

AMATÉRSKÉ ČINOHERNÍ A ALTERNATIVNÍ DIVADLO V LETECH 1970–1989

Období 1970–1989 v českém amatérském divadle by se dalo nazvat *časem paradoxů*. V souladu s duchem tohoto období, pro něž se ujal výraz normalizace, existovala státní a politická vůle podrobit i amatérské divadlo absolutnímu dohledu a naprosté regulaci, jež by zabezpečovaly jeho působení na bázi oficiální politiky a ideologie. Tento administrativně represivní tlak se však v amatérském divadle nikdy nepodařilo dobudovat v dokonale fungující systém, v němž by na každém stupni fungoval mechanismus schvalování a posuzování, jenž měl nahradit zrušenou cenzuru i povolovat amatérskou činnost jen těm souborům a jednotlivcům, kteří byli přijatelní pro normalizační politickou moc. V řadě případů se dokonce přihodil opak. Nově strukturovaná krajská a okresní kulturní střediska, stejně jako „ústřední“ instituce Ústav pro kulturně výchovnou činnost (ÚKVČ), dost často díky některým „osvíceným“ metodikům využívala prostředky a možnosti, jež jim dávalo jejich „řídící“ postavení, k tomu, aby různé podporovala tendence, jež se v nějaké míře a podobě odkláněly od oficiálně stanovených cílů a programů. Určitá nezávislost, již si takto amatérské divadlo zachovávalo, mu dopomohla k tomu, že začalo plnit funkce, které jedné jeho části dovolily přispět iniciativně a svébytně k formování celé české divadelní kultury, a tím vlastně zařadit amatérské divadlo na úroveň a do souvislostí, kterých se mu tak často v historii nedostávalo. To je *největší paradox* tohoto období. V čase, kdy v české kultuře a českém umění zavládly deformace, jež přivodily nepřírozený stav, se české amatérské divadlo jednou svou složkou dokonce vzepjalo k vrcholným výsledkům, které inspirativně vstupovaly do vývoje celého českého divadla a někdy mu otevíraly nové cesty. To platilo především o typu divadelního jazyka, jenž se výrazně odkláněl a mnohdy zcela odklonil od tradičního divadelního jazyka činohry a jemuž se dostávalo různých názvů: divadlo malých jevištních forem, divadlo netradiční, divadlo malé, divadlo autorské. Příčiny tohoto rozdílného pojmenování byly různé. Kromě jiného se takto označovaly a vyjadřovaly i některé specifické funkce, podoby i způsoby vzniku odlišných systémů a struktur tohoto divadelního jazyka. Při vši rozdílnosti je však stále spojovalo, že byly *jinou možností* – *alternativou* – vedle jazyka tradiční činohry. Proto pojem *alternativní divadlo* nejlépe vyjadřuje společného jmenovatele celého proudu.

V tomto proudu amatérského divadla, jež se neuskutečňovalo a neprojevovalo jenom ve vztahu k činohře, neboť podobné tendence najdeme i v divadle loutkovém a maximálně se realizovala tato alternativnost v „divadle poezie“, byla i jakási alternativa k celé *společenské atmosféře*. Alternativní divadlo se totiž čím dále tím více projevuje jako půda, kde si lze klást některé základní otázky smyslu lidského života, vztahů i tvorby v „normalizovaných“ společenských podmínkách. Tato problematika u řady divadel převažuje, o ní komunikují především. Stávají se nositeli takových postojů ke skutečnosti, které jsou v té nebo oné míře alternativou k postojům, jež propaguje a prosazuje oficiální ideologie. Tato alternativnost je tím podnětější a žádanější, čím více systém oficiálního divadelnictví planí, není schopen vypovídat o skutečnosti.

Možnost vykonávat na bázi amatérského divadla jakousi *smysluplnou činnost*, která dochází ohlasu u části veřejnosti (obecenstva), zasahuje posléze i jiné proudy amatérského divadla. U řady činoherních amatérských souborů se objevuje snaha zdokonalit výrazové prostředky divadelního jazyka tak, aby jimi co nejúčinněji mohly svým divákům sdělovat *smysl*, jež v *interpretovaném* dramatickém textu našly. Nemalá část českých amatérských činoherních souborů proto usilovně, intenzivně, soustředěně a kontinuálně podnikala nejrůznější kroky, jimiž usilovala zlepšit *divadelní kvalitu* svých inscenací. Úporné usilování o kvalitu charakterizuje mnoho amatérských kolektivů, které zůstávají trvale na pozici *interpretačního* – tradičního – divadelního jazyka činohry.

Nadále však zůstala jistá část souborů, jejichž činnost spočívala na principu, jemuž se posléze – po vzoru sousedského divadla konce 18. století – dostalo označení „sousedské“ amatérské divadlo. Jejich představení byla určena pouze pro zábavu a potěšení nejbližšího okolí, které víceméně důvěrně znalo jejich tvůrce a nepožadovalo od nich ani velká a závažná témata, ani vyšší divadelní kvalitu – pokud si otázky po kvalitě vůbec kladlo. Označení „sousedské“ amatérské divadlo v sobě mohlo jistě obsahovat určité podcenění tohoto jevu jako elementární základny amatérského divadla, které je *místní* kulturou. Z hlediska rozmachu alternativního divadla i zvyšování kvality části činoherního divadla se toto „sousedské“ činoherní divadlo mohlo pokládat i za anachronismus, jenž má jen dvě možnosti: buď postupně vymizet nebo přijmout za svou snahu po zlepšování kvality. V tomto smyslu především systém amatérských soutěží dával těmto souborům najevo jejich *inferiorní* postavení a vyvíjel na ně tlak, aby se připojily ke kolektivům, jež chápou divadelní amatérismus jinak. Soubory, které tento tlak trvale cítily, velice často reagovaly tak, že už do soutěží nevstupovaly; některé dokonce přestávaly hrát. Tento proud českého amatérského činoherního divadla – jenž také měl někde a někdy podobu hudebně–zábavního divadla, najmě operetního – však nadále existoval a měl i sílu udržet si různé festivaly a přehlídky, které se záměrně držely stranou oficiálního systému soutěží a jejich kritérií, a vlastně si tak udržovaly nezávislost, jež vzdorovala svým způsobem politickým tlakům. Což byl další paradox. Dost velká část těchto souborů se soustřeďovala na produkci *představení pro děti*. Například ve východočeském kraji v jistém údobí produkovaly až 40 % představení pro dětské diváky. Vyhovovaly tak trvalé poptávce, jež jim zaručovala reprízovost, která se v době normalizace zvětšovala tím, že v rámci podpory „kulturně výchovné činnosti“, kterou zájmová umělecká činnost (ZUČ) představovala, byli amatéři uvolňováni i pro dětská představení, organizovaná jako školní představení dopoledne, a byla jim refundována mzda. Trvalá poptávka nenutila ke zvyšování kvality, takže „sousedské“ soubory si takto zbudovaly pevnou oporu pro nižší úroveň svých inscenací pro děti, jejichž záslužností i návštěvností mohly argumentovat. Je to zřejmě i jedna z příčin, proč kvalita divadla pro děti ve svém celku zaostávala za kvalitou jiných druhů amatérského divadla.

Systém soutěží vznikl jako jeden z prostředků, jenž měl usměrňovat činnost amatérského divadla. Ostatně, administrativní zásahy, jimiž různé „státní i stranické orgány“ vstupovaly do amatérského dění, se odehrávaly hojně právě v řízení soutěží: byly zakazovány tituly kvůli jménu autora či pro vadný „ideový“ náboj inscenace, pro pochybný výklad či závadná témata původní tvorby. Nemohla být zveřejňována jména některých amatérů, vznikaly spory o to, zda ta nebo ona inscenace může být v soutěži, když je na ní podepsán někdo, kdo je nepřijatelný pro své občanské postoje v současné době či pro hříchy minulosti. Tomu všemu se soubory nevstupující do soutěžního systému ve velké míře vyhnuly. Zároveň se však izolovaly od těch podob a rovin českého amatérského divadla, jež je činily tím, co dostalo spontánně název „hnutí“ a co pojmenovalo prudkou dynamiku vývoje českého amatérského divadla v období normalizace, která už sama o sobě byla výrazem čehosi životadárného a plodného.



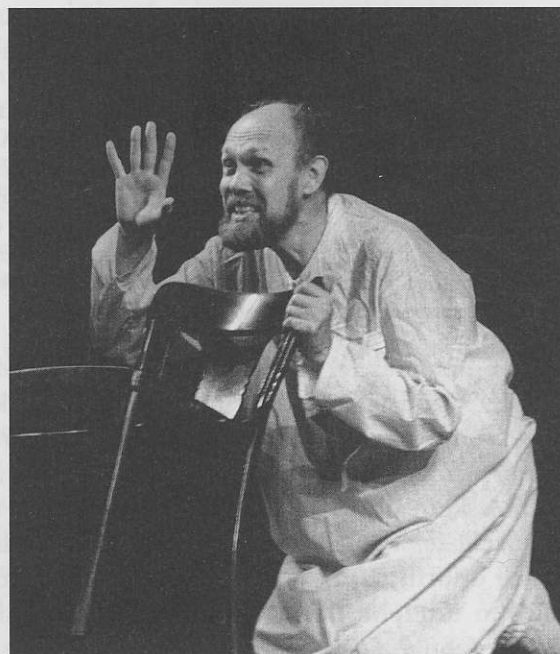
Proces normalizace – či, jak se tehdy říkalo, konsolidace – začal v českém amatérském divadle rokem 1971. Tím také zahájil vývoj, jenž paradoxně přinesl i ony pozitivní jevy. Konsolidační plán ministerstva kultury předpokládal vyhlášení zásad rozvoje zájmové umělecké činnosti a zdůrazňoval roli národních výborů při zřizování a řízení odborných zařízení pro „metodicou péči“ o tuto oblast, tedy krajských a okresních kulturních středisek. Byl vyhlášen Národní festival zájmové umělecké činnosti, jenž se měl nést v duchu oslav padesátého výročí založení KSČ. Jeho součástí se stal např. 41. Jiráskův Hronov 1971.

V polovině října se v Příbrami konala *Národní konference zájmové umělecké činnosti*, která jednoznačně prohlásila, že chce přispět k tomu, aby rozvoj této společenské oblasti běžel v duchu „rozpracování závěrů XIV. sjezdu KSČ“, vyhlásila Festival zájmové umělecké činnosti pro rok 1972–1973 a doporučila projednat Zásady rozvoje zájmové umělecké činnosti jako společnou programovou a organizační směrnici pro tuto oblast kulturně výchovné práce a svolat k těmto otázkám krajské a okresní kulturní konference.

Do roku 1972 vstupuje tak české amatérské divadlo s důraznou politickou a ideologickou směrnici a s nově pojmenovanou a zacílenou organizační základnou kulturních středisek. Byl konec koncepcí, představ a snů o „samosprávné“ organizaci českých amatérů, která by v demokratickém duchu pomáhala „seberegulačnímu“ pohybu amatérského divadla.

Svaz českých divadelních ochotníků (SČDO) přežil první „normalizační“ vlnu, kdy už sama doba jeho zrodu, ale hlavně duch i důvod, jež tento zrod poznamenávaly, byly velmi podezřelé. Stalo se to však za cenu, že byl vytlačen do pozic, v nichž ztrácel možnost zasahovat do závažnějších jevů na amatérském poli. SČDO byl kvantitativně omezen a zastupoval především „zájmy“ tradičního, až nejtradičnějšího typu divadelního amatérismu, včetně konvenční podoby činoherního divadelního jazyka. Svůj nejvlastnější smysl existence našel v organizování některých soutěží a akcí těch podob amatérského divadla, které zůstávaly stranou nových tendencí. SČDO se záslužně ujal vesnických souborů i pořádání soutěže jednoaktovek či monologů a dialogů, které mají v amatérském divadle opodstatnění proto, že dovolují amatérským hercům vystoupit i tehdy, když se na ně nedostalo rolí. Nebo umožňují vystupovat těm amatérským hercům, jejichž soubor po delší dobu nehraje. Z hlediska vývoje divadla jsou však tyto akce okrajové. Kromě toho SČDO organizoval řadu nejrůznějších „soutěží aktivity“, které jednou svou částí byly prospěšné, ale zároveň představovaly „dobové tance“, jimiž se tato organizace přihlašovala ke kulturní politice KSČ a vykupovala tak zejména v sedmdesátých letech svůj „pochybný“ původ z roku 1968.

Část činoherních souborů se začala adaptovat na změněnou skutečnost nejprve *dramaturgicky*. Chtěly-li uspět v soutěžích – zejména na vyšších stupních – musely volit texty, které by nevyvolávaly pochybnosti, nevěli či dokonce zákazy. Už na 41. Jiráskově Hronovu – jak konstatovaly některé články – převládly texty vážné a zcela chyběl žánr komediální. Tento trend výrazně zesílí. Žánry tragédie, tragikomedie, dramatu – jestliže tímto označením rozumíme „vážnou hru ze



260/ Jiří Hlávka ze souboru D 3 Karlovy Vary, vícenásobný vítěz soutěže monologů *O pohárek SČDO*, v úspěšném pořadu z *Bláznových zápisků N. V. Gogola*, 1988

života“ – naprosto převážily. Komedie byla podezírána z nedostatečné „ideové“ náročnosti a stala se doménou souborů, které hrály pouze pro své publikum. Ideologický tlak na dramaturgii – kromě toho, že některé tituly se prostě hrát nemohly, nesměly – měl však i další polohu. Vyžadoval racionálně analyzovatelnou a pojmově pojmenovatelnou „ideovou“ rovinu, jež se dostávala na první místo zájmu a pozornosti. Soubory proto volily texty, jimž se obecně a samozřejmě, jaksi „spontánně“ tato hodnota přiznávala. Hrály texty uznávaných autorů, z nichž valná část patřila do klasického dědictví. Na ně však mnohé soubory svou inscenační úrovní nestačily; rozpor mezi náročností dramaturgické volby a nedostatečností jevištní realizace se proto brzo stal povážlivým. Pro institucionalizovanou metodickou péči to znamenalo podnět k hledání způsobu, jak amatérům cílevědomě a systematicky umožnit přístup k znalostem i dovednostem, které by jim umožnily lépe a obratněji zacházet s prvky jevištní realizace. Nastává doba širokého *vzdělávání divadelních amatérů*, které od poloviny sedmdesátých let dostává stále větší kvantitativní rozsah a výrazně ovlivní proud činoherního amatérského divadla, jenž usiluje i svou „autoregulací“ o kvalitu, stává se vůči sobě stále náročnější.

Opět se projeví čas paradoxů. Důraz na *zájmovou uměleckou činnost* kladly oficiální orgány moci kromě jiného i proto, že neustále skloňovaly pojem „kulturně výchovná činnost“, jež se projevuje také tím, že se rozvíjí *tvůrčivost* „lidu“. Tvořivost je ovšem schopnost vidět skutečnost jinak, nově a popřípadě tuto jinakost, novost vtělit do výsledku rovněž jiného, nového. A tak se tvořivost jako oficiálně vyžadovaná „kulturně výchovná činnost“ stává nástrojem pro vlastní poznávání a pro vyjadřování osobního postoje, což v interpretačním divadelním jazyku činohry znamená *svébytnost jevištní výpovědi*. Interpretace se v činohře stává prostředkem pro *výraz osobního postoje* tvůrců nejen k *textu*, ale vůbec ke *skutečnosti*. Tím se otevře možnost ke sbližování jazyků činoherního a alternativního divadla, pro něž je tvořivost nezbytným východiskem. Nutnost zlepšovat v tradičním interpretačním činoherním divadle úroveň jevištní realizace byla především nutností zlepšovat úroveň *režie*. Proto se ve vzdělávacích akcích soustřeďuje pozornost především na tuto složku divadelního jazyka. Objevuje se pojem *režijně-dramaturgická koncepce*, která učí nejenom analýze textu, ale také potřebě vložit do inscenace stanoviska tvůrců, jež text aktualizují, přibližují současnosti, vidí jej tvořivě, jinak, nově.

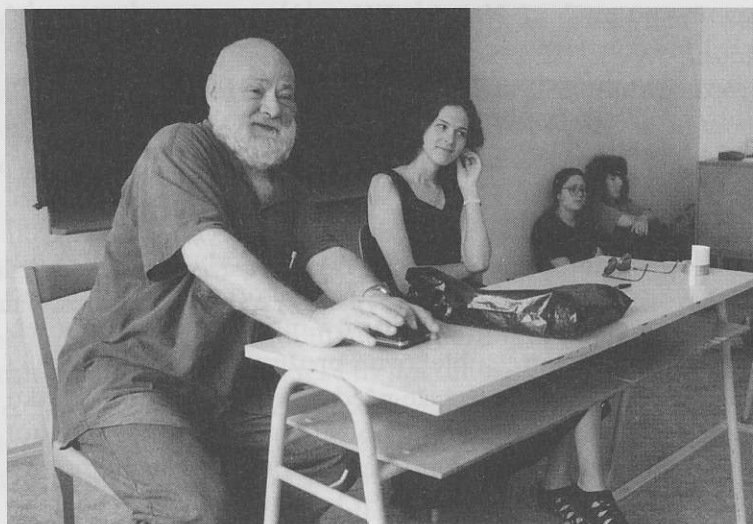
České činoherní amatérské divadlo tyto interpretační postupy znalo už ze šedesátých let a na jejich základě vytvořilo tehdy řadu svých vrcholných inscenací. Ale tentokrát se za spolupráce profesionálů úsilí o prosazení tohoto principu stává záležitostí téměř masovou. Všechna metodická střediska propagují tuto tendenci, konají v tomto směru řadu praktických opatření a setkávají se s dychtivým zájmem mnoha amatérů: od krátkodobých setkání o víkendech přes střednědobé semináře a dílny (v sedmdesátých letech začal svou činnost např. Klub mladých divadelníků při Jiráskově Hronovu, začátkem 80. let se stal Šrámkův Písek bienálem a střídal se s národní dílnou netradičního divadla) až po dlouhodobé cykly (viz například tzv. „lidové konzervatoře“ ve Středočeském, Jihomoravském a Východočeském kraji).

Téměř masový *spontánní zájem o vzdělávání* v období normalizace má hlubinné kořeny, tkvějící v podstatě amatérismu jako aktivitě, která svou potřebnost i funkci nevyvozuje prvotně ze snahy vytvářet estetické, umělecké hodnoty. Podstatou amatérismu je *zájem* jako soustředěná pozornost a účast na nějaké činnosti, která je předmětem *záliby*, je *preferována*. Na amatérském divadle kromě samotné účasti na vzniku představení „oblíbují si“ jeho ctitelé a tvůrci i *kolektivnost*, danou divadlem, která lidi *sdužuje*. Snaha a vůle sdužovat se za normalizace enormně vzrostla. Čím dál víc se ukazovalo, že jistá nezávislost, kterou si amatérské divadlo udrželo, poskytuje i určitý stupeň *svobodomyšlnosti* jako možnosti usilovat o volnost myšlení. Snaha osvojit si poznatky a vědomosti vedoucí ke zvýšení kvality divadelní práce byla intenzivně a bohatě živena množstvím lidí, kteří měli na nejrůznějších vzdělávacích akcích pocit, že mohou bez zábran mluvit a společně uvažovat o věcech, jež všechny zajímají. Zájem o vzdělávání se stal výraznou potřebou sdužovat se za *tímto cílem*. Díky tomu byla atmosféra na drtivé většině seminářů a dílen divadelních amatérů vynikající. Dá se vskutku mluvit o jakési

„žízni“ po diskusi, poznávání a hlavně – po myšlení. Nejpádňším důkazem jsou hronovské kluby v sedmdesátých letech, kdy byl Jiráskův Hronov „ostře a ostražitě“ sledovaným festivalem, aby na něm snad nezazněla ani jedna, byť jen maličko ideologicky a politicky „pochybná“, myšlenka. Přesto se diskusní kluby probíhající v přeplněných třídách – projev spontánního, neorganizovaného zájmu a hluboké potřeby – nesly v duchu svobodomyšlného myšlení o divadle. Mluvílo se sice jen o divadle, ale mluvilo se o něm tak, že se překračovaly všechny politické i ideologické bariéry. Tato tendence „odideologizovat, odpolitizovat“ sdružování a setkávání amatérů byla velkou obranou proti normalizaci. Byla oddechem, rekreací „ducha“ i možností rozvíjet vlastní názory a postoje – utvářet si v nějaké míře *světonázor* mimo oficiální a regulované koleje. Atmosféra „svobodomyšlného sdružování“ na platformě společného zájmu o divadlo, jež odstraňovalo v určité míře subjektivně prožívané napětí vznikající nedostatkem svobodného myšlení, se ještě stupňovala tím, že představení mohlo být vskutku aktem „sdílení“ – aktem, v němž jeviště i hlediště mělo cosi společného, na čem se všichni podíleli. Což v „gruntu“ byla zase „svobodomyšlnost“ myšlení. Jestliže potom v druhé polovině osmdesátých let české amatérské divadlo čím dále tím silněji kritizovalo „reálný socialismus“ na půdě politiky, nejvlastnější kořeny tohoto směřování nemalé skupiny souborů tkví v této modifikaci sdružovací funkce v údobí normalizace. Zájem o kvalitu divadla, snaha pronikat vědomě do sféry umění, má své zázemí rovněž v tomto jevu.

Díky tomu návaznost na šedesátá léta – především na jejich druhou polovinu – existovala v českém amatérském divadle sedmdesátých let silně, i když skrytě, a pro „oficiální orgány“ nebyla přiznávána. Už slovo „tvořivost“ bylo jedním z klíčových pojmů druhé poloviny šedesátých let, kdy ovšem nepředstavovalo ideologické a politické heslo vnášené na půdu divadelního amatérismu zvenčí, ale úsilí, jež vytrysklo v části souborů jako výraz touhy zapojit i amatérské divadlo do duchovního a společenského proudění šedesátých let. Odtud tehdy rostla podoba amatérského činoherního divadla, které se hlásilo k „modernímu“ divadlu, pro něž se v naší historii užívá název „divadlo avantgardní“, a především „malých jevištních forem“. Zcela logicky ve spojení s tímto úsilím o vyšší kvalitu amatérských inscenací zahájila i šedesátá léta vzdělávání amatérů. Zatímco tehdy tím amatérské divadlo *dohánělo* tvorbu profesionální, v sedmdesátých letech si amatéři taktó připravovali půdu k tomu, aby posléze – v letech osmdesátých – převzali některé estetické a umělecké funkce, jež divadlo profesionální plnit nemohlo. Svým způsobem byli amatéři paradoxně „donuceni“ normalizací k tomu, aby se pustili rázně a přímočaře směrem, v němž funkce estetická (umělecká) představovala hlavní *společenskou* funkci amatérského divadla. Nepochybně v tom pomáhaly i zkušenosti především druhé poloviny šedesátých let – často tím, že leckterí přední amatérští divadelníci ať na zapřenou či s „milostivým“ svolením dohlédacích orgánů otevřeně – dále v souborech působili. Na 40. Jiráskově Hronově v roce 1970 se ještě reprezentanti oné „moderní“ linie objeví – DS Skřivani z Brna a Divadélko Za branou z Vyškova – jinak převažuje linie klasických titulů v tradičním realistickém inscenačním stylu amatérské činohry. 41. Jiráskův Hronov jenž se o rok později konal už v naplno probíhající normalizaci, vlastně odstranil poslední zbytky „moderní“ linie amatérské činohry a mohl zcela plynule navázat na realistickou tradici amatérské činohry, opřenou o „ideologicky nesporné“ tituly klasického dědictví jako Jiráskovu Kolébku, Čechovova Racka či Gorkého Měštáky.

V souvislosti se vzděláváním amatérů v mnoha případech vznikla v sedmdesátých letech promyšlená a efektivní *metodika*, která našla svůj *výraz i v řadě publikací*, jež byly na všech úrovních na pomoc amatérům vydávány. Často tak spatřily světlo světa i texty, které by jinak z nejrůznějších důvodů svého vydavatele nenašly, texty leckdy přesahující úroveň pouhé praktické příručky a vyznačující se i teoretickými kvalitami. V první polovině sedmdesátých let – po zániku všech ostatních divadelních časopisů – přejala i *Amatérská scéna* zásluhou svého šéfredaktora Jiřího Beneše, a po jeho smrti Pavla Boška, funkci „teoretické“ revue. Začala tisknout na pokračování seriály, v nichž někteří teoretikové let šedesátých (Jaroslav Vostrý, Zdeněk Hořínek, Jan Císař) pokračovali ve svém uvažování, seznamovali amatéry s řadou poznatků na teoretické úrovni, a udržovali tak v jisté míře kontinuitu s předešlým divadelním vývojem. V tomtéž časopise uveřejnil ve stejné době několik zásadních statí o alternativním divadle Ivan Vyskočil (spoluzakladatel Divadla Na zábradlí a jeden z tvůrců text–appealů na počátku šedesátých let; později praktik i teoretik „Nedivadla“, jež představovalo v šedesátých



261/ *Ivan Vyskočil se stal lektorem Jiráskova Hronova až v polistopadové době, v sedmdesátých a osmdesátých letech působil zejména v rámci Šrámkových Písků. Z jejich podnětu a potřeb autorského divadla pak vznikl Autorský seminář pořádaný Kulturním domem hl. m. Prahy, který vedl - zpočátku s Pavlem Boškem - v letech 1977-1991.*

zi ně se postupně dostávaly i soubory slušného amatérského průměru, které z různých příčin nikdy tento průměr nemohly přesáhnout, zvolený text stále spíše ilustrovaly a reprodukovaly než jinak, nově, tvořivě interpretovaly. *Hodnocení porot* se potom začalo měnit – a také se tak začalo nazývat – v „rozborové semináře“, na nichž se podnikalo vše pro povzbuzení vlastní myšlenkové aktivity amatérů. Tak v této podobě „porotcovského hodnocení“ vznikla nakonec jedna z největších vzdělávacích akcí amatérského divadla tohoto období.

Vstup profesionálů do amatérského divadla se ovšem odehrával také v samotném procesu zrodu inscenací. Soustředil se především na profesionální režii – či jakoukoliv profesionální pomoc, která pomáhala překonat disproporci mezi kvalitou zvoleného textu a úrovní jevištní realizace; v amatérském divadle 70. let pracovali profesionální dramaturgové, scénografové, herci, hudebníci, choreografové a třeba i zvukoví mistři. Ne vždy byla tato pomoc ku prospěchu amatérského divadla, ale v zásadě se potvrzovala její plodnost. Poptávka ze strany amatérů

letech v českých divadelních poměrech nejzazší a nejkrajnější alternativu), jenž se stal na počátku sedmdesátých let výraznou osobností stojící u kolébky tohoto proudu v amatérském divadle. Opět udržoval kontinuitu s alternativním divadlem let šedesátých.

Profesionálové ovšem začali působit a posléze velice intenzivně pracovali i v porotách jednotlivých soutěží. Od jisté chvíle se zejména od krajské úrovně drtivá většina porot soutěžních přehlídek skládala hlavně z profesionálů, ne-li pouze z nich. Při hodnoceních se převážně uplatňovala vysoká kvalitativní kritéria, která ovšem ve svých důsledcích prohlubovala propast mezi soubory „náročného“ činoherního divadla a soubory „sousedskými“.



262/ *Pozvánka pro přátele a známé na premiéru Havlovy Žebrácké opery v Horních Počernicích, 1. 11. 1975*

byla často vyslyšena nejenom proto, že profesionál přispěchal na pomoc souboru, jenž usiloval o kvalitu, ale leckdy i proto, že mohl v amatérském divadle uskutečnit to, co nemohl v divadle profesionálním. Rozvoj a rozkvět amatérského divadla v době normalizační se tak paradoxně odehrával i proto, že amatérské divadlo kvůli rozvrácenosti profesionálního divadelního života si vytvořilo dokonce dosti pevné a rozsáhlé teoretické, kritické i tvůrčí „skoroprofesionální“ zázemí, aby „substituční“ roli divadla profesionálního mohlo zdařile plnit.

To všechno se nedělo jednoduše a přímočaře. Dějiny nejsou jenom chronologicky uspořádaným sledem událostí, ale také procesem vznikání i zanikání a proměňování systémů a struktur. Celé normalizační údobí bylo ve své paradoxnosti velice komplikovaně se utvářejícím jevem. Na jedné straně byl zajisté stálý tlak, který chtěl i amatérské divadlo řídit, a touto snahou také přispíval k proměně podoby amatérského divadla. Na druhé straně sama povaha amatérského divadla se vzpírala důslednému uplatnění tohoto řízení – a za jistých okolností dokonce tohoto tlaku uměla využít ke svému prospěchu. Dělo se tak velice zvláštním způsobem. Tančily se nepochybně „dobové tance“, v nichž nechyběly různé povinné „úlitby bohům“ i přesprlíši horliví snaživci, kteří zneužívali moci, jež jim byla dána jejich funkcí, a snažili se zalíbit „vrchnosti“. Nebylo ale jistě náhodou, že „nejstatečnější divadelní čin“ v období největšího marasmu oficiální divadelní kultury se stal na půdě amatérského divadla. Byla to světová premiéra *Žebrácké opery Václava Havla* v režii *Andreje Kroba*, již 1. listopadu 1975 zahrálo Divadlo na tahu v Horních Počernicích. Byl to čin ojedinělý, ale ukazoval názorně, kam až dosahoval „prostor nezávislosti“, v němž se mohlo české amatérské divadlo v normalizační době pohybovat. A využívat tak – v paradoxních, někdy až bizarních podobách – i zájmu, ježž oficiální místa o amatérské divadlo měla.

„*Příběh dramaturgie*“ na počátku sedmdesátých let byl v tomto smyslu přímo klasickým příkladem. „Dohlédací a řídicí“ orgány kladly na text maximální důraz, protože slova jsou nejsnáze kontrolovatelná. Soubory, jež chtěly vstupovat do nově organizovaných a nově posuzovaných soutěží, tj. byly v nějaké míře a podobě ochotné a schopné přijmout tyto požadavky, to pochopily, a nechtěly-li přestoupit určitou mez, za níž už nastupovala „loajální servilita“, volily už v minulosti prověřené dramatické texty vysoké úrovně. Tím se samozřejmě rozevřela disproporce mezi vysokou kvalitou textů a jejich jevištní transformací. Bylo nutné zvýšit úroveň složek, jež se na této transformaci podílely – a tehdy se logicky otevřela šance využít nezávislosti amatérského divadla a důsledky tlaku na dramaturgii orientovat i směrem, který překračoval vytyčené oficiální ideologické a politické směrnice. Takto prakticky (i dialekticky) fungovala paradoxnost vývoje českého amatérského divadla v letech 1970–1989.



Mnohé z toho je patrné i na vývoji samotných soutěží. České amatérské divadlo samozřejmě mělo své přehlídky a festivaly i před vznikem soutěží sedmdesátých let, z nichž většina probíhala po vzestupné „postupové“ linii okres – kraj (v jistém období v činoherním divadle se konaly i „mezikrajové“ přehlídky) – národní, případně celostátní (československá) přehlídka. Počátek této „soutěžní organizace“ 70. let a s ní spojených přehlídek a festivalů je ve zmíněném Národním festivalu zájmové umělecké činnosti, vyhlášeném v roce 1971 jako soustava *oborových* přehlídek. Nabídl možnost, aby na bázi „oborových“ kritérií a odlišností vznikala soustava *specifických* přehlídek i soutěží, jež v zásadě respektovaly *druhou a funkční odlišnost* různých typů amatérského divadla. V roce 1975 – za pouhé čtyři roky – nabízel už kalendář vrcholných přehlídek tzv. slovesných oborů, pod něž tehdy patřilo i divadlo, 11 přehlídek národních a jednu celostátní (tedy československou): Loutkářskou Chrudim. Činoherního divadla se týkaly přehlídka Jiráskův Hronov, Národní přehlídka vesnických a zemědělských souborů ve Vysokém nad Jizerou, Národní přehlídka souborů hrajících pro děti v Ostravě–Porubě a konečně Národní přehlídka ruských a sovětských divadelních her ve Svitavách. Pro alternativní divadlo existovala přehlídka nazvaná Šrámkův Písek – Festival mládí.

Nadále ovšem existovaly i přehlídky a festivaly, jež nebyly zapojeny do „postupových oborových“ soutěží. Udržovaly si svou popularitu – i když význam mnohých postupně klesal, a tím se z nich stávaly místní či regionální záležitosti, které manifestovaly svůj záporný vztah k „oficiálním“ soutěžím. Někde to byl projev nezávislosti, častěji to však byla rezignace na vyšší kvalitu inscenací u vědomí, že jisté soubory jí nikdy nedosáhnou. Leckdy se obojí spojovalo.

Důkazem tohoto procesu je proměna *Klicperova Chlumce*, po Jiráskově Hronovu nejstaršího – v roce 1998 dosáhl 51. ročníku – festivalu českého amatérského činoherního divadla, jenž měl svého času i prestižní místo v systému akcí, jež pořádala ÚMDOČ. Ovšem izoloval se od nově založených soutěží, zvolil vlastní způsob výběru, jenž nerespektoval stále více se prosazující kvalitativní kritéria, a tím své postavení ztratil. Z druhé strany fakt, že Klicperův Chlumec vyhranil svůj repertoár na komediální žánr, ukazuje, že náročnost ideového repertoáru vytvářela citelnou mezeru v kontaktu mezi amatérským divadlem a jeho diváky, kteří svůj vztah k němu pěstovali a projevovali na bázi tradičních konvencí. Nelze v této souvislosti přehlédnout, že stálý a velký tlak na kvalitu, jenž v amatérských soutěžích nastoloval měřítko, jimiž v té době nebyla měřena ani divadla profesionální, vedl u řady přehlídek a festivalů k podobné izolaci, jaká potkala Klicperův Chlumec.



263/ Kolektiv Brno, jehož členy byli odrostlí členové dětského souboru *Pírko*, patřil k častým účastníkům *Šrámkových Písků 70.* a počátku 80. let. Na snímku záběr z inscenace *Město*, autor a režie Jaroslav Svozil, 1973

Přehlídky a festivaly amatérského divadla všeho druhu se v první polovině sedmdesátých let staly základní osou činnosti amatérských souborů – jak z hlediska organizačního, tak kvalitativního.

V roce 1977 byly publikovány výsledky soupisů všech festivalů a přehlídek českého amatérského divadla.¹ V polovině února toho roku jich bylo celkem 139, sehrálo se na nich celkem 750 představení pro cca 142 tisíc diváků. Další rozbor odhadoval, že přehlídky a festivaly se podílejí na počtu představení asi z 20 %, u vyspělých souborů zdvihají reprízovost zhruba až o 50 %.

Na základě tohoto soupisu si

lze také utvořit představu o organizační bázi i o typech souborů českého amatérského divadla, tato struktura je charakteristická pro celé období až do roku 1990. Samozřejmě s tím, že všechny předešlé i následující údaje budeme brát jako orientační, neboť i sebelépe míněná statistika amatérského divadla doznávala z mnoha příčin nepřesností.

1. *Městské soubory* byly zřizovány převážně závodními kluby ROH, v menším počtu městskými kulturními středisky, případně některými dalšími organizacemi, např. Svazem socialistické mládeže (SSM). V 62 okresech měly ve zpracovaném období (1976) 37 přehlídek, dále 8 přehlídek krajských a 6 celostátních nebo národních. Soupis potom uvádí 31 přehlídek oblastních, do nichž zahrnuje přehlídky nesoutěžní, místního rázu. Byly to převážně soubory činoherní.

2. *Vesnické a zemědělské soubory* byly zřizovány hlavně osvětovými besedami místních národních výborů nebo jednotlivými zemědělskými družstvy, v menší míře případně TJ Sokol, základními organizacemi SSM či Svazem protipožární ochrany. Měly celkem 10 okresních, 6 kraj-

ských, 2 oblastní a 1 národní přehlídka. I tady šlo většinou o soubory činoherní.

3. Soubory *dospělých hrajících pro děti* spadaly do kategorie městských či vesnických souborů a měly 2 okresní, 3 oblastní a 1 národní přehlídka.

4. *Dětské* soubory existovaly na bázi třídních a školních kolektivů přes pionýrské domy a lidové školy umění až po studia závodních klubů ROH. Měly 19 okresních, 5 krajských, 4 oblastní a 1 národní přehlídka.

5. *Divadla poezie* a soubory *malých jevištních forem* (MJF) byly soubory převážně městského typu a měly 3 okresní, 2 oblastní a 1 národní přehlídka.

Další analýza by asi ukázala, že toto rozdělení do druhů divadla, materiálové zabezpečení jednotlivých typů souborů a konečně i kvalitativní úroveň jednotlivých souborů byly nesourodé a někdy vznikly zcela mechanicky. Vcelku však přehled ukazuje, že v polovině roku 1976 existovala dostatečně rozvinutá a stabilní základna pro amatérské divadlo, i to, jaké místo měly v jeho rozvoji soutěže. Podle „oborového“ zaměření a podle výsledků „soutěžních“ přehlídek – především vrcholných, tj. národních či celostátních – se proto dá poměrně přesně zachytit podoba amatérského divadla, vzniklá v údobí normalizace.



V roce 1970 se v Žebráku uskutečnila z iniciativy a za silné organizační pomoci Svazu českých divadelních ochotníků *I. národní přehlídka vesnických souborů*. Na podzim příštího roku – 16.–22. října – se už jako součást Národního festivalu zájmové umělecké činnosti konala druhá



264/ Z inscenace Braginského a Rjazanovovy hry *Jednou na Silvestra*, DS Vysoká Libeň, režie Vladimír Dědek, 1974



265/ Z inscenace G. Figueireda: *Liška a hrozny*, DS SKZ Bystřice u Benešova, v popředí režisér, scénograf a herec Ludvík Němec v roli Ezopa, 1975

přehlídka souborů tohoto typu ve Vysokém nad Jizerou, kde zůstala trvale. Vznik přehlídky a soutěže byl motivován hlavně tím, že se tyto soubory vyznačovaly nižší kvalitou než soubory městské, neboť pracovaly ve zvláštních – velmi často svízelných – podmínkách.

V roce 1975 Jiří Beneš a Zdeněk Kokta – spoluzakladatelé i oddaní příznivci této přehlídky – píšou o tom, že celá soutěž i sama vysoká přehlídka se staly korektivem v práci vesnických souborů, zrodil se mechanismus, jenž vede k ambicióznější práci, a výsledky se projevují. Jestliže se *první ročníky přehlídky ve Vysokém* musely zabývat elementárními nedostatky v jevištní práci, pak po pěti letech se dostal okruh a podoba problému už na vyšší úroveň.² Vesnické soubory začaly odstraňovat mechanicky chápanou dramaturgickou práci, mizela pasivní reprodukce textu a objevovaly se inscenace, v nichž nejlepší vesnické soubory zvoleným textem vyjadřovaly vlastní názory, postoje, vztahy ke světu. Jsou vyslovována i jména režisérů a souborů, jimž je tato kvalita přiznána: *DS Mladých z Vysoké Libně* s režisérem *Vladimírem Dědkem*, *Josef Pšenička* pracující v souboru z *Újezda u Radnic* a *Oldřich Unčovský* ze souboru v *Bystrém u Poličky*. Zvláštní pozornost vzbudila v roce 1976 inscenace souboru z *Bystřice u Benešova*, kde v hlavní roli hry *Guilhelma Figueireda Liška a hrozny* zaujal *Ludvík Němec*. Tento vliv soutěže vesnických souborů a hlavně národní přehlídky ve Vysokém zřetelně dokazuje, že soutěže, festivaly a přehlídky od počátku sedmdesátých let výrazně stimulovaly pohyb v českém amatérském činoherním divadle. Samozřejmě u té části souborů, které byly ochotné se jich účastnit a přimout za svá jejich kritéria.



266/ *K Roku českého divadla a znovutevření Národního divadla v Praze po osmileté rekonstrukci nastudoval úpický soubor Jirásek Hru o Dorotě, s níž putoval a hrál ji po trase, kterou před stoletím úpičtí vezli jeden ze základních kamenů ke stavbě Národního divadla*

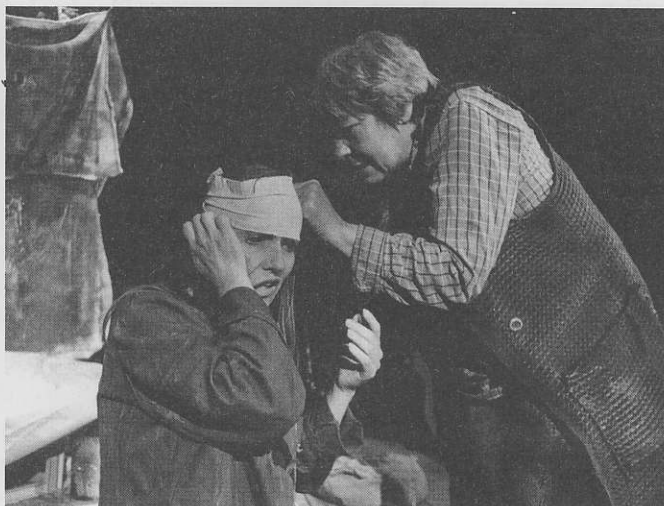
ní provádělo současné texty. I když nelze zcela vyloučit kalkulaci s „postupovými body“, je možno předpokládat, že k zájmu o současné texty vedla amatéry snaha po vyjádření vlastních postojů a stanovisek. Náměty současnosti jsou nesporně blízké životní zkušenosti amatérů. Zase fungovala paradoxnost času: současnost je podporována jako ideologicky velmi žádoucí směr a zároveň je to jedna z možností, jak v nějaké míře a podobě otevřeněji a upřímněji komunikovat o přítomnosti. Proto dostali úpičtí těch 33 přihlášek – ačkoliv ještě nebyli festivalem postupovým, ale v rámci používaného „pojmosloví“ pouze oblastním. Sám *úpický soubor* podal velmi přesvědčivý důkaz o tom, proč amatéři hrají současný repertoár. V roce 1974 zahrál na „svém“ festivalu a poté na Jiráskově Hronovu *Jílkova Silvestra*, jenž zaujal komediálně zdůrazněným rozparem mezi individuálními osudy lidí, jejich sny i touhami a programem „rozvoje socialistické společnosti“, aby pak ještě několikrát tento soubor vzbudil i na vrcholných přehlídkách po-

Zájem o přehlídky a soutěže byl stále větší. V roce 1974 vyhlásil dramatický odbor Alois Jirásek při ZK ROH v *Úpici Festival současné divadelní tvorby*. Dostal 33 přihlášek. Současnost a její „zobrazení“ byly heslem, kterým se denně zaklínala oficiální řídicí místa „kulturní politiky“ normalizovaného Československa. Úpičtí proto přišli s výrazně podporovaným a oficiálně přijímaným podnětem. Počet přihlášek ovšem svědčí o tom, že soubory samy chtěly hrát texty o současnosti a ze současnosti, nikoli jen proto, aby se zalíbily a dramaturgickou volbou získaly body pro postup. V roce 1976 na přehlídce ve Vysokém například všech sedm soutěžních představe-

zornost inscenacemi ze „současnosti“. Na proměnách úpického festivalu je možno sledovat i *proměny amatérského činoherního divadla*. V prvních ročnících byl soustředěn především na *texty současníků* o současnosti, o několik let později však už chápe současnost jinak: jako *současný, aktuální výklad jakéhokoli textu*. V roce 1978 na úpickém festivalu hrál soubor Severočeských tuko-*vých závodů* z Ústí nad Labem inscenaci Tylova *Jana Husa*. Režisér Rudolf Felzmann text radikálně seškrtnal a v poloze vášnivě, leč věcně rétoriky obnažil konflikt intelektuála s mocí a její ideologií. Jak byl tento výklad současný, dokládá i fakt, že příslušné „schvalovací“ instituce nedovolily tuto inscenaci hrát na Jiráskově Hronovu. *Kolem roku 1978* dospělo tedy české amatérské činoherní divadlo špičkovými soubory a jejich inscenacemi do *nové fáze*, v níž se hlavní normou stala *úroveň jevištní realizace, naléhavost jejího současného smyslu i vyzrálost tvaru*.

Obdobný posun prokazuje i založení a vývoj dalšího nového „oblastního“ festivalu v Poděbradech. Už jeho název je příznačný: *Festival mladého divadla – FEMAD*. Vzniká už v roce 1972. V programovém prohlášení se praví, že by se měl stát injekcí pro stárnoucí amatérské divadlo. Název FEMAD dostane v roce 1975 a slovo mládí znamená divadlo mladé duchem, které tvořivě a pravdivě reflektuje společenskou realitu. Zřejmě se v tomto vymezení „mladého“ divadla odrážely tendence, které se nejvýrazněji prosazovaly v těch podobách divadelního jazyka, jenž se vzdaloval jazyku činoherního divadla – tedy v divadle alternativním.

Oficiální festival, završující soutěžní postup, měl tento typ divadla v Písku a jeho název zněl *Šrámkův Písek* – národní festival zájmové umělecké činnosti (ZUČ) malých forem. Název byl kromě jiného nepochybně inspirován i některými podobami

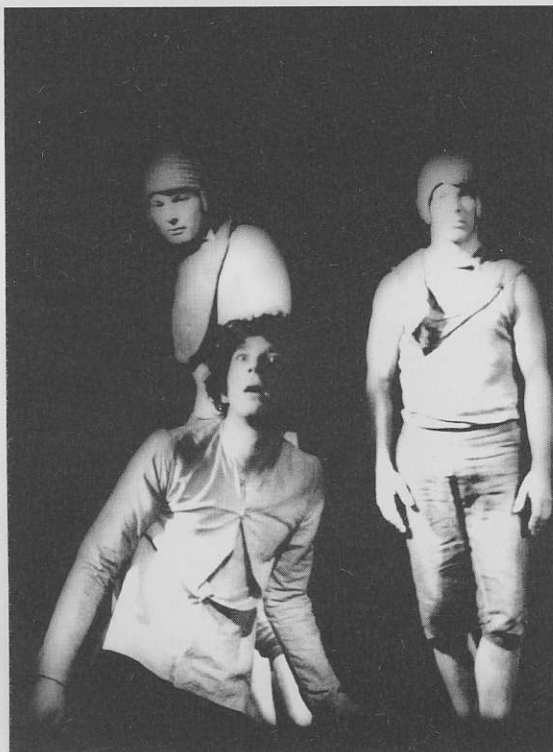


267/ Bertolt Brecht: *Matka Kuráž a její děti*, Malé divadlo Ústí nad Labem, dramaturgie a režie Rudolf Felzmann, na snímku Eva Čejchanová jako Kuráž a Anděla Gottsmannová jako Katrin, 1983



268/ Z muzikálu autorské dvojice Pavel Dostál a Richard Pogoda *Princ a chudás*, Amatérské divadelní studio při Divadle O. Stibora Olomouc, 1974

alternativního divadla v šedesátých letech. (Platil tehdy i na divadla profesionální a označoval divadlo, jež se rodilo a provozovalo v malých prostorách a nečinilo si nárok na „velká“ představení.) Vznik tohoto divadelního jazyka byl inspirován mnoha zdroji. Na prvním místě především snahou o vlastní, ničím neomezovanou sebevypověď. Nebyl limitován ani nedostatkem předpokladů a dovedností, neboť všechny chyby se v tomto pojetí divadla mohly stát věrohodnou součástí *autentického sebevypovědi*. Proto je také tento typ alternativního *neinterpretacího* divadelního jazyka tak propojen s *divadlem poezie*, neboť poezie je „výrazem stavu duše“ – stejně by bylo možné také nazvat sebevypověď. Důležitost tu nabývá hra, hravost jako přehrávání variant nejrůznějších situací i jako rozrušování jakékoliv konvence. A konečně: kromě zkušenosti šedesátých let, jež se tu ze sféry „malých divadel“ stále reflektovala, tu v nějaké míře



269/ Inscenace *Archimimus* souboru *Quidam* Brno, snímek z první realizace na festivalu IFSK v Záhřebu v tehdejší Jugoslávii roku 1968, kde získala zlatou cenu, v titulní roli Petr Oslzlý

a *Richard Pogoda*, a položili tak základy k dramatickému hudebnímu žánru muzikálového druhu, jenž slavil i úspěch na Jiráskově Hronovu, sehrál kolektiv *Kruh Praha* vedený studentkami divadelní vědy Filozofické fakulty UK *Hru na Leara*. Slavný text Shakespearovy tragédie nazřel očima dětské hry, jejího rituálu, a tak se rozvolnila struktura textu. Což dovolilo definovat „malé formy“ jako zánik ustálených, „konvencionalizovaných“ vztahů mezi jednotlivými složkami divadelního díla a zároveň utváření nových vztahů mezi jevištěm a hledištěm.³

V kontextu alternativního divadla zaujímá zvláštní postavení tzv. „divadlo psychofyzické“ či „divadlo rituálu“, které bylo také nazýváno „divadlem fyzické akce“. Svůj počátek měl tento druh divadla v šedesátých letech. V roce 1966 založil Jiří Pávloušek s přáteli *brněnský* studentský soubor *Quidam*, jenž stavěl na principech artaudovského divadla krutosti a inspiroval se i tvorbou Living Theatre. Jeho vrcholná inscenace *Archimimus* byla uvedena v roce 1968 na Mezinárod-

fungovaly informace – nezřídka nedostatečné, deformované i nepoučené – o vývoji a výsledcích „druhé“ *avantgardy* či s Kazimirem Braunem „*druhé divadelní reformy*“. V této souvislosti je třeba zmínit i značný vliv festivalu ve Wroclavi, jenž v této době vyrostl ve velkou mezinárodní přehlídku alternativního divadla všeho druhu. A nesporně i blízkost Wroclavi, která navíc nebyla málokomu dostupnou „západní Evropou“, přispěla k tomu, že na tento festival jezdili stále více četní profesionální i amatérští divadelníci a přinášeli si odtud podněty a informace. Právě na tomto poli připadla amatérskému alternativnímu divadlu v největší míře úloha nahradit nemožnost profesionálního divadla podnikat neomezené výboje tímto směrem a v tomto duchu. Což se posléze maximálně prokázalo v osmdesátých letech, kdy se vývoj tohoto druhu divadelního jazyka završil v inscenacích některých amatérských souborů, které otevřely celému českému divadlu nové průhledy a nové cesty.

18. *Šrámkův Písek* potvrdil, že v roce 1974 se tento vývoj počínal. Vedle *Prince a chudase*, inscenace *Amatérského divadelního studia při Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci*, k němuž „literárně–hudební“ předlohu napsali *Pavel Dostál*

ním festivalu studentských divadel v Záhřebu, kde získala hlavní cenu (česká premiéra byla v roce 1970). Stejně jako v další vrcholné inscenaci tohoto souboru *Poslední bitva krále Sardanapala* z roku 1972, šlo o téma bezvýchodného střetu jedince se společností. Inscenace stavěla na animalitě hereckého projevu, extatičnosti a agresivní drastičnosti podobství i společných akcí jeviště a hlediště, kdy divák byl aktivizován – a šokován – i tím, že nechtěně šlapal po herci. Protagonistou obou představení byl Petr Oslzlý, pozdější dramaturg, herec a jeden z ředitelů Divadla na provázku. Ve stejné době v Ostravě působilo *Act studio* Jana Číhala pohybující se v rozmezí divadla poezie a divadla rituálu – nepochybně zasaženo silným vlivem Jerzy Grotowského. Nejvýraznější inscenací tohoto typu divadla bylo uvedení poemy *A. Bělého Těla* (1969), v níž zazněla důrazně jedna z poloh divadla rituálu – kult nahého těla. Principy fyzického divadla zkoumalo až laboratorně v letech 1970–1972 tzv. *Bílé divadlo Praha*. Vedli jej Zdena Bratřovská a František Hrdlička, působil tu Václav Martinec, spolupracoval Miloš Horanský. Pokusy pražského Bílého divadla se těšily postupně zájmu některých profesionálních divadelníků. Ale zaniklo dříve, než mohlo vydat definitivnější účet ze svého směřování. Doba nebyla vskutku tomuto druhu divadla ani v nejmenším příznivá. A tak počátek sedmdesátých let znamená začátek, vrchol i konec tohoto souboru. Quidam zanikl po řadě dílčích zakáz a omezení v roce 1972, *ostravské Act studio* pokračuje v práci pod názvem *Bílé divadlo*, Václav Martinec po zániku Bílého divadla Praha, zakládá při LŠU v Praze 6 soubor *Křesadlo*. V žádném případě však tento „alternativní“ divadelní jazyk z českého amatérského divadla nezmizel, ani nezůstal omezen jen na úplné a osamělé výjimky následovníků. Ovlivnil třeba polský soubor *Teatrzyk z Českého Těšína* (předchůdce Teatru mjr. Smauzsa), stejně jako černošický soubor *Anfas* Evy a Vladimíra Zajícových; přes *Křesadlo* jeho vlivy vstupují i do *pražského Pohybového studia* Niny Vangeli, koncem 70. let tyto postupy a principy využil Zdeněk Pospíšil v inscenaci *Odyssea*, kterou režíroval v *brněnském Divadle Josefa Skřivana*.

V roce 1975 se potom už našel jiný společný jmenovatel „alternativy“: *autorské divadlo*. Zatím se o tomto pojmu

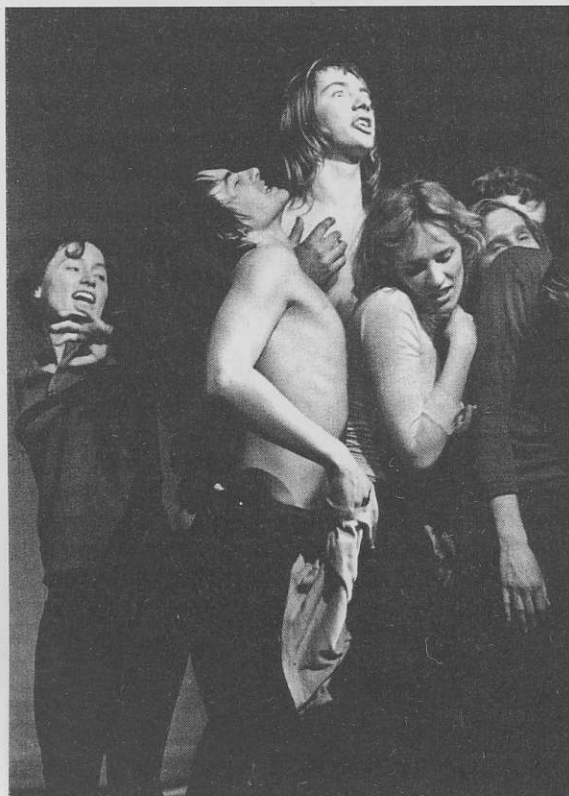


270/ *Tristan a Isolda* Bílého divadla Ostrava, režie Jan Číhal, 1985



271/ *William Shakespeare: Macbeth*, Anfas Černošice, režie Eva a Vladimír Zajícovi, 1979

mluvilo především ve vztahu k herectví, kde „já“ herce – jeho tvořivost – bylo vyžadováno a postulováno jako originální stanovisko individuality ke skutečnosti, jako otevřený výraz vlastních postojů. Pod tento pojem se pak na 19. Písku v roce 1975 srovnalo jak divadlo *Excelsior Praha* se svou klaunskou improvizací *Směj se, paňáco*, tak *pražské Křesadlo* se svým „pohybovým divadlem“, jež má pro další vývoj českého amatérského alternativního divadla tohoto druhu inspirující funkci. Na 20. *Šrámkově Písku v roce 1976* se pak *autorství už stalo plně prvotním rozhodujícím kritériem*, jímž byly hodnoceny všechny soubory. V roce 1977 tedy začalo alternativní amatérské divadlo od „malých forem“ přecházet k „autorskému divadlu“. To není hra s názvy. Je to dosti přesná formulace označující posun divadelního jazyka 70. let od dědictví šedesátých let, z něhož si stále uchovává touhu po divadle vymykajícím se z moci ideologie a politiky, k divadelnímu jazyku, jenž do sebe bude stále více vstřebávat podněty a impulzy divadla „druhé divadelní reformy“. V alternativním divadle je tak v druhé polovině sedmdesátých let ukončena první vývojová fáze, která reagovala jak na tlak normalizace, tak na impulzy vývoje v zahraničí.



272/ *Naivní mysterium, Křesadlo Praha, režie Václav Martinec, 1974*

Tradiční činoherní divadlo hrané městskými soubory, jehož soutěže končily v „Mekce“ českého činoherního divadla – v *Jiráskově Hronovu*, kolem poloviny sedmdesátých let valnou měrou stále prodělávalo zápas s „disproporcemi mezi možnostmi, jež skýtá hra, a stropem ochotnických realizačních možností“.⁴ Evidentní byla snaha souborů ukázat člověka v jeho složitosti: kráse a síle i slabosti a ošklivosti. Ale tato snaha zůstávala hodně jenom v podobě *ideového racionálního záměru*, skoro až jakéhosi *dramaturgického schématu*, jenž podstatně zužoval možnost bohatě divadelně rozehrát situace. Byly zajisté výjimky, jako už zmíněný *Silvestr úpického souboru* či *Křištláková noc Františka Hrubína*, kterou v roce 1973 v režii *Aloise Hajdy* zahrál na Jiráskově Hronovu herecky zkušený tradiční soubor *ZK PAL Magneton z Kroměříže*. Pod vedením profesionálů se objevily i další inscenace této úrovně. Úpickým pomáhal v nových inscenacích Jan Novák, Pavel Rímský v roce 1976 zrežiroval v *Dělnickém divadle v Brně* hru *Jordana Radičkova Sníh se smál, až padal*. Stejně jako v inscenaci Hajdově, i tady spočívala pomoc profesionála především v rozvíjení obrazu člověka. Na tomto principu inscenace nejúspěšněji překonávaly zmíněnou

disproporcí i onen dramaturgický schematismus. V tomto kontextu se vyjevuje nový paradox činoherního divadla. *Soubory vedené profesionály* sice ukazovaly cestu, ale zároveň otevíraly problém, jenž se brzo vyhrotil: amatérské divadlo začínaly na vrcholných přehlídkách reprezentovat stále tytéž soubory.⁵

Většina činoherních amatérských souborů zatím skutečně stačila na záměry ideové, ale ne inscenační. Za jistých okolností proto zájem a pozornost diváků více vzbuzovaly soubory nepodléhající tomuto schematismu, které do oficiálních soutěží nevstupovaly, nevolily ideově náročný repertoár, ale na první místo kladly kontakt s divákem za každou cenu. Shromažďovaly se na „oblastních“ přehlídkách často „sousedského“ charakteru, které měly nepopíratelný význam pro

místní kulturu, ale pro celkový kvalitativní vývoj amatérského divadla hodnotu malou.

Tato *diferenciace* českého amatérského činoherního divadla se začala v první polovině sedmdesátých let zřetelně projevovat. Například *krnovský Divadelní máj* byl v roce 1977 přehlídkou, na niž si soubory a jejich inscenace vybrali pořadatelé sami a dali přednost komediálnímu žánru. Vytvořili tím „ovzduší klidu, oddechu, spokojenosti“ a vzbudili velký zájem diváků: vyprodali divadlo.⁶ Podobné zprávy lze najít i z jiných „oblastních“ přehlídek, což potvrzuje diferenciaci českého činoherního amatérského divadla v sedmdesátých letech, která trvala a prohlubovala se i v letech osmdesátých. Na počátku druhé poloviny sedmdesátých let si tak *tradiční* české amatérské činoherní divadlo vytvořilo v jisté části souborů způsob, jak *ideovou náročností* repertoáru i dramaturgicko-režijního záměru vyhovovat tlaku normalizace, ale zároveň nevzdávat elementární divadelní kvalitu. Požadavky na celkovou kvalitu jevištní realizace se takto ovšem stupňovaly, a tím otevíraly zmíněné disproporce.



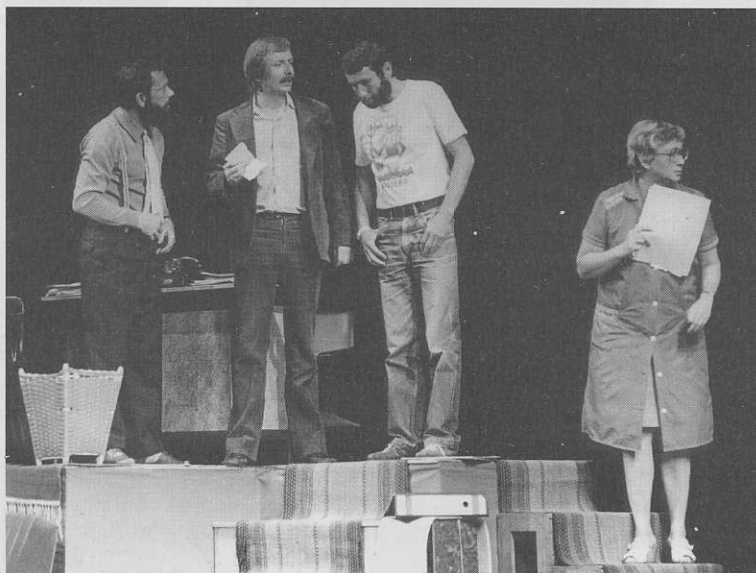
273/ Z inscenace hry Františka Hrubína *Kříšťalová noc*, soubor ZK PAL Magneton Kroměříž, režie Alois Hajda j.h., na snímku Ludmila Čápková a Ludvík Tvarůžek, 1973



K paradoxům normalizace patřily i různé rituály, jež se projevovaly nejrůznějšími soutěžemi „mimodivadelního“ charakteru vyhlášenými k různým výročím (např. 30. výročí „osvobození“ Rudou armádou) či hesly a ideologicko-politickými formulacemi, jež tu nebo onu amatérskou akci „zasvětily“ nějaké významné politické události. To byly „dobové tance“, které se v mnoha případech proměnily v osvědčenou síť různých triků a fint, jimiž se různé přehlídky chránily před rušivými zásahy „shora“, a proto navenek stavěly na odiv svou „ideologicko-politickou“ oddanost, aby uvnitř o to více mohly věnovat pozornost divadlu. Mnohá amatérská akce tím získávala jistou „imunitu“ a někdy až záštitu. Bylo například důležité postavit program přehlídky tak, aby oficiální delegace „stranických a státních orgánů“, které navštěvovaly jen zahajovací nebo závěrečné představení, nezhlédly něco, co by jim připadalo „závadné“.

Jak tato „hra“ byla důležitá, svědčí přímo příkladně zahájení *Jiráskova Hronova 1989*. Tehdejší vedoucí tajemník východočeské KSČ, stojící v čele takové delegace, viděl zřejmě poprvé *Ledovou sprchu Vladimíra Majakovského*, kterou hrál *DS Metra z Blanska*. Měl dojem, že začal „kontrarevoluční převrat“, chtěl proto o přestávce zakázat pokračovat v představení, pak alespoň nepovolit druhé večerní představení této inscenace a nakonec tvrdě zostril dohled nad Jiráskovým Hronovem včetně posílení bezpečnostních složek. Byl to další paradox tehdejšího amatérského divadla. To, co z jistého hlediska bylo vlastně bezmezná oddanost „vrchnosti“ a jejím přáním, bývalo často způsobem, jímž si ta nebo ona amatérská akce zajišťovala klidný a nerušený průběh.

Nejvýraznějším projevem normalizace v oblasti organizace českého amatérského činoherního – a zřejmě vůbec českého amatérského divadla – byla *Národní přehlídka ruských a sovětských divadelních her ve Svitavách v roce 1973*, jež vznikla z místní iniciativy. (Mimořádně – jediná z přehlídek, jež se zcela vymykala specifčnosti druhové a funkční „odlišnosti“ a měla vlastně jediné kritérium „osobitosti“ – dramaturgii, která svou politickou oddaností svědčí o postavení svitavské přehlídky v normalizačním procesu v českém amatérském divadle.) Zpočátku nekladla nároky na úroveň inscenací. Důležité bylo, že české amatérské divadlo projevovalo svou loajalitu tím, že hrálo texty ruských či sovětských autorů. Byly-li vznik a existence svitavského festivalu výsostným projevem politickým – což utvrzovalo i jeho zařazení do Měsíce československo-sovětského přátelství – pak vlastní repertoárová podoba už tak výrazné



274/ V. Krasnogorov: *Tak kdo k čertu odejde*, Dramatický odbor A. Jirásek ZK ROH Úpice, režie Milan Kýnl, 1981



275/ A. P. Čechov: *Zina ti posílá pusy*, snímek z aktovky *Bankovní jubileum*, Excelsior Praha, 1975

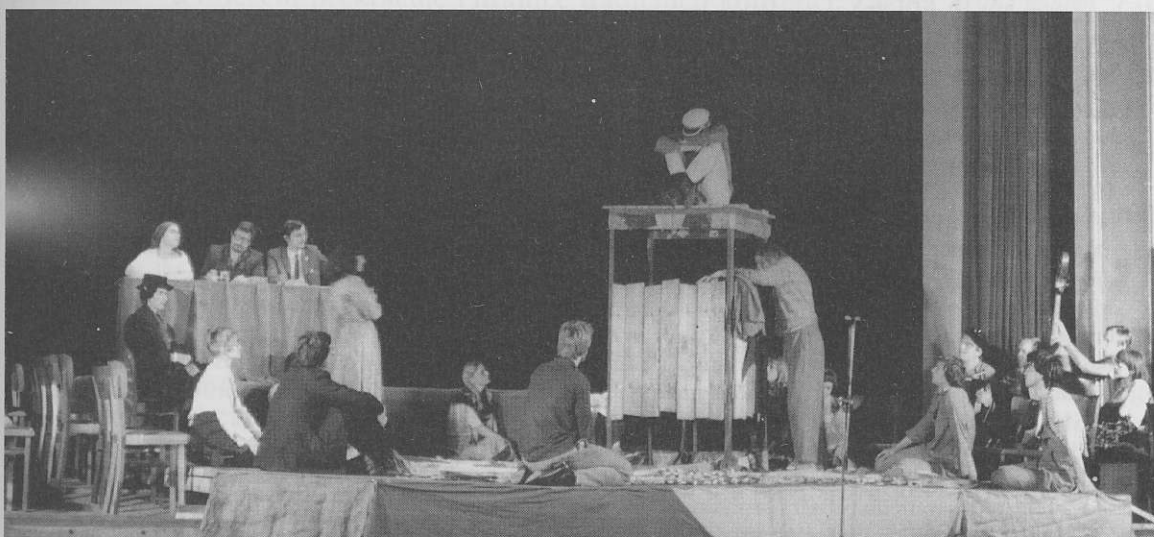
politické rysy neměla; náročný repertoár a ideové záměry tu sehrávaly „změkčující“ roli. Leckterý soubor jistě volil ruský či sovětský titul s kalkulací, že se snadno dostane na vrcholnou „národní“ přehlídku, neboť do Svitav byl postup lehčí, konkurence nebyla velká. Ale v řadě případů tento záměr (kalkul) našel výraz ve volbě textu, jenž nabídl příležitost vypovídat pravdu o člověku. V repertoáru svitavské přehlídky se tak například dost objevoval Čechov. Kromě aktovek i Racek a přední divadlo „malých forem“ Excelsior tu zahrálo dramatizaci dvou jeho povídek. Vedle Leonova (*Zlatý kočár*) a Vampilova (*Starší syn*) vstoupil na jeviště svitavského divadla i Bulgakov se svým Molièrem, což rozhodně není text, jenž by souzněl s ideologií a politikou normalizace. Je to další paradox. Pod egidou československo-sovětského přátelství a pod oficiálním politickým rázem svitavské přehlídky se nabízely možnosti hrát texty nejenom zajímavé, ale i takové, jež by byly jinde politicky podezřelé. Svitavská přehlídka např. bez problémů a pozitivně přijímala i *komedialní žánr*; samozřejmě pokud

svým původem byl od (především) sovětských autorů. Byly to texty často velmi slabé, ale najednou měly soubory šanci prorazit s komedií a nevysloužit si podezření či přímo obvinění z malé ideové náročnosti.

Paradoxnost spojení českého amatérského divadla, jež takto jako by maximálně prokazovalo „normalizovanost“, a sovětské dramatiky – pod tímto pojmem je třeba rozumět dramatičku či vůbec literaturu autorů pšících po roce 1917, nanejvýš současníků sedmdesátých a osmdesátých let – šla ovšem ještě dál. V roce 1977 zahrál na 47. Jiráskově Hronovu soubor *Tyl z Rakovníka* dramatisaci novely *Borise Vasiljeva ... a jitra jsou zde tichá* (pro soubor ji připravila Jarmila Černíková). Základní situace předvádí pět dívek, které zbytečně a marně obětují svůj život za druhé světové války v lesích karelské šíše. Ale hronovské obecnstvo bylo – jak říkají kritiky – „doslova očarováno“ tím, jak herečky osobně, za sebe a po svém pochopily a sdělily děsivé dilema, v němž se dívky ocitly: svou povinnost obětovat život, který ještě ani nežily. Porota jim proto udělila kolektivní cenu. Ocenila rys, který v druhé polovině sedmdesátých let v českém činoherním divadle, v inscenacích, jež se snažily překonat nástrahy náročného repertoáru i schéma ideového záměru, stále vydatněji sílil: zaujetí postavami, jejich situacemi i problémy jako situacemi a problémy, k nimž herec zaujímá *osobní vztah*. Pokud je přímo nepřijal za své. Sovětská současná dramatika dodávala pro toto herectví často silnější impulzy než současná dramatika a literatura česká či jiných socialistických zemí. Takže jsme



276/ Boris Vasiljev, dramatisace J. Černíková: ... a jitra jsou zde tichá, DS Tyl Rakovník, režie Josef Kettner, 1977



277/ V. M. Šukšin: Charaktery, soubor Lucerna Praha, režie Zdeněk Pospíšil j.h., 1979

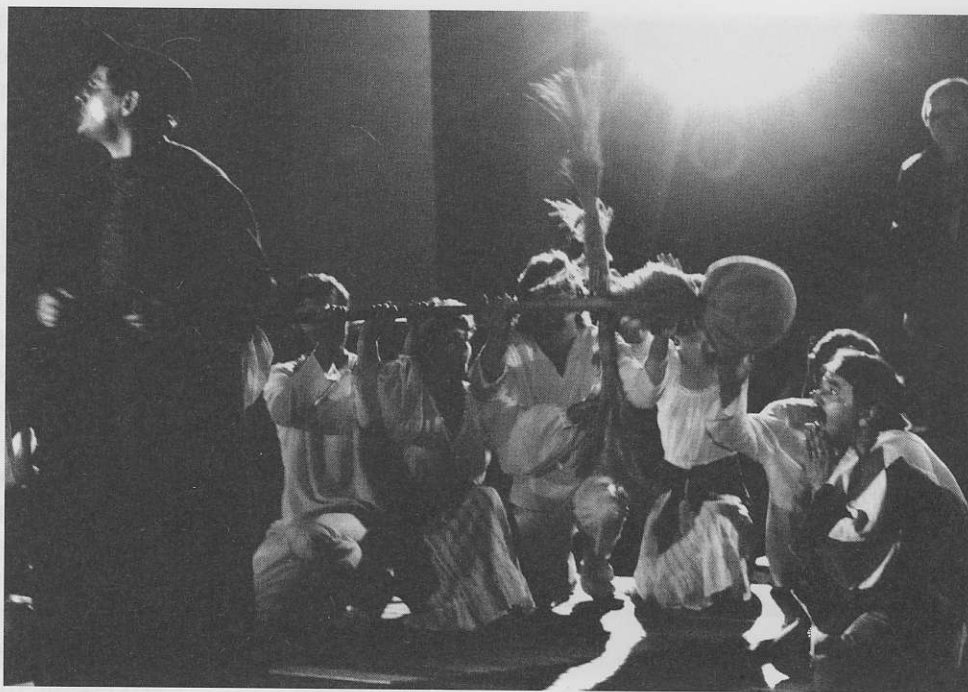
na Hronově svědky téhož, co fungovalo ve Svitavách: volbou sovětského titulu se soubor nepochybně mohl zaštitit a dokonce získat jisté body navíc; vstoupil výrazně do oficiálního proudu. Ale zároveň v tomto proudu mohl – díky oné záštitě – zkoušet něco, co by v jiných souvislostech mohlo narazit.



Osobní vztah hereček k postavám, jenž tak zaujal na 47. Jiráskově Hronovu v rakovnické inscenaci, nebyl osamocený. O rok dříve (1976) strhlo tuto vrcholnou činoherní přehlídku svou inscenací *muzikálu Festival* – což bylo „zdivadelnění“ novely maďarského autora Déryho (utajená dramatizace Pavla Dostála) – *olomoucké Amatérské studio*. Nejzasvěcenější znalec českého činoherního amatérského divadla Jiří Beneš tehdy napsal, že představení tím, jak se v něm ochotníci vyznávají ze svých pravdivých pocitů a vztahů k tomuto světu, jak jsou sví a jak to sdělují formou sice nekonvenční, ale účinnou a sdělnou, je pro něho ideálem amatérského divadla, jež je schopen v roce 1976 formulovat.⁷ Kvalita této inscenace se potvrdila o rok později. V září 1977 zapůsobila doslova jako bomba na VI. světovém festivalu amatérského divadla v Monaku. Svým způsobem tu začínala další paradoxní „normalizační tradice“ amatérského divadla. *Kvalita vrcholných českých amatérských inscenací* byla v sedmdesátých a osmdesátých letech nesporná, měla „evropskou i světovou“ úroveň. Prakticky všechna *vystoupení českých divadelních amatérských souborů v zahraničí* vždycky znamenala velký úspěch, kterým se mohla chlubit i oficiální místa jako výsledkem své „moudré“ kulturní politiky. Proto povolovala zájezdy amatérských divadelních souborů i tehdy, když k nim v něčem měla výrazné námitky. Amatérské divadelní studio z Olomouce muselo například své zahraniční triumfy slavit bez svého duchovního vůdce a režiséra Pavla Dostála, který si svou posrpnovou činností vysloužil nemilost, jež nakonec vedla k tomu, že mu byla amatérská činnost v olomouckém souboru zakázána. Ale soubor s jeho inscenacemi vyjížděl do zahraničí, protože mohly být důkazem, jak se znamenitě daří „zájmové umělecké činnosti“ v normalizovaném Československu.

Tato paradoxnost se trvale prosazovala v celé oblasti mezinárodních styků českého amatérského divadla v letech normalizace. Jedinou možností souboru vycestovat bylo prostřednictvím centrální instituce – ÚKVC, kde byla inscenace posuzována, hodnocena a nakonec povolována politicky. Faktem je, že se této instituci dařilo i za těchto okolností vysílat většinou v podstatě špičkové soubory ze všech oblastí amatérského divadla. České soubory vystupovaly prakticky ve všech evropských zemích, i když největší frekvence kontaktů byla se Spolkovou republikou Německo; mimo jiné i proto, že pořadatelé tamějších amatérských akcí dostávali tehdy zvláštní subvence na účast souborů ze socialistických zemí. Tyto mezinárodní styky přinášely výsledky. Na příklad první impulzy pro rozvoj – a vůbec poznání – metodiky dramatické výchovy přišly ze zahraničí, především z Anglie. Stejně tak vznikala při příležitosti zájezdů setkání s díly a tvůrci, kteří byli v Československu zakázáni. Dalším důsledkem těchto styků bylo výrazné posílení prestiže českého – a vůbec československého – amatérského divadla ve světě. Od roku 1973 měla republika *zastoupení v exekutivě mezinárodní nevládní organizace AITA/IATA* a v letech 1977–1985 působila Helena Matoušková dvě volební období jako prezidentka světového výboru této organizace.

Jsmo-li u mezinárodních vztahů, pak je přímo nutné v této souvislosti připomenout, že tehdejší *české amatérské divadlo se vyvíjelo v těsném sepětí s divadlem slovenským* a tvořilo s ním jednotu *československého* amatérského divadla; sdílelo s ním společné osudy. Některé výboje, výsledky a principy si nelze bez vlivů slovenských souborů a jejich inscenací představit. Zvláště patrné to bylo na celostátních – federálních – Jiráskových Hronovech, kde byly slovenské soubory hojně zastoupeny, a tím vznikala přirozená konfrontace jak jednotlivých inscenací, tak celkových trendů. Bylo by možné jmenovat mnohá jména jednotlivých slovenských amatérů, souborů i inscenací, kteří do této konfrontace svým dílem přispěli a inspirovali tak vývoj českého amatérského divadla. Za všechna jména však stačí uvést jedno jediné: *Divadelní soubor DO ZSM ze Zelenče*. Soubor z malé vesničky západního Slovenska se pod vedením zeleněčského rodáka Jozefa Bednárika, tehdy profesionálního herce nitranského divadla, dnes renomovaného a uznávaného režiséra profesionálního divadla českého i slovenského, propracoval mezi nejvyšší „úzkou“ špičku tehdejších československých amatérských souborů, jejichž inscenace byly očekávány netrpělivě a znamenaly vždycky pozoruhodný výsledek. Od roku 1976, kdy *zelenčtí* po prvé vystoupili na Jiráskově Hronovu s inscenací *Plautova Chvastuňa* (Chlubivý voják), patřilo jejich směřování v nejširším divadelním kontextu k re-



278/ Snímek ze zahraničního vystoupení Studia 02 Česká Třebová s Hrou o životě a smrti doktora Fausta na festivalu ve Vídni, režie Alexandr Gregar, 1983

prezentaci těch souborů, které vstupovaly do oblastí výsostně estetických a uměleckých a přestupovaly svou tvorbou hranice amatérismu. Zelenečský soubor tím přispíval k formování obdobné tendence tehdejšího českého amatérského divadla.



Kromě osobního postoje všech tvůrců se v činoherním divadelním jazyce souborů, které důrazně vykročily za kvalitou, projevuje *úsilí o jasné a čitelné sdělení*, jež jevištní inscenací *transformuje text* – a v něčem překračuje i hranice tradičních konvencí. Začíná *druhé období* „času paradoxů“, které trvá zhruba *od roku 1978 do roku 1984*. V této době vyrůstá v českém amatérském činoherním divadle velmi zajímavá vrcholná skupina souborů, jež je sice kvantitativně omezená, ale svými inscenacemi poznamenává hlavní *vývojový trend* amatérského divadla, které usiluje o kvalitu. A nabízí i možnost srovnání s profesionálním divadlem. Nikoli tím, že je soubory napodobují, ale tím, že jsou své, jedinečné, osobité. Patří sem už zmiňované *Malé divadlo z Ústí nad Labem*, které v roce 1980 na Jiráskově Hronovu zazářilo inscenací (v režii *Rudolfa Felzmana*, jež je v té době jedním z nejvýznamnějších režisérů českého amatérského divadla) *Preissové Její pastorkyně*, kterou převedlo do roviny monumentální antické tragédie. Na témže Jiráskově Hronovu vynikl i další soubor, jež potom po několik let působí pod vedením profesionálního herce Antonína Navrátila na výsluní českého amatérského divadlnictví: *Malá scéna z Gottwaldova (Zlína)* s inscenací *O kuruckej vojně*, která děti a „teenage-rovské“ mládí herců podřídila pevnému tvaru a přes folklórní prvky stvořila bohatou divadelnost. Zmíněnou skupinu tvořilo i *Dělnické divadlo z Brna*, jehož dlouhodobá spolupráce s profesionálním režisérem Pavlem Rímským vyvrcholila na 52. Jiráskově Hronovu uvedením *Tolstého a Rozovského Příběhu koně*. Inscenace sklídila divácké ovace a nadšení pro netradičnost a nekonvenčnost divadelního jazyka, jež odkrýval nové možnosti pro činohru propojením mluvené a pohybové složky herectví.



279/ Carlo Gozzi: *Král jelenem*, Malá scéna LŠU a PKO Gottwaldov (Zlín), režie Antonín Navrátil, 1979

přístupu. Jsou to například *Jan Pavlíček v Poděbradech*, *Václav Špirit v Říčanech*, *Alexandr Gregar v České Třebové* a později *v Ústí nad Orlicí*. Jejich jména za všechna ostatní charakterizují rozšiřování skupiny souborů pracujících pod náročným režijním vedením. Je velmi těžké odhadnout kvantitativní počet souborů tohoto typu v českém amatérském divadle přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. Nadále tu zajisté byla velká – dá se oprávněně předpokládat, že podstatně větší –

Takto chápané a realizované amatérské divadlo vyžadovalo notnou dávku disciplíny, pracovitosti a obětavosti, stejně jako imaginace i intelektuálních předpokladů a schopností. Stále intenzivněji na přítomnost těchto prvků působila skutečnost, že amatérské divadlo dovoľovalo kladení a sdělování závažných myšlenek o bytí člověka a vůbec činnost, která se jak samotným procesem vznikání inscenace, tak poté představením jako komunikací s diváky, stávala smysluplnou. Do divadla proto vstupovali další noví lidé, kteří se jako režiséři stávali vůdčími osobnostmi a nositeli tohoto tvořivého

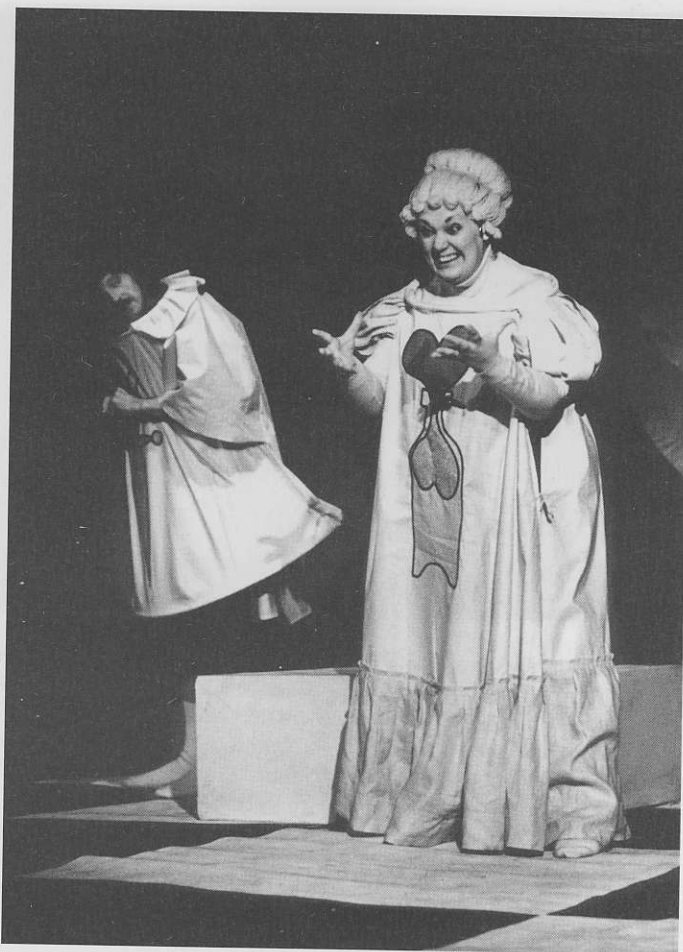


280/ L. N. Tolstoj - M. Rozovskij: *Příběh koně*, Dělnické divadlo Brno, režie Pavel Rímský j.h., na snímku v hl. roli Jiří Postránecký, 1981

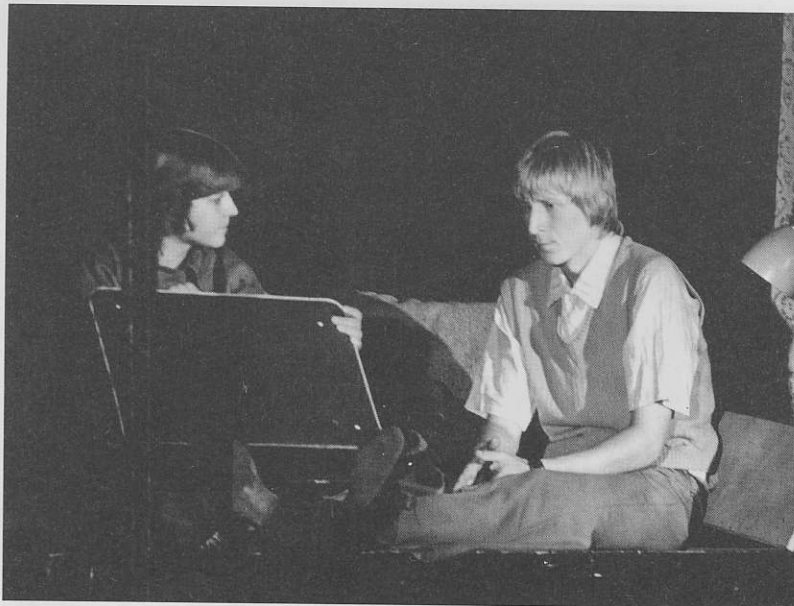
skupina souborů, které pracovaly tradičními konvenčními postupy a nevydaly se touto náročnou cestou – někdy třeba jen proto, že jim chyběla právě vůdčí osobnost. Tyto soubory se rekrutovaly převážně z činoherní sféry. Pokud některé z nich hrály pravidelně například operety a vaudevillový žánr, který propojuje písňě, mluvené slovo a případně tanec, pak je tato tendence zasáhla jen jako výjimka, která potvrzovala pravidlo. Pro základní vývojové tendence, které jsou předmětem zájmu těchto kapitol, byla však nepochybně v této době rozhodující skupina souborů, která nastoupila cestu za kvalitou, hledáním nových, jiných možností činoherního divadelního jazyka.



Výrazný vliv na rozvíjení a proměňování divadelního jazyka amatérské činohry mělo i *alternativní divadlo ve své „autorské“ podobě*. O jeho přitažlivosti i oblíbenosti svědčí některá čísla. V roce 1970 mělo české amatérské divadlo 1568 souborů s 31 852 členy, v roce 1975 1637 souborů s 34 893 členy a roku 1980 1317 souborů s 27 994 členy. Tedy po mírném vzestupu v polovině sedmdesátých let nastoupil k jejich konci stejně mírný pokles. Ale v tomtéž desetiletí stoupl enormně počet skupin, jež statistiky vedly pod názvem „malé formy“: ze 114 na 620 a počet členů z 1744 na 7547. I když musíme brát tato čísla s velkou rezervou, neboť statistiky – protože neexistovala jasná kritéria – zařazovaly do kategorie malých jevištních forem všemožné skupiny, včetně příležitostných recitačních kroužků a stejně příležitostných estrádních skupin, které vystupovaly při různých akcích, jako byly podnikové zábavy apod., přece jen to do určité míry svědčí o tom, že alternativní divadlo představuje svým „autorstvím“, důrazem na sebevypověď, jedinečnou možnost jak mluvit o sobě a zároveň i k ostatním bez ohledu na jakékoliv svazující principy a postupy, konvence a pravidla tradičních systémů a struktur divadelního jazyka. I volněji ve vztahu k politickým a společenským mechanismům. Kromě toho vstupuje do amatérského divadla i skupina lidí, kteří prošli *dramatickou výchovou*, jejíž principy jsou svou podstatou i podobou ryze *autorské*. Tito lidé chápali divadlo výlučně jako prostředek k výpovědi o naléhavých tématech, jež je zajímají, a byli bytostně přesvědčeni o tom, že divadlo mají hrát jen ti, kdo mají co říci. *Téma* jako výraz *osobního pohledu* na skutečnost se pro ně stalo *rozhodující motivací* pro amatérskou činnost, od níž odvíjeli své pojetí divadla i svou amatérskou divadelní praxi.



281/ Henry Fielding: *Přeukrutná tragédie o životě a smrti Palečka Velikého*, DS Jiří Poděbrady, režie Jan Pavlíček, na snímku Bohdana Vosáhlová jako Královna a Milan Strotzer jako Lord Grázi, rok 1979



282/ Amatérské divadlo bylo vždy zdrojem talentů pro divadlo profesionální. Např. v inscenaci hry J. Otčenáška a S. Lichého *Romeo, Julie a tma* souboru *Na žíněnkách* při ZV ROH ZŠ v Ostravě-Hrabůvce se v roce 1981 v titulní chlapecké roli představil budoucí herec Divadla *Na provázku* Brno, Činoherního klubu a poté Národního divadla Praha Vladimír Javorský

Šupina pod vedením Františka Zborníka do proudu autorského divadla. Postupně obohacovala své zkušenosti ze sedmdesátých let (1980 např. divadlem poezie – R. M. Rilke: *Píseň o lásce*

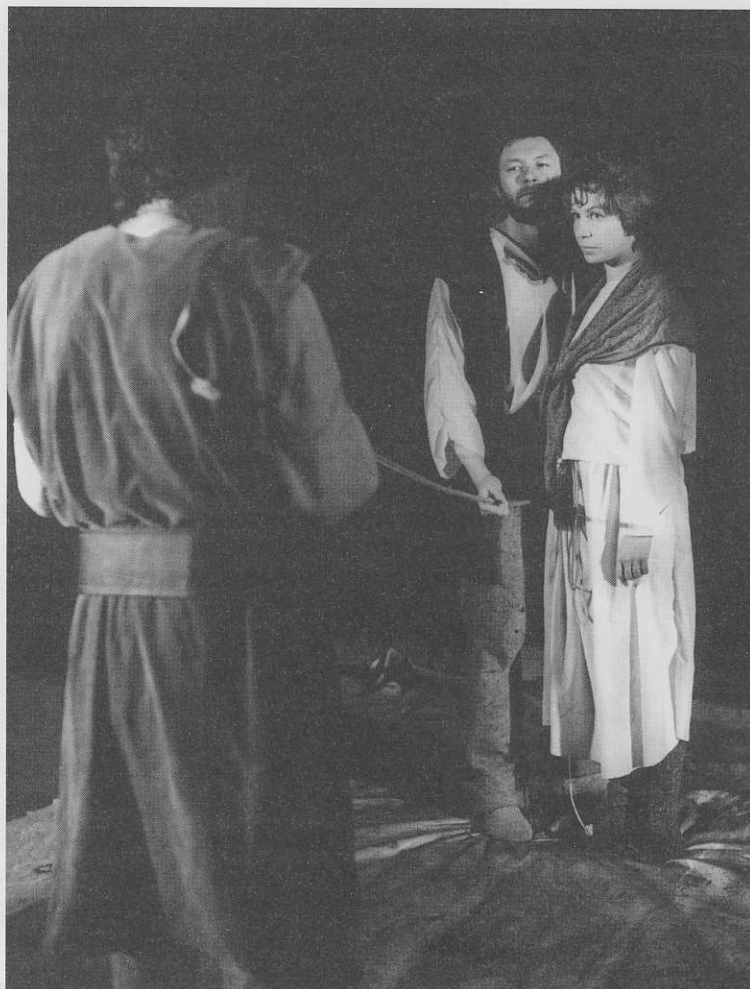


283/ *Candide* podle Voltaira, Anebdivadlo Praha, režie Milan Schejbal, 1980

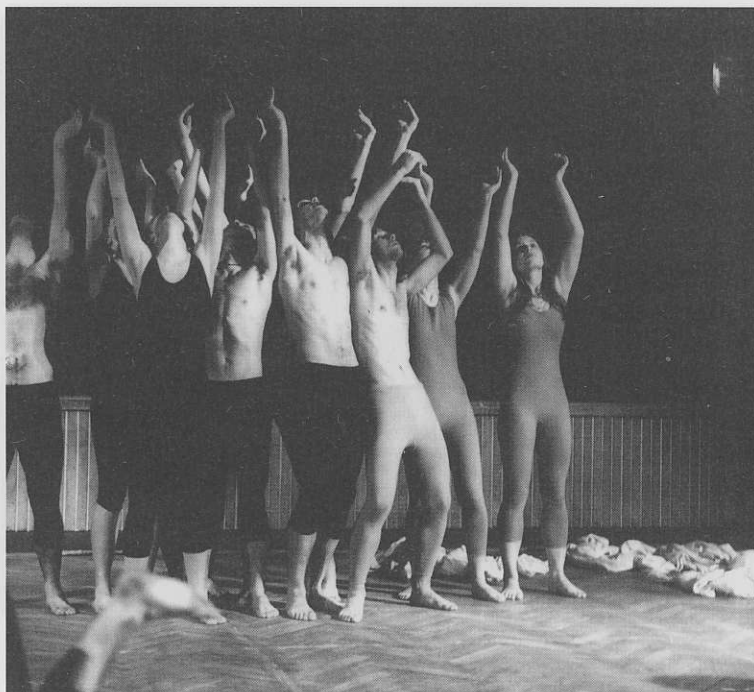
a smrti...), takže se v roce 1983 inscenací *Markéta* (Zborníkovo „zdivadelnění“ Vančurovy Markéty Lazarové) zařadila do předních řad špičkového alternativního amatérského divadla, které buduje téma jako výraz postoje k životním problémům.

Jinou cestou dospíval do předních řad souborů alternativního divadla *Divadelní klub Jirásek z České Lípy*. V roce 1976 nastudovala na půdě zcela tradičního činoherního souboru Věra Zavřelová první „autorskou“ inscenaci *Thébané* podle Sofoklovy *Antigony*. Po její tragické smrti v roce 1979 soubor prošel dvouletou hereckou konzervatoří vedenou J. Vostrým a J. Vinařem z pražské divadelní fakulty AMU. Z ní vyšla skupina 14 herců, která absolvovala vyloženě „laboratorní“ inscenace, v nichž zkoušela své postupy a principy herecké (1982 *Sen králevice Hamleta*, jímž začínala na veřejnosti nová cesta této skupiny, 1983 *Oidipus podle Sofokla*), aby v roce 1985 v režii Václava Klapky vytvořila jedno z nejrepresentativnějších představení alternativního divadla osmdesátých let. Znamenalo jeden z vrcholů „autorské“ podoby alternativního divadla a také druhé fáze vývoje českého amatérského divadla v letech normalizace. *Jak se vám líbí Jak se vám líbí?* Českolipských s bohatou imaginativností a hravostí herectví transformovalo řadu témat slavné Shakespearovy komedie *Jak se vám líbí* do témat zcela osobních, jež byla sdělována s komediální lehkostí a sugestivností.

Pro rozvoj alternativního divadla mělo velký význam stále intenzivnější a hlubší poznávání různých dalších možností alternativního divadelního jazyka, na kterém měly výrazný podíl různé semináře. Na Šrámkových Píscích nejprve docházelo ke kontaktu s řadou profesionálních „studiových divadel“ (Divadlo na provázku, Divadlo na okraji, Hadívanlo, Ypsilonka), která byla hosty programu a jejichž přední členové byli v porotách. Tím vzrůstala snaha amatérů blíže se s tvůrčí praxí a poetikou těchto souborů seznámit. V roce 1980 se potom uskutečňuje první národní dílna v Prostějově (lektori: Sv. Vála, Zd. Potužil, L. Machoninová, V. Just, A. Goldflam). O rok později se téměř s týmiž lektory uskuteční další národní dílna. (Mění se samozřejmě témata, která jsou vymezena pojmy jako: publicistické divadlo, mimoslovní improvizace, kabaretní divadlo, slovní improvizace atd.) Tak posléze vznikne tradice střídání Šrámkova Písku a národních dílen – ŠP v sudých a divadelní dílna v lichých letech. Po dílně v Brně (1983) nastane období šumperské (1985, 1987, 1989). Působí tu řada lektorů (např. E. Schorm, Z. Potužil, O. Pavelka, E. Salzmannová, A. Goldflam,



284/ V. Vančura - F. Zborník: *Markéta*, Šupina Vodňany, režie F. Zborník, scéna L. Erban, kostýmy J. Procházková, hudba J. Čábelka, na snímku Slávka Zborníková jako Markéta, František Zborník jako Mikoláš a Jan Hála jako Lazar, 1983

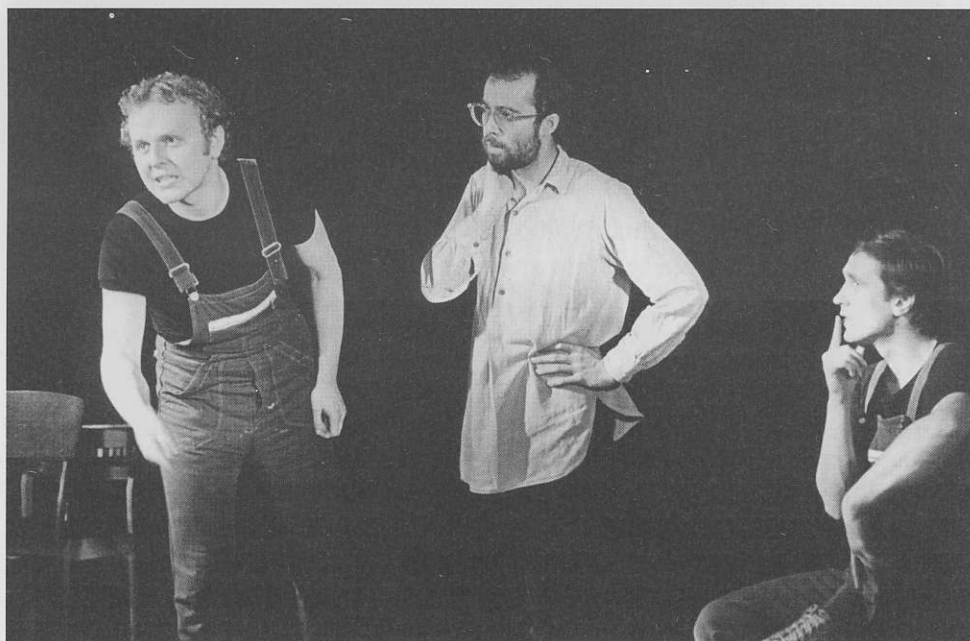


285/ *Proměny podle Ovidia, Studio pohybového divadla Praha, režie Václav Martinec a Nina Vangeli, 1977*

tých letech *pražské Anebdivadlo* s režisérem Milanem Schejbalem začínalo „v modelovém“ tvaru divadla otevírat ožehavé problémy společenského rázu, jejichž společným jmenovatelem je průzkum možností člověka ovlivňovat společenský vývoj. Na počátku byl *Candide* podle *Voltai-*

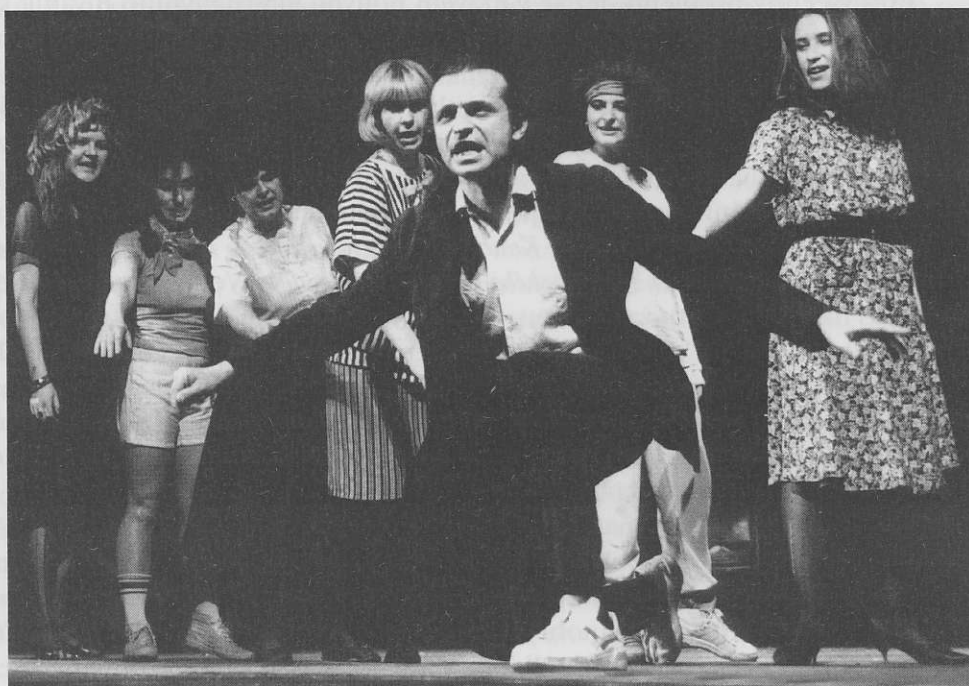
P. Scherhauser, P. Lébl, J. Vedral, J. Kovalčuk, V. Königsmark, J. Zavarský, V. Morávek atd.), profiluje se program a zejména to, že kromě přednášek a praktických cvičení jsou účastníci dílny stále více seznamováni s utajovanými či zakázanými filmy českými i zahraničními, stejně jako s tvorbou divadelních tvůrců našich i cizích jejichž jména byla od roku 1970 tabu. Propojenost této „alternativní“ divadelní linie s „alternativní“ linií politickou se stávala stále pevnější a vyvrcholila v srpnu 1989 po tiché akci 21. srpna v parku přímou konfrontací se státní mocí, v níž nechybělo ani několik výslechů vedení národní divadelní dílny na StB.

Přelom sedmdesátých a osmdesátých let přinesl řadu nových souborů i jmen, jež vzbudily okamžitě pozornost a svými inscenacemi rozvíjely další možnosti alternativního divadelního jazyka. V osmdesá-



286/ *Protagonisty druhé inscenace souboru Vizita Dolní Břežany, nazvané Kostky a založené na improvizaci, byli Jaroslav Dušek, Oldřich Kužilek a Jan Borna, 1983*

ra (1981), pokračovalo *Adamem Stvořitelem* (1983) a završilo tuto cestu vysloveně abstraktním modelem společenských mechanismů manipulace – „jevištním zpracováním“ *Mussetova Lorenzaccia* (1985). Bylo tu dále *Studio pohybového divadla Praha*, které po zákazu Křesadla Václava



287/ Recitační skupina Vpřed Praha, na snímku vůdčí osobnost skupiny Lumír Tuček, obklopen dívčí částí souboru

Martince (1976) na ně navazovalo a rozvíjelo poetiku divadla rituálu první poloviny 70. let. V roce 1977 uvedlo *Proměny podle Ovidia* a 1978 *Knihy mrtvých starého Egypta* v režii Martincové a Niny Vangeli. V roce 1982 vznikla *pražská Vizita*, která se představila autorskou inscenací Jaroslava Duška a Jana Borny *Srslení*, v níž rozvinula principy dramatické hry a improvizovaného divadla. Byla přitom inspirována poetikou Ivana Vyskočila.

Formovaly se i skupiny, které potom výrazně poznamenaly podobu nejenom amatérského divadla už druhé poloviny osmdesátých let, neboť v celém českém divadle nejvýrazněji uplatnily principy rostoucí z „postmodernismu“. V roce 1971 začali spolupracovat David Vávra a Milan Šteindler a postupně se zrodila skupina *Sklep*. Koncem roku 1975 vznikla *Recitační jednotka VPŘED* pod vedením Lumíra Tučka. Některé z těchto skupin v první polovině osmdesátých let vystoupily také na *Šrámkově Písku*. Na jubilejním 25. Písku v roce 1982 skupina Vpřed uvedla svůj pořad *A budeš hodný*, před tím v roce 1980 hrála pražská skupina *Mimosa* vedená Davidem Vávrou pantomimickou grotesku a nonsensovou koláž *Košťování*. Vedle těchto nových razantně nastupujících souborů alternativního divadla byly ovšem i stálice, trvalé hvězdy alternativního divadla, které pracovaly už delší čas. Na jubilejním 25. *Šrámkově Písku* se představilo i *brněnské Divadlo X* – s divadelním provedením *Brechtových Hovorů na útěku*, o nichž bylo dobovou kritikou řečeno, že je to představení, které by nikdy nemohlo tehdejší profesionální divadlo vytvořit. Ve dvou verzích, jednu režíroval Arnošt Goldflam a druhou Zdeněk Turba-Čecháček, se podle kritického soudu dařilo prověřovat všechny nejznámější a nejpatetičtější pravdy, aby inscenace skončila plebejským přihlášením se k socialismu. Zároveň v ní byl podán důkaz o tom, že skutečné dialektické kritické myšlení může být nejvyšší formou zábavy

člověka 20. století. Toto představení bylo hlubokým výrazem přesvědčení, že hlavní funkce amatérského divadla spočívá nikoli v tom, že je náhražkou, napodobením divadla profesionálního. Naopak, je *nezastupitelným autonomním tvůrcem speciálních hodnot*, které profesionální divadlo z nějakých příčin vytvářet nemůže.⁸

Přes všechny problémy, jež se v dravém pohybu alternativního divadla projevovaly, jako byly v některých inscenacích bezzubá přejatá, odvozená formálnost, opakování vyzkoušených postupů či pouhá snaha projít sítím výběru soutěží bez skutečné vůle formulovat autorským postojem vztah ke světu, začal tento proud stále silněji ovlivňovat podobu českého amatérského divadla osmdesátých let a vnucoval mu i svá kritéria, jak chápat a realizovat amatérské divadlo. Alternativní divadlo tak zasahovalo do osudů divadla činoherního a působilo na jeho proměny. Směřování divadelního jazyka české amatérské činohry tomu ovšem vycházelo některými svými tendencemi vstříc. *Koncem sedmdesátých let* se díky tomuto procesu začala prohlubovat *diferenciace českého amatérského činoherního divadla*. Vedle divadla, které nemohlo nebo nechtělo nastoupit cestu za kvalitou, vznikají další *dva proudy*. První udržuje původní podobu „náročného ideového“ divadla a důsledně ji provádí na principech činoherního divadla. Druhý tuto „ideovou náročnost“ obohacuje čím dále tím více o některé zkušenosti a postupy divadla alternativního, jež jsou považovány za neoptimálnější podobu amatérismu i za vynikající možnost, jak uplatňovat vlastní postoje ke světu. Toto divadlo také začíná stále častěji vybočovat z příkazů a dogmat oficiálně hlásaných a prosazovaných, a nedostává se mu proto příliš velké přízně. V roce 1979 napsal Pavel Bošek článek o poděbradském FEMADu, jež nazval „salómem odmítnutých“. Dal tím jasně najevo, že FEMAD měl ve svém programu několik inscenací, které neprošly sítím oficiálních činoherních soutěží. Jednak proto, že se markantně lišily od podoby tradiční činohry, jednak proto, že byly podezřelé svým způsobem myšlení. Obojí hrálo svou roli; například odklon od *tradiční podoby* činoherního divadelního jazyka byl jistou částí amatérů přijímán s antipatií, vzbuzoval i silnou nelibost. Třeba na přehlídce ve Vysokém nad Jizerou bylo v roce 1980 proti pojetí amatérismu, které šířilo alternativní divadlo, postaveno pojetí jiné, jež v souvislosti s „tradičním postavením vesnického divadla“ přinášelo „čistotu, půvab, prostotu a působivost“ jako naprosto specifický přínos divadelního amatérismu, jenž netkví prvořadým způsobem v kvalitě divadelní a myšlenkové. Proto se jistou dobu mohl stát FEMAD „salómem odmítnutých“, neboť činoherní divadlo a jeho pře-



288/ Bertolt Brecht: *Hovory na útěku*, Divadlo X Brno, režie Zdeněk Turba -Čecháček, na snímku Miki Skorkovský, 1982

hlídky – zvláště Jiráskův Hronov – si musely ještě po nějaký čas vyjasňovat svůj vztah k pojetí amatérismu i k rozvolněnému, nekonvenčnímu divadelnímu jazyku, jež přineslo alternativní divadlo.

FEMAD jako jedna z prvních divadelních přehlídek – ne-li vůbec první – postihl, že prolínání a vzájemné propojování různých druhů a poddruhů divadelního jazyka je na pořadu dne jako projev principiálních tendencí vývoje. Začal proto do svého programu zařazovat tak rozporuplné inscenace, jakou byla například

Romeo a Julie Malé scény z *Gottwaldova* z roku 1979. Ta ustavila jako své hlavní téma vztah rodičů a dětí a tento smysl naprosto důsledně budovala všemi prostředky. Nešlo o interpretaci úplného textu, ale o jedno téma, jež se stalo nosnou osou svébytné jevištní realizace. V tomto smyslu inscenace už vstupovala do sousedství skupiny alternativního divadla, které – jako třeba právě Šupina či Anebdivadlo – téma jako výraz *postoje ke světu* činilo svorníkem a těžištěm své práce. V roce 1984 už byl výběr na FEMAD prováděn pracovníky Středočeského kulturního střediska jen na základě invenčnosti, osobitosti a samostatnosti tvorby. Tak se stal přirozeně a samozřejmě z FEMADu festival *generační výpovědi*, jež je *subjektivním prožitkem světa*, který z divadla uklízí jakékoli principy a konvence – včetně dramatickosti, a tím i dramatického textu a dramatické situace, které by tomuto prožitku mohly stát v cestě.⁹ Tato generační výpověď, toto pojetí divadla (a koneckonců i amatérismu v divadle) byly tehdy tak silné, že vydaly na vlastní festival. V roce 1984 už existovala celá jedna *amatérská generace*, která bez ohledu na rozdíly druhů, poddruhů i žánrů divadelního jazyka vytvořila svou *konceptci amatérské práce*, jíž odpovídala na tlak normalizace a otevírala často českému divadlu – nikoli jen amatérskému – nové, jiné možnosti.

Tento fenomén procházel celým českým amatérským divadlem a na *Šrámkově Písku* pak shromažďoval a představoval soubory, jež přicházely z různých divadelních oblastí, reprezentující *různé druhy a poddruhy divadelního neinterpretacího jazyka*. Například soubor *C Svitavy* byl souborem loutkářským, ale stal se účastníkem *Šrámkova Písku*, FEMADu i *Wolkrova Prostějova*. Jako jeden z prvních českých amatérských souborů rozvíjel tzv. „divadlo třetího druhu“, kombinující herecký komponent prováděný materiálem hmotným i tělesným, a ke sdělení využíval poetických předmětných metafor. Ve stejném duchu rozvíjelo svoje směřování i *Paraple Praha* pod vedením Ludka Richtra. Tuto tendenci koncipovat festivaly bez ohledu na „druhovost“ („oborovost“) začal označovat pojem, jež už v roce 1979 použil pro FEMAD Pavel Bošek. Napsal tehdy, že „všechna představení...měla společného základního a určujícího jmenovatele – *inspirativnost*“.¹⁰

V roce 1984 – příznačně na závěr této druhé etapy – vznikla na půdě tehdejšího Východočeského kraje další přehlídka amatérského divadla, která se jmenovala *Inspirace*. Její pořadatel – Východočeské krajské kulturní



289/ Luděk Richter: *Balada o Tristanovi a Isoldě aneb Osude...*, *Paraple Praha*, režie Luděk Richter, výprava Karel Kerlický, 1980

středisko – na ni zval inscenace jakéhokoli druhu a poddruhu divadla, které splňovaly základní kritérium: svou myšlenkovou průbojností a odvahou i kvalitou inscenační mohly *inspirovat jakýkoliv amatérský divadelní soubor*.

Koncem první poloviny osmdesátých let tak dospělo české činoherní i alternativní divadlo k vrcholu další fáze, v níž skupina souborů, kterou lze nazvat „*inspirativní*“, připravila půdu pro další vývoj – pro vstup do třetí, závěrečné etapy paradoxního normalizačního času.



[K vývoji této etapy v letech 1985–1989 přispěla také Gorbačovova „perestrojka“, v jejímž světle se čím dál víc ukazovala situace v tehdejší ČSSR jako absurdní a neudržitelná.] Díky tomu se i *svitavská národní přehlídka ruských a sovětských divadelních her stala inspirativní*. Objevily se na ní texty, které přinesly v české tvorbě buď zcela chybějící nebo jen obtížně se prosazující *pohledy na etické problémy socialistické společnosti* a postihovaly svou hloubkou a novostí současnou realitu; skutečně aktuálně oslovovaly diváky. Patřila k nim například dramatizace románu Valentina Rasputina *Žij a pamatuj*, s níž se v roce 1984 představil domácí soubor, dále v témže roce inscenace vodňanské *Šupiny Johanka 1920*, která se inspirovala filmovou povídkou Sviť, sviť má hvězdo, a konečně *Lucerna z Prahy*, která přečetla a zahrála *Katajevovu Kvadraturu kruhu* jako „groteskní moraliťu“.



290/ František Zborník: *Johanka 1920*, podle povídky J. Dunského, V. Fridy, A. Mitty Sviť, sviť má hvězdo, *Šupina Vodňany*, režie F. Zborník, scéna L. Erban, kostýmy J. Procházková, hudba J. Čábelka, na snímku Umremas F. Zborník, Paškov F. Plachý, Dámička S. Zborníková, 1984

O rok později soubor *Anfas z Černošic*, vedený Vladimírem Zajícem, pod názvem *Štvanec na hlavní třídě* rozvinul zcela netradičními prostředky některé „existenciální“ situace hlavní postavy Šolochovova Tichého Donu.

Pozoruhodné je, že největším důkazem „svěbytnosti“ českého amatérského divadla byl na svitavské přehlídce soubor z *Maštova* s inscenací textu *Kazyse Saji Býk Klemens*, jež režíroval jeden z tehdejších předních režisérů *Ladislav Valeš*. Maštovský soubor nebyl neznámým nováčkem; už delší dobu patřil ke stálým účastníkům vysoké národní přehlídky vesnických a země-

dělských souborů. Jestliže ovšem tak evidentně uspěl se svou inscenací na svitavské přehlídce ve srovnání se soubory „městskými“ soubor venkovský a zařadil se do skupiny „inspirativních“ souborů, pak to svědčilo o něčem podstatném. Dlouholeté usilování o zvýšení kvality alespoň části venkovských souborů přineslo své plody. [Od roku 1985 se stále silněji i na vysoké přehlídce prosazoval důraz na tvořivou práci, která se projevuje jako hledání vlastních témat, jež mohou rezonovat s hledišťem.] I tady – alespoň u jisté části venkovských souborů – fungoval onen „mechanismus“, jenž způsobil proměnu a pohyb činoherního divadla. Tyto soubory už věděly, že prvním krokem „kvalitativního“ zlomu je hledání a nalézání vlastního tématu, vlastní myšlenky v textu. Z něho rezultoval krok druhý – *restrukturalizace* textu tak, aby téma vystou-

pilo důrazně do popředí, stalo se nositelem *struktury nové*. V tomto smyslu se pro amatéry stala přímo „vzorovou“ *českolipská inscenace Divadelního klubu Jirásek Jak se vám líbí Jak se vám líbí?* – (1985, Shakespearův text upravil režisér inscenace, člen souboru *Václav Klapka*), jež byla navíc také „diváckým hitem“.

Tento trend, který zachvacoval stále větší okruh amatérských souborů českého divadla a dokonce si razil cestu – byť těžko, protože „tradičnost“ i „ideologická sveřepost“ tomu bránily – v podobě tak zvaných „doplňkových, inspirativních“ představení na Jiráskův Hronov, paradoxně přinesl alternativnímu divadlu jisté potíže. To se projevilo ke konci osmdesátých let na Šrámkově Písku, kde byla jednoho dne položena otázka: *Co se vlastně dá očekávat v roce 1988 od českého alternativního divadla*. Vznikla proto, že dravý nástup českého alternativního amatérského divadla, jenž na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let vytvořil zcela nový, jiný divadelní jazyk a „přeformuloval“ pojetí divadelního amatérismu, jako by najednou nenaplňoval očekávání. Jako by už nedokázal přinášet myšlenkové i divadelní podněty a uskutečňovat výsledky, jež transformují podobu českého amatérského divadla.

Tato proměna ovšem nezmizela. Šířila se postupně zejména v amatérských kruzích chápajících činoherní divadelní jazyk tradičně. V druhé polovině osmdesátých let ustupovala agre-



291/ William Shakespeare - *Václav Klapka: Jak se vám líbí Jak se vám líbí?*, Divadelní klub Jirásek Česká Lípa, scénář a režie *Václav Klapka*, zleva *K. Bělohubý, M. Vík, L. Klapka, V. Lačná, R. Sršňová, 1985*

sivita a podrážděnost, s níž část obecnostva na Jiráskově Hronovu odmítala alternativní divadlo. Naopak, na festivalech divadla alternativního se začínalo projevat sektářství, netolerance, podrážděnost proti všemu a všem, kdo měli jiný názor a jinou představu o divadle. V této nervozitě a výbušnosti se projevovala i neudržitelná společenská předlistopadová situace, neboť *diskuse o divadle na přehlídkách alternativního českého amatérského divadla vstupovaly do širokého společenského kontextu, zabývaly se tématy s vysloveně politickými akcenty*. Velká část – zejména alternativního – českého amatérského divadla byla v letech 1987 a 1988 doslova nabita kritickou společenskou tóninou, která se stavěla proti oficiální politice. V tomto napjatém stavu nespokojenosti

se společenskou i politickou situací asi nebyli mnozí schopni rozeznat, že české amatérské divadlo právě dospívalo ke svým vrcholům, a dokonce vydalo ze svého lůna soubory, tvůrce a inscenace, které svou „inspirativností“ – novostí, jinakostí, objevností – nejvýrazněji v celém údobí let 1970–1989 zasáhly do osudů českého divadla.

Na jedné straně 27. a 28. *Šrámkův Písek* vyvolával otázky pramenící ze zklamaného očekávání.¹¹ Na druhé straně tyto dvě přehlídky – ŠP je v 80. letech bienálem – v roce 1986 a 1988 představily vskutku vynikající inscenace alternativního divadla. V roce 1986 viděli diváci Šrámkova Písku *Pohodu souboru C Svitavy* (premiéra 1985), lyrickou výpověď o spoluodpovědnosti všech za osud státu, jež „restrukturalizovala“ texty B. Beneše Buchlovana a Karla Čapka. Svitavské „Céčko“ patřilo k souborům, které ve školsky názorné podobě překračovaly všechny hranice divadelních druhů: od divadla „loutkového“ k „neloutkovému“, od divadla „hudebního“ k divadlu „poezie“, jak předvedla další inscenace *Edward* (1987) „restrukturalizující“ verše Edwarda Leara v režii a úpravě Karla a Blanky Šefrnových. Podobně si *Kavel Šefrna* poradil o rok později s poezií Jiřího Wolakra (1988) v inscenaci *...jako pěl?* a soubor se s ní účastnil kromě FEMADu i Wolakra Prostějova, zatímco Edwarda hrál také na Loutkářské Chrudimi. Různorodost výrazových prostředků „Céčka“ byla pozoruhodná a jejím společným jmenovatelem byla „předmětná metaforika“. Na 27. Šrámkově Písku se představil i soubor *Lampa z Prahy*, patřící k tehdejší špičce alternativního amatérského divadelního proudu, jak ukázala už inscenace *Mellem*, která byla součástí FEMADu 1984. V inscenaci *Rózewiczovy Kartotéky* Lampa rozvinula metodu vycházející z principu dramatické hry, jež v „restrukturalizaci“ Lemovy literární předlohy dospěla ke „koláži groteskních a pohybových etud“ a v Kartotéce k naprosto autorskému herectví, jež vyslovovalo nejautentičtější prožitky české současnosti.



[V roce 1986 byly na repertoáru Šrámkova Písku inscenace dvou souborů, které vzlétly prudce a nově na oběžnou dráhu, byly shodně vyhlášeny za „nejinspirativnější“ a odstartovaly poslední etapu českého amatérského alternativního divadla v podobě, jež vytvořila s definitivní platností „legendu“ o slávě a velikosti českého amatérského divadla v letech normalizace.]

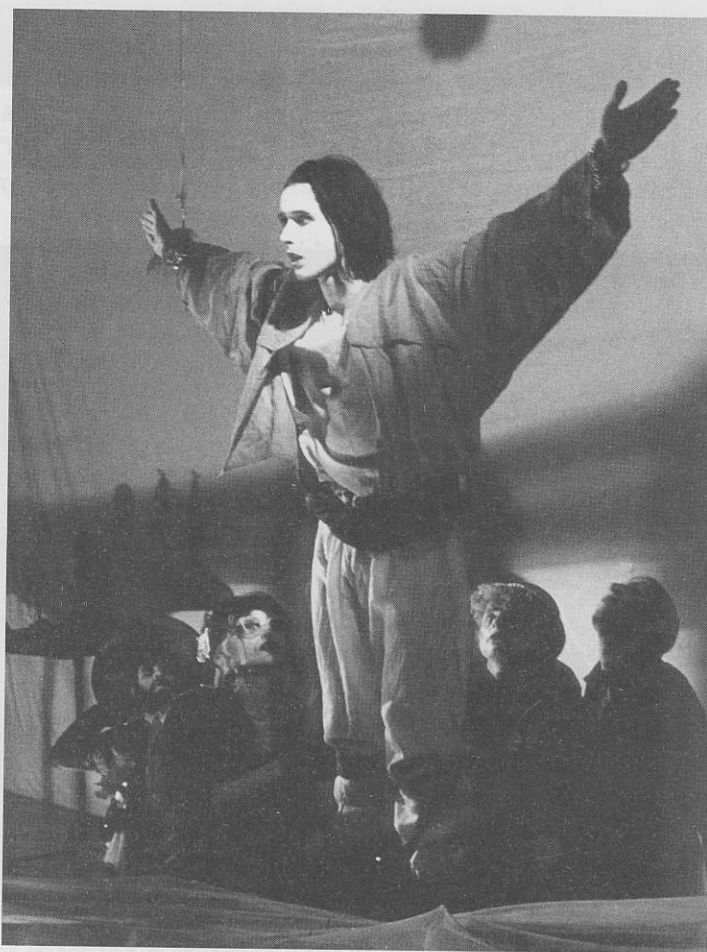
Představil se tu soubor *Jelo* (ještě pod patronací souboru Doprapo, na jehož půdě vznikl) s inscenací *Grotesky* podle Kurta Vonneguta (premiéra v Praze 1985). Tím vstoupil do českého divadla režisér Petr Lébl. Se stejnou inscenací se na českobudějovickém Festivalu divadelního mládí (profesionálního) zařadil naprosto rovnoprávně po bok profesionálů. Se souborem *Jelo* mohl důsledně a soustředěně v podmínkách amatérského divadla kontinuálně rozvíjet svou poetiku, jak dokazují další inscenace: *Tauridus* (scénář z roku 1985), montáž z veršů Ch. Morgensterna *Polepšovna* (1986), *Had* (1987) a konečně dvě inscenace z roku 1988: *Mata Hari* a *Přeměna* podle známé novely Franze Kafky.

Petrem Léblem – jeho souborem i inscenacemi – se v českém amatérském divadle dravě a útočně prezentovala skupina tvůrců, kteří vědomě a záměrně využívali jisté nezávislosti a volnosti amatérismu k tomu, aby mohli uskutečnit svůj divadelní systém, svou divadelní strukturu. Což samozřejmě sloužilo jejich vidění světa. Toto využívání méně či minimálně „řízeného“ amatérského divadla mělo společného jmenovatele v tom, že šlo o tvůrce, kteří mírou a pronikavostí svého talentu byli předurčení k tomu, aby sebevědomě a bez zábran vstupovali na půdu *estetické a umělecké funkce*, aby posouvali amatérské divadlo naprosto cílevědomě do poloh, v nichž se tyto funkce od prvního okamžiku staly prvořadými. Jejich následná profesionalizace je jenom potvrzením toho, že v počátečních fázích jejich divadelní dráhy byla amatérská základna zřejmě nejlepší – a asi také jediné možnou – příležitostí, jak zkoušet a rozvíjet cestu, k níž je jejich talent vedl. Kromě Lébla i jména jako J. A. Pitúnský, Milan Šteindler, Tomáš Vorel, David Vávra, Tomáš Hanák, Václav Marhoul a další prokazují, že je to nástup celé *generační skupiny*, která plynule přejde do profesionální sféry umění i proto, že už na bázi amatérského divadla dokázala své kvality. Stane se tak po listopadu 1989. Což znovu potvrzuje, že pro tyto tvůrce bylo v období normalizace amatérské divadlo zřejmě jediným místem,

kde mohli pěstovat svůj talent a realizovat své pojetí divadla. Je to svým způsobem *ojedinělý jev v dějinách českého divadla*. Zajisté, že už předtím byli amatéři, kteří přešli k profesionálům. Ale nikdy to nebyla skutečně celá skupina, která se takto důsledně připravila a v amatérském divadle záměrně „etablovala“. Byla k tomu normalizací zřejmě *přinucena*, aby pak ve změněných společenských podmínkách uplatnila zkušenosti, získané amatérskou činností, v divadle profesionálním. V tomto kontextu je tento jev i přímo „hmatatelným“ vyjevením paradoxu doby normalizační, jež amatérské divadlo do slova přivedl k tomu, že začalo v jisté své části plnit funkci uměleckou a estetickou jako jednu ze svých hlavních funkcí. V tomto smyslu je existence této skupiny v amatérském divadle a její další vývoj k profesionalizaci logickým a přirozeným vyústěním této tendence. [Tvorbou režisérů této skupiny se české divadlo nejradikálněji rozešlo s předešlou etapou ovlivněnou moderním (avantgardním) divadlem (včetně šedesátých let) a vstoupilo do období „po moderně“, tedy „postmoderního“. I v tom její význam přesahoval amatérské divadlo. [Groteska Petra Lébela má v tomto směru téměř „zakladatelské“ místo. V ní se totiž tato tendence s takovou silou a uceleností v českém divadle projevila poprvé. Byla v ní nezávaznost a nezodpovědnost, do níž ústil všeobecný a vševládnoucí princip hravosti, jenž s ironií, sarkasmem, parodií, blasfemií, vztekem, zoufalstvím, úsměvem i výsměchem odmítal naprosto tento svět jako nezměnitelný a projevoval touhu vše nezměnitelné



292/ Tadeusz Różewicz: *Kartotéka*, soubor Lampa Praha, režie Jiří Langr, na snímku Petr Gruša, 1986



293/ Mircea Eliade - Petr Lébel: *Had, Jak se vám jelo Praha*, režie, scéna, kostýmy Petr Lébel, na snímku v roli Andronika, 1987

zničit. Už nebylo možné jakkoliv se přihlásit k socialismu třeba i „plebejskému“. (Groteska se od dosavadní „autorské“ podoby alternativního divadla lišila i dalšími rysy. Nebyla „chudým divadlem“, jak autorské divadlo valnou většinou bylo, ale enormně zdůraznila vizuálnost bohatou až pompézní barevností a bizarností kostýmů. Jejím cílem nebylo jasné sdělení témat, fragmentaritou dosaženou hyperbolizací jednotlivých dílčích situací a jejich smyslu směřovala k metaforické mnohovýznamovosti, která otvírala ohromný *prostor pro vlastní interpretaci diváků*. Nepůsobila na ně přímočarostí příběhu, ale celkovou atmosférou, agresivitou vizuální složky a překvapující, až šokující nespojitostí jevů, které se stávaly nezařaditelnými a touto svou vlastností doslova obecnost provokovaly.)

Dalším souborem, jenž Šrámkovým Pískem v roce 1986 vystoupil na nejvyšší bod oběžné dráhy alternativního divadla a odtud pak zasáhl do vývoje divadla nejenom amatérského, byl *Ochotnický kroužek z Brna* s inscenací *Kafkovy Ameriky* (premiéra 1985), již režírovali J. A. Pitínský a Petr Osolobě. Vyzněla jako programové vyjádření a pojmenování situace mladých narážejících obdobně jako hlavní postava Ameriky Karel Rossman na soudobé odlidštěné společenské rituály. O rok později uvedl Ochotnický kroužek hru J. A. Pitínského *Ananas* (autor ji také režíroval). Byla to *groteskní koláž*, která s odstupem a nadhledem nahlížela dobové realie šedesátých let a touto námětovou i tematickou složkou vnesla poprvé do českého divadla pohled jiné generace na toto „legendární“ údobí. Prvenství Ananasu nebylo ovšem jenom v této sféře. Přinesl na amatérské jeviště – ani na divadle profesionálním to ostatně tehdy nebyly příliš frekventované polohy – *prvky thrilleru a morbidity*, které v pravém smyslu toho slova „ztělesňoval“ Martin Dohnal jako průvodce inscenací Christoforov. (Mimochoodem – opět to je jeden z amatérských tvůrců, jenž se později z autora hudby k inscenacím Ochotnického kroužku stal autorem hudby v profesionálních divadlech.) Z oněch thrillerových a morbidních prvků sestával nejen záměrně „naivní“ příběh, ale především z nich vyrůstal základní smysl celé inscenace, jímž byla *úzkost z degradace lidskosti*. Ve spojení s dobovými



294/ Malování geometrickou řadou, Baletní jednotka Křeč Praha

reáliemi šedesátých let to svědčí o tom, že tato skupina amatérských tvůrců opouštěla radikálně prameny, jež v počátcích rozmachu alternativního divadla vydatně čerpaly z inspirací tohoto proudu divadla (v době „malých jevištních forem“) let šedesátých. 28. Šrámkův Písek v roce 1988 nadšeně uvítal další Pitínského „autorské“ dílo (režie i text) – „sociální drama“ *Matku*, která potom vzbudila velkou pozornost na setkání profesionálních studiových divadel v Hradci Králové a stala se součástí repertoáru profesionálních divadel v devadesátých letech.



295/ Kurt Vonnegut, Petr Lébl: Grotoska, Doprapo (později Jak se vám jelo, později Jelo)
Praha, režie, scéna, kostýmy a role Wilbura Petr Lébl, 1985



296/ Franz Kafka: Amerika, Ochotnický kroužek Brno, scénář a režie J. A. Pitínský,
Petr Osolsobě, scéna Tomáš Rusín, na snímku Štěpán Rusín jako Karel Rosmann
a Marie Ludvíková, 1985

se vyhnout se všem předem připraveným myšlenkovým a organizačním konceptům. Dostali se od začátku do opozice proti všemu, i jejich pojetí amatérismu se lišilo od ostatních souborů. Samozřejmě, že je nemohla přijmout oficiální místa a oficiální kritika, ale stejně často nebyli chápáni ani divadelníky a kritiky spojenými s dosavadní podobou alternativního divadla. Kořeny vedou do počátku sedmdesátých let, kdy se ve skutečném sklepě začala scházet skupina lidí a hnutí „Sklep“ začalo zasahovat čím dále tím více mladých tvůrců, až se posléze vedle divadla *Sklep* objevila v roce 1974–1975 *Recitační skupina Vpřed* pod vedením Lumíra Tučka a v roce 1979 vzniká jádro *Baletní jednotky Křeč* Michala a Šimona Cabanových. V roce 1980 zahájili David Vávra a Tomáš Vorel ze Sklepa spolupráci s pantomimickým souborem *Mimosa*. *Výtvarné divadlo Kolotoč* z iniciativy Č. Sušky, M. Baumbrucka a P. Richtra začalo svou činnost v roce 1982. Pražská pětka odmítla principy „druhé divadelní reformy“, i když vlastně dovedla některé její tendence do důsledků: ke stylové nečistotě, k jasné a úderné výpovědi křečovitého šklebu, ostrého výsměchu, nemilosrdné ironie a krutého sarkasmu. Záměrně ovšem zdůrazňuje *nepolitičnost*. Je to – jak sami o sobě říkají – první generace, jež nevyrostla ze šedesátých let. Chtěli se odlišit jak od oficiálního umění, tak od undergroundu, ale i od „moralizace“ generace čtyřicátníků. Nepocitují křivdu, že jim normalizace zabránila pracovat, nevyčítají nic otcům a předchůdcům – berou situaci tak, jak je, žijí v ní a chtějí ji věcně reflektovat. Společné vystoupení souborů Pražské pětky – *Divadelní Lucerna 20. dubna 1986* – pak zájmem obecenstva i ohlasem v divadelním životě potvrdilo, že jde o jev zasahující výrazně do osudů českého divadla druhé poloviny osmdesátých let.

⟨Přes všechny rozdíly mezi Jelo, Ochotnickým kroužkem a soubory Pražské pětky vyrůstali všichni z atmosféry spotřebitelství, videoklipů, masové kultury dvacátého století, rockové hudby;



297/ J. A. Pitínský: *Ananas*, Ochotnický kroužek Brno, režie J. A. Pitínský, na snímku Marie Ludvíková jako Slávka Kosová, Petr Osolsobě jako Hynek Kos, Radek Nečas jako Radek, 1987

překračování druhů a žánrů, fragmentárnosti, divadelní expanzivnosti, která přijímá a využívá jakékoliv podněty. *Synkretismus, ironie, mnohovýznamnost* jsou pro ně základem uměleckého cítění, myšlení, vyjadřování. Je to divadelní „postmodernismus na český způsob“,¹² jenž určuje tvořivé klima inscenací těchto souborů, které někdy až provokativně staví na odív *eklektičnost* svých prostředků a emocionální postoj k realitě dovádějí až k iracionalitě, *k obsedanci snů*.] Celou svou činností tyto soubory v maximální

míře demonstrovaly – i využily – určitou nezávislost amatérského divadla jako vlastnost, která mu umožňovala překonávat normalizační omezení. To byla základní a rozhodující podmínka inspirativního pohybu – byť často paradoxního – k němuž se české amatérské divadlo v normalizačním dvacetiletí dopracovalo]



Inspirativní proud měl ovšem i řadu reprezentantů, kteří sice nedospívali ve svých inscenacích k vrcholům, přesto však ve svém souhrnu upevňovali vážnost a podnětnost amatérského divadla i jeho postavení neopakovatelného, jedinečného fenoménu v té části české kultury, která se více nebo méně dokázala vymknout oficiálním stanoviskům a vytvářet samostatně určité hodnoty. Například v roce 1984 nastudovalo *Divadlo Metra Blansko* v režii Jiřího Poláška *Elektrickou pumu Jiřího Suchého a Ferdinanda Havlíka* a otevřelo tím – díky kvalitě této inscenace, jež nebyla „vpuštěna“ na Jiráskův Hronov – cestu k plné rehabilitaci těch žánrů, jež doposud stály mimo „náročné, ideové“ divadlo. Nikoliv náhodou se v roce 1989 koná v Havlíčkově Brodě první ročník nového amatérského festivalu, jenž nese název *FRMOL*, odvozený od frašky, operety, revue a muzikálu. Jeho cílem je učinit „zábavu“ plnohodnotnou součástí českého amatérského divadla. V tomto kontextu inscenace *Dividýlka ze Slaného*, která vznikla na základě textu J. N. Nestroye a J. Šímy v režii Jaroslava Hložka a jmenovala se *Hostina Kanibalů* (1986), byla nejenom politickým kabaretem, ale právě i druhem zábavné divadelní produkce, jež potvrzovala – stejně jako blanenská inscenace – průnik postupů a principů alternativního divadla i do oblasti, která usilovně a dlouho těmto trendům vzdorovala.

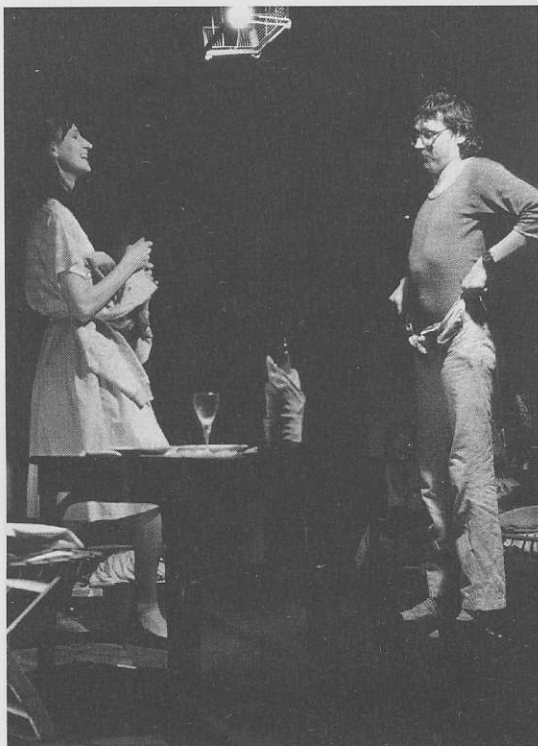
Tato tendence amatérského divadla vytváří v letech 1985–1989 inscenace, které vnikají i na další území, jež do té doby české divadlo příliš nezmapovalo. V roce 1987 uvádí na FEMADu soubor *Lucerna Praha* v režii Oldřicha Kužílky, jenž na počátku 70. let začínal se souborem Adadas a v polovině 80. let působil v souboru *Vizita*, *Gombrowiczovu Yvonnu*, *princeznu budrgundánskou* a *Malé divadlo v Ústí nad Labem* v režii Rudolfa Felzmana pod společným názvem *A nakonec choromyslní* dva texty S. I. Witkiewicze: *Bláznivou lokomotivu* a *Matku*. Na témže 15. ročníku FEMADu uvedlo svou inscenaci, jež pod názvem *Sen* vznikla na motivy Shakespearova *Snu noci svatojánské*, *Divadlo AHA! z Lysé nad Labem*. Soubor už před dvěma lety zaujal inscenací textu M. Pokorného a M. Moravce *Tragedyje masopustu čili Poslechněte lidív* režii M. Pokorného.



298/ Jiří Suchý, Jiří Šlitr: *Elektrická puma*, soubor *Metra Blansko*, režie Jiří Polášek, 1984



299/ J. N. Nestroy, J. Šíma: *Hostina Kanibalů*, *Dividýlko Slaný*, režie Jaroslav Hložek, 1986



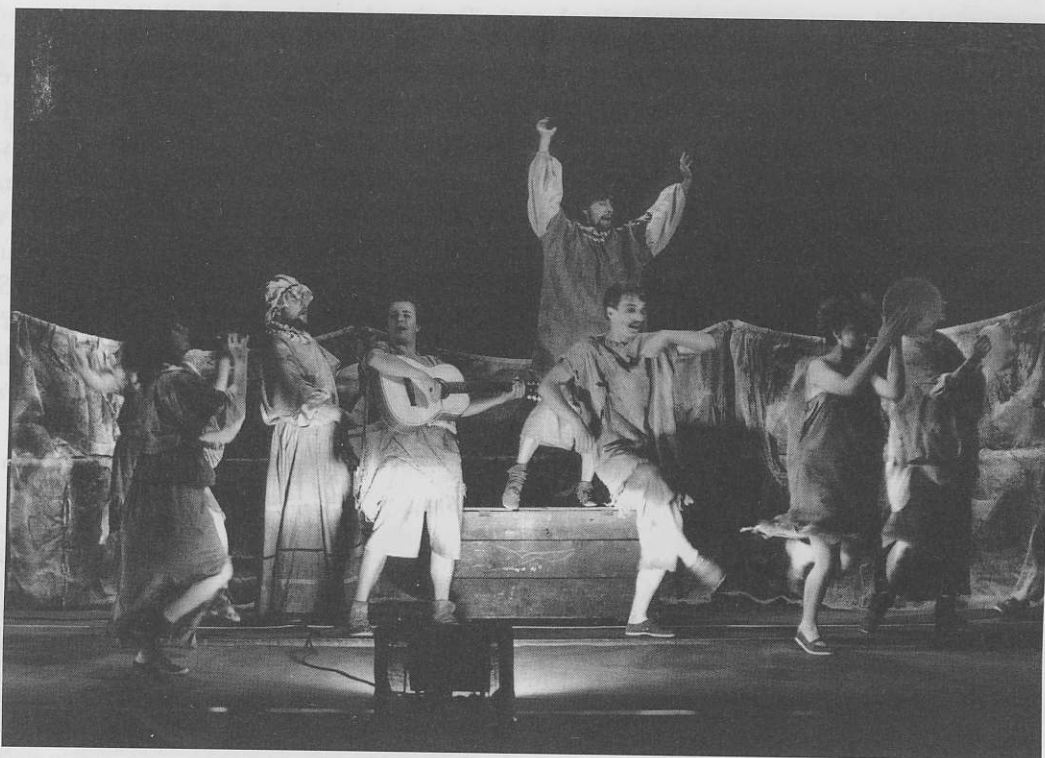
300/ Woody Allen: *Zahraj to znovu, Same*, Lucerna Praha, režie Peter Scherhauser, tento soubor Malostranské besedy vytvořil v 80. letech zajímavý typ amatérského repertoárového divadla, kdy režii svěřoval předním osobnostem profesionální alternativní scény, 1987

V roce 1989 nastudoval – opět v režii M. Pokorného – Rózewiczovu hru *Stará žena vysedává*. Inscenace textů Witkiewiczových, Gombrowiczových a Rózewiczových rozrušují razantně tradiční principy divadelního jazyka evropské činohry, jenž stojí na metonymii – to jest na věcné souvislosti. Tyto texty metonymičnost potlačují a hlavním prostředkem svého výrazu činí metaforu jako „přerušení kontinuity plynutí každodenního životního světa a k zavedení vyšší roviny vědomí, respektive komplexního postoje za účasti sebe-reflexe, vyšších vrstev významů a signifikace“.¹³

Tento stálý příval *metafory* jako hlavního prostředku vnímání skutečnosti, přemýšlení o světě, způsobu sdělování je stále četnější u řady inscenací alternativního divadla. Od druhé poloviny osmdesátých let je pak už všudepřítomný – viz například „předmětná metafora“ svitavského „Céčka“. Tvoří postupně nový hlavní předěl mezi dvěma základními principy divadelního jazyka amatérského divadla. Přináší úspěch i neúspěch, pokusy plodné stejně jako neplodné, až diletantské. Tradiční činohra samozřejmě nadále stála na *metonymičnosti*. Skrze ni uplatňovala „odkazové, příznakové“ téma jako osobní postoj ke skutečnosti jak v celku inscenace, tak i v tvorbě jednotlivých herců. Jazyk českého činoherního amatérského divadla uměl v druhé polovině osmdesátých

let na této bázi stvořit velmi kvalitní inscenace, jakou byla třeba *Gregarova* režie *Daňkovy Věvodkyně valdštejnských vojsk* v souboru *Vicena Ústí nad Orlicí*. Tato inscenace stojící na principech metonymie a interpretačního divadelního jazyka měla řadu kvalit, jež překračovaly běžný rámec „tradičního činoherního“ divadla. Byla proto vybrána v roce 1987 i na FEMAD, kde ovšem pro tento typ divadla už v této době příliš pochopení nebylo.

Prolínání a prostupování interpretace a neinterpretace, zachovávání textu a zase jeho „restrukturalizování“ všemi prostředky, včetně „autorského“ herectví, se v menší nebo větší míře projevuje v široké rozloze českého amatérského divadla, které tak v mnoha inscenacích začíná *spojovat činohru a alternativní proud*. O „inspirativnosti“ této tendence svědčí i to, že se ve venkovském divadle také začínaly formovat dva soubory, které velice brzo upoutaly pozornost i mimo svou „soutěžní kategorii“ končící na národní přehlídce ve Vysokém nad Jizerou. Prvním z nich byl soubor z *jihomoravského Ořechova*, jenž pod vedením a v režii ořechovského rodáka, profesionálního režiséra *Vlastimíla Pešky*, začal krok za krokem budovat svůj styl, který dokázal zcela a nově nahlédnout a přetvořit nejrůznější texty – od *Brandonovy Charleyovy tety* až po *Jiráskovu Lucernu* i *Jarryho Krále Ubu*. To vše s trvalou vůlí dát divákovi *zábavné divadlo*. Druhým bylo *Rádobydivadlo* ze severočeského Klapý, jež v režii *Ladislava Valeše* začalo rychle uzrávat v soubor, který z nejrůznějších stran a nejrůznějšími postupy chtěl „burcovat lidi a odkrývat jim hierarchii hodnot“. Valešovými inspirativními zdroji byla Zeleneč s Bednárikovými inscenacemi, režie Léblův a představení Niny Vangeli, vedoucí osobnosti českého amatérského pohybového divadla, které se snažilo konfrontovat rituál a banalitu jako líc a rub současného života a zároveň takto metaforicky odhalovat člověka v jeho základních průsečících, jak to demonstrovalo například Dvořákovo *Requiem* z roku 1987.



301/ M. Pokorný, P. Moravec: *Tragedyje masopustu čili Poslechněte lidé*, divadlo AHA! Lysá nad Labem, režie M. Pokorný, autor hudby P. Moravec, 1985



302/ Oldřich Daněk: *Vévodkyně valdštejnských vojsk*, DS Vicena Ústí nad Orlicí, režie Alexandr Gregar, 1986

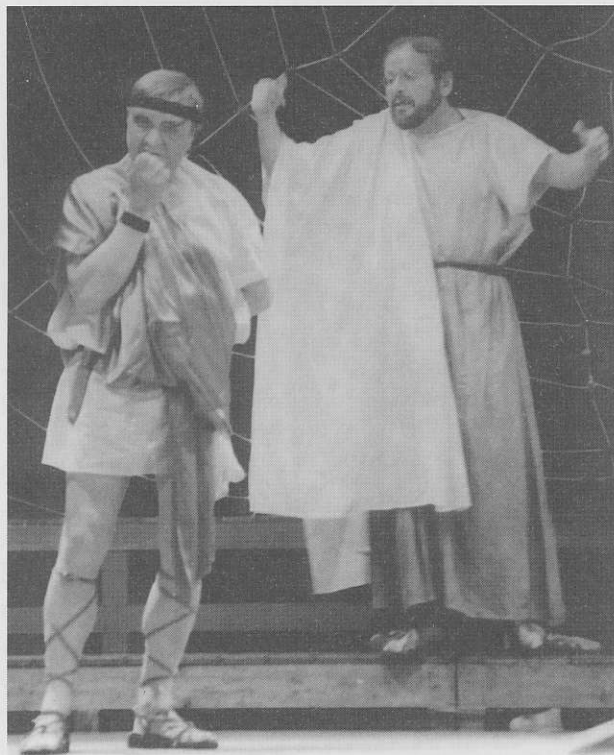


Tato rozmanitá šíře českého amatérského divadla činoherního a alternativního našla skoro symbolicky svůj výraz na 59. Jiráskově Hronovu – posledním předlistopadovém Hronovu v srpnu 1989. Účastnilo se jej celkem 24 souborů, což samo o sobě přesvědčivě svědčí o mohutnosti českého amatérského divadla té doby. Sedm těchto souborů vystoupilo v soutěžní části této „národní“ přehlídce, do níž byly nominovány kraji bez dalšího výběru; nominaci nevyužil pouze Severomoravský kraj. Zbývajících 17 představení bylo zařazeno do nesoutěžního programu. Jiráskův Hronov se vzdal „doplňkových“ programů a na bázi inspirativnosti *otevřel své dveře do široka souborům všeho druhu, jež byly schopné dostát tomuto kritériu jako součásti svého „oficiálního“ programu.*



303/ Vlastimil Peška, muzikolog, hudebník a režisér Tylova divadla z Ořechova

Symbolická byla už celková atmosféra, v níž se Jiráskův Hronov v roce 1989 odehrával. Projevila se okamžitě při už připomenutém skandálním „setkání prvního muže východočeské stranické nomenklatury“ se satirou Majakovského *Ledová sprcha*, s textem, jenž svou povahou usiloval prospět socialismu, vymýtit jeho chyby a nedostatky ve jménu komunistické budoucnosti. Inscenace *Metry Blansko* svou „poetikou“ text–appealu, hudebně–zábavního divadla, kterou soubor pěstoval a v níž dosáhl nesporně dobrých výsledků, nezveličovala a nezdůrazňovala ostrost jednotlivých satirických výpadů textů; spíše je uhlazovala, změkčovala. Ale přesto stačil Majakovský i blanenští vyvolat vážné podezření z jakéhosi „spiknutí“ proti režimu, jež se až neuvěřitelně stupňovalo. V každé maličkosti, jako třeba v návštěvě Jiřího Bartošky, který Hronovem doslova jen „proběhl“, byl shledáván úmysl zorganizovat cosi „protisocialistického“. Když potom jedna z členek krajského stranického aparátu našla na hronovské radnici portrét Masarykův zavěšený na dveřích – někteří lidé, kteří těmito dveřmi prošli několik minut před ní, neviděli nic – vypukla přímo nepřičetná atmosféra hysterie, strachu i „bdělosti a ostražitosti“. Hlíдалo se a podávala se hlášení, vyšetřovalo se jak v bývalém Východočeském, tak Jihomoravském kraji, jestli nebyl text Majakovského pro Jiráskův Hronov úmyslně předělán, aby vyprovokoval „nemístné reakce“, jak a kým byl vybrán atd. atd.

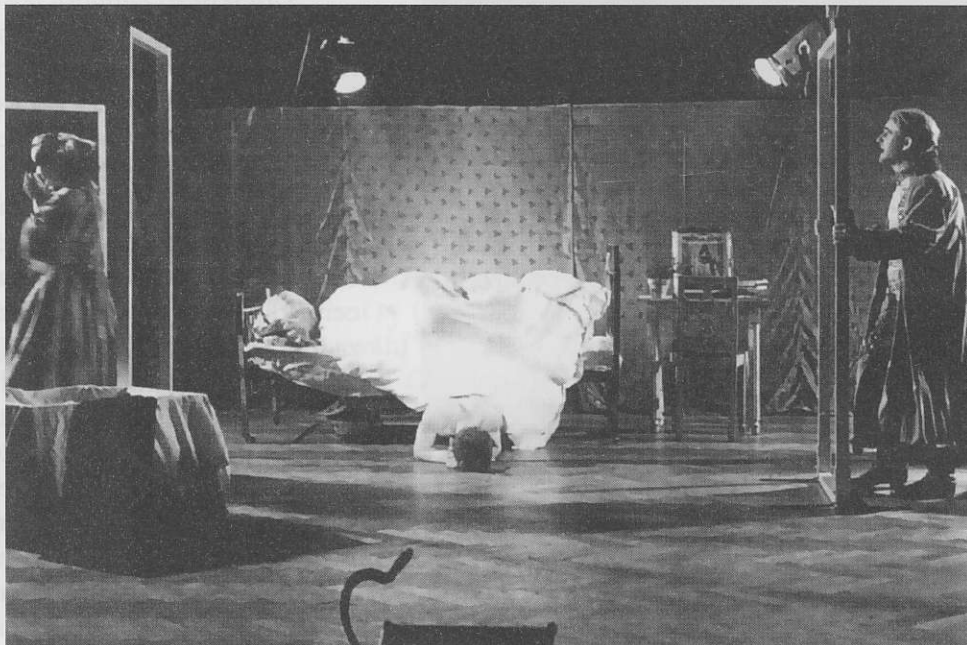


304/ Za časů Nerona a Seneky, Rádobydivadlo Klapý, režie Ladislav Valeš, na snímku Vladimír Kašpar jako Nero a Pavel Fischer jako Seneca, 1988

To všechno svědčí hlavně o celkovém společenském, těsně předlistopadovém klimatu. Ale také o napětí mezi přinejmenším podstatnou a ne malou částí amatérského divadla a orgány „stranického a státního řízení“. *Řada inscenací i akcí českého amatérského divadla tehdy bezprostředně ustupovala do přímého politického kontextu.*

Někdy záměrně a vědomě jako třeba v případě *úpičského Festivalu současné tvorby*, jenž v roce 1988 rozšiřuje svůj zájem na téměř všechny „projevy a podoby“ alternativního umění s neskrývaným dopadem společenským a pořádá například se-

mináře za účasti Michala Žantovského, Jaroslava Kořána, Josefa Skalníka. Stejně tomu bylo i s inscenací *Oáza* Zd. Zahradníka a Zd. Martince (*Divadélko na Štaflích z Dobrušky*), které zvolilo formu vyložené politického kabaretu, jenž v podobě „rozsáhlejší“ předscény „voskovco-werichovského“ typu předvádělo příběh dvou turistických značkařů, kteří vytyčují pro jiné cestu k oáze, aniž vědí, kde je a kudy se k ní jde. Nicméně – jsou k této činnosti povoláni a přes svou slepotu a bezradnost jsou přesvědčeni o tom, že jako „předvoj a vůdci“ ukážou ostatním cestu. Druhý alegorický význam tohoto příběhu i všech situací a rozhovorů byl tak jasný, že jej obecenstvo přijímalo jako význam „prvotní“ a okamžitě si jej převádělo do svých zkušeností s „vedoucí úlohou strany“.



305/ F. Kafka, P. Lébl: *Přeměna, Jak se vám jelo Praha*, scéna *Probuzení Řehoře Samsy*, 1988

Jindy „političnost“ obsahovaly diskuse o divadle, které se velice často obracely k problému základnímu: jak se může divadlo vyslovovat k současnosti. Přesně to charakterizuje výrok Jarmily Černíkové na středočeské přehlídce amatérských souborů v roce 1989, když na otázku, jak a o čem hrát, aby pohled neulpíval pouze na povrchu jevů, řekla: „Hrejte pravdu!“¹⁴ *Vůle „hrát pravdu“* začala v amatérském českém divadle v „předlistopadovém“ údobí mohutnět a není proto divu, že 59. Jiráskův Hronov proběhl za té napjaté, až konfrontační a ze strany „oficiálních míst“ hysterické atmosféry.

Nesoutěžní část 59. Jiráskova Hronova šla napříč všemi druhy, poddruhy a žánry českého amatérského divadla a představila je v provedení souborů zcela neznámých, které toho roku právě uspěly ve své „oborové kategorii“, i souborů, jež zaujaly trvale vedoucí postavení v českém amatérském divadle. *Svitavské Céčko* zahrálo *Edwarda*, jenž realizoval snad nejvýrazněji v rovině „předmětné metafory“ *synkretismus* neinterpretací jazyka alternativního divadla – od divadla poezie přes loutkové divadlo až k otevřenému autorství jednotlivých herců, kteří vystupovali za sebe a sdělovali své vlastní postoje k jednotlivým situacím, postavám, textům, loutkám. *Ochotnický kroužek* přivezl *Matku*; asi nejlepší text, jenž se zrodil v „lůně“ českého amatérského divadla v letech 1970–1989 a o jehož kvalitách literárních není pochyb. Navíc text, jenž své ústřední téma – „matku“ jako symbol vyšších, ne-li nejvyšších hodnot společenských – zpracovává s mnohovýznamností a neurčitostí „postmodernismu“, a zejména v ozvučích na „matky“ Gorkého a Čapka problematizuje mnohé, co tyto texty sdělují. Zejména



306/ Michail Bulgakov, Václav Klapka: *Mistr a Markétka*, Divadelní klub Jirásek Česká Lípa, režie Václav Klapka, na snímku Jana Važanová a Jiří Lechner, 1989

Gorkého Matka takto vstupuje do velice zvláštních souvislostí „černého humoru“, jenž nasvětluje pozoruhodným světlem „příběh“ revolucionáře a vůbec smysl revoluce. V „horším klimatu“ srpna 1989 a 59. Jiráskova Hronova „političnost“ této dějové a motivické linie vydatně zesílila.

Udělení *tří hlavních cen* přehlídky v soutěžní části také svědčilo o šíři a kvalitě českého amatérského divadla. Cenu dostal soubor *Jelo Praha* za inscenaci hry Franze Kafky a Petra Lébla *Přeměna*, což znamenalo uznání tohoto typu amatérského divadla, které se podílelo na konstituování „postmoderny, postavantgardy“ českého divadla konce osmdesátých a počátku devadesátých let. Druhou cenu dostal *Divadelní klub Jirásek Česká Lípa* za inscenaci hry Michaila Bulgakova a Václava Klapky *Mistr a Markétka*. Tím bylo oceněno vyvrcholení alternativního divadla, jež se rodilo v určité návaznosti na 60. léta, přejímalo jejich dědictví a zároveň je modifikovalo. Transformovalo v podmínkách let sedmdesátých podněty „druhé divadelní reformy“ v jeden z nejvýraznějších projevů českého amatérského divadla, který rozvíjel některé podoby a cesty divadla profesionálního – pře-

devším svým autorstvím. Třetí cenu dostalo *Studio Městského kulturního střediska z Volyně* za inscenaci hry Emila Vachka *Pec*. Tím se dostalo uznání klasickému činohernímu jazyku metonymického rázu v poloze realistické, pro něž měl volyňský soubor herecké vybavení, jež bylo schopné tvořivým způsobem interpretovat postavy, a tak dospět k jevištní realizaci překračující úroveň textu.

59. *Jiráskův Hronov* v roce 1989 nabídl různost druhů, poddruhů a žánrů divadla i rozdílnost divadelních jazyků. Přinášelo to nové problémy. Ukazovalo se, že ne každá „metaforická“ inscenace dokáže osobitost svého jazyka uskutečnit v takovém kódu, aby otevřela cestu k porozumění diváka. Bylo také zřejmé, že diváci jsou často připraveni i ochotni chápat divadlo jenom v rámci známých konvencí a nemohou porozumět inscenacím, které budují své systémy a struktury jinak. I tímto „problémovým způsobem“ dokázal poslední předlistopadový Jiráskův Hronov, že hlavní síla amatérského divadla let 1970–1989 spočívala v bohaté *diferenciaci*. Na ní mohlo české amatérské divadlo stavět, díky ní mohlo plnit své četné tradiční funkce v místní kultuře i přejímat funkce profesionálního divadla. A nakonec dospívat i k syntézám, v nichž využívalo své – méně omezené – nezávislosti k tomu, aby otvíralo otázky, které nemohlo klást divadlo plně závislé na oficiálním řízení a schvalování. Pro tyto *společenské problémy* hledalo nejlepší způsob vyjádření – rozvíjelo tvořivě specifické *kvality divadelní*.

LOUTKOVÉ DIVADLO V LETECH 1970–1989

Rok 1970 a léta následující... Počátek normalizace... Opět se začínají tančit „dobové tance“ od výročí k výročí, a ani v amatérském loutkářství nebylo jediné oficiální akce, která by nebyla „věnována“ některému z oněch „slavných“ výročí, případně hned několika.¹

I amatérské loutkáře „řídí“ *Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti (ÚDLUT)*, od roku 1972 *Ústav pro kulturně výchovnou činnost (ÚKVČ)*, ústřední poradní sbor, krajské a okresní poradní sbory, krajské a okresní metodici... Ti všichni se (kromě vesměs záslužné metodické činnosti) podílejí především na vyhlašování, organizování (a ovšem také kontrole) každoročních soutěží, od okresních přehlídek až po *Loutkářskou Chrudim* (případně *celostátní festival v Žilině*). Kromě „dramaturgických konzultací“, např. „o repertoáru k přípravě oslav 50. výročí KSČ“ nacházíme např. v propozicích ke 20. loutkářské Chrudimi v roce 1970 větu: „ÚDLUT si vyhrazuje vyřadit z konkurzního řízení přihlášené inscenace, které nebudou odpovídat dramaturgickým požadavkům přehlídky,“ či v soutěžním řádu z roku 1977 pokyn, podle něhož soubory musely předkládat porotě tzv. přehled aktivity, potvrzený zřizovatelem.²

Stranou nezůstala ani *Skupina amatérských loutkářů Svazu českých divadelních ochotníků (SAL SČDO)*,³ která od roku 1974 pravidelně vypisovala tzv. Soutěž aktivity. Důkladný bodovací systém pamatoval na všechno: od počtu premiér, přes účast na školení, výstavky, odběr odborného tisku, agitační vystoupení, až po funkce v KSČ, SSM, ROH (1 funkce – 10 bodů, tedy jen o 5 méně, než bylo možno získat za nastudování nové inscenace). Součástí bylo i závazkové hnutí. Soutěž byla většinou členských souborů akceptována.

V roce 1963 převyšoval počet amatérských loutkářských souborů tisícovku (1172), pak nastává pokles (1970 – 309), poté přichází opět mírný vzestup (1974 – 478), ale pak opět mírný pokles (1977 – 410). V roce 1980 působilo v ČSR 567 loutkářských souborů se 7940 členy, což představovalo 2,1 % všech osob, věnujících se zájmové umělecké činnosti (dále ZUČ). Jaké byly příčiny onoho poklesu počtu souborů na rozhraní 60.–70. let (nejde-li ovšem o čísla zfalšovaná)? Krom úmrtnosti „přirozené“, s níž nutno u amatérských souborů počítat, se zde jistě projevil jak jevy související s jistým uvolněním ve společnosti ve druhé polovině 60. let (např. nabídka kulturních hodnot do té doby tabuizovaných), s opravdovým zájmem veřejnosti o politické dění, tak s bouřlivým vývojem profesionálního loutkářství. Mezi amatérskými soubory převládla buď rezignace na nové podněty, nebo naopak snaha o nápodobu vzoru, jež při často extrémní náročnosti výtvarně–technické složky do té míry narušila zaběhnutý provozní moloch, až to ve svém důsledku vedlo k zastavení činnosti. Další příčinou, byť na počátku 70. let tento proces teprve začínal, byl odklon od pouhé reprodukce k autentické tvořivosti. Tehdejší ministr kultury M. Klusák ovšem onen pokles počtu souborů považoval jednoznačně za „přímý důsledek rozkladného působení pravicových a kontrarevolučních sil ve společnosti a v kultuře samé“.

Relativně hodně loutkářských souborů vyjždělo v 70. a 80. letech do zahraničí, dokonce i kapitalistického – tam ovšem podle představ schvalujících orgánů jako občané reprezentující přednosti socialistického zřízení.⁴

Naštěstí mezi halasnými prohlášeními a praxí zela přece jen jistá mezera. Ona obludná ambaláž „slavných výročí“ a jevů s nimi souvisejících, jako by v oblasti amatérského loutkářství běžela spíše formálně po své vlastní linii, dění na jevišti ovlivňovala jen málo. Zde ovšem zapracovala i autocenzura. Do práce souborů zasáhly jistě i osobní postihy, které se nevyhnuly ani lidem, zabývajícím se ve volném čase loutkovým divadlem, zdokumentování tohoto jevu však prozatím chybí.

Pro ilustraci dobové situace a permanentní diference mezi proklamacemi a praxí můžeme porovnat *Císařovu* recenzi 8. bábkarské Žiliny – celostátní přehlídky amatérských loutkářských souborů (k 60. výročí VŘSR), jejíž tón udává název *Žilina, ach Žilina*⁵ a v níž autor píše o absenci „nových, pozitivních vývojových proudů“ a o „přešlapování na místě“, s nechutně fráзовitým, oficiálně politickým závěrečným vyjádřením poroty.

Ale vyskytly se i zásahy „vyšší moci“ např. dramaturgizaci Šotolova románu *Svatý na mostě* nemohl L. Richter uvést v souboru pražského Ústředního domu pionýrů a mládeže Julia Fučíka (ÚDPMJF), ale musel se pod firmou *Divadlo na kahánku* uchýlit do Říčan u Prahy (1982). A dokonce ještě v roce 1986 se pražský soubor Klika nedostal na LCH s inscenací podle B. Němcové *Pecko*, jen proto, „že kdosi nebyl schopen odlišit duchovní téma od religiozity a vyděsil se...“⁶

Nejvýraznější přemet se počátkem normalizace odehrál v *dramaturgii*. Řada autorů a titulů byla na dlouhá léta zapovězena. Tento problém však české amatérské loutkové scény příliš nepostihl (a když, tak spíše hypoteticky). Špičkové texty F. Pavlíčka či L. Aškenazyho se svou náročností většinou vymykaly možnostem amatérů. *Kainarova Zlatovláska* se ovšem hrát mohla, neboť její autor byl předsedou přípravného výboru nového „obrozeného“ Svazu spisovatelů.

Zcela ojediněle se objevily snahy o „angažovanou dramaturgii“ – ať už šlo o protiválečnou agitku J. Srnce a M. Zelenky z roku 1958 *Pan Sen (Jitřenka Brno)*, či „revoluční alegorii“ *Preobraženského – Obrazcova Velký Ivan (Jitřenka Brno, Loutka Litvínov)* či schematické *Lukešovy Čarovné květiny* z roku 1949 (Tišnov), *Simanovovu Aladinovu kouzelnou lampu* z téže doby či *Bártkovy Signály z Karakatu* z roku 1961 (Mnichovo Hradiště).



307/ Ve velmi diskutované inscenaci Pecko, LS Klika Praha, byly použity totemové loutky, 1986

V souvislosti s dramaturgií období normalizace stojí za zaznamenání část informace o besedě s východočeským krajským funkcionářem KSČ Pravdou na LCH 1971: „Soubory by měly uvážít, zda jejich představení určená dětem nevyvolávají na některých místech nežádoucí reakce dospělého publika.“⁷

Nejhranějšími tituly na amatérských loutkových scénách v roce 1969 (ze 434 představení hlášených DILII) byly *Malíkův Míček Flíček*, *Cinybulkův Ostrov splněných přání*, *Schmoranzův Začarovaný les* (tedy tituly „věčně zelené“, vyrůstající ze spolkové – marionetářské tradice) a – *Karafiátovi Broučci*. Posledně jmenovaný titul byl nesporně plodem „obrodného procesu“ (jistou roli tu asi sehrál i tehdy promítaný TV seriál). V nejbližších dvou třech letech se stal, byť s potlačenou religiózní vrstvou, doslova „hitem“ (a to hned v několika dramaturgických), aby pak zase tiše vymizel.⁸

Tři z těchto titulů – *Broučci* (1971 – Kašpárkova Říše Olomouc), *Míček Flíček* (1972 – Loutka Litvínov) a *Ostrov splněných přání* (1973 – C Svitavy) – se objevily i v programu LCH vedle řady bestsellerů 50. a 60. let, jako byly např. *Gernětové a Gurevičové Kačátko*, *Polivanovové Veselá medvídata*, *Čtvrtkův Honza, čert a Kašpárek*, *Tomasové Lízinka*, *Januszewské Tygřík Petřík*, *Urbánův Bleděmodrý Petr*, tedy tituly osvědčené, leč notně ohrané. I méně frekventované tituly jako *Speranského Krása Nevídaná*, *Středův Čaroděj ze země Oz*, *Kákošova hra O třech krásách světa*, *Švarcův Mořský car*, *Markové Tanec s čertem*, *Čajkovského balet Spící krasavice*, *Drdův Zapomenutý čert* byly většinou staršího data. Z vítězných her soutěže ministerstva kultury z roku 1971 se objevila *Pavlíkova hra O sluneční panence a deštovém panáčkovi a Pospíšilové Princezna s ozvěnou*. A to stále zkoumáme – z čistě dramaturgického hlediska – „vršek ledovce“, jímž je repertoár LCH v prvních normalizačních letech. V běžném repertoáru byla několikrát uvedena tehdy nová, kvalitní *Pavlíkova hra Jdi tam – nevím kam, přines to – nevím co*, podle ruské lidové pohádky. Za zmínku stojí už od 60. let narůstající dlouhodobá obliba osobitých pohádek *A. Mikulky*, jakož i zvýšený výskyt bestsellerů televizního původu (*Čtvrtkův Rumcajs* či *Křemílek a Vochomůrka*).

V tomto dramaturgickém výčtu prozatím záměrně pomíjíme produkci několika souborů (soubor ÚDPMJF Praha a z jeho lůna vzešlý *Blažejíček*, posléze přejmenovaný na *Paraple, šumperští*



308/ Jan Karafiát, Jaromíra Nohelová; *Broučci*, Kašpárkova říše loutek Olomouc, 1971

Žabáci, C. Svítav), které už tehdy dělaly divadlo, jemuž se později začalo říkat „autorské“, ohledávající každý svoji specifickou poetiku, jejíž součástí byla i netradiční volba či přímo autorství literární předlohy. Zvláštní byl případ *svítavského Cěčka*, vedeného *Karlem Šefrnou*, který ač v těchto letech sáhnul po těch nejohranějších bestsellerech (*Kačátko, Ostrov splněných přání*), dokázal se svým souborem, aby konečný artefakt už jednoznačně a nezaměnitelně voněl „po kotlíku“ parodie,

grotesky a znamenité muziky, což vše bylo pouze výrazem autenticky osobitého vidění světa. Tím se soubor principálně odlišil od většiny inscenací obdobných titulů.

Nejhranějšími tituly roku 1974 byly opět *Míček Flíček, Ostrov splněných přání* a *Kačátko*. Druhým nejhranějším autorem po A. Jiráskovi (tedy včetně činohry) byl V. Cinybulk, zatímco na sedmém místě se umístil autor letitých, horkou jehlou šitých „kašpárkiád“ – B. Schweigstill.



309/ *Komedianti, dětský loutkářský soubor ÚDPMJF Praha, vedoucí Hana Budínská, 1969/1970*

Zmíněná autorská jména, tituly a témata z roku 1969 a počátku 70. let se do značné míry shodují s dramaturgickými přehledy z let 1967 a 1968. Lze tedy konstatovat, že – na rozdíl od činohry – dramaturgie amatérských loutkářů, jako výchozí složka inscenace, prošla společenskými otřesy *kontinuálně*, což ovšem na druhé straně znamená, že přechodné uvolnění zůstalo z tohoto hlediska nevyužito a že po roce 1969 nebylo příliš co – byť pod nátlakem – opouštět.

Loutkářská Chrudim probíhala jako přehlídka *celostátní* (soutěžily tu tedy i slovenské soubory) v letech 1971 a 1975, jako *národní* v letech 1970, 1972, 1976, 1977, 1978 a od roku 1981 až dosud. V roce 1973 měla označení *mezikrajová*.

V letech 1970 a 1971 se soubory na LCH vybíraly konkurzem, poté na základě výsledků krajských přehlídek, jimž předcházely přehlídky okresní. V letech 1974 a 1979 proběhl v Chrudimi III. a IV. ročník Mezinárodního festivalu loutkářů–amatérů a v roce 1980 se v rámci II. festivalu ZUČ uskutečnila Mezinárodní přehlídka loutkářských souborů socialistických zemí.

Dětské soubory soutěžily na LCH v samostatné kategorii do roku 1978 (od roku 1974 fungovala přehlídka dětských divadelních a loutkářských souborů v *Kaplici*). V 70. letech organizovala SAL v rámci chrudimské přehlídky semináře pro učitelky MŠ. Od roku 1981 tu probíhaly semináře v pojetí, jež je v podstatě – znásobeně a prohloubeně – praktikováno dodnes. Od téhož roku se vzhledem k potřebám autorských souborů začalo hrát i v jiných prostorách než jen na jevišti chrudimského divadla. Od roku 1986 se neodmyslitelnou součástí stala *Divadelní pouť*. V letech 1973, 1977 a 1981 se *celostátní* přehlídky uskutečnily v *Žilině*.



V článku *Amatérismus a 20 let profesionálního loutkářství* z roku 1969 napsal M. Česal mj.: „Amatérismus v divadelní tvorbě vzniká podle mého názoru především z vnitřního přetlaku, z niterné potřeby divadelního vyjádření jednotlivců, kteří se potom k realizaci svých cílů spojí

v kolektivů a přibírají další pracovníky, u nichž už tento přetlak nemusí být rozhodující. (...) Promítneme-li si pak tuto subjektivitu amatérismu do jeho nejvlastnějších funkcí, musíme dojít k poznání, že hlavní funkce jsou pak jen přídatné, doprovodné.“⁹

A právě *hledání svébytnosti*, jehož plodem byla vybuzená *tvůrčivost*, nesoucí nezaměnitelnou pečť svých tvůrců, i inscenační výsledky, posouvající vývoj celého loutkářství a vyvolávající následně i teoretickou reflexi, bylo nejcennějším přínosem 70. a 80. let. Nejcharakterističtější jevem tohoto období se pak ovšem staly – minimálně od poloviny 70. let – diskuse, půtky, šarvátky i bojovná vystoupení mezi „hledáči nového“ a „zastánci starých pořádků“. Diskutovalo se permanentně: v kuloárech LCH i dalších přehlídek, na stránkách Československého loutkáře apod.

V závěrečném hodnocení 25. loutkářské Chrudimi v roce 1976 hovořil Jan Dvořák o dvou výrazných koncepcích loutkářské tvorby. Jednu označil za „inscenaci v dobrém slova smyslu *tradiční*“ usilující „o zpřítomnění iluzivní podívané, využívání osvědčených scénografických schémat“.

Za podstatné pro tuto linii dále pokládal skutečnost, že se zakládají „na čisté loutkovosti“, která nepotřebuje nebo dokonce vylučuje účast herců na scéně. Celý provozní systém souborů tohoto typu je soustředěn na pravidelné hraní, takže smysl amatérské práce jednoznačně míří k divákům, většinou „na úrovni *divadelní reprodukce*“. Druhá, protichůdná linie staví svou tvorbou zejména „na orientaci *dovnitř* souboru“. Většinou jde o kolektivy mladých lidí, jejichž inscenace „volně zacházejí s textem a mnohdy míří k divadlu epickému“. Hraje se většinou bez opony, takže se přestavby stávají stylovým prvkem. Scénické principy vznikají často příměrem, metaforizací předmětů. Téměř vždy se dramatická postava vytváří ve „viditelném spojení loutky a jejího herce“. Podle Dvořáka tak divadelní iluze vzniká nepřímou, složitěji a většinou tvořivěji. Každé z obou koncepcí se však dá něco vyčíst – tradičnímu loutkovému divadlu, že málokdy nese pečť doby, antiiluzivnímu stylu pak to, že potlačuje prvořadost loutky a jejího působení. „Vím však, že vývoj se nedá zastavit,“ říká Jan Dvořák a vybízí k toleranci: „... nezavrhneme žádný z existujících loutkářských stylů, vyznávejme všechno, co je opravdu tvořivé...“¹⁰

Tento vcelku ještě smírný závěr se projevil i v rozložení cen – dostalo se i na K. Šefrnu ze svitavského Céčka i na F. Píska z brněnské Jitřenky, výrazné představitele obou shora zmíněných pojetí. Nicméně pozvolnému narůstání oné „tvořivější“ větve a „rozevírání nůžek“ mezi těmito dvěma základními přístupy k loutkářské práci už nebylo možné zabránit. A ani onen „smír“ už netrval dlouho.¹¹



310/ Ředitel loutkového divadla Drak Hradec Králové v 60. a 70. letech Jan Dvořák na starším snímku s legendou českého loutkářství Janem Malíkem

Tento proces pak našel odpovídající teoretický a diskusní ohlas na stránkách Československého loutkáře. Zasloužil se o to především Jan Císař seriálem *Rozhovory o amatérismu*.¹² Vyšel především ze vztahu textu a jeviště (pasivního či dynamického, reprodukcijního či tvořivého), jehož garantem je v prvé řadě režisér,

a rovněž konstatoval existenci „*dvojího divadla*“. Východisko je v obou přístupech stejné – hmota, materiál, předmět, který je schopen nabývat jiných významů, a stává se tak metaforickým scénickým obrazem. „Tradiční loutkové divadlo tuto schopnost a možnost předmětu být něčím jiným zaměřuje k tomu, aby co nejvíce napodobilo vnější stránku světa. ... Naproti tomu netradiční divadlo tuto nápodobu, toto vzbuzování iluze věrohodné a pravděpodobné reality zcela pomíjí. Jeho cíl je jiný. Přestupuje, pokud možno, do oblasti osvobozené a uvolněné představivosti a fantazie, rozpoutává zcela neomezenou libovolnou hru asociací a pokouší se tímto způsobem vyslovit souvislosti, které normálním způsobem vyslovit nelze.“ Ve hře je dále umělost loutky, která tak jako tak dokonalou nápodobu neumožňuje; řemeslo (chápané jako první stupeň), rozdělená interpretace (jež někdy může tvořivému přístupu napomoci) a samozřejmě „živáček“, který má – dle Císaře – své místo na loutkovém jevišti pouze tehdy, „proniká-li do tradičního zobrazení a sdělení skutečnosti, překračuje je a množí je o svou životní výpověď“. A tak jakkoli jeho přítomnost na jevišti představuje leckdy jen „útěk od loutkářského řemesla“, přece jen je to právě on, kdo dokáže nejspíše překročit práh pouhé reprodukce, jež – dle autora – do oblasti umění prostě nepatří, jako tam ostatně nepatří jakákoliv „tvořivost“. Jediným souborem, který do přelomu 70. a 80. let pokročil nikoli v ojedinelém opusu, ale v kontinuálním celku své práce k tvořivosti inovační, jejíž podstatou je „schopnost vidět a sdělovat skutečnost skutečně nově a jinak“ a která teprve umožňuje vstup na půdu umění, je podle Císaře *svitavské Céčko*. Teprve v poslední kapitole Císař přiznává, že základním popudem k napsání seriálu byl pocit, že amatérské loutkářství zaostává za jinými druhy amatérského divadla. Podle Císaře je to proto, že nejširší základna vůbec nezaznamenala, že nastal „výrazný přesun k tvořivosti jako ke kvalitě, která dovoluje jinak a nově vidět svět“. A naopak se obrnila svou základní jistotou, „že dětský divák loutky nezradí“. Za největší retardační moment tradičního loutkářství považuje reprodukci.



Už v 1. čísle Čs. loutkáře z roku 1980 explodovala další „bomba“. Pod názvem *Utoneme aneb Je amatérské loutkové divadlo umění?* zde *Luděk Richter* otiskl manifest, který spolu s *Jaroslavem Provazníkem* sepsali koncem roku 1978. I přes jistou siláckost ve výrazu a nutné zjednodušení, které ovšem k manifestu patří, šlo o první vyjádření vsutku nesmiřitelného postoje k netvořivému neumětelství, což v dobovém kontextu mělo značný význam. Zde je několik nejpodstatnějších bodů: Divadlo – jako kterékoliv umění – *musí být tvůrčí, tedy autorské*. Nejde výlučně o autorství textové předlohy, nýbrž i o tvůrčí přístup k hotovému dramatickému textu. *Dobrá reprodukce neexistuje*. Je-li umělecké dílo dobré, není již reprodukcí. A naopak. *Nemáme-li co říci, mlčme!* Nemáme-li na autorské, tedy tvůrčí divadlo, nekladme své těžiště do veřejného vystupování. Pro amatérský soubor je *specifická jeho funkce vnitřní*. Práce na sobě a pro sebe je svým kolektivotvorným významem společensky přinejmenším stejně důležitá jako funkce vnější – produkce představení. *Dosti spolkařského ochránářství a vzájemného utěšování!* Jásání nad pouhou existencí každého souboru je příznakem komplexu méněcennosti. *Nastolme jednotná kritéria*. Měřit každého podle jeho postavy je v zásadě správné; nezapomínejme však přitom také uvádět „nadmořskou výšku měření“.¹³

Jak k Císařovu seriálu, tak k Richtrovu článku se rozvinula bohatá diskuse, do níž přispěli v ročnících 1979 a 1980 J. Kovařík, P. Slunečko, E. Machková, J. Vorel, M. Matoušek, SAL aj., „reprodukce“ se stala zřejmě nejskloňovanějším pojmem – především její hranice, schopnost proměny i její ne-právo na život. Již v roce 1978 v „potyčce“ s *Petrem Slunečkem* souhlasí jeho oponent Jaroslav Provazník s tvrzením, že „by nebylo myslitelné za účelem zvýšení úrovně likvidovat soubory, které produkují podprůměrná představení“, ale hned dodává, že „tím spíš je nutné důrazně a otevřeně upozorňovat na jejich produkce – zejména tehdy, když jsou soustavně prezentovány na veřejnosti“.¹⁴

Roku 1980 se loutkářskou metodičkou divadelního oddělení Ústavu pro kulturně výchovnou činnost stala *Eva Machková*. Zcela jednoznačně dala „zelenou“ autorskému divadlu. Rok 1982 vyhlásil ÚKVČ „rokem metodickým“, jehož hlavním tématem se staly zejména otázky *tvořivé dramaturgické práce*, neomezující se na pouhý výběr z existující nabídky, ale hledající nové zdroje her pro amatérské loutkářské soubory, vedoucí od úprav a adaptací her starších nebo určených původně pro jiný amatérský obor, k samostatné tvořivé, autorské a autorsko-dramaturgické práci, k *autorskému divadlu*. Zdůrazněno bylo i jevištní novátorství a péče o jevištní řeč.

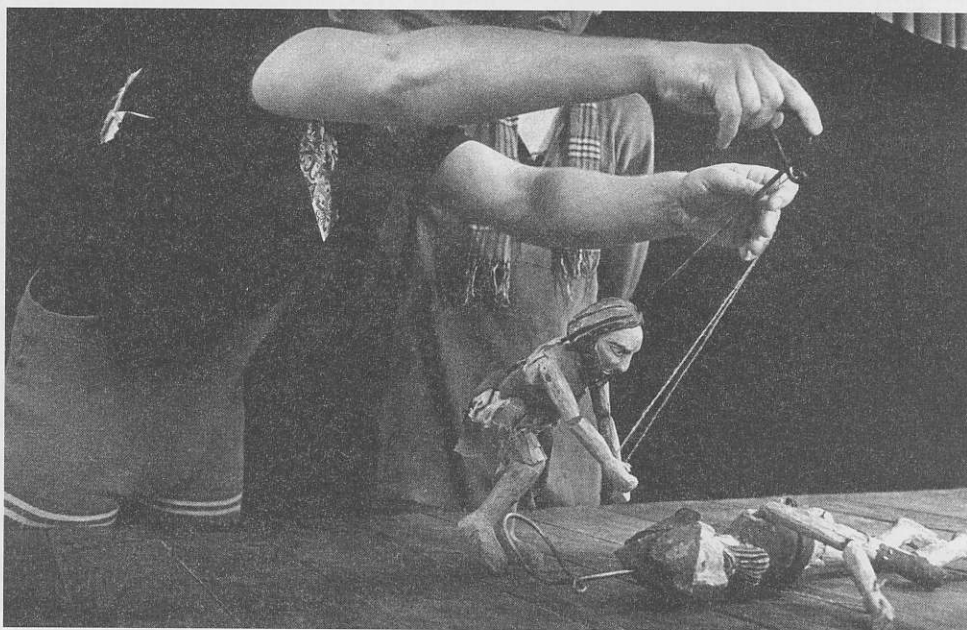
V této souvislosti byla i 31. *loutkářská Chrudim* roku 1982 koncipována jako „dílna amatérského divadla“, a tou už zůstala. Již o rok dříve se zde totiž objevilo něco, bez čeho si dnes už tuto národní přehlídku neumíme představit – nově pojaté *semináře*, chápané od první chvíle nikoli jako návodné školení, ale škola inspirace. E. Machková o tom napsala: „Starší a dnes už překonané modely seminářů a školení usilovaly dát frekventantům jakoby ucelenou sumu poučení, jak se má správně dělat loutkové divadlo. ...Semináře, které v posledních letech v rámci Chrudimi pořádáme, na tuto úplnost a správnost nereflktují a reflektovat nebudou, neboť je to nejen nedosažitelné, ale i zavádějící.“¹⁵

Rozhojnila či zintenzivnila se i *činnost lidových konzervatořů*. Na prvním místě je třeba jmenovat *královéhradeckou*, vedenou *Janem Dvořákem*, jež se snažila „nabídnout lidem (převážně mladým) vějičky nového moderního amatérismu. ...Proto je nejvíc zpěvu a muzicírování, hry s materiály a víceméně improvizovanými loutkami a figurami. ...Nezáleží tolik na finálním zvládnutí etudy jako na novém úhlu pohledu, na stupni ozáření“.¹⁶ Pozornost byla věnována i průnikům do jiných oblastí umění. Asi ne náhodou bylo mezi absolventy jednoho běhu 5 lidí ze svitavského Cěčka a 4 od Čmukařů z Modřišic... Soustavná péče *brněnského krajského kulturního střediska* (s lektorem *M. Matouškem*) – ať už šlo o několikasetmestrové školení vedoucích, režisérů a dramaturgů, či o internátní herecká školení – se zajisté zúročila i v Jihomoravském kraji. *Středočeská konzervatoř* v Rakovníku byla zaměřena tradičněji a nabízela systematicky koncipované vzdělávání. Poměrně krátkodobý byl pokus budějovický.



Jestliže v první polovině 70. let docházelo k postupnému uvědomování si toho, že na stromě českého amatérského loutkářství vyráží nová halouzka, v první polovině 80. let lze znamenat její nebývalý růst.

Nahlédněme v této souvislosti do *recenze 33. Loutkářské Chrudimi z roku 1984*. Jan Císař v ní vychází ze srovnání prvních dvou festivalových – shodou okolností pražských – představení:



311/ Luděk Richter: *Kichotání*, podle románu Miguela de Cervantes Saavedra, *Paraple Praha*, režie Luděk Richter, výprava Karel Kerlický, 1982

Kainarovy Zlatovlásky v provedení *Říše loutek* (režie J. Filipi, výprava Z. Juřena) a *Kichotání Richtrova Paraplete*. Tedy dvou krajností – typického reprodukčního divadla a divadla vyhraněně autorského, které Císař nazývá *neinterpretacním*. Obecně dodává, že „nová vlna“ klade amatérskému loutkářství „kvalitativně vyšší cíle, zařazuje je po bok neloutkovému amatérskému divadlu“. Jenže tak činí někdy příliš překotně: přeskakuje etapu *divadla interpretačního*, kterou asi přeskochit nejde. Císař upozorňuje na vnitřní rozporuplnost tohoto jevu. Leckdy už totiž nejde o tvořivost jako vlastní nový vztah k tématu, ale o pouhé přejímání jistých postupů. Císař tu má na mysli např. uvozující „divadlo na divadle“, mechanickou aktivaci diváka, „abstraktní“ dekorace, „hrající“ paravány a kostky anebo třeba „voiceband“. To všechno jsou „vyprázdněné“ znaky, které v podstatě nenesou žádný další význam, neboť byly zvoleny zvnějšku, náhodně, protože je to „moderní“ apod., a nikoli jako organický výstup, který je výsledkem důkladné rozvahy o tom, co chci sdělit a komu. V závěru recenze *J. Císař* konstatuje, že dělící čáru mezi tradičním a „netradičním“ divadlem tvoří přítomnost či nepřítomnost *tvořivé dramaturgie*, jež je dle jeho názoru možná i na bázi *interpretace*.¹⁷

I přes naznačené problémy přešly soubory vydávající se po méně vyšlapaných cestách na přelomu 70. a 80. let do ofenzívy. Přestávaly být trpěnou anomálií, ale díky kvalitě své práce se pomalu, ale jistě stávaly určujícím vývojovým fenoménem a kvalitativním měřítkem. Došlo i k poněkud paradoxní situaci, kdy „avantgarda“ byla oficiálně podpořena a zaštitěna. Asi to tehdy jinak nešlo... Samozřejmě, že z opačného tábora se ozývaly námitky o militantním prosazování jednoho směru. Ne nezajímavě formuloval své stanovisko *Jan Novák* z pražské *Říše loutek*. Upozornil na to, že mladé a nepočtené soubory, často bez střechy nad hlavou, prostě nemohou být jiné než nekonvenční a provokující („je to jejich právo, ba víc: je to jejich povinnost“). Je pochopitelné, že se starší generaci nelíbí, i to patří k přirozenému vývoji. Avšak ono „mladicky zapálené bourání konvencí“ nelze vydávat za „všelék, který budeme ordinovat bez ohledu na druh nemoci, věk a pohlaví“. Tradičním souborům „nepomůže vychvalování cesty, kterou se nemohou dát, protože jim není vlastní“.¹⁸

Z jiné strany osvětlila tuto problematiku až dojemně obdivná vyznání vedoucího jednoho „průměrného“ souboru na adresu *L. Richtra, Paraplete, Céčka* atd., otiskovaná v Československém loutkáři v letech 1984–1985. Jejich autor přes veškerou dobrou vůli podstatu autorského přístupu nepochopil, pouze dokázal, že vnějškové napodobování formálních jednotlivostí není cesta, která by vedla ke kýženému cíli.¹⁹

Boom autorských divadel byl nepopíratelný. Tyto soubory dokázaly často (samozřejmě ne vždy) přesvědčit nikoli proklamacemi, ale novostí a kvalitou svých produkcí. A přinášely nejen nové formální postupy, které byly stejně většinou „staronové“, ale především nový styl práce a nová silná, v loutkovém divadle dosud nevídaná a neslychaná témata. Přitom např. Šefrnovu *Céčku*, či *Richtrova Parapleti* a některým dalším nešlo o pouhé převedení literatury na jeviště, ale o zviditelnění několika vybraných dílčích témat, jež souzněla s životním pocitem tvůrců a jejich osobních postojů. Nebyl to pocit právě radostný. Dominantním cílem progresivních souborů se stala maximální komunikace s divákem, jíž bylo podřizováno i základní řešení divadelního prostoru do půdorysu nevelké arény. Epizace a antiiluzivnost pak dále prohlubovaly snahy o dialog jeviště s hledištěm, v němž se mnohem častěji začínali objevovat dospívající a dospělí. Stále více se také smazávaly hranice mezi různými divadelními druhy směrem k divadelní syntéze.²⁰

A že vznikalo cosi nového, naznačuje např. *J. Císař*, když po rozboru scény s barony z *Richtrovy Balady* o *Tristanovi a Isoldě*, na níž se souběžně, nikoli však významově shodně podíleli herci i loutky, píše: „Bylo by tohle možné, v této synchronnosti, učinit na činoherním divadle? Bylo by takto možné v jediném okamžiku rozpojit současně postavu na dvě hodnoty: tragickou a komickou? Zatím jsem nic podobného neviděl. To podle mne svědčí... ve prospěch onoho pojetí loutky, které ji zbavuje závislosti na životní pravděpodobnosti.“²¹



V úvodu již připomenuté studie L. Richtra (viz pozn. 20) čteme: „V polovině 80. let se s oblibou mluvilo o krizi amatérského divadla... Snad by bylo možno hovořit o krizi některých souborů – významných představitelů éry 70. let a prvé poloviny 80. let, ale je to přirozené: praxe znovu a znovu potvrzuje, že progresivní životnost intenzivně pracujících souborů je 6–8 let (výjimky potvrzují pravidlo).“ A tak se v té době definitivně odmlčelo Paraple a nedlouho nato i skupina P.S. ÚDPMJF Praha. L. Richter se – po agenturní inscenaci Šotolova Kuřete na rožni (DS Klíč) – stal načas režisérem pražského profesionálního Divadla u věže (dříve *Ústřední loutkové divadlo – ÚLD*).

Nad chrudimskou prezentací *mladoboleslavského souboru* (L. Dvorský – F. Grossman: *Skáková princezna* 1986) konstatoval J. Císař: „Řekl bych, že tu fungovalo vědomí, že takhle nějak by se mohlo a mělo zrodit současné loutkové divadlo. Tedy jakási poučenost, za níž budiž souboru vzdána čest, ale už nefungovala praktická tvořivá schopnost toto vědomí, tuto poučenost přenést do jevištního tvaru.“²²

Objevy a výtobyky nejtvůřivějších souborů, v tuto chvíli už třeba stagnujících, se pozvolna staly obecným majetkem – od nejpovrchnější, čistě ornamentální kopie až třeba po zdařilou interpretační antiiluzivní inscenaci. Oficiální podpora, kvalitní školení, jistě i konjunkturalismus, ale samozřejmě především těžko zpochybnitelné umělecké činy těch nejlepších vykonaly své... Naprostou většinu inscenací, zařazených do programu *Loutkářské Chrudimi 1986*, bylo možno „plus–minus“ charakterizovat jako „autorské divadlo“. A přesto byl J. Císař ve své recenzi nucen konstatovat zcela bez obalu: „úroveň letošní přehlídky nebyla dobrá“. 35. LCH ukázala, že jakkoli autorské divadlo prosadilo nutnost nikoli jenom produkovat loutkové divadlo, nýbrž hrát je o něčem, tvořivě, samo o sobě to nestačí. „Téma jako sebeprojekce a sebevýpověď,“ říká Císař, „je sice jediné možným, ale pouhým začátkem, poté musí následovat další stupně. A prvním z nich je dramaturgie.“ Právě dramaturgie totiž „zakořeňuje téma do všech složek jevištního subsystému“.

Polovina 80. let se nesla ve víru diskuse o další koncepci festivalu *Čechova Olomouc*, jenž v roce 1985 dospěl do svého 7. ročníku (od roku 1973 byl pořádán jako bienále „pravidelně hrajících souborů“). Podle propozic se k účasti na 7. ročníku mohl přihlásit každý amatérský loutkářský soubor dospělých z ČSR, jehož „inscenace hrané jakýmkoliv druhem loutek, bude tvůrčím přínosem a zdrojem inspirace pro účastníky a diváky přehlídky, bude směřovat k obohacení současné loutkářské dramaturgie...“ Tedy nikoli dělení amatérských loutkářských souborů podle zřizovatelů, množství či pravidelnosti odehraných představení, typů inscenací nebo použitých loutek, ale „tvůrčí přínos a inspirativnost představení... bez jakýchkoliv dalších omezení“ byly hlavním kritériem. Přehlídka měla jako dílna zkoumat „skutečné možnosti zesoučasnění amatérského loutkového divadla pro děti i v těch podobách, které se tomu dosud vyhýbaly“.

Předsednictvo SAL jako jeden z dosavadních garantů se však s novou koncepcí neztožnilo a ve svém časopise *Rolníčka* uvedlo: „Klademe si v této souvislosti otázku, do jaké míry v rámci nových propozic bude zachován specifický loutkářský charakter festivalu, vytvořený praxí předcházejících ročníků a jeho význam pro naše amatérské loutkářství.“ 7. ročník *Čechovy Olomouce* se poté SAL rozhodla nepodpořit. Zdánlivě pouze lokální bitva byla předznamenáním zásadního střetu, k němuž došlo v roce 1988.

V lednu 1988 napsaný a o měsíc později distribuovaný tzv. *Otevřený dopis krajského poradního sboru Středočeského krajského kulturního střediska k současnému stavu a vývoji amatérského loutkářství*, jakýsi paradoxní produkt „perestrojky“, vzbudil pozornost a emoce, jaké si snad ani nezasloužil. Československý loutkář jej (s řadou ohlasů) otiskl až v 8. čísle 1988, s mnoha omluvami, že propůjčuje své stránky něčemu tak nicotnému. Dopis byl prezentován jako kolektivní názor celého krajského poradního sboru, ale jeho autorem byl *Miroslav Langášek*.

Základní východiska dopisu byla: Bohatá tradice českého amatérského loutkářství je v posledním pětiletí rdoušena tendencemi, jež v ní spatřují brzdu pokroku. Vyznačují se především degradací loutky na „pouhý výtvarný artefakt“, opomíjením vodičského a mluvičského řemesla, to vše pod pláštíkem vesměs literárně pokleslého „autorského divadla“, jež je po všech stránkách tolerováno, neboť „má co říci“. Soubory jsou nuceny k neústrojnému přebírání principů a metod dramatické hry (příčemž dětské soubory z LCH vymizely). Na druhé straně jsou jednoznačně preferovány inscenace pro mládež a dospělé, zatímco dětský divák strádá. Důsledkem těchto tendencí je rezignace na specifičnost – brzy už postačí jediná, všeobjímající přehlídka. Tyto názory jsou zaštitěny – ne zcela férově – jmény S. V. Obrazcova, J. Malíka a E. Kolára. Poté je voláno po toleranci, zvláště ze strany „řídících metodických orgánů“, a vysloveno varování před nebezpečnými pokusy „některých názorových skupin, které mají tendenci učinit svůj umělecký přístup všeplatným“.²³

Výčet hlavních myšlenek *Otevřeného dopisu* naznačuje, že nebylo příliš obtížné je vyvrátit. Pregnantně a systematicky tak učinila M. Mašatová: „Odmítám provolání, které operuje: polopравdami, úmyslným překrucováním významu uplatněných výroků a obracením fakt naruby..., frázemi..., nepravdami... a nesmysly.“ Všechny tyto body jsou doloženy řadou citátů. Za ÚKVČ velmi důkladné odmítavé stanovisko o rozsahu 4 tiskových stran vypracovaly E. Machková, odborná pracovnice, a L. Lázňovská, vedoucí divadelního oddělení, jež svá tvrzení doložily průkaznými tabulkovými přehledy. S *Otevřeným dopisem* se neztotožnili ani členové krajských poradních sborů *Severočeského, Východočeského a Jihočeského kraje*. Do jisté míry vstřícně k němu přistoupili v *Severomoravském kraji*.²⁴

Československý loutkář pak přináší ještě 12 individuálních vyjádření. S celým dopisem či s několika vybranými myšlenkami polemizuje 9 diskutujících – K. Šefrna, J. Pokorný, H. Budínská, M. Mašatová, A. Exnarová, I. Černá, L. Richter, J. Oudes, J. Brůček (který ve své odpovědi vtipně využil některých formulací dopisu, aby jimi podpořil svůj – opačný – názor). Souhlasné hlasy byly otištěny dva – J. Nohelové a P. Slunečka. Příspěvek J. Nováka je zaměřením nad trojicí problémů (nutnost diferenciací metodické péče, otázka tradice, jednostrannost posuzování).

Na stránkách Československého loutkáře přitakaly dopisu ještě pražská Jiskra, LS ze Smiřic a Boučkovo loutkové divadlo z Jaroměře.²⁵ Nesouhlas vyslovil jesenický Skřítek. Diskutovalo se i na stránkách Rolničky,²⁶ kam přispěli: F. Písek, A. Polák, Č. David a J. Novák, „principál Zdravíčka“ Třebíč, Z. Jaroš, a L. Janošová, B. Matula, krajský poradní sbor Jihomoravského kraje, E. Vavruška, M. Burdová, S. Starý, M. Pečinka a E. Houdková, i na půdě SAL. Z 58 členských souborů 45 různou formou vyjádřilo v zásadě pozitivní postoj, 10 se neozvalo a pouze 3 soubory *Otevřený dopis* odmítly.

Dnes se celá záležitost může jevit jako dobovou atmosférou nafouknutá bublina už proto, že problémy, které – značně nešťastným způsobem – *Otevřený dopis* reflektoval (a které samozřejmě v nějaké míře a podobě existovaly) „vyřešit“ jednou provždy prostě nelze. Jedno lze snad *Otevřenému dopisu* přiznat – ač v podstatě „kalil vodu“, přece jen objektivně „pročistil vzduch“. Od této chvíle bylo jasné, „kdo je kdo“ a oč mu jde.

Tečkou za touto diskusí může být úryvek z tolerantního článku J. Nováka *Vyzvání na soubor?*, který napsal zřejmě nedlouho před vznikem *Otevřeného dopisu* a v němž svým způsobem shrnuje jeho problematiku: „Vyznavačům autorského divadla... prioritní postavení náleží, byť se v ledasčem chlubí cizím peřím. Nicméně v pravý čas pochopili potřebu rozhýbat stojaté vody, dokázali zúročit pokrokové tendence některých souborů, využít podnětů z okolních oborů a – co je nejdůležitější, pochopili význam osobité výpovědi, tudíž provedli proměnu repertoáru. Kladů mají na svém kontě dost. Příčinou mnohého nedobrého je však jejich netolerantnost (ale vzpomeňme na časy – ne tak úplně prehistorické – kdy skalní, tj. tradiční loutkáři, kamenovali každého narušitele).“ Následuje výčet – dle autora – kladů tradičních souborů (orientace na děti, pravidelný provoz, důraz na řemeslo), ale hned poté si J. Novák klade otázku, v čem tyto soubory rozhodně pravdu nemají. „V tom, že leckdy dopustí, aby bič

pravidelného provozu a nejrůznější provozní problémy ze souboru vymrškal poslední jiskřičky tvořivosti. Jejich šance je však v tom, že vyjdou ze svého přesvědčení, ze své tradice, ze svých zkušeností a z toho všeho dokáží – po přetavení – vytvořit umělecký čin.“^{27, 28}

V únoru 1988, kdy článek vyšel, Středočeské krajské kulturní středisko právě začalo rozesílat svůj *Otevřený dopis...*



Jako symbolická tečka za 70. léty uskutečnilo se v listopadu 1980 první /S/hledání – neformální pracovní tvořivé setkání souborů *Céčko Svitavy*, *Paraple Praha*, *Hnízdo Praha*, *Žerotín Olomouc* a *Čmukaři Modřišice* – v Obvodním domě pionýrů a mládeže Prahy 4 a v pražském klubu Rubín. Hrály se inscenace starší i dosud nehotové, diskutovalo se... Až na malé výjimky, o nichž se ještě zmíníme, právě tato pětice přinášela v 70. letech nejvýraznější vývojovou iniciativu.

Soubor *C Svitavy* (*Céčko*) vznikl v roce 1970 rozdělením původního souboru Malého divadla JKP Svitavy na dvě skupiny, z nichž každá šla vlastní cestou (druhá se pojmenovala Pablízek a svoji produkci zaměřila především na menší děti).

Od počátku je vůdčí osobností Céčka – režisérem, muzikantem, hercem, občas i výtvarníkem a autorem, *Karel Šefrna* (který ovšem loutkařil už od roku 1948, tedy od svých 9 let).

Pokus Céčka o parodickou nadsázku s hříčkou *Poklad v kapli* (1971) zůstal ještě v půli cesty, ale následující *Gernětové a Gurevičové Kačátko aneb Rádi děláme dobrých skutků* (1972) a *Cinybulkův černodivadelně-luminiscenční Ostrov splněných přání* (1973, 1974) už přinesly osobitý, nezaměnitelný, divácky mimořádně oceňovaný styl, nazývaný z nouze „semaforový“, především asi pro mimořádný podíl živě provozované původní hudby a písniček, v jejichž prezentaci nemělo tehdy Céčko konkurenci. Ale to by jistě samo o sobě nestačilo. Na počátku stála důkladná dramaturgicko-režijní rozvaha (nutná už vzhledem k stáří a charakteru zvolených textů) a navíc „... soubor vyzrál zejména loutkoherecky, takže si dnes může dovolit nejen nepřeherné množství slovních vtipů, ale i pohybových a situačních gagů“.²⁹ V podobném duchu se nesla i *Navarova* rytírna *Zazděná slečna* (1976), kterou sám Šefrna označil za „srandu pro randu“. Mnozí ji přijali jako „staré dobré“ Céčko, ale objevily se i výhrady (neutřídění nápadů apod.).

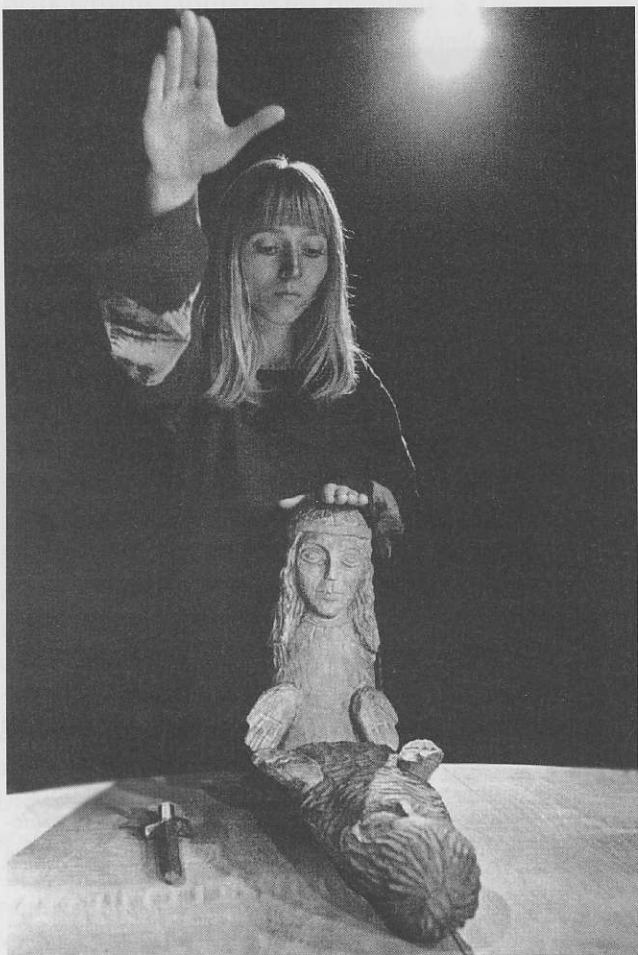
Zatímco až dosud K. Šefrna přetvářel nejrůznější texty „k obrazu svému“, v druhé polovině 70. let obrátil pozornost k autorům sobě blízkým (nikoli ovšem identickým se stylem souboru) – k olomoucké *M. Mašatové* (*S drakem není legrace* 1977), šumperskému *M. Linhardovi*, který zpracoval *Mikulkovu* pohádku *O pokažené válce* (1977) a konečně k *Mikulkovým Dvanácti usmívajícím se ježibabám* (1978, 1979), o níž recenzent –kl–konstatoval: „... v tomto představení jsme svědky počátku procesu, vedoucího k dalšímu obohacení jevištního stylu svitavských, zatím spíše tušenému a naznačenému než realizovanému.“³⁰ Ostatně už o rok dříve charakterizoval *J. Dvořák* vystoupení K. Šefrny a jeho dvou dětí (které se pak staly členy souboru) v autorské scéně *O princezně a dědečkovi, se kterým byla legrace* slovy: „Byly zde přítomny všechny charakteristické rysy svitavského stylu, ale ještě cosi navíc – zvýrazněná lyričnost a jakási za srdce beroucí noblesa ducha...“³¹ K. Šefrna se už pomalu, ale jistě začal „porozhlížet“ jinde. Opakovat objevené už ho nelákalo. Životní zrán



312/ *M. Linhard* podle *A. Mikulky*: *O pokažené válce*, *Žabáci Šumperk*, 1977



313/ *Pásmo starofrancouzských písniček Růžičku bráti*, Soubor ÚDPMJF Praha, vedoucí Hana Budínská, 1971-1973



314/ *Luděk Richter: Balada o Tristanovi a Isoldě aneb Osude...*, soubor Paraple Praha, režie Luděk Richter, výprava Karel Kerlický, 1980

šlo ruku v ruce se zráním uměleckým, což opět znamenalo hledání. Na LCH 1980 se Céčko prezentovalo pásmem *I. Hurníka* a *B. Pešové* *Muzikantské pohádky* a především *Wildeovým – Šejnovým Štastným princem*, který už představoval vstup na novou půdu, na půdu „divadla poezie“ a i přes jistou „antidivadelnost“ byl dokladem toho, že soubor je díky svému tvořivému potenciálu schopen dalšího vývoje.

Pražský soubor *Paraple* a jeho principál *L. Richter* se stal pro mnohé zosobněním nového směru loutkářské činnosti. Soubor vyrostl z loutkářských kroužků pražského ÚDPMJF vedených *Hanou Budínskou*, která se svými dětskými svěřenci dosáhla řady úspěchů na LCH 60. let především důrazem na dětskou hravost a tvořivost i příklonem k epizaci, což bylo tehdy novum. Inspirovala nesporně několik soupeřů a následovníků. Se svými soubory se objevovala na Loutkářské Chrudimi až do poloviny 70. let (*Komedianti*, *Pohádka z Pipiníčka*, *Lízinka*, *Odvážná lodička*, *Jak se dělá pohádka*) už s úspěchy střídavými. V první polovině 70. let se zároveň dostával ke slovu soubor jejích odrostlých svěřenců zvaný *Paraple*, v němž pracovali – po určitou dobu společně – budoucí představitelé generační vzpoury *Luděk Richter* a *Jaroslav Provazník*. Od počátku směřoval k „nepravidelné dramaturgii“, hledal podněty v literatuře, hudbě i výtvarném umění, a k syntetickému tvaru.

Růžičku bráti (1973) – ještě v režii Hany Budínské – bylo pásmem starofrancouzských písniček, propojených průvodním slovem, souběžně vznikající *Záblesky* zase nepřilíš sdělnou abstraktní barevnou stínohrou na hudebním podkladě, připravenou J. Provazníkem. *Panna růže, panna kvítek* (1976) – společná práce L. Richtera a J. Provazníka – byla citlivým – humorným i lyrickým – nahlédnutím do Jirákových Starých pověstí českých, s působivou hudebně–písňovou složkou. L. Richter roku 1977 na vojně v Prachaticích pod hlavičkou *Jentak* nastudoval s kolegy „v zeleném“ vlastní dramaturgii *Vančurovy Markéty Lazarové* pod názvem *Obloha věčně modrá, vášně věčně krvavé*, kterou pak přenesl i do repertoáru *Paraplete*. Tento – teď už dospělý – soubor vycházel

z hodnotných literárních předloh (nikoli hotových her), které se pak pokoušel divadelně (někdy i „antidivadelně“) pojednat. Ve stejné době další odnož souboru nastudovala jako *skupina P.S. mj. Případ* v režii Radima Svobody (scénář J. Provazník), barevnou hru se světly a stíny na motivy Tajemného hradu v Karpatech J. Verna a na hudbu V. Kučery a M. Kabeláče.

Ač mezi ambiciózním záměrem a konečným výsledkem zmíněných i dalších inscenací souboru Paraple zela vždy jistá mezera (v míře sdělnosti, v „živoherectví“ apod.), v sezoně 1980–1981 přišel skutečný úspěch, vynikající Richtrova inscenace *Balada o Tristanovi a Isoldě aneb Osude...* (1981). Klasická, původně anglo–francouzská látka našla v inscenaci trojí tlumočníky, jimiž byli Vypravěč (L. Richter), dále komediantská tlupa, upomínající na středověké žakéře, a dřevěné loutky – „totemy“, které byly aktéry vlastního příběhu (výprava Karel Vostárek a Karel Kerlický). Výsledkem byl metaforicky vystavěný syntetický tvar, v němž – jak soudí P. Pavlovský – „loutky jsou převážně v centru pozornosti“ a „přes své velice omezené výrazové možnosti nejsou živoherectvými výkony nijak potlačovány. ...Inscenaci lze bez nadsázky označit za jednu absolutně z nejzdařilejších, jaké byly v této sezoně... uvedeny“.³²

Třetí z účastníků prvního /S/hledání – divadlo s loutkami *Hnízdo ODPM Praha 4*, složené převážně z mladých výtvarníků, na sebe výrazně upozornilo na LCH 1977. I inscenace prózy *I. Slaviciho Stan Balovan a jeho děti* zaujala poetickým humorem, básnivou obrazivostí i prostotou zvolených prostředků, jimž však nechyběla emocionální účinnost. Soubor se poté pokusil i o Puškina a K. Havlíčka Borovského, ale svůj úspěch už v této míře nezopakoval.

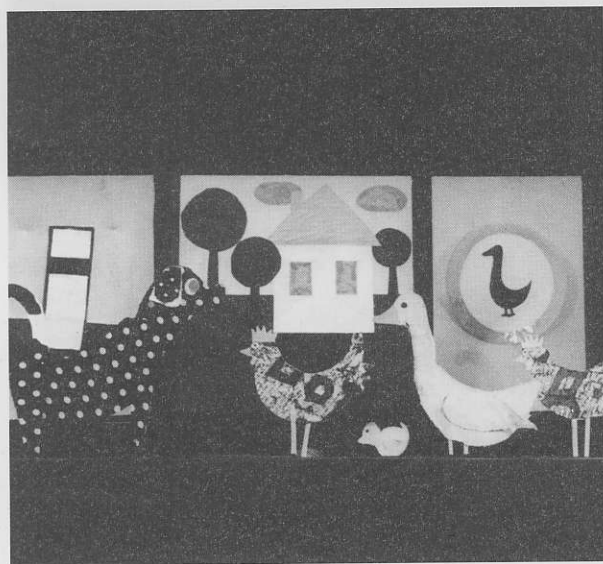
Milada Mašatová se svými svěřenci, dětmi z *olomoucké LŠU Žerotín*, se na LCH objevila poprvé v roce 1967. Na rozdíl od H. Budínské, jíž šlo především o komplexní estetickou výchovu, kladla M. Mašatová větší důraz na konečný inscenační tvar (včetně detailů). Aniž by přitom děti nějak znásilňovala, mnohokrát prokázala svébytný režisérský i dramaturgický talent. Ať už šlo o *Feldekovu Sněhurku* a *Šípkovou Růženku* (1976), či *Mikulkových Dvanáct usmívajících se ježibab* a *Provazníkové Za lesem na louce...* (1978) ve vlastní úpravě. Její původní hra *Čtyři pohádky*



315/ L. Feldek, M. Mašatová: *Sněhurka*, dětský loutkářský soubor LŠU Žerotín Olomouc, 1975

o jednom drakovi se stala dramaturgickým „hitem“ a na Loutkářské Chrudimi 1979 s ní slavil zasloužený úspěch K. Kurjan se souborem Kulturního domu Petra Bezruče Havířov.³³

Ve druhé polovině 70. let začal o sobě dávat vědět soubor Čmukaři z Modřišic u Turnova. Jejich inscenace (*Jak dostal Honza princeznu*, *O princezně a dědečkovi, se kterým byla legrace*, *Tady bude...*, *D.Š.B.*) zaujaly autorským uchopením známých pohádkových motivů, fantazijní prací s materiálem a autorským osobnostním herectvím D. Weissové a především J. Ipsera. Jejich tvorba vrcholila v 80. letech.



316/ *Byla jedna ves a v ní chytrý pes*, dětský loutkářský soubor Těšováček Těšov, za scénou a na scéně, autor režie a výpravy včetně loutek Jiří Oudes, 1972



Na Loutkářské Chrudimi se třikrát úspěšně představily děti ze západočeské vísky Těšova, vedené učitelem Jiřím Oudsem, s inscenacemi her Z. K. Slabého a J. Oudese: *O sedmi trpasličích a jednom navíc* (1968) a *O rychlé želvě* (1970) a J. Oudese *Byla jedna ves a v ní chytrý pes* (1972). Oudes ve svém Těšováčku, podobně jako H. Budínská v ÚDPMJF, postupoval cestou *tvorivé improvizace*, ovšem v naprosto jiných podmínkách vesnické malotřídky, bez jakékoli možnosti výběru dětí (které se podílely i na výtvarné složce). Zanedlouho odešel J. Oudes do Plzně.

Jestliže Chrudimi v roce 1976 i kvalitativně dominovaly dětské soubory, pak o rok později se objevil pouze jediný – *Kohútek* ze Vsetína. Jistou (i kvantitativní) krizi naznačují už titulky článků J. Provozníka Praha na vymření či *Bilance* veskrze truchlivá z konce 70. let. Na druhé straně je ovšem třeba si uvědomit, že dětské loutkové divadlo získalo od roku 1974 vlastní prostor na národní přehlídce v *Kaplici* a H. Budínská, M. Mašatová, ústecká D. Pražáková se svým *Drápkem*, již plzeňský J. Oudes, strakonický I. Křešnička aj. se prezentovali už především tam.

Velmi úspěšně si v druhé polovině 60. let vedl na chrudimské přehlídce i učňovský soubor *Žabáci ze Šumperka*, vedený M. Linhardem (*Sen učně Šostáka*, *Ivánkova pohádka*, *Princezna Majdalena*). Jednoduchost, vtip, mladická recese, komediálnost, maňásky, bigbít – to byly devízy, jimiž si diváky získával soubor, jehož složení se stále proměňovalo. Inscenace

nace z počátku 70. let *D. S. Spalangová* – *M. Linhard Pohádka pro všední den* (1970) a *Z. Adla O krásné princezně Jeleně* (1973) vyrůstaly z obdobných východisek. Po tomto „comebacku“ se však soubor odmlčel.



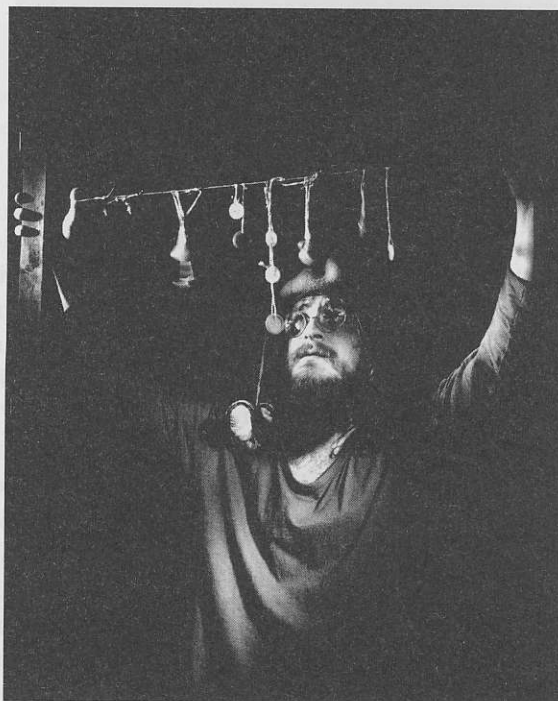
Ona „mocná hrstka“, která se roku 1980 šla na prvním /S/hledání, se v následujících letech proměňovala a rozhojňovala. /S/hledání se opakovalo každoročně – v roce 1981 opět v ODPM Praha 4, v letech 1982–1984 na ZŠ v Tuchoměřicích a v roce 1985 ve Zlivi.

Kromě již zmíněných se některého (některých) /S/hledání zúčastnily soubory: mladická odnož Cěčka, kterou pod názvem *Cis* uvedl v život K. Šefrna ml., J. Brůček a jeho *Tatřmani* ze Sudoměřic a *Duha* z Bechyně, říčanské *Divadlo na kahánku* (de facto *Paraple*), od *Paraplete* se oddělivší skupina *P.S. při ÚDPMJF*, vedená J. Provažníkem, *Nehajanky* ze Sezimova Ústí, *Žízala* z Hradce Králové, vedená J. Mertou, brněnské *Domino*, a dále soubory, které bychom dnes nazvali „alternativní“ – brněnské divadlo poezie *Nepojízdná housenka*, *Prst Plzeň*, *Šupina Vodňany*, *Minidiv* z Ostrova nad Ohří. Toto „mezidruhové sblížení“ pokračovalo i na přehlídkách, či setkáních nejrůznějšího dosahu a zaměření, jako byly např. *Šrámkův Písek*, *Divadelní Chodovraby*, *Inspirace* v Letohradě, *FEMAD* v Poděbradech aj. A také *Posed ve Vitiněvsi* u Jičína, který patrně vznikl ve snaze vrátit se k „dřevním“ dobám /S/hledání. Kromě předvádění svých nových inscenací pracovaly zúčastněné soubory (*Baret S*, *Vitiněves*, *Cěčko*, *Cis*, *Čmukaři* aj.) vždy i na společném zvoleném projektu (*Leacock*, *Walker*, *Prévert*). Zde se zrodila např. inscenace *C Svitavy ... jako pel?* (viz dále).

Svitavské *Cěčko*, poté co koncem 70. let naznačilo své další možnosti, vybralo si ještě jeden oddechový čas. Souviselo to zřejmě s momentální vnitřní situací souboru, opětovným hledáním, a možná i tápáním. Dalším tvůrčím mezníkem se překvapivě – už dramaturgicky – stala *Kainarova Zlatovláska* (1983), hraná javajkami, ale i rukama či vlasy herců. Svitaváci recitovali, zpívali, muzicírovali. Představení působilo jako přesvědčivá generační výpověď. I přes některé problémy, vzniklé razantní úpravou textu, byla výsledkem strhující emotivní výpověď. O rok později se



317/ *Klasická maňásková komedie Ruka F. Durantyho souboru C Svitavy, 1984*

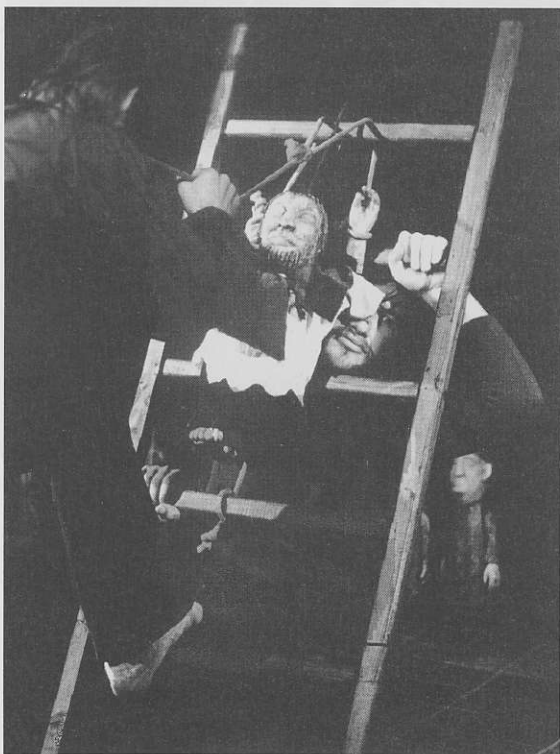


318/ *Edward, scénář s využitím textů Edwarda Leara, soubor C Svitavy napsali Karel a Blanka Šefrnovi, režie a hudba Karel Šefrna, 1986*

Céčko vrátilo k maňáskové komedii, tentokrát ke klasické *Durantyho Ruce* (1984), která byla zdařilým, byť ještě ne plně dotaženým příkladem *interpretačního divadla*. Situační „rakvičkárna“ ještě nedozrála v obudnou metaforu nelidskosti. Dalším podivuhodným dílem byla *Pohoda*, divadelní kompozice, vystavěná na emociálně asociativním základě, evokující atmosféru a souvislosti krize 30. let, jejímž základem byl „dialog“ mezi

autory loutkových her z počátku století B. Benešem Buchlovanem (jehož hříčky byly v představení použity) a současnými inscenátory. Texty K. Čapka, hudba J. Ježka a K. Šefrny, maňášky, melancholie i groteska – a nakonec do současnosti obrácená, satirická výpověď.

V roce 1986 C Svitavy na LCH absentovalo, neboť nemělo kde zkoušet. O to více pak zazářilo na Chrudimi 1987, kde uvedlo svůj vrcholný kus – *Edwarda*, kterého z nonsensových veršů anglického básníka E. Leara dramaturgicky připravili *Blanka a Karel Šefrnovi*. Režii měl K. Šefrna. Čitelná autenticita zvolených předmětů (knoflíky, cívky od nití, krabičky, klobouky) a jejich následné metaforické ozvláštňení ústí organicky do tématu „příběhu“, odehrávajícího se mezi herci na scéně; tématu, „jež můžeme nazvat výrazem osamělosti, zoufalé snahy zapojit se do lidské pospolitosti, zaujmout v ní své místo – a z druhé strany sobectví, bezohlednosti, necitlivosti nebo snad jenom přehlíživosti a lhostejnosti“.³⁴ Ale uvolnily-li Learovy verše prostor a svobodu pro slučování neslučitelného, pro hravost a fantazii, pro paradox a humor, pak přirozenost věcí poskytla příležitost k tomu, aby jejich vlastnosti učinily všechny tyto



319/ Luděk Richter: *Hanýsek čili Člověk*, podle románu Jiřího Šotoly *Svatý na mostě*, režie Luděk Richter, výprava Karel Vostárek a Karel Kerlický, 1982

kvality životní realitou, kde se absurdita stýká s poezií. Toto nesmírně komunikativní a diváka aktivizující představení bylo pro dobovou kritiku důkazem, proč může mít loutkové divadlo v současnosti takový ohlas: tím, že spojuje přirozenost hmotného a živého světa, je divadlo asi nejvíce ze všech druhů schopno do sebe zahrnout komplexnost naší životní reality.

...*jako pel?* – tak se nazývala montáž z díla J. Wolkra. Na Loutkářské Chrudimi 1988, kde byla uvedena jako „inspirativní představení“, vybudila vášně, ústící až do demonstrativního odchodu z hlediště. Představení, kde dominovaly obličejové herců v dřevěných rámečcích, hrálo se s prkny apod., vyvolalo diskuse o „loutkovosti“ této umělecky kvalitní, nápadité, myšlenkově i emotivně působivé inscenace se znaky divadla poezie (před LCH se představila i na Wolkrově Prostějovu). I přes jistou výčpělost Wolkrově Pohádky o listonošovi, která tvořila půdorys scénáře, a místy i patrnou introvertnost ztěžující komunikaci, inscenace rozhodně přinesla umělecké a inspirativní (nikoli ve smyslu nápodoby) hodnoty. S 80. léty se C Svitavy rozloučilo montáží veršů J. Žáčka a pohádky O. Hejné Jak si koník, mořská jehla a hvězdice udělaly malé milé moře pod názvem *Moře* (1989). V první části vznikla vskutku scénická báseň, syntéza slova, hudby, světla a předmětných metafor. V druhé části převážila poněkud těžkopádná ilustrace.

Ani Paraple neřeklo znamenitou *Baladou o Tristanovi a Isoldě aneb Osude*... poslední slovo, naopak vstoupilo do svého vrcholného období. Inscenace „theatra mundi o 33 obrazech“

Hanýsek čili Člověk (1982), kterou podle Šotolova románu *Svatý na mostě* scénaristicky a režijně připravil L. Richter (výprava K. Vostárek a K. Kerlický, hudba J. Kopřivová, hráli L. Richter, K. Vostárek a M. Vydrová), se musela uchýlit pod střechu říčanského Divadla na kahánku. Jejím „hrdinou“ je, později blahoslavený, církevní hodnostář z doby Václava IV. – Johánek z Pomuku. „Story vyprávějí dnešní mladí lidé staronovou formou kramářské produkce, avšak nestylizují se do historizujícího divadelního stylu, naopak jsou herecky a názorově velice současní. A právě svým vyhraněným osobním postojem dávají vzniknout vysoce angažovanému diváckému komentáři.“³⁵ Tři herci, několik marionet, muzikantka s housličkami, multifunkční dřevěný vozík a metaforicky pojmenované předměty – to vše vskutku dalo vzniknout „theatru mundi“, nikoli středověkému, ale nepokrytě současnému, jež se nekompromisním odsouzením lidské malosti a přizpůsobivosti těšilo zcela mimořádnému diváckému zájmu.



320/ *Dračí pohádky, Čmukaři z Modřic* přišli s hravým loutkovým divadlem hraným na stole a kolem stolu jednoduchými loutkami, na snímku jsou oba protagonisté Daniela Weissová a Jaroslav Ipser, 1982

Dětem i dospělým bylo určeno lyricky jímavé *Auto z pralesa*, podle *D. Mrázkové*, po němž následovalo Richtrovo *Kichotání*, volně inspirované Cervantem (1984 – režie L. Richter, výprava K. Kerlický). Tato velkoryse (nikoli vnějškově, ale vnitřně) pojatá inscenace „zesložituje strukturu až na únosnou míru, aby otevřela maximální prostor pro vyslovení osobního vlastního postoje celého kolektivu i každého jeho člena k problematice, která je středem zájmu“,³⁶ tedy donkichotismu, nazřenému – s použitím některých prostředků tradičního marionetářství (mluva) – veskrze současnými očima. Během roku 1985 se „rodil v bolestech“ *Faust podle Goetha* s hlavní myšlenkou potřeby činu jako základního smyslu života. Inscenace se však stala „labutí písní“ tohoto pozoruhodného souboru.

Koncem sedmdesátých let se od Paraplete oddělila skupina *P.S.* působící rovněž při Ústředním domě pionýrů a mládeže Praha a vedená *Jaroslavem Provazníkem*, jež navazovala na linii experimentů z druhé poloviny 70. let. Její intelektuálně náročná a jevištně šifrovaná tvorba se od první chvíle setkávala s krajními reakcemi.

Po dvou letech příprav uvedl soubor inscenaci *Ostrov* (1983) vzniklou na podkladě sci-fi povídky *J. Weisse*, tragédii, pojednávající o sváru „dokonalé“ strojové (v realizaci igelitové) civilizace s potřebou lidskosti a svobody.³⁷ Tam, kde byla inscenace sdělná, byla i sugestivní a emotivní. Všeobecně byla oceňována hudba *Š. Filcíka* na texty *J. Žáčka*. Následovaly *Dveře* (1985), velmi volná varianta Futurologického kongresu *S. Lema*, příběh z prostředí vědců o tom, že „nesmí pro člověka existovat konec hledání pravdy a podstaty jevů. ... Jenže inscenátoři (a herci zároveň) ve snaze být co nejpravdivější zůstali u pouhé a divadelně neumocněné osobní autenticity“.³⁸ S inscenací *Host* z roku 1987 (údajně na motivy Euripidových her *Orestes* a *Elektra*) si už nevěděla rady ani vzdělaná a navíc vstřícná kritička E. Hanžlíková, která cituje, dle ní výstižný názor z pléna: „Souborům, kde se všichni už hodně znají a myslí stejně, se někdy stává, že začnou mluvit vlastní řečí, které ovšem rozumějí jenom oni.“³⁹

Jisté problémy se sdělností měl i *svitavský soubor Cis*, který začal pracovat rovněž počátkem osmdesátých let. Jeho lyrizující tvorba byla, se vši naivitou i entuziasmem mládí, poctivým pokusem vyslovit se ke světu vskutku za sebe a svoji generaci. Nejvážnější životní otázky si



321/ Josef Brůček: *Klasické romantické drama, Tatrmani Sudoměřice*, na snímku J. Brůček (v brýlích) a synové Jan a Petr, 1985

kladla už stúnoherně–hudební (rocková) *Atlantida aneb Toulky minulostí* (a vystačily by, dle L. Richtera, na desítky her) i „dvoupořad“ *MY + Pohádka*. Nejširšího ohlasu dosáhla montáž textů *V. Nezvala*, určených dětem, pod názvem *Věci* (1983).

První polovina 80. let svědčila *modřišickým Čmukařim*. Znamenitě *Dračí pohádky* (1982), hrané jednoduchými loutčkami na stole a kolem stolu a složené z hříček J. Ipsera Dráček a F. Langerera – J. Ipsera a D. Weissové *Zlá princezna a hodný drak*, nabídky především výrazné osobnostní herectví obou protagonistů. „Totální divadlo v malém pro dospělé a dě-

ti, hravé, plné nápadů, přirozené v projevu živého herce, který prozrazuje svůj loutkářský původ tím, jak se proměňuje pomocí rekvizit, nabité fantazií v práci s loutkou, oplývající nenásilným a jemným humorem,⁴⁰ je charakteristika, která sedí na většinu zdařilých opusů Čmukařů. Mezi ně patřil *Frejř* (1985), tři „dekameronské“ příběhy v české transformaci Hynka z Libočan. Východiskem inscenace *Jak Kašpárek...* (1986) se staly texty plodného řemeslného výrobce „kašparkiád“ B. Schweigstilla. I ona přinesla dobrou zábavu, ale nedokázala důsledně naplnit záměr, který sama nabídla – ironický, kritický pohled na konfekční velkovýrobu her.

Vysokou úroveň si stále udržovala i *M. Mašatová* se svým olomouckým souborem *LŠU Žerotín* v inscenacích *Pohádky na modré niti*, *Byla jedna pohádka*, *Červená Karkulka*, *My – nic moc* a především *Jenovefa* (1984), která je „až obdivuhodným příkladem toho, jak i v zdánlivě netematickém textu starých loutkářů lze sdělit aktuální myšlenku individuální zodpovědnosti za zlo páchané zdánlivě jen vládnoucím panstvem“ a *Stojí hruška* (1987), jež byla zajímavým hledáním vztahu k životu, objevováním hodnot jeho věčného koloběhu v chápání lidové poetiky.⁴¹ *M. Mašatová* dokázala asi nejšťastněji, nejplněji a nejharmoničtěji skloubit principy dramatické výchovy s požadavky čistě divadelními.

Peripetie *loutkového divadla hraného dětmi* od 60. do konce 80. let probral důkladně J. Provozník ve studii *Zlatý věk*, stagnace a co bude dál? Po impozantním vstupu do 60. let nastal v 70. letech ústup ze slávy a ani v 80. letech nelze hovořit o ofenzivě. Příčiny zaostávání loutkářství viděl J. Provozník v loutkovém izolacionismu a falešném ochranářství, v problematickém navazování na „tradici“ i v některých organizačních záležitostech. Závěrem píše: „Otázka pro loutkáře pracující s dětmi... dnes nestojí: jak zachránit či oživit dětské loutkové divadlo. Nýbrž: jak obohatit dramatickou výchovu dětí o všechno to, co jí může nabídnout divadlo s loutkou a předmětem.“⁴²

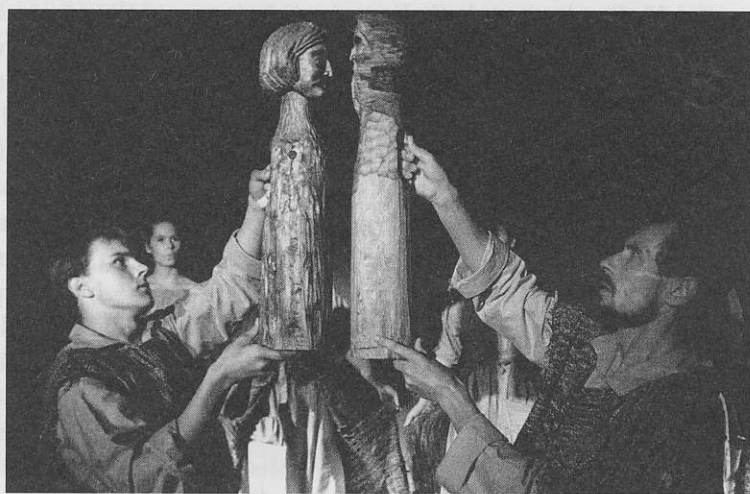
Mimořádné osobitosti se během 80. let dopracoval *Josef Brůček*, ať už sám či se svým rodinným souborem *Tatrmani ze Sudoměřic u Bechyně*, který se stal nejvýraznějším představitelem „divadla absurdity“ v našem loutkářství. Zaujal už pětiminutovým *Příběhem* (1983), etudou pro

dvě ruce, dvě tužky a papír na téma „majetnické rozpínavosti“. Salvy smíchu vyvolávalo *Klasické romantické drama* (1985), odehrávající se výhradně za oponou (divák viděl jen vahadla loutek–plechovek), zatímco opona se rozhrnovala pouze na přestávku, aby odhalila vždy novou



322/ Josef Brůček podle arménské lidové pohádky: *O hadu a Šivarovi, Tatmani Sudoměřice*, režie Petr Brůček, výprava Josef Brůček, 1989

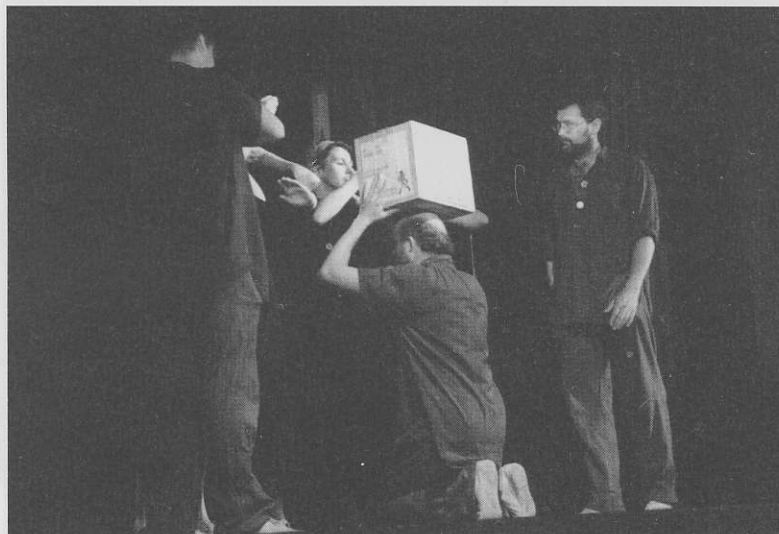
scenérii – zkrátka „polorecesní drobnička s vnitřním tématem touhy vládnout a manipulovat druhými“. *Karkulčina cesta*, tato „téměř štoprocentní katastrofa v loutkovém divadle“, začínala šokem – zhroutením kvazimaňáskového paravánu. Za ním se objevil zmatený a vyděšený soubor. Dále se odvíjel ekologicko–katastrofální sci-fi příběh, jehož předvádění permanentně naráželo na krachování jevištní techniky. Základní idea divadla katastrofického formou i obsahem se ukázala nosná a ve své komediálnosti ohromně účinná.⁴³ Vrcholným projevem této linie Brůčkovy tvorby byla *Poslední Kašpárkova šance* (1986), „ad absurdum dotažený obraz pasivity a netvořivosti loutkáře, který při playbacku... v pravou chvíli vystrčí na scénu příslušnou loutku, jíž se nenamáhá hýbat.“ Téma bylo realizováno především vzájemně se ozvlášťující konfrontací plánu hereckého s loutkovým a bylo stejně jako ostatní



323/ Autorská úprava Dykova Krysaře M. Poesové a souboru PEKUF MěKS Třeboň, 1988

Brůčkovy opusy určeno dospělým divákům. Nejpřehledněji shrnul toto období Brůčkovy tvorby K. Šefrna: „Brůček se ve svých drobnokresbách a jednoaktových anekdotách dopracoval do absurdity tak geniální, že prostě není dnes nikdo, kdo by to mohl udělat vedle něho anebo hodně dlouho po něm.“⁴⁴ Zcela jiné zdroje měla inscenace *A když je někdy všechno na draka* (1987), montáž veršů *M. Lukešové*, určených dospívajícím, zaujala mj. inspirativní prací

s materiálem (papír, záclony, dřívka apod.).



324/ Ohňostroj nápadů s papírem a jednoduchými předměty jako inscenační klíč k bajkám *J. Thurbera Klepy*, loutkářský soubor *Fkufu Olomouc*, 1989

vinám (1984), v nichž „subjektivizovaly“ předměty a „objektivizovaly“ lidské tělo, a k pásmu *Korálky* (1985), složenému z individuálních výstupů, v nichž rozehrály různobarevné koule.

Podle arménské pohádky napsal J. Brůček hru *O hadu a Šivarovi* a režii svěřil synu Petrovi (1989). Vznikla inscenace snad trochu neotesaná, neohrabaná a nevyvážená, ale nesmírně sugestivní a živá, vznikající jakoby „tady a teď“ (včetně jazyka – „svojštinou“). „Brůčkovskou“ inspiraci a sklon k recesi nezapřel ani bechyňský studentský soubor *Duha* v představení *J. Machart: Stříbrný tácek*, které např. vedle *Kichotání Paraplete* Praha slušně bodovalo na 26. Šrámkově Písku 1984. V první polovině 80. let vstoupily do obecného povědomí i hravé *Nehajanky* ze Sezimova Ústí, vedené *A. Bláhovou*. Od dramaturgicky problematického pásma *Nehajáci do hajan* (1982) učinily skok ke zdařilejším *Macourko-*

K vrcholům amatérské loutkářské tvorby ve druhé polovině 80. let patřilo několik opusů *Loutkářského souboru MěKS Třeboň*. Už o první inscenaci, prezentované na Loutkářské Chrudimi 1987, *Vodičkově* verzi japonské hry *Asagao* (režie M. Poesová, výprava manželé Poesovi, hudba M. Poes) napsala A. Exnarová, že jsme viděli „představení nesmírně pravdivé, z něhož bylo cítit potřebu mladých lidí hrát o lásku“. Další autorsky uchopenou klasickou předlohou se stal *Krysař V. Dyka – nesporný vrchol LCH 1988*. Třebonští (vedeni opět manželé Poesovými, kteří se podělili o dramaturgii, režii, výpravu a hudbu) především neobyčejně citlivě odhadli vlastní síly a možnosti. Vzhledem k věkovému složení souboru akcentovali nikoli společenskokritickou vrstvu díla, ale téma lásky, jež obohatili svými autentickými pocity a postoji, takže inscenace působila velmi silně a emotivně. Dramaturgicky podnětná inscenace *Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka*, podle R. M. Rilka (1989) se stala nejkontroverznějším spektaklem festivalu, neboť tentokrát forma, a nikoli text, diktovala hierarchii hodnot ve sporu láska kontra válka.

Dalším pozoruhodným souborem, který se objevil ve druhé polovině 80. let, byl olomoucký *F KUFU* s několika odchovanci M. Mašatové a vedený *Pavlem Němečkem*. Jestliže ještě *Feldekova Kouzelníka a květinářku* (1987) zařadila A. Exnarová mezi inscenace „po formální stránce víceméně zdařilé, u nichž však jen těžko lze říci, o čem a proč je vlastně soubory inscenovány“,⁴⁵ pak pásmo bajek *J. Thurbera* a nonsensových písniček uvedené pod názvem *Klepy* (1989) „už bylo oslňujícím ohňostrojem nápadů, zrozených z fantazie a – obyčejného papíru, s jehož pomocí tvůrci tu a tam dopověděli, co autor naznačil, až nakonec dosáhli dojmu, že nám sdělují nikoli poselství J. Thurbera, ale svoje vlastní... Autorské divadlo par excellence“.⁴⁶

Divácký ohlas získaly kabaretně laděné komedie *L. Vachrlona Rozmazlený drak* (1983), *Libuše* (1984) a satirická hra či spíše „zcela zvláštní agitka“ (J. Císař) *Commedia dell'arte* (sklouzávací místy do komunálnosti a podbízení), s nimiž se představilo *Divadlo na podlaze* z Lokte, které bylo také pravidelným účastníkem Šrámkova Písku.

Hostitel Posedu, soubor *Baret S z Vitiněvsi* dosáhl největšího ohlasu montáží z díla A. France a J. Préverta *At se společnost pobaví* (1986), jejímž autorem a režisérem byl P. Mohr. Představení zpracovalo téma společenského vydědence zničeného státní mocí a lidskou zlobou a hloupostí. Soubor se později pokusil i o *Šotolovo Kuře na rožni* a *Bulgakovovu Diaboliádu*.

Litvínovská *Loutkapo* smrti svého dlouholetého principála a „dobrého ducha“ *Litvínovského festivalu loutek*, pořádaného od roku 1961, J. Nováčka (1981) začínala vlastně znovu, aby v polovině 80. let získala zasloužený úspěch se znamenitou travestií nejstarších českých dějin, uvedenou pod názvem *Ale, ale, otče Hájku...* (1985), kterou inscenátorsky a režijně připravila J. Lavičková s výtvarnicí M. Stejskalovou. Ambiciózní projekt J. Lavičkové *Poslední země zítra* podle Maeterlinckovy *Smrti Tintagilovy*, akcentující téma moci, se ukázal být nad síly amatérského souboru.

Začínal o sobě dávat vědět i budoucí šampion 90. let – *plzeňský Střípek* (založený Danou Jandovou v roce 1978), a to inscenacemi *Jak moucha přemohla sedm krejčích a dva obry* (1981), *O Palečkovi* aj. A také *Ivana Faitlová*, jako herečka, muzikantka a začínající autorka (*Jak se léčí princezny, Hurá do Afriky*). Prvním úspěchem byla inscenace *Nesmysl! Nesmysl?* (1988), již několikrát verze knížky Pan Cecil Brum a jeho dům. Stejně téma (pod názvem *Neposedný dům*) posloužilo už sedm let předtím „souboru porotců“ *Žízala z Hradce Králové–Malšovic*, vedenému J. Mertou, rovněž ke zdařilé inscenaci.

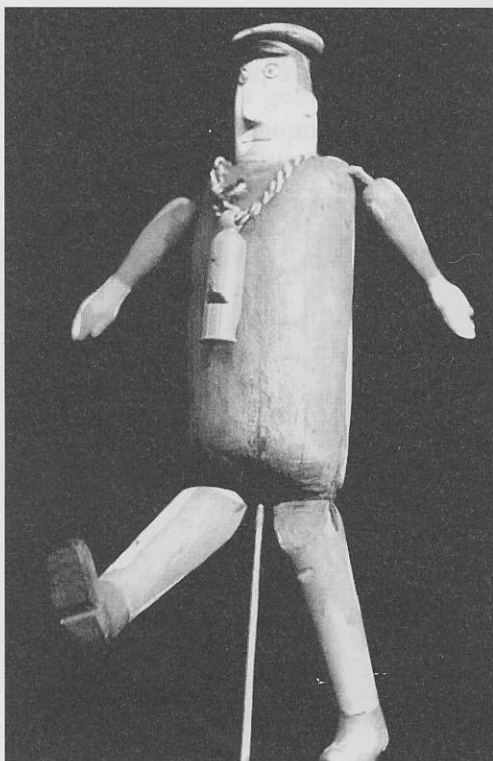


325/ Karel Hlávka, Jana Lavičková: *Ale, ale, otče Hájku aneb Co v kronice nebylo*, soubor Loutka DK ROH Chemických závodů ČSSP Litvínov, režie Jana Lavičková, výprava Marie Stejskalová, 1985

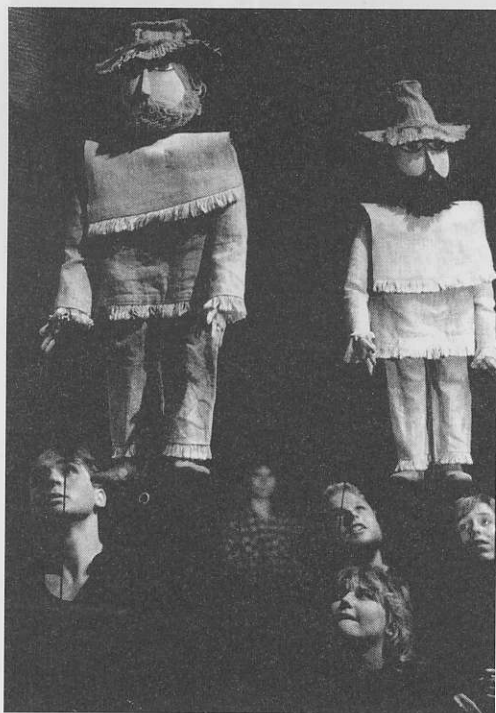
Za zmínku stojí i inscenace skupiny *I+I* třebíčského *Zdravíčka* (J. Dejl s partnerkou) *Paleček* (1982), sólový výstup P. Homolové z brněnského *Domina Smrt panenky* podle povídky V. Dyka (1986), *Pecko B. Němcové* v podání pražské *Kliky*, Černíkovy *Malé pohádky* (1988) v provedení učitelek *MŠ z Jičína*, „...ale, když ona je zakletá“ hradeckých J. Polehni a D. Illicha, Kiplingova *Kočka, která chodí sama Pružinky* z Jablonce nad Nisou a další.



Jistou možností a prostor pro uplatnění autorského přístupu k loutkovému divadlu (někdy využitý, jindy nikoli) poskytla – a to i členům tradicionalistických souborů – *Soutěž individuálních výstupů s loutkou*, kterou vyhlásila SAL poprvé v roce 1976 s tím, že finále se odehrálo na Loutkářské Chrudimi 1977, a pak dále v letech 1979, 1982, 1985 a 1988. Jakkoli vyhlašovatelé viděli smysl přehlídky především „ve zvýšení úrovně loutkoherectví“ a objevení loutkářských talentů, jimž by bylo možno „pomoci k jejich přípravě na pohotové vystupování při vhodných příležitostech, např. na akcích složek NF“, skutečným smyslem se stalo především podněcování



326/ Jan Merta: *Neposedný dům, Žižala Hradec Králové, režie Jan Merta, výprava E. Pecháčková, 1981*



327/ Josef Kainar: *Zlatovláska, Jitřenka Brno, režie František Písek, 1988*

individuální fantazie a tvořivosti, což je nejvladnějším posláním amatérské činnosti. V soutěži se krom amatérů uplatnily i učitelky MŠ.

Celkově se všech pěti ročníků zúčastnilo 482 loutkářů se 367 výstupy, z nichž se 71 probojovalo do finále. Mezi finalisty nacházíme pozdější profesionální loutkoherce – B. Luňákovou, I. Voráčkovou, P. Tomicovou, I. Valtovou, loutkářského režiséra a muzikanta J. Břenka a filmového režiséra T. Vorla. Dále K. Šefrnu, „Brůčkovce“, Š. Filcíka, H. Dotřelovou, F. Valenu, R. Tefrovou a Č. Davida ml., z pražské Říše loutek, manžele Malých z Jiskry Praha, D. Šibravovou a R. Drgáčovou z jesenického Skřítka, ašského M. Hartmanna, hradeckého J. Polehňu a řadu dalších.

Také individuální výstupy s loutkou dokumentovaly ony dvě cesty amatérského loutkářství v této době. Jak u příležitosti V. ročníku výstižně napsala E. Rolečková: „jedna vede k precizování loutkářských dovedností, druhá k miniaturám, scénkám, jejichž posláním je atakovat divákovu pozornost volenými prostředky.“⁴⁷ Krabice a ramínka s košilemi vzbudily nelibost zastánců tradičních loutkářských technik, a dokonce se z tohoto tábora ozvalo: „My nechceme dělat divadlo, my chceme pracovat s loutkou.“



Jakkoli se pohyb vpřed a „jinam“ konal převážně v oblasti autorského divadla, obraz sledovaného období by byl zkreslený, neúplný a nepravdivý bez reflexe práce souborů, vyznávajících *tradiční či tradičnější přístupy*. Navíc jde o skupinu výrazně početnější. Tam, kde se tyto soubory dobraly od reprodukce k interpretaci, stojí jejich výsledky za zaznamenání. Práce řady z nich procházela na vrcholných přehlídkách konfrontací s autorskými divadly. *Dramaturgie valné části souborů tradičních*, zásobující pravidelný provozní moloch, byla na rozdíl od souborů autorských věnována převážně dětem. Daleko častěji se obracela k hodnotám i „hodnotám“ osvědčeným, byla výrazně eklektičtější, pošilhávala po profesionálních vzorech (později i po amatérských autorských divadlech), to vše s pochopitelným zpožděním, byla určována příklonem k módním technikám (černé a luminiscenční divadlo), jež svou náročností ukrajovaly z tvůrčího potenciálu.

I v druhé polovině 70. let byli *nejhranějšími autory* stále V. Cinybulk, F. Čech, J. Malík. Ani později se mnoho nezměnilo. Jako příklad uvedme Jihomoravský kraj, který rozhodně

nepostrádal systematickou školitelskou péčí. Na přelomu 70. a 80. let byli nejhranějšími autory B. Schweigstill, F. Langer, J. Čapek (O pejskovi a kočičce), F. Čech, L. Tittelbachová a našly se „skvosty“ s Kašpárkem a Šmidrou. V letech 1981–1984 k Čechovi a Schweigstillovi přibyl V. Cinybulk, E. Vavruška, J. Malík, M. Mašatová, A. Mikulka a M. Pavlík. Pro srovnání: za stejné období uvádí SAL jako nejhranější V. Cinybulka, J. Malík, E. Vavrušku, M. Pavlíka a také P. Poláka, V. Čtvrťka, J. Kainara. Ve druhé polovině 80. let dominuje vlastní tvorba a i soubory SAL nejvíce hrály texty bratří Čapků, M. Mašatové, P. Poláka, L. Feldeka, A. Mikulky a V. Cinybulka. Je patrné, že realita vývoje se projevila i mezi soubory tzv. tradičními (byť i u těchto novějších autorů šlo o tituly osvědčené). Pokud jde o špičkové soubory této větve amatérského loutkářství, nalezneme tam pestřejší výběr, i tituly neběžné a objevné, byť inscenační výsledek – právě tak jako u autorských divadel – jim nebyl vždy zcela práv.

Brněnská Jitřenka se v letech 1970–1989 třináctkrát probjovala na LCH (z toho pětkrát se dvěma skupinami). Je asi nejtypičtější a nejdůslednějším příkladem amatérského souboru, jehož ideálem bylo pokud možno se vyrovnat profesionálům.

Vedoucí souboru a režisér „tvrdé ruky“ *František Písek* proto často volil hry z repertoáru profesionálních divadel (např. *Srncův – Zelenkův Pan Sen* 1971, *Středův Čaroděj ze země Oz* 1972, *Paulíkův Šibal Zavřička* 1973, *Kákošova hra O třech krásách světa* 1975, *J. Švarce Město hraček* 1976, *Borisovově Tajemství zlatého klíčku* 1978, *Kainarova Zlatovláska* 1988, *Augustův Krakonošův les* 1989), liboval si ve „velkých plátnech“ s početným obsazením. Výtvarnou a hudební složku svěřoval téměř výhradně profesionálům (Z. Juřena, V. Krajná, V. Smrčka, A. Holásek – J. Karásek, L. Štancl), výjimečně i režii (M. Matoušek). V jistém období mu učarovalo černé a luminiscenční divadlo.



328/ Civilní snímek nepomínutelného zjevu českého loutkářství 70. a 80. let *Františka Píska*

Většinu titulů *Jitřenky* inscenoval *František Písek* (Augustovu hru režíroval M. Matoušek), v eklektické koncepci, řemeslně a technicky obdivuhodně zvládnuté, se smyslem pro stavbu a řád. Méně již pro žánr a styl, o osobitěm výkladu a nezaměnitelném osobnostním postoji nemluvě. Ale ani *Jitřence* nelze upřít snahu o výpravy jinými směry. Roku 1976 nastudoval F. Písek s mládežnickým souborem *Truhlářskovo Zrcadlo* (1976), v podstatě činohru, jež se příběhem mladé dívky pokouší vyjádřit důsledky přetvářky na charakter člověka. Lyrické ladění textu Pískovi umožňovalo včlenit do inscenace dílčí loutkářské kreace, které však místy působily jako poněkud nadbytečný ornament. O rok později si F. Písek troufl na *Pololánkův – Jarošův* balet *Popelka*, který chystala, ale nevedla brněnská Radost. Předloha však byla nad síly souboru, což nezakryl ani náročný loutkový a divadelní plán. Až na výjimky (scéna plesu) zůstalo u pouhé ilustrace. V sezoně 1979–1980 sáhl F. Písek po neprávem opomíjené *Generálské operce Z. Bezděka a O. Rödla* (1980) s divadlem masek a živou dechovkou. Tato „velká podívaná“ se však poněkud střetla s jemně parodickým vtípem hudby i libreta. Přesto tato inscenace patřila k aktivům F. Píska i *Jitřenky*. Dětská dechovka si zahrála i v nejuspěšnější inscenaci – *Posvícení v Hudlících* (1982). Představení mělo zřetelnou koncepci, která umožňovala potřebný nadhled a nadsázku. V odkrytém zákulisí mluvili všechny role 3 herci a 4 další vodili marionety na drátě. Byl to zajímavý pokus zmocnit se po svém starého dramatického textu.

F. Písek celá léta pracoval i s dětským souborem. Byl antipodem průkopníků dramatické výchovy. Vyznával zásadu: „Žádné hraní s dětmi na divadlo, ale během nejkratší doby seznámit děti s loutkářskou technikou, jevištní mluvou a pustit je na jeviště. To předpokládá dobrou pracovní disciplínu.“⁴⁸ Toto přesvědčení také poctivě naplňoval – disciplína rozhodně měla vrch nad dětskou tvořivostí. V inscenačním výsledku dokázal překročit svůj stín dvakrát – v inscenaci *Zahrajem si na pohádky* podle A. Mikulky (1975) a v *Králi Abecedovi manželů Lamkových* (1978), kde si charakter předlohy „notoval“ s Pískovou



329/ Z. Bezděk, O. Rödl: *Generálská operka, Jitřenka* Brno, režie F. Písek, výprava Z. Juřena, 1980



330/ Bohumír Koubek: *Malé loutkové varieté - naplno tu zazářilo vodičské umění členů pražské Říše loutek*, režie a výprava Bohumír Koubek, (1971-74)

Roku 1971, 10 let po svém příchodu do souboru, převzala – po absolutoriu katedry loutkářství DAMU – funkci vedoucí souboru a hlavní režisérky *H. Zezulová* (s dobrou školou z dětského *MESPACE*). Základní provoz divadla udržovala ve dvou liniích: linii drobníčků – vesměs

metodou. Za zmínku stojí i pokus skupiny mladších členů souboru o stínoherní podobu *Wildeova Šťastného prince* (1986).

Určitou obdobu Pískových snah bychom našli i na severní Moravě. Jmenovkyně – *Jitřenka* z Ostravy–Poruby (vedená *A. Procházkovou*) si rovněž vybírala předlohy, jež umožňovaly „velkou podívanou“. Roku 1984 se soubor pokusil o rockový muzikál podle *Urbánova Bleděmodrého Petra*.

I soubor *DK VŽKG Ostrava–Vítkovice* se pokoušel o inscenování výpravných her (např. *J. Švarc: Mořský car* 1972), i on měl v čele výraznou režijní (a občas i autorskou) osobnost – svého odchovance, od roku 1969 profesionálního loutkoherce a dnes renomovaného režiséra *P. Nosálka*. Poučen o tehdejších profesionálních trendech se Nosálek od první chvíle, tedy od sezony 1973–1974, snažil o originální přístup a syntetický tvar. Uspěl znamenitě hned napoprvé, kdy v *Tanci s čertem M. Markové* (1974) dokázal skloubit herecký a loutkový plán do organického, temperamentně hraného celku. To se zcela nepodařilo v jeho vlastní drammatizaci *Sedmi havranů* (1978), kde připsaný chór zůstal pouhým ornamentem. Plně se však rehabilitoval svojí verzí *Andersenova Křesadla* (1979), ztvárněného do podoby němoherního divadla masek. Poměrně zdařilý byl i *Don Šajn* (1984). Dramaturgicky neobyčejně odvážným a podnětným bylo Nosálkovo nastudování *Aristofanových Ptáků*, které ovšem neobjevilo loutkářský klíč k současné divadelnosti hry (1987). Po Nosálkově odchodu soubor kolektivně oprášil *Tanec s čertem* (1988, úspěch se již neopakoval) a o rok později se představil tematicky neujasněnou verzí *Krále Lávy* (1989).

Příkladem souboru, nositele zavazující, ale do jisté míry i svazující tradice, je pražská *Říše loutek*. Její provozní i inscenační model (suplující po dlouhá léta neexistující profesionální divadlo) nutil ke konzervaci jistot. Akad. sochař *B. Koubek*, kterému soubor roku 1957 předal *V. Sucharda*, se rozloučil se souborem svým způsobem autorskou inscenací *Malého loutkového varieté* (1971, 1974), v níž tradice byla inspirací. Bylo to rozloučení důstojné, vodičské umění členů souboru se tu prezentovalo v nejlepší světlo. I když kritika si všimla, že marioneta zde napodobuje živého člověka, aniž by byla využita její schopnost stylizace a transformace skutečnosti do neočekávané pointy.

maňáskových – pro nejmenší (např. *O pejskovi a kočičce, Maršakova Pohádka o kozlíkovi* 1976 atp.) a linii velkých pohádkových příběhů (*Speranskij: Krása Nevídaná* 1973, *Schmoranz – Novotný: Začarováný les* 1982), v nichž přišla ke slovu více či méně inovovaná tradice. Kromě B. Koubka a F. Valeny spolupracovali s Říší loutek i další profesionální výtvarníci I. Antoš, Š. Váchová a manželé Lhotákovi a také skladatelé – M. Jíra, F. X. Thuri, P. Jurkovič aj.

Dramaturg a režisér J. Novák a někteří další členové souboru však přicházeli i s podněty, které stály mimo hlavní repertoárové linie (už proto, že počítaly s dospělým publikem) a jimiž se pokoušeli narušit letité stereotypy. A tak se na repertoáru objevil např. *Don Šajn aneb Zrcadlo zločinné mladosti* v úpravě a režii J. Nováka (1977). Recenze shodně konstatovaly vysokou úroveň

vodičské složky, jež byla v rukou mladší generace, i složky mluvičské (B. Koubek, Č. David ml.), ale obě se pozastavily nad „živáčkovským“ rámcem. Zamýšlel se nad ním i J. Císař, když o zmíněných „živáčcích“ napsal: „Vnášejí – nebo mají vnášet – do inscenace pohled na děj a postavy. Jenže jakýkoliv výklad uměleckého díla se nedá dělat zvenčí. Musí být organickou součástí díla, musí být obsažen uvnitř samotné struktury.“⁴⁹

Císařovi prostě v *Donu Šajnovi* (byť ho označil za nejučenější a nejvyzrálejší představení žilinské přehlídky) chyběl nejvlastnější projev amatérské

tvorivosti: vlastní vůle a touha najít si v textu i v samotné jevištní realizaci své potěšení, svou radost, svůj výraz. Bez nich téma, myšlenka či výklad koncepce nevzniknou. Objevné bylo i uvedení *Durantyho* maňáskových komedií *Dejte mi jitrnici* (1979 – režie F. Valena) a *Muž, který prodává rány holí* (1989 – režie H. Zezulová), jakož i parodického *Wolfova Kecafána aneb Haca-fána* (1979 – režie H. Dotřelová), v níž mladší členové prokázali zdatnost i pokud jde o maňáskářské řemeslo. H. Dotřelová vytvořila i velmi zdařilé individuální výstupy. Všechny tyto aktivity byly zajisté cennější než profesionálním týmem trpně zreprodukováná *Zlatovláska* (1984), a navíc přesvědčily o tom, že tradice ve spojení s tvořivostí nemusí být jenom přítěží.

Více než 85letou historií se může pochlubit i *Jiskra z Prahy–Kobylis*, kde od roku 1966 působí jako dramaturg, režisér a autor Petr Slunečko.

Jiskra vždy měla své domácí autory – K. Hackera, F. D. Bulánka, Z. Němečka... Toto divadlo je typickým udržovatelem tradice spolkového divadla, zaměřeného na pravidelný provoz pro dětské publikum. Jeho inscenace vykazují znalost řemesla, udržování marionetářských tradic, určitou výtvarnou stylizaci, ale zároveň i jistou uniformitu produkce a repertoár těžící z oblasti bestsellerů (Broučci, Ferda Mravenec, Rumcajs, Křemílek a Vochomůrka 1975) či ze starší tvorby osvědčených autorů (F. Čech, V. Cinybulk, V. Čtvrtek,



331/ Hra starých lidových loutkářů v úpravě a režii J. Nováka *Don Šajn aneb Zrcadlo zločinné mladosti* - loutky, Říše loutek Praha, 1977

interní autoři). Do jisté míry riskantním krokem bylo (už druhé) nastudování problematické *Langrovy hry Pivoda, vodník pod vyšehradskou skálou* (1981), s výpravou R. Pilaře, a s dodaným ekologickým akcentem. Inscenace byla pro soubor určitým mezníkem a představovala ono alespoň občasně potřebné „vybočení“.

Moravskou obdobou Jiskry s větším příklonem k tradici a klasické pohádce je např. *Kašpárkova říše* Olomouc založená 1920, vedená Z. Popem a s domácí autorkou J. Nohelovou (mj. *Broučci* 1971). Na paměť svého zakladatele pořádá soubor od roku 1973 bienále pod názvem *Čechova Olomouc*.

Řadu shodných rysů s Jiskrou lze přes všechny vnější rozdíly nalézt třeba u třebečského *Zdravíčka*, založeného roku 1959 a pracujícího převážně s maňásky. Vůdčí osobností je zde *M. Bláha*, režisér i plodný autor. Od roku 1964 se souborem systematicky spolupracuje *M. Matoušek*. Objevují se i jména profesionálních výtvarníků (manželé Pitrovi). Repertoár je složen z bestsellerů, starších osvědčených her a z vlastní autorské tvorby, vesměs z pera principálova. Vzhledem ke spodovým loutkám a hraní na (a kolem) paravánu převažují tituly komediální, jednodušší výrazové prostředky a – na rozdíl od Jiskry – zájezdová činnost. Silnou stránkou *Zdravíčka* vždy bylo loutkoherectví (včetně mluvičské složky), komediálnost a muzikálnost. Soubor se několikrát dostal na ústřední přehlídku (*H. Januszewska: Tygřík Petřík* 1972, *J. Romanovský: Princezna Majolena* 1973, *Z. Nawrocká: Kejklář* 1978, *A. Mikulka: Šášolda a Sluníčko* 1983). Nejúspěšnější byl poprvé, právě tak jako minisoubor *X + 1* (vedený J. Dejlem), který se v 80. letech ze *Zdravíčka* vydělil (*K. Novák: Paleček* 1982). Od roku 1966 je *Zdravíčko* garantem festivalu *Třebečské loutkářské jaro*.

Zvláštním případem vztahu k tradici je pražský *Zvoneček*, působící od roku 1969 v Braníku a pak v Kulturním domě na Novodvorské pod vedením *J. Vorla* a poté *K. Skalického*. Od svého zakladatele dostal do vínku vzácný sbírkový fundus a tomu pak odpovídal repertoár a záměrně pěstovaný „staropimprlácký“ styl. K nejúspěšnějším inscenacím patřil *Marcelino a Boroneli* (1978) s vynikajícím hlasovým vkladem *B. Koubka* (a *V. Cinybulka*) a znamenitou animací marionet, rozehraných do gagových situací.

O „svoji“ notu se snažila i strakonická *Radost, dynastie Křešničků* (působící od roku 1950), jež měla ve svých řadách lidového „písmáka“ *J. Křešničku*, autora řady her osobité poetiky, s loutkářsky citěnými nápady, ale samozřejmě i s jistými manky v dramatické technice, teozovosti apod. Na Loutkářské Chrudimi 1971 zaujala hororová luminiscenční podoba *Křešničkových Kůzlatek a vlka* (v kombinaci s *Červenou Karkulkou*), zatímco ambiciózní pokus téhož autora o úpravu *Goethova Fausta* (1987) se i přes snahu vyjádřit velké společenské téma nevydařil pro chybějící jednotící řád v textu i v inscenaci. Režisér *I. Křešnička*, oceněný za umělecko-technické zvládnutí náročné inscenace *Augustovy Ponorky na dvorku* (1976) byl i vedoucím dětského souboru, s nímž se několikrát zúčastnil přehlídky v Kaplici. *Radost* je od roku 1965 pořadatelem festivalu *Skupovy Strakonice*.



332/ Vojtěch Cinybulka, František Langer: *Vodník Pivoda*, Jiskra Praha, režie Petr Slunečko, výprava a loutky Radek Pilař, 1981

K častým účastníkům ústředních přehlídek patřil v 70. letech kraslický *Loupák*, vedený K. Klomínkem a instruovaný J. Jarošem. Více nežli kultivované inscenace běžných textů z první poloviny 70. let zaujala autorská tvorba souboru v inscenacích *Poslední drak* (1977) a *O princezně strace* (1978), v nichž dostaly větší prostor komediální schopnosti souboru.

Doplňme, podobně jako u autorských divadel, výčet ještě o několik inscenací, které zaujaly třeba dramaturgickým výběrem či inscenačním přístupem.

Malé divadlo z Hořovic uvedlo na LCH 1974 pásmo „divadla rukou“ pod názvem *Loutkářské etudy*. Kroměřížská *Říše loutek* (kdysi tradiční marionetová scéna) nabídla v 80. letech mj. „experimentální mateřinku“ *P. Vašíčka O černém klobouku a duhovém míči* (1981), francouzskou maňáskovou frašku pro dospělé *Pláštěnka* v marionetovém provedení či montáž dvou mateřinek *P. Poláka* pod názvem *Povídej, paňáco...* (1987 – režie: J. Lisý). I soubor *Elektroporcelán* Louny, založený roku 1903, se představil v 80. letech tituly, jako byly *Poslechněte, jak bývalo... I. Peřinové* (na motivy kramářských písní 1985), *Bradfordův Černošský Pán Bůh* či původní hra *J. Velinského* (Kapitána Kida) *Pátek a Robinson s.r.o.* (1989). Skupina mladých v písecké *Nitce* (pod vedením R. Berana, dnes člena Buchet a loutek) se pokusila o stínoherní podobu *Wildeova Slavíka a růže*. Na LCH 1989 slavil úspěch tehdy už šedesátiletý soubor *V Bouděz* Plzně se svižným *Donem Šajnem*, hraným „surrealistickými“ marionetami T. Dvořáka.

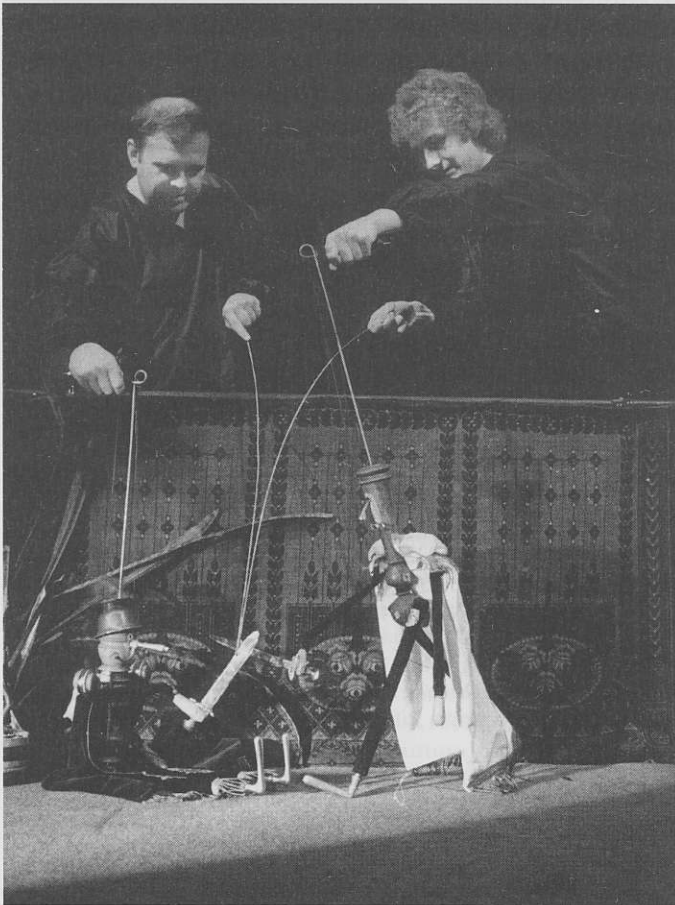
V rámci krajů a okresů i jen lokálně působily samozřejmě další desítky či stovky souborů... Od nepočítelných, na něž byla všechna školení krátká, přes takové, které prokazovaly



333/ Žofie Mawrocká: *Kejklíř*, soubor Zdravíčko DKP ROH Třebíč, 1976



334/ Josef Křešnička: *Faust*, Radost Strakonice, režie J. Křešnička, výprava J. Moravec, 1982



335/ Janem Dvořákem upravenou hru starých lidových loutkářů *Don Šajn* uvedlo loutkové divadlo V Boudě Plzeň, 1989

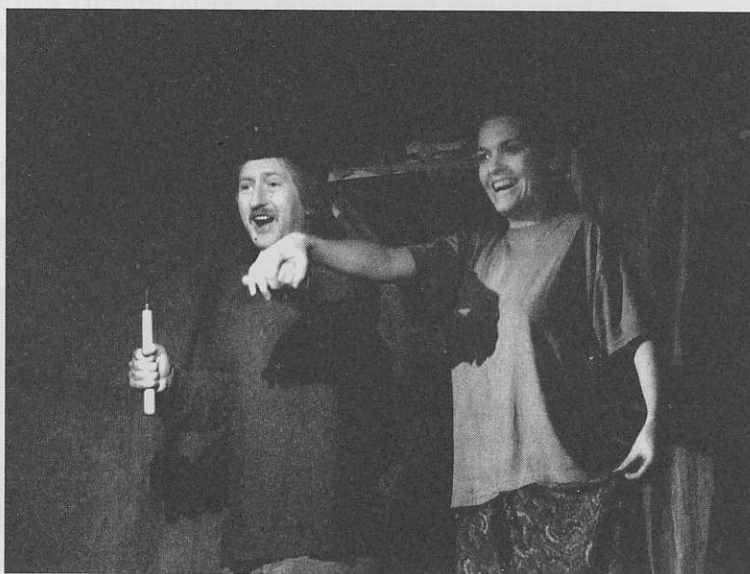
jistou znalost řemesla a míru vkusu (a byly dobré alespoň v některé ze složek inscenace), až po ty, které se snažily „jít s dobou“, ale spokojily se vnější nápodobou „moderních“ či „módních“ principů a prostředků. Všechny však zůstávaly v zajetí pouhé reprodukce.

Dejme ještě jednou slovo J. Císařovi, který v pátém pokračování svých *Rozhovorů o amatérismu* napsal: „... jsem zcela přesvědčen o tom, že reprodukční soubory nejsou a nebudou trvalou složkou našeho loutkářského hnutí.“⁵⁰ Žel, i s výhledem do roku 2000 je zřejmé, že v tomto případě bylo přání otcem myšlenky. Realističtější se jeví replika, kterou Císařovi adresoval M. Matoušek: „Nevěřím, že amatérské divadlo, tedy i loutkové, je v základu své dnešní organizace schopno pracovat v jiných dimenzích než na úrovni reprodukce. (Výjimky potvrzují pravidlo!)“⁵¹ V 70. a 80. letech bylo těch výjimek tolik, že právě ony představují určující hodnoty tohoto období, jež – zřejmě ani s větším časovým odstupem – nebude shledáno lehkým...

DOVĚTEK 1990–1997

Období 1990–1991 bylo časem boření i hledání. V polovině ledna 1990 se v Praze sešli amatérští divadelníci z Čech a Moravy a založili *Fórum amatérských divadelníků*. V otevřeném dopise prvním polistopadovému ministru kultury prof. Milanu Lukešovi vyjadřují znepokojení nad tím, že je ohrožena existence řady souborů (především odborová kulturní zařízení jako největší zřizovatel měla tendenci zřítit v divadelních prostorech cokoliv jiného než divadlo). Ustavená koordinační rada v čele s Milanem Schejbalem, v té době již profesionálním režisérem,¹ vyzvala divadelníky v jednotlivých krajích, aby se sešli a zabývali se otázkou, jak dál. Od počátku koordinační rada prohlašovala, že jejím cílem je ustavit silnou demokratickou organizaci, která by navázala na někdejší Ústřední matici divadelních ochotníků československých a zastřešila dění v amatérském divadle v celé České republice. Existující Svaz českých divadelních ochotníků podle názoru rady nemohl tuto funkci plnit, neboť zastupoval pouze osm procent amatérů.

V průběhu ledna a února se ve většině krajů uskutečnily valné hromady, svolané krajskými poradními sbory a pracovníky pro divadlo krajských kulturních středisek. Organizační servis koordinační radě poskytlo divadelní oddělení Ústavu pro kulturně výchovnou činnost (ÚKVČ). Na doporučení krajských hromad byla v březnu ustavena *Amatérská divadelní asociace*. V programovém prohlášení uvádí, že chce „hájit zájmy, sjednocovat amatéry a podporovat jejich činnost“. Předsedou správní rady se stal *Dušan Hübl* z pražské *Esence*, místopředsedy byli zvoleni *Ervín Hrych* z pražského *Dostavníku*, který patřil ke generaci potrestaných osmašedesátníků, a umělecký vedoucí dalšího pražského souboru *Máj*, *František Mikeš*. Tři divadelníci z Prahy v čele nové organizace symbolicky předznamenal její další vývoj. Sjednotit všechny divadelní amatéry se jí nepodařilo. Už ve stejném roce vznikají další zájmová sdružení s celorepublikovou působností. *Igor Samotný* založil v Brně *Sdružení divadelních aktivit*, které své poslání spatřovalo především



336/ *Lárek lčičok*, *Čmukaři Modřišice*, 1991 - na počátku 90. let dozrál osobitý styl tohoto východočeského loutkářského souboru

sedou správní rady se stal *Dušan Hübl* z pražské *Esence*, místopředsedy byli zvoleni *Ervín Hrych* z pražského *Dostavníku*, který patřil ke generaci potrestaných osmašedesátníků, a umělecký vedoucí dalšího pražského souboru *Máj*, *František Mikeš*. Tři divadelníci z Prahy v čele nové organizace symbolicky předznamenal její další vývoj. Sjednotit všechny divadelní amatéry se jí nepodařilo. Už ve stejném roce vznikají další zájmová sdružení s celorepublikovou působností. *Igor Samotný* založil v Brně *Sdružení divadelních aktivit*, které své poslání spatřovalo především

v oblasti vzdělávání a chtělo přitom spolupracovat s osobnostmi brněnské, především alternativní scény (B. Srba, P. Oslzlý a další). V Hradci Králové se ustavilo *Východočeské volné sdružení amatérských divadelníků* (předsedkyně Alena Exnarová) a kolem loutkářské rodiny *Brůčků v Sudoměřicích u Bechyně* vzniklo sdružení *Tatramani*. Především v dalších letech se tato i další nová sdružení a SČDO s novým vedením² musela naučit spolupracovat a koordinovat své záměry ve prospěch celku českého amatérského divadla.

Zakládání občanských sdružení umožnil zákon č. 83/90 Sb., který stanovil, že „občané mají právo se svobodně sdružovat a k výkonu tohoto práva není třeba povolení státního orgánu“. Pravděpodobně prvním divadelním subjektem registrovaným v souladu s tímto zákonem se stalo občanské sdružení Krakonoš, které tak navázalo na více než stopadesátiletou tradici spolkového divadelnictví ve Vysokém nad Jizerou.³

Připravovaly se první svobodné volby (červen 1990) a řada amatérských divadelníků měla jiné než divadelní starosti. Mnozí patřili k protagonistům listopadové revoluce v roce 1989 a poté byli zvoleni do funkce mluvčích občanských fór. Na jaře 1990 odpovídali za režii a moderování předvolebních akcí. „Ano, chtěl bych kandidovat,“ říká v té době Václav Klapka, režisér špičkového souboru Divadelní klub Jirásek z České Lípy. Jiný režisér, Jaroslav Dejl z Třebíče, kooptovaný za poslance okresního národního výboru, na otázku Amatérské scény, co bude s jeho souborem, odpovídá: „Nevím, hledám prostory, odešli jsme ze Sdruženého klubu pracujících, něco už mám, ale nevyhovuje mi to. Nemám na divadlo moc času.“

Od počátku roku se stala *předmětem diskuse koncepce jubilejního 60. Jiráskova Hronova*. Už v prosinci 1989 napsali hronovští divadelníci ministerstvu kultury, že se festival stále více „vzdaloval ochotníkům a městu Hronovu, neboť jej převzaly centrální orgány a jejich instituce. Z přátelského setkání lidí se zájmem o ochotnické divadlo se stal záležitostí pro ambiciózní divadelní teoretiky aplikovat své představy o moderním a jediném správném názoru na divadlo“. Ujišťují ministra, že jsou schopni spolu s městem a zájmovými divadelními organizacemi festival uspořádat. V únoru 1990 se v Hronově na pozvání místních divadelníků sešli zástupci asi čtyřiceti souborů z celé republiky. Shodli se na tom, že Jiráskův Hronov (JH) by neměl být uzavřen



337/ Urszula Kurkowa: *Marx international*, absurdní autorská koláž Teatru mjr. Szmauza z Českého Těšína, souboru polské národnostní menšiny v ČR, kolektivní práce, 1990

žádným divadelním druhům a žánrům a že se kritériem pro výběr stanou krajské přehlídky činoherního divadla. Na koncepci 60. JH se nakonec dohodli místní organizátoři v čele s ing. Miroslavem Houškem, budoucím starostou města, který se po více než dvaceti letech mohl opět veřejně prezentovat, a divadelní oddělení Ústavu pro kulturně výchovnou činnost (ÚKVČ). Přehlídka byla koncipována jako nesoutěžní (poprvé zde nebyla porota a neudělovaly se žádné ceny). V posledním česko-slovenském ročníku historie JH se představilo 21 souborů, z toho bylo pět slovenských a jeden belgický host. Vítězné soubory krajských přehlídek byly doplněny o dětské a loutkové divadlo, inscenace dospělých pro děti a alternativní divadlo. Poprvé byli mezi lektory Klubu mladých divadelníků zahraniční lektori z Dánska a Rakouska.

60. *Jiráskův Hronov 1990* byl pravdivým obrazem stavu českého amatérského divadla. Politická aktivita řady souborů způsobila, že nenastudovaly nic, popř. nestihly krajské přehlídky. Ostatně dlouho ani nebylo jasné, zda se krajské přehlídky vůbec uskuteční. Nakonec výběr na festival nebyl realizován pouze v Praze. V té době už bylo rozhodnuto o zrušení krajů a s nimi padla i krajská kulturní střediska. K 1. červenci téhož roku rozhodlo Ministerstvo kultury České republiky také o zrušení ÚKVČ. I když se mezi inscenacemi uvedenými na Jiráskově Hronovu objevily některé zajímavé – např. *Vyšetřování případu podvodného revizora* (volně podle Gogolova *Revizora*) uvedlo *Dividýlko ze Slaného*, které o rok později, v roce 1991, zazářilo na Světovém festivalu amatérského divadla v norském Haldenu. Zaujaly také *Pohádka o Zemičce zvoničce* dětského souboru *Hudradlo ze Zlivi*, inscenace *Marx international* polského *Teatru mjr. Szmauza z Českého Těšína* a naposledy zde jako amatér hrál *Petr Lébl* ve vlastní inscenaci hry *M. Uhdeho Výběrčí* – byl Jiráskův Hronov 1990 především doutnající sporem o jeho budoucnost: kdo má přehlídku pořádat (má stát vůbec právo vstupovat do její organizace tím, že ji finančně dotuje?) a o čem má být. Je zřejmé, že inscenace 60. JH svým názorem i tématem rostly z doby před listopadem 1989. Např. parafráze *Revizora Dividýlka ze Slaného* v roce 1990 už byla především situační veselohrou, i když v době svého vzniku v roce 1989 byla obrazem absurdnosti doby, v níž se všechno, i dobré úmysly posléze změnil na frašku, z níž mrazí. Rovněž *Pohádka o Zemičce zvoničce* mířila svým tématem před rok 1990. Vypovídala o touze dětí žít ve spravedlivé zemi, v níž nikdo nelže, nekrade a všichni se mají rádi. *Hudradlo* zde podobně, jako *svitavské C* např. v *Edwardovi*, fungovalo jako jevištní mikrosvět nahrazující beznadějnou realitu.

Ani o *divadle poezie* nelze říci, že by rokem 1990 výrazně proměnilo svou podobu. K určité proměně došlo v repertoáru: zřetelně přibýlo inscenací humorných a hravých, až oddechových. Např. *Studio P Jindřichův Hradec* navázalo na své dávné okouzlení prózou *Alexandry Berkové* a jako vyprávěné divadlo inscenovalo *Miniromán, funus; Lidová škola umění ze Žatce* uvedla v režii *Evy Kaderkové* scénické pásmo z veršů *Emanuela Frynty Život jsou zvířata*. Jedním z mála



338/ Milan Uhde přijel na Jiráskův Hronov poprvé jako ministr kultury České republiky v roce 1990 a od té doby se tam často vracel. Na snímku v rozhovoru s prof. Janem Císařem

souborů, které zareagovaly na politické změny, byli středoškoláci ze *Svitav*, kteří své uskupení pojmenovali *VŠI* a nastudovali *Obrázky z časů nedávno minulých* z ironických textů *J. Jouye* a *M. Zoščenka*. *Bílé divadlo z Ostravy* si stejně jako předchozích dvacet let nekonformně vedlo svou a v režii Jana Číhala zkoumalo hlubinné otázky lidského údělu v *Domě mé matky Vladimíra Holana*. V čase, kdy převažoval zájem o politické dění, se ovšem do krajských kol přihlásilo méně souborů i přednášečů – sólistů.



339/ Záběr z inscenace poezie Ernsta Jandla *Básně k nepotřebě*, kterou na *Wolkrově Prostějově* uvedl středoškolský soubor *Regina Břeclav*, vedoucí *Miroslav Tiefenbach*, 1991

Na 33. *Wolkrově Prostějově* (WP) v červnu 1990 nejvíc zaujala osobitá inscenace *Ochotnického kroužku z Brna*, vedeného *J. A. Pitínským*, *Minimální okolí mrazicího boxu* dosud knižně nevydaného ostravského autora *Jiřího Dynky*. Vznikala už v polovině roku 1989 a předpremiéru měla na vzrušené divadelní dílně v srpnu téhož roku v Šumperku. Přes nekonvenční, vyhraněné střetání významů slov a šokující střídání konkrétních a abstraktních obrazů zabodovala inscenace (té-

měř 8 let před knižním vydáním *Dynkovy* poezie) i u účastníků *Wolkrova Prostějova* a vedle *Zvláštní ceny poroty* získala též *Cenu diváka*.

Novou podobu *Jiráskova Hronova* řešil až statut festivalu, podepsaný dalším ministrem kultury, *Milanem Uhdem*. Stanovil, že jde o "nesoutěžní přehlídku pořádanou městem Hronovem ve spolupráci s organizacemi divadelních amatérů a odbornými zařízeními". Rozhodující pravomoci byly svěřeny festivalovému výboru, v němž zasedali zástupci všech pořadatelů. Tento statut umožnil, aby se v roce 1991 završilo dění předcházejícího desetiletí, kdy vedle činoherního divadla začaly ve formě tzv. studijního programu na *Jiráskův Hronov* opět pronikat také další formy amatérského divadla. *Přehlídka se stala amatérskou divadelní žatvou se zahraniční účastí, otevřenou v žánrech i adrese*. Poprvé se mezi jejími pořadateli objevila *ARTAMA, útvar pro neprofesionální umění a dětské estetické aktivity, součást Informačního a poradenského střediska pro místní kulturu, zřízeného k 1. lednu 1991*.

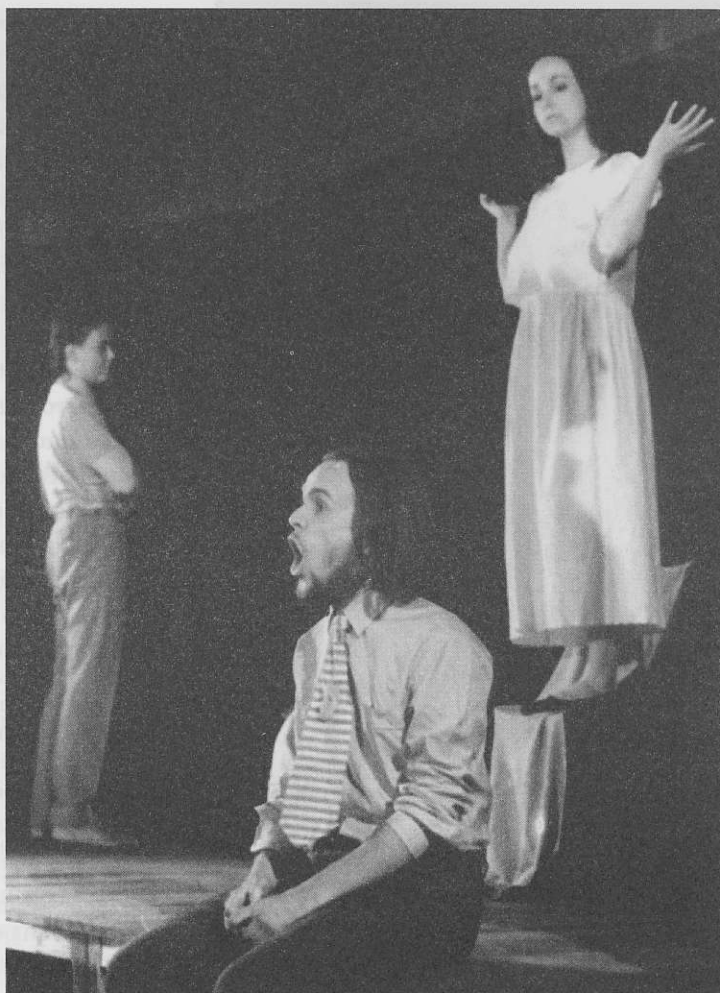
Na *Jiráskově Hronovu 1991* nejhůře dopadl tradiční druh divadla – činohra. Jeho čest zachraňovalo herecké umění souboru *Studio z Volyně* v inscenaci *Mrožkových Trosečníků*. Nejvíce zaujala dramaturgie *Kafkovy povídky Venkovský lékař* (*Teatr mjr. Szmauza, Český Těšín*), která osobitě vyvažovala vztahy mezi literaturou a divadlem. Kolem herce čtoucího *Kafkův* text se na jevišti odvíjelo divadelní dění. Inscenace tak byla vlastně scénickým čtením ilustrovaným divadelní akcí.

Divadla poezie a umělecký přednes měly podobně jako v předchozím období vyhraněný a úzký okruh diváků a posluchačů, takže ani počátkem devadesátých let příliš nepocítily diváckou krizi, s níž se vedle profesionálních divadel potýkaly i scény amatérské. Problém, s nímž zápasili zvláště středoškoláci – soubory a především sólisté, kteří tradičně tvořili nejsilnější jádro

356

oboru, byl především v tom, že těžko hledali odbornou radu a oponenturu dospělých. (Střední školy se „osvobozovaly“ od povinností, které mechanicky spojovaly s obdobím totality – především v řadě případů přestaly v kvasu školských reorganizací podporovat estetické aktivity žáků. Břeclavská Regina, jíž se s úspěchem ujali mladí učitelé po roce 1991, kdy dlouholetí vedoucí Bedřich a Jana Kaněrovi odešli do Prahy, byla jednou z mála vzácných výjimek.)

Na Wolkrově Prostějově 1991 bylo konstatováno evidentní snížení úrovně sólového přednesu a malá objektivnost dramaturgie. V nevyrovnané úrovni inscenací výrazně zaujala filozofující grotesknost a osvobozující humor *Básní k nepotřebě Ernsta Jandla* v podání *Reginy Břeclav*,⁴ i když filozofický horizont Jandlovy intelektuální poezie byl místy nahrazován odzbrojující spontaneitou, muzikálností a komunikativností souboru. Stylově vyhraněným a osobitým pořadem, jaké se stávají historickými milníky divadla poezie, jednoznačně byla inscenace *Sdruženého kabaretu Poslyš sestřičko z Hradce Králové* v čele s Emou Zámečnickovou a René Levínským, nazvaná *Kdo nevidí tlusté ďábly, jak si mastí ryšavé vlasy*, dadaistické soaré z textů *Richarda Huelsenbecka*. Poté inscenace vzbudila pozornost i na 61. JH.



340/ *Inscenace dadaistické poezie z textů R. Huelsenbecka nazvaná Kdo nevidí ryšavé ďábly, jak si mastí ryšavé vlasy, Sdružený kabaret Poslyš sestřičko Hradec Králové, režie a scénář René Levínský, na snímku v popředí Ema Zámečnicková a René Levínský, 1991*



Období let 1992–1995 lze charakterizovat jako pád a vzestup amatérského divadla. Politické a společenské proměny po listopadu 1989 postihly amatérské divadlo nejprve zevnitř. Odešla řada aktivních amatérských divadelníků zejména mladší generace. Petr Lébl, vůdčí osobnost pražského Jela, a J. A. Pitínský z brněnského Ochotnického kroužku se v průběhu 90. let stali uznávanými profesionálními režiséry.⁵ Další odešli do komunální politiky – např. František Zborník, umělecký šéf vodňanské Šupiny, se stal starostou města. Ostatně po prvních polistopadových komunálních volbách (listopad 1990) v čele obecních i městských zastupitelstev stanula řada amatérských divadelníků (ing. Miroslav Houšťek v Hronově, ing. Martin Dvořák, primátor Hradce Králové,



341/ Bohumil Hrabal: *Ostře sledované vlaky*, soubor Dukla Pardubice, na snímku vpravo Martin Dvořák, v letech 1990-1998 primátor Hradce Králové, 1985



342/ Z inscenace *Ukrutný Lorco*, *corridou voniš*, Rádobydivadlo Klapý, režie Ladislav Valeš, na snímku Eva Andělová jako Bernarda Alba, 1995

ing. Dušan Grombiřík, starosta Hodonína a další). Mnozí začali podnikat (Václav Klapka z českolipského Divadelního klubu Jirásek, Vlasta Scheinflug, vedoucí pražské avantgardní scény Rampa, manželé Weigovi, představitelé špičkového divadla pro děti 70. let – Doprapo z Prahy ad.). Činnost ukončila většina špičkových souborů 80. let. Kromě zmíněné Šupiny, Jela, Ochotnického kroužku to byly např. také pražská Lucerna (i když ta pouze dočasně), Lampa, Dramatický klub Třebíč ad.

Další úbytek souborů přinesla *ztráta materiálního a technického zázemí*. Nejvíce postihla amatérské divadlo ve velkých městech, kde chyběly levné nebytové prostory a divadla obtížněji nacházela své publikum. Léta 1991–1993 byla navíc obdobím divácké krize, která se samozřejmě netýkala pouze amatérského divadla.

Zásadní proměnu obrazu amatérské scény v České republice lze dokumentovat na situaci v Brně. Pracovat přestaly všechny soubory, které v tomto století vytvářely obraz kvalitního brněnského amatérského divadla. Např. soubor Svatoboj (podobně jako Branické divadlo v Praze) prohrál svůj boj o znovuzískání z veřejných sbírek postaveného a v 50. letech znárodněného divadla, Dělnické divadlo také ztratilo zázemí. Několik let trvalo úsilí známého brněnského loutkového divadla Jitřenka o to, aby mohlo zůstat na svém dosavadním působišti a nemuselo za ně platit tržní nájem.

Zatímco ke konci 80. let oficiální statistika uváděla padesát tisíc osob, které se aktivně věnovaly amatérskému divadlu, v tomto období klesl jejich počet na cca čtyřicet procent předchozího stavu.

Soubory se snažily překonat existenčně obtížné období proměnou *dramaturgie*, která se od velkých témat obrátila k zábavnosti. Větší šanci na přežití a zájem diváků měly v této době především soubory hrající pro děti a venkovské soubory se stálým obecnstvem. Prototypem kvalitního a divácky úspěšného zábavného „lidového“ divadla, postaveného na situační komice, uvolněném, leč ukázněném typovém herectví (a na schopnosti invenčně využít i případných hereckých nedostatků členů souboru) je *Ořechovské divadlo* z malé vesnice u Brna, jehož aktivita vrcholí právě v tomto období. Inscenace *Lucerna aneb Z kroniky Ořechovského divadla* (1992), *Umrlec a trestanec* podle hry E. A. Longena (1994), *Bylo, nebylo aneb Jak Švédové L. P. 1645 Brno marně dobývali* (1995) nesou osobitý styl režiséra a skvělého muzikanta *Vlastimila Pešky*.⁶

Výjimkou z tohoto trendu je *Rádobydivadlo Klapý* (okr. Louny). V autorských dramatických prepisech literárních předloh (*Hory se připravují k porodu, na svět přijde malá šedá myš* 1993), nebo v inscenacích klasiky, pro něž jsou původní texty pouhými východisky (*Ukrutný Lorco, corridou voníš* 1995 volně podle hry Dům Bernardy Alby), zkoumá režisér Ladislav Valeš se svým souborem naši současnost a nalézá v ní pouze krutost a nesmyslnost. Vrcholem v tomto smyslu je právě inscenace *Ukrutný Lorco*, kde je jedna totalita nahrazována druhou. Bernarda umírá, ale vlády se stejně železnou rukou ujímá její nejstarší dcera. Téma je sdělováno především hereckými prostředky. Tato inscenace jako by navázala na jinou parafrázi slavného klasického dramatického textu, totiž Čechovových *Tří sester* (1992). Valešovi z toho vyšly *Tři nány, co si neuměly koupit lístek do Moskvy* – skončily tedy na Sibiři mezi vlky, vysazeny z vlaku, odsouzeny ke zmrznutí. Pocit naprosté bezvýchodnosti, zmaru a hnusu je opět sdělován hlavně prostředky hereckými, ale také řešením scény a kostýmů. V rovině tématu Valeš udržuje kontinuitu s předcházejícím obdobím, tj. zejména s inscenacemi poloviny 80. let vodňanské Šupiny, pražského Anebdivadla, Léblova Jela a dalších.

Existuje ještě další špičkový soubor, u něhož je patrná vědomá kontinuita s předchozím obdobím. I když nikoliv jako u Valeše v rovině tématu, ale prostřednictvím inscenačního stylu, jenž směřuje k syntetickému divadlu, pojímanému jako kolektivní výpověď. Inscenace *Trakař aneb Velké vynálezy* (1992), *Tak trochu* (1993) a zejména *Bláhové pohádky* z roku 1995 rozvíjejí poetiku *svitavského souboru* C z 80. let. Tematicky se soubor pohybuje v oblasti mezilidských vztahů. Je to divadlo silně výtvarné, objevující na principu asociace krásu v prostých věcech kolem nás. Výrazná je hudební složka, která slouží také k vytváření atmosféry. Bláhové pohádky jsou komorně laděným vyprávěným divadlem, v němž se způsob sdělování vjemů a pocitů vypravěče, slepého muzikanta Brambory (Karel Šefrna), díky jevištnímu svícení, muzice a temporytmu může jevit – podobně jako kdysi v *Edwardovi* (1987) – svým způsobem jako obřad. V křehké poetice inscenace se odráží jak společné zaujetí tématem, tak schopnost kolektivního použití zvolených prostředků. Vyvrcholením této tvorby devadesátých let se potom stala *Bystrouška, liška* (R. Těsnohlídek, K. Šefrna) z roku 1997. Tato inscenace patří k těm výsledkům českého amatérského divadla po listopadu 1989, které dokazují, že byla nalezena některá východiska z názorové, tematické i tvarové rozpačitosti počátku devadesátých let.

Svitavské C a Rádobydivadlo se z proudu českého amatérského divadla první poloviny 80. let vymykají také věkově. Zatímco především 80. léta byla obrazem aktivity a tvůrčí potence především mladší střední generace, pro niž bylo divadlo otázkou seberealizace, v 90. letech v něm postupně převládli *mladí lidé*. Zaplnili dílny Jiráskova Hronova, Loutkářské



343/ *Ronger Florimond Hervé, Henri Milhac, Vlastimil Peška: Mamzelle Nitouche-ky aneb Láska kvete v každém věku, Tylovo divadlo Ořechov u Brna, úprava, režie a na snímku Vlastimil Peška, muzikant a představitel dvojrole Celestina - Floridora s L. Pehalovou jako Matkou představenou, 1997*



344/ *Inscenace Bystrouška, liška souboru C Svitavy, režie Karel Šefrna, na snímku Blanka Šefrnová, 1997*

tům nekomerční povahy), zbytek souborů dále fungoval jako volné sdružení občanů bez právní subjektivity.

Zásadní význam měla postupná *proměna vztahu městských a obecních samospráv k amatérskému divadlu*. Jejich počáteční krajně liberální postoj (amatérské divadlo je osobním koníčkem, který obec nezajímá, stejně jako např. hraní tenisu) se přibližně okolo roku 1993 zvolna proměňoval. Zastupitelstva si začala uvědomovat význam amatérského divadla pro prestiž místa i jeho nezastupitelnost ve společenském životě a místní kultuře především menších sídel.

Z celkového počtu 6233 obcí v České republice je 5717 sídel do 2 tisíc obyvatel a v 345 obcích žije od 2 do 5 tis. obyvatel.⁷ Právě v nich je nabídka amatérských divadel často jedinou možností kontaktu s živým divadlem. V řadě případů (Kaznějov, Hradec Králové, Brno, Pardubice, Velké Opatovice) předaly obce v tomto období amatérskému divadelnímu souboru za symbolické nájemné místní kulturní domy, případně uvolnily peníze na rekonstrukci divadelních prostor. Soubory postupně získaly možnost ucházet se v grantovém řízení měst a obcí o prostředky na činnost. Jedním z prvních míst, která zavedla grantový systém podpory amatérských souborů, byl Zlín.

Ujasnila se rovněž *základní pravidla státní finanční podpory amatérským aktivitám* (tj. zejména jednotlivých ministerstev formou příspěvku ze státního rozpočtu občanským sdružením, která se svým projektem uspějí v konkurzech).

Lze tedy říci, že amatérské divadlo si otázky svého fungování s pomocí veřejných zdrojů vyřešilo. Pro společnost a řadu divadelních souborů se však zásadním problémem stala odpověď na otázku smyslu této aktivity. Bylo zřejmé, že amatérské divadlo už není svým způsobem téměř jedinou relativně svobodnou částí společnosti. Zdálo se, že amatérské divadlo jako

Chrudimi, jejich počet si roku 1995 vynutil obnovení národní dílny v Šumperku. V dílnách a seminářích často hledali nejen divadelní inspiraci a poznání jazyka divadla jako východiska pro budoucí divadelní aktivitu, ale také zkoumali divadlo jako komunikační dovednost uplatnitelnou v budoucích profesích (např. právníka či manažera). Tento vývoj se projevil také v koncepci Šrámkova Písku, který se zřetelně posunul od alternativního divadla k mladému divadlu lidí do 25 let.

Klíčové v tomto období byly otázky existenci, tzn. kde hrát a za co, a existenciální, tj. smyslu a poslání amatérského divadla v nově se formující společnosti. V roce 1990 amatérští divadelníci požadovali zrušení instituce zřizovatele zakotvené v osvětovém a divadelním zákoně. Když se dočkali a obě právní normy přestaly existovat, ukázalo se, že svoboda přinesla odpovědnost a starosti. Třetina souborů se ustavila jako občanská sdružení a navázala smluvní vztah s městským kulturním zařízením, další třetina působila např. jako zájmový kroužek při těchto zařízeních (pokud tato měla ve svých zřizovacích listinách zakotvenou možnost poskytování prostor a materiálně-technické pomoci subjek-

občanská aktivita ve svobodné společnosti ztrácí smysl. „Divadlo je pro mě dnes už jen zábava,“ odpověděl podnikatel Václav Klapka na otázku redakce Amatérské scény, co pro něj v této době amatérské divadlo znamená. Těžko se mohlo vrátit k buditelství minulého století. Výboje umělecké a experimentální mohlo převzít profesionální divadlo. Z hlediska divadelního jazyka se už nemuselo uchýlovat k rituálům, jinotajům a obraznému vyjadřování divadelní metaforou. Otázka jeho smyslu dolehla na amatérské divadlo v období po roce 1989 vlastně už po-

druhé. Krátce po listopadu se zdálo, že není proč a o čem hrát. Poté tento problém na čas přehlušily starosti existenční, avšak když se z nich amatérské divadlo vzpamatovalo, vrátil se znovu a naléhavěji. Přesvědčení o zásadnosti tohoto problému vedlo např. prof. Jana Císaře k názoru, že české amatérské divadlo vstoupilo do roku nula. Muselo najít nový vnitřní důvod



345/ F. F. Šamberk: *Blázinec v prvním poschodí, DS Vojan Libice nad Cidlinou*, v popředí režisér a vedoucí souboru Jaroslav Vondruška v roli sluhy Josefa



346/ A. P. Čechov: *Pavilon č. 6, Jesličky Hradec Králové*, dramaturgie a režie Josef Tejkl, 1996

své existence a zároveň oslovit svého diváka. Neexistuje samozřejmě obecný všespasitelný recept. Amatérská divadelní aktivita může být jak relaxací a naplněním volného času, tak možností jiného typu sebeuplatnění, než poskytuje profese. Ostatně ani poslání amatérského divadla jako společenské aktivity, i když není převažující funkcí, nepřestalo existovat, byť se spíše objevuje v období po roce 1995. Zvláště v první polovině 90. let lze však mluvit o dramaturgickém a tvůrčím tápání, plynoucím z pochybností o smyslu.

Pochopitelný je v tomto kontextu *nárůst souborů tzv. sousedského divadla*. Působí spíše v menších obcích, nekladou si vysoké umělecké ambice a spokojují se s menší reprízovostí svých produkcí. Netouží po setkání na



347/ Vladislav Vančura, Olga Strnadová: *Za času ušatých čepic*, ZUŠ Žamberk, inscenace úspěšně reprezentovala české dětské divadlo na Světovém festivalu dětského divadla v Turecku, 1991

prehlídkách ani po odborné reflexi. Národní přehlídka venkovských divadelních souborů Krakonošův divadelní podzim ve Vysokém nad Jizerou zachycuje pouze nepatrnou část této vrstvy amatérského divadla. Páteř Vysokého tvoří v podstatě téměř stále stejné soubory a těžko vypovídají o úrovni venkovského divadla jako celku. Patří mezi ně soubor z Horšovského Týna, DS J. Honsy Karolinka (obec Karolinka, okr. Vsetín), Vojan z Libice nad Cidlinou, soubor z Němčic na Hané. Ostatně Rádobydivadlo Klapý a Ořechovské divadlo patří rovněž

k pravidelným účastníkům. Spíše však dosvědčují, že se většina souborů z Vysokého svou úrovní vlastně z proudu pravého a kvantitativně převažujícího sousedského divadla vymyká.

V amatérském divadle mladé generace začínají v první polovině 90. let sehrávat významnou roli – věkem středoškolské – *soubory základních uměleckých škol (ZUŠ)*, vyrostlé z dětských literárně dramatických oddělení a souborů „odchovaných“ dramatickou výchovou. Např. pro *divadlo poezie* (i sólový umělecký přednes) jsou nejstabilnější a převažující existenční základnou, přispívající ve značné míře k jeho uchování. *Divadlo poezie souborů ZUŠ* charakterizuje poučenost, slušná interpretační úroveň i míra vkusu. Často ovšem i zaměnitelnost a konvenční využití scénických prostředků a především jistá obecnost výpovědi odvislá od akcentování výchovného či výukového záměru. S tím bývá svázána i dramaturgická a režijní nedůslednost, ústící do nepevného tvaru. Přirozenost a spontaneita projevu interpretů bývá upřednostňována před jeho přesností a estetickou účinností.

Osobitým fenoménem mezi těmito soubory jsou *Jesličky Hradec Králové (ZUŠ Na Střezi-ně)*, pro něž je divadelní aktivita nedílnou a významnou součástí výchovné práce. Úsilí o divadelní tvar, v případě sólového přednesu o přesvědčivý výkon, a jeho prezentaci je kontinuální součástí práce. Disponují invenčními pedagogy (Josef Tejkl, Jan Dvořák, Ema Zámečnicková, Jana Portyková – dramaturgie literárních textů, divadlo a divadlo poezie, Jiří Polehňa – loutkové divadlo), kteří pracují s různě pojmenovanými a k různým příležitostem vznikajícími skupinami a soubory žáků ZUŠ, jež se v polovině 90. let prosazují na většině divadelních národních přehlídek. Ani v jejich práci nechybí polotovary, zdůrazňovaná narativnost jevištního tvaru často potlačuje a problematizuje divadelnost, častá je orientace na oddechová, zá-

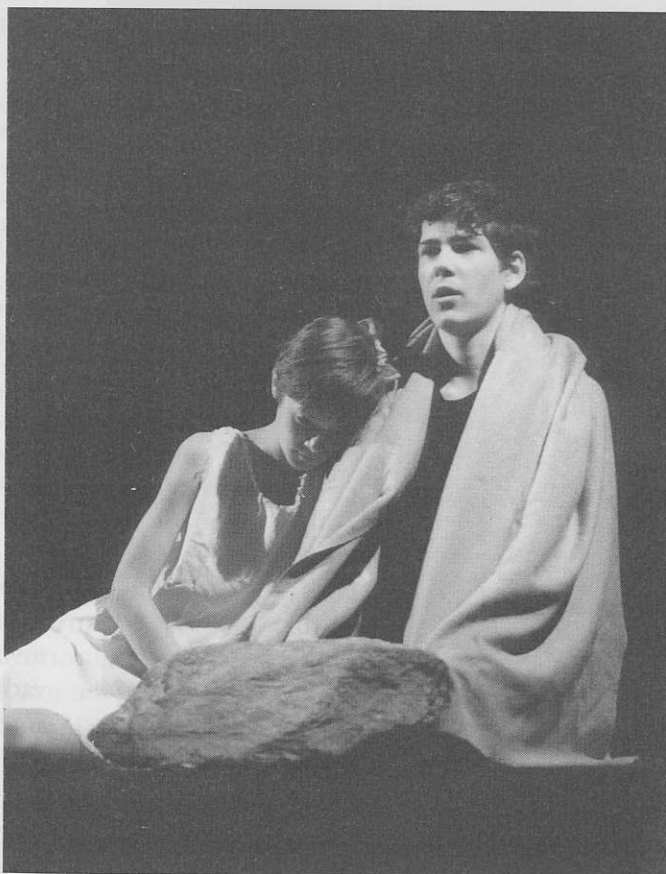
bavná témata. Nicméně u řady inscenací se úsilí o esteticky objevený tvar i osobitý pohled na svět pozitivně zúročuje. Mezi nejvýraznějšími inscenacemi lze uvést *Emy Zámečnickové* úpravu literární předlohy *Karla Poláčka* *Bylo nás pět (Napadlo hodně sněhu* 1994) a *Dykovu Milou sedmi loupežníků* z roku 1997.

Soubor *ŠVAM a SPOLK ZUŠ Žerotín Olomouc* pod vedením Aleny Palarčíkové připravil jednu z nejúspěšnějších inscenací roku 1995 – citlivou dramaturgií téměř kultovního *Saroyanova* textu pod názvem *Četl jsem Tracyho Tygra*. Použil princip „scénického čtení“, formu hry ve hře, posílený zmnožením ústřední dvojice (pacient – pacientka, Tracy – Laura, tygr – tygřice).

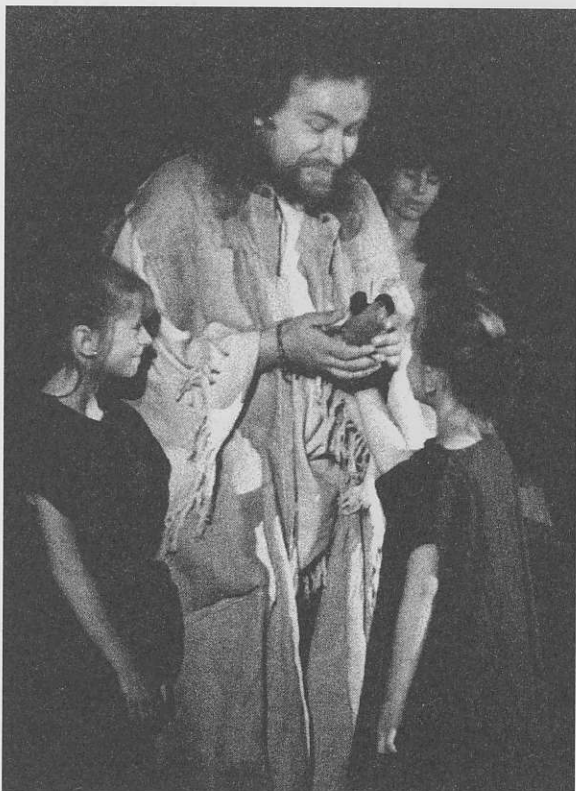
Ze středoškolských divadel poezie si v polovině devadesátých let stabilně kvalitní úroveň a značnou aktivitu udržuje *břeclavská Regina* (*Hans Artmann: Jakže* 1994, *Holub – Zamarovský – Borghes: Mínotaurus* 1995), k nejvýraznějším divadlům poezie tohoto období patří *Naiivně poetické divadlo Plzeň*, po dvakrát uvádějící nevydaného surrealistického básníka *Karla Hynka* (*Inu... aneb akustická kalužina* 1993 a *Párty na troskách deníku Malého Lorda* 1994).

V první polovině 90. let se soubory ZUŠ výrazně prosazují také v *dětském divadle včetně loutkového*.

Mezi loutkářskými soubory např. *ZUŠ Žamberk – Vančuriv* Kubula a Kuba Kubikula v inscenaci *Za času ušatých čepic* 1991, *P. Šrut: Medvědi, prasátka a ti druzí* (1994), *O. Hejná: Tulák domeček* (1995). Vedoucí souboru Olga Strnadová rozvíjí divadlo s loutkami na způsob dětských hraček a spoléhá přitom na příběh vzniklý dramaturgií literární předlohy a rámovaný písničkami. Patří sem i *nýřanský* a posléze *plzeňský* (od roku 1996) *Rámus*, vedený Z. Vašíčkovou. Její nejpůsobivější inscenace, vzniklá rovněž na základě literární předlohy *H. Doskočilové, Kůň ke koním, k oslům osel patří* (1993) přinesla závažné téma rasismu. V činoherním divadle hraném dětmi se prosadily soubory dalších základních uměleckých škol. S literární předlohou *Tomáše Pěkného* pracovala Jana Křenková (*soubor ZUŠ Žďár nad Sázavou Modrý pták*) v inscenaci *Havrane z kamene* (1995). Zaujala tématem vztahů mezi lidmi, které děti sdělovaly poetickou metaforou. U dětských divadelních souborů navázaných na základní umělecké školy je patrný jeden zásadní problém. Přirozenost dětské hry a vybavenost dětí na jedné straně, a na druhé častá neschopnost vytvořit a fixovat divadelní tvar. Příčinou je oscilace mezi výchovnou dramatikou jako metodou přístupu a mezi zákonitostmi divadla jako druhu umění. Zcela se tomuto nebezpečí nedokáže vyhnout ani tak nepřehlédnutelný jev v dětském divadle tohoto období, jakým je soubor *Hudradlo ze Zlivi u Českých Budějovic* vedený Mirkem Slavíkem. Jeho inscenace



348/ Tomáš Pěkný, Jana Křenková: *Havrane z kamene*, soubor *Modrý pták*, ZUŠ Žďár nad Sázavou inscenace se představila také na Světovém festivalu dětského divadla v SRN, 1995



349/ *Indické pohádky*, soubor Hudradlo Zlív, na snímku vedoucí souboru Miroslav Slavík, 1992



350/ Ivana Faitlová: *Klobásová komedie aneb Hamty, hamty, hamty!*, loutkářský soubor Střípek Plzeň, 1993

Indické pohádky (1992), *Pohádka o ptačí válce* (1993), *Létající dědeček* (1995) se pohybují v rozpětí mezi autentickou dětskou hrou (a ta zrcadlí především společenství souboru) a divadlem. Vždy přinášejí závažné téma, jehož vyznění má až překvapivou míru pravdivosti a opravdovosti.

Kvantitativní nárůst dětských divadelních skupin byl pozitivním důsledkem prudkého rozvoje dramatické výchovy v 80. letech. Nově vzniklému (1990) *Sdružení pro tvořivou dramaturgii* se ve spolupráci s IPOS-ARTAMA podařilo prosadit dramatickou výchovu do různých stupňů škol včetně systematické přípravy a doškolování učitelů (od roku 1993). Počet cílevědomě pracujících dětských souborů, které prošly regionálními koly a celostátní přehlídkou (Dětská scéna – od roku 1992 se koná v Ústí nad Orlicí a je spojena s celostátní přehlídkou dětské recitace), přesahuje číslo dvě stě.

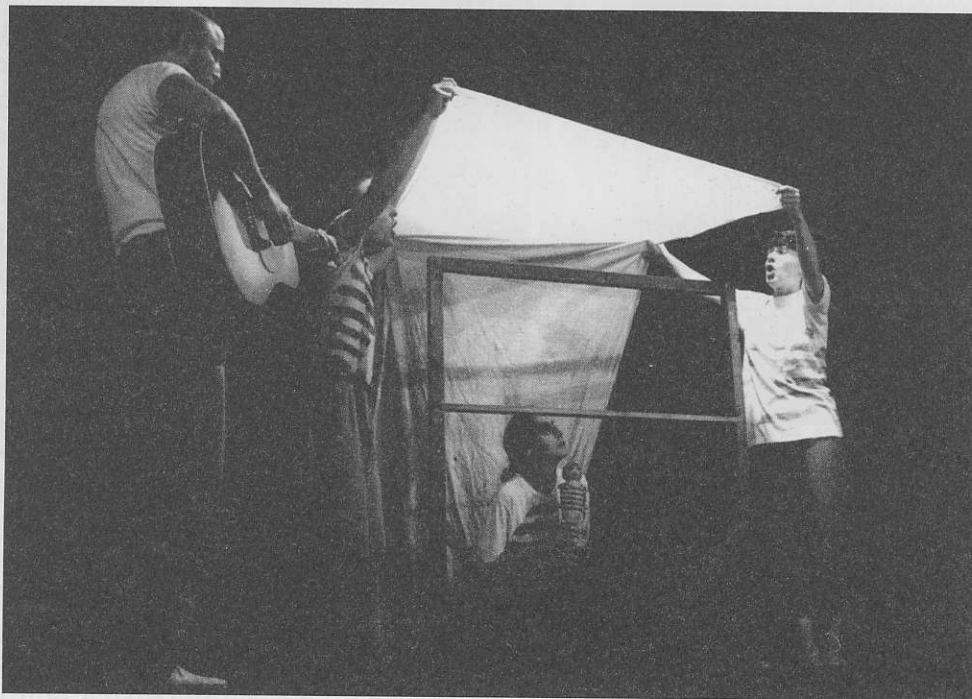
Dalším rysem polistopadového vývoje je oslabená potence *alternativního divadla*. Ztratilo průraznost a omezilo se i kvantitativně. Jedním ze skutečně alternativních divadelních souborů, který trvale a zřetelně směřuje k "alternativě" divadelního jazyka, je *Jumping Hamada z Pardubic*, který navazuje jak na tradici pohybového divadla minulých let, tak se snaží ve své práci zúročit současné tendence tohoto divadelního druhu. Divák je svědkem procesu tvoření, jenž je podněcován hudbou a zvuky. V poetice i v tématu hledání možností bytí a spolubytí se soubor odkazuje k Minu Tanakovi a ruskému souboru *Derevo* v polovině 80. let působícímu v ČR. Ostatně ani otevřené přehlídky *Příští vlna – Next Wave*,⁸ pořádané od roku 1994 jako prolínání uměleckých žánrů a koncepcí, mnoho skutečně alternativního mezi soubory, které stojí mimo např. Šrámkův Písek, nepřinášejí.

Jak se změněné podmínky existence souborů promítly do trendů vývoje amatérského divadla, je možno dokládat také na *loutkářství*. Podle názoru teoretika a loutkáře Ludka Richtra je zjevný příklon k menším operativnějším skupinám o 2–7 lidech (výjimkou je především *Jitřenka Brno* a v menší míře *Spolek loutkářů v Lounech*) a tendence k inscenacím do šedesáti minut, mnohdy založeným na principu pásma většinou s rám-

covým dějem např. *Bouda Plzeň: Příběh prvopočátku* (1991), *C Svitavy: Trakař...* (1992), *Tak trochu* (1992), *V páté knoflíkové dírce* (1994), *Bláhové pohádky* (1995), *Čmukaři Modřišice: Lárk Īčičok* (1991), *Lčba neklidem* (1992), *Medvídek Pú* (1993), *Fkufu Olomouc: Nic jenom pro tebe* (1991). Přetrvává zaměření na děti a dramaturgie sahá od hotových dramatických textů, přes dramaturgie literárních předloh až po vlastní tvorbu. Vedoucí a režisérka plzeňského souboru *Střípek Ivana Faitlová* napsala řadu pohádek inscenovaných vždy s využitím jiného druhu loutek. Zaujala zejména *Klobásová komedie aneb Hamty, hamty, hamty!* (1993, maňásci), *Kérkonošská pohádka* (1994, marionety), *Cikánské princezny* (1995, tyčové loutky). Inscenace charakterizovala pevná temporytmická stavba, nápaditá scénografie a výjimečně kvalitní loutkoherectví. Právě v *Cikánských princeznách* se souboru podařilo dosáhnout takové jednoty složek inscenace, osobitosti stylu a působivosti, že se definitivně zařadil do špičky českého amatérského loutkářství.⁹



Období 1996–1997 zastihuje české amatérské divadlo s již poměrně fungující organizační strukturou (neformální spolupráce všech subjektů od občanských sdružení s národní působností – Svaz českých divadelních ochotníků, Amatérská divadelní asociace, Společnost amatérského divadla a svět, Tatrmáni, Klub přátel umění v ČR, Východočeské volné sdružení amatérských divadelníků ad. a útvaru IPOS–ARTAMA, který se profiluje jako „nadstranický“ odborný a informační servis). Občanská sdružení si navzájem nekonkurují, nýbrž spolupracují a realisticky posuzují vlastní síly a možnosti. Na rozdíl od počátku 90. let veřejně proklamují, že potřebují odborný servis, avšak sama nejsou schopna jej zabezpečit. Skutečnost, že většina amatérských divadelníků není členem žádného z občanských sdružení s celorepublikovou působností, výrazně odlišuje současné české amatérské divadlo od reality kulturně vyspělých demokratických států.



351/ Z inscenace surrealistické poezie *Nic jenom pro tebe*, loutkářský soubor *Fkufu Olomouc*, 1991



352/ *Valérie a týden divů, přípravná etuda souboru Pantomima S. I. z Brna, na snímku vpravo na židli režisér, choreograf a vedoucí souboru Jindřich Zemánek*



353/ *R. Kipling: Mauglí, inscenaci dramatisace románu *Kniha džunglí* uvedla Mladá scéna Ústí nad Labem, dramatisace a výprava Kristina Herzinová, režie Pavel Trdla, 1996*

osobitým rysem českého amatérského divadla a nemá obdobu v žádné jiné zemi.¹⁰ V 90. letech se proměňuje jejich organizování, ale i ekonomické zabezpečení. Celostátní divadelní přehlídky jsou financovány z více zdrojů (příspěvek MK ČR je doplňován příspěvkem místa, sponzorskými zdroji a vlastním vkladem účastníků) a jejich pořadatelé jsou IPOS-ARTAMA a místo (Jiráskův Hronov, Loutkářská Chrudim, Wolkrův Prostějov, Dětská scéna, Popelka Rakovník, FEMAD Libice nad Cidlinou), města (Šrámkův Písek, Divadelní Třebíč), ob-

Zřízením Divadelní Třebíče v roce 1992 jako národní přehlídky divadelního jazyka postaveného na tradičních divadelních konvencích, proměnou koncepce Jiráskova Hronova a také Festivalu mladého divadla v Libici nad Cidlinou (FEMAD) na otevřenou národní dílnu divadla pro děti byla dokončena proměna struktury národních – celostátních – přehlídek českého amatérského divadla. Zahrnuje jednodruhové přehlídky, z nichž řada uděluje ocenění za inscenace i jednotlivé složky. Ty mají právo nominovat či doporučit zajímavé a inspirativní inscenace na Jiráskův Hronov, který je zavřením uplynulé divadelní sezony. Jednotlivým národním přehlídkám předchází výběrové regionální přehlídky. Na rozdíl od předešlého desetiletí tato struktura nemá oporu v síti státních zařízení typu okresních či krajských kulturních středisek. Pořádání regionálních přehlídek se ujali dobrovolní pořadatelé (s mnoha přednostmi, ale i problémy, které z tohoto dobrovolného úvazku plynou), byť zpočátku nebyla šance na získání finančního příspěvku od obce či ministerstva, popř. sponzorského daru. Složitý systém regionálních a celostátních přehlídek s vrcholovou reprezentací v divadelní žatvě je od 60. let

čanská sdružení (Krakonošův divadelní podzim – SČDO), přehlídka loutkářských inscenací pro dospělé (Faustování – Tatrmani).

Do struktury celostátních přehlídek v roce 1996 přibyla obnovená *národní přehlídka pantomimy a pohybového divadla* v Kolíně.¹¹ Amatérská pantomima se do roku 1989 mohla chlubit špičkovými soubory, jako byly Mimoza, B.B.Duc, Grglo. Většina z nich zanikla, přičemž mnozí jednotlivci se uplatnili v profesionálním divadle. Jediným činným jádrem oboru byla posléze pantomima neslyšících. Pořádala národní přehlídky a také proslulé světové festivaly pantomimy neslyšících v Brně. Soubor *Pantomima S. I.* se prosadil na mnoha prestižních zahraničních festivalech. Právě brněnské D-centrum pro kulturu a vzdělávání neslyšících přišlo s podnětem obnovit tradici celostátních přehlídek a podobně, jako tomu bývalo v Litvínově, integrovat slyšící a sluchově postižené. Vyzvalo ke spolupráci útvar IPOS-ARTAMA. Kolínská přehlídka *Otevřeno* se stala především podnětem pro vznik a cílevědomou práci souborů



354/ Parodie na módní velkomuzikály Macheath K. *Superstar* aneb *Žebrácká opera* souboru *Jesličky* z Hradce Králové, režie Alexandr Gregar, 1997

pantomimy a pohybového divadla. Je dalším dokladem skutečnosti, že zachování celostátních přehlídek, po roce 1990 finančně podporovaných Ministerstvem kultury ČR, bylo jedním z klíčových faktorů, které přispěly k tomu, že řada amatérských divadelních souborů nepřestala hrát.

Členy amatérských souborů v této době jsou sice nejčastěji děti a mladí lidé, avšak k této aktivitě se vracejí i mnozí –átníci, kteří je opustili kvůli podnikání či politice. Potřebují se odreagovat, chybí jim osobitě společenství divadelního souboru. Soubor *DK Jirásek* z *České Lípy* s navrátilci – v čele s hercem–režisérem Václavem Klapkou – nastudoval vlastní verzi *Gogolova Revizora*, v němž se uplatnilo zkušené komediální herectví (cena za inscenaci na Divadelní Třebíči 1996). Novým jevem je tzv. *seniorské divadlo*, které v řadě zemí má především smysl socializační a zdravotní, méně už umělecký. První česká národní přehlídka se uskutečnila v roce 1995 v Plzni, další o rok později v Ostrově nad Ohří. Tato aktivita se u nás stala příležitostí pro zralé amatérské herce. Za mnohé je možné uvést Jaroslava Mikešovou z Prahy, Slávku Trčkovou z Plzně, Jiřího Hlávku z Karlových Varů či seniory souboru MAJ Hronov.

České divadlo je samozřejmě součástí mezinárodního společenství. Svou aktivitou k tomu přispívá *České středisko AITA/IATA*, v němž jsou zastoupena všechna občanská sdružení s celostátní působností, a IPOS-ARTAMA. České soubory se svou uměleckou úrovní dokázaly prosadit i v silné mezinárodní konkurenci. Největším úspěchem bylo patrně účinkování brněnského souboru *Pro100r* s inscenací *Pomsta ruské sirotky* na 22. světovém festivalu amatérského divadla v Monaku v roce 1997. Po dlouhých letech je Česká republika zastoupena v exekutivě AITA/IATA.¹² Samozřejmostí je hostování zahraničních souborů na českých festivalech. Byť renomé českého amatérského divadla v zahraničí je velmi vysoké, dosud v ČR neexistuje skutečný mezinárodní festival.¹³

Kvantitativně nejsilnější kategorií z hlediska reprízovosti zůstává *divadlo dospělých pro děti*. Alena Urbanová je kdysi vzhledem ke kvalitě tvorby nazvala Popelkou. I když se každoročně konají národní přehlídky v Rakovníku a byť se také díky dílně a otevřené národní přehlídce



355/ Inscenace lidových balad nazvaná Svatby, Studio Dům Brno, režie Eva Tálská, 1994

Povídání o pejskovi a kočičce podle J. Čapka (1995), které protagonisté souboru *Duha z Polné* (okr. Jihlava) viditelným spojením metafory, fantazie a hravosti s nepodbízivostí vůči dětem dotáhli až k „zázraku jevištní tvorby“, jak inscenaci označil renomovaný divadelní odborník Miloslav Klíma.

Divadlo poezie vstupuje do druhé poloviny devadesátých let jako značně výlučná divadelní odnož. Paradoxně nejodvážnějším dramaturgickým činem se stalo uvedení *Vrchlického* epické básně *Mythus Eloa* Divadélkem „*Znovu jen tak*“, *Kapsa Karlovy Vary* v roce 1996 pod vedením Marie Kotisové. Svěbytný a razantní pokus o divadelně poetický tvar pak na jubilejní 40. Wolkrův Prostějov 1997 přivezlo *Divadélko Jesličky z Hradce Králové – Milou sedmi loupežníků* Viktora Dyka v režii Emy Zámečnickové. Romantizující, téměř muzikálové představení sice do značné míry potlačilo dykovské téma individuálního vzdoru jako osudové volby i osobitý styl básníka, ale znovu vneslo do divadla poezie silné zaujetí interpretů a velice současnou obraznost a emotivnost. Převažujícím dramaturgickým trendem zůstávají nonsensové texty, černý humor apod.

FEMAD podařilo ve spolupráci psychologů a praktiků dramatické výchovy a divadelních vědců odkrýt obecně platné soudy o dětské percepci divadla, (i přes některé dobré inscenace), nelze hovořit o proměně kvality. Obě přehlídky totiž zachycují nepatrnou část spektra tvorby pro děti. To, že se na rakovnické Popelce už pomalu neobjevují inscenace pokleslých předloh, neznamená obrat v dramaturgii všech či většiny souborů dospělých hrajících pro děti. Ze souborů prezentujících se na národní přehlídce jsou úspěšné zejména dva. *Mladá scéna z Ústí nad Labem* (dosavadním vrcholem je inscenace *Mauglí* podle Kiplinga 1996), která jde cestou dramaturgické kvalitních literárních předloh, ozvláštňených technicky dokonalým luminiscenčním divadlem. Jiný způsob nabízí *pražské Divadélko na peróně*, které sahá po dramatických předlohách (*Panna a netvor* 1995, *Radúz a Mahulena* 1997), staví na herecké práci s příběhem. Vzruch svou jednoduchostí a hereckou bezprostředností přinesla inscenace

Z hlediska umělecké úrovně se divadla vyrovnávají spíše do průměru (prof. J. Císař hovoří o Jiráskově Hronovu v roce 1997 jako o klidném festivalu). Dalším charakteristickým rysem období poloviny 90. let je velký rozsah jednotlivých stylů a žánrů i pluralita témat. Kromě oblasti dětského divadla zmizelo chudé divadlo. Nahradilo je *divadlo jako velká podívaná*. Podívanou, v níž se nejen mluví, ale také zpívá a tančí,

nabídl v roce 1997 dvě inscenace. *Mamzelle Nitouche-ky aneb Láska kvete v každém věku* Ořechovského divadla přinesla ztrojením postav Denisy a Fernanda do tří generačně odlišených postav možnost řešit jednotlivé situace s komediální nadsázkou. Strhující rytmus a invenční vizuální podoba daly zapomenout na strnulé konvence operety. *Macheath K. Superstar aneb Žebrácká opera královéhradeckého souboru Jesličky* je po *Klicperově Veselohře na*



356/ Bratři Mrštíkové: Rok na vsi, DS bratři Mrštíků Boleradice, režie Alena Chalupová

mostě (1996) dalším úspěšným režijním návratem Alexandra Gregara.¹⁴ Žebrácká opera spojuje klasické divadlo postavené na hercích s tvořivou improvizací do tvaru, který myslí na uspokojení diváka. Poměříme-li tuto inscenaci několika dalšími uvedenými této hry na profesionálních scénách,¹⁵ pak nespornou předností amatérského nastudování je skutečnost, že jeho cílem není pouze získat publikum titulem, melodiemi a velkou výpravou. Inscenátorům nepochybně šlo o souznění s dobou (střet peněz a morálky), přičemž k tomu využili parodie jak v rovinně tématu, tak jeho zpracování (parodie na muzikálový boom).

Propojení principů tradičního a alternativního divadla je charakteristické pro dramatizaci *Pravdivých příběhů B. Viana* v podání *Divadla AHA!* z *Lysé nad Labem*. Mají daleko k radosti Ořechovských. Jsou krutým a nemilosrdným zrcadlem dějin lidstva od stvoření světa až po kafkovské završení našich dnů. Tematicky se dotýkají temných zákoutí duše člověka a celé společnosti. Divadlo AHA! tak spolu s Rádobydivadlem Klapý vytváří jednu linii českého amatérského divadla současnosti. Syrovostí, s níž je pojednáno téma neúcty k životu, viny a trestu a až naturalistickou drobnokresbou postav se k nim přiřazuje inscenace *souboru Jesličky Pavilon č. 6* (dramatizace a režie J. Tejkl) z roku 1996.

Pluralitu stylů dokládá inscenace *brněnského studia Dům Arlekino*, která pracuje s prvky komedie dell'arte. Toto studio navázané na Divadlo Husa na provázku s vůdčí osobností režisérky Evy Tálské se objevilo na Šrámkově Písku v roce 1994. Jejich inscenace lidových balad *Svatby* a *Svatbičky* (1994–1995) se opírají o tradici lidového umění a akcentují především složku vizuální a pohybově zvukovou, méně dramatickou linii. Studio již odchovalo řadu mladých divadelníků, kteří začínají tvořit samostatně.¹⁶

Za inscenaci roku 1997 byl po uvedení na 68. JH označen *Rok na vsi bratři Mrštíků* v provedení *souboru OB Boleradice* (režie Alena Chalupová). Především byl oceňován její lidský rozměr. Režisér a umělecký šéf Divadla Na zábradlí Petr Lébl ji nazval „národním divadlem

Boleradice, v němž obyčejné lidi překrásně hrají obyčejní lidé, avšak s takovou přesností, pravdivostí a neobyčejností, což pokládám za skutečnou profesionalitu“. I to je další možné pozitivní východisko pro soubory jistého typu, neboť nezapomeňme, že soubor z Boleradic je souborem venkovským.



Je zřejmé, že období 1990–1997 je obdobím hledání. Amatérské divadlo hledá samo sebe, svůj smysl, své poslání. Pro občany menších sídel (zvláště děti) je opět významnou příležitostí setkat se s živou divadelní kulturou. A sami členové nacházejí v souborech pocit osobité lidské sounáležitosti, v moderní společnosti vzácný. Patrně přibývá souborů, které si chtějí hrát po svém a nezajímají je přehlídky. Na druhé straně, jak dokládají regionální a národní



357/ Záběr z inscenace jednoaktových grotesek B. Viana, kterou pod názvem *Pravdivé příběhy* uvedlo Divadlo AHA! z Lysé nad Labem, režie M. Pokorný, 1997

přehlídky včetně Jiráskova Hronova, existuje stále dostatek souborů, které programově usilují o divadelní kvalitu. Tento rozpor je přirozeným důsledkem návratu českého amatérského divadla k jakémusi *ryzímu amatérismu* a existuje ve všech zemích, kde je amatérské divadlo rozvinutou aktivitou. Nějakou dobu se zdálo, že v rovině dramaturgie divadlo tenduje pouze k zábavnosti. Stále jde o silný proud, ale nepřevažuje. České amatérské divadlo našlo podobně jako divadlo profesionální i jiné cesty, jak najít a oslovit svého diváka. Jsou jimi divadlo jako podívaná, ale také divadlo jako sugestivní výpověď o světě kolem nás.

Zdá se, že amatérské divadlo se odpoutalo od roku nula, který začalo psát po listopadu 1989. Devět let je ovšem z historického hlediska příliš krátká doba na definitivní soudy.

1945 - 1989

Jarmila Čerňáková

ČESKÉ DIVADLNÍ DIVADLO V OBLASTI NĚMECKÉ OKUPACE A PRVNÍ REPUBLIKY
Jarmila Čerňáková
České divadlo v období německé okupace a první republiky
Vydáno v roce 1998
ISBN 80-7068-129-2

ČESKÉ DIVADLNÍ DIVADLO V OBLASTI NĚMECKÉ OKUPACE A PRVNÍ REPUBLIKY
Jarmila Čerňáková
České divadlo v období německé okupace a první republiky
Vydáno v roce 1998
ISBN 80-7068-129-2

CESTY ČESKÉHO AMATÉRSKÉHO DIVADLA
Vývojové tendence

Vedoucí autorského kolektivu Jan Císař
Vedoucí projektu Vítězslava Šrámková

Grafická úprava Vlastimil Crha
Redakce Jan Císař, Vítězslava Šrámková, Lenka Lázňovská
Jazyková korektura Pavla Šmídová, Zdeňka Tichá
Ústav pro jazyk český AV

Vydalo IPOS - Informační a poradenské středisko pro místní kulturu
Blanická 4, Praha 2
Praha 1998
Vytiskla Nová tiskárna Pelhřimov
Vydání první

ISBN 80 - 7068 - 129 - 2

POVINNÝ VÝTISK

