání Občanského fóra a Verejnosti proti násiliu s představiteli státní moci v listopadu a prosinci 1989*. 2. vyd. Praha: Galén, 2006. ISBN 80-7262-426-1.

HAVELKA, Jiří; SLÚKOVÁ, Martina; LJUBKOVÁ, Marta. *Experiment myší ráj*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2016. ISBN 978-80-7258-565-6.

HILAR, Karel Hugo. *O divadle*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2002. ISBN 80-7008-126-0.

HILMERA, Jiří. *Stavovské národu!* 1. vyd. Praha: Stavovské divadlo, 1991. ISBN 80-901074-0-0.

HONZL, Jindřich. *Studio Národního divadla. Program a cíl*. 1. vyd. Praha: Otto Girgal 1945.

HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2012. ISBN 978-80-7460-027-2.

KLAIĆ, Dragan. *Ako reštartovať divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2014. ISBN 978-80-89369-82-9.

KLÍMA, Miloslav. *O dramaturgii*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna – Výzkumné pracoviště katedry alternativního a loutkového divadla DAMU – Nakladatelství AMU, 2016. ISBN 978-80-86102-98-6.

KOČOVÁ, Hana, a kol. *Čtení o Národním divadle*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1983.

KOSATÍK, Pavel. *České okamžiky*. 1. vyd. Praha: Torst, 2011. ISBN 978-80-7215-413-5.

KOTTOVÁ, Karina. *Institute a divák*. 1. vyd. Praha: Display, 2019. ISBN 978-80-906381-8-1.

KOVALČUK, Josef. *Téma: autorské divadlo*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2009. ISBN 978-80-86928-61-6.

KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2002. ISBN 80-7008-113-9.

KVAPIL, Jaroslav. *O čem vím*. 1. vyd. Praha: Dr. Václav Tomsa, 1947.

KVAPIL, Jaroslav. *Úvahy o režii*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. ISBN 978-80-88987-81-9.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburská dramaturgie – Láokoón – Stati*. V tomto uspoř. 1. vyd. Praha: Odeon, 1980.

MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu a české sny*. V tomto uspoř. 1. vyd. Praha: Academia, 2015. ISBN 978-80-200-2506-7.

ODDEY, Alison. *Devising Theatre*. 7. vyd. Londýn – New York: Routledge, 2008. ISBN 978-0-415-04900-9.

PATOČKA, Jan. *Umění a čas I*. 1. vyd. Praha: Filosofia – Oikoymenh, 2005. ISBN 80-7298-113-7; 80-7007-198-2.

RAU, Milo. *Was Theater kann*. 1. vyd. Zürich: Geparden Verlag, 2023. ISBN 978-3-907406-04-5.

RANCIÈRE, Jacques. *Emancipovaný divák*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2015. ISBN 978-80-89369-89-8.

SNYDER, Timothy. *Tyranie*. 1. vyd. Praha: Paseka – Prostor, 2017. ISBN 978-80-7432-838-1; 978-80-7260-359-6.

Terény performance. 1. vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2021. ISBN 978-80-7331-581-8.

THER, Philipp. *Národní divadlo v kontextu evropských operních dějin: od založení do první světové války*. 1. vyd. Praha: Dokořán, 2008. ISBN 978-80-7363-211-3.

WILMER, S. E. (ed.) *National Theatres in a Changing Europe*. 1. vyd. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2008. ISBN 978-0-230-52109-4.

ZEMANČÍKOVÁ, Alena. *Zpětné zakreslení cesty: Činohra Národního divadla v letech 1990-2015*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2020. ISBN 978-80-7470-292-1.

ŽÁKAVEC, František. *Chrám znovuzrození: o budovatelích a budově Národního divadla v Praze*. 1. vyd. Praha: Štenc, 1918.

Příspěvky ve sborníku

ERBES, Petr. Další bulvární zpráva o smrti autorství. In *Činohra Národního divadla 2020/2021*, s. 42-47. Praha: Národní divadlo, 2021. ISBN 978-80-7258-742-1.

HAVELKA, Jiří. Sametová simulace. In *Činohra Národního divadla 2019/2020*, s. 28-41. Praha: Národní divadlo, 2019. ISBN 978-80-7258-697-4.

KLAIĆ, Dragan. National Theatres Undermined by the Withering of the Nation-State. In *National Theatres in a Changing Europe*, s. 217-227. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2008. ISBN 978-0-230-52109-4.

KOUBOVÁ, Alice. Národní divadlo jako národní kulturní instituce. In *Činohra Národního divadla 2019/2020*, s. 16-26. Praha: Národní divadlo, 2019. ISBN 978-80-7258-697-4.

KOUBOVÁ, Alice, KUBARTOVÁ, Eliška. (S)jednat performanci knihou. In *Terény performance*, s. 13-22. Praha: Nakladatelství AMU, 2021. ISBN 978-80-7331-581-8.

KOUBOVÁ, Alice. #kulturajenarod #jedinespoluprace. In *Činohra Národního divadla 2020/2021*, s. 26-32. Praha: Národní divadlo, 2020. ISBN 978-80-7258-742-1.

LJUBKOVÁ, Marta. Národní divadlo: Kulturní instituce jako obraz, břemeno, závazek. In *Terény performance*, s. 504-515. Praha: Nakladatelství AMU, 2021. ISBN 978-80-7331-581-8.

PATOČKOVÁ, Jana. Karel Kraus – příběh dramaturga. In *Faust*, s. 147-158. Praha: Národní divadlo, 1997. ISBN 80-85921-60-X.

PETIŠKOVÁ, Ladislava. Jiří Frejka, básník jeviště. In *Divadlo je vesmír*, s. 5-81. Praha: Divadelní ústav, 2004. ISBN 80-7008-163-5.

PRINGLE, Stewart. Národní divadlo pro všechny. In *Činohra Národního divadla 2020/2021*, s. 34-39. Praha: Národní divadlo, 2020. ISBN 978-80-7258-742-1.

REINELT, Janelle. The Role of National Theatres in an Age of Globalization. In *National Theatres in a Changing Europe*, s. 228-238. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2008. ISBN 978-0-230-52109-4.

SMEJKALOVÁ, Ilona. Soubor? A co když je to jen rybník se zakalenou vodou? In *Činohra Národního divadla. Inventura*, s. 80-87. Praha: Národní divadlo, 2022. ISBN 978-80-7258-799-5.

STROMŠÍK, Jiří. Lessingovy práce o umění. In *Hamburská dramaturgie – Láokoón – Statí*, s. 7-26. Praha: Odeon, 1980.

Články v periodiku

GÖTZ, František. O činoherní dramaturgii ND. *Rudé právo*, roč. 45-46 (1960), č. 169, s. 2b. ISSN 0032-6569.

GÖTZ, František. Vzpomínky na Otokara Fischera. *Divadelní noviny*, roč. 4 (1960), č. 5, s. 1-3. ISSN 1802-3592.

JEŽKOVÁ, Petra. „Mizí ta cizota, která se kladla mezi dva národy obývající jednu zemi?“ Otokar Fischer v Národním divadle: česko-německý diplomat na sklonku třicátých let. *Divadelní revue*, roč. 25 (2015), č. 2, s. 98-106. ISSN 0862-5409.

HAŽOVÁ, Božena. Národní divadlo sobě. Rozhovor s Otakarem Roubínkem. *Hospodářské noviny. Týdenní vydání pro ekonomiku*, roč. 34 (1990), č. 48 (příloha č. 136), s. 11. ISSN 0862-9587.

HONZL, Jindřich. Kulturní nejistota. *Tvorba*, roč. 16 (1947), č. 27, s. 516-518. ISSN 0139-5513.

KOLÁŘ, Jan. Po velkém třesku. Rozhovor s Otakarem Roubínkem. *Kulturní příloha Lidových novin*, roč. 5 (1992), č. 27, s. 1 a 4. ISSN 0862-5921.

KONRÁD, Edmond. O Studio Národního divadla. *Svobodné noviny*, roč. 3 (1947), č. 34, s. 5. ISSN 1802-6273.

KRÁL, Jaroslav, KUDLÁČKOVÁ, Johana. Z pozice mrtvého brouka. *Literární noviny*, roč. 5 (1994), č. 28, s. 3. ISSN 1210-0021.

KREJČA, Otomar. Čím je nám Národní divadlo. *Svobodné slovo*, roč. 14 (1958), č. 1, s. 5-6. ISSN 0231-732X.

KUNST, Bojana. On Institutions. *Performance Research*, roč. 22 (2018), č. 4-5, s. 91-94. ISSN 1352-8165.

MACHALICKÁ, Jana: Kdo říká, že bylo lépe, ztratil paměť. Rozhovor s Karlem Krausem. *Lidové noviny*, roč. 23 (2010), č. 39, s. 8. ISSN 0862-5921.

NEKOLNÝ, Bohumil. Běh na dlouhé trati k ideji ND. *Kulturní příloha Lidových novin*, roč. 9 (1996), č. 40, s. 1-2. ISSN 0862-5921.

POKORNÝ, Jaroslav. Jindřich Honzl. *Divadlo*, roč. 5 (1954), č. 5, s. 428-433; č. 6, s. 540-547; č. 7, s. 647-651; č. 8, s. 713-718. ISSN 2336-8462.

PROCHÁZKA, Vladimír. Má zkušenost: k úspěchům lze dojít trpělivě. Rozhovor s Josefem Kovalčukem. *Divadelní noviny*, roč. 8 (1999), č. 13, s. 8-9. ISSN 2570-8414.

RESLOVÁ, Marie. „Ideová“ past Josefa Kovalčuka. *Divadelní noviny*, roč. 11 (2002), č. 14, s. 10. ISSN 2570-8414.

ŠÁRA, Miroslav. Divadlo na dlouhé tratě. Rozhovor s Ivanem Rajmonem. *Občanský deník*, roč. 2 (1991), č. 15, s. 5. ISSN 0862-707X.

ŠORMOVÁ, Eva. Studio Národního divadla. *Divadelní revue*, roč. 15 (1995), č. 5, s. 71-72. ISSN 0862-5409.

ŠTĚPÁNOVÁ, Karola: Poslání Národního divadla je třeba pojmenovat. Rozhovor s Ivanem Rajmontem. *Lidové noviny*, roč. 6 (1993), č. 303, s. 5. ISSN 0862-5921.

Disertační práce

ŠOTEK, Milan. *Komedie podle Václava Klimenta Klicpery*. Praha, 2017. Disertační práce na DAMU. Vedoucí disertační práce Jaroslav Vostrý.

On-line zdroje

Kultura je národ: debaty i manifest ND. Online diskuse. 2020-4-22. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/kultura-je-narod-debaty-i-manifest-nd> [citováno 2022-2-12].

LJUBKOVÁ, Marta. *Dramaturgie přítomnosti 1*. Online skriptá. KALD DAMU. 2021. Dostupné z: https://www.damu.cz/media/SKRIPTA_KALD_Dramaturgie_př%C3%ADtomnosti_1_02.12.2020_2.pdf [citováno 2023-7-10].

Rukověť běloruské dramatiky. PDF dokument. 2021-6-24. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/aktuality/vydali-jsme-rukovet-beloruske-dramatiky> [citováno 2024-1-8].

Řeč dra. Karla Sladkovského při slavném položení základního kamenu národního divadla v Praze dne 16. května 1868. Přepis proslovu. Dostupné z: <https://www.payne.cz/3xS43787/SladkovskyRec.htm> [citováno 2024-1-8].

Sametová simulace. Tisková zpráva. Národní divadlo. 2019. Dostupné z: <https://media.narodni-divadlo.cz/11302/1575540951-sametova-simulace-tz.pdf> [citováno 2023-12-31].

The Ghent Manifesto. Divadelní manifest. Dostupné z: <https://www.ntgent.be/en/wie-zijn-we/the-ghent-manifesto---mission/manifest-missie> [citováno 2023-12-15].

TRENCSENYI, Katalin. *No Traces Dramaturgy*. Online. Critical Stages/Scènes critiques. Prosinec 2022. Dostupné z: <https://www.critical-stages.org/26/the-seven-principles-of-leave-no-trace-dramaturgy/> [citováno 2022-2-12].

VAN KERKHOVEN, Marianne. *The Theatre is in the City and the City is in the World and its Walls are of Skin. State of the Union Speech*. Online. Etcetera. 1994. Dostupné z: <http://sarma.be/docs/3229> [citováno 2022-2-12].

Zřizovací listina ND. Online. Národní divadlo. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/dokumenty-o-divadle>. [citováno 2022-2-6].

Webové stránky

Archiv Národního divadla. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz> [citováno 2023-12-10].

Asociace divadelních lektorů. Dostupné z: <https://divadelnilektori.cz/asociace-divadelnich-lektoru> [citováno 2023-12-10].

Národní divadlo. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs> [citováno 2023-12-10].

National Theatre of Scotland. Dostupné z: <https://www.nationaltheatrescotland.com> [citováno 2023-8-21].

ND Talks: Inventura. Dostupné z: <http://www.ndtalks.cz> [citováno 2023-12-10].

Archivní prameny

FISCHER, Otokar. Osobní složka. Archiv Národního divadla. Sign. P 338.

GÖTZ, František. Osobní složka. Archiv Národního divadla. Sign. P 226.

GROSSMAN, Jan. Osobní složka. Archiv Národního divadla. Sign. P 5297.

HONZL, Jindřich. Osobní složka. Archiv Národního divadla. Sign. P 26.

KLÍMA, Miloslav. Osobní složka. Archiv Národního divadla. Sign. P 5278.

KOVALČUK, Josef. Osobní složka. Archiv Národního divadla. Sign. P 6953.

KRÁL, Jaroslav. Osobní složka. Archiv Národního divadla. Sign. P 4503.

KRAUS, Karel. Osobní složka. Archiv Národního divadla. Sign. P 2006 a K-2006-P.

RAJMONT, Ivan. Osobní složka. Archiv Národního divadla. Sign. P5148.

ROUBÍNEK, Otakar. Osobní složka. Archiv Národního divadla. Sign. P 5514.

STUDIO NÁRODNÍHO DIVADLA. Složka. Archiv Národního divadla. Sign. V 54.

Podcasty a audio

AUSTERLITZ, JIŘÍ. *Ty v mém domě*. Audioinscenace. Dostupné z:
<https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/ty-v-mem-dome-16665218>
[citováno 2024-2-12].

LJUBKOVÁ, Marta. *Speciál: Cesta za svobodou (běloruské dramatičky)*. Podcast Národního divadla. Dostupné z:
<https://open.spotify.com/episode/17fTQKMyxC0EtielHgSRm> [citováno 2023-12-8].

JACQUES, Nina. *Speciál: Divadlo mimo divadlo*. Podcast Národního divadla. Dostupné z: <https://open.spotify.com/episode/35M72rHIHTLLeo9xtFBSvg>
[citováno 2023-12-10].

MICHAILIDES, Saša. *Akcent*. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/noc-divadel-pripomene-140-let-od-znovuotevreni-narodniho-divadla-ma-jeste-dnes-9112969> [citováno 2023-12-8].

MICHAILIDES, Saša. *Akcent*. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/nove-filmove-scenare-nebo-hudbu-nikdo-nezpochybnuje-proc-maji-puvodni-divadelni-9168628> [citováno 2024-2-12].

Video

#kulturajenarod. Diskusní pořad o devíti dílech. 2020. Dostupné z: https://www.youtube.com/playlist?list=PLX4BdqzB_vhPmgVr9uwLqPXRr-eygDCmH [citováno 2023-12-10].

Faust komplet Faust. Záznam happeningu. 2019. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=0n57pxuVHDw&t=208s> [citováno 2023-12-10].

HAVELKA, Jiří. *Očitý svědek*. Film a bonusové materiály. 2020. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/ocity-svedek-3266372> [citováno 2024-2-12].

MIKULÁŠEK, Jan. *Kouzelná země*. Záznam inscenace. 2020. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/kouzelnazeme-cinohra-1520289> [citováno 2023-12-10].

ND Talks IV: Ekonomická a sociální situace lidí pracujících v divadle. 2022-3-29. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=8JwwUnRHKCc&list=PLX4BdqzB_vhOju3ZU5hEUqsR7IARV3cXR&index=3&t=95s [citováno 2023-7-10].

ND Talks II: Herec a soubor. 2021-11-11. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=klIpjO2eeA8&list=PLX4BdqzB_vhOju3ZU5hEUqsR7IARV3cXR&index=4&t=7s [citováno 2023-12-10].

Sametová situace: Federál. VOSTO5 a 8lidí. Záznam inscenace. 2019. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=iHfEKDUZ2ag> [citováno 2023-12-31].

Sametová simulace: Kabinet. Televizní záznam inscenace. 2019. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10000000395-sametova-simulace-kabinet/> [citováno 2023-12-31].

ŠPINAR, Daniela. *Idiot*. Film. 2022. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/idiot-1964837> [citováno 2023-12-10].

ŠPINAR, Daniela. *Za krásu*. Záznam inscenace. 2021. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/za-krasu-cinohra-1520303>. [citováno 2023-12-10].

Za scénou: Divadlo mimo divadlo. 2021-6-24. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=B-b4LZTqosY&list=PLX4BdqzB_vhNK1BCuYmVbxRn5ZunrhPEy&index=10 [citováno 2023-21-9].

Inscenace

KRČÁLOVÁ, Tereza. *Vyjdě z lesa, vyjmu páteř ze svého hřbetu a budu ji mít místo meče*. Taneční inscenace. 2023-9-21. Místo: Divadlo X10.

VANČURA, Petr. *Domovská scéna – Vytírání*. 2022-4-23. Místo: Stavovské divadlo.

Nepublikované zdroje

JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Dramaturgická „dílňa“ Národního divadla v letech 1956-1961*. Rukopisná studie. 2023.

VANČURA, Petr. Email Martě Ljubkové. 2022-1-2.

Příloha 1

Koncepce Nová krev

(Činohra Národního divadla ve 21. století)

MgA. Daniel Špinar²³⁹

„Divadlo a jeho fungování je vždy definováno konkrétními lidmi, kteří ho dělají.“

7. prosince 2014

ÚVOD/MOTIVACE

Kandidaturu na post uměleckého ředitele Činohry ND jsem přijal z několika důvodů. Byla to především **potřeba provozně, umělecky i lidsky zakotvit** a věnovat svou práci a energii jednomu divadelnímu prostoru, se všemi jeho specifiky, krásami i úskalími, a konkrétním lidem, kteří v něm působí.

Dalším důvodem, neméně podstatným, je moje **inklinace k tvorbě na velkých scénách**. Rád a často pracuji ve velkých kamenných divadelních budovách a „zlaté portály“ vnímám jako přidanou hodnotu než jako překážku. Jsem přesvědčen, že mám nejen cit pro mizanscénu velkého jeviště, ale dokážu vnímat i genius loci takového prostoru. S tím souvisí i povaha mé tvorby, která se vyznačuje **výrazným jevištním gestem, spektakulárností, expresivitou** a silnými metaforickými obrazy.

Zároveň je pro mne vždy **klíčový text**. Je základem a východiskem každé mé inscenace. Baví mě práce s českým jazykem a jeho poetikou. Rád vyprávím příběh, vyhledávám tedy dramata se začátkem, středem a koncem, postavená na **nosných dramatických situacích**. Přitahují mne velcí hrdinové dramatické literatury - zvláště v dnešní době krize hodnot je potřeba se jimi skrze vyprávění jejich příběhů důkladně zabývat.

A tím se dostávám k tomu vůbec nejpodstatnějšímu: k herci. **Herec je vždy nejdůležitějším článkem mých inscenací**. Práce s hercem je tím, co mě na mém povolání baví skutečně nejvíc. Proto už dlouho zcela logicky toužím **kontinuálně pracovat s konkrétním hereckým souborem, pěstovat jej, úkolovat, kultivovat a tematizovat**. Myslím, že jako vystudovaný herec svému herci rozumím. Dokážu mnohem lépe vnímat jeho lidské i herecké potřeby a uvažovat nad jeho dalším vývojem. Zároveň v sobě vnímám silné **pedagogické sklony**, i proto jsem přijal nabídku vyučovat činoherní herectví na DAMU.

Zásadní roli v mé kandidatuře sehrál i fakt, že jsem byl **v ND od srpna angažován jako kmenový režisér Činohry a vytvořil zde v průběhu sedmi let již pět**

²³⁹ V archivních materiálech uvádím dobová jména tak, jak byla uváděna v době vzniků textů: Daniel Špinar, nikoliv dnešní Daniela Špinar, a Jiří Adámek, nikoliv dnešní Jiří Austerlitz. Neupravuji ani pravopis a případné chyby.

inscenací (Egon Bondy *Návštěva Expertů*, Marguerite Durasová *Anglická milenka*, Ernst Lubitsch *Být či nebýt*, bratři Čapkové *Ze života hmyzu* a William Shakespeare *Othello, benátský mouřenín*). Mám k tomuto prostředí a k lidem, kteří zde pracují, vypěstovaný silný vztah, proto mi není lhostejné, jakým směrem se Činohra ND bude v příštích letech ubírat. Jak provozně, tak umělecky.

Tyto výše zmíněné tendence, zkušenosti v ND v rámci přípravy inscenací a především **možnost pozorovat skutečně zevnitř**, jak tento divadelní kolos a jeho každodenní život funguje, ze mne dělá kandidáta, který může zodpovědně prohlásit, že tuší, co jej v této nelehké funkci čeká. A mohu ještě doplnit, že jsem velmi **spolehlivý, komunikativní, mám silnou vůli, energii, patřičnou vášeň a jsem zcela bez závazků**.

PROVOZ

Na co chci navazovat

Když v roce 2002 do ND **nastoupil ve svých 37 letech** současný umělecký šéf Činohry Michal Dočekal, přinesl do divadla jednoznačně **čerstvý vítr**. Přijal do souboru silné hráče své generace, Činohra ND se s jeho poetikou vydala **modernějším směrem**. Hledal nové možnosti v komunikaci s divákem skrze marketing a PR, ctil prostory a nároky velkého kamenného domu, spolu se svým týmem nasazoval velká klasická dramata i současné hry a ke spolupráci na inscenacích zval kvalitní režiséry zvučných jmen.

Vedle toho vytvářel i **prostor pro alternativnější platformy**, jako byl Projekt Bouda, zaměřující se na mladší a progresivnější diváky, který umožnil jako protipól k velké činohře představit odvážnější dramaturgické, režijní a herecké koncepty. Odvážil se uvádět nejsoučasnější hry (zásadní byl jeho důraz na soudobou domácí dramaturgiu) i za cenu omezeného počtu repríz. Kritická i divadelní obec tento razantní vstup a změny vnímala velmi pozitivně. (V roce 2003 bylo ND dokonce nominováno na Cenu Alfréda Radoka za divadlo roku, v roce 2004 obdržel Michal Dočekal Cenu Českého literárního fondu za Projekt Bouda 2003 a jeho inscenace hry Elfriede Jelinekové *Co se stalo, když Nora opustila manžela* získala v roce 2010 Cenu Josefa Balvína.)

Tyto dlouholeté tendence se zúročily v podobě **hostování Činohry ND na mnoha evropských a světových jevištích** (Činohra mj. poprvé hrála v Koreji a v Kolumbii). Tím Činohra ND přestala být divadlem lokálním a zapsala se hlouběji do povědomí a kontextu evropského divadla. Vnímám jako nutnost a povinnost na všechny tyto úspěchy navázat, udržet vybudovanou prestiž a **nadále prohlubovat komunikaci s okolním divadelním světem**.

Umělec jako manažer

Národní divadlo je **největší a nejvýznamnější divadelní institucí v zemi** a proto je i **provozně a umělecky nejsložitější**. Sama Činohra ND působí ve 3 rozdílných budovách, vytvoří až 8 premiér za sezonu a během této své hlavní činnosti vyprodukuje také mnoho dalších nadstandardních aktivit (eventy, dílny, výstavy, piazzeta, výročí atd.). **Umělecký ředitel Činohry ND musí být tedy kromě výrazného umělce především výborný manažer!** Musí nejen vědět, co chce – mít vizi, kam chce divadlo umělecky vést, ale musí také znát způsob, jak toho v nelehkém provozu ND efektivně dosáhnout. Jsem přesvědčen, že **funguje-li provoz, jde umění lépe!**

Umělecký ředitel Činohry ND **hospodaří s velkým objemem peněz**, rozděluje milionové částky a musí vědět, kde lze ušetřit a do čeho je naopak potřebné investovat. Má tak obrovskou **zodpovědnost** a každé špatné rozhodnutí stojí instituci ND nemalé peníze. Pro zdravé fungování instituce je proto zásadní především **pečlivé a správné plánování**. K tomu je nezbytně nutné znát dokonale provoz svého divadla - **respektovat kapacity personální i provozní**. Za své působení v ND jsem byl svědkem řady situací, kdy se při zásadních rozhodnutích tyto aspekty nezohlednily a následky byly velmi bolestivé.

Umělecký ředitel **pracuje s lidskými zdroji**. K tomu, aby pracoval dobře, musí především **soustavně komunikovat**. Musí umět citlivě naslouchat, musí být ale zároveň vždy jasným velitelem. Měl by se **obklopit pracovitými a inteligentními lidmi** a měl by těmto lidem **umět všechny své myšlenky a počínání srozumitelně vysvětlit**. Musí ve své pracovní morálce **jít příkladem**, musí umět **odhadnout schopnosti** svých spolupracovníků a musí je dokázat **správně úkolovat a motivovat**. Toto se týká nejen interních zaměstnanců, ale i externích umělců.

Především kancelář Činohry ND představuje prodlouženou ruku uměleckého ředitele ve věcech provozních. Tato buňka má za svůj největší úkol **správně komunikovat mezi sebou, celým divadlem a konečně i s veřejností**. Její zaměstnanci musí také dobře rozumět problematice a fungování celého divadla, aby mohli spolu s uměleckým ředitelem dobře plánovat, **organizovat, kontrolovat** a plnit úkoly spojené s každodenním provozem. Nejhorším nepřítelem je neinformovanost – pravá ruka musí vědět, co dělá ruka levá!

Umělecký ředitel musí **za své divadlo dýchat!** Musí investovat svůj čas, musí **být fyzicky přítomný**. Musí správně **reprezentovat** navenek celý organismus (budovu, soubor i jeho inscenace). Musí být **vstřícný a komunikativní**. Musí být **schopný** efektivního, byť třeba i nepopulárního, **rozhodování**. Musí **milovat svůj soubor**, starat se o něj a myšlenkově a profesně jej rozvíjet. Musí **potlačit své ego**. Musí **se starat o svou diváckou obec**, naslouchat jí a zároveň ji skrze dramaturgii titulů a umělecké zpracování inscenací **kultivovat**.

Právě takovým uměleckým ředitelem chci být. Kromě své zkušenosti s provozem ND **jsem připraven uplatnit a rozvíjet na této půdě své středoškolské vzdělání v oboru managementu a podnikatelského projektu**.

Otázka běžného provozu Činohry ND je v současné chvíli také neoddiskutovatelně spjata s nově vznikající organizační strukturou, jejímž páteřním článkem je ředitel budov ND. **Vítám zavedení funkce ředitele budov jako úvod k rozsáhlejší transformaci ND** - je to pozitivní krok k většímu osamostatnění Činohry ND a především k vymanění z nefunkčního, nepružného systému směrem k moderně fungujícímu divadelnímu domu. Chci komunikovat a spolupracovat s ředitelem budov na základě svých dosavadních praktických zkušeností s provozem inscenací ve všech třech budovách ND. **Chci důsledněji plánovat tituly a inscenace s ohledem na kapacitu souboru a především na technické možnosti všech tří budov a jejich zázemí.**

UMĚLECKÉ SMĚŘOVÁNÍ DIVADLA

Dramaturgie

Dramaturgie Činohry ND se potýká se dvěma zásadními premisami, které představují jednak její výhody, ale zároveň též nepopiratelná břemena, či lépe řečeno: apriorní závazky.

Tou první – ideovou – je **chápaní Činohry ND jako divadla s posláním**. První ředitel ND F. A. Šubert kdysi napsal: „*Dramatické umění české, vstupujíc do posvátných prostor Národního divadla, vchází do něho jako do země zaslíbené, do země Kanaán... Ve chvíli tak veliké právem se žádati může na nás slib, že společně a všemi silami se o to přičiníme, aby Národní divadlo bylo skvělé nejen svou budovou, nýbrž zvláště pěstováním umění, pro které jest určeno...*” Dědictví národního obrození a koncept divadla jako kultivační, vzdělávací služby došel za sto třicet let existence ND značného posunu, nicméně jisté dědictví – které v žádném případě nepovažuji za obtíž! – tu existuje a v následujících desetiletích jistě existovat bude.

Druhou premisou – uměleckou – je apriorní očekávání, že Činohra ND bude ve všech ohledech tím prvním divadelním domem v zemi. Domem, který **určuje divadelní jazyk a ve všech ohledech působí jako jakýsi vzor**, meta.

Historická budova ND

Domnívám se, že idea tradice musí klíčově ovlivňovat dramaturgické směřování Historické budovy ND. V tomto domě – jako snad v posledním vůbec u nás – se mají realizovat „divácká očekávání“ **velkého divadelního, uměleckého zážitku**. Genius loci velkého, důstojného „svatostánku“ mám v plánu propojit s **velkou dramaturgií s důrazem na klasické tituly**. Při vědomí, že budova ND pojme bezmála tisíc diváků (a na činohru se tu měsíčně nabízí až deset tisíc míst), je nutno přizpůsobit dramaturgický plán diváckému hledisku.

Kromě **páteřních titulů světové a české dramatiky** v moderním inscenačním duchu bych zde usiloval o uvádění **dramatizací velké světové (ale i české) prózy**. Nemíním v žádném případě resuscitovat dnes neživotné hry, spíš pátrat po ověřených autorech a jejich hrách aktuálně rezonujících s dneškem, případně otevírajících témata blízká i dnešní době. Rád bych do Historické budovy vrátil hry, které považujeme za klasiku, ale přímo v této budově se nikdy nehrály, případně bych usiloval o nové dramaturgické přístupy ke hrám stávajícím. Ve výsledku by nasazování titulů (a výběr režisérů) bylo vedeno touhou nezklamat diváka, který do Historické budovy přichází s velkým očekáváním mimořádného divadelního zážitku.

Po zkušenostech práce na této scéně mohu zodpovědně prohlásit, že **apriorní provokace do Historické budovy nepatří**. Historická budova funguje jaksi vyňata z celku ostatních scén co do diváckého vnímání, očekávání na ni kladená jsou zcela jiná, a tomu je třeba přizpůsobit jak výběr titulů, tak i jevištní realizaci. Nejde o produkci konzervativní, i zde mají vznikat velké, moderní inscenace, nicméně s důrazem na diváckou obec, která sem chodí nejen na představení jako takové (za konkrétním titulem, hercem), ale jako na „zážitek“ mnohem komplexnější. K návštěvě tak neodmyslitelně patří i „kameny“ a „Hynais“ – to je potřeba **respektovat a ctít**. Jinými slovy – zbožíme-li tradiční představu o dramaturgii ND, nepodaří se nám přitáhnout nové, mladé, otevřené diváky, ale vyprázdníme hlediště. Cílem je udržet si konzervativněji laděnou veřejnost – a

mladší diváky přesvědčit, že Historická budova je „museum“, do něhož stojí za to chodit, protože nabízí moderní umění.

Stavovské divadlo

Stavovské divadlo je ve srovnání s Historickou budovou ND doslova „komorním“ prostorem, pojme cca 660 diváků, působí menším dojmem, přesto i toto divadlo (i vzhledem ke své historii) vyvolává značná divácká očekávání.

Jako velká, technicky vybavená scéna je StD **ideálním místem pro moderní činohru** v nejlepší slova smyslu – tato budova dokonale umožňuje realizovat **současnou scénografii, neskromné uchopení prostoru a zároveň občasný dramaturgický risk**. Je to divadlo vhodné jak pro uvádění moderní klasiky, která by se v Historické budově mohla jednoduše ztratit, tak i současných her, jejichž uvádění může přinášet nejistotu. Stavovské divadlo by mělo být **páteří scénou Činohry** – představuje ideální prostor velkého divadla bez zásadních limitů. Zároveň je to prostor, který by měl usilovat o přitáhnutí většího počtu diváků; myslím si však, že moderní činohra může představovat pro diváky **velké lákadlo**.

Je to místo, kde se může realizovat odvážnější program, první scéna bez limitů Historické budovy, zároveň s (relativně) velkými technickými možnostmi. Je to místo pro svobodnější, odvážnější dramaturgii, i za cenu omezeného počtu repríz – vedle divácky spolehlivějších titulů zde lze uvádět nové hry domácí a české anebo hry s malou inscenační tradicí. Na rozdíl od „zlatého výkladu“ může začít fungovat jako divadlo, kam se nebojí chodit **i mladší nebo náročnější diváci**.

Nová scéna

Novou scénu považuji v současné chvíli za nejméně využitý prostor Činohry ND, což jistě souvisí i s tím, že ji Činohra „získala“ relativně nedávno. Osobně NS chápu jako bránu do ND – **místo, přes něž by do ND mělo zamířit mnohem víc nových diváků**. NS je veřejností zatím vnímána především jako jakýsi apendix, scéna na ND de facto nezávislá, z poloviny stagiona, kde je možno kromě jiného vidět i činoherní představení. Tento postoj je třeba definitivně změnit, označit NS jednoznačně za jednu ze scén ND a v tomto duchu také pracovat. Vzhledem k otevřenosti celého prostoru (pokladna v budově, kavárna s celodenním provozem, mezipatro využívané jako galerie) představuje NS způsob, jak se otevřít a jak přilákat mladé diváky (kteří, jak věřím, odtud časem zamíří do StD, případně dokonce do HB). NS má potenciál diváka „odnaučit se bát ND“, zejména pro mladé trochu oslabit nimbos „zlatých portálů“ – což souvisí kromě zmíněné otevřenosti i s přirozenou architekturou NS.

Na Nové scéně bychom měli na diváky cílit zejména **nejsoučasnější dramaturgií**, která může stát kdesi na hranici projektové dramaturgie, je to scéna „otevřená otevřenému“, místo experimentu – konzervativní divák sem stejně nechodí a s mladšími generacemi můžeme jenom získat. Inscenace zde uváděné mohou být scénograficky méně náročné (i za využití multimédií), zároveň by bylo lze počítat s menším počtem repríz, s mezinárodními projekty atd. – cílem je zkrátka proměnit ji v **živý dům**. Může být prostorem, kde Činohra ND nejodvážněji naplňuje svoje poslání nabízet místo pro tvůrce, kteří v odpovídajících podmínkách **rozvíjejí metody, posouvající divadelní práci blíž evropskému kontextu, i za cenu odklonu od klasické činohry dvacátého století**. Věřím, že plánovaná rekonstrukce, která je naprosto nevyhnutelná, z NS udělá prostor, který bude zmiňovanému programu vyhovovat přímo ideálně.

Koncept stálých režisérů

Jedním z nejnáročnějších úkolů při vykonávání funkce uměleckého ředitele Činohry ND je především **udržení konzistentnosti provozního a uměleckého směřování** celého aparátu.

Nejvýrazněji se do povědomí diváků zapíše divadlo se **silným osobnostním rukopisem** – zejména režijně-dramaturgickým, ale ostatně i hereckým. Styl práce, jevištní rukopis, to je zpráva o divadle, která zůstává, to je značka, která láká diváky, to je možnost, jak divadlo jasně označit, a s takovou značkou pak také pracovat. Činohra ND prostě musí mít – navzdory tomu, že se realizuje ve třech budovách – svou **čitelnou tvář**.

V současné době, tak, jak je systém nastaven, je situace poměrně **těžko udržitelná**. Ohlídat provozní a myšlenkové směřování Činohry ND je velmi obtížné, uvědomíme-li si, že **při produkci až 8 premiér za sezonu jich valnou většinu z nich připravují hostující režiséři**. Hostující režisér nezná zákulisí ani dlouhodobější cíle divadla a v obsazování herců dokáže být někdy (třebaže nezáměrně) necitlivý. Není se čemu divit, zajímá ho pouze konkrétní inscenace, na jejíž přípravě se podílí, chce si tzv. urvat to, co sám pro sebe považuje za nejlepší. Kvůli tomuto přístupu se tým, který v divadle pracuje jako insider, a především soubor, který v divadle roste řadu let, dostává do svízelné situace. Externí režisér, který si často přivádí i řadu hostujících herců, se tak stává realizátorem svých vizí oddělených nezřídka od potřeb a možného směřování divadla, nenapojen téměř vůbec na dramaturgii ND, **přestává být organickou součástí Činohry**, anebo se jí vůbec nikdy nestane.

Hegemonie režijního výběru nad dramaturgickým směřováním a péčí o soubor jako by v poslední době převládala – a poškodila tak do značné míry jak stav dramaturgie, tak i souboru. Setkání s různými styly práce může být pro herce jistě obohacující, ale jenom v případě, že má vytvořenu jakousi základnu a na hostujícího režiséra je připraven. Putuje-li od jednoho režiséra k druhému, od jednoho stylu k druhému, riskuje vedení, že se herec jaksi ztratí, osobnostně i profesně. A především se vytratí radost a sebevědomí, tak důležité aspekty pro plodnou hereckou práci. A s jejich erozí tak nutně dochází i k úpadku celé „tváře divadla“.

Přicházím proto s konceptem **uzavřeného týmu**, skládajícího se z úzké spolupráce uměleckého šéfa, dvou stálých angažovaných režisérů a dramaturgické sekce. Chci, aby domácí režiséři (včetně uměleckého šéfa) vytvořili v každé sezoně **většinu titulů** a aby svůj čas věnovali **důsledně práci pro Činohru ND**. Jen tak je možné plánovat, zacílit a vytvořit inscenace, které budou tvořit jistý celek. Jenom tak je možné udržet konzistentnost myšlení i celého provozu. Jenom tak lze kultivovat soubor, postavit jej znovu na nohy a hlouběji s ním pracovat. Jenom tak lze najít specifický umělecký jazyk a sjednotit styl. Jedině semknutý tým pravidelně se střídajících residenčních režisérů (plus řídský okruh pečlivě vybraných stálých režijních hostů) dokáže Činohře ND dát co, co jí podle mého v posledních letech schází - **jasný, čitelný, přehledný inscenační styl**. Může se jednat jen o omezené období, přesto by image divadla měla být v rámci domácí divadelní mapy zcela zřetelná; domnívám se, že systém řady hostujících režisérů působí destabilizačně na soubor, ale ve výsledku i na obraz divadla na veřejnosti.

Ke spolupráci jsem vyzval režiséra **MgA. Štěpána Pácla**. Pochází z mé režiséřské generace a velmi si ho osobnostně i profesně vážím. Má za sebou

dlouhou řadu umělecky výrazných a kriticky i divácky úspěšných inscenací. Dvakrát získal Cenu Alfréda Radoka. Nyní vede soubor v ostravském Divadle Petra Bezruče. Cení si ho především pro silně vyvinutý cit pro práci s hercem a zároveň pro jeho přirozený instinkt k inscenování ve velkých divadelních prostorách. Při své tvorbě se cíleně věnuje znovuobjevování krásy klasických činoherních dramát a se stejnou intenzitou pracuje na inscenování textů zbrusu nových. Pokud jsem se označil za režiséra expresionistického, Štěpán Pácl je, troufám si říci, mým protipólem – je režisérem impresionistickým. Tento protiklad mi připadá nejenom správný, ale vlastně i nutný. Přináší další barvu. Věřím, že by byl velkým přínosem pro ND pro svou komunikativnost, spolehlivost a především starostlivost o herce a soubor.

Dramaturgický tým

Divadlo je zásadně a bez diskuse **týmová záležitost**. V tomto ohledu bych svůj důraz na tým rád rozšířil i na všechny umělecké spolupracovníky – zaměstnance divadla. Cítím potřebu pracovat na soudržnosti a zaujatosti všech zúčastněných, jde mi o to, aby se všichni umělci cítili integrální, využitou, naplněnou součástí Činohry ND, tak i vystupovali na veřejnosti a pro ND dýchali spolu se mnou. Snažím se svůj tým sestavit tak, aby byl pestrý, ale zároveň aby byl konzistentní.

Dramaturgický tým musí být ve vztahu k divadlu pracovně **angažovaný**, je nepochybné, že navzdory tomu, kolik aparátu má ND v administrativě k dispozici, dramaturgové by měli **víc pomáhat PR inscenací** a mít v tomto směru také zásadní slovo. Tím, že podpořím zaujetí dramaturgického týmu a jeho vliv na výslednou inscenaci, celý **umělecký provoz bude mnohem dostředivější** – směrem k výsledku i směrem k provozu. Během svého působení v ND pozoruji částečnou ztrátu vlivu dramaturgie, čemuž bych chtěl zabránit. Hodlám zřídit pozici šéfdramaturga pro snazší komunikaci se skupinou dramaturgů, **konkrétní osobnosti jsem připraven prezentovat při pohovoru**.

Okruh stálých spolupracovníků

I přesto, že je tento koncept postaven na souhře tří režisérů, kteří tzv. pokryjí valnou většinu premiér v sezoně a kteří „tvář divadla“ citlivě a osobitě zformují, je potřeba hledat i další stálé spolupracovníky, kteří nám v tomto úsilí pomohou.

Musí to být takoví **umělci, kteří vyznávají podobné umělecké hodnoty, jsou v provozu maximálně kooperativní a spolehliví** a kteří se především orientují na inscenování, jenž přísluší tomu kterému konkrétnímu prostoru, v němž Činohra ND působí.

Mezi režiséry, kteří se věnují velkým scénám a mají v této disciplíně silné výsledky, bych rád oslovil režiséřský tandem **Skutr** (Martin Kukučka, Lukáš Trpišovský), **Jana Mikuláška, Martina Františáka, Mariana Amslera** a znovu bych pozval k hostování **Michala Dočekala**. Z režisérů experimentálnějších je to rozhodně **Jan Nebeský, Anna Petrželková, Petra Tejnorová, Jiří Adámek a Jiří Havelka**. Je též třeba pokračovat čas od času s oslovováním režisérů zahraničních.

HERECKÝ SOUBOR

Herecký soubor je největší investicí a devizou Činohry ND. Právě on je **výstupem** celého divadelního počínání. Vytvořit skvěle fungující soubor je prvním předpokladem k fungování celé instituce Činohry ND. Právě z tohoto důvodu je potřeba herci ND věnovat extrémně citlivou péči. Zároveň je naprosto nutné mít na něho i vysoké nároky.

Herec činohry ND musí být **silná vyzařující osobnost**. Musí být **technicky vybavený** pro hraní na velkém jevišti. Musí být **psychicky odolný**, zvládat stres a vypětí spojené s náročností provozu. Musí být **sebevědomý, spolehlivý, cílevědomý, pracovitý a měl by být angažovaný**, měl by se aktivně zajímat nejenom o dění v inscenaci, na které se podílí, ale i v celém souboru a v celé instituci Činohry ND, **včetně propagace!** Umělecký program Činohry ND by mu měl být vlastní stejně jako celému vedení a dramaturgickému týmu.

Přehlédneme-li současný soubor ND, je zcela zřejmé, že je potřeba herecký soubor **zeštíhlit a zefektivnit**. Je nutné se s některými herci rozloučit. Zároveň je nutné **přivést herce mladší generace**. V mužské části souboru chybí výrazně mladí herci do 25 let, nedostatek je i v sekci mezi 30 a 40 roky věku. V ženské části souboru chybí taktéž herečky do 25 let, zásadní nadbytek hereček je ve věku 35 – 45 let. Ženská část souboru potřebuje doplnit o herečku kolem 45 - 50 let se silným dramatickým vyzařováním. Některým hercům, kteří jsou již dlouho v důchodovém věku, je potřeba nabídnout tzv. **čestné hostování**.

Dramaturgii titulů je potřeba stavět s velkou pečlivostí na **rozvoj jednotlivých hereckých osobností**. Především u mladé generace je nutné hledat takové příležitosti, které tento rozvoj umožňují. **Vedle toho, „co budeme hrát a proč“, je potřeba důsledněji zkoumat, „kdo to bude hrát a proč“** – a za takovým rozhodnutím musí vedení divadla stát. Jinými slovy, jde o to, vydat se cestou, která bude dobře složený soubor **správně a rovnovážně vytěžovat**.

Je nutné **posilovat správným úkolováním herecké sebevědomí** a technické dovednosti. Herec musí rozumět svým zadáním. Prací se stálými režiséry je potřeba zásadněji sjednocovat a citlivou péčí **kultivovat herecký styl**.

Domnívám se, že by bylo mnohem výhodnější a zdravější, kdyby byli **všichni herci disponovaní tak, že zvládnou velikou roli** a pak by se v jiné inscenaci objevili v roli střední. Zaprvé se tím eliminuje jakási šablonovitost obsazování a zároveň se tím projeví jistá dávka přirozené solidárnosti a služby. Chtěl bych se vyhnout stavu, kdy herec dlouhodobě očekává, že role konečně přijde, a ona stále nejde. Naopak menší a malé role bych bez obav obsazoval externisty.

Zásahy do souboru při každém nástupu nového uměleckého ředitele bývají značně bolestivé, ale je jasné, že jsou naprosto nezbytné. Když se takové změny neuskuteční razantně a ihned při nástupu do funkce, zpravidla se neuskuteční vůbec. **Je nutné být ve všech případech obzvláště citlivý** – každý má svůj životní příběh a historii působení v ND, což je potřebné vnímat a respektovat, zároveň je nutné si za svými postoji nekompromisně stát.

V neposlední řadě mi jde o to, aby takto prestižní, de facto „první“, soubor v zemi cítil jistá svá privilegia, ale i závazek. Ať si myslíme cokoliv, **angažmá v ND je pro herce něčím zcela výjimečným**, je to práce, která má mimořádný zvuk, ale je to i veliké břemeno.

DALŠÍ ÚKOLY ČINOHRY ND

Kromě soustavné, kvalitní inscenační práce a práce se souborem vidím i řadu dalších, **dílčích úkolů** Činohry ND, které k jejímu profilu nicméně nedílně patří. Uvědomuji si, že mnohé další se budou objevovat, ale v tuto chvíli se zaměřím na několik nejzřetelnějších.

Nová hra

Rád bych, aby se silný dramaturgický tým dále systematicky podílel na **obohacování českého repertoáru**. Česká hra je velké téma – dramaturgické lákadlo i divácká past. Neměli bychom rezignovat na úkol ND **pracovat na nových textech** a já chci tuto snahu aktivně podpořit.

Zároveň bych rád **posílil podíl dramaturgických** na inscenovaných titulech. Jsem si vědom někdejší éry ND, během níž tvořily dramaturgické podstatnou část repertoáru, domnívám se však, že to do značné míry souviselo s dobou (a také krizí dramatu, zejména českého), přesto nyní cítím čas nebát se hledat v prozaickém fondu české i světové literatury.

Za třetí věřím, že současní autoři dokážou **inovativním a tvůrčím způsobem pracovat i s klasickými dramaty**. Jinými slovy, rád bych se pokusil iniciovat to, co už je ve světovém divadle běžné – autor se chopí staré (v určitém ohledu neživotné) hry a nově ji „přepíše“ – jak to dělají Britové, Irové i Francouzi.

Diváci

Vzdělávací činnost

Domnívám se, že „edukativní“ činnost zní trochu vznešeně, ne-li odtažitě, přesto věřím, že máme usilovat o **spolupráci se školami různých stupňů** a vést dílny k jednotlivým vybraným inscenacím.

Vítám a **podporuji nově vzniklé tvůrčí dílny** pro mladé diváky, pro učitele a pedagogy SŠ a dílny scénografické, zabývající se vybranou inscenací. Díky těmto tvůrčím workshopům vychází Národní divadlo vstříc svým divákům a nabízí jim možnost ponořit se do tématu inscenace buď ještě před, anebo po jejím zhlédnutí. Cílem je přiblížit dramatické dílo „na vlastní kůži“, nastínit jeho inscenační tradici i možnost současného pojetí. Jinými slovy, díky tomuto programu s divákem divadlo aktivně komunikuje.

Za svého druhu „vzdělávání“ považuji i **besedy s diváky po představení** – při vybraných reprízách znamená setkání s inscenátory mnoho i pro diváky i pro tým, navíc tato disciplína, stojící na pomezí PR, je v zahraničí dnes naprosto běžná. Kromě vytváření užšího vztahu s diváky jde samozřejmě i o kultivaci a řízenou (zcela počestnou!) manipulaci s publikem.

Rád bych do edukativních programů zapojil svůj dramaturgický tým, ať už formou **programů pro pedagogy středních škol**, tak i formou pravidelných **dramaturgických výkladů**, které by se odehrávaly před začátkem vybraných představení. Nemělo by jít o žádnou strohou akademickou přednášku, ale o poutavý a neotřelý úvod k vybranému představení. Inspiroval bych se nejen některými českými a moravskými divadly, ale také řadou evropských, zejména německých divadel. Dramaturgické úvody by byly míněny jako **nadstandardní součást servisu publiku** – pozornost, která má zpříjemnit i zatraktivnit návštěvu.

Řadě diváků může nabízet nejen zábavný vhled do inkriminovaného díla, ale také klíč k porozumění výsledné inscenaci.

Valná většina mého týmu (včetně mě) pedagogicky působí na různých katedrách DAMU. Domnívám se, že **propojení ND a školy** na jakékoliv úrovni má smysl, už jen tím, že budoucím divadelníkům ukážeme provoz na této mimořádné scéně. Nejde jen o pravidelné návštěvy generálních zkoušek v rámci výuky, ale také publikační činnost v programech ND a konečně i možnost (neplacených) **asistencí a stáží v rámci inscenační činnosti ND** pro studenty všech oborů. Také tímto pak Činohra ND podává zprávu o své činnosti, která se mezi studenty snadno rozšíří.

Hledání nového diváka

Pominu-li specifický způsob „shánění“ publika na inscenace do HB ND, zůstává pro nás velkým úkolem posílit **otevřenost a atraktivitu inscenací Činohry pro nejširší diváckou obec**. Jinými slovy, podíl vstupenek prodaných tzv. na volnou kasu je tristně malý. Uvědomuji si problematickou situaci v době ne zcela zažehnané finanční krize, a zároveň plně podporuji hromadné náборы, bez nichž by naplnit takto velké prostory prostě nešlo: Není těžké si spočítat, že měsíční kapacita všech domů se podle počtu představení pohybuje někde mezi 18 a 22 tisíci. Zároveň ale musíme víc hledat mezi pražskými diváky, kteří si do ND navyknu **chodit pravidelně, i mezi studenty, kteří ztratí ostych** z velké instituce a pochopí, že právě zde mohou sledovat nejmodernější inscenační trendy bez obav z akademické nudy.

Divadlo jako otevřený prostor

S výše uvedeným souvisí i výše naznačené možnosti Nové scény. **Energie směřující k mimodivadelním aktivitám** by měla být realizována v tomto domě – při vědomí jeho potenciálu. Kromě již fungující kavárny je třeba navázat na systematickou **výstavní činnost** (i menších rozměrů) v prostoru mezaninu a zejména piazzety. Zároveň se nabízí možnost, o níž začal uvažovat už Michal Dočekal: vytvořit v přízemí NS knihkupectví, ediční činnost celého ND je neuvěřitelně bohatá a stále dosti neprodává sama sebe.

Další možnosti využití NS souvisí s personálními a finančními otázkami a dle nich by také měly být konkrétně řešeny, považuji je však za důležitou součást možných pravomocí uměleckého ředitele Činohry ND.

Divadelní klub

Mohlo by se to jevit jako banalita, ale banalita to není. K duchu soudržnosti – a taky ke zpříjemnění a do značné míry i k většímu komfortu (nikoli práce, ale těch nemnohých pauz v ní) slouží místo, kde se bude **soubor přirozeně setkávat**. Divadelní klub vytváří prostor pro každodenní dialog. Skutečnost, že tak významná instituce, jako je Činohra ND, v současné době nemá takto definovaný prostor, je překvapivá a silně bolestivá. Hercům chybí zázemí, jakési stmelující útočiště. Schází i v případě premiérových večerů – kvůli absenci divadelního klubu není prostor, kde by se úspěšná práce po oficiálních přípitcích důstojně oslavila. Víím, že se tato problematika intenzivně řeší, a pevně věřím, že se brzy nějaký prostor podaří zajistit. Pro hygienu souboru by to bylo velmi obcerstvující.

Zahraniční spolupráce

Michal Dočekal rozvinul nadstandardní zahraniční vztahy s několika divadly v Evropě, během jeho šéfování se podařilo vyvézt řadu inscenací a řadu jich také přivést. V této činnosti bych chtěl aktivně pokračovat, navázat na ni a rozvíjet ji – domnívám se, že Činohra ND by měla **nejen vyjíždět k jednorázovým zájezdům, ale prosazovat se i na zahraničních festivalech**. Může to sice přinášet (vzhledem k provozu na domácích scénách) řadu komplikací, nicméně reprezentace českého divadla v zahraničí zvyšuje prestiž scény (nehledě na možné ekonomické profity). Znovu bychom se měli pokusit o účast na Festivalu národních divadel v Koreji, na divadelním festivalu v Neapoli, na festivalu v Bogotě atd. V tomto ohledu budu uvažovat o možném personálním posílení v administrativní sekci, získáme-li **člověka s mezinárodními kontakty**, který bude naše inscenace jednak aktivně nabízet, a zároveň zvát vlivné zahraniční programery, podaří se jeho činnost ospravedlnit a potvrdit. Rádi bychom naše inscenace dostali i na program prestižního místního festivalu Divadlo (jako byla letos inscenace 1914 jeho pražským prologem).

Zahraniční spolupráce totiž kromě prestiže znamená i neustálý **kontakt se světovým kontextem** – v němž se má pohybovat divadlo jako celek, ale i jednotliví členové týmu a samozřejmě herci, pro něž představuje zahraniční zájezd možnost cenné profesní konfrontace.

EVALUACE

Nedílnou součástí umělecké práce je její **soustavné, systematické, průběžné hodnocení**.

Stojím zejména o **těsné vztahy s místní kritikou**. Chtěl bych vyzvat konkrétní kritické osobnosti, aby pravidelně sledovaly tvorbu Činohry ND a pak ji na neformální platformě analyzovaly – buď metodou souhrnného článku (jeho publikování bude v kompetenci autora, ale zároveň bychom ho pro účely Činohry ND využívali i my), nebo na pravidelných setkáních, buď po jednotlivých premiérách, nebo po větších časových úsecích. Chtěli bychom **oslovit lidi s nepředsudčným názorem na tvorbu Činohry ND** a také ty, kteří si uvědomují její výsadní (a zároveň komplikované) postavení v rámci českého divadla.

Chtěl bych posílit **kontakty na Slovensko**, kde má naše tvorba možnost rezonovat bez nutnosti překladu.

Další možnosti reflexe naší práce umožňuje personální napojení na DAMU, využili bychom možnosti **komunikovat se studenty** a vyslechnout si názory budoucích profesionálů.

Kromě toho budu samozřejmě trvat na **průběžné evaluaci**, kterou budu vyžadovat **od svého týmu** – otevřené prostředí pro živou reflexi a schopnost debatovat o dosažených výsledcích považuju za nedílnou součást společné práce. Schopnost dramaturgů reflektovat tvorbu Činohry ND bude, jak věřím, přetavena i v „hmotné“ výstupy – články, přednášky, účast na konferencích – ale to se zase dostávám jak do oblasti propagace, tak vzdělávání.

ZÁVĚR

Jsem připraven ujmout se funkce uměleckého ředitele Činohry ND s veškerou zodpovědností, která z této funkce vyplývá. Jsem připraven **investovat svůj čas a energii do intenzivní práce pro ND**. Jsem připraven zásadním způsobem **komunikovat a „prokrvovat žíly“**, zpřehledňovat jednotlivé cesty složitého provozu ND. Je mou velkou touhou budovat silné vztahy k tomuto jedinečnému prostoru a kontinuálně pracovat s „jeho“ lidmi. Je mou velkou touhou hledat jasný umělecký rukopis a rozhodovat se dle svého vkusu, inteligence a svědomí. A v neposlední řadě je mou velkou touhou vydat se na tuto cestu spolu s diváky, kteří nebudou vůči našemu vidění divadla a světa lhostejní.

Příloha 2

Koncepce Nová krev (prodloužení mandátu)

ÚVOD

Ucházím se o tříleté prodloužení svého mandátu uměleckého ředitele Činohry Národního divadla a stojím před nelehkým úkolem zhodnotit své dosavadní čtyřleté působení v této instituci. Chci se opřít především o výchozí koncept, se kterým jsem na konci roku 2014 vyhrál výběrové řízení.

Mám velkou radost, že v rámci fungování samotné Činohry se povedla drtivá většina mých předsevzetí. A právě o tom budu psát níže. To, co se naplnit nedaří, souvisí častokrát především s těžkopádností a náročností celkového aparátu Národního divadla.

Národní divadlo je obrovská a provozně složitá organizace (ve spletnosti struktury a logistické náročnosti hraje prim nejen český, ale i světový). Právě proto je velmi nepružná (říká se „kamenná“), což je pro kvalitu divadla, uměleckou disciplínu, která by měla být uměním nejsoučasnějším (protože se odehrává tady a teď), mnohdy likvidační. Tím také brzdí přirozený vývoj a špatně se přizpůsobuje světovým trendům.

Tuto situaci může zásadním způsobem vyřešit osamostatnění souborů v rámci jednotlivých budov (všechny soubory se prakticky na denní bázi střídají ve všech divadlech, kde Činohra působí) – tohoto úkolu se však už téměř sto let nikdo nechce chopit. Samozřejmě je to problém historický (*Maryša* či *Libuše* patří do historické budovy, Mozart zase do Stavovského divadla), ale hlavním důvodem je fakt, že k tomu nikdo nemá odvahu. Jak píše zakladatel české moderní divadelní režie a umělecký šéf Národního divadla v letech 1921-1935 K. H. Hilar ve své knize s příznačným názvem *Boje proti včerejšku*: „Denní stěhování jednotlivých souborů z jednoho divadla do druhého, stálé předělávání a přestavování dekorace! Tato stěhovací nálada leží pak nejen jak kletba na umělcích, ale i na obecenstvu. Každý pokoj, v němž se duševně žije, musí mít svou trvalost, bytnost, atmosféru. Bydlí-li člověk ve více bytech, nebydlí nakonec v žádném.“

Není nutné zdůrazňovat, jak rozdílné disciplíny jsou činohra, opera a balet. Jsou zde jiné (často protichůdné) požadavky na nasazování repertoáru, zkoušení, oprašování, výše vstupného a konečně i divák je jiný (nemluvě o konkurenci – balet a opera je v Praze jen jedna, činoherní scéna téměř na každém rohu). I poslání činohry je odlišné. Vychází primárně ze slova, za cíl má především sdělení. Její krása tkví v obsahu, nikoli v líbivém (tradičním) obalu. To se však zásadním způsobem střetává s očekáváním širokého spektra diváků (mnohdy umělecky nevzdělaných nebo nezkušených), kteří vnímají Národní divadlo jako muzeum, skanzen, katafalk „národa“, nikoli primárně jako živé divadlo.

Jsem přesvědčen, že Činohra musí proti těmto tendencím tvrdě bojovat právě svým uměleckým programem. Vypůjčím si znovu téměř sto let stará slova K. H. Hilara: „Nejnižší hledají v divadle pouze zábavu! Bavit lidstvo v jeho lepších stránkách a hověť jeho estetickému požitkářství není úkolem moderní činohry. Tyranie ulice a divadelního abonenta, který se v divadle dobře baví při vyloženém divadelním kýči a dostává nervový šok při ostřejších uměleckých projevech, je nepopíratelná. Divadelní umění

není uměním reprodukcí! Sestrojit člověka z patnáctého století tak jak žil a jednal, není v umění víc než prostředek, který sám o sobě neznamena nic! Pak žvýkali bychom jen znovu to, co před námi přežvýkali jiní: opravdu protivný a nechutný obor! Kdo nic na divadle neriskuje, nic záslužného neprovede!“

DRAMATURGICKÉ SMĚŘOVÁNÍ TŘÍ BUDOV A DIVÁK

Činohra ND v současné době působí na třech scénách ze čtyř - v Historické budově, Stavovském divadle a na Nové scéně. I když se i předešlé umělecké vedení snažilo přistupovat k budovám s dramaturgickým citem (především s ohledem na prostorové dispozice jednotlivých scén), nemohla být o razantní profilaci jednotlivých divadelních prostorů řeč.

V Historické budově se občas objevila současná hra (František: *Doma*, Stoppard: *Rock'n'Roll*), na Nové scéně bylo možné vidět zase poměrně dost konzervativní či starší texty (Bond: *Spaseni*, Beckett: *Čekání na Godota*, Ionesco: *Nosorožec*) a vlajkovou lodí Činohry (už od působení uměleckého šéfa Ivana Rajmonta) se stala budova Stavovského divadla, kde byl repertoár rozkročen nejširěji (od klasických děl antických po nejžhavější novinky, od lehčích komedií po náročné tituly).

Ve svém konceptu jsem si předsevzal, že tyto tři budovy se svým uměleckým týmem jasněji vyprofilujeme (Historická budova jako místo, kam se chodí na klasické zvukové tituly; Nová scéna jako místo pro experiment, autorské projekty a české premiéry; Stavovské divadlo jako místo s důrazem na náročnější činoherní tituly buď notoricky známé, nebo zcela současné). Tato strategie se z dlouhodobějšího hlediska rozhodně vyplatila, protože divák, který je téměř vždy zatížen předsudkem, se lépe orientuje a snad si i pak vědoměji vybírá. U Nové scény to platí zcela zásadně – čím vyostřenější program, tím specifitější divácká obec. U Historické budovy a Stavovského divadla je to samozřejmě obtížnější. Kapacita je obrovská, divácké spektrum je rozsáhlé a navíc - operní domy budou vždy plné konzervativních předsudků, co se do takové budovy hodí a co nikoli.

Tím se dostávám k nelehké otázce – jak má vypadat činohra (která se v druhé polovině dvacátého století „rozutekla“ do malých forem, sklepů a továren) v operním domě v roce 2019? Není nutné zdůrazňovat, že se budovy ND nepodaří zcela vyprofilovat nikdy. Dokud se budeme pořád stěhovat, dělit se o prostor s Operou, Baletem a v případě Nové scény ještě s Laternou magikou, divák bude pořád ve svých očekáváních zmatený a bude pro něj těžké vybrat si konkrétní produkci ke své spokojenosti. A to zde nepočítám všechny další akce, jako jsou Thálie, Festival Zlatá Praha, hostování jiných divadel a souborů atd., které už tak složitý umělecký program ještě více rozměňují.

Stavovské divadlo – jak už jsem výše psal: „vlajková loď“ Činohry - se navíc potýká se zásadním fenoménem, který ji značně ztěžuje postavení. Je to Wolfgang Amadeus Mozart. Má-li Činohra jako své hlavní sídlo Stavovské divadlo, které je zásadním způsobem spjaté s premiérou *Dona Giovanniho*, bude nesmírně těžké – možná opravdu nemožné – pouštět se do odvážnější dramaturgie. Kde ji má však uplatňovat, když HB v tomto smyslu nepřichází v úvahu a Nová scéna není po technické stránce na moderní divadlo vybavená? A když uvedeme sebelepší současnou hru z drsného irského venkova, konzervativní diváci jsou znechuceni z několika vulgarismů. Není však nutné zdůrazňovat, že Činohra Národního divadla se o náročnou dramaturgii musí znovu a znovu pokoušet.

Diváka je nutné vychovávat a vytrvale mu nabízet náročný repertoár v současném hávu. To se nevyklučuje s tím, že divadlo má být vždy zábavné a hravé. Steve Jobs, velký vizionář, jednou řekl: „Já tu nejsem od toho, abych lidem předkládal to, co chtějí, ale abych jim dal něco, na co by nikdy sami nepřišli!“ Pokud budeme předkládat „přežvýkané“ produkce (jak psal Hilar), či to, co divák očekává (Jobs), hazardujeme s tím, že do pár let budeme muset nasazovat pokleslé kusy. Tak, jako se to stalo nyní Divadlu na Vinohradech. Po lehkých žánrech se občas snaží o náročnější repertoár (například Topolův *Konec masopustu*) a už po pár reprízách je v sedmisetmístném divadle padesát diváků – zcela bez ohledu na kvalitu inscenace. Divák se musí pěstovat a jeho lenost soustavně narušovat. To je úkol každého divadelníka! A každé divadlo má takového diváka, jakého si zaslouží.

Proto mě také nesmírně trápí, když někdo mému uměleckému programu vyčítá, že chci příliš oslovovat mladé. Nejde z mé strany o žádný kult mládí – jde o budoucnost divadla. Pokud nebudeme mluvit takovým uměleckým jazykem, aby nám rozuměla především nastupující generace (protože o témata nejde – v nich jsme rozkročení napříč všemi generacemi), riskujeme, že divadelní obec Národního divadla vymře. A to doslova.

STÁLÝ OKRUH REŽISÉRŮ A SPOLUPRACOVNÍKŮ

Důležité pro mé směřování bylo vytvořit si fungující a soudržný dramaturgický tým, který bude nejen divadla profilovat, ale i podílet se na jeho dalším směřování, přicházet s novými nápady a vnímat ND jako živý organismus, který se musí neustále pokoušet vstupovat do aktivní komunikace s našimi diváky. Prvotní tým ve složení Marta Ljubková (jako šéfdramaturgyně), Jan Tošovský (který pracoval v ND i za Michala Dočekala), Ilona Smejkalová (přišla z ND Brno) a Milan Šotek (přišel z DnV) pracoval po tři roky, poté Milan Šotek odešel řídit Činohru ND Brno. Místo něj v září 2018 nastoupila Nina Jacques, která právě končí DAMU, a již vnímám právě jako posilu ve smyslu kontinuity a mezigeneračního navazování.

Pro udržení směřování celého aparátu Činohry jsem sliboval zřídit okruh režisérů a dalších umělců (hlavně scénografů), kteří by pro Národní divadlo opakovaně pracovali, a přinášeli tak provozní i uměleckou stabilitu. V České republice existuje celá řada vynikajících režisérů a scénografů, zdaleka ne všichni ale můžou působit v Národním divadle. Nejde jen o to, že takový umělec musí mít vysoce vytříbený cit pro práci na velkém jevišti a zvládat technické nároky spojené s parametry starých operních budov, ale musí být i vysoce odpovědný, provozně spolehlivý a musí umět dobře plánovat. Nemluvě o stránce psychické – každý, kdo vstoupí na půdu této organizace, „která přece patří všem“, naráží na všudypřítomný tlak a dosti nespravedlivou kritiku.

Přesvědčil se o tom i Štěpán Pácl, režisér, kterého jsem přizval hned od začátku do angažmá.

Po dvou režiiích pro Stavovské divadlo svou třetí produkci již psychicky nezvládl, odešel z rozezkoušené práce (byly to Čechovovy *Tři sestry*, které jsem potom za tři týdny dodělal). Navzdory velkému riziku jsem s ním nechtěl rozvázat spolupráci okamžitě a pokusili jsme se navázat na úspěšný začátek, bohužel se to nepodařilo a během přípravy následující inscenace na Nové scéně jsem definitivně zjistil, že pro prostředí Národního divadla není stavěný. Za půl roku jsem jej nahradil režisérem Janem Fričem, který je našťastí velkou oporou jakv uměleckých, tak i v každodenních úkolech provozních, což je pro mě v tak velké instituci naprosto zásadní věc.

Pokud jde o další režiséry, vytvořili jsme okruh stálých externích spolupracovníků, což se pozitivně odráží v hledání konkrétní dramatické látky v jednotlivých uměleckých sezónách, v komunikaci nad domluvenými projekty, ve složitostech obsazování a především v jasnějším chápání nároků provozu. Není nutno zdůrazňovat, že jsou to nesmírně originální a zároveň prakticky zkušení divadelní umělci, přinášející kvalitní a odvážné koncepty. Těmito tvůrci jsou Jan Mikulášek, duo SKUTR, Jiří Havelka, Jiří Adámek, Petra Tejnorová, Braňo Holíček a výhledově již oslovení Kamila Polívková či Ivan Buraj. Ze scénografů jsou to zejména Lucia Škandíková, Henrich Boráros, Marek Cpin, Dragan Stojčevskij, Jakub Kopecký, Andrej Ďurík, Antonín Šilar, Kateřina Štefková či Linda Boráros. Díky nim se také daří tvořit jasný, čitelný a přehledný inscenační styl, což je přesně to, co jsem ve svém konceptu deklaroval.

Tito naši konkrétní spolupracovníci („Divadlo a jeho fungování je vždy definováno konkrétními lidmi, kteří jej dělají!“) také přinášejí tolik potřebné impulsy pro autorskou tvorbu. Tím myslím přímé autorství či iniciaci nových českých her (Levínský: *Dotkni se vesmíru a pokračuj*, Šotek: *Mlynářova opička a Zbyhoň*, Adámek: *Nová Atlantida*, Špinar: *Křehkosti, tvé jméno je žena a Za krásu*, Hakl: *Návštěva*, Havelka a Ljubková: *Experiment myší ráj*), nových překladů (Goethe: *Faust*, Celestini: *Proslov k národu*, Rudnick: *Jsme v pohodě*, Kruckemeyer: *Na moři, zírám nahoru* ad.) a dramatizací (Austenová: *Pýcha a předsudek*, Zweig: *Netrpělivost srdce*, Erben: *Kytice*, Fuks: *Spalovač mrtvol*, Topol: *Noční práce/Kouzelná země* ad.).

Často je mi předhazováno v negativním smyslu slova, že spolupracuji výhradně se svou vlastní generací. Nebyl to můj záměr, spíš to logicky vyplynulo z okolností. Zároveň nerozumím, proč by taková věc měla být na překážku, či dokonce nějakým protiargumentem. Stejná generace má mezi sebou vždy větší pouto. Jsme z podobného těsta, umělecky si rozumíme, dokážeme spolu bez problému komunikovat (což se příliš nedaří s generací starší, jejíž komunikační kódy jsou jiné, a nutno říci, že pro mne osobně často velmi obtížné, protože tato komunikace není přímá), máme stejné zázemí a především jsme na vrcholu svých tvůrčích sil. Zkrátka – divadlo se má dělat s lidmi, se kterými „dokážete splynout“ (jak lidsky, tak umělecky), jenom tak může vzniknout plodná spolupráce a na jevišti se občas uděje i něco zcela mimořádného.

Každou sezónu okruh externích režisérů zvětšujeme o jednoho a na přes příští sezónu je již osloven režisér zahraniční. O tom ale podrobněji níže.

SOUBOR

Zásadní bylo dát do pořádku herecký soubor. Ve vítězném konceptu jsem detailně popsal jeho stávající problémy a zároveň jsem avizoval, jak budu postupovat. I zde jsem dostal svého závazku. Především jsem soubor razantně zeštíhlil (ze 46 herců jsem číslo zredukoval na 38), tím jsem jej také zásadněji prokrvil a zefektivnil. Už zde nejsou lidé, kteří čekají na roli až několik let, protože je nikdo nechce obsadit. Obklopil jsem se takovými herci, se kterými chtějí režiséři zkoušet a kteří mají kapacitu na to uhrát velké role. V souboru tak panuje větší spokojenost, protože jsou všichni více a rovnoměrněji zapojeni do procesu.

Také jsem sliboval razantní omlazení (což bylo zoufale potřeba) a přivedl jsem vynikající herce nejmladší i střední generace: Patrik Děrgel, Matyáš Řezníček, Jiří Suchý z Tábora, Veronika Lazorčáková, Jindřiška Dudziaková, Lucie Polišínská, Pavel Batěk, Pavlína Štorková, Jana Stryková, Tereza Vilišová. Zároveň se mi podařilo obohatit soubor i o herce starší generace: Vladimír Javorský, Lucie Juříčková nebo Alena Štréblová. Nejnovější „přírůstek“ je Zuzana Stivínová, která nastupuje od nové sezóny. Chybí pořád jeden až dva silní hráči mužského pohlaví kolem čtyřiceti pěti let a přijmout

chci také jednoho herce a herečku kolem dvaceti pěti let. S tou první kategorií to bude z logických důvodů mnohonásobně složitější než s tou druhou.

Soubor se pořád vyvíjí jako živý organismus, důkazem toho je situace z posledních čtyř měsíců, kdy v angažmá skončila velká herecká posila Martin Pechlát (chce na volnou nohu), jedna herečka otěhotněla a dva herci nejstarší generace se na jeviště ze zdravotních důvodů již nejspíš nikdy nevrátí. O závažných nemocech (bardi) či úrazech (mladí), které zásadním způsobem zamávají na dlouhé měsíce provozem, ani nemluvě – jen v tomto období se objevily další čtyři případy.

Rád bych se také ohradil proti tvrzení, že nepočítám s generací nejstarší. Z tohoto tématu se vytvořil už jakýsi mýtus, nálepka, které se pravděpodobně nikdy nezbavím. Jsem přesvědčen, že tito herci příležitosti, které odpovídají jejich možnostem, v Národním divadle mají! To samozřejmě nesouvisí s tím, zda jsou plně uspokojeni (o stárnutí herců, jejich požadavcích a soudnosti by šlo napsat celou knihu). Ale pojďme si položit následující otázky: Kolik rolí v dramatickém repertoáru existuje pro sedmdesátileté až osmdesátileté herce? Kolika hercům pokročilého věku se jejich obsazením zavděčím, když tato práce bude v inscenacích režisérů až o dvě generace mladších (generace, která už podle nich nemá pokoru, nepřípadně exhibuje a vůbec, generace, která divadlo dělá jinak, než jsou zvyklí z dob minulých)? Jak takovým hercům slouží paměť? A jak pohybový aparát? A můžu, jakožto zodpovědný manažer, takové herce neúměrně přetěžovat či snad na nich dokonce stavět repertoár?

Problém je také v tom, že Činohra přišla o Kolowrat. Komorní scéna, která byla pro naše bardy ideální, znamenala menší prostor s větším důrazem na osobnostní herectví nablízko. Takový prostor (jako alternativa k velkým operním budovám) chybí. Jsem rád, že se nyní v rámci rekonstrukce Provozní budovy B s malým divadlem počítá.

V projektu jsem se zmiňoval o potřebě každého souboru se scházet, komunikovat a sdílet. V Národním divadle je to palčivý problém (souvisí to i s onou výše zmíněnou „stěhovací náladou“), protože zde neexistuje přirozený prostor pro společná setkávání. Divadelní klub zatím neexistuje a nevím, zda je nějaké řešení v dohlednu. Vymysleli jsme proto platformu *Nová krev*, která má snahu prokrvovat, rozšiřovat a prohlubovat kontakty napříč souborem.

Jsou to vlastně taková malá představení mimo běžný repertoár a kromě samotného setkávání jde především i o utužování uměleckých schopností našich herců. Pořádáme jednorázové kabarety, inscenovaná čtení, lecture-performance, pravidelně organizujeme zahájení sezóny na nám. Václava Havla atd. Zde zkoumáme především naše dovednosti improvizační, což je v totálním protikladu k hlavnímu „železnému“ programu ND. Za dobu čtyř let jsme úspěšně vyprodukovali 49 akcí!

Také jsme hercům našeho souboru rozšířili možnosti dalšího profesního rozvoje. Kromě nejrůznějších aktivit spojených s konkrétními připravovanými inscenacemi jsme zavedli pravidelné pohybové tréninky a na konec sezóny připravujeme tolik potřebný workshop jevištní mluvy. To se týká především mladší generace, která se musí utkat s těžkostmi velkého divadelního prostoru. Věříme, že tyto aktivity, které často organizujeme i na popud samotných herců, zkvalitní jejich technické dovednosti. Jak už jsem výše psal, nejdůležitější bylo především postavit sebraný herecký soubor a dát dohromady stálý okruh režisérů, kteří by chtěli kvalitu souboru skrze konkrétní uměleckou činnost stabilizovat, rozvíjet a jasněji definovat. Věřím, že se nám to během těchto čtyř let podařilo natolik, že už můžeme pomýšlet na režiséry zahraniční. Chceme každou další sezónu přizvat jednoho špičkového tvůrce, který herecký soubor ND (a nejen ten) posune zase o řádný kus dál směrem ke světovému divadlu. Na sezónu 20/21 je již domluvený Tiago Rodrigues, portugalský herec a režisér, který v

tuto chvíli působí jako umělecký šéf portugalského národního divadla v Lisabonu. Dostal celou řadu ocenění, včetně ceny Evropský režisér roku a je výjimečný především silným konceptuálním řešením svých inscenací a vrcholnou divadelností na hranici zážitku a zcizení. Diváci ho měli možnost vidět na posledním festivalu Pražské křižovatky s inscenací *If a Window Would Open*. O dalších režisérech pro nadcházející sezóny jednáme.

KANCELÁŘ ČINOHRY A UMĚLECKO-TECHNICKÁ SPRÁVA

Jsem šťastný, že se mi podařilo postavit téměř od základu administrativní zázemí, které se postupně zapracovalo a o které se nyní mohu spolehlivě opřít. Kromě ekonomické a provozní stability lze bez nadsázky říct, že jsou jako moje rodina. Rozšířili jsme také stávající strukturu o nové pozice – například o produkci, která zde zcela chyběla, nebo o kustoda nové zkušebny v areálu našeho nového sídla. Stejně tak jsme razantně obměnili umělecko-technickou správu o nové nápovědy, inspicienty a asistenty režie.

PRÁCE S PUBLIKEM

Zásadním bodem v mém konceptu bylo rozvíjet práci s publikem. Tzv. *audience development* je integrální součástí každé (nejen) divadelní instituce po celé Evropě, běžně se inspirujeme v Německu, Velké Británii, Švédsku. Dlouhodobá práce s publikem, naše investice do něj se vrací v podobě loajálního návštěvníka, poučeného fanouška, kterého zvláště velká instituce ND zásadně potřebuje. Hned po našem nástupu se začal rozvíjet program *ND+*, zahrnující nejrůznější aktivity, které lektori rozvíjejí ve spolupráci s naší dramaturgií. Mezi nejběžnější a nejčastější patří dramaturgické úvody a debaty s diváky po představení (v tuto chvíli je zavádějí i další pražská divadla), začali jsme i s diváckými debatami po představení *ND Dialog* (po vzoru londýnského ND), máme v nabídce řadu tvůrčích dílen pro nejrůznější divácké spektrum včetně škol. Velkou energii věnujeme cyklu *ND Talks*, který běží už druhou sezónu a je platformou zejména diskusí; vedeme cyklus psaní divadelních her pro laiky *Piš hru* (výsledky psaní pak představujeme na inscenovaných čteních), nabízíme kurzy kritického psaní atd. V tuto chvíli náš doprovodný program čítá na 150 akcí za rok.

Činohru ND se snažíme otevřít i cizincům – začali jsme hojně titulkovat naše představení (nyní 12 z celkových 20 titulů, až 70 představení ročně), abychom jak přilákali cizince žijící v Praze, tak turisty, ale i zahraniční programery. Titulkovaná představení využíváme pro organizaci drobných „showcase“ – několikadenních řad překládaných představení, která doplňujeme dalším programem (debaty, setkání) pro zahraniční programery, během nichž se snažíme navázat zahraniční kontakty.

Snažíme se rozvíjet i publikační činnost, jak jsem si předsevzal: připravuje se (bohužel s ročním zpožděním) kniha o Činohře ND od roku 1989 do roku 2015, která tady fatálně chybí. Měla by vyjít na jaře 2020 a její autorkou je Alena Zemančíková.

Po zahraničním vzoru začneme vydávat almanach Činohry k jednotlivým sezónám - budou to vždy na konci sezóny rozsáhlé brožury, v nichž představíme nejen celou následující sezónu, ale zasadíme ji do kontextu společnosti i doby – tuto knihu v rozsahu cca 300 stran a v česko-anglické verzi vydáme poprvé pro sezónu 2019-20 v červnu 2019 v grafické úpravě Milana Nedvěda a pod redakčním vedením Marty Ljubkové a Niny Jacques. Almanach bude k dispozici zdarma a nemá sloužit jako reprezentační příručka, ale živý „manuál“ k sezóně.

Stále pokračujeme na cestě vývoje nových dramatických textů. Z původního kursu dramatického psaní pod vedením Markéty Bidlasové se stala stálíce v naší nabídce vzdělávacích pořadů. Na druhou půli této sezóny a sezónu další chystáme rozsáhlou dramatickou dílnu pro cca pět autorů a autorek, kteří budou spolu s dramaturgií připravovat nové hry. Při přípravě dílny se inspirujeme v Národním divadle v Londýně a v Královském dramatickém divadle ve Stockholmu, kde mají s podobným typem práce dlouholeté zkušenosti.

JINÉ UMĚLECKÉ AKTIVITY A SPOLUPRÁCE

Podařilo se převzít a vyprofilovat festival *Pražské křižovatky* – najít jeho stálou programovou podobu, představit ho pražskému publiku a usadit festival na mapu evropských akcí podobného typu. Ústřední ambicí mezinárodního festivalu *Pražské křižovatky* je přivést do Prahy inscenace, které se pokoušejí vyjádřit ke společenské situaci dnešního světa originálním způsobem. Všechna představení se dají snadno shrnout pod ideu, kterou jsme si vytyčili loni a již miníme naplňovat i nadále: prezentované kusy, které se vztahují k dnešku – ať už tím, že do dnešního světla staví události dávno minulé nebo nahlízejí otázky nejaktuálnější. Kromě toho však chceme, aby k nám dorazila díla nejvýznamnějších světových umělců. Jako Národní divadlo si klademe za cíl seznámit domácí publikum s nejživějšími trendy mezinárodní scény a také s tvůrci, kteří je určují. *Pražské křižovatky* se staly každoročním přehledem toho nejvýznamnějšího, co se dá na evropských festivalech vidět a pracujeme na tom už po třetí rok. Poprvé se s velkou inscenací v Praze představil Romeo Castellucci, hostoval zde Michail Baryšnikov, výše zmíněný Tiago Rodrigues, Federico León, v tomto roce přijedou se svými inscenacemi například Susanne Kennedy nebo Gisèle Vienne. Nedílnou součástí festivalu jsou také přednášky o trendech současného divadla ve světě a hlavně debaty s tvůrci, kteří si k nám zatím vždy našli cestu. Festival znamená nové impulsy pro domácí publikum a divadelníky, ale pomáhá také šířit pověst Národního divadla v zahraničí, ukazuje se totiž, že povědomí o českém divadle ve světě je stále velmi slabé. Festival je dalším ze způsobů, jak upevnit naše nově se rodící zahraniční kontakty.

Spolupracujeme také s celou řadou významných umělců i mimo oblast divadla (výtvarníci - autoři instalací na nám. V. Havla – T. Bartůňková, J. Brejcha, M. Šilpoch, ad., fotografové každoročních kampaní Činohry ND – T. Vlčková, D. Pepe, M. Pudelka; fotografka Bára Prášilová byla oceněná - PDN Photo Annual v New Yorku - za plakáty pro Národní divadlo, které zvítězily v sekci Reklama a korporátní identita a už třetí sezónu po sobě jsou fotografové vizuálů Činohry nominováni na ceny Czech Grand Design).

Rozvinuli jsme a spravujeme videogalerii na podestě NS (doposud jsme zde uvedli celkem 12 expozic, mezi nimiž byli autoři jako Zdeněk Sýkora, Jiří Votruba nebo Tomáš Vavříček).

Daří se opakovaně přizvat ke spolupráci studenty DAMU, nejen jako stážisty na jednotlivých inscenacích, ale i jako začínající tvůrce na menších projektech. Několikrát se tak u nás uplatnily studentky scénografie, když připravovaly vizuální koncepci bezmála všech večerů *Nové krve*.

Ty, které měly formu scénického čtení nových her, režírovali studenti a studentky oboru režie. Studenti se hojně uplatnili i při práci na doprovodných programech – adepti režie, dramaturgie a scénografie vymysleli a zrealizovali interaktivní stůl *Zborov* a karetní stolní hru *Legionářek* (obě k inscenaci *Plukovník Švec*) a studenti herectví se

podíleli na doprovodném audiowalku *F.A.U.S.T. Corporation* k *Faustovi*. Studenti KTK s námi spolupracovali na ND Dialog či na vedení dílen kritického psaní jak v běžném provozu, tak i při Pražských křižovatkách (kde mj. řada studentů pracuje na dobrovolnické bázi).

ZAHRANIČÍ

Do budoucna chceme navázat těsnější zahraniční kontakty a vyvézt Činohru ND do ciziny (začali jsme organizovat několikadenní „showcase“ – na titulkované reprízy cíleně zveme zahraniční programery, jimž připravujeme i další program v návaznosti na naše aktivity)

Usilujeme o vstup do mezinárodní divadelní organizace, která má v evropském divadle prestiž (právě probíhá fáze, v níž si nás zvolená organizace „testuje“).

Rozšiřujeme povědomí o Činohře ND v zahraničí i doma v nedivadelních kruzích (zatím jsme absolvovali několik akcí např. účast na Theaterautorentage v berlínském Deutsches Theater, na mezinárodní konferenci DRAMplan, na veřejné debatě v cyklu Filosofických kaváren organizovaných Filosofickým ústavem AVČR ad.)

REKONSTRUKCE NS

Zásadním úkolem bude připravit ideově i produkčně nouzový hrací plán po dobu blížící se rekonstrukce Nové scény.

ZÁVĚR

Po tomto podrobném shrnutí své dosavadní činnosti jakožto uměleckého ředitele Činohry Národního divadla bych si rád vypůjčil slova generálního ředitele ND Jana Buriana: Pokud ředitel velké instituce neudělá ve svém prvním období žádnou fatální chybu a snaží se plnit (či dokonce jako v mém případě plní) deklarovaný program, bylo by velmi nezodpovědné odejít. Kormidlo takového kolosu se otáčí pomalu a věřím, že k plnému uskutečnění umělecké a provozní mise jsou potřeba ještě další tři roky. Prudké změny ve vedení vedou takovou instituci spíše k oslabení.

Příloha 3

Soupis premiér Činohry ND v letech 2015-2022²⁴⁰

PRVNÍ SEZÓNA - 2015/2016

Martin Vačkář, Ondřej Havelka: V rytmu swingu buší srdce mé²⁴¹

HB, premiéra 10. 9. 2015, derniéra 27. 1. 2019, 84x

režie a hudební dramaturgie Ondřej Havelka, dramaturgie Martin Urban, Marta Ljubková, choreografie Jana Hanušová, Janek Kabelka, scéna Martin Černý, kostýmy Kateřina Štefková

Anja Hillingová: Spolu/Sami

NS, premiéra 12. 11. 2015, derniéra 5. 6. 2017, 30x

překlad Tereza Semotamová, režie Daniela Špinar, dramaturgie Marta Ljubková, výprava Lucia Škandíková

Maurice Maeterlinck: Modrý pták

StD, premiéra 19. 11. 2015, derniéra 28. 1. 2024

překlad Šárka Belisová, Alena Morávková, režie Štěpán Pácl, dramaturgie Jan Tošovský, scéna Andrej Ďurík, kostýmy Iva Němcová, Lucia Škandíková, Tereza Kopecká, hudba Jakub Kudláč

Caryl Churchillová: Láska a informace

NS, premiéra 5. 2. 2016, derniéra 14. 2. 2018, 25x

překlad Jakub Škorpil, režie Petra Tejnorová, dramaturgie Jan Tošovský, výprava Antonín Šilar, hudba Jiří Konvalinka

Vítězslav Nezval: Manon Lescaut

HB, premiéra 11. 02. 2016, derniéra 12. 10. 2021, 104x

režie a úprava Daniela Špinar, dramaturgie Ilona Smejkalová, scéna Lucia Škandíková, kostýmy Marek Cpin, hudba Jan Hájek

²⁴⁰ Barevně odlišuji inscenace, na kterých jsem se dramaturgicky podílela.

²⁴¹ Inscenace vznikla ještě na objednávku předcházejícího uměleckého vedení.

Lenka Lagronová: Jako břitva (Němcová)

StD, premiéra 31. 03. 2016, derniéra 18. 12. 2017, 29x

režie Štěpán Pácl, dramaturgie Milan Šotek, scéna Andrej Ďurík, kostýmy Daniela Klimešová, hudba Jakub Kudláč

Jiří Havelka, Marta Ljubková, Martina Slůvková: Experiment myší ráj

NS, premiéra 26. 05. 2016, derniéra 23. 04. 2018, 26x

Režie Jiří Havelka, dramaturgie Marta Ljubková, Martina Slůvková, scéna Dragan Stojčevskij

William Shakespeare: Sen čarovné noci

HB, premiéra 16. 6. 2016, derniéra 12. 11. 2022, 80x

překlad Jiří Josek, režie Daniela Špinar, dramaturgie Milan Šotek, scéna Henrich Boráros, kostýmy Linda Boráros, choreografie Radim Vizváry, hudba Ondřej Gášek

DRUHÁ SEZÓNA - 2016/2017

Anton Pavlovič Čechov: Tři sestry

StD, premiéra 8. 9. 2016, derniéra 18. 6. 2018, 38x

překlad Leoš Suchařípa, režie a úprava Daniela Špinar, dramaturgie a úprava Ilona Smejkalová, scéna Andrej Ďurík, kostýmy Eva Jiřikovská, hudba Jakub Kudláč

René Levínský: Dotkni se vesmíru a pokračuj

NS, premiéra 3. 11. 2016, derniéra 11. 06. 2018, 34x

režie Jan Frič, dramaturgie Jan Tošovský, scéna Nikola Tempír, kostýmy Petra Vlachynská, hudba Jakub Kudláč

Jane Austenová: Pýcha a předsudek

HB, od sezóny 2023/2024 StD, premiéra 24. 11. 2016²⁴²

překlad Eva Kondrysová, režie a dramaturgie Daniela Špinar, dramaturgie Ilona Smejkalová, Milan Šotek, scéna Lucia Škandíková, kostýmy Linda Boráros, hudba Jiří Hájek

²⁴² V případě, že není uvedeno datum derniéry, je inscenace v době dokončení této práce ještě na repertoáru ČND.

Ladislav Fuks: Spalovač mrtvol

StD, premiéra 15. 12. 2016, derniéra 10. 6. 2019, 54x

režie a dramaturgie Jan Mikulášek, dramaturgie a dramaturgie Marta Ljubková, výprava Marek Cpin

Finegan Kruckemeyer: Na moři, zírám nahoru

NS, premiéra 9. 3. 2017, derniéra 27. 5. 2018, 19x

Překlad Jan Tošovský, režie Štěpán Pácl, dramaturgie Marta Ljubková, scéna Pavla Kamanová, kostýmy Daniela Klimešová, hudba Michal Cáb

Federico García Lorca: Krvavá svatba

StD, premiéra 16. 3. 2017, derniéra 8. 6. 2019, 40x

překlad Vladimír Mikeš, režie Skutr, dramaturgie Ilona Smejkalová, scéna Jakub Kopecký, kostýmy Simona Rybáková, hudba Petr Kaláb

420PEOPLE, Daniela Špinar a kol.: Křehkosti, tvé jméno je žena

NS, premiéra 11. 5. 2017, derniéra 16. 9. 2021, 43x

režie Daniela Špinar, choreografie Nataša Novotná, dramaturgie Marta Ljubková, scéna Lucia Škandíková, kostýmy Linda Boráros

Milan Šotek, Václav Kliment Klicpera: Mlynářova opička

StD, premiéra 25. 5. 2017, derniéra 26. 3. 2019, 35x

režie Štěpán Pácl, dramaturgie Jan Tošovský, scéna Andrej Ďurík, kostýmy Eva Jiříkovská, hudba Jakub Kudláč

TŘETÍ SEZÓNA - 2017/2018**Paul Rudnick: Jsme v pohodě**

NS, premiéra 26. 10. 2017, derniéra 8. 1. 2022, 48x

překlad Jan Tošovský, režie Braňo Holíček, dramaturgie Ilona Smejkalová, scéna Nikola Tempír, kostýmy Lenka Odvářková

Rebecca Lenkiewiczová: Noční sezóna

StD, premiéra 9. 11. 2017, derniéra 2. 10. 2020, 47x

překlad Jitka Sloupová, dramaturgie Jan Tošovský, scéna Dragan Stojčevskij, kostýmy Linda Boráros

Alois a Vilém Mrštík: Maryša

HB, premiéra 23. 11. 2017

režie Jan Mikulášek, dramaturgie Marta Ljubková, Jan Tošovský, scéna Marek Cpin, kostýmy Kateřina Štefková

Jiří Adámek: Nová Atlantida

NS, premiéra 1. 3. 2018, derniéra 12. 5. 2019, 22x

režie Jiří Adámek, dramaturgie Jan Tošovský, výprava Antonín Šilar, hudba Marek Doubrava

Johann Wolfgang Goethe: Faust

StD, premiéra 15. 3. 2018, derniéra 20. 11. 2021, 39x

překlad Radek Malý, režie a úprava Jan Frič, dramaturgie a úprava Marta Ljubková, Jan Tošovský, scéna Dragan Stojčevskij, kostýmy Linda Boráros, hudba Jakub Kudláč

Jan Frič, Milan Šotek: Zbyhoň!

NS, premiéra 17. 5. 2018, derniéra 16. 4. 2019, 12x

režie Jan Frič, dramaturgie Milan Šotek, scéna Nikola Tempír, kostýmy Petra Vlachynská, hudba Jakub Kudláč

Moira Buffini: Vítejte v Thébách

StD, 31. 5. 2018, derniéra 2.10.2019, 25x

překlad Lucie Kolouchová, režie Daniela Špinar, dramaturgie Ilona Smejkalová, scéna Henrich Boráros, kostýmy Linda Boráros, hudba Jan P. Muchow

ČTVRTÁ SEZÓNA - 2018/2019

Rudolf Medek, Jiří Havelka, Marta Ljubková: Plukovník Švec

NS, premiéra 25. 10. 2018, derniéra 29. 9. 2021, 27x

režie Jiří Havelka, dramaturgie Marta Ljubková, scéna Pavla Kamanová, kostýmy Andrea Králová, hudba Martin Tvrdý

Stefan Zweig: Netrpělivost srdce

StD, premiéra 8. 11. 2018, derniéra 30. 3. 2023, 43x

překlad Božena Koseková, režie a dramaturgie Daniela Špinar, dramaturgie Jan Tošovský, scéna Andrej Ďurík, kostýmy Linda Boráros, hudba Jiří Hájek

Emil Hakl: Návštěva

NS, premiéra 22. 11. 2018

režie a dramaturgie Jan Frič, dramaturgie a dramaturgie Ilona Smejkalová, výprava Jana Hauskrechtová, hudba Petr Šmíd

Jáchym Topol: Kouzelná země

StD, premiéra 14. 2. 2019, derniéra 4. 3. 2021, 23x

režie a dramaturgie Jan Mikulášek, dramaturgie Jan Tošovský, dramaturgie a dramaturgie Marta Ljubková, scéna Marek Cpin, kostýmy Kateřina Štefková

Karel Jaromír Erben: Kytice

HB, premiéra 28. 2. 2019

režie a dramaturgie Skutr, dramaturgie a dramaturgie Ilona Smejkalová, scéna Jakub Kopecký, kostýmy Simona Rybáková, hudba Petr Kaláb

Daniela Špinar, Karel Hugo Hilar: Za krásu

NS, premiéra 14. 3. 2019, derniéra 4. 2. 2021, 20x

režie Daniela Špinar, dramaturgie Marta Ljubková, scéna Lucia Škandíková, kostýmy Linda Boráros, hudba Matěj Kroupa

Molière: Misanthrop

StD, premiéra 23. 5. 2019, derniéra 21. 9. 2021, 21x

režie Jan Frič, dramaturgie Marta Ljubková, scéna Pavla Kamanová, kostýmy Ján Tereba, hudba Jakub Kudláč

Ascanio Celestini: Proslov k národu

NS, premiéra 6. 6. 2019

překlad Tereza Siegllová, režie Petra Tejnorová, dramaturgie Jan Tošovský, scéna Dragan Stojčevskij, kostýmy Adriana Černá, hudba Ian Mikyska

PÁTÁ SEZÓNA - 2019/2020**Thomas Bernhard: Oběd u Wittgensteina**

StD, premiéra 7. 11. 2019, derniéra 27. 4. 2023, 38x

překlad Zuzana Augustová, režie Daniela Špinar, dramaturgie Marta Ljubková, scéna Lucia Škandíková, kostýmy Linda Boráros, hudba Matěj Kroupa, Jan Hrovatitsch

Witold Gombrowicz: Kosmos

NS, premiéra 14. 11. 2019, derniéra 10. 10. 2022, 18x

překlad Erich Sojka, režie a dramaturgie Ivan Buraj, dramaturgie Jan Kačena, dramaturgie Jan Tošovský, scéna Antonín Šilar, kostýmy Kateřina Kumhalová, hudba Tomáš Vtípil

Sofokles: Král Oidipús

HB, premiéra 5. 12. 2019, derniéra 25. 5. 2023, 30x

překlad Matyáš Havrda, Petr Borkovec, režie Jan Frič, dramaturgie Nina Jacques, Ilona Smejkalová, scéna Dragan Stojčevskij, kostýmy Kateřina Štefková, hudba Jakub Kudláč, choreografie Marek Zelinka

Jan Tošovský a kol.: Koncové světlo

NS, premiéra 27. 2. 2020, derniéra 8. 5. 2022, 10x

režie Jan Frič, dramaturgie Jan Tošovský, scéna Matěj Sýkora, kostýmy Juliána Kvíčalová, hudba Mojmír Měchura

ŠESTÁ SEZÓNA - 2020/2021**Vincent Macaigne: Stát jsem já**

StD, premiéra 8. 9. 2020, derniéra 6. 12. 2022, 13x

překlad Zdeněk Bartoš, režie Jan Mikulášek, dramaturgie Marta Ljubková, scéna Marek Cpin, kostýmy Kateřina Štefková

Jiří Havelka: Očitý svědek

Divadlo mimo divadlo, zveřejněno 18. 2. 2021

režie Jiří Havelka, dramaturgie Marta Ljubková, scéna Martin Černý, kostýmy Andrea Králová, hudba Martin Tvrdý, kamera Martin Bražina

Jiří Austerlitz: Ty v mém domě

Divadlo mimo divadlo, zveřejněno 1. 4. 2021

režie Jiří Austerlitz, dramaturgie Marta Ljubková, hudba Jan Čtvrtník, překlad do angličtiny Nathan Fields

Linka: Makropulos

Divadlo mimo divadlo, premiéra 20. 5. 2021

režie Emil Rothermel, dramaturgie Viktor Prokop

Kajta Brunner: Duchové jsou taky jenom lidi

Divadlo mimo divadlo, zveřejněno 17. 6. 2021

překlad Viktorie Knotková, režie Kamila Polívková, dramaturgie Nina Jacques, scéna Antonín Šilar, kostýmy Ivana Kanhäuserová, hudba Ivan Acher

SEDMÁ SEZÓNA - 2021/2022**Maxim Gorkij: Vassa Železnovová**

StD, premiéra 27. 10. 2021

režie Jan Frič, dramaturgie Marta Ljubková, scéna Dragan Stojčevskij, kostýmy Marek Cpin, hudba Jakub Kudláč

František Hrubín: Kráska a zvíře

HB, premiéra 10. 1. 2022

režie Daniela Špinar, dramaturgie Ilona Smejkalová, scéna Lucia Škandíková, kostýmy Linda Boráros, hudba Matěj Kroupa

Ondřej Novotný: Otec hlídá dceru

NS, premiéra 17. 2. 2022

režie Jan Frič, dramaturgie Jan Tošovský, výprava Jana Hauskrechtová

Fjodor Michajlovič Dostojevskij: Idiot (filmová projekce)

StD, premiéra 3. 3. 2022

překlad Libor Dvořák, režie Daniela Špinar, dramaturgie Ilona Smejkalová, scéna Henrich Boráros, kostýmy Linda Boráros, hudba Jakub Kudláč

William Shakespeare: Mnoho povyku pro nic

StD, premiéra 12. 5. 2022

překlad Jiří Josek, režie Daniela Špinar, dramaturgie Ilona Smejkalová, scéna Lucia Škandíková, kostýmy Linda Boráros

Eliška Říhová: Všem se nám uleví

NS, premiéra 2. 6. 2022, derniéra 18. 1. 2023, 11x

režie Eliška Říhová, dramaturgie Marta Ljubková, scéna Dragan Stojčevskij, kostýmy Linda Boráros, hudba Jan Burian

Příloha 4

Dramaturgické texty z praxe v ND²⁴³

4.1 Text o smyslu a odpovědnosti ND²⁴⁴

Otázka smyslu a odpovědnosti Národního divadla jako veřejnoprávní instituce je pro mě za poslední roky v mé práci dramaturgyně Činohry ND naprosto klíčová. Národní divadlo není v žádném ohledu „normální“ divadlo – jako normální divadlo nevzniklo (byl to doslova subversivní akt národního sebeurčení v rámci habsburské monarchie) a jako na „normální“ na něj dodnes nikdo nepohlíží, ani diváci ani kritici ani ostatní umělci, ostatně ani obyvatelé České republiky, kteří v něm nikdy nebyli. S každým historickým milníkem se jeho role (a mluvím záměrně o roli, ne o funkci, protože ta je pořád stejná: „dělat divadlo“) redefinuje a znovu hledá. Ptal se po ní Karel Hugo Hilar ve chvíli, kdy už několik let existoval samostatný stát, a tudíž nebyl „nepřítel“, vůči němuž se předcházející generace vymezovaly. Zásadním otřesem prošlo jako instituce během druhé světové války a okamžiky, kdy se jej snažila vládnoucí garnitura kolonizovat jako místo demonstrace poslušnosti moci při podpisu nechvalně proslulé Anticharty, jsou dodnes v živé paměti mnoha lidí.

Po roce 1989 se role divadla ve společnosti začala redefinovat zas a Národní divadlo se ocitlo ve zvláště obtížné pozici: živý kvas a neaktivnější tvorba se pomalu přesunula z velkých jevišť s řadou omezení směrem k diverzifikované, pestré české divadelní mapě. Od Národního divadla se přestalo očekávat „nejlepší“ umění a mnozí škarohlídi ho opakovaně označovali jako zbytečný moloch, který tak maximálně požírá obrovské částky veřejných peněz. Společnost posledních třiceti let se zásadně posunula: znovu jsme začali vnímat umění jako politikum, přiznali jsme si – respektive přišly generace, které si chtěly přiznat –, že i divadlo se může zabývat věcmi veřejnými. Divadlo se přestalo tvářit jako

²⁴³ Ve většině případů se jedná o náčrty nebo varianty textů, které byly později buď někomu zaslány nebo publikovány převážně v interních materiálech či tiskovinách ND. Uvádím je jako ilustraci toho, nakolik je práce dramaturga ND vlastně setrvalé funkcí ideovou a nakolik bylo téma fungování ND pro moji činnost formativní. Texty řadím chronologicky podle data vzniku a dále je jazykově neupravuji, jsou tedy v původní podobě vč. případných chyb.

²⁴⁴ Duben 2020, základ dopisu, který vznikl v průběhu první vlny coronavirové pandemie, zřejmě určen pro ředitele ND Jana Buriana.

apolitická instituce, což byl pocit, který si zcela pochopitelně osvojilo ve znovunabytých letech svobody po pádu komunismu. Prostředky komunikace se s nástupem internetu redefinovaly, divadlo začalo využívat – jako jedno z posledních uměleckých médií – svou devizu přímého kontaktu živých lidí s živými lidmi. V tomto směru vykročilo z čistě inscenačního rámce a pokusilo se mnohem aktivněji s „pracovat s publikem“.

Angažmá v Národním divadle znamená pro umělce doslova každodenní výzvu – není to totiž jen obyčejné zaměstnání, je to práce pro instituci, jejíž význam a společenské postavení je enormní a v oboru neopakovatelné. Nese to s sebou řadu výhod (relativní ekonomická stabilita), ale nese to s sebou vědomí neustálé odpovědnosti za tuto značku. V běžném životě tato zodpovědnost znamená připravovat inscenace podle nejlepšího svědomí, profesionálně, na úrovni, pravidelně reprízovat a pokoušet se divákům nabízet co nejvyšší divadelní umění (z vlastní produkce i dovezené). K tomu připočteme ještě zmíněnou práci s publikem v rámci doprovodných programů (v tomto ohledu se myslím současné ND stalo trendsetterem). A také reprezentativní vystupování a dokonalou loajalitu ke značce. Kdo pracuje v Národním divadle, měl by za něj i dýchat a měl by svým každodenním profesionálním přístupem dokazovat, že si zde pracovat zaslouží – ne proto, že je přísluhovač, ale protože je odpovědný dědictvím předků a odkazu Národního divadla. Ať to zní jakkoliv nabubřele, tenhle pocit zaměstnance Národního divadla dřív nebo později dožene.

Jsou okamžiky, kdy se běžná – každodenní – situace změní. Může například vypuknout válka, což naši předkové zažili v uplynulém století hned dvakrát, takže to není tak úplně smyšlená situace. Anebo je vinou rozšíření viru celý národ v karanténě a divadlo tak ztrácí svůj základní prostředek a výše zmíněnou devizu: kontakt živých lidí v identickém prostoru a čase.

České divadlo – a mluvím opravdu jen o českému, protože kontext je přece jen v různých zemích různý – se dostalo do podmínek, za nichž nemůže „normálně fungovat“. Snaží se tedy nalézt náhradní kanály, jak dostát svým závazkům vůči divákům, jak ukázat, že má právo na život, jak ukázat svůj talent a své dovednosti. Divadlo se dnes přesunulo do virtuálního prostoru, který doposud jen opatrně osahávalo (a vlivem změněné komunikace, o níž už ostatně taky byla řeč, v něm bylo čím dál tím zručnější) – doslova v něm bylo uvězněno. Je to přesun nutný a logický, protože i umělci chtějí společnosti ve vypjaté situaci prospět, tedy kromě toho, že hojně prospívají jako občané, což teď činí, jak denně pozorujeme, řada nezištných a obětavých lidí. Problém je v tom, že nás všechny čekají naprosto

nejisté časy: nikdo neví, co bude, až karanténa skončí, a jen málokdo asi předpokládá, že se život vrátí do běžných kolejí, jako by se nic nestalo.

A tady právě nastupuje nový úkol Národního divadla. Jako instituce ekonomicky i společensky stabilní by se Národní divadlo mělo stát jakýmsi mluvčím, garantem celé divadelní scény. V současných podmínkách nehraní se divadla snaží ukázat svou platnost, ale hrát – a tudíž vydělávat – nemůžou. Snaží se dokázat svým divákům, že tu jsou všemi prostředky, ale nevědí, jestli budou moct zase na podzim otevřít. Jestli tento už tak podfinancovaný sektor tuhle ránu přežije. Jestli by měl za divadla někdo promluvit, je to Národní divadlo. Jeho hlas je nejsilnější, je to hlas instituce. Instituce si máme hýčkat jako jednu z možných obran před hrozícím totalitarismem, upozorňuje nás Timothy Snyder, a v tuhle chvíli bychom měli vědět, proč si hýčkáme Národní divadlo. Nejde o to, že Národní divadlo má zachránit celou scénu ekonomicky, to pochopitelně nejde, ale je to instituce, která má velké, velkorysé a štědré sponzory, kteří jí jistě chtějí v těchto chvílích pomoci. Nestálo by za to, aby tito mecenáši podpořili právě teď ty, jež budou jistě bojovat o svou existenci? Nemělo by Národní divadlo právě dnes otevírat zásadní debaty týkající se financování kulturního sektoru i ve vztahu ke kulturní politice státu? Nenašly by se další oblasti, v nichž by Národní divadlo mohlo být alespoň morální vzpruhou ostatním divadlům? Je-li to – a já věřím, že je! – přední instituce svého druhu, není se třeba bát o její postavení. Berme tuto chvíli jako moment, kdy má Národní divadlo působit jako pilíř české divadelní kultury. Odhodme osobní animozity a umělecké preference a dobře se rozhlédněme: v napjatých chvílích se „obětují“ ti nejslabší ve jménu ekonomického blaha. Pokud si nedáme pozor, kultura může velmi brzo zaniknout – protože zůstanou-li zde v budoucnu jen velké etablované scény, oslabí to ve výsledku samotné Národní divadlo.

Vypadá-li to, že divadla nic nedělají, je to iluzorní pocit. Tento čas, který můžeme taky brát jako čas „darovaný“, je víc než kdy jindy potřebný, je to totiž okamžik spočinutí, které si v průběhu hektické sezóny, mířící od premiéry k premiéře, nikdy nedopřejeme. Nemáme šanci dělat to, co nám je nejvlastnější, můžeme ale promýšlet, jestli to, co děláme, děláme správně, efektivně, smysluplně. Jestli nejsme ohlušeni nadprodukcí. Jestli toto zastavení nevnímat jako možnost začít uvažovat právě nad otázkou ekologie našich provozů, o jejíž naléhavosti víme, ale na niž nikdy není ta pravá chvíle. Děláme to, co děláme, dobře? Pojdme o tom chvilku přemýšlet, abych mohli po zrušení karantény pracovat lépe. Ne výkonněji, ne produktivněji – třeba v získaný čas znovuobjevíme lepší slova, jimiž mluvit o umění. Se vši společenskou zodpovědností.

Otázka zní vrcholně ekonomicky, ale není to tak: jde o mnohem víc než o peníze, jde o to, abychom jako vyspělá společnost pečovali o hodnoty, které přežijí a které nás – jako národ – udrží pospolu. Národní divadlo přispělo k tomu, že tu teď jsme – občané svobodného samostatného státu. Když naši předkové 15. května 1868 poklepali na základní kámen budoucí stavby, o samostatné republiky ani nesnili. A přitom k jejímu pozdějšímu vzniku bezpochyby přispěli. Možná nevíme, co a proč teď děláme – možná se pouštíme do idealistických činů, které nelze přepočítat na peníze – já ale věřím, že když budeme myslet na to, že chceme, aby naši potomci žili v sebevědomém, svobodném státě, nedokážeme se bez svobody, sebevědomí, solidarity – a umění – obejít ani dnes.

4.2 Činohra ND dnes²⁴⁵

Ocitli jsme se v podobné situaci jako v březnu 2020, a přesto je ta situace velmi jiná.

Nemůžeme pořádně vykonávat svoji práci (nemůžeme hrát a setkávat se s diváky), ale už si umíme představit i nejtragičtější možné scénáře: už víme, co to znamená nedopracovat se k premiéře, naplánovat něco, co nebude, rušit představení na poslední chvíli, protože není kým zaskočit. Domníváme se, že tomuto mimořádnému stavu je potřeba přizpůsobit i svou momentální činnost – jak tu okamžitou, tak i tu budoucí. A zásadně promyslet plánování do konce sezony 2020/2021.

Zkoušení

V tuto chvíli se sice zkoušet může, ale logisticky to není možné. Momentálně máme rozezkoušené dvě inscenace: *Duchové jsou taky jenom lidi* (NS – plánovaná premiéra v 05/2020 se neuskutečnila a neuskuteční se ani ta 10/2020) a *Idiot* (StD – plánovaná premiéra v 06/2020 se neuskutečnila a neuskuteční se ani ta 11/2020). Obě dvě zkoušení byla několikrát pozastavena karanténami nebo přímo výskytem nemoci v týmu, dá se předpokládat, že řetězová nakažení se nám nevyhnou ani do budoucna a jakékoliv zkoušení tak bude zásadně ochromeno. Vzhledem k tomu, že začalo období respiračních chorob, je skoro nemožné dát dohromady jakoukoliv zkoušku. Nejde se tedy věnovat umělecké práci, protože téma zdraví a latentní paralýzy ovlivňuje naprosto všechno. Ve chvíli, kdy není

²⁴⁵ Říjen 2020, druhá vlna coronavirové pandemie, interní materiál.

jasné, zda a kdy budeme tyto dvě rozezkoušené inscenace schopni uvést, je velmi náročné začít zkoušet jakoukoliv další věc (i s ohledem na personální souběh). Maximální vypětí a složité harmonogramy v tento čas nedávají vůbec smysl, protože se mohou kdykoliv zhroutit. Dokud nebude jasné, že můžeme premiérovat, je problematické zkoušet dál (mimochodem příklady mnoha pražských divadel, která se s velkou vervou pustila do dohánění jarních restů, ukázaly, že to nemá v současné době přetlaku a nejistoty zároveň žádný smysl). Na repertoárech divadel se hromadí kusy, které buď vůbec ještě neměly premiéru, anebo maximálně pár uvedení. „Do šuplíku“ už se v této situaci zkoušet nedá – a zkoušení do šuplíku je každé, které začne dřív, než se pravidla uvolní.

Nahromadění a nedostatečné reprízování se ostatně týká všech nových kusů z našeho repertoáru z minulé sezony! Je nutné si uvědomit, že řada loňských titulů se vůbec nestihla obehřát – v našem případě se skoro nehrály *Kosmos*, *Koncové světlo*, ale mnoho repríz neměl ani *Král Oidipús*, *Oběd u Wittgensteina* či v září 2020 šťastně odpremirovaný (z jara odložený) *Stát jsem já*. Všechny tyto inscenace musíme vrátit do povědomí diváků – musíme na ně upozornit bezmála jako na premiéry.

Vrhat do tohoto přetlaku další tituly znamená přetěžovat PR i obchodní oddělení. Nepodařilo se nám dovést do derniéry čtyři inscenace, které také mají své diváky – ty, kteří je ještě chtějí vidět. Nechceme všechny bez rozloučení zrušit, a to jsou další tituly, které naplní plán.

Pokud nevíme, jak a kdy se bude hrát – a my to jednak nevíme a druhak, sledující předpovědi epidemiologů, tušíme, že situace nebude růžová, je těžké „vyrábět dál“. Situace nebude růžová pro společnost, a tím pádem ani pro divadlo: diváci se budou dlouho bát, nebudou mít peníze a nebudou mít jistotu, že se vážně hraje (přestanou napevno plánovat). To ostatně dokonale ukázala návštěvnost v těch několika málo týdnech od září do zavření divadel, kdy se hrálo.

Nezkoušet teď neznamená trestuhodně zahálet, ale nemrhat lidskou energií a nevrhat se hlavou proti zdi. Máme divákům co nabídnout, bude-li se hrát. Navrátili-li se systém alespoň částečně do normálu, můžeme na to zareagovat s dostatečným předstihem a do zkoušení se pustit.

Samozřejmě, že inscenace *Idiot* a *Duchové jsou taky jenom lidi* se zkoušet bude. Bude se pracovat i na inscenaci *Očítý svědek* (viz dále).

Radikální odklad premiér považujeme za přirozenou reakci na současný stav.

Co jiného

Samozřejmě, že herci a herečky a ostatní umělci a umělkyně nechtějí sedět doma a čekat. Je to tedy ideální situace, jak pracovat na krátkodobějších úkolech, jejichž výsledky jsou vidět okamžitě a nejsou tak zcela závislé na otevření divadel. Jedná se samozřejmě hlavně o digitalizaci obsahu a nových forem divadelní práce. O co jde konkrétně:

a. natáčení inscenací + titulkování

Natáčení inscenací je složitější, než se na první pohled zdá. Nahrávka může mít několikery účel: může být uložena v Archivu ND (což by se velmi hodilo pro budoucí badatelské účely), může být ale k dispozici i divákům teď. Tomu je třeba přizpůsobit metodu snímání a techniku zpracování (kamera, střih atd.). Ve chvíli, kdy je na natáčení dostatek času, lze takovou nahrávku pořídit. V neposlední řadě se dá nahrávka otitulkovat a stává se z ní materiál, kterým se můžeme prezentovat v zahraničí (mezinárodní festivaly se přesouvají do on-linu a bude výhodou mít inscenace, s nimiž se jich můžeme zúčastnit – nemluvě o možnosti uspořádat on-line showcase, jak to také vidíme v zahraničí). Dobře zpracované nahrávky našich inscenací mohou případně být k dispozici (v omezených časech) on-line. Je výhodné je mít teď i do budoucna, a právě nyní je ideální čas je pořídit. Zatím zpracováváme *Kouzelnou zemi*, na řadě je inscenace *Za krásu* a další. Obě dvě inscenace, které měly mít derniéry v květnu, respektive v listopadu, pak budeme – s adekvátní PR podporou – derniérovat v jejich on-line verzi (kolem data derniér zveřejníme kvalitně zaznamenané inscenace i s titulky).

Vzhledem k tomu, že jsme přešli na nový titulkovací systém, můžeme nyní dotáhnout revize a změny všech stávajících titulků a připravit je jak na hraní, tak i na případné přenesení do záznamů.

Do této skupiny by patřila i úvaha zpracovat a k dispozici dát záznam ze *Sametové simulace: Kabinet*.

b. natáčení podcastů

V Provozní budově B vzniklo malé nahrávací studio pro zaznamenání mluveného projevu. Začali jsme v něm natáčet podcasty a napříč celým ND vzniká podcastový kanál, na němž se budou podílet všechny soubory ND. Iniciativa vzešla z Činohry, ale je evidentní, že podobným směrem uvažovaly i ostatní soubory. V tuto chvíli vyvíjíme formáty, které primárně vycházejí z inscenací (jsou to jakési modifikované dramaturgické úvody) a zároveň pořad magazínového typu. Počítáme s týdenní

periodicitou a spuštěním kanálu v lednu 2021. Tato práce vytěžuje nejen dramaturgy a PR teamy – budeme pro ni potřebovat i herce.

c. vzdělávací pořady

V součinnosti s ND+ a ND Young připravujeme další rozšíření našich původních, v amatérských podmínkách vznikajících vzdělávacích videí na youtube kanál Činohry ND. Vzhledem k těsnému napojení na řadu pražských i mimopražských škol máme přehled o potřebách škol a máme v plánu jim vyjít vstříc tentokrát mnohem profesionálnější formou, v níž se bez herců neobejdeme.

Další položkou tohoto bodu je příprava doprovodných materiálů k inscenacím, které jsou už na repertoáru, jde o jakousi „digitální knihovnu“: přímo na stránkách jednotlivých inscenací zpřístupníme dalších existujících texty k inscenaci, například z minulých nastudování. V tomto ohledu plánujeme zpracovat naše staré programové brožury a také zvážit přístup k programovým brožurám novým.

d. nové „digitální“ inscenace

S myšlenkou vytvořit „filmovou“ verzi přišli nezávisle na sobě dva tvůrci – Kamila Polívková (*Duchové jsou taky lidi*) i Jiří Havelka (*Očitý svědek*). Kamila chce připravit filmovou verzi své inscenace přímo pro internet, přičemž pravděpodobně bude vycházet ze svých zkušeností, které nabyla při převodu své brněnské inscenace *Macocha* pro on-line verzi festivalu RadarOst v Berlíně v červnu 2020. Premiéru plánujeme na leden 2021.

Jiří Havelka by chtěl svůj koncept „očitého svědectví“ rozšířit o velký okruh různých očitých svědků různých událostí (např. do Česka emigrovavších Bělorusů) a připravit tak rozsáhlejší cyklus svědectví s pravidelnou periodicitou. Tento projekt by mohl ve své konečné fázi získat jevištní verzi. Verze pro on-line nebo audio vznikne během zimy.

e. Pražské křižovatky

Mezinárodní festival v tuto chvíli stojí dramaturgicky na vodě. Podařilo se nám získat práva k on-line uvedení inscenace Kr. Warlikowskeho *We Are Leaving* z Nového divadla ve Varšavě. PK se tak částečně přesunou do on-linu, ostatně tak rozsáhlou inscenaci bychom si zřejmě vůbec nemohli dovolit (pokud by se vůbec na NS vešla). Bude zdarma k dispozici 3 dny a bude mít české titulky. V průběhu listopadu bychom měli uvést ještě živou zoomovou inscenaci (vznikla během karantény přímo pro zoom) také v Novém divadle, režíroval ji W. Ziemilski a jmenuje se *Enter Full Screen*. Ta se bude hrát v angličtině a diváci si na ni budou

muset koupit vstupenky. Počítáme i s publikem v Polsku, Chorvatsku a Německu, kde sídlí koproducenti projektu.

Na leden 2021 chystáme oborovou konferenci na téma speciálních divadelních formátů (audioprocházky, inscenace jeden na jednoho atd.) a proměn konceptu diváctví, která bude reflektovat situaci, v níž se divadlo nachází, ale zároveň nabízet východisko z beznaděje a představovat trendy, které v divadle začaly už před cca 10 lety a jejichž využití se nám dnes bude hodit.

f. #kulturajenarod

Dostáváme řadu dotazů, zda nebudeme pokračovat v našich předprázdninových debatách. Ještě jsme o tom soustavně nemluvili, ale cítíme, že bychom svou roli v této oblasti měli naplnit. Zrovna tak jako znovu nabídnout to, co už jsme v předprázdninové fázi vyrobili (nová upozornění na náš youtube kanál atd.)

g. herci

Věříme v tvůrčí potenciál našich herců. Jsme s nimi v každodenním kontaktu a vnímáme jejich tíživou situaci. Nevolají po návratu ke zkoušení, protože v tom cítí jistou beznaděj, ale jsou připraveni pracovat. Musíme jejich nápadů využít, ať už budou zásadně koncepční, nebo jen drobné (Jindřiška Dudziaková navrhla sdílet „radostné zprávy“ – vzpomínky na inscenace, které se měly hrát, ale nehrají atd.)

h. koncept, spolupráce a politika

Jsme připraveni jakkoliv pomoci v lobbingu směrem k politikům, s organizací diskusních fór a kulatých stolů, se zviditelňováním problémů divadla a kultury. Jsme připraveni pomoci tomu, aby bylo divadlo slyšet.

4.3 Rukověť běloruské dramatiky²⁴⁶

Běloruská divadelní kultura není u nás v Česku a na Slovensku příliš známá. Totalitní režim, který prezident Lukašenko v posledním roce ještě zostřil, nepřeje svobodné tvorbě a oboustranná výměna je komplikovaná, ne-li rovnou nemožná. Stále bezvýchodnější situace tamějších umělců nás přivedla na myšlenku zprostředkovat několika tvůrcům rezidenční pobyt v Praze. V Činohře Národního

²⁴⁶ Úvod k Rukověti běloruské dramatiky, kterou jsme vydali v červenci 2021 v české a anglické mutaci.

divadla se o politickou situaci v zahraničí zajímáme setrvale a zejména se zeměmi bývalého sovětského bloku cítíme velké sepětí i solidaritu - a festival Pražské křižovatky se od svého počátku orientuje i na lidskoprávní tematiku (na nultém ročníku mj. vystoupilo Svobodné běloruské divadlo).

Rozhodli jsme se tedy vypsát otevřenou výzvu na šestitýdenní pobyt v Praze, během něhož by mohli dva běloruští dramatici nebo dramatičky svobodně tvořit. Slovo svoboda zde nepoužívám nijak nadneseně: z motivačních dopisů a přihlášek, kterých se nám sešlo celkem třináct, bylo zřetelné, že právě svoboda nejen tvorby, ale ryzí lidské existence je tím, co tamějším autorům a autorkám chybí úplně nejvíc.

Porota, již tvořili dramaturgyně a dramaturg Činohry ND Marta Ljubková, Ilona Smejkalová, Nina Jacques a Jan Tošovský, hlavní manažerka Pražských křižovatek Daniela Pařízková a překladatelka a teatroložka Romana Štorková Maliti, vybírala na základě zmíněných motivačních dopisů, ale i ukázek z dosavadní tvorby a životopisů. Pozvat jsme mohli jen dva - letos tedy dvě: na začátku května do Prahy přiletěly Aksana Hajko a Alena Ivaňušenko. Pandemická situace znemožňovala aktivní divadelní a společenský život, proto se obě autorky nemohly významněji setkat s domácím publikem, o to intenzivněji jsme ale přemýšleli, jak zde prezentovat jejich tvorbu. Přihlášky navíc ukázaly, že běloruská dramatika je dost bohatá a má smysl šířit o ní povědomí i dál.

A zde jsme u myšlenky na tuto *Rukověť*. Oslovili jsme jak obě autorky, tak i dramatiky a dramatičky, jejichž tvorba nás zaujala, a nabídli jim účast v tomto našem projektu. Všichni s nadšením souhlasili a spolupracovali na výběru svých her.

Před sebou tedy máte ukázkou ze současného běloruského dramatického psaní: přinášíme vám krátké profily sedmi autorek a autorů a také synopse jejich děl. Dramatici a dramatičky pocházejí z různých částí země a mají odlišné osudy a styly psaní. Spojuje je silná afiliace na Bělorusko, ale zároveň píšou texty na velmi obecná (a velmi lidská) témata, jako je vyprázdněnost současné komunikace, snaha zakotvit v životě či vztahu, rodinná dramata, sociální otázky atd. Jsou to hry, které – jak věříme – můžou rezonovat i v našem prostředí a mohly by se vám tedy hodit, až budete uvažovat o dramaturgických plánech svých divadel.

Tato *Rukověť* není vyčerpávající, a protože budeme vypisovat další výzvu, určité se bude ještě dále rozšiřovat, koneckonců její elektronická verze umožňuje nekonečné pokračování a zdokonalování.

Je to projekt česko-slovenský, protože i náš tým takový je a protože věříme, že společnými silami můžeme běloruské dramatice pomoci intenzivněji. Pokud vás

jakýkoliv text zaujme, ozvěte se nám, zprostředkujeme vám kontakt s autory. A máte-li přátele v zahraničí, můžete je upozornit i na anglickou verzi této *Rukověti*. Vážené dramaturgyně, vážení dramaturgové, kolegové a kolegyně, važme si, že žijeme ve svobodné zemi, a nezapomínejme, že i v našich rukách je, jestli si tuhle svobodu udržíme.

4.4 Příklady dobré praxe aneb Otevřená instituce²⁴⁷

Spolupráce s kolegy z oboru:

- Rozvíjení dramatického psaní – založili jsme Studio pro nové drama, kde kolektivní spoluprací autorů a dramaturgů rozvíjíme nové hry (ne nutně pro ND) // autoři dostávali za svou práci malý měsíční honorář
- Poradní pracovní orgán – vytvořili jsme okruh divadelních profesionálů, s nimiž jsme se pravidelně (3-4x za sezonu) setkávali a bavili se s nimi na aktuální oborová témata // jejich činnost byla nehonorovaná a vybírali jsme z různých oborů a zaměření z divadelního okruhu
- Hostování herců na volné noze (často z nezávislého divadla)
- Koprodukční projekt velkého rozsahu *Sametová simulace* (koprodukce s Vosto5 a skupinou 8lidí)

Spolupráce se studenty uměleckých škol

- Všechny menší projekty (scénická čtení, jednorázové večery) od druhé sezóny připravovali studenti – režijně, dramaturgicky i scénograficky, často v nich i studenti hráli
- Požádali jsme studenty o vedení diváckých debat po představeních (ND Dialog)

Cyklus ND Talks

- Série debat, jichž se – za honorář – účastnili odborníci z různých oborů (dle témat), jeden rok na organizační a koncepční přípravu ND Talks byla najata studentka z DAMU
- Série debat je scénograficky koncipována
- Pracovní se různých debat účastnili i filmaři (cyklus #kulturajenarod)

²⁴⁷ Poznámky pro setkání v rámci Malé inventury, prosinec 2021.

Stážistické místo

- Po mnoha kovidových překážkách se na začátku sezóny 2021/2022 podařilo otevřít na celou sezonu stážistické místo v rámci dramaturgie Činohry
- V lednu přijede na 6týdenní stáž mladá režisérka z Maďarska (v rámci spolupráce s ETC - European Theatre Committee)

Publikační činnost

- V rámci programových brožur k inscenacím Činohry
- Od sezóny 2019/2020 vydáváme „yearbook“, v němž přinášíme články odborníků nejen z oblasti divadla (Zemančíková, Etlíková, Koubová, Bursík, Malzacher, Wiley atd.)

Stranou nechávám všechny aktivity směrem k divákům – to je ovšem také část otevřené instituce, která oslovuje i ty, kdo primárně nechodí na inscenace.

Příloha 5

Rozhovor s Janem Fričem (F), Martou Ljubkovou (M) a Danielou Špinar (D)²⁴⁸

Nejsilnější zážitek?

F: Performance Faust Komplet Faust. To jsme jednu červnovou noc pod širým nebem u Nové scény přečetli celé Goethovo arcidrama. Úsvit byl transcendentální.

M: Pro mě taky. Bylo to zvláště na dřevě, složité a přitom jednoduché. Okamžik, kdy se opravdu potkalo hodně lidí nad jednou věcí. Myslím, že i ve vnímání naší práce to byl jistý přelom (jeden z mnoha).

D: Mám dva. První byl opravdu hodně intenzivní, byly tři týdny do generálek inscenace Tři sestry od Čechova a režisér se rozhodl odstoupit. Byli jsme v prvním roce našeho působení a zrušení nepřipadalo v úvahu. Jako umělecká šéfka jsem se tedy toho musela chopit. V autě, které mě na víkend vezlo služebně na Slovensko, jsem otevřela scénář, zhroutila jsem se, pak vytahala z paty všechny své školní znalosti o této hře, text zásadně seškrtala a domluvila s výtvarníky změnu konceptu kostýmů a scény. V pondělí jsem už hercům oznamovala, že vše zrežíruju sama, a to od základu jinak... a pak jsem si odpoledne komplikovaně vyvrkla nohu. Zkoušení to bylo divoké, přišla jsem asi třikrát o hlas, ale za tři týdny jsme to dali skutečně dohromady a vznikla z toho moje oblíbená inscenace... Už ale nic takového nechci zažít. Mám pocit, že jsem to přežila jenom proto, že jsem byla čerstvá a velice motivovaná. Ten druhý je náš seriálový debatiní youtube pořad „Kultura je národ“. Po několikaměsíčním lockdownu jsme byli značně demotivováni a nevěděli, zda má divadlo ještě smysl. Po několika intenzivních zoomech jsme ale měli takový přetlak, že jsem se rozhodli pustit se do neprobádaných vod – tedy živého stříhového video pořadu o stavu divadla, jeho smyslu, politice a etosu. Byla to krásná práce v časech těžké izolace a my jsme se naučili nejenom formulovat věci o divadle a o sobě, ale dost zásadně jsme se seznámili i s prací s kamerou a navázali zásadní pracovní přátelství s partičkou šikovných filmařů.

Nejoblíbenější inscenace?

M: Všechny inscenace, na nichž jsem tady za ty roky pracovala, jsem měla moc ráda, a měla jsem speciální vztah i k těm, které jsem nedělala: myslím, že se nám podařilo vybudovat tu velký pocit soudržnosti a sounáležitosti i s tvorbou ostatních kolegů. Řekla bych, že jsme si hodně fandili. Budu vždycky vzpomínat na naši

²⁴⁸ Vyšel v propagačním magazínu Národní divadlo (06/2022) u příležitosti našeho odchodu z ND. Zde jen vybraná část, krátila autorka práce.

úplně první inscenaci s Danielou, tehdy ještě Danem – Spolu/Sami na Nové scéně. Ve stejné sezóně pak pro mě bylo i další první – první Jiří Havelka v ND a Experiment myší ráj, k němuž se v myšlenkách vracím často. Následoval Spalovač mrtvol – první Mikulášek v ND, a o sezónu později Faust, moje první spolupráce s Janem Fričem. Nejsem velký vzpomínáč, takže nejmilejší je mi ta inscenace, kterou právě připravuju, která má celý život ještě před sebou.

F: Mou nejoblíbenější inscenací, jejíž jsem byl součástí, je Zbyhoň, nejpodstatnější pak Otec hlídá dceru, české drama se musí pěstovat. A pak jsem hrdý na to, že vznikla Maryša, považuju jí za nejdůležitější za celé naše období a zásadní událost.

D: Je těžké vybírat, ale mojí nejsrdečnější prací byla určitě inscenace Za krásu, kterou jsem připravovala nejenom jako poctu režisérovi K. H. Hilarovi, který se s nesnadným úkolem vést Činohru ND potýkal sto let přede mnou, ale byla to i má autorská věc, která nechala diváka nahlédnout do „kuchyně“ a mentálních stavů divadelních tvůrců. Byla to věc hodně alternativní, s živou hudbou a celkově s dost nespoutanou komorní, i když značně spektakulární atmosférou. A až teď vím naprosto přesně, proč jsem do postavy Hilara obsadila patnáct hereček... A jsem ještě šťastnější, že právě tahle inscenace je tak skvěle zaznamenaná filmovou kamerou. Zůstane tu po mně navždy.

Největší překvapení?

F: Že je leccos možné.

D: Vždycky to byli lidé. V tom negativním to bylo časté lezení do zadku, intriky nebo otevřená nenávisť, ve spojení malicherných politických soubojů a „her o trůny“. V tom pozitivním to byla jednoznačně energie a chuť do práce lidí kolem mě, což bylo nesmírně posilující a inspirativní. Být v takové funkci je opravdu velká prověrka charakterů a schopností člověka. Pro mě velká zkušenost!

M: Svoje největší překvapení – dobré i špatné – jsem prožívala tenhle odchodový půlrok. Pozorujete svoje okolí, jak se k vám kdo chová, co dává najevo, jak se nakonec „vybarví“. Jsem překvapená, kolik lidí mi v poslední době dalo najevo svoje emoce, netušila jsem, co naše práce možná pro někoho znamenala, jak hluboce ji prožívali. O nepříjemných překvapeních posledních měsíců přemýšlet ani nechci...

Nejtěžší okamžik?

M: Nejtěžší okamžiky vždycky zase nějak souvisely s mezilidskými vztahy. Byly to chvíle, kdy člověk zaslechl za rohem strašné nadávky na svoji práci; kdy se musel

vyrovnávat s pomluvami, které se v ND šíří rychlostí blesku. Kdy bylo potřeba se s někým rozloučit, protože to nešlo dál. Asi úplně nejtěžší ze všeho bylo přeořezávání role uprostřed zkoušení. Jo – a premiéry ve Staváku – to bývaly strašný chvíle. Takhle nepřátelské publikum, jako bývalo před šesti lety ve StD, to se vidí málokdy. Naštěstí se to časem změnilo.

F: Závěr zkoušení Fausta. To bylo skutečné peklo. :)

D: Začátek a konec mého mandátu. Když jsem nastoupila, rozhodla jsem se ihned férově říct všem hercům, kdo zůstává a kdo ne. Jelikož se to před tím nikdy nestalo a jelikož se jedná o ND, byla z toho velká mediální kauza. Přímočarost se holt nevyplácí a já tak přišla tím stresem určitě o několik let života. Přesto jsem šťastná, že jsem to udělala – není nic horšího, než být otrokem vlastního strachu a pracovat umělecky s lidmi, se kterými pracovat nechcete. Konec mandátu byl ještě bouřlivější a nejhorší chvíle byla určitě ta, kdy jsem šla říct do ředitelny J. Burianovi, že končím, protože už pod ním nedokážu z morálních a psychických důvodů pracovat. Naštěstí byl ale ještě nervóznější než já, takže to netrvalo tak dlouho. A pak se dostavila neuvěřitelná úleva a celkový klid na duši.

Co jsme se dozvěděli o divácích?

M: Činohra pro mě byla škola „práce s divákem“. Naučila jsem se na ně hodně myslet (někdy až tak, že to může být svazující). Pocit, že „ND bude, my nebudeme“ je v něčem zvláštní, diváci sem chodí i několik generací a jejich soud může být velmi nemilosrdný. Zároveň jsem se vždycky v mase lidí snažila vidět jednotlivce – i když je to z hlediska celkové návštěvnosti banalita, měla jsem dojem, že stojí za to, bojovat a získávat i lidi v řádu jednotek, ne nutně nacpaných autobusů.

F: Mám pocit, že za těch několik let se velice proměnila jejich nálada a otevřenost. Zpočátku jsem cítil větší chlad.

D: Že se s nimi dá v rámci dobré komunikace skvěle pracovat. Že nejsou hloupí a vycítí dobře míněnou energii tvůrců. Že dokáží být velmi věrní a milující. A že se vždycky najde pár konzervativních nevzdělaných a hlučných hlupáků, které je potřeba ignorovat. A že zavděčit se všem nelze a že se nemusím pořád obhajovat...