

Dokumentace divadelní práce pro muzejní sbírky: reflexe projektu Divadelního oddělení Národního muzea¹

Veronika Musilová Kyrianová

Documentation of Theatre Work for a Museum Collection: Project Reflexion of Theatre Department of the National Museum

Abstract: This text presents a project implemented last year by the Theatre Department of the National Museum involving several freelancers. The project focused on the documentation of the present day, specifically on documenting the origin of theatre production during the rehearsal process. The aim of the project was to establish cooperation with theatre-makers and portray them live in all the stages involved in preparing a production. The focus is therefore on the theatre rehearsal as a space for creation, searching together, interaction, organisation and reflection. The documentation was carried out in two intentionally contrasting types of contemporary Czech theatre, in a drama production of "Kámen" ("Stone") at the National Theatre in Prague and in the independent group Depresivní děti touží po penězích ("Depressed Children Eager for Money") during the creation of the original project "Ludwig or Kitsch is Dead". The documentation methods are based on the approach taken by the Akademie der Künste Archive in Berlin, where they have been engaged in similar activities since the end of the 1960s. A great deal of written, audio-visual and 3D material has been amassed, which needs to be further processed for use in research and in presenting contemporary theatre, how it is created, and the genesis of works of art. The article assesses the utility of these methods for the future continuation of the project and outlines possible pitfalls.

Keywords: documentation of the present day, documentation of the origin of theatre production, performative turn, research into the process of creating and work in the theatre context, documentation methodology, audio-visual material

V první polovině roku 2015 jsme v Divadelním oddělení Národního muzea realizovali pilotní projekt zaměřený na dokumentaci vzniku divadelní inscenace. V přímém kontaktu s divadelními tvůrci jsme se snažili zachytit celý proces jejich práce tak, abychom naše sbírky rozšířili o nové prameny ke studiu a prezentaci divadla, kterým se dosud nevěnuje dostatečná pozornost. Byl to pravděpodobně první důsledně realizovaný projekt svého druhu v prostředí českých muzejních institucí.

Proč dokumentovat současnost?

Projekt vycházel z prioritního úkolu Divadelního oddělení a aktuální koncepce Ministerstva kultury i vedení Národního muzea dokumentovat současnost, což se v českých podmínkách provádí „nesystematicky, nesoustavně a ve velmi různé kvalitě.“² Pro Divadelní oddělení Národního muzea, v němž platila nepsaná tradice omezovat sbírkotvornou činnost polovinou 20. století, to znamená obrat, změnu a nutnost vyzkoušet a nacházet za tím účelem své vlastní vhodné metody.

projekty

¹ Projekt „Dokumentace procesu vzniku divadelní inscenace v praxi“ vznikl za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národní muzeum (DKRVO 2015/27, 00023272).

² DOLÁK, Jan. Dokumentace současnosti doma i ve světě. In: Teorie a praxe - dokumentace současnosti, Sborník z odborného semináře. Brno: Technické muzeum v Brně, 2006, s. 12.

MgA. Veronika Musilová Kyrianová
Národní muzeum
veronika_musilova@nm.cz

Tendence obratu k současnosti je předmětem muzeologické diskuze již od 60.–70. let 20. století. Jádrem myšlenky je využít neomezený přístup k materiálu, který bude v budoucnu obtížnější a celkově (např. i finančně) náročnější v úplnosti získat, a spoléhat se přitom především na selektivní schopnosti kurátora a jeho dovednost nacházení muzeality, tj. vlastnosti předmětu stát se reprezentantem své doby a jejích kulturních statků. Z důvodu množství materiálu se při sběru klade velký důraz na sekundární prostředky dokumentace jako je video, foto, kresby a na dokumentaci každodennosti. I při odpovídající teoretické vybavenosti kurátora je nemožné přesně odhadnout, jaké předměty z jakých důvodů budou v budoucnu považovány za historicky cenné a zajímavé, jde spíše o jejich hodnotu jako komunikačních a informačních zdrojů. Zachycujeme-li však současnost, mělo by se nám dařit získávat autentická svědectví skutečnosti a jevů.³

Proč dokumentovat vznik inscenace?

Současné divadlo u nás dokumentuje řada institucí (Institut umění-Divadelní ústav, Oddělení dějin divadla Moravského zemského muzea nebo jednotlivé archivy divadel), ale mezi těmito institucemi chybí vzájemné propojení a spolupráce a dokumentaci také chybí jasná koncepce, která by zajistila, aby se část pramenů k současnému divadlu navždy neztrácela. Navíc materiály v podobě režijních knih nebo výtvarných návrhů zůstávají často u jednotlivých tvůrců, nikoli v divadlech nebo jejich archivech.⁴

Dokumentace procesu vzniku inscenace měla mimo jiné za cíl právě navázání blízkého kontaktu s tvůrci, jejichž vstřícnost a otevřenost vůči projektu byla předpokladem pro přístup do divadel a na divadelní zkoušky, o jejichž podrobnou dokumentaci jsme se snažili. Šlo nám o zachycení tvůrčího procesu a umělecké práce ve fázi, kdy se skutečně odehrává, nikoli jen v podobě takzvaného výsledného díla, do něhož sblímuje. Dokumentace „hotových“ insce-

nací, která je v českém prostředí obvyklá, pomíjí podstatný zdroj vědění o divadle, který se skrývá v procesu zkoušení a přípravy inscenace a všeho, co z divadla dělá živou událost a procesuální umění. Divadlo je umění v podstatě bez díla, bez jednoho komplexního uchovatelného sbírkového předmětu;⁵ vlastně to jediné, co se dá z divadla uchovat jako odkaz pozdějším generacím, je práce na něm.

V 90. letech 20. století se v kulturních vědách odehrál tzv. „performative turn“. Perspektiva pohledu vědců se rozšířila o zájem na procesech tvorby, výroby, práce a na činnostech, proměnách a dynamikách, dávajících vzniknout stávajícím strukturám.⁶ Kultura vnímaná jako performance se stala hlavním předmětem zkoumání a v oblasti divadla zpochybnila hotovou inscenaci jako jeho produkt a divadelní zkoušku jako něco předcházející představení. Zkouška, představující svébytnou formu inscenace divadelní práce, a estetika tvorby a vytváření hledaná nikoli u uměleckého subjektu, ale ve své vlastní diskurzivitě se dostaly do popředí zájmu. Kromě toho se také začaly zohledňovat a zkoumat sociální, ekonomické a politické aspekty divadelní práce a souvislost organizační struktury divadla a umělecké estetiky.

Divadelní zkouška znamená vlastní práci u divadla a na divadle, přestože pro vznik inscenace jsou potřeba i další činnosti (jako tvorba dramatického textu, režijně-dramaturgický koncept, návrh scény / kostýmů nebo psaní divadelního programu). Zkouška je ovšem specifickou pracovní situací v divadle. Je formou společného hledání a koncipování inscenace, je prostorem kolektivní kreativity, kde se (opakovaně) přehrávají nejrůznější možné podoby inscenace bez reálných následků, bez publika, ale nikoli bez diváků, protože na zkoušce je divák vždy přítomen, ať už v podobě režiséra, dramaturga, hereckých kolegů nebo sebe sama pozorujícího herce. Na zkoušce proto neustále probíhá i vnímání a reflexe.

Každá zkouška se dá chápat jako představení před představením a zachytit ji je o to

³ *Ibidem*, s. 5.

⁴ ŠALDOVÁ, Lenka. *Dokumentace současného divadla*. In: *Sborník z mezinárodní muzeologické konference Muzeum a změna IV. Praha: Asociace muzeí a galerií České republiky*, 2014, s. 99–100.

⁵ *Každá divadelní inscenace má neustálý vývoj a mnoho podob na základě všech jejích představení, odehrávajících se za interakce a kooperace diváků vždy znovu tady a teď*.

⁶ *Takto pojem „performative turn“ charakterizuje německá teatroložka Erika Fischer-Lichte*. In: *MATZKE, Annemarie. Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld: transcript Verlag, 2012, s. 30.

obtížnější. Každý dokumentátor se v jisté fázi svého úsilí dostane do bodu, kdy neví, jak popsat, jak se pracovalo, nebo kdy má pocit, že zrovna prošvihl důležitý článek tvůrčího procesu, protože mnoho klíčových rozhodnutí padne náhodně, často mimo zkoušku. Zkouškový proces tak představuje sérii „pracovních inscenací“,⁷ které jsou ve své úplnosti nezdokumentovatelné a nutně přitom musí docházet k volbě a interpretaci materiálu. A divadlo ze své podstaty klade jakémukoli zachycování odpor.

Jaký přístup zvolit?

Protože jsme s dokumentací vzniku inscenace a procesu divadelní práce neměli na začátku projektu žádnou zkušenost, pokládali jsme za nutné inspirovat se tam, kde se podobným aktivitám již věnují. Vyšli jsme se proto do Německa.⁸ Berlínská Akademie der Künste (dále jako „ADK“) má ve svém archivu přes 1300 dokumentací k inscenacím německojazyčného divadla. Začátky její činnosti se datují do roku 1967 do bývalé NDR, kde byla vzorem divadelní práce Bertolta Brechta v jeho Berliner Ensemble. Brecht podrobné záznamy a fotodokumentaci své práce používal i jako propagaci vlastní tvůrčí metody. Po roce 1990 se působnost ADK rozšířila na celý prostor německého divadla, ale metodika zůstala v zásadě stejná. Jejím principem je systematické podchycení a sběr materiálu k přípravě a recepci inscenace, což předpokládá písemný, auditivní a vizuální záznam pracovních postupů. Důležitý je přitom popis zkoušky jako středobodu divadelní práce a užívání tradičního slovníku s termíny jako „die Spielweise“ (způsob hry / hraní), „der Vorgang“ (průběh dění / proces / scénická akce), „der Drehpunkt“ (moment obratu / změny) ad.

V dnešní době se v Německu každoročně uskuteční přes 3000 premiér, oddělení Theaterdokumentation Archivu ADK je za rok schopno zdokumentovat 15-20 inscenací. Proto byla určena specifická kritéria výběru. V první řadě se vybírá z inscenací členů ADK, v sekci scénických umění je to

asi 70 elitních umělců od herců přes tanečnický, choreografy po výtvarníky a režiséry. Nejnovějšími členy se stali např. režiséři Johan Simons, Nicolas Stemmann nebo René Pollesch. Dalším kritériem výběru je inovace, inovativní postupy a koncepty a novátorská pojetí repertoárových děl. Také se dbá na návaznost mezi staršími již dokumentovanými tvůrci a jejich pokračovateli (např. Dimiter Gotscheff jako následovník Heinera Müllera).

Dokumentace by měla být pokud možno úplným a zpracovaným záznamem pracovního procesu, není-li tomu tak, jde o (pouhou) sbírku materiálu. Minimálními požadavky dle Archivu ADK, které by měla dokumentace splňovat, jsou: inscenační podoba textu / partitury, premiérová verze textu / partitury, fotodokumentace přiřazená k ději a jednotlivým akcím / hudebním pasážím, videozáznam inscenace pořizovaný zpravidla buď z generální zkoušky, nebo z premiéry, program inscenace a kritiky, které na ni vyšly. Na základě fiktivní vzorové inscenace je ale v každé její fázi (příprava, zkoušení, uvádění a recepce) možnost rozšířit tento základ o množství dalšího materiálu a přizpůsobit jej žánru i specifickým akcentům dokumentované inscenace (obr. 1). A konkrétní dokumentace, které jsme stihli v berlínském Archivu ADK prostudovat, byly často velmi obsáhlé a komplexní výpovědi o genezi jednotlivých inscenací, kde převážnou část tvořily písemné záznamy a popisy koncipování inscenace, jejího zkoušení a jeho fází. Videodokumentace zkoušek byla oproti tomu zastoupená v malé míře, protože v tomto případě jsou tvůrci ostražití a většinou se nahrávání při zkoušení brání.

Autory dokumentací jsou v Německu zpravidla studenti praktických divadelních oborů, kteří u jednotlivých inscenací působí jako hospitanti nebo zaměstnanci divadel na pozici asistentů (což jsou často mladí režiséři/dramaturgové/scénografové těsně po škole) nebo divadelní vědci, u nichž dokumentace může posloužit jako základ pro jejich další vědeckou práci. Kvalita dokumentací se tak zákonitě liší a každá inscenace a způsob práce si také

7 MATZKE, Annemarie. *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld: transcript Verlag, 2012, s. 105–114.

8 Navázali jsme spojení s Konstanz Mach-Meyerhofer, pracovníci oddělení Theaterdokumentation při Archivu Akademie der Künste, která se nám po tři dny věnovala při naší exkurzi v Archivu. Následující informace vycházejí převážně z rozhovoru, který jsme s ní vedli 3. 3. 2015. Audiozáznam rozhovoru je uložen v Divadelním oddělení Národního muzea.

žádá zvláštní přístup. V ideálním případě dokumentují divadelní práci lidé zevnitř procesu, jako se např. dařilo v 70. – 80. letech ve Východním Německu, kdy se úkolu ujali dramaturgové. Všeobecným předpokladem pro dokumentaci je dobrá vstupní znalost práce daného tvůrce. Veškerá dokumentační aktivita pro ADK se většinou odehrává na dobrovolnické bázi.

Původním smyslem vytváření těchto dokumentací bylo jejich rozesílání do divadel, tak aby měli divadelníci možnost kriticky hodnotit zkušenosti kolegů, mohli se od nich inspirovat, poučit anebo stavět dál na jejich konceptech. I dnes jsou z poloviny uživateli Archivu ADK aktivní divadelníci nebo studenti praktického divadla, v 90. letech byl Archiv vyhledáván především badateli ze zahraničí. Zájem o dokumentaci roste i v poslední době se změnou fokusu v bádání, který se posouvá od analýzy inscenace k výzkumu o kreativitě a práci v umění, a také se sbližováním a prolínáním vědy a umění.⁹

Deficitem Archivu, postupně narůstajícím na významu, by však mohla být absence dokumentací z prostředí nezávislé scény a experimentálního divadla, kde dokumentační metody a možnosti již v minulosti narazily na své hranice. Dokumentace se omezuje na oficiální kulturu, kterou potvrzuje, dále reprodukuje a spoluvytváří tak velké, ale do velké míry vykonstruované dějiny divadla.

Kde, s kým a jak dokumentaci vyzkoušet?

Naše vlastní pokusy o dokumentaci vzniku inscenace ve velké míře čerpaly z výše nastíněného konceptu Archivu ADK. Přesto bylo nutné improvizovat a učit se za chodu.

Chtěli jsme dokumentovat ve dvou odlišných sférách českého divadla: institucionalizovaném klasickém činoherním divadle a nezávislém experimentálním divadle. S ohledem na potřebu realizace projektu v první polovině roku 2015 jsme nakonec oslovili Národní divadlo, kde režisér Michal Dočkal připravoval svou

poslední premiéru na pozici uměleckého šéfa činohry (inscenace hry „Kámen“ od Mariuse von Mayenburga), a soubor Depresivní děti touží po penězích v čele s Jakubem Čermákem v jejich dočasném působišti v prostoru Venuše ve Švehlovce (autorská inscenace „Ludwig aneb Kýč je mrtev“ na motivy filmu Ludwig II. Luchina Viscontiho). V obou případech jsme se setkali se zájmem, získali souhlas s dokumentací a museli se tedy připravit na denní účast na obou, částečně paralelních, procesech.

Za tím účelem jsme angažovali 5 externistů (v rámci Dohody o provedení práce za malou finanční odměnu) z řad studentů Divadelní vědy na FFUK a Teorie divadla a kritiky na DAMU, kteří odpovíděli na zveřejněnou výzvu muzea. Pracovali pod mým vedením jakožto kurátorky sbírky audiovizuálních materiálů, jež jsem se projektu věnovala několik měsíců naplno. Na začátku zkoušení po exkurzi v berlínské ADK jsem pro externisty zorganizovala dílnu, abych jim projekt objasnila a instruovala je v tom, jaký veškerý materiál mohou sbírat či sami vyhotovovat.

Základem bylo pořizování písemných protokolů a audio- a videozáznamů z každé zkoušky. Bohužel se z důvodu časové náročnosti a složitosti organizace celého týmu nedařilo být zcela na každé zkoušce, v nejhorším případě jsme však chyběli na 3 zkouškách v rámci jednoho týdne. Celkem se zkoušelo po dobu 6 týdnů až 2 měsíců většinou pětkrát do týdne, zčásti však také o víkendech a v závěru zkoušení dvoufázově (dopolední a odpolední minimálně čtyřhodinové zkoušky) a v případě souboru „Depresivní děti“ i celé dny.

Potýkali jsme se také s nedostatkem nebo výpadky technického vybavení, párkrát selhala baterie apod. Takže ne vždy jsou záznamy zkoušek kompletní. U nahrávání bylo vždy potřeba rozhodnout, kam přístroje (videokamera, diktafon) umístit a jakým způsobem natáčet, zda staticky z jednoho místa celek, nebo švenkovat a přibližovat detaily. Ze začátku byla pracovní situace v obou případech komor-

⁹ Což dokládají nově vznikající obory jako např. „künstlerisches Forschen“. MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. *Das künstlerische Forschen. Theater Heute*, 2013, Heft 7, s. 36–39.

nější (sklepní prostor v případě „Depresivních dětí“ a zkušebna v podkroví ve Stavovském divadle) a sevřenější (režisér s herci v kruhu či u jednoho stolu), ale postupně se skupiny rozdělovaly (inscenační tým na jedné straně místnosti či v hledišti, herci na scéně) a dokumentátor nutně řešil situaci, zda nahrávat dění na scéně nebo inscenační tým, který s jevištěm neustále komunikoval. I tak máme z obou inscenací množství cenného audiovizuálního materiálu, který by bylo potřeba dále zpracovat, především sestříhat nebo vyčistit zvukovou stopu, aby bylo možné např. prezentovat ukázky z projektu na muzejním webu dokumentacesoucasnosti.cz nebo také pro lepší uživatelské využití materiálu.

U písemných protokolů jsme se ustálili na formě zápisu, kde nechybělo datum zkoušky, přesný čas a místo jejího konání, jmenovitý výčet zúčastněných a jméno zapisovatele, případně i název scén / částí textu, na kterých se danou zkoušku pracovalo. Kromě zpravidla zastoupeného dramaturgicko-režijního výkladu a popisu scén se pozorování soustředilo na změny a posuny ve zkoušení. Konkrétní záznam průběhu zkoušení se samozřejmě lišil podle přístupu jednotlivých dokumentátorů a způsobu práce na jednotlivých inscenacích. Výrazným rysem práce Dočekala na inscenaci Kámen bylo intenzivní uvádění herců do tématu formou asociací, inspirací z jiných druhů umění a historických vsuvek. V případě Čermákovy inscenace to byla zase specifika práce s týmem složeným jak z profesionálních herců, tak amatérských herců a neherců, kteří měli přednost autentičnosti a nadšení pro věc, ale často trpěli základními nedostatky s artikulací, hlasitostí projevu, znalostí textu nebo koordinací pohybu na scéně, s čímž se museli na zkouškách všichni vyrovnávat. Pro tuto inscenaci byly také určující složité produkční podmínky a skromné zázemí, což se projevovalo především nutností kompromisů, improvizací a řešením mnoha složek inscenace najednou a také absencí koncentrovanější práce, ke které došlo až v závěru zkoušení. Cílem psaní protokolů bylo vytvořit tzv. zkuškový deník, který

by zachycoval kromě popisu zkoušek např. i atmosféru na zkouškách, pracovní konstelace nebo typické rituály zkoušení.

Zajímavým materiálem ke genezi inscenace jsou rozhovory s tvůrci a jejich reflexe vlastní práce, součástí níž je i hledání a reflexe jazyka, kterým o této práci mluvit. Z pozice dokumentátora pak hledání otázek, jimiž tvůrce k reflexi přimět. Chtěli jsme, aby se oba režiséři, nahrávání opakovaně v různých fázích zkoušení, vždy konfrontovali s již vykonanou prací, shrnuli ji, představili plán a úkoly pro další období zkoušek a pojmenovali principy a strategie svého zkoušení. Snažili jsme se u nich tematizovat problémy inscenační praxe a způsoby jejich překonávání. Rozhovory jsme vedli také s herci, dramaturgy, výtvarníky, hudebníky a asistenty, kde jsme se dotkli i dalších hledisek spolupráce a kolektivní tvorby. V jednom případě (kostýmní výtvarnice Zuzany Bambušek Krejzkové) máme písemnou reflexi vlastní práce ve formě „vzpomínky“.

Vedle videozáznamů jsme během zkoušení pořizovali také fotografie dokumentující postup vzniku inscenace na zkušebnách a pak v závěru zkoušení. Jejich autorkou je zkušená fotografka Dana Čecháková, která se přihlásila do dobrovolnického programu Národního muzea. U fotografií v duchu Brechtovy metody nejde o mimický výraz nebo ostrost, ale o zachycení situace, atmosféry, stylu a smyslu inscenace. Fotografie na rozdíl od videa může sloužit později jako ilustrace pro popis konkrétní akce na jevišti. Dokumentární fota doplňují propagační fotky inscenací.

Přestože se v rámci projektu podařilo získat do našich sbírek i výtvarné návrhy, maketu scénografie, režijní knihu nebo paralelní dokumentaci inscenace ve formě kreseb, bohužel u obou inscenací chybí prameny k prvotním fázím jejich příprav, tj. ke komunikaci inscenačních týmů nad koncepcí, jako by byly rozhovory, dopisy, e-maily, poznámky či náčrty, dokládající původní záměry, teoretická východiska a ideje. Pokusili jsme se tedy o zpětnou rekonstrukci: režisér Čermák pro nás vyho-

točil seznam dramaturgického materiálu v podobě sekundárních zdrojů, z nichž čerpal, dále jsme v tomto duchu naživo vyzpovídali dramaturgyni (Kámen) a scénografku (Ludwig).

Jak se zkušeností naložit?

Vznik vybraných inscenací by bylo jistě dobré dokumentovat i do budoucna, je tu však několik otázek a problematických bodů, jimiž je třeba se zabývat.

Z praktického hlediska je problémem časová náročnost. Kromě denní účasti na zkoušecím procesu by měl dokumentátor věnovat energii zachycení koncepčních příprav před zahájením zkoušení a především zpracování nasbíraného materiálu do uživatelsky stravitelné podoby, což obnáší 4-8 týdnů denní práce.¹⁰ V rámci zpracování se kompletují, přepisují a upravují písemné protokoly, které jsou u začínajících dokumentátorů většinou velmi podrobné. Zkušenější dokumentátor, který práci konkrétního tvůrce předem dobře zná, může podat reflektovaný záznam, shrnující zkoušení po větších celcích a pojmenovávající jeho jednotlivé fáze a principy.¹¹ Na jednu stranu může tato forma dokumentace badatelům pomoci, na druhou stranu je krok směrem k abstrahování a interpretaci materiálu jejich úkolem.

Při zpracování dokumentace je dále potřeba pročistit a sestříhat audio- a videozáznamy, které by se ideálně měly opatřit stručným obsahem – u rozhovorů např. výčtem v nich zmíněných témat a okruhů s časovým údajem v rámci nahrávky.

Dalším bodem je soupis veškerého materiálu a způsob jeho zpřístupňování včetně autorskoprávního rozměru této problematiky. Měli bychom ošetřit souhlas tvůrců se zveřejněním dokumentace. Je otázkou (zatím pro interní debatu oddělení), nakolik je zde možné vycházet z příkladu Archivu ADK – každá dokumentace, kterou jsme tam zhlédli, byla opatřena písemným souhlasem režiséra dané inscenace jak s dokumentováním, tak se zpřístupněním materiálů dle pravidel Archivu ADK. Veškerý materiál tam evidují v katalogu pod

signaturami jednotlivých inscenací (obr. 2) a dokumentace jsou badatelům k dispozici prezenčně v technicky vybavených studovnách, kde se např. ale nesmí fotit.

V teoretické rovině projektu vzbuzuje otázku míra subjektivity a interpretace při dokumentaci. Přestože jeden spolupracující externista měl dojem, že pro „širší analýzu a bohatší zdroj informací při zpětné rekonstrukci zkoušky“ by bylo lepší nashromáždit vícero reflexí jedné zkoušky,¹² získané prameny, jako je režijní kniha, písemné protokoly nebo rozhovory s tvůrci, svou různorodostí již sami tuto mnohohledovost implikují a při konstruování obrazu o vzniku konkrétní inscenace vyžadují, aby byly vnímány ve své souvztažnosti.

Výzvou je také emancipovat prameny ke vzniku inscenací od pramenů ke konkrétním představením dané inscenace. Dokumentace zkoušení by měla být chápána jako samostatný zdroj se svou vlastní hodnotou pro reflexi umělecké práce. Pojímali se dokumentace procesu zkoušení jako východisko pro analýzu konkrétního představení, vyvstává „nebezpečí sebeutvrzování se“.¹³ To, co recipient pozoruje při představení, se snaží najít zpětně v materiálu ze zkoušení (či opačně) a představení je pak nahlíženo zorným úhlem zkoušky – pokusu, záměru, procesu práce (či opačně).

Celý náš pokus o dokumentaci vzniku inscenace ukázal, že se bezesporu jedná o smysluplný, ovšem ambiciózní projekt, ve kterém je muzejní instituce našeho typu při všech dalších úkolech, jež musí zvládat, schopna momentálně pokračovat jen za spolupráce zaujatých a v praktickém divadle se orientujících studentů, vědců, dobrovolníků či přímo divadelníků, které by se pro projekt podařilo získat. Podobnou spoluprací bychom chtěli v budoucnu podpořit formou organizovaných seminářů na vysokých školách a dílen v muzeu a rozvíjením komunikace se samotnými divadly a tvůrci. Zároveň by se v českém prostředí měla vypěstovat odborná diskuze o práci v kontextu divadla, o procesech tvorby, zkoušení, umělecké praxi a jejich významu pro studium, historii a prezentaci současného divadla.

10 Tento údaj stanovila K. Mach-Meyerhofer z Archivu ADK. Naše zkušenost může stanovený čas jen potvrdit.

11 Příklad dokumentace Siegfrieda Wilzopolského k inscenaci „Fuck off, Amerika“ Franka Castorfa, zhlédnuté v rámci exkurze v Archivu ADK. Dokumentátor si díky své znalosti Castorfova divadla mohl dovolit pohybovat se při popisu zkoušení v rovině subjektivní reflexe, která byla přidanou hodnotou celé dokumentace.

12 PÍZA, Ludvík. *Ve službách Národního muzea. Hybris*, 2015, vol. 23, s. 64.

13 MATZKE, Annemarie. *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld: transcript Verlag, 2012, s. 109–110.

Použité zdroje

DOLÁK, Jan. Dokumentace současnosti doma i ve světě. In: *Teorie a praxe - dokumentace současnosti, Sborník z odborného semináře*. Brno: Technické muzeum v Brně, 2006. s. 4–20.

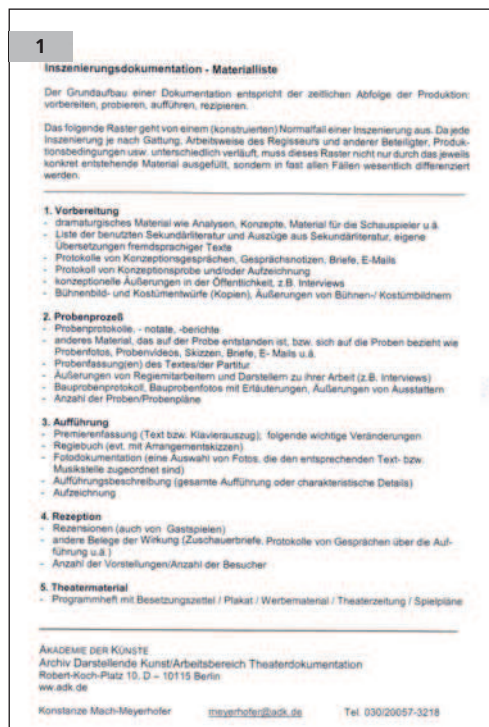
MATZKE, Annemarie. *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld: transcript Verlag, 2012.

MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. Das künstlerische Forschen. *Theater Heute*, 2013, Heft 7, s. 36–39.

PÍZA, Ludvík. Ve službách Národního muzea. *Hybris*, 2015, vol. 23, s. 60–65.

ŠALDOVÁ, Lenka. Dokumentace současného divadla. In: *Sborník z mezinárodní muzeologické konference Muzeum a změna IV*. Praha: Asociace muzeí a galerií České republiky, 2014, s. 99–103.

Obrazová příloha



Obr. 1: Seznam materiálu k dokumentaci vzorové inscenace – rastr Archivu ADK.

Obr. 2: Příklad evidence materiálu k dokumentaci inscenace „Fuck off, Amerika“ v Archivu ADK.