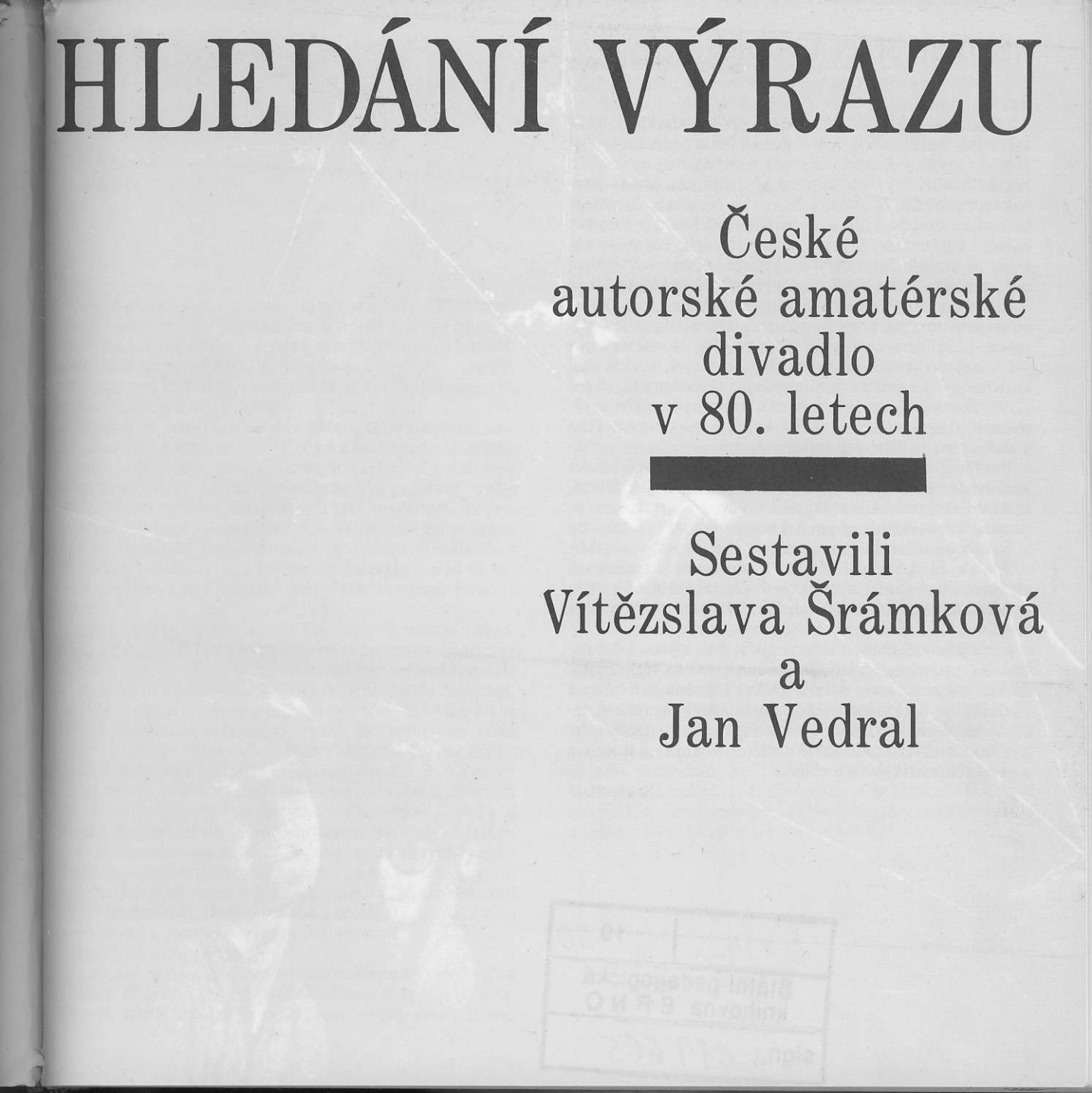
HLEDÁNÍ VÝRAZU

České autorské amatérské divadlo v 80. letech

Sestavili
Vítězslava Šrámková
a
Jan Vedral



NĚKOLIK SLOV ÚVODEM

MZK-PK Brno
3119994764

Když jsme připravovali a sestavovali sborník, který právě otevíráte, snažili jsme se předběhnout čas a podat ucelenější pohled na vývoj divadelní kultury pohybující se na samých hranicích oficiality. Čas naštěstí předběhl nás, přesto jsme nakonec usoudili, že podat svědectví o českém amatérském autorském divadle v 70. a především v 80. letech je více než nutné, i když cítíme, že tento projev divadelní občanské aktivity se vřazuje do složitějších a hlavně širších souvislostí, než jsme si možná v době vzniku příspěvků uvědomovali.

Příspěvky, které vznikaly v první polovině roku 1989, otiskujeme tak, jak je tehdy autoři zpracovali. Jsme si vědomi, že přístupy jednotlivých přispěvatelů, charakterizující práci souborů, jsou různé, nejednotné. To hlavní, co však mají společné, je sympatické a sympatizující zaujetí pro to, co popisují. Sborník by se tak mohl stát nejen svědectvím o významné oblasti neprofesionální kultury, ale i svědectvím o složitosti a potížích její reflexe.

Dnes je zřejmé, že funkce amatérského divadla a podmínky jeho existence se výrazně změní, není však zřejmé jak. Možná, že naše svědectví bude v okamžiku, kdy se sborník konečně dostane ke čtenářům, už jen nekrologem za jakousi zvláštní a půvabnou alternativou smysluplného života v totalitě, možná ale, že skutečnost všechny v něm naznačené možnosti překoná. Přesto může sborník posloužit jako doklad o úctyhodném úsilí stovek lidí bránících divadelní tvorbou svou identitou.

Na objektivní analýzu toho, co jsme žili, nejsme ještě dostatečně připraveni, ještě chvíli potrvá, než se věci postaví na svá místa, hodnoty do přirozených souvislostí, příčiny a důsledky do správného pořadí. Předkládaný sborník si neklade za cíl podat čtenáři vyčerpávající objektivizující přehled o autorském amatérském divadle, chce být jen pokusem o prvotní orientaci v této oblasti.

Sestavitelé

3.839 | 1993
Státní pedagogická knihovna BRNO
sign.: 119.665

Jan Vedral

AMATÉRSKÉ AUTORSKÉ DIVADLO V 70. A 80. LETECH

1. Hnutí a pohyb

Nevím přesně kdy a kde, ale objevil se a náhle tu byl výraz „hnutí", užívaný sice s jistou mírou ironie a sebeironie, ale zároveň s určitou hrdostí. Jedna z nejvýznamnějších a nejnápadnějších tendencí českého divadla (a zvlášť jeho amatérské části), pro kterou se jen obtížně hledalo výstižné označení, se označila sama nejvýstižněji.

Řekne-li se „hnutí", mluví se o něčem, co je k něčemu jinému, stabilizovanému, nepohyblivému a ustrnulému v určitém dynamickém vztahu. Pohyb je kategorie relativní, postřehnutelná a měřitelná jen tehdy, můžeme-li ji pozorovat vedle něčeho, co se nehýbe. Vztáhneme-li tyto zákonitosti na problematiku autorského divadla 70. a 80. let, ozřejmí se rázem celá složitost naší snahy pochopit, oč tomuto divadlu šlo a čeho skutečně dosáhlo. Narazíme totiž nevyhnutelně na klíčový problém charkterizující celý český kulturní život té doby.

Česká kultura vstoupila z let 60. do let 70. značně poškozena, ochuzena o řadu významných tvůrčích osobností, se zpřetrhanými vývojovými souvislostmi, nepřirozeně rozpadlá — na kulturu oficiální, neoficiální (alternativní) a emigrantskou. Je třeba si uvědomit, že v takové podobě, v jaké česká kultura existovala uplynulých dvacet let, mohla jen velmi složitě a také jen částečně plnit své skutečné funkce (ne ty, které jí byly administrativně vymezovány). Její organický rozvoj byl ve všech třech — bariérami od sebe oddělených liniích — postižen řadou deformací. Především je třeba si přiznat, že jsme si na tento nepřirozený stav zvykli (tvářit se, že neexistuje odsuzovalo v divadle jakoukoli tvůrčí snahu předem k veřejnému nebytí) a naučili se v jeho rámci pracovat; tím jsme jej nejen legalizovali, ale i dále prohlubovali jeho rozporuplnost. Dnešní podoba a problémy „hnutí" autorského divadla jsou výmluvným dokladem působení této nenormální kulturní situace.

Je zřejmé, že návyková hra na nepřirozenou kulturní realitu skončila. Objevuje se však citelné nebezpečí opětovné netolerance: místo trpělivého znovuobnovování všech funkcí národní kultury a s tím souvisejícího kritického objektivizujícího hledání příčin, souvislostí a vytváření přirozených kritérií hrozí prosazení jiných, ale opět deformujících nových pravidel. Oficiálních a neoficiálních mýtů vyprodukovalo poslední dvacetiletí víc než dost a orientace v této skrumáži je pro všechny velmi obtížná a bolestivá. Je však nutná. Teprve když zjistíme, jak hluboce jsme v jejich zajetí, můžeme svou prací začít českou kulturu očišťovat z přirozených, nezkalených zdrojů.

Konec sezóny 1987/88 přesvědčivě ukázal, jak úzce souvisí naše vnímání autorského divadla se společenskými souvislostmi. Pootevřel se průhled k divadelním snahám 60. let a autorské divadlo náhle, zejména u mladé nastupující generace kritiků (odkazuji např. na jejich hodnocení Šrámkova Písku) upadlo v nemilost. Sezóna se přitom příliš neodlišovala od předchozích — přinesla několik pozoruhodných inscenací, více ambiciózních pokusů, mnoho neujasněného zmatku, omylů i úkazů na hranicích teatropatologie. Chápu tuto narůstající nespokojenost, i když s ní nesouhlasím.

Zvykli jsme si na sílu občanské divadelní výpovědi autorského divadla, na odvahu rozrušující některá společenská tabu. I dnes očekáváme stejně silný etický apel, chceme, aby „hnutí" mělo nadále atributy „nejodvážnější" a „nejméně konvenční". Jenže „cosi" se ve společnosti hnulo, padají tabu, stoupá odvaha k nekonvenčním projevům, a „hnutí" jako by znehybnělo na obsahu a způsobu vyjádření, který nás dříve fascinoval.

Po letech stagnace přichází pohyb, podobá se zatím nejspíše pohybu v přetopené tlakové nádobě, nicméně je tu. Tolik slov úvodem jsem napsal proto, abych objasnil své přesvědčení, že dosavadní kritéria, která jsme vytvořili pro chápání autorského divadla, selhávají při pokusu o postižení složité skutečnosti. I tato kritéria byla totiž svým způsobem deformovaná. Proti administrativnímu pojetí kritiky jako prostředku perzekuce tvůrců jsme vytvářeli obranný val, proto se teoretické i kritické snahy v oblasti autorského divadla často nutně proměňovaly v apologetiku.

Poněvadž nezreflektovaná minulost je vždy zátěží bránící jakémukoli přirozenému pohybu, pokusíme se podívat na problematiku „hnutí" z tohoto hlediska.

2. *Autorské divadlo jako výraz hledání*

(„Hnutí" jako divadelní projev občanského postoje)

V dostupné literatuře jsou dostatečně zřetelně popsána genetická východiska českého autorského divadla (Odkazuji např. na knihy Jana Císaře Divadla, která našla svou dobu, Praha 1966; Josefa Kovalčuka Autorské divadlo 70. let, Praha 1982 a Vladimíra Justa Proměny malých scén, Praha 1984.)

Při značném zjednodušení můžeme tvrdit, že autorské divadlo — ať už při svých proměnách bylo označováno jakkoli — usilovalo vždy o jiný, osobnější obsah divadelní výpovědi, dosahovaný jinými, osobitějšími výrazovými prostředky, než jaký přinášelo v té době divadlo oficiální. „Netradiční" a „nekonvenční" divadla se sice téměř vždy formovala v opozici vůči „tradičnímu" a „konvenčnímu" divadlu, ale zároveň se mohla formovat právě díky jeho existenci. Existuje přímá závislost kvality tvorby velkých a malých scén.

Nesmíme rovněž přehlédnout, že akční rádius „netradičních" divadel byl (až na výjimky) užší, orientovaný k výběrovému a vybírajícímu si divákovi, kterému tato divadla napomáhala uspokojit jinak nenaplněné kulturní potřeby. Činnost „netradičních" divadel vždy souvisela s nějakými vyššími potřebami intelektuálními a téměř vždy rovněž generačními; tyto potřeby hledaly svůj výraz v divadelních představeních, a tak se vytvářel jedinečný, jinde nedosažitelný, úzký, často „sektářský" či „zasvěcenecký" vztah mezi herci a jejich publikem. Z tohoto hlediska šlo „netradičnímu" divadlu vždy o víc, než o pouhou produkci divadelní zábavy.

Rovněž je třeba si připomenout, že historicky v naší zemi téměř vždy začínají snahy po vytvoření „netradičního" divadla na amatérské bázi. Amatérismus souvisí jednak s určitou vnitřní svobodou, kterou profesionálně školení a na divadlu existenčně závislí umělci vnímají a koncipují jiným způsobem, jednak se schopností vnímat divadelní problematiku jinak, provokativně, díky tomu občas i produktivně. Profesionalizace následuje až po průkazném tvůrčím činu. V podmínkách, které v české divadelní kultuře vznikly po vydání represivního Divadelního zákona z roku 1977, už vůbec ne. Jedinou výjimkou je v roce 1980 profesionalizované Hanácké divadlo, kterému však nikdy provozovatel nevytvořil základní podmínky k činnosti.

Tyto podstatné charakteristiky považujeme za nezbytné uvést před nastolením problematiky autorského divadla v 70. a 80. letech. Rovněž je třeba uvést, že žádná ze zmíněných studií o autorském divadle nepojmeňovala dost jasně všechny složité společenské podmínky přechodu divadelní kultury z 60. do 70. let a to potud, jaký vliv měly tyto skutečnosti na podobu, obsah, divadelní i společenský smysl tvorby autorského divadla. Nebyly pojmenovány ne proto, že by o nich jejich autoři nevěděli, ale protože o nich vědět nesměli.

A přece právě neobvyklé, nenormální podmínky působily zcela zásadně na autorské divadlo, v němž na bázi poloprofesionální, profesionalizující se, ale hlavně amatérské dále pokračovalo to, co objevila a začala prozkoumávat svou tvorbou „divadla, která našla svou dobu" v 60. letech: totiž onen divadelní prostor sebevýrazu, nezmanipulovaného ideologizujícími přístupy a nezávislého na pragmaticky komerčních zásadách socialistické mutace masové kultury.

Řada tvůrců autorského divadla v 70. letech navazovala, ve změněných podmínkách, ne však se změněnými východisky, na 60. léta. Obsahové i tvarové souvislosti jsou zřejmé. Amatérské divadlo ve větší míře uniklo čistce provedené v české kultuře, navíc mělo dokonce to štěstí, že po jejím provedení, po likvidaci teoretických pracovišť a odborných časopisů, v něm začala působit řada předních odborníků, kteří ovlivnili amatérské divadlo jako poradci, porotci, lektoři a rovněž jako kritici a teoretici. Divadelní snahy amatérů měly proto mnohdy větší a kvalifikovanější teoretické a vzdělávací zázemí než práce profesionálních divadel.

Objevil se jiný paradox — jisté přeteoretizování amatérského divadla, které vedlo k debatní scholastice a eklektickým — teoreticky však fundovaně obhajovaným stereotypům, známým z různých přehlídkových diskusních klubů. Odbornost byla často roubována na nepříliš kulturně zakořeněné kmeny. Tato skutečnost zplodila ono nadšenecké „odborničení", které dnes můžeme pozorovat nejen v amatérském prostředí, ale třeba i při přijímacích zkouškách na vysoké školy divadelního směru.

Ani amatérské divadlo nebylo ušetřeno administrativně represivního tlaku. Zmíněný Divadelní zákon se snažil dostat amatérské divadlo pod absolutní byrokratickou kontrolu. I když jeho použití v řadě případů převracelo metodické působení kulturních zařízení na amatéry v pravý opak, přesto se v zásadě nepodařilo uvést do bezporuchového chodu připravený vícestupňový alibistický kolos provozovatelů, zřizovatelů, garantů a schvalovatelů, který měl ve svých důsledcích nahradit zrušenou cenzuru. Zůstala jen řada svévolných administrativních zásahů do amatérského života.

V těchto nouzových podmínkách nemohlo autorské divadlo (převážně amatérské soubory) udržet duchovní obsah české divadelní kultury 60. let. Zároveň došlo k výrazné proměně okolního kontextu divadelního života, byla tu výrazně jiná,

nová společenská atmosféra, řada nestrávených, nezreflektovaných společenských traumat, která nutila tvůrce ptát se znovu a nově po smyslu divadelní práce.

Záhy se autorské divadlo definuje především jako výraz převládajícího stavu hledání smyslu života, práce, tvorby, vztahů v nenormálních společenských podmínkách. Odtud vyvěrá onen silný občanský étos tvorby autorských divadel; etická stránka divadelní výpovědi ve vědomí publika převyšuje její, často problematickou, podobu estetickou. Autorské divadlo se stává nositelem občanského postoje, který je tím nápadnější, čím více masívní obsahová krize proniká do ovladatelnějšího systému oficiálního divadelnictví.

Autorské divadlo, působící především v amatérských podmínkách, se však nemusí vyrovnávat jen s problémy domácí divadelní kultury. Ve stejné době na ně tlačí nestrávené sousto poznatků světového avantgardního divadelního hnutí 60. let a první poloviny 70. let. Informace o něm jsou poměrně četné; festival „Otevřeného divadla" ve Wroclavi je — jako jediná z významnějších světových divadelních akcí — dostupný i pro naše tvůrce. Mnohé je zde možno vidět a převzít, žel většinou nekriticky a bez hlubšího pochopení. Vlivy tzv. divadla druhé avantgardy (což je označení užívané polským režisérem Braunem) jsou na českém amatérském divadle patrny nejen v 70. letech, ale ještě i dnes, kdy jeho impulsy ve světě v podstatě uhasly. Na druhé straně však rádi přiznáváme, že nebylo málo podnětů, které divadlo ze zahraničních generačních impulsů převzalo a organicky použilo.

Vývojové proměny, postupné upřesňování základního divadelního programu jako výraz hledání identity a občanské výpovědi můžeme nejzřetelněji sledovat na posléze se profesionalizujících souborech Divadla na provázku, Divadla na okraji, na již dříve profesionalizované, do Prahy přenesené Ypsilonce, na Hanáckém divadle, vzniklém v první polovině 70. let, a samozřejmě i na činnosti řady amatérských souborů, z nichž vývojem typickým pro danou dobu prošla Turbova brněnská Xka, Martincovo Křesadlo (později Studio pohybového divadla) či Vašinkův Orfeus. V jejich tvorbě je nejprve zřejmá snaha udržet kontinuitu a posléze aktualizovat obsah vzhledem k proměnám životního pocitu.

V činnosti autorských divadel je zvlášť nápadná snaha spolčovat se, poměřovat se a shlukovat se na základě obdobného divadelního a občanského názoru. Právě tato snaha dává postupně nový obsah a význam některým již existujícím divadelním přehlídkám. Zejména Šrámkův Písek se stává v 70. letech tribunou autorského divadla a je třeba ocenit činnost pracovníků ÚKVČ a ČÚV SSM, kteří dokázali v nesnadných poměrech uhájit pro autorské divadlo vzácně nezávislou platformu. V 80. letech se objevuje řada nových přehlídek, setkání a dílen, organizovaných často jednotlivými agilními soubory, což je mimo jiné dokladem toho, že „hnutí" se začíná samo spontánně organizovat a usilovat o zaplnění stále se zvětšujícího kulturního vakua.

Tato snaha je výrazem potřeby divadelníků vytvořit pro svou práci širší kontext vzhledem k tomu, že původní kontext, v němž autorská divadla svou působnost zakládala, je beznadějně rozrušen. Potřeba kontextu vede k až hektické činnosti přednáškové, výchovné, v nejlepším slova smyslu osvětářské. Z tohoto hlediska je zajímavá např. široce koncipovaná působnost Divadla na provázku. Myslím si, že další rozmach autorského divadla na konci 70. let a v 80. letech, který se odehrál výhradně na amatérské bázi, i to, jaký vliv mělo autorské divadlo nejen na všechny české ochotníky, ale i na novou generaci profesionálních divadelníků, je průkazným svědectvím úspěšnosti snah o udržení kontinuity, jakož i důkazem, že přes všechny objektivní překážky autorské divadlo svou úlohu v české divadelní kultuře dokázalo splnit.

Od „zakladatelské generace" počátku 70. let odvozuje v jejich druhé polovině svou činnost řada nové vznikajících souborů. Řada „tradičních" ochotnických souborů poté projde personální obměnou a začne zpracovávat impulsy autorského divadla. Tady někde vzniká naše „hnutí": mnoho povyku pro nic, mnoho eklekticismu, ale také mnoho poctivého a odpovědného myšlenkového a divadelního hledačství, a hlavně zřetelný pohyb ve stojatých vodách.

V polovině 80. let nastoupí třetí vlna, třetí generace tvůrců, napojených už jiným společenským klimatem, jinou estetikou, ovlivněnou postmodernismem, punkem, heavy-metalem atd., jíž ovšem už chybí onen bezprostřední dotyk 60. let i uvědoměle zprostředkovávaná zkušenost s divadlem té doby. Prvotní impulsy autorského divadla se proto nutně modifikují, deformují, případně zcela ztrácejí. Vytvořený kontext začíná působit a „hnutí" žije svým přirozeným životem; některé jeho projevy jsou však i „zakladatelské generaci" obtížně pochopitelné.

V 80. letech se dále zvětšuje okruh kulturních potřeb, které nejsou uspokojovány činností naší archaické a gerontofilní divadelní sítě. Zcela mimo její schopnosti pak zůstává účinný dialog s mladou diváckou generací, proto právě v oslovování generačně spřízněného diváka, s nímž je možné komunikovat o společně sdíleném životním pocitu, nachází autorské divadlo široké pole působnosti. V 80. letech získala řada autorských divadel průkazný divácký ohlas (Divadlo na provázku, HaDi, soubory Pražské pětky, Jak se vám jelo, Ochotnický kroužek).

Jakmile začal působit širší kontext, projevil se naplno jeden ze základních problémů autorského divadla: snaha

o to, nalézt prostřednictvím divadla autentický výraz svého životního pocitu, snaha vyrovnat se pomocí tvorby s protikladnou realitou i svými postoji k ní narazila na výrazné omezení. Zatímco v 60. letech k sobě divadla sledující podobný cíl dokázala připoutat stejně naladěné autory (básníky, autory povídek, písňových textů, ale především dramatiky), v 70. a 80. letech se to převážné většině autorských divadel nedaří. Příčiny lze nalézt v celkovém duchovním klimatu doby, v selekci a zpřetrhání kontextu české dramatiky a literatury, ale i v napjatě ostražitém postoji fungující schvalovací mašinerie. To má přirozeně své důsledky v poetice, způsobu práce i teoretické sebereflexi autorského divadla.

Někde tady jsme patrně u jádra rozporu tzv. interpretačního a tzv. autorského divadla, který dnes vede ke zmatení kritérií a řadě nedorozumění. Proto je nutné se u tohoto problému chvíli zdržet.

Autorská schopnost zachytit v dramatu životní pocit souvisí mimo jiné i se schopností subjektivně vnímat a do struktury díla přetavit rozporuplnost všech prvků skládajících individuální vjem i zobecňujících uchopení skutečnosti. Odhalení rozporů souvisí s potřebou jejich vyrovnání v jakémsi řádu, neboť drama je konec konců zápasem o řád života, a tedy i o jeho nejvlastnější smysl. Dramatik zachází s nezbytností prezentně budovat systém dialogického a dialektického jednání, je v obtížnější situaci než prozaik, který může epicky odstoupit, či lyrik, uchylující se k lyrické reflexi. Zvlášť je-li doba tak složitá a její poznání tak rozporuplné jako dnes, je-li naše vnímání navíc blokováno množstvím stereotypů, mýtů a tabu, klade její vyjádření dramatikovi značný odpor. Proto, ačkoliv žijeme v čase masmediální záplavy dialogizovaně odvyprávěných příběhů, existuje tak málo skutečně dramatických textů, proto autorské divadlo téměř rezignuje na drama a nahrazuje ve svých inscenacích dramatičnost divadelností. Přičteme-li ke všem obtížím psaní pro divadlo i tu nezanedbatelnou skutečnost, že tato činnost vyžaduje i dokonalou znalost divadelního výraziva (jak málo dramatiků nebylo bezprostředně alespoň část svého života s divadlem spojeno), pochopíme, proč autorské divadlo v 70. a 80. letech tak obtížně hledá své autory. Chybí mu dlouhodobě někdo, kdo jedinečným snahám souboru dokáže dát přesný výraz originálním literárním výtvorem.

Absenci autora schopného velkého tvůrčího gesta nahrazuje autorské divadlo kolektivní řízenou improvizací, adaptacemi literatury, problematickým zacházením s nejrůznějšími použitými, zdeformovanými, zkontaminovanými, přepsanými a zkompilovanými předlohami. Zoufale se hledají textová východiska, která by pomohla přesněji artikulovat to, co sice jako tvůrce-divadelník cítím, ale co nedokáži přesně pojmenovat. Kdykoliv se v povolené literatuře objevuje dílo, které vyjadřuje skutečný životní a navíc generační prožitek, je okamžitě podrobováno inscenačním atentátům. Snaha „brát své dobré, kde se dá" dostala ušlechtilý název — nepravidelná dramaturgie, a pro autorství v autorském divadle jsme vymysleli tvrzení, že „inscenátoři jsou autory tématu představení", zatímco témata původních děl, z nichž byla pro naše potřeby použita slova, jsme z těchto slov často stírali. Přesto šlo vždy o víc než o pouhou inspiraci. Naše závislost na původní předloze — při vší svobodě zacházení s ní — byla nepopiratelná, proto i autorství tématu bylo do značné míry zpochybnitelné.

To je ovšem jen část problému. Víme, že divadlo druhé avantgardy hlásalo svou naprostou nezávislost na literatuře, což našim manifestům autorského divadla dalo mohutnou vzpruhu. Zánik této divadelní vlny potvrdil všechna úskalí podobného přístupu. Čím odpovědnější byla snaha po nalezení přesného výrazu jedinečných pocitů, tím hlouběji se tvůrce dostával od obecného ke konkrétnímu. A tady už je nepostradatelná jedinečnost autorského vidění, procítění a pojmenování — ať už v jazyce literatury či přímo v jazyce divadla. Jde však o něco kvalitativně vyššího, než je sebeinspirovanější manipulace s jakoukoli sebevolnější předlohou. Divadla tzv. druhé avantgardy, zjednodušeně řečeno, se sice vymanila z područí literatury, ale prošla zobecňujícími pokusy v oblasti zkoumání archetypů a mýtů, publicisticko-politických akcí, aby se ocitla kdesi u laboratorní práce na pomezí divadla a umění vůbec. Veškerý imponující étos nenašel svůj přesný autorský výraz (snad s výjimkou dramatiky T. Rózewicze) a odezněl v hekticky plynoucím čase.

U nás sice všechno probíhalo zpožděně a modifikovaně, ale nedostatek autority tvůrce byl rovněž citelný. A tak ve vývoji autorského divadla můžeme po epoše „scénování" poezie a prózy zaznamenat převládající snahu po autorské adaptaci klasického dramatu, až se konečně setkáváme s novými autorskými osobnostmi, vyjadřujícími se autorsky spíše jazykem divadla než dramatu (B. Polívka, A. Goldflamm, L. Tuček, J. A. Pitinský). Byl bych rád, kdyby nebylo předčasné tvrzení, že tito autoři dokáží použít kultivovaného, rozpracovaného jazyka autorského divadla k jedinečné, svébytné autorské výpovědi, v níž generální téma autorského divadla posledních dvaceti let nachází svůj přesný výraz. Soudím, že autorské divadlo se vrací ke generačnímu dramatu.

3. *Autorské divadlo jako hledání výrazu*

Je nesporné, že autorské divadlo preferovalo vždy etickou stránku divadelní tvorby před estetickou. Šlo především o vyjádření určitého osobního, občanského postoje, ať už vědomého či tápajícího, ať už završeného či nezralého, a to dostupnými divadelními prostředky. Šlo o komunikaci, v níž vlivem specifických podmínek našeho společenského klimatu nemohl být obsah vyjevován přímo, pojmově, explicitně, ale musel být naznačován nepřímo, obrazně, implicitně. Byl-li generálním tématem tvorby autorského divadla výraz hledání identity, muselo být jeho projevem hledání výrazu tohoto tématu.

Tak zvolna vznikal jazyk, nebo chcete-li, konvencionalita autorského divadla, tedy soubor výrazových prostředků a způsobů zacházení s nimi, který se postupem času víceméně ustálil a vytvořil zcela ojedinělý způsob divadelního vyjádření.

Co tento jazyk autorského divadla utvářelo?

1. Genetický amatérismus autorského divadla, který — ať už z bezradnosti či neschopnosti, nebo naopak uvědoměle — rezignoval na profesionálně zkonvenčnělé přístupy a postupy divadelní tvorby. Nejde-li „nepravidelné dramaturgii" o to, interpretovat smysl autorského sdělení, ale vnutit mu svůj vlastní smysl, pak nejde ani režii o to, nalézt mizanscénickým řešením a kompozicí způsob sdělení tohoto smyslu a ani herectví o to, motivovat postavy způsobem, který by tento smysl oprávnil. Naopak. Dramaturgický, režijní i herecký přístup vnímá text především jako prostředek k realizaci sebevýpovědi. Umění interpretovat prostředky té které divadelní specializované disciplíny pozbývá důležitosti. Slyšíme zaklínadla jako „sebevýpověď", „sebeherectví" a ono proslulé všeobhajující „já to tak cítím". Je to jednak důsledek nedostatku obsahově korespondující dramatiky, jednak i vítané východisko z nouze, protože amatérsky disponovaní tvůrci jsou schopni interpretovat převážně jen intuitivně.

2. Kreativita je do značné míry stimulována a inspirována metodami dramatické hry. Hra s tématem, s postavou, se situací, s textem, ve které „já" — interpret dominuji jako ten, kdo si viditelně hraje, čímž tvořivě sděluje vlastní postoj, vede od povrchně psychologizující napodobivosti klasických ochotnických souborů, kopírujících vlastně postupy „tradičního profesionálního divadla", k hravosti, umožňující často novátorské přístupy. Samozřejmě, hravost je občas i simulována, přístupy jsou eklektické, pseudonovátorské, hravost se pak proměňuje v důkaz nezralosti a svědectví o infantilitě. Postupy dramatické hry jako základního pedagogického východiska dětského divadla a výchovy na lidových školách umění vstoupily do jazyka autorského divadla měrou tak nebývalou, že z prostředku výchovy k tvořivosti se často stal sám prostředek tvořivosti.

3. Zdůraznění divadelnosti na úkor dramatičnosti je důsledkem nepravidelné dramaturgie. Jevištně se ozvláštňuje téměř všechno, vzniká tak metajazyk jevištně ozvláštněných znaků, který se postupně konvencionalizuje. Ozvláštněním lze ovšem dodat zdání obsahovosti i tomu, co vůbec nic nesděluje.

4. Stále působí nemožnost pojmenovat skutečnost a problémy našeho života přímo, určitě, slovně, již zapříčinila nedůvěra ke slovu, kterého je ve společenském životě zneužíváno tak, že ztrácí svou významnou hodnotu. Především však existuje tabuizace některých témat, která, nebylo-li bezpečno vyjádřit je přímo, musela být nějak opsána, naznačena. „Zasvěcenost" spřízněného publika umožnila poměrně přesné dešifrování těchto významově zatížených konotací.

5. Na utváření jazyka autorského divadla mělo podstatný vliv divadlo „druhé avantgardy", kormutlivě, nedostatečně a epigonsky stravované defektně fungujícím českým kulturním kontextem.

6. Postupnou konvencionalizací původně originálních, nekonvenčních způsobů sdělování autorského divadla, již zapříčinilo vytváření širšího kontextu, autorské divadlo upadá do určitého výrazového stereotypu, kterému se původně tak silně bránilo. Vytvářejí se klišé autorského divadla a spolu s nimi i určitá obsahová stereotypnost.

Autorské divadlo si díky působení těchto vlivů vytvořilo vlastní slovník, dnes už obecněji srozumitelný a přejímaný i řadou tvůrců v „kamenných divadlech". Dominuje v něm znakovost, obraznost a asociativnost nad přímým, konkrétním slovním a hereckým vyjádřením. S vytvořeným souborem postupů a přístupů se samozřejmě pracuje různě, tvořivě i eklekticky. Ve chvíli, kdy stoupá potřeba konkrétního pojmenování podstaty společenských dějů, ukazují se určité nevýhody konvencionalizovaného jazyka autorského divadla. Na jedné straně jistý formalismus, umožňující dodat zdání závažnosti i zcela okrajové, mylné výpovědi, na straně druhé nemožnost dosáhnout uvedenými prostředky (působícími spíše na podvědomí než vědomí diváků) přímého a záměrného uměleckého vyjádření. Náznaky a asociace už nestačí a postupy publicistického divadla neuspokojují.

Nelze popřít, že autorské divadlo svou úlohu v 70. a 80. letech čestně splnilo. Teprve v regulérních podmínkách národní kultury však může prokázat, zda bylo jen cenným

náhradním programem, či zda znamená trvalejší a perspektivnější tendenci divadelních snah. Osobně věřím v druhou možnost.

Jan Císař

MEZI INTERPRETACÍ A NEINTERPRETACÍ ANEB MEZI VÉVODKYNÍ VALDŠTEJNSKÝCH VOJSK A JAK SE VÁM LÍBÍ

Je to tak — sami jsme ty pasti na sebe nachystali. Těmi pastmi míním onu binární dvojici (rozumějme tou dvojicí jistý jev, jenž se skládá ze dvou složek, je prostě dvojčlenný, dvojitý, podvojný) interpretační a neinterpretační. Trvalo nám dost dlouho, než jsme se k této dvojici dopracovali. Neboť pojednou, rasantně vyrazili různí průbojní a radikální praktikové i teoretikové s pojmem jiným — autorské divadlo. Což je pojem, jehož ostatně používáme dodnes ponejvíce místo pojmu neinterpretační, takže uvedená binární dvojice také může být označena přívlastky „interpretační a autorské".

A to „autorské" se začalo lavinovitě šířit, jako by půda byla pro všechny projevy přímo ideálně zkypřena; stačilo jen zasít. Do jisté míry nás to zaskočilo, přinejmenším v tom, že jsme jev neuměli přesně pojmenovat, i když nástup v našem amatérském divadle zhruba v polovině sedmdesátých let přišel už v době, kdy jiné divadelní kultury měly vrchol obdobného vývoje za sebou a mohli jsme se z nich poučit. A tak jsme zpočátku hledali i jiné binární dvojice jako třeba tradiční a netradiční. Leč nakonec jsme přijali to „autorské" jako východisko — a teď šlo už jenom o to, co postavit proti němu. Nebylo to tak obtížné, vždyť základ byl jasný: autorské ve shodě se všemi jinými projevy tohoto druhu v zahraničí především odmítalo „staré divadlo literatury". Takže jsme také mohli vytvořit dvojici autorské - literární. Ale to autorské nás mátlo. Vždyť literatura má přece také autora, tvůrce jakéhokoliv literárního textu. Takže jsme na to museli trochu jinak, od samotné etymologie toho slova: autor = latinsky původce a v řečtině autos = sám, tedy původce, který sám tvoří. A už tu byl další pojem: tvořivost, kreativita, což se pro amatérské divadlo ukázalo jako veledůležité, neboť tady se jistý divadelní proud spojoval s úvahami o smyslu amatérismu jako zájmové umělecké činnosti.

Nebyly to jen úvahy teoretické, ale především praktická činnost, která usilovala o to, získat amatérskému divadlu jeho opodstatněné místo, pokoušela se zdůvodnit podstatu jeho existence. Leč přesně tohle bylo odrazovým můstkem všech nových divadel „situace", „divadla živého", „rituálního", „otevřeného", „nové avantgardy" — tedy onoho proudu, jenž se začal formovat na přelomu padesátých a šedesátých let na Západě a jenž nazíral divadlo jako přežívající instituci, která musí tváří v tvář realitě začít úplně odjinud.

Analogie jsou samozřejmě vždycky nebezpečné, neboť ani realita, z níž představy a programy jinde a u nás rostly, ani potom zvolená řešení nebyla shodná. Nicméně cosi společného tu jistě bylo. Zřejmě onen fakt, že určité divadlo přežívá a že se tak zpochybňuje i jeho funkce, kterou může vykonávat ve společnosti. Takže v našem případě šlo především o otázku funkce amatérského divadla a ruku v ruce s ní se nutně vynořila i otázka funkce divadla vůbec. Snad už si dnes můžeme troufnout říci, že autorské divadlo s konečnou platností potvrdilo, že se uzavřela velká a dlouhá etapa českého amatérského divadla, která měla své počátky v národním obrození, že už nestačí šířit a zmnožovat to, co má svůj původ a je ustáleno jinde. A marná sláva: ta ustálenost byla pro divadlo — a řekněme teď už přesněji pro činohru — především spjata s textem, s literaturou. Nejenom proto, že v povaze literatury je grafický záznam, jenž tuto ustálenost jako definitivní fixaci celistvého literárního (uměleckého) díla ideálně dovoluje, ale i proto, že na bázi textu se vytvářely po více než dvě stě let inscenační tradice, které bylo možné přebírat.

O pojmu kreativity, tvořivosti se napsalo a řeklo už hodně, zejména v souvislostech s amatérským divadlem. Soustřeďme se proto pouze na jeden její podstatný aspekt. Josef Viewegh ve své studii Fantazie říká, že v základech lidské kreativity „stojí hodnotová vnímavost pro distanci mezi „já" a „světem" (tedy mezi „subjektem" a „objektem") a tendence takovou distanci adekvátně anulovat — právě kreativním aktem." Pojem „svět", „objekt" můžeme pro naši potřebu chápat a vymezit různorodě, především jako skutečnost, jež nás obklopuje. Ale také jako divadlo a jeho jednotlivé složky, komponenty, z nichž se skládá. Nazíráme-li divadlo tvořivě, kreativně, vidíme a posuzujeme je jako něco, co je otevřeno naší aktivitě, a vadí nám v něm všechno, co této aktivitě brání. Tedy na prvním místě text se svou ustáleností a se vším, co s ní souvisí. Divadlo — činohra — tu není nazřena jako definitivně, jednoznačně uzavřený a hotový jev, jejž

nelze měnit. Je vytvořena jiná alternativní představa a jiný alternativní „divadelní" jev, jenž v dané chvíli lépe odpovídá určitému úsilí pojmout i realitu kreativně, překonat ji tvůrčím, tvořivým aktem. Zkrátka a dobře: divadlo (činohra) i skutečnost jsou tu viděny aspektem změnitelnosti.

Divadlo je systém skládající se z několika subsystémů a řady komponentů. V autorském divadle, ač zahrnovalo a postihovalo všechny tyto subsystémy a vskutku zasahovalo do všech komponentů, ovlivňovalo jejich funkce, podobu i vzájemné vazby, společný jmenovatel stále chyběl. Snad se nyní mohu odvážit říci, že jej nalézám v té neustálenosti, proměnlivosti, která znovu a znovu chce tvořivě rozvinout a akceptovat ty prvky divadla (v nové struktuře i v novém systému), jež nejlépe vyhovují potřebě nově realizovat onu distanci mezi „já" a „světem", která se překonává tvořivým, kreativním aktem.

Ale můžeme tuto distanci, tuto kreativitu, tento akt zcela upřít divadlu (činohře), jež ctí a uznává ustálenost literatury, dramatický text jako jednotlivý projev literárního druhu, který je od antiky nazýván dramatem? Text, jenž byl samozřejmě napsán spisovatelem, jediným autorem a jenž definitivně, hotově ve svém grafickém záznamu vytváří konečnou podobu celistvé znakové soustavy, která nejenom určuje obsahové vrstvy, ale také způsob, jímž se těmto vrstvám dostává estetické funkce? Byli bychom směšní, kdybychom tak učinili. Celá historie tohoto druhu divadla (činohry) dokazuje, že v něm vždycky byly patrné projevy kreativity, která i jiným tvůrcům než pouze spisovateli dovolovala zaujmout vztah ke světu i k divadlu oním prismatem proměnlivosti. Vždyť právě existence různých jevištních realizací jednoho textu, různých inscenačních stylů, jež text nejenom jinak formovaly do smyslové podoby, ale také mu dávaly svůj obsahový výklad, to dokazuje nad slunce jasněji. Takže se tu logicky nabídl pojem interpretace jako pojmenování jistého tvořivého aktu, který sice uznává a respektuje ustálenost literatury, ale zároveň jevištními prostředky získává onu možnost proměnlivosti týkající se jak divadla, tak skutečnosti. Netvořivé, nekreativní postupy a přístupy jsme pak označili jako reprodukci, která opakuje to, co už stvořili jiní.

Autorské divadlo přesáhlo rozlohu činohry a proniklo do všech dalších amatérských divadelních druhů, aby v nich nalezlo ještě větší zázemí. Navíc tyto divadelní druhy vlastnily i více materiálů jeviště, v nichž mohly realizovat svůj výraz, ona alternativnost a změnitelnost tu měla neskonale větší možnosti. Nejmarkantněji je to vidět na loutkovém divadle, které už delší čas v řadě svých inscenací kombinuje a obměňuje nejrůznější prvky, řadí je do systémů a struktur, pro něž je těžké najít přesné druhové vymezení. Existuje pojem synkretismus, jenž označuje spojování různých třeba i protichůdných prvků a jímž lze asi nejlépe vyjádřit to, co se v tomto typu autorského divadla děje. Autorské divadlo je z tohoto pohledu jakýsi všemocný a všezahrnující proud, jenž se valí celým amatérským divadlem, bez obtíží a hravě si přisvojuje cokoliv, čím může projevit svou vůli po změnitelnosti, a likviduje dosavadní normy, kritéria, konvence. A co je vedle něj? Nejspíše bychom mohli říci neautorské divadlo. Současné amatérské divadelnictví se v tomto pojetí může jevit jako rozdělené na dva typy, jež touto binární dvojicí v celé jejich šíři a rozloze obsáhneme.

Ale stačí to? Není třeba zavést pro přesnost a jasnost ještě jiné pojmy, jiná vymezení? To jsou ony pasti, které jsme si nastražili. Jejichž existence však byla vyvolána objektivní potřebou vývoje amatérského divadla a jsou tak pouze teoretickou a kritickou reflexí praxe, která vyvrcholila na počátku osmdesátých let. Zbývá jen jedno: pokorně se této praxi podřídit a vyhledávat a osvojovat si stále přesnější a jemnější nástroje kritické a teoretické analýzy.

V tomto kontextu se vracím k dvojici interpretační a neinterpretační. Rozumím jí asi takto: jde o pojmy týkající se výlučně d i v a d e l n í h o j a z y k a (to jest jisté množiny výrazových prostředků, která je nositelem označení a sdělení, významu a jeho smyslu). Divadlo jako celý systém je tu ponecháno stranou. A dále: jde o ty druhy divadelního jazyka, které mají k dispozici text, literární předlohu vytvořenou záměrně k tomu, aby byla provozována na jevišti. Takový text, taková literární předloha buduje svůj systém a svou strukturu na určitých obecných pravidlech, estetických principech, které vytvářejí zřetelné předpoklady k tomu, že budou realizovány konkrétním materiálem hereckého komponentu, neboť v inscenaci i představení je to herectví, které rozhoduje o definitivní podobě a skutečném účinku výrazu.

Drama je tedy nejen druhem literatury, ale také spolutvůrcem jednoho z druhů divadla, neboť je uspořádáno tak, aby dávalo podněty pro jednání. Interpretační divadelní jazyk činohry je potom ten, jenž tyto podněty využívá v základním rozsahu daného textu, zatímco neinterpretační jazyk s tímto rozsahem (míníme jak obsah, tak způsob jeho uspořádání) zachází naprosto libovolně. Dvojici autorské — neautorské divadlo pokládám za prvotní opozici, zahrnující v sobě celý systém divadla, zatímco interpretační — neinterpretační zahrnuje jen okruh témat, týkajících se divadelního jazyka. Přitom neinterpretační divadelní jazyk se rodí především na půdě autorského divadla.

Výrazné posuny v interpretačním jazyce činohry produkované amatérskou divadelní tvorbou se začaly hlásit

čile k životu už na počátku sedmdesátých let, kdy se do středu pozornosti dostala osobitost dramaturgicko-režijní koncepce, chápaná jako aktuální současný výklad ideově-tematické základny textu. Důraz na myšlenkovou kreativitu, vytvářející specifickou představu o záměru sdělení, posléze posunul do popředí jistou kvalitu herectví, které se dostalo názvu autentičnost, to jest něco původního, hodnověrného, pravého. Realizace onoho výkladu hereckým komponentem se začala stále více hledat v jedinečných osobních kvalitách herce, s jeho individuální i společenskou životní (aktuální, současnou) zkušeností. Objevil se pojem tematizované herectví, což znamenalo, že herec sám o sobě je nositelem určitého sdělení o skutečnosti, vyjadřujícího jeho vztah k výpovědi textu. Protiklad mezi „já" a „vnějším světem" se zvětšoval a stával se tak intenzívnějším východiskem vlastních prožitkových obsahů jedince, tedy východiskem ke kreativitě.

Představme si následující schéma: dramatický text jako základní zdroj informace, do něhož jeho tvůrce (spisovatel) uložil jisté prvky objektivní skutečnosti i své subjektivní prožitky, které jsou v textu tematizovány — dramaturgicko-režijní koncepce jako výklad tohoto zdroje informace, jež na bázi oněch témat vytyčuje záměr, který má aktualizovat jisté obsahy — herecká realizace, v níž tento záměr otevírá prostor pro existenci jevu, jejž jsme nazvali tematizovaným herectvím. Jde samozřejmě o zjednodušené znázornění. Např. mezi dramaturgicko-režijní koncepci a herecký komponent bychom museli při podrobnějším rozboru vsunout ještě konkrétní dramaturgickou práci s textem a režii jako tvorbu systému, integrované struktury inscenace. Nám jde pouze o schéma interpretace jako modelu postupného přibývání, zmnožování, zvětšování i transformování významů a jejich smyslu tak, jak se rozvíjí ve vazbě k textu podíl dalších tvůrců. A z tohoto schématu je snad jasné, že prvním krokem je režijně-dramaturgická koncepce jako totální, komplexní výkladová rovina nahlížející text a krokem druhým herecká aktivita, jež do této výkladové roviny přisouvá přímo a bezprostředně jisté skutečnosti obsažené v tělesném materiálu herce, které jsou realizací jeho subjektivních i objektivních zkušeností. Na ose tohoto schématu se rodí kreativita interpretace jako původnost sdělení.

Inscenace hry Oldřicha Daňka Vévodkyně valdštejnských vojsk, s níž dobyli amatéři z Ústí nad Orlicí nesporného úspěchu na Jiráskově Hronově, začínala větou: „Tak jdeme nebo co?" Byla to otázka, jež symbolizovala celý smysl inscenace, neboť jakkoliv konkrétně oslovovala průvod nesoucí tělo Valdštejnovo, obecně otevírala problém zcela jiný — problém lidského jednání jako cílevědomých činů, jež mohou změnit svět i člověka. Inscenace jistěže zůstala věrna situacím Daňkova textu i jeho ideově-tematické základně, to znamená, že se nemohla vyhnout tématu tak silnému, jako je válka zobrazená v celé své krutosti, válka ničící lidské životy. Putování s Valdštejnovou mrtvolou se však stávalo podnětem pro putování životem, jehož je válka nejděsivějším a nejnelidštějším projevem. Pro všechny herce se tak otevřel problém, na nějž měli odpovědět svým jednáním, nejen souhlasně s textem — ale i na bázi svých osobních zkušeností. To se podařilo a v tom byla největší působivost celé inscenace.

Na poděbradském Femadu o uvedené inscenaci hovořilo publikum zanícené pro autorské divadlo i pro neinterpretační divadelní jazyk, které vnímalo a hodnotilo pouze fakta textu a je chápalo jako výraz tématu. Dospělo k názoru, že inscenaci chybí jakákoliv kreativita jako výraz onoho „já". Jenže — nikdo si však neuvědomil, že došlo k oné distanci k těmto faktům právě ve sféře herecké, že totiž herci svou autentičností neztělesňovali pouhá fakta hry, ale ve sféře hodnotové sdělovali jisté emocionální informace. Takové informace, které už nemůžeme převést pouze na diskursívní (racionálně sdělitelnou) rovinu, přesně postihující prožitkovou bezprostřední zkušenost. Tato zkušenost pak kreativně přebudovávala systém a strukturu hry v poněkud jiný objekt.

Nebylo proto rozhodující, že inscenace — např. ve scénách bitev — pracovala s prostředky, které se opíraly o scénické poznámky textu a které jistě vyvolávaly reminiscence na inscenaci v Národním divadle. Podstatné bylo, že uvnitř těchto faktů textu vznikala emocionální informace herecká — zesilovaná ještě dalšími složkami, jako byla hudba, scéna, mizanscéna — jež si tu vytvářela svůj vlastní obraz světa. Takový, v němž čin, který je schopen polidštit svět trpící válkami, se stává naléhavou otázkou současníků, měřítkem hodnoty jejich činů a postojů.

Podstatu a jádro kreativity interpretačního divadla nevidím v tom, do jaké míry dramaurgicky a režijně přestaví text a jeho fakta jako výraz určité tematizované skutečnosti. Vidím je v tom, jak se dramaturgicko-režijnímu záměru jako výkladové složce interpretace podaří vytvořit inspirující předpoklady pro vznik takové jevištní realizace (druhá složka interpretace), aby v ní byl dán prostor oné distanci, která fakta textu může přetvořit v alternativnost uskutečňující se nejvíce v herectví. Žijeme ve světě objektů, které byly vytvořeny lidskou

činností, stále méně v prostředí, v němž bychom se setkávali s původností. Z tohoto hlediska i každý dramatický text můžeme pokládat za předem vytvořený objekt. Naším hominizačním snahám však nesporně vyhovuje tvořivost, kreativita jako tvůrčí akt, v němž uskutečňujeme objekt alternativní jako projev původnosti.

A tak chápu autorské divadlo jako maximální touhu po alternativnosti, jako úsilí po největším a nejsilnějším prožitku, který na počátku v co největší míře rozevírá onu distanci mezi „já" a „světem", ve smyslu ryze divadelním jako úsilí o zrušení předem připravených faktů dramatických textů jako nějak tematizované skutečnosti. Proto autorské divadlo tolik vyzvedlo pojem téma, avšak v jiném pojetí, než jak je prezentován tento pojem současnou uměnovědou. Autorské divadlo jej chápe jako označení pro přímé životní zkušenosti, problémy, fakta, názory, postoje, ale také jednání jako výraz společenské praxe. Dramaturgicko-režijní koncepce nesplývá s předem připraveným objektem (textem), ale je v přímém kontaktu s fakty skutečnosti, které divadlo přetváří, což se stává také východiskem neinterpretačního divadelního jazyka.

Představení Jak se vám líbí Jak se vám líbí vychází z tohoto pojetí. Text slavné a nesčetněkrát hrané Shakespearovy komedie Jak se vám líbí českolipští prostě zrušili. Zůstal pro ně inspirující především v rovině problémů, životních zkušeností, společenské praxe, jakož i aktivizací vztahů k podobným problémům dneška i aktivizací jejich herecké tvořivosti. Je nutno uvést, že předcházející vývoj souboru Jirásek z České Lípy a některé jeho inscenace byly téměř „výchovně" soustředěny na to, aby se metoda herecké práce odvíjela z autentické prožitkové sféry, která vtahuje člověka na půdu kreativity. A nyní se tato metoda opřela o Shakespeara.

Vypadá to samozřejmě jako protimluv. Inscenace Jak se vám líbí Jak se vám líbí zrušila text, ale toto zrušení bylo pouze východiskem. Kdo četl scénář — či ještě libreto — českolipské inscenace, ten ví, že se Shakespearovým textem měl pramálo či vůbec nic společného, což byl onen moment zrušení. Ale Shakespeare tu přece zůstal, jako nabídka problémů, otázek, modelových situací pro lidské jednání. A to všechno inscenace řešila po svém na bázi oné herecké metody. Od zrušení textu jako připraveného a hotového objektu se přešlo k textovým symbolům, které sdělují onu emocionální informaci jako jistou hodnotu.

Mluvím-li tedy o zrušení textu, míním tím zrušení jeho faktů jako tematizované skutečnosti, nikoliv zrušení jeho hodnot, které v rovině symbolizace představují svět civilizace, kultury, umění — naše lidské univerzum. A právě tohoto univerza se českolipská inscenace dotkla přes génia Shakespearova, aby jím aktualizovala vlastní hodnotové vědomí. Lidské univerzum Shakespearovy komedie proměnila tvořivě do svých faktů tematizované skutečnosti, kde stejně přirozeně našlo ohromný prostor i tematizované herectví. Nechybělo přitom nic z toho podstatného, co chtěl Shakespeare svou komedií o lidech a jejich světě sdělit.

Neinterpretační divadelní jazyk dospěl ke svému naprosto alternativnímu objektu — inscenaci, představení. Budeme-li pouze konfrontovat tematizovaná fakta textu s tematizovanými fakty jevištní realizace, pak zajisté můžeme dokázat, že neinterpretace znamená především naprosté odmítnutí systému a struktury textu. Chápeme-li neinterpretaci jako snahu po svobodném, osvobozeném stvoření alternativního objektu, jež obsahuje vlastní tematizovaná fakta, pak uvidíme, že ani neinterpretaci není pojem interpretace ve svých dvou složkách natolik vzdálen.

Interpretace rovněž vykládá — především jistou objektivní skutečnost. Jakmile však vyjde z předem připraveného textu, nutně vykládá jeho hodnotovou sféru, zamýšlí se nad vlastním pojetím jeho emocionálních informací. Ostatně velká část inscenací neinterpretačního divadelního jazyka, ba i autorského divadla se opírá o literární podnět vytvořený někým jiným a prochází i tímto interpretačním procesem, i když jeho hlavním cílem je vybudování alternativního objektu s vlastními fakty a vlastní emocionální informací. V českolipské inscenaci tento proces proběhl: Shakespeare byl opuštěn a rozevřelo se široké pole působnosti pro tvorbu amatérského souboru, pro jeho způsob herectví. Chcete-li jinak: Shakespeare se „rozpustil" v tomto herectví. Vznikla nová tematizovaná fakta (včetně replik dialogu), uskutečnily se nové emocionální informace. Shakespeare tu kdesi nakonec zůstal, do té míry silně, že většina jeho hlavních témat se objevila v neinterpretačním divadelním jazyku a že v rozhodujících směrech linie tématické tu existuje průkazná shoda.

Takže inscenace Jak se vám líbí Jak se vám líbí ve svém definitivním tvaru existovala mezi interpretací a neinterpretací. K témuž závěru bychom mohli dojít, i pokud jde o Vévodkyni valdštejnských vojsk. Její východisko — na rozdíl od českolipské inscenace — bylo samozřejmě postaveno na interpretaci. Ale jakmile se začala přeorganizovávat a přetvářet fakta textu i jeho emocionální informace hereckým komponentem, potom nutně vznikala vlastní emocionální informace jako nositel vlastní, osobité hodnotové orientace. A tady se opět rodila původnost, jež existovala mezi interpretací a neinterpretací.

II. SOUVISLOSTI

Budeme-li posuzovat vývoj divadelního jazyka — především činohry — v první polovině osmdesátých let, pak možná zjistíme, že právě tohle m e z i je to nejcennější, co si na půdě strukturální vazby mezi literárním podnětem, textem a herecký komponentem osvojil. Důležitá je i vazba mezi textem, dramatem, dramatickým textem a vůbec jevištním subsystémem provádějícím jevištní realizaci. Zcela záměrně se soustřeďuji pouze na vztah mezi literární složkou divadelního jazyka a hereckým komponentem vzhledem k tomu, že jde o rozhodující způsob tvorby jednání, jež — jak víme — činohru konstituuje. V tomto „mezi" se nabízí největší šance pro takovou tvořivost, jak jsme o ní hovořili, pro tvořivost, která jednáním uskutečňuje naprosto jedinečný a neopakovatelný jazyk inscenace — ať už východiskem je interpretace či neinterpretace — a zároveň si dobývá dostatek možností, jak zapojit subjekt každého spolutvůrce inscenace do bezprostředního, aktivního, osobního vztahu ke skutečnosti.

Nemůžeme popřít skutečnost, že existuje interpretační a neinterpretační divadelní jazyk. Mluvíme-li o jistém prolínání divadelních projevů a podob ve všech směrech, pak bychom si měli uvědomit, že na tomto poli existuje právě ono „mezi", že v něm je obsažen jeden z největších impulsů, který si amatérské divadlo nalezlo v minulosti pro svou přítomnost i budoucnost.

Luděk Richter

POHLED PŘES HRANICE OBORŮ

V polovině 80. let se s oblibou mluvilo o krizi amatérského divadla. Pravdou je, že zhruba v tu dobu se objevuje určité přešlápnutí jako odraz filozofického, mravního, ale i formového vakua celospolečenského. Snad by bylo možno hovořit o krizi některých souborů — významných představitelů éry 70. let a prvé poloviny 80. let, ale to je přirozené: praxe znovu a znovu potvrzuje, že progresívní životnost intenzívně pracujících souborů je 6—8 let (výjimky potvrzují pravidlo). Zcela jistě jde o krizi kritérií; Jiráskův Hronov 1988 toho byl očividnou ukázkou: na jedné straně chudoba oficiálního programu a oprávněné nářky nad ní, na druhé straně podnětnost programu doplňkového, do něhož bylo „odsunuto" to, co nebylo shledáno dostatečně „divadelním" (rozuměj podle kritérií JH). Zřejmě jde i o hodnotitelskou „krátkozrakost", danou nedostatečným časovým odstupem a nerozpoznáním hodnot jako konstituovaných a vytvářejících nové systémy. Každá doba nostalgicky vzpomíná na staré zlaté časy a nedoceňuje to, co právě má.

Funguje však i opačná deformace vidění: člověk si uvědomuje především nebo jen ty soubory, které vynikly v posledních letech (první inscenace souboru Jelo *Groteska* měla premiéru až roku 1985, Ochotnický kroužek pronikl do širšího povědomí roku 1986) nebo se až do posledních let tohoto desetiletí dokázaly udržet na výsluní pozornosti, a zapomíná na ty, které odvedly kus významné inspirativní práce na počátku této dekády a dnes z různých důvodů v popředí pozornosti nejsou.

Chtěl bych se pokusit oba tyto nedostatky alespoň zčásti napravit a postihnout všechny významnější soubory a jejich inscenace v jediném proudu tak, jak utvářely či pomáhaly utvářet základní rysy směřování amatérského divadla. Chtěl bych také připomenout ty soubory, které na sebe upozornily jen jednou dvěma inscenacemi, ale natolik přínosnými, že by neměly být opomenuty, a zejména pak i ty, které zdánlivě do proudů autorského divadla nepatří, protože z různých důvodů prezentují svoji práci jinde než na Šrámkově Písku k tomu příslušném, a tak, ačkoli přinášejí podstatné impulsy, unikají širší pozornosti. To se týká především dětského divadla (jež v posledních dvaceti letech urazilo veliký kus cesty) a divadla pro děti (o němž to bohužel jako o celku tvrdit nelze), do značné míry však i divadla loutkového.

Současné amatérské divadlo má při všech svých odlišnostech daleko víc společného a pomalu ale jistě začíná přehrady mezi obory bořit. Obory zdánlivě odlehlé a strukturou nejrůznějších přehlídek oddělené, řeší podobné problémy, nacházejí obdobná řešení, mnohdy se navzájem ovlivňují a jsou zcela zjevně — i nevědomky — součástí jediného velkého divadelního úsilí určovaného realitou života a doby, v níž žijeme.

Amatérské divadlo 80. let má řadu rysů, které se objevují nově (i když přirozeně navazují na vývoj předchozího období), a lze v něm vystopovat mnoho myšlenkových i formálních spojnic, a naopak jejich rozdílných specifických projevů.

Růst vědomí potřeby tématu a jeho role v inscenaci

Zejména počátek 80. let je charakteristický sílícím uvědomováním si důležitosti tématu v inscenaci, potřeby jeho dobové aktuálnosti a hledáním cest k jeho jevištně účinnému uplatnění.

Přestože teoretické vědomí široké loutkářské veřejnosti té doby pokulhávalo, v praxi špičkových souborů se vědomí potřeby tématu kupodivu prosadilo poměrně rychle.

Pražský soubor Paraple*) uvedl v roce 1980 inscenaci *Balada o Tristanovi a Isoldě aneb Osude...* (Bábkarská Žilina, Loutkářská Chrudim 1981 — dále BŽ, LCH), která se na pozadí starokeltského milostného příběhu zabývala tématem alibistické fatálnosti či možnosti člověka určovat svůj vlastní osud. Totéž téma ve společensko-politické podobě zpracoval soubor i ve své další inscenaci *Hanýsek čili Člověk*, realizované pod hlavičkou Divadla na kahánku Říčany (LCH, FEMAD 1982): šlo o kariéru jedince, vycházející z „prosté"

*) Řadu let jsem byl a dosud jsem jeho vedoucím; prosím proto čtenáře, aby bral tento fakt v úvahu při všem, co o souboru píši.

lidské touhy mít se maličko líp, a o jeho spolupodíl na stavu doby, v níž žije a jež zpětně dopadá i na jeho osud. Potřeba aktivního podílu člověka na vlastním i společenském životě a hodnota této aktivity byla tématem volného zpracování quijotovské látky v inscenaci *Kichotání* (ŠP, LCH, FEMAD 1984), hodnota celistvého, jednoznačného životního postoje v inscenaci Markéta Lazarová? (1979 a 1984) a potřeba činu jako základního smyslu života v inscenaci *Faust podle Johanna Wolfganga Goetha* (1986).

Svitavský soubor C po jistém období hledání na přelomu 70. a 80. let *(Klenotnec z pralesa* — 79/80, *Obluda* — BŽ, LCH 1981, *Omlouváme se předem* — 81/82) začíná zpracovávat v řadě svých vynikajících inscenací niterná témata mravních hodnot. Prvou vlaštovkou v tomto směru byl *Šťastný princ* (LCH 1980) a dále především *Zlatovláska* (hledání základů mravního očištění člověka a pramenů jeho lidskosti; LCH 1983), *Pohoda* (naše spoluzodpovědnost za osudy i tvář státu, který jsme založili a v němž žijeme; LCH 1985, ŠP, FEMAD 1986), *Edward* (lidské sobectví, nesnášenlivost a agresivita v protikladu k lidské vzájemnosti a prostému lidskému citu; (LCH 1987, ŠP 1988) a *...jako pel?* (mravnost skutečná a formální, vztah k člověku jako podstata mravních hodnot; Wolkrův Prostějov, FEMAD 1988).

Soubor Tatrmani ze Sudoměřic u Bechyně ve svých absurdních obrázcích se po tématu majetnické rozpínavosti *(Příběh;* LCH 1983, ŠP, FEMAD 1986) zaměřil především na téma smysluplnosti divadelní existence v *Klasickém romantickém dramatu* (polorecesní drobnička s vnitřním tématem touhy vládnout a manipulovat druhými; FEMAD 1986) a v zatím nejsevřenější *Poslední Kašpárkově šanci* (ŠP, LCH, FEMAD 1986).

Divadlo na podlaze z Lokte přineslo svou *Commédií dell' marke* (ŠP, LCH 1986) zajímavý pohled na vekslácké i jiné rozprodávání národních hodnot; Čmukaři Modřišice svým zpracováním novel Hynka z Poděbrad pod názvem *Frejíř* (LCH 1985) vyzdvihli téma ženské chytrosti a zdravé erotičnosti; inscenace *Ať se společnost pobaví* souboru Baret S Vitíněves (LCH 1986) zpracovávala téma společenského vyděděnce, zničeného státní mocí a lidskou zlobou a hloupostí.

Na poli dětského divadla se uvědomělá práce s tématem nejsdělněji prezentuje v práci takových vedoucích, jako je Milada Mašatová z LŠU Žerotín Olomouc, jejíž *Jenovéfa* (Kaplické divadelní léto 1984, dále KDL) je až obdivuhodným příkladem, jak i v zdánlivě „netematickém" textu starých loutkářů lze sdělit aktuální myšlenku individuální spoluzodpovědnosti za zlo páchané zdánlivě jen vládnoucím panstvem, zatímco např. montáž na lidové motivy *Stojí hruška* (KDL, FEMAD 1987) je zajímavým hledáním vztahu k životu, objevováním hodnot jeho věčného koloběhu v chápání lidové poetiky; Miroslav Slavík, vedoucí souboru Hudradlo ze Zlivi u Českých Budějovic v inscenacích vlastních scénářů *Bercius* (KDL 1984) a *Mangá* (KDL 1986) rozvíjí poměrně ojedinělou problematiku života současných dětí, jež pak vrcholí v inscenaci *Terka* (KDL, FEMAD 1988) s problémem pravých a falešných hodnot a odvahy vyjádřit svůj vlastní názor a podložit ho činem.

V divadle dospělých pro děti dokázala totéž Mladá scéna z Třebíče svým *Malým tygrem* (dospělí dětem 1987, FEMAD 1987) s tématem hledání odvahy.

Ve stále obtížněji oddělitelných oblastech netradičního autorského divadla (ŠP) a divadla (tradičního? — JH) se v 80. letech vědomí nutnosti tématu výrazněji prosazuje i do praxe v podobě hodnoty především inscenační.

Pražské Anebdivadlo svým *Candidem* (FEMAD 1981) zpracovává angažované téma relativnosti optimismu jako historické kategorie, v *Pábitelích* (FEMAD 1982) se uvolňuje radostnou hrou, radostným vztahem k životu, aby v adaptaci čapkovského *Adama stvořitele* (JH, FEMAD 1983) předložilo téma negující skepse mládí a jisté bezvýchodnosti radikálního „vylepšovatelství". Tato linie vrcholí v (realizačně nepříliš zdařilé) adaptaci Mussetova Lorenzaccia pod názvem *Florencie 1536* (JH 1985).

Výrazné zrcadlo rituálům a stereotypům doby nastavuje na ŠP 1982 pražský Vpřed svou inscenací *A budeš hodný.*

Vodňanská Šupina po řadě inscenací, v nichž téma stojí spíše vně — deklarováno rámcem a slovním vyhlášením — *(Každý něco pro vlast;* JH, FEMAD 1981, *Mušketýři po třiceti letech;* JH, FEMAD 1982, *Kdo hledá, najde;* FEMAD 1982), nalézá ve vlastní adaptaci Vančurovy Markéty Lazarové, nazvané *Markéta* (JH, FEMAD 1983) pro své téma dvou možných životních cest — kozlíkovské a lazarovské — adekvátní výraz inscenační. Od této inscenace je organická přítomnost výrazného tématu jedním ze znaků téměř všech jejích inscenací: *Johanky 1920* (opravdovost vztahu k životu; FEMAD, Svitavy 1984), vrcholného vlastního textu *Vyber si, synku* (nutnost rozhodnout se mezi výhodným skláněním se před lží a odvahou říkat nebezpečnou pravdu; JH 1985), *Mastičkáře* (obdobné téma kupčení s poznanou pravdou, duchovnosti a materiálnosti; 1985), *Domu Bernardy Albové* (svoboda a náš podíl na jejím nedosahování; 1986, 1987) i dalšího vlastního textu na motivy Gulliverových cest *Lišťastní a liveselí* (neschopnost a zbabělost bojovat o svobodu, ba v okamžiku blížící se katastrofy i o život; FEMAD 1988).

DK Jirásek z České Lípy již řadu let rozvíjí své téma nelidskosti člověka a paralel mezi světem lidským a zvířecím v inscenacích *Jak se vám líbí Jak se vám líbí?* (JH, FEMAD 1985) či *Král Lear* (FEMAD 1986). Vedlejší problém mani-

pulace a snahy jedince vymanit se z ní, jenž byl přítomen v těchto inscenacích, se pak stává hlavním tématem v *Henrykovi* (ŠP, JH, FEMAD 1988).

Otázkami manipulace člověka se zabývá také soubor AHA z Lysé nad Labem v inscenacích *Sen* (zpracování Shakespearova Snu noci svatojánské; JH, FEMAD 1987) a *Taková hra* (ŠP, JH, FEMD 1988) a je to i jedno z významných témat inscenací Ochotnického kroužku Brno *Amerika* (ŠP, FEMAD 1986), *Ananas* (ŠP 1988) a *Matka* (1989), stejně jako inscenací pražské Lampy *Mellem* (ŠP, FEMAD 1984) a *Kartotéka* (FEMAD, 1985, ŠP 1986).

Téma jedinečnosti individua a jeho potřeby odlišit se od prázdného okolí, popř. jeho nenávisti k němu, rozvíjí ve svých inscenacích *Groteska* (JH, FEMAD 1985, ŠP 1986), *Polepšovna* (1986), *Had* (FEMAD 1987), *Mata Hari* (ŠP 1988) a *Přeměna* (1989) soubor Jelo (dříve studio Jak se vám jelo pražského Doprapa), stejně jako zpracování Tracyho tygra divadelním souborem Sigma Olomouc (od r. 1989 Pardón Olomouc) pod názvem *A od toho tygra vy strach nemáte?* (JH, 1987), v němž je však hlavním tématem potřeba životní síly.

Epizace, antiiluzívnost, nový vztah k divákovi

Potřeba zesílené realizace tématu úzce souvisí s některými dalšími specifickými rysy amatérského divadla 80. let. Jednou z cest k jejímu dosažení je zvýšená epizace divadelní inscenace: inscenátor se stává neskrývavým epickým subjektem — „vypravěčem", jenž může bezprostředně uplatňovat svůj názor.

Pro drtivou většinu inscenací amatérského divadla 80. let je typické právě úsilí o neiluzívnost ve smyslu nepředstírání iluze, že jde o „skutečnost" mimodivadelní, tudíž v té či oné míře i přiznání divadelnosti divadla jako umělé skutečnosti a přiznání faktu tohoto předvádění.

Jde o novou jednotu divadelního prostoru: ne již jevištní prostor pomyslně existující mimo prostor hlediště a divadla vůbec, nýbrž divadelní prostor neskrývané komunikace jeviště a hlediště, herce a diváka. Zdá se, že způsob komunikace — buď komunikace uzavřené prostorem jeviště, komunikace jen mezi postavami inscenace, nebo komunikace otevřené i vůči divákovi — je jediným, byť rovněž ne zcela přesným dělítkem mezi divadlem tzv. tradičním a netradičním. Otevřenost vůči divákovi, způsobující, že inscenace je v té či oné míře, skutečně či pomyslně divákovi „vyprávěna", je zdrojem i důsledkem epizace současného divadla.

Tak je také prohlubován a rozšiřován nový vztah mezi divadlem a divákem — jakýsi „rozhovor" s divákem. To, co dříve bylo doménou ryze či převážně verbálních divadelních druhů — textappealových pořadů, literárně zaměřeného kabaretu a dramatické hry chápané jako především verbální divadlo — proniká i do divadelních inscenací syntetičtějšího typu.

V některých případech je tento fakt komunikace s divákem realizován v podobě divadla na divadle: herci divákovi oznamují či dávají najevo, že budou hrát to a to, případně děj či jeho provádění ještě dále komentují. Takto je „zcizována" a zároveň vůči divákovi otevírána *Balada o Tristanovi a Isoldě* i *Hanýsek* a zejména *Kichotání*, v němž se linie potulné herecké tlupy dokonce stává završením a zobecněním tématu hry i pro současnost. Podobně je tomu i v pozdějším *Vyber si, synku* či v inscenaci *Asagao* (LS MKS Třeboň; LCH 1987, FEMAD 1988).

Snaha o epizaci je patrná i v *Domě Bernardy Albové*, kde se jeden z hrdinů několikrát obrací k divákovi s komentářem či alespoň s údaji o místě a času děje; stejně tak v *Lišťastných a liveselých*. Oslovení diváka formou oznámení titulu a závěrečného „shrnutí" najdeme i ve všech jmenovaných inscenacích souboru Tatrmani. A podobný vnější rámec, umožňující i komentáře apod., vytváří i DK Jirásek v *Jak se vám líbí Jak se vám líbí* a v *Henrykovi;* scénickými prostředky je zcizován i *Král Lear*.

Candide je jakýmsi výkladem pomocí předvádění: Rozum dokazuje předváděním sběhnuvších se dějů správnost svého názoru na svět.

Přímé vyprávění části děje v 3. osobě a minulém čase je v *Šťastném princi, ...jako pel?, Baladě o Tristanovi a Isoldě, Hanýskovi, Krysaři* (LS MKS Třeboň; LCH 1988), *A od toho tygra vy strach nemáte?* a dalších. Výraznou formu vyprávění, navíc ještě realizovaného z větší části formou „filmování", má *Groteska;* vyprávěním je navozován kontakt a zcizována iluze i v *Hostině kanibalů* Dividýlka Slaný (ŠP, FEMAD 1986). Uceleným vyprávěním doprovázeným hranými partiemi byla *Smrt panenky* brněnského

Domina (povídka V. Dyka; LCH 1986), v dětském divadle pak např. *Buď fit!* LŠU Písek (KDL, FEMAD 1987).

Zcela běžná je přítomnost tohoto druhu epické komunikace v inscenacích s „vypravěčem" určených dětem, tedy tam, kde inscenační potřeba vychází z epické předlohy apod. (Žížala Hradec Králové — *Neposedný dům;* LCH 1981, *Čmukaři* Modřišice — *Dračí pohádky;* LCH 1982, Mladá scéna Třebíč — *Malý tygr,* DRC Kaplice — *Byl jednou jeden Píp;* Dospělí dětem 1987, DS Velká nad Veličkou — *Horňácké pohádky;* KDL 1985, Pidivadlo Nové Město pod Smrkem — *Čtení o městě Kocourkově* — KDL 1986 aj.).

V Schmidtových *Třinácti vůních* (D 3 Karlovy Vary; JH, FEMAD 1982, Studio 02 Česká Třebová; JH 1982) je epický činitel — vypravěčka — předepsán již autorem dramatického textu, podobně jako ve *Vévodkyni valdštejnských vojsk* (Vicena Ústí nad Orlicí; JH, FEMAD 1987).

Především výraznou umělostí formy je naopak tento zcizující, neiluzivní prvek přítomen v inscenacích pražského Vpředu *A budeš hodný, Den s Tomášem Mácou* (FEMAD 1984) *Brody* (ŠP 1986) aj., na téže bázi pokud jde o formu, ale v úplně jiné poetice, dosahuje téhož druhu komunikace i dramatický klub Třebíč *(Heslo Nezval;* Mělník 1986*), *Aucassin a Nicoletta;* Wolkrův Prostějov 1987, JH, FEMAD 1988 aj.).

Zatímco v dřívějších inscenacích svitavského souboru C plnila epizující funkci „rozhovoru" s divákem většinou hudba či vyprávěné slovo *(Šťastný princ, Muzikantské pohádky;* LCH 1980, *Zlatovláska),* v *Pohodě* a *Edwardovi* rozvíjí soubor nově formu jakéhosi přátelského „pobytí" — rozhovoru s divákem. O vrcholnou formu tohoto druhu styku s divákem se snaží pražská Vizita *(Srslení;* ŠP 1982, *Kostky;* 1983, *Výhra čili Výhra;* FEMAD 1984, *Statek;* FEMAD 1986 a *Vystoupení;* ŠP 1988). Na jedné straně dociluje takřka nedostižné autentické improvizace, na druhé straně jako by zde stála mezi herci a divákem jakási skleněná stěna intelektuální výlučnosti; herci z diváků mnohdy čerpají, ale vzápětí jakoby se dialog uzavíral jen do deklarace souboru.

U řady dalších inscenací se epický princip objevuje jen jako bezprostřední moment specifické vyprávěcí komunikace s divákem: Ochotnický kroužek — *Amerika, Ananas,* Divadelní kroužek DPM Úpice — *Loupežnická pohádka* (KDL 1985), *Lampa — Mellem, Kartotéka...*

*) národní přehlídka dětské recitace

Úsilí o „barvitost" divadla

Zatímco sedmdesátá léta byla v amatérském divadle do značné míry ve znamení chudého divadla, v němž bojovala proti obsahové i formální prázdnotě a šedi běžného produkčního divadla především hereckým rozvíjením mnohovýznamovosti omezeného počtu scénických prostředků, tj. nalezením a zužitkováním maximálního počtu metaforických významů relativně malého počtu vstupních zdrojů (např. jevištních objektů...), v letech osmdesátých — zejména v jejich druhé polovině — se v tomto boji objevují nové prvky.

Novým rysem je jistá stylová uvolněnost, neomezování se (nebo řádově mnohem menší omezování se) v šíři a stejnorodosti palety užitých prostředků. Nejvýrazněji se to projevuje ve výtvarné složce, která u mnoha souborů nabývá na kvalitě i významu, takže lze hovořit o jakémsi „zvýtvarnění" divadla v 80. letech.

Na scénografické složce výrazně založený, barvitý *Candide* či konstruktivističtěji laděný *Adam stvořitel* pražského Anebdivadla stále zůstávají blíž metaforické cestě chudého divadla, stejně jako střízlivá funkční scénografická řešení českolipského *Jak se vám líbí Jak se vám líbí, Krále Leara* a *Henryka* či vodňanské *Markéty, Johanky 1920, Domu Bernardy Albové* či *Mastičkáře* i *Vyber si, synku,* kde tato linie Šupiny kulminovala, byť v jistém rozhojnění prostředků ve stylu lidového divadla; v *Lišťastných a liveselých* se Šupina (je předčasné soudit zda programově) vydala spíše cestou léblovské barokní obraznosti.

„Výtvarnost" je samozřejmým předpokladem v práci loutkářských souborů už vzhledem specifice tohoto oboru, v němž hraje scénografická složka vždy zvýšenou roli. I zde došlo k dalšímu vývoji. Pražské Paraple učinilo krok kupředu ve výtvarném pojetí a zpracování svých inscenací (především v řezbářské práci Karla Vostárka a Karla Kerlického), ale také v práci s prostorem a základními jevištními objekty, které se stávají funkcí tématu — jeho zprostředkovatelem. Svitavské C opouští Zezulovu školu geometrických tvarů a hledá metaforický obsah a nepopisná řešení. Také u dalších souborů jde vývoj dvěma základními směry: jednak cestou funkční — cestou hledání metaforických spojitostí a obsahů třeba i bez výraznějších samostatných výtvarných hodnot (Tatrmani, Baret S), jednak cestou esteticko-řemeslného zkvalitnění (Žížala, LS MKS Třeboň, LŠU Žerotín Olomouc...).

Úsilí o co největší podíl a účinnost scénografické složky na sdělení inscenace vytváří od poloviny 80. let poměrně

vyhraněný směr výtvarně chápaného divadla, reprezentovaný především Léblovou prací v souboru Jelo. Jeho silnou stránkou je především práce s kostýmem, vycházejícím z fantazijně uvolněné současné módy, již hyperbolou rozvíjí do roviny groteskního znaku postavy. Naproti tomu práce se scénou a vůbec s prostorem je zatím méně výrazná; často má spíš jen funkci doplňku až kulisy bez významnějšího samostatného přínosu. V *Hadovi* se však na sdělení výrazně podílí jak samo pojetí vztahu diváckého a hracího prostoru (pocit, že sledujeme z nadhledu snímek zploštělé společnosti, otevření prostoru v závěru), tak zejména práce s jevištními objekty-rekvizitami (jízda automobilů gázovou krajinou, plavba k minimaketě ostrova apod.). V práci s maskou a kostýmem mělo Jelo výraznějšího, byť ne tak systematického předchůdce v inscenaci pražského Vpředu *A budeš hodný* a svůj vliv zde, zdá se, zanechalo i slovenské zelenečské Z-divadlo.

V zřetelné snaze o mnohost a o uvolnění stylu ve prospěch nového, vyššího stylu (viz např. *Groteska)* je souboru Jelo blízký i brněnský Ochotnický kroužek svými inscenacemi *Amerika* a *Ananas,* v nichž však dominuje spíše práce s prostorem a rekvizitou. *Amerika* je na netradiční práci s prostorem přímo vybudována nejen ve smyslu klasické mizanscény, ale především co do citového působení různého, mnohdy i souběžného pohybu v prostoru a členění tohoto prostoru hereckou akcí.

Sbližování a prolínání oborů jako výsledek úsilí o syntetické divadlo

Pozoruhodné je i další úsilí o syntézu, které se projevuje i v překračování hranic jednotlivých oborů.

Zatímco Jelo hýří v *Hadovi* a zejména v *Přeměně* řadou předmětů, jejichž funkce se přibližuje hranicím loutky či ji přímo překračuje (různí ptáci, auta, makety ostrova... v *Hadovi,* hmyz v *Přeměně)* a Šupina realizuje zrození a smrt hlavního hrdiny inscenace *Vyber si, synku* na dřevěné figurce a v *Lišťastných a liveselých* animuje v snových vizích loďku plující k maketě města-ostrova či provazochodecké boty, řada souborů z břehu loutkářského hledá onu kýženou syntézu směrem opačným — v hledání smysluplného, funkčně i tématicky zdůvodněného a účinného užití dvou specifických hodnot, herce a loutky vedle sebe i proti sobě, na principech divadla s loutkou.

Pražské Paraple v *Baladě o Tristanovi a Isoldě* přenechává nehybným, sošným loutkám funkci vyjadřovat základní archetypální vztahy mezi postavami, zatímco jemné motivace a vývoj těchto vztahů (až do následující proměny kvantity v novou kvalitu) ležící většinou v citové rovině, jsou realizovány herci. V *Hanýskovi* jsou tyto dvě strany nejen nositeli dvou plánů (plánu děje a plánu herecké skupiny s funkcí vypravěčů a komentátorů), ale také prostředkem k dosažení osvobození se od postavy a možnosti odstupování od ní, jakož i k dosažení možnosti spolupodílet se jakýmkoli „materiálem" (ať „lidským" nebo předmětným — loutkovým) na vyjádření postav. V *Kichotání* pak jsou touto cestou vytvářeny paralely mezi postavami-loutkami a postavami-herci, jakož i mezi celkovým tématem plánu loutkové hry o Donu Quijotovi a plánu potulné herecké tlupy.

O podobné syntézy usiluje i svitavský soubor C, který si tímto způsobem od poloviny 80. let jednak probojovává možnost odpoutat se od děje realizovaného loutkou a při setkání s diváky si o jeho peripetiích a tématech „povídat" *(Edward, Pohoda),* jednak v *Edwardovi* a *...jako pel?* dospívá na hranici divadla, které bychom snad mohli pracovně nazvat divadlem předmětné metaforiky.

Předměty, které jsou v těchto inscenacích používány k realizaci děje a jeho významů, se v řadě případů nestávají loutkami zastupujícími jednající subjekt, ale nejsou ani pouhými rekvizitami, neboť drtivá většina významů je sdělována právě jejich charakterem a způsobem užití: loďka z otevřené krabičky sardinek, v níž sedí dva plavci-jednohubky, je přetahována na provázku a přesouvána z jedné strany na druhou; vítězí ten z přetahujících se, který nabyl dostatek sil tím, že snědl obě jednohubky. Rámečky s připevněným atributem postavy (květina, nůž, zápalky...), jimiž jsou vymezovány v *...jako pel?* tváře jednotlivých herců-postav, nejsou loutkami ani maskami, nýbrž jsou jako vnější znaky-atributy ve volném vztahu k tváři, spoluvytvářejí konečné sdělení tak jako koruna a žezlo dourčují krále, aniž ho zastupují; jsou doplněním tváře — jejím vymezením v prostoru a určením role, výjimečně i znakem života postavy (v okamžiku smrti vypadávají hercům z rukou).

Podobně se ocitl v zemi nikoho mezi divadlem hereckým a divadlem loutkovým soubor Tatrmani svou inscenací básní

STÁTNÍ PEDAGOGICKÁ

Mileny Lukešové *A když je někdy všecko na draka* (LCH, FEMAD 1987). Ani zde není vždy prvotní herecká akce, díky níž bychom chápali používané předměty jako rekvizity, ani akce loutkoherecká, díky níž by předměty braly na sebe funkce loutky — předmětu zastupujícího jednající živou bytost. Papír, který herci muchlají při vyprávění o zmatku v nich, můžeme bez většího váhání označit za rekvizitu sloužící vyjevení určitého momentálního duševního, citového rozpoložení postavy, představované hercem, přičemž je tato rekvizita oproti klasické rekvizitě navíc i sama ve svých proměnách obrazem tohoto stavu — ne však postavy; herec je především představitelem subjektu-postavy a jaksi „mimoděk" i demonstrátorem, manipulátorem.

Dřívka, z kterých při téže básni skládá svou stavbu jeho mladší vrstevník, můžeme však nazvat rekvizitou jen stěží. Nejen proto, že sám předmět si svou abstraktní, ale přitom zjevně účelovou, záměrnou podobu činí nárok vyjadřovat něco sám o sobě i bez herecké akce, ale hlavně proto, že „obraz duše", zmatku v ní, nevzniká jako „nahodilý" výsledek jednání herce-postavy jako subjektu vývoje, nýbrž tento předmět sám zobrazuje proces krystalizujícího zmatku; v animovaném, kresleném či trikovém filmu bychom viděli vyrůst ono monstrum samo od sebe.

Loutkové divadlo znovudobývá dospělého diváka

Ještě jeden — zdánlivě okrajový — fakt se udál v průběhu 80. let. Zdá se, že loutkové divadlo definitivně a v široké frontě znovu dobývá dospělého diváka, a to nejen obohacením tematiky a škály látek směrovaných přímo k dospělému divákovi, ale zejména zvýšením kvalitativní náročnosti. Tato zvýšená laťka náročnosti se zúročuje v následujících letech pro celý obor a má zpětně vliv i na loutkové divadlo určené dětem.

Do zmíněné široké fronty patří řada inscenací z produkce svitavského souboru C *(Šťastný princ, Zlatovláska, Ruka;* LCH 1984 určená dětem i dospělým, *Omlouváme se předem, Pohoda, Edward, ... jako pel?* zaměřené jen na dospělé), pražského Paraplete *(Balada o Tristanovi a Isoldě, Hanýsek, Kichotání, Markéta Lazarová?, Faust podle J. W. Goetha),* mládeži a dospělým určené inscenace LS MKS Třeboň *(Asagao* a *Krysař),* sudoměřických Tatrmanů *(Příběh, Klasické romantické drama, Poslední Kašpárkova šance),* svitavského Cis *(Věci;* LCH 1983), loketského Divadla na podlaze *(Commédia dell'marke* aj.) aj., ojediněle i dalších souborů: *Frejíř* modřišických Čmukařů, *Pláštěnka* kroměřížského Jádra — Říše loutek (LCH 1985), *Faust* strakonické Radosti (LCH 1982), *Ať se společnost pobaví* Baretu S Vitiněves, *Smrt panenky* brněnského Domina aj.

Voicebandová směřování

Úsilí o „barvitost" má i svou zvukovou podobu. Pokračují experimenty s voicebandovými prvky a principy, jakož i s hledáním nových vztahů hudby k ostatním složkám a se syntézou založenou na zvukově-hudební složce.

Na jazzových, synkopických základech, tedy především prací s rytmem, stylizuje sólové a sborové či jinak orchestrované dialogy a monology pražský Vpřed ve všech jmenovaných inscenacích. V inscenaci *A budeš hodný* jde především o kolektivní sborový přednes, ve *Dnu s Tomášem Mácou* a v *Brodym* se dostávají do zajímavého napětí party sborové a jednotlivci.

Podobných principů a prvků — byť ne na jazzovém základě — užívá v 80. letech i řada divadel poezie (např. A studio v *Písni sobů;* ŠP 1984, brněnská Nepojízdná housenka v *Horování;* ŠP 1982 a v *Pádových otázkách;* WP 1984 aj.), mezi nimiž v poslední době vynikl Dramatický klub Třebíč svými inscenacemi *Ahoj, moře* (Mělník 1984), *Zavazadlo* (Mělník 1985), *Heslo Nezval, Aucassin a Nicoletta* a *Nová komedie o Libuši* 1988). Dramatický klub pracuje především s orche-

strací do sborových a sólových partů a někdy též se záměrnou deformací slova pro vyvolání zvukových asociací — to vše v přesném vztahu k stylizované pohybové akci hyperbolického a metaforického významu, která spoluvytváří z větší části i „scénografii". Rezignuje naopak na melodizaci přednášeného slova a namísto toho prokládá své inscenace v hojné míře písňovými „čísly".

Podobných principů a prvků užívají v 80. letech také další soubory — Paraple v *Markétě Lazarové* či *Faustovi*, AHA v *Tragedyji masopustu* (JH, FEMAD 1985), ve *Snu* a *Takové hře* , běžně i dětské soubory, jimž vedle estetických cílů pomáhá tento způsob „přednesu slova" i metodicky — zcizovat postavy, odstraňovat nebezpečí iluzívního splývání postavy a jejího představitele a s tím spojené „prožívání" (často Pidivadlo, Školní divadlo Vysoké Mýto — *Král Lávra;* KDL 1982 aj.).

Výrazně hudebně chápaný voiceband se objevuje koncem 80. let v inscenacích LS MKS Třeboň *Asagao* a *Krysař*, vycházejících z hudebně instrumentální i zpěvní vybavenosti většiny mladých členů souboru. V inscenacích se organicky prolíná mluvené slovo téměř nestylizované a slovo voicebandově rytmizované a orchestrované do sól, sborů, polosborů..., slovo zpívané i samostatné instrumentální vstupy (flétny, housle, metalofon apod.), což dohromady vytváří jediný proud jevištního děje.

Hudební syntéza

Svéráznou syntézu mluveného a zpívaného slova rozvíjí po řadu let svitavský soubor C. Jeho hudebnost dává ty nejlepší předpoklady pro přirozené, organické přechody mezi slovem a hudbou s výsledkem jediného vyprávěcího proudu, v němž hudba a zpěv je oproti mluvenému slovu jen nositelem emotivnějšího a expresívnějšího významu. To je linie, kterou C propracovává od svých inscenací z předchozího desetiletí a jež je přítomna ve všech jeho inscenacích let osmdesátých: v *Šťastném princi, Obludě, Omlouváme se předem,* kulminuje pak v *Pohodě, Edwardovi* a *... jako pel?*

Hudba a hudebnost hraje významnou roli i v mnoha inscenacích dalších souborů jako je Cis, Šupina, Paraple, Anebdivadlo aj. V podobě organicky zařazených „čísel" je hudba a zpěv neodmyslitelným základem rovněž v inscenacích divadel hrajících pro děti, Mladá scéna Třebíč — *Malý tygr* a DRC Kaplice *Byl jednou jeden Píp*. Úspěšným znovuvzkříšením hudebně pohybového kabaretu byla *Hostina kanibalů* Dividýlka Slaný (volně podle Nestroye).

Dramatická hra textappealového typu

Do úsilí o vymanění se z bakalářské popisnosti současného českého divadla se svým osobitým způsobem zařazují i soubory snažící se o uvolnění fantazie ve sféře fabulační a především ve sféře improvizovaného verbálního projevu — soubory pracující na bázi dramatické hry převážně verbálního druhu. Navazují tak jednak na činnost Ivana Vyskočila, jednak na rozvětvený systém dětské dramatické hry, která má však komplexnější charakter.

Pražská Vizita již několik let rozvíjí na principu sebehry své kreace, jejichž základem je tu výraznější, tu zanedbatelnější skica scénáře (mnohdy jen námět), aby se ve svém zatím posledním *Vystoupení* dostala až k improvizaci z téměř nulového východiska. Vizita vyvolala v život několik následovníků i napodobitelů. Mezi ně patří např. čelákovické Průmyslové divadlo či novosedlický Rohlík I. Š., jehož inscenaci *Nashledanou, pane Berkožka* jsme viděli na ŠP 1988.

Angažované stanovisko k současnému stavu naší společnosti přináší inscenace *Můžeme?* (Barák, Ostrava, 1988), blížící se více ke „klasickému" textappealu, jakož i hudebně laděný pořad Ondřejů Mrázka a Höppnera *Óda na radost* (1988).

Pražská Lampa, vycházející též z metodiky dramatické hry, dokázala povýšit své výsledky na úroveň komplexního syn-

tetického inscenačního tvaru ve dvou inscenacích, jimiž zatím vyvrcholila její tvorba: *Mellem* je koláží groteskních textových a pohybových etud, zatímco *Kartotéka* je autorským zpracováním hry Tadeusze Rozewicze.

Absurdita

Žánrovým spojujícím rysem uvedené skupiny souborů je sklon k absurditě jako způsobu vyjádření. Soubor Tatrmani, postupně též přijímající některé postupy dramatické hry, pracuje s prvkem absurdity od samého začátku, a to jak v námětech, tak především ve scénografické složce: v *Karkulčině cestě* (1984) různá padající jevištní monstra, v *Klasickém romantickém dramatu* je opona roztahována jen o přestávce, během níž je vyměněn zadní prospekt a opona se opět zavře, takže děj odehrávající se za ní odečítáme pouze ze zvuků a viditelné práce loutkoherců s vahadly. *Poslední Kašpárkova šance* je ad absurdum dotažený obraz pasivity a netvořivosti „loutkáře", který při playbacku, jenž mu zajišťuje veškerý zvuk, v „pravou" chvíli vystrčí na scénu příslušnou loutku, jíž se nenamáhá ani hýbat. Kromě toho jsou však navozovány absurdní paralely mezi situacemi odehrávajícími se v dialozích hry a „loutkářovým" počínáním: při řeči o klokotajícím potůčku zapíjí pivem svačinu, zmiňované blýskotání hvězdiček je provázeno čištěním brýlí apod. U Brůčka jde o absurdní formu sdělování lidské existence *(Příběh)* zejména na půdě divadla *(Klasické romantické drama, Poslední Kašpárkova šance)*.

Bechyňskému souboru Duha, který na Brůčkovu práci navazoval a vycházel z ní, šlo v inscenaci *Stříbrný tácek* (ŠP 1984) spíše o prvky studentské recese nonsensového ražení.

Zalíbení v absurditě nalézají často soubory, jimž je metoda dramatické hry na hony vzdálena, jak dokazuje třeba inscenace dvou aktovek, které pod titulem *Na lokomotivě* (FEMAD 1988) nastudovalo ústecké Malé divadlo. Inscenace odráží životní pocit moderního člověka. Mnohost výskytu absurdních prvků, včetně množství scén, jejichž dějištěm je bláznec apod., však vzbouzí pochybnost, zda nejde v některých případech jen o módní gesto a jisté klišé, o způsob, jak se vyhnout hlubší a osobně angažovanější výpovědi o světě, vlastnímu názoru.

Modelová hra

Prvky absurdity se objevují i v proudu modelové hry. Jde o divadelní směr usilující sdělit zvolené téma ne v podobě životně věrohodného obrazu — výseku ze života, nýbrž už v podobě umělého jevištního modelu „světa", v němž je toto téma bezvýhradně určujícím a v němž se abstrahuje od všeho, co s ním bezprostředně nesouvisí. Jde o snahu budovat od počátku celý syžet, postavy, děj... jako o „zhmotnění" tématu. Základní situace je umělá, umělý je svět, který je zobrazován, ale který je přesto podobný naší společenské realitě v tom nejdůležitějším: ve výpovědi o vnitřních hodnotách, smyslu, významu jevů, o podstatě skrytých hybných sil a procesů probíhajících pod povrchem jevů.

Tento divadelní směr se uplatňuje po celé desetiletí; svým způsobem do něj patří i *Adam stvořitel* pražského Anebdivadla aj. Kulminačním rokem se zdá být rok 1988, kdy se na vrcholných přehlídkách i jinde sešly již zmíněné inscenace *Taková hra* (obraz společenství klaunů či spíše šašků, kteří nutí hrát svou hru toho, kdo nepatří do jejich „party", aby pak na něj svalili vinu v okamžiku, kdy se ukáže, že ona šaškárna-hra má zcela reálné tragické následky), *Henryk* (svět jako psychiatrická léčebna, jejíž chovanci se vzepřou štěstí ordinovanému a podávanému v tabletkách, aby nakonec zjistili, že jejich představa skutečného štěstí stejně neexistuje — ovšem kromě divadla), *Lišťastní a liveselí* (svět jako potápějící se ostrov, jehož obyvatelé jen neschopně a zbaběle žvaní místo toho, aby sebrali odvahu a zkusili se vydat riskantní cestou po laně za štěstím), *Na shledanou, pane Berkožka* (svět jako plovárna, na níž neschopný, paralytický, ale zasloužilý plavčík netoliko bere peníze za práci, již za něj vykonávají jiní, ale kde navíc vládne totalitní nesvoboda a manipulace).

Přitom je podstatné, že absurdní princip v tomto divadelním směru na rozdíl od vlny absurdního divadla v 60. letech většinou neslouží destrukci dějovosti, komunikace a interakce, vyjadřující pocity osamocení, absurdity, nýbrž slouží obnovené komunikaci.

Historická a quasihistorická hra

Obdobný cíl jako modelové divadlo — co nejotevřenější a přitom nejpregnantnější vyjádření společensky palčivého tématu — sleduje i další výrazný směr současného amatérského divadla, který využívá historické a quasihistorické tematiky k tomu, aby mohly být co nejúčinněji pojmenovány problémy naší současnosti. Současné pojetí „historické" hry sleduje na prvém místě vytvoření modelu světa podobného naší realitě z historické materie (pokud možno při zachování historické pravdivosti zejména tam, kde si to odkazy ke konkrétní historické době vyžadují).

Někdy jde o zpracování zcela konkrétní historické události včetně historicky doložených postav, jak je tomu třeba ve *Vévodkyni valdštejnských vojsk* (Vicena), zabývající se vzestupem a pádem Albrechta z Valdštejna, jedné z největších osobností třicetileté války, nebo v původních autorských inscenacích, jako je např. *Kotel* černošického Anfasu (FEMAD 1987), využívající námětu bitvy u Lipan, husitský *Loquis* pražské Kytky (1987) s tématem rozporu mezi věrností pravdě a kompromisem, *Kdo kraluje* (CD studio Brno 1988), snažící se na Savonarolově osudu prozkoumat téma vztahu fanatického vůdce a davu.

Volnými sondami do nedávné historie, vždy však na materiálu „nehistorických" postav, jsou inscenace *Johanka 1920* (porevoluční Rusko), *Pohoda* (20.—30. léta naší republiky), *Pan Theodor Mundstock* (Divadelní studio J. Skřivana, Brno; ŠP 1986 — protektorát), *Mundstock* (Kytka, Praha 1987 — dtto), *Ananas* (přelom 50. a 60. let) aj.

Jindy jsou konkrétní historická situace a její hrdinové inscenací přetavovány do nadčasovější, historicky i „personálně" obecnější polohy. *Hanýsek* je situován do předhusitské doby, ale inscenačně je titulní hrdina veden tak, aby byl chápán jako prototyp kteréhokoli obyčejného člověka, jenž svými drobnými ústupky a kompromisy s vlastním svědomím v zájmu „pochopitelné" touhy po zlepšení vlastního postavení pomáhá vytvořit systém, který jej pak zákonitě rozdrtí svými koly a napne na týž žebřík, po němž šplhal vzhůru.

Vyber si, synku čerpá z téže doby: hlavní hrdina hry Albertek je volnou parafrází Jana Husa a jemu podobných bojovníků, kteří poznali pravdu a stáli před rozhodnutím, zda jí dát průchod i za cenu ztráty života, nebo zavřít oči, zacpat uši a zazpívat a zatančit zvesela, co žádá vrchnost. Podobně jako u Hanýska — ba v ještě zvýšené míře — je zde však rozostřeno přesné historické zařazení: děj se odehrává kdesi na sklonku středověku.

Markéta Lazarová je už autorem předlohy Vladislavem Vančurou situována do neurčité doby „za času nepokojů, kdy král usiloval o bezpečnost silnic, maje ukrutné potíže se šlechtici, kteří si vedli doslova zlodějsky, a co je horší, kteří prolévali krev málem se chechtajíce." Paraple i Šupina při zachování historičnosti látky se snaží budovat z ní především model současné problematiky, současného přístupu k životu.

Velmi často se pak děj odehrává v quasihistorickém čase, jehož bližší určení buď zcela chybí, anebo je tak široké, že výsledný efekt je stejný. Je to čas mýtický, čas pohádky, bajky, či jde vůbec o „mimočasovou" fikci. (Nepochybnou roli v tomto směru hraje i inspirace lidovým divadlem — např. u Paraplete, Šupiny, Anebdivadla aj.). V jakémsi neurčitém čase „kdysi dávno" se pohybuje starokeltská báj o *Tristanovi a Isoldě* či de facto „bezčasové" *Kichotání* (zpracování Dona Quijota), podobně jako *Candide* nebo *Z hlíny do hlíny* (DS Obsazeno Malšovice, 1988) a další a další.

Již zmíněné inscenace *Král Lear* a *Jak se vám líbí Jak se vám líbí* (obojí autorská zpracování již tak velmi volně „historických" her Williama Shakespeara), starofrancouzský anonym *Aucassin a Nicoletta,* středověký *Krysař* i *Asagao* z doby japonských samurajů, v mýtickém dávnověku antiky zasazené *Nezabíjejte Elektru* (Sumus Praha, 1988), bájný *Bruncvík* (Minidiv Ostrov nad Ohří, 1985), do pohádkové „minulosti" umístěný *Šťastný princ* a *Zlatovláska* či mimočasové „historické" fikce *Lišťastní a liveselí, Hostina kanibalů* aj. jsou jen dalšími doklady frekvence tohoto žánru v amatérském autorském divadle 80. let.

Proměny metod práce

Zdá se, že osmdesátá léta znamenala i jistý posun v řešení věčného sporu o postavení a podílu individua a kolektivu v divadelní tvorbě, řádu a svobody, tvaru a nespoutané fan-

tazie, svobody vnitřní a svobody vnější, tedy i sporu mezi režií a hercem. V tomto desetiletí došlo ke stabilizaci kolektivnosti, týmovosti práce a zároveň k růstu důležitosti režijních osobností. Jména jako Karel Šefrna, Petr Lébl, J. A. Pitinský, Lumír Tuček, František Zborník a další, mající hodnotu ekvivalentu názvu souboru, to jen dosvědčují. A pouze tam, kde jsou splněny oba předpoklady — jak aktivní, zaujatý, tvořivý, vědomý si svého cíle kolektiv, tak režijní osobnost se zřetelným, osobitým rukopisem — je naděje na úspěch.

Zejména v 1. polovině 80. let amatérského autorského divadla pronikly principy či prvky dramatické hry nejen do dětského divadla, ale i do divadla dospělých. Je to vcelku pochopitelné. V určitém myšlenkovém vakuu a mravním marasmu doby je pociťována potřeba nalézt co nejpravdivější vnitřní obsah jevů a uvolnit tvořivé síly k jeho vyjádření. Jde o hledání sama sebe v sobě samém, jde o způsob sebepoznávání.

Přitom nejde o vnějškově a tvarově jednotný proud.

Na jedné straně je tu dramatická hra jako prezentovaný výsledek či prezentovaný proces: sama „dramatická hra" je předváděna. Má-li jít o skutečně autentickou dramatickou hru, musí být i značná míra improvizace. Ta má širší pole působnosti v divadelních druzích založených na slově než u divadelních druhů, v nichž hrají větší roli složky a prvky nutně fixované (scénografie, do značné míry i hudba a text s hodnotou literárního artefaktu) a složky na nich závislé. Rovněž tam, kde hodnoty inscenace spočívají v přesných vztazích mezi nimi a kde je nutná souhra většího počtu inscenátorů.

Proto je značná míra improvizace možná právě u pražské Vizity, která se ve svém původním i ve svém současném složení omezuje na dva lidi, velmi jednoduchou scénografii, klavír, slovo a minimum pohybu.

Existují i pokusy tak či onak fixovat některé standardní dramatické hry a cvičení a učinit je součástí inscenace. S Orffovými cvičeními to učinilo vysokomýtské Školní divadlo v inscenaci *Král Lávra*. Řadu „prožitkových" cvičení fixovala a předvedla ve své inscenaci *Pohádka o zemi skřivánčí* (soubor R LŠU Praha 5, KDL 1983) Soňa Pavelková, základní cvičení typu zrcadel, reakce na činnost druhého apod. použila ve své inscenaci *O palačinkové Pepince* Věra Dřevíkovská z LŠU Praha 10 (KDL, FEMAD 1988).

Vedle toho existuje řada souborů, které používají některých postupů dramatické hry jako prostředku hledání obsahu (co nejpravdivějšího, apriorní sebestylizací i racionálními konstrukcemi nezatíženého sebepoznání) a dílčích prvků formy s ním dialekticky spojených, které se pak stávají materiálem ke konečné výstavbě inscenace.

Řada dalších souborů používá dramatické hry jako metody obohacování a rozvoje samotných osobností tvůrců — členů souborů, jak jednotlivců, tak kolektivu jako celku. Tento postup, související s postupy i cíli autorského divadla, je patrný z inscenačních výsledků drtivé většiny dětských souborů, prezentujících svou práci na KDL; jmenujme především LŠU Žerotín Olomouc (M. Mašatová a V. Pánková), Hudradlo Zliv (M. Slavík), dětské loutkářské soubory ÚDPM JF Praha (H. Budínská), brněnské Pirko (J. Delongová, S. Macková, D. Svozilová), vysokomýtské Školní divadlo (J. Mlejnek), Klobouček, Klimkovice (E. Magerová), soubor z Velké nad Veličkou (M. Hrbáčová), Pidivadlo z Nového Města pod Smrkem (manželé Bláhovi), LŠU Písek (M. Husinecká), soubory vedené Soňou Pavelkovou a další. Patří k nim i soubory loutkářské (Paraple, Čmukaři, od poloviny 80. let C a Cis, MKS Třeboň aj.) a další.

Přínos dramatické hry je nepochybný. Pomohla osvobodit divadelní tvorbu od stereotypů v oblasti myšlenkové, tvarové, metodické i co do druhu herectví a pomáhá neupadnout do nich znovu.

Zdá se však, že 2. polovina 80. let začíná ukazovat i určité limity a úskalí tohoto typu práce: rozvolněnost, někdy až anarchii ve výstavbě inscenace, zúžení palety směrem k hravým kolážím, pásmům či velice volně epicky řazeným kompozicím a k beztvarovým (netvrdím že beztvarým) verbálním improvizacím na úkor pevněji klenuté kompozice.

Není jistě náhodou, že i na půdě dětského divadla, v němž je dramatická hra alfou a omegou celého oboru, vznikají v druhé polovině tohoto desetiletí nejpevnější tvary mimo půdu takto chápané dramatické hry, na samé její hranici, nebo v okamžiku, kdy vedle dramatické hry jako metodiky rozvoje dětí existuje ještě jasná režijní koncepce. V roce 1985 přijíždí na KDL Divadelní kroužek DPM Úpice s inscenací *Loupežnické pohádky*. Je to inscenace, v níž se metodicky nezačíná od amébní svobody, která by později dostávala přesnější hranice tvaru, ale od režisérem daného tvaru, jenž jakoby stanovoval závazná pravidla. Mnohé z funkcí, jež dramatická hra plní sama, musí na sebe brát v takovém případě ve zvýšené míře režisér; musí přijít s takovou hrou a s takovými pravidly, která jsou vlastní právě jeho dětem. Svoboda je zde vnitřní hodnotou: je svobodou pohybovat se v rámci daných pravidel, zastavit míč, přihrát a vstřelit gól nohama v kopané a rukama v házené, aniž se přitom dopustím postavení mimo hru; je radostí ze seberealizace ve smysluplné hře. Asi ne náhodou je v této inscenaci prostředkem k uvolnění klukovské bezuzdnosti, stejně jako v inscenaci písecké LŠU *Buď fit!*

Podobně Jaroslav Dejl s třebíčským Dramatickým klubem nevychází v úsilí o pevný divadelní tvar voicebandového typu ze svobody dramatické hry (z počáteční „absolutní"

svobody vnější), nýbrž z pevného režijního záměru, koncepce k radostné seberealizaci v ní.

Totéž platí i pro inscenace Milady Mašatové z LŠU Olomouc, aniž lze např. v jejím případě pochybovat, že beze zbytku naplňuje metodiku dramatické hry a její výchovné cíle.

Je tedy nutné rozlišit tuto metodiku od metody vzniku inscenace jako jevištního tvaru, který se bez režiséra neobejde.

Milan Tříska

BRNĚNSKÉ SPECIFIKUM ANEB AUTORSKÉ DESETILETÍ

Výsledky a rozmach autorského amatérského divadla v Brně v 80. letech jsou pozoruhodné. Prakticky každou sezónu vzniká v Brně nejméně jedna inscenace, která svým významem přesahuje hranice regionu, a jíž se dostává poct nejvyšších v celostátních přehlídkách a soutěžích právě tak jako divácké přízně.

Těžko přesně určit, čím se stalo, že to je právě Brno, kde se autorskému divadlu tolik daří; na to, abychom učinili přesné závěry, není oblast dostatečně zpracována, chybí i nutný časový odstup. Významný je podíl dlouhodobého uměleckého i organizačního úsilí Divadla na provázku, rostoucí vliv Hadivadla, které v Brně našlo publikum ještě za doby svého prostějovského působení (v roce 1985 přesídlilo do Brna). Nepominutelný je i význam Pirka, dětského dramatického kolektivu brněnského Domu pionýrů a mládeže, jehož odchovanci právě od počátku 80. let projevují výraznou aktivitu. V neposlední řadě se jistě projevuje i vliv šesti brněnských vysokých škol univerzitního, technického i uměleckého směru, které tvoří přirozené divácké zázemí pro autorské netradiční divadlo, mimoto pak je autorské divadlo velkou svou částí dílem vysokoškolských studentů.

V 80. letech, především v jejich počátku, měli brněnští amatéři určitý náskok právě díky činnosti Divadla na provázku. Nemyslím, že se projevoval myšlenkovou odvozeností, ale alternativní poetika, netradiční divadelní prostor a inscenační metody DNP působily významně nejen na potenciální divadelní tvůrce, ale také na potenciální zřizovatele i městskou administrativu. Úspěšná činnost DNP v 70. letech odstranila v Brně mnohé organizační a administrativní bariéry, na něž mnohá divadla v jiných regionech mohla narážet. Je zároveň logické, že pominulo-li původní okouzlení pracovní metodou DNP, začíná se nová generace tvůrců právem zajímat o možná pokračování, často zcela kontroverzní k názorovému světu zakladatelské generace DNP. Skutečností ovšem zůstává, že v Brně neexistuje zřejmě v 80. letech divadelník, který by se nemusel s činností DNP tak či onak vyrovnat.

K rozvoji brněnského autorského divadla rozhodně přispělo i faktické zrušení téměř veškerých hranic mezi světem tzv. amatérským a tzv. profesionálním na poli autorského divadla. Např. profesionál Arnošt Goldflam režíruje a hraje v amatérské X-ce, o pár let později „amatér" Zdeněk Petrželka režíruje v profesionálním Hadivadle, při Scénickém čtení ze sovětské literatury aktivně dramaturgicky a scénaristicky spolupracují mnozí brněnští amatéři, Iva Klestilová z Nepojízdné housenky se stává hereckou hvězdou Hadivadla, naopak Iva Bittová (DNP) účinkuje v amatérské M-dílně Zbyňka Srby. Paradoxní situace vznikla v sezóně 87/88, kdy v jediném prostoru KD Šelepova začínají vystupovat profesionální Hadivadlo a zároveň amatérský Ochotnický kroužek a Elipsa. I to je brněnské „provozní" specifikum.

To nové, co 80. léta do autorského divadla přinesla, začalo činností divadla Tak-tak a jejich scénickou montáží z poezie sovětských básníků 60. let *Lyrické agrese*. Soubor, jehož vůdčí osobností byl Zdeněk Petrželka (absolvent střední knihovnické školy, v té době inspicient DNP), přinesl do brněnského spektra definitivně nový pohled na funkci amatérského divadla. Funkci intelektuálně neodvozenou, původní a... těžce zpracovatelnou. A tak po prvních bouřích při krajském kole Wolkrova Prostějova Tak-tak svou činnost o málo později ukončil pokusem o uliční prezentaci právě Lyrických agresí. Jak 80. léta začínala — nedůvěrou v jakoukoliv nedostatečně povolenou uliční aktivitu — tak i končí. Zdá se, že se změnilo jen málo.

Dalším významným souborem počátku 80. let je Malé divadýlko. Soubor vznikl jako typický studentský soubor posluchačů pedagogické fakulty. Pravda je, že málokdo z jeho tehdejších členů dnes vykonává učitelské povolání. Vůdčími osobnostmi byl Libor Sigmund a Slávek Janoušek, známý dnes především v oblasti folku. Ze studentské recese vznikla hra Slávka Janouška *Tálinský trojúhelník* (1980); výrazně se jako autor projevuje Libor Sigmund hrami *Dívčí válka* (1981), *Jáma* (1980) a *Sámo*. Soubor se příliš nezabýval hereckou složkou inscenace, důležitá byla pro něj kvalita slovního nápadu, vysokou hodnotu také měly písničky Slávka Janouška. Po skončení let studentských Malé divadýlko svoji

činnost ukončilo a nadlouho tak skončil i jakýkoliv úspěšný amatérský pokus o divadlo recese a satiry v Brně.

Na přelomu 70. a 80. let se výrazně zvýšila aktivita po dlouhou dobu snad nejproslulejšího brněnského amatérského souboru — Divadla X. Zdeněk Turba, zakládající člen divadla (v roce 1959), se stal vedoucím kolektivu v roce 1970. Od té doby se soubor soustředil především na autorské divadlo. Osmdesátá léta začínají dramatizací Buzattiho Tatarské pouště, kterou Divadlo X uvedlo pod názvem *Pustina*, autorem dramatizace byl Boris Hála. Patrně vrcholným dílem tohoto období činnosti byly *Hovory na útěku*, které podle Bertolda Brechta připravil Zdeněk Turba v trojím provedení. Konkrétní inscenační výsledek se stal skutečnou událostí sezóny. V Hovorech se zároveň projevil i již zmiňovaný rys přelévání osobností ze souboru do souboru, jednu verzi připravil totiž Arnošt Goldflam (v té době již Hadivadlo), v jiné hrál Libor Sigmund (Malé divadýlko). Toto silné autorské období X-ky končí pozoruhodnou inscenací hry Pavla Bílka a Zdeňka Turby *Velitelem Města Bugulmy aneb Zpráva o Jaroslavu Haškovi* (1982). Patrně právě Bugulma je inscenace, která v roce Haškova výročí znamenala nejvýraznější dramatický čin. Sám text dramatizace je přenosný a je škoda, že se mu nedostalo širší publicity, a to pro jeho vzácné humánní poselství i nepopiratelné literární kvality. Inscenace si na nepřízeň diváckou či nedostatek ocenění ovšem stěžovat nemohla. Připomeňme alespoň herecký výkon představitele hlavní role Jaroslava Haška Luboše Petříka a Jana Dofka v roli Jerochymova. V roce 1986 připravila X-ka ještě Koncert pro Woody Allena (scénář a režie Jaromír Skorkovský), ten však svou úrovní předešlé inscenace nepředstihl.

V roce 1981 vystrkuje zároveň s X-kou růžky i zcela nová generace tvůrců narozených v první polovině 60. let. Jde především o Vadidlo, středoškolský soubor gymnázia na Elgartově ulici, kde hlavními osobnostmi prvních vystoupení byli Roman Ráček, Jana Bělovská a Karel Pala. Soubor vznikl z touhy prezentovat někde svoji vlastní poezii, když možnost jejího knižního vydání, byť i v maličkém almanachu, byla prakticky vyloučena. Tak vzniklo *Blásnění* (1981). Že jde o skutečné divadlo se zcela specifickým divadelním výrazem a neopakovatelnou lyrickou atmosférou, dokázalo Vadidlo v dalších letech *Zatvařováním* (1982) a především *„Hmm..."* (1983). Na brněnskou scénu tak vstoupil nový divadelní názor a odlišný životní postoj, křehký a snadno zranitelný. Myšlenkové poselství Vadidla touží po pravdě, cti, sebevědomí, čistotě a tato touha má sílu nezkaženého gesta. V „Hmm..." jde již jednoznačně o účinný a zcela autonomní divadelní výraz na pomezí intimního večera a agresivní hudebně-divadelní akce, jakkoliv neslučitelné se tyto jevy zdají. „Hmm.." se stalo nejreprízovanější inscenací Vadidla, i když ani ono se nedočkalo více než sedmi repríz. Význam Vadidla ovšem nebyl v četnosti jeho vystoupení, vždyť poslední inscenací Vadidla již v pozměněném složení a pod vedením Romana Ráčka se stalo záměrně jen jednou uvedené *Trapné zklamání* (1985, 6. prosince). Snadno bychom je mohli nazvat provokací, kdyby nebylo tak málo agresivní. Vadidlu šlo především o určitou polemiku s okolním světem (hlavně divadelním), s neustále zklamávanou nadějí, že snad alespoň tentokrát o něco půjde. „Vypadá to jako podfuk. Ale není to tak. Název je přesný. Vyjadřuje to, co jsme očekávali od této akce. Chtěli jsme totiž zažít stejný pocit jako diváci — tedy trapné zklamání."

Vadidlo kromě nadějí pohříchu dosud nenaplněných (snad alespoň o Romanu Ráčkovi a divadle ještě uslyšíme) přineslo do brněnského kontextu důležitou linku kontroverzní a polemickou. Tak jako se soubor především v osobě R. Ráčka a K. Paly dostává do polemiky s poetikou DNP a převládajícím myšlenkovým světem již zavedené „brněnské avantgardy", v reakci na něj působí jeho vlastní souputníci z dětského studia DNP i další. Mluvíme-li však o autorství a dynamice brněnského divadelnictví těchto let, pak je třeba připomenout, že to bylo právě Divadlo na provázku, kde byl uveden dosud nejucelenější autorský pokus Ráčka a Paly — dramatizace povídky A. a B. Strugackých *Druhá invaze Marťanů* v rámci Scénického čtení ze sovětské literatury na podzim 1985.

Inscenace Šukšinových povídek *Pět deka moci* (režie Miroslav Donutil, herec DNP) Divadelního studia Josefa Skřivana — 1982 — je důležitá především tím, že se zde představuje v novém složení soubor, který s *Odysseou* (režie Z. Pospíšil, DNP) zaznamenal největší úspěch brněnského amatérského divadla konce sedmdesátých let. Dramatizace Šukšina příliš zdařilá nebyla, herecky se zde však představily nové osobnosti souboru, které již brzy začaly připravovat nový vrchol — *Expedici* — podle Medvídka Pú E. Milneho (1984). Autorem dramatizace a režisérem inscenace byl Petr Veselý. Je jenom škoda, že názorové neshody a administrativní tahanice kolem souběžně připravovaného Savonaroly (v jiných verzích *Oheň ve Florencii, Kdo kraluje; autor a režie Jaroslav Haidler*) vedly nakonec k rozštěpení souboru a odchodu skupiny soustředěné kolem Petra Veselého. Jaroslav Haidler se později výrazně zapsal do vývoje amatérského divadla jednoho herce jako autor a představitel role hry *Pan Theodor Mundstock* (1985) podle novely Ladislava Fukse.

Jiní členové tehdejší sestavy DSJS se později objevili v Ochotnickém kroužku jako herecké osobnosti (Alice Pupíšíková, naposledy v roli *Matky* — autor a režie J. A. Pitínský, resp. Jakub Špalek v *Americe* podle F. Kafky, později zakladatel Elipsy). Haidlerova skupina se změnou zřizovatele v roce 1987 mění i název na CD Studio, kde se dočkaly konečně

uvedení i *Savonarola* a další hry J. Haidlera, úrovní však nedosahují Pana Theodora Mundstocka.

V První polovině osmdesátých let vyvíjejí činnost ještě dvě výrazná seskupení: M-dílna Zbyňka Srby (tehdy ještě pod pseudonymem Z. Vrba), která svoji činnost započala ještě v sedmdesátých letech, kam spadají i některá její vrcholná díla (Gyorgy Sós: *Tři přání*, dramatizace a režie Z. Vrba) a Nepojízdná housenka Miroslava Lopatky, jejíž slavné období začíná v roce 1983. K autorskému divadlu poezie přispěla M-dílna scénickým provedením *Máchova Máje*. Činnost M-dílny a zároveň Z. Srby v Brně završuje *Právo na čest*, připravené společně se skupinou historického šermu Duel a dramatizace Flaubertova *Salambo*. Srbovým odchodem na studia do Prahy činnost M-dílny v roce 1983 končí.

Nepojízdná housenka byla založena již v roce 1981, ale teprve s příchodem Miroslava Lopatky a novým složením souboru v roce 1983 dává o sobě jak náleží vědět. Hned první Lopatkova inscenace z poezie Josefa Hory *Horování aneb Zahodit všechny hračky pro jedinou* (1983) přinesla souboru výrazné uznání na Wolkrově Prostějově, o rok později soubor získal v Prostějově dokonce hlavní cenu s *Pádovými otázkami* (z poezie Konstantina Biebla) a v roce 1985 činnost souboru vrcholí inscenací poezie Miroslava Holuba *Mezi peřinami, povidly a stratosférou*. I když se jedná o divadlo poezie a inscenace pravidelných poetických textů, domnívám se, že to je právě Nepojízdná housenka, která tvoří jeden z naprosto nepominutelných vrcholů českého autorského divadla 80. let. Způsob přípravy literárního scénáře (M. Lopatka) byl zcela autorský a osobnostní, zároveň však dokázal „neznásilnit" básníka více, než bylo třeba. A byla to Nepojízdná housenka, která se dostala k herecky nejvýraznějším a nejucelenějším kompozicím (kromě M. Lopatky Iva Klestilová, dnes Hadivadlo, a Aleš Bergman, dnes student divadelní vědy, autor a režisér). Nepojízdná housenka přivedla jeden typ divadla poezie téměř k dokonalosti. Usilovala o zpředmětnění poezie prostřednictvím vždy jedné výrazné rekvizity a jejího metaforického využití. Například v Horování je to hromada papírových krabic, v Pádových otázkách to byl padák, u M. Holuba pak obyčejný žebřík dvoják. Zachovávána zůstává typologie charakterů: Bergman jako slabší, nezkušenější mužský princip, Lopatka jako agresivnější mužský element a Klestilová (a před ní Alice Silva Lago) jako princip ženský, který spojuje agresivitu s citovostí.

Bez zajímavosti jistě není fakt, že po krátké, ale významné odmlce pokračuje soubor ve změněném hereckém složení (v jedné sestavě např. s J. Haidlerem, naposledy s A. Bergmanem jako režisérem), ale s Mirkem Lopatkou v činnosti jako profesionální těleso UA KKS Brno.

V roce 1982 došlo k obnově činnosti Dětského studia DNP. Po slavném období z konce 70. let za vedení Zdeňka Pospíšila začíná studio prakticky od začátku a na nových základech. Impulsy přicházejí především od mladých amatérských spolupracovníků DNP Petra Osolsobě a Vojtěcha Fatky. Zde je nutno ocenit DNP, které ve svých přeskromných prostorách činnost dětského studia umožnilo, zároveň byl v této fázi zajištěn i značně autonomní myšlenkový vývoj a poetika Dětského studia, což již neplatí o létech pozdějších. Nejvýraznější hrou tohoto období byla *Hra na Indiány* P. Osolsobě. Inscenace samotné ovšem nejsou největším přínosem činnosti Studia. Podstatně důležitější bylo množství h e r e c k ý c h i autorských talentů, které studio připravilo. Jde o jeden z mála souborů, v němž se zrodily základy výrazných hereckých osobností. V další etapě činnosti se vývoj hlavních osobností Dětského studia osamostatňuje a soustřeďuje např. v Ochotnickém kroužku (Osolsobě, Ludvíková, Zavadil a další), Elipse (Pochylý).

Musím se zmínit alespoň o Cylindru Pavla Vašíčka. Soubor vznikl koncem sedmdesátých let a svou činnost rozvíjí na solidní úrovni po celá osmdesátá léta. I když Pavel Vašíček je v souboru osobností určující, neznamená to, že je jediným tvůrcem. Vašíček rád využívá scénářů připravených jinými členy souboru, např. I. Blahutovou (*Holčičiny*, 1981), usiluje o trpělivé rozvíjení autorského i hereckého zázemí souboru, byť se střídavými úspěchy. Zdá se mi, že nejvýraznějším autorským počinem Pavla Vašíčka je dramatizace novely Ladislava Fukse *Myši Natálie Mooshabrové*, připravené a uvedené (1986) jako monodrama pro Marii Vašíčkovou, jejíž herecký výkon stojí za zmínku. Zajímavou etapou v činnosti Cylindru bylo uvedení hry *Vlak v 11.26* v autorské režii V. Dolníka (1983).

Přelomem v brněnském autorském divadle je rok 1985 a sezóna 1985—1986. Na scéně se objevují hned tři monodramata podle novel Ladislava Fukse; kromě již dříve jmenovaných ještě *Spalovač mrtvol* Martina Řezáče v Divadle X. Svou činnost obnovuje opět v pozměněné sestavě Divadelní studio Josefa Skřivana, ovšem s Jaroslavem Haidlerem. Zúročuje se dvouletá práce Dětského studia DNP, skupiny Petra Osolsobě, která ze Studia odchází. K divadelní činnosti se po nucené odmlce vrací výrazná skupina z bývalého Tak-taku i se svým vedoucím, který dnes působí pod pseudonymem J. A. Pitínský. Především z těchto dvou skupin a partnerství P. Osolsobě a J. A. Pitínského vzniká Ochotnický kroužek. Vstup O. K. na scénu byl impozantní — inscenací vlastní dramatizace *Kafkovy Ameriky*. Ochotnický kroužek je předmětem zvláštní studie tohoto sborníku, přesto je třeba konstatovat, že mozkový trust Ochotnického kroužku je v celém českém divadelním kontextu ojedinělý a je tragédií českého divadelnictví, že právě tento soubor, syntetizující v sobě

převážnou část ambicí brněnského divadla 80. let, nemá žádnou možnost rozvíjet svoji činnost na profesionální úrovni a v profesionálních podmínkách. Kromě vynikajících výsledků inscenačních a autorských máme možnost právě díky Pitínskému a Osolsobě sledovat po dlouhé době pokus o nejen proklamované, ale i konkrétní zamyšlení se nad principy herecké tvorby a herecké kreativity, které nejen v Brně a nejen na amatérské scéně výrazně chybějí.

Na sklonku roku 1985 zahájil svoji činnost poslední ze souborů, o kterých se zde zmíním — Elipsa. Poprvé se veřejně představila brněnskému publiku v březnu 1986 s *Dušemi* (podle N. V. Gogola). Tehdy vedoucí osobností souboru a autorem dramatizace i režisérem představení byl Jakub Špalek, bývalý člen DSJS a jako polovina dalších členů Elipsy student gymnázia Lerchova. Mnozí měli zkušenost z Dětského studia DNP, resp. Pirka. Již v této první inscenaci, názorově typicky středoškolské, se předvedly některé výrazné herecké talenty. Mám na mysli především Matěje Růžičku a Lenku Tupou. Špalek sám je výrazný herecký talent (např. Amerika O. K., dnes student herectví DAMU). Po Špalkově odchodu na studia do Prahy se zdálo, že Elipsa činnost ukončí; zásluhou velkého organizačního úsilí Petra Štindla a Milana Findejse se tak nestalo a s příchodem P. Pochylého se dostavil i dosud největší úspěch Elipsy — inscenace *Ex libris*. Je otázka, nakolik se inscenace scénáře P. Scherhaufra P. Pochylným a M. Růžičkou mimo Dětské studio dá považovat za autorskou, výsledek této práce byl ovšem překvapivě čistý, vysoce komunikativní a ambiciózní. Spoluprací Matěje Růžičky, Pavla Pochylného, Milana Findejse a Petra Štindla nabyla tvorba Elipsy důležitého týmového charakteru. I když *Pilát Pontský* (podle Mistra a Markétky M. Bulgakova) měl mnohé nedostatky, dává toto seskupení sil v Elipse jisté naděje do budoucna.

Krátké vypsání historie brněnského amatérského autorského divadla 80. let umožnilo všimnout si jen nejvýraznějších projevů a trendů, stranou zde zůstaly mnohé soubory, jež by jinde byly ozdobou první kategorie: BIKO, Cylindr, Domino, Divadélko z veteriny, Hrnec, právě tak jako soubory, jejichž činnost začala teprve v této nebo minulé divadelní sezóně a u nichž je prokazatelně nadějná zatím jen složka autorská, méně již inscenační, např. Divadlo pro lidi.

Snad se podařilo alespoň částečně dokumentovat vzájemnou provázanost prakticky veškerých výrazných osobností brněnského autorského divadla 80. let, právě tak jako generační střídání, ke kterému během 80. let v Brně došlo. Je-li totiž na počátku 80. let dominantní činnost věkových souputníků zakladatelské generace Divadla na provázku (Divadlo X) nebo nejvýraznějších z „druhé vlny" spolupracovníků DNP (Petrželka, Vrba, věkově asi o 5—10 let mladší), pak konec 80. let je již zcela ve znamení této druhé vlny ještě mladších tvůrců (Osolsobě, Bergman, Růžička, Pochylý). Ti nejlepší z této vlny, řekněme již třetí, se pak pro vývoj autorského divadla v Brně svými projevy autorskými i inscenačními stávají dominující.

III. PORTRÉTY

Luděk Richter

ŠUPINA — VÝVOJ K AUTORSKÉMU DIVADLU

Když se v roce 1979 představila širší veřejnosti na Jiráskově Hronově vodňanská Šupina inscenací *Úsměvy a kordy*, neznamenalo to o mnoho víc než hravé, nezávazné, recesní odlehčení v suchopáru hronovského vážna. Když přišla o rok později na Šrámkův Písek s *Písní o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka*, byl tu soubor, který si sice ještě netroufal na výklad všech významů Rilkeho filozoficko-symbolického dílka, ale přinejmenším dal najevo, že o jeho tématických polohách ví a hluboce je cítí. A mezi těmito dvěma polohami šel další vývoj Šupiny.

Zmíněnému „začátku" však předchází pět let prehistorie, neboť Šupina vznikla už v roce 1974 a měla za sebou pět inscenací:

1975 Matteo Bandello: *Moje žena, tvoje žena*, 1976 A. C. Puget: *Bláhový čas*, 1977 Alexandr Vampilov: *Starší syn*, 1977 R. Strahl: *Jako pralidé*, 1978 Hans Sachs: *Kramářská nůše* (tři aktovky), 1979 Frank Tetauer: *Úsměvy a kordy*.

Šupina v textu nehledala žádné hlubší významy (kterých by se ostatně ani nedohledala), ale inscenovala jej s dravou recesí a smyslem pro parodickou nadsázku, s určitým odstupem jako druhem pohledu na autora i děj jím zobrazovaný, s chutí svého tehdejšího mládí „zablbnout si". A právě touhle dravostí a radostí zvítězila. Zaujaly svižné, parodující písně a jakési takřka „insitní" herectví, pokud by člověk mohl předpokládat skutečnou insitnost u souboru tvořícího už šestý rok. Scénografie byla jednoduchá až náznaková — pár židlí a stolů apod. charakteru funkčních kulis, tj. nejen popisem označujících prostředí, ale zdůvodněných i akčním využitím.

1980 Rainer Maria Rilke: *Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka*. Inscenace byla téměř ve všem protikladem Úsměvů: filozofická báseň s hlubokými tragickými tóny (kornetovo směřování k prvé lásce je hned po naplnění „oslaveno" gejzírem nepřátelských šavlí, jež vytrysknou nad jeho hlavou) v podání dvou herců mířila spíše k niterným polohám než k hýřivým jevištním výjevům. A přece jak citlivý herecký přednašečský projev, střídmá hudební stránka (flétna, kytara, zpěv), tak i úsporná metaforická práce s tolikrát okoukanými štaflemi jako jediným scénickým objektem zcela adekvátně a s velkou účinností přetlumočily i vizuální a zvukovou barvitost básně. Sevřenost, intenzívní zaměření k obsahu a využití estetických kvalit básnického slova, jednoduchá, ale zato proměnlivá scénografie — to je asi nejstručnější charakteristika této malé inscenace, jež byla v mnohém prvou vlaštovkou pozdějšího směřování Šupiny.

1981 Václav Kliment Klicpera: *Každý něco pro vlast*. Klicperova hra + doplněný úvod, v němž je deklarováno téma (ostatně za sedm let se ono téma plkavého, ale zbabělého vlastenectví vrátí ve vyšší, aktuálnější, angažovanější a hlavně inscenačně sdělované podobě v Lišťastných) a učiněn pokus o zobecnění a aktualizaci pro dnešek. Žel, povýtce jen ve slovech. Písně, kostýmy, scéna (v podstatě téhož typu jako v Úsměvech, jen o něco bohatší) — a chvályhodné tušení, že by se současné divadlo mělo dělat nějak jinak. A snaha. Cosi tu však pořád nehraje: zjevná ambice autorského přístupu, ale ve výsledku stále jen snaha o interpretaci. Nenaplněná — ta i ona.

1982 Valeri Petrov: *Mušketýři po třiceti letech*. Mušketýři byli spíš návratem k úsměvnosti a kordům. Bez tetauerovské recese a lehkosti, zato však s notnou dávkou předstírání spojenou s nezvládnutým „prožíváním". Nostalgizující hudba a opět kostýmy, které by si nezadaly s Národním divadlem; scéna znovu jako kulisový náznak, tentokrát však méně realistický — přestavovatelné abstraktní prvky. A kdesi na dně toho všeho zárodek budoucího velkého tématu Šupiny: opravdovost, nekompromisnost, plnokrevnost lidského žití — přímluva za mušketýrství (i když do inscenace zatím proniklo spíše jen ve slovech).

1982 Alexandr Nikolajevič Ostrovskij: *Kdo hledá, najde*. Snad. Já se snažím marně. Vzpomínám si jen na mohutné papachy a plouživé tempo pod jakýmisi scénickými „nebesy". A pocit trapnosti, že se něco předstírá. Omlouvám se — čtenářům i svým kamarádům ze Šupiny.

Tím skončila jedna etapa vývoje Šupiny, etapa takřka bezstarostného mládí.

1983 Vladislav Vančura — František Zborník: *Markéta*. Velkolepá, byť nevelká Vančurova novela nabídla souboru mnohé — a mnohé právě tím, co nenabídla. Rozevřela před souborem možnost — i nutnost — vstoupit do inscenační práce autorsky od samotného začátku tím, že neumožnila větší či menší, chtěné či neuvědomělé využití základních strukturálních, kompozičních principů, způsobů sdělování faktů, vedení děje..., jež nabízí hotový dramatický text. V setkání s Markétou Lazarovou se Šupina dostává do dialogu s otevřeným textem, který vyžaduje otevírat v procesu převádění do divadelní polohy od samého počátku všechny otázky: převedení novely do formy scénáře je totiž podmíněno i zcela konkrétní představou jevištního uchopení. To všechno musel soubor udělat sám — novela mu k tomu byla chtě nechtě „jen"

materiálem. Nabídla však velký básnický jazyk. Nabídla velkolepé situace základní existenční povahy. A nabídla téma vtělené v umělecký obraz, kolem něhož Šupina kroužila již dříve a jež ohledává a cizeluje z nejrůznějších stran i v dalších inscenacích až do nynějška — téma dvou možných podob lidské existence: plnokrevně odvážné, aktivní, svobodné — kozlíkovské a přikrčeně vazalské, opatrnické — lazarovské: a mezi tím stojí Markéta, musí volit a volí. Kdybychom zaměnili jména, nemohli bychom víceméně stejně charakterizovat i Johanku 1920, Vyber si, synku, Mastičkáře, Dům Bernardy Albové i Lišťastné a liveselé? Šupina onu podanou rukou (či hozenou rukavici) dokázala uchopit.

Markéta je ze všech hledisek pro Šupinu inscenací klíčovou. Zde poprvé opouští vyšlapanou cestu pokusů o vnější aktualizaci hotových dramatických textů a řeší problémy skutečně autorským inscenačním způsobem. Poprvé se zde objevují zárodky osobnostního herectví: nacházíme výrazný moment přetvoření v postavu a zároveň herci zůstávají do značné míry sami sebou; je to zpráva o postavě A, jak ji vidí herec X. Hudba přestává být pouhým „zpěvním číslem", ale podobně jako v Rilkovi je organickou součástí symfonického proudu děje — emoce se přelévá z hereckých akcí do písní, z písní do světelných a scénografických prvků... Šupina poprvé vstupuje na cestu scénografie nepopisné, spíše prostorové než kulisovitě dekorativní, ale bohatší o metaforické a symbolické významny, které se proměňují vztahem herců ke scéně a jednáním s ní. Konkrétně v Markétě je to práce s několika vrstvami barevně a jinak významově odlišených látek, jež pokrývají celou plochu jeviště i stěnu jeho pozadí. V důsledku úplného otevření se potřebám zamýšleného sdělení (jehož pramen je ve Vančurově předloze) a v důsledku poctivého hledání od „nuly", Šupina poprvé vstupuje do jiného prostoru, než konvenčního kukátka jen ze zvyku užívaného a volí amfiteátrový prostor, který je bližší kosmickému rozměru Vančurovy předlohy.

Markéta je pro Šupinu klíčovou inscenací i z hlediska závažnosti tématu a — což je ještě mnohem důležitější — závažnosti místa, existence tématu v inscenaci. Pravda, nepodařilo se předat je beze zbytku přesvědčivě; ztrácelo se v přediv dalších možných tematických linií režijně ne zcela dostatečně akcentováno, bylo mnohdy přehlušováno jen samotnou dějovou linií. Ale začátek to byl výborný; a co je hlavní — téma se dostává do jevištních prostředků, je sdělováno (řečeno po „honzlovsku") pohybem divadelních znaků.

Markéta — při všech svých problémech a nedostatcích — je začátkem nové, dnešní éry Šupiny jako souboru, od něhož se očekávají nové impulsy.

1984 J. Dunský, V. Frida, A. Mitta — F. Zborník: *Johanka 1920.* Ve vlastním zpracování scénáře známého sovětského filmu Sviť, sviť, má hvězdo akcentovala Šupina spíše baladicky vážné, než groteskně komické polohy předlohy. Podržela si výdobytky z Markéty a pokusila se je rozvinout: arénový prostor je vymezován (na způsob ringu) látkovým podkladem a obehnán tlustým lanem apod. O velký kus dál se Šupina dostává v teď již zcela uvědomělé práci s tématem. František Zborník je charakterizuje jako opětné hledání „opravdového člověka, jenž je nejen pasívním konzumentem pokynů, opatrným plavcem ve vodách společnosti, ale skutečným spoluautorem svého života".

1985 František Zborník: *Vyber si, synku.* Podle mého názoru jde o zatímní vrchol práce Šupiny, v němž se soustřeďuje vše, co bylo naznačeno v předchozích inscenacích a vytváří organickou, funkční a účinnou jednotu.

Název je zároveň obrazně vysloveným tématem: vyber si, synku, ze dvou možných cest — pohodlné, leč nepravdivé, nečestné a nebezpečné, leč správné, pravdivé. Groteskní žánr, v němž se střetávají věci až k smrti vážné a věci až k pláči směšné, v němž věci vážné jsou sdělovány proklatě nevážně, má své kořeny v lidovém divadle. K němu se inscenace hlásí i dalšími znaky: především lidovým komediantským herectvím, v němž herec zůstává sám sebou, rovněž tak samotným principem „chudého" divadla, jež dává před technickými prostředky přednost působivosti jevištní metafory, spoluvytvářené interakcí hereckého jednání s dynamickými scénografickými prvky. Maximálně využitá je zde dynamická scénografie, založená především na káře používané na mnoho způsobů. Ta, která krom své základní transportní úlohy, funguje i jako jakýsi orloj, padací most, ale také obrovská mořská ryba apod. Pokud jde o prostor, inscenace sleduje přirozené prostorové uspořádání lidového divadla na tržišti — amfiteátr.

Dva plány inscenace — plán herecké tlupy, která se trmácí po venkově, a plán jimi hrané hry o mistru Adalbertkovi, který, poznav pravdu, hlásá ji i proti vrchnosti, se završují a spojují tematicky v závěru. Jednotliví herci tlupy musí volit, zda sehrají závěrečný part hry, v němž Adalbertek vyzývá k odkrývání pravdy a k životu v pravdě i před přivolaným představitelem té vrchnosti, která dala skutečného Adalbertka upálit a již přivolala zbabělá principálka.

1985 *Před duchnou, za duchnou.* Pásmo lidové poezie, básniček a písniček je přihlášením se k lidovému odkazu z jiné strany. Šupina v něm dokázala přesně vystihnout základní hodnoty lidové poezie — neokázalost, jednoduchost, prostotu a přitom hlubokou citovost i obraznost — všemi inscenačními prostředky, které, krom přednesu, představovalo jen pár „duchen", bílý ubrus a pár jablíček. Ale Šupina dokázala přinést i něco svého: schopnost humoru, schopnost nalézání dalších významů a jejich sdělování pomocí jednoduchých me-

tafor, jakož i vytváření nových významů, vznikajících vytvářením souvislostí při zapojování jednotlivých básní do inscenačního celku. Erotika čistá jako ta dvě jablíčka.

1985 *Mastičkář*. V plodném — a chtělo by se říci „lidovém" — roce 1985 vytvořila Šupina ještě další inscenaci, vycházející tentokrát z nejstaršího dochovaného úryvku české hry. Skrovný základ však opředla svým vlastním dějem, v němž se opět rozhoduje mezi dvěma možnými cestami žití. I ve většině dalších aspektů bych jen mohl opakovat to, co bylo řečeno o inscenaci Vyber si, synku.

1986, 1987 Federico Farcía Lorca: *Dům Bernardy Albové*. Tento počin znamená návrat k hotovému dramatickému textu na nové úrovni — v inscenačně autorském uchopení. Šupina nejen významně zasahuje do Lorcova textu (včetně několika vložených epických komentářů a významné dějové změny závěru, když vzbouřivší se nejmladší dcera nespáchá sebevraždu, nýbrž je v rámci udržení dobrého jména domu zavražděna svou rodinou), ale především bere zcela do svých rukou inscenační strukturu a proměňuje ji. Aréna rozložená na krajkoví svatebních šatů, o nichž usurpované dívky sní a jimiž je nakonec zardoušena a skryta před světem i vzbouřivší se dcera, je obehnána pásem černé krajky, za kterou se nesmí. A k tomu pět židlí. Uvnitř vládne železnou rukou všemohoucí matka Bernarda. Zatím se okolo — za zády diváků — pohybuje muž s kytarou, předmět touhy všech dívek, elektrizující princip mužství. Sedm herců hraje všechny role, které přeměňuje před očima diváků. Šupina se tu na mnohem vyšší úrovni znovu pokusila vyrovnat s herectvím prožitku a výrazněji do něj vnést i nalezené prvky osobnostního herectví; ty se však dostávají do defenzívy, vytrácejí se individuální vztahy mezi postavou a hercem. Jsou to však cenné pokusy, neboť reprezentují jeden z hlavních nevyřešených problémů současného divadla, podobně jako způsob, jakým Šupina boří iluzi totožnosti herce a postavy a zároveň hledá cestu k vytvoření emotivně působivého zvnitřnělého herectví. Beze zbytku se také nepodařilo překonat dobové a místní reálie Lorcovy hry a přenést zcela přesvědčivě téma rodinného ujařmení a vzpoury do obecnější roviny společenského boje o svobodu.

1988 František Zborník: *Lišťastní a liveselí*. Vlastní text i celá inscenace, inspirovaná jednou z Gulliverových cest, jsou postaveny na tématu rozhodování o dvou možných cestách žití: skupina Liliputů byla po prohraném boji vysazena na pustý ostrov a zatímco voda stoupá a hrozí vše zaplavit, žvaní o své velikosti a statečnosti, brání svůj majeteček, sní o pomoci Muže-Hory, ale nikdo z nich se neodváží přejít po nebezpečném laně za možným štěstím. To vše se odehrává v prostoru „ulice", v němž lano, napnuté nad stoupajícím látkovým podkladem a několika bedýnkami — zavazadly Liliputů, je obklopeno ze dvou stran diváky. Vznikla modelová hra, jež v mnohém navazuje na předchozí principy a postupy Šupiny a rozvíjí je, v lecčems však přináší i nové prvky. Mezi ty patří jednak výrazně hyperbolizované groteskně-klaunské herectví, jednak příklon k léblovskému výtvarnému vidění.

Můžeme tedy shrnout: Zvýraznění posledního desetiletí se může zdát z hlediska vývoje Šupiny umělé, ve skutečnosti však právě oněch posledních deset let (ještě přesněji šest) zformovalo to, co určuje místo Šupiny v amatérském divadle, čím se na trendech a charakteristických rysech 80. let podílí.

Šupina prošla v této době svéráznou cestou od divadla interpretačního s prvky autorského přístupu, přes autorská zpracování literárních nedramatických předloh až k autorským inscenacím vlastních textů či autorským zpracováním dramatických textů. V procesu inscenační tvorby dochází pak k natolik výraznému a svébytnému autorskému inscenačnímu uchopení, že se proměňuje struktura celého dramatu na základě nově nalezeného tématu, jež se stává hybným momentem nejen celé inscenace, ale i systému a metodiky práce souboru.

Na Šupině lze sledovat jeden z charakteristických rysů amatérského divadla 80. let: *růst vědomí potřeby tématu i schopnosti jeho inscenačního uplatnění*. Šupina je dnes — např. i v rámci zde sledovaných skupin a souborů — jedním z nejvýraznějších představitelů tématu vědomého divadelního usilování. Postupně se prohlubuje společenská závažnost jejích inscenací. Od zcela nezávazných a nevázaných Úsměvů a kordů, přes nepříliš vázané a závazné Každý něco pro vlast, Mušketýry či Kdo hledá, najde se dostává až k velice přesně vyjádřenému tématu v inscenacích Vyber si, synku či Mastičkář. Nicméně jako červená nit se táhne většinou inscenací téma rozhodování, dvou možných životních cest. A téma svobody a nesvobody — vnější i vnitřní. Ještě jednou Zborníkovými slovy: jde o hledání „opravdového člověka, jenž je nejen pasívním konzumentem pokynů, opatrným plavcem ve vodách společnosti, ale skutečným spoluautorem svého života."

Dalším rysem, charakteristickým pro část amatérského divadla 80. let, je *inspirace lidovým divadlem, střídmým* v množství prostředků a bohatým v jejich metaforickém využití a rozvíjení. S ním souvisí i u Šupiny se často vyskytující *groteskní žánr*, spojující komické a tragické jako dvě dialekticky související stránky světa, *epizující až epická „hravost"*, jakož i důležité postavení náznakové scénografie, založené na proměňujících se metaforických významech.

Dynamická, akční scénografie metaforického či symbolického druhu typická pro 80. léta má v Šupině jednoho ze svých tvůrců. Počínaje Markétou, stává se funkcí tématu.

Šupina pokračuje v aktivní práci s nekukátkovými prostory i v dalších inscenacích — Vyber si, synku a Mastičkář jsou stejně jako Markéta amfiteátry (poloarény), Johanka a Dům Bernardy Albové arény, Lišťastní a liveselí avenue (ulice).

Pro Šupinu specifické — avšak svým způsobem výjimečné — jsou v rámci celého amatérského hnutí 80. let dva spolu spouvisející rysy, a to *důraz na hereckou práci a smysl pro básnické jevištní slovo.* Důraz na hereckou práci je patrný nejen z toho, že Šupina nikde nespoléhá na vnější efekt kterékoliv složky (herec je vždy hlavním činitelem a završitelem syntézy složek), ale také z hledání optimální polohy, v níž by herec zůstával sám sebou a zároveň ztvárňoval barvitou, vnitřně bohatou postavu. Smysl pro básnické jevištní slovo je patrný nejen z velkých jmen, která si Šupina v posledních letech vybírá (Vančura, Lorca), ale je přítomen i ve vlastní tvorbě (Vyber si, synku, Lišťastní a liveselí), kde uvážené, přesně formulované slovo s estetickými hodnotami má svou nezastupitelnou roli, z níž vychází i herecký projev.

Pravdou je, že nic z uvedeného Šupina neobjevila, nepřinesla nově. Ale rozhodně patří mezi nejpoctivější reprezentanty, spolutvůrce, mnohdy i průkopníky těchto rysů, kteří je dále rozvíjejí a prohlubují, i když mnohdy intuitivně, podle momentálních potřeb a chuti souboru.

Jan Vedral

DIVADLO JAKO LABORATOŘ LIDSKÝCH MOŽNOSTÍ

Vznik a vývoj českolipského souboru DK Jirásek patří k nejvýraznějším příkladům procesů a změn, jimiž prošlo české amatérské divadlo v 70. a 80. letech. Na půdě tradičního (kvalitního) ochotnického souboru s hlubokou tradicí začíná probuzená skupina divadelníků provozovat cosi, co bychom mohli plným právem označit jako studiovou činnost. Nejde však, jak to známe z krátkodechých studiových expanzí u „kamenných" profesionálních divadel, o potřebu kompenzace (nedostatku hereckých příležitostí, absence základního programu mateřského divadla, hereckého a režisérského neklidu a exhibicionismu) a inovace, jejímž základním prostředkem a zároveň cílem je odlišnost. Nejde ani o divadelní puč, úkaz rovněž známý z historie divadla, členové „studia", pokud je mi známo, se základním souborem i nadále spolupracují. Jde o hlubokou a zásadní proměnu přístupu k pojetí smyslu a funkcí ochotnického divadla, která postupně zreorganizuje způsob práce ve zkouškách a při představeních, ale prolne průkazně i do dramaturgické, scénografické, režijní a herecké tvorby, aby právě v té naposled jmenované našla svůj nejzřetelnější výraz.

O proměně funkcí amatérského divadla se uvažovalo a psalo mnoho. Shodli jsme se, že opuštěním přežilých osvětářských koncepcí si i amatéři nárokují prostor pro tvorbu jako svébytný způsob poznávání a osvojování světa. Osobnosti jako Klapka, Zborník, Gregar a další, jsou spojeni s procesem nové identifikace amatérského divadla, rezignují na napodobování způsobu práce a poetiky profesionálního realistického divadla, nesměřují však ani k profesionalizaci (jako řada ansámblů vyhraněně autorského divadla). Se vší vážností a odpovědností se zabývají divadlem, činí z něj nezbytnou součást svého života, aniž rezignují na své občanské povolání. Potřeba tvůrčí realizace tak nenabývá ani oné hektičnosti plozené mindrákem, ani konšelské bohorovnosti zájmových kroužků, vztah k profesionálům chce být rovnoprávný ve smyslu společného vytváření duchovní kultury. Amatérské divadlo se nově ustavuje (podobně jako amatérští písničkáři, folkové a rockové skupiny) nikoli jako výraz společensky řízené, ale individuálně projevené potřeby překonávat duchovní prázdnotu, netvořivý životní stereotyp společenských vztahů a utlumené myšlenkové klima své doby. Důležitější je zde patrně vlastní proces poznávání, než předvedení jeho výsledků publiku. Divadlo je prostředkem k intenzívnějšímu sebeuvědomělému bytí v tomto podivném světě, ne arénou, v níž se mohou předvádět.

Cílem je hrát divadlo vážně jako svou lidskou možnost, jako způsob, jak překročit každodenní šeď bytí, zorientovat se ve svých postojích a pocitech a pokusit se každodennosti vtisknout nějaký smysl. Cílem není mentorovat ze scény v rámci oficiální koncepce divadla jako hlásné trouby idejí, redukovat smysl hry na tezi a vtloukat ji všemi prostředky do hlav diváků, ale je třeba vyjít z toho, že všichni teprve zjevenou tvorbou společně poznáváme a máme ještě možnost poznávat.

Takové pojetí amatérského divadla přinášejí lidé vysoce talentovaní, citliví, oduševnělí a vzdělaní, lidé kulturní, kteří by mohli vstoupit bez větších problémů na profesionální pole, kdyby ovšem chtěli, kdyby status amatéra nebyl výsledkem jejich svobodného rozhodnutí. Už tím se koncepce amatérství u tvůrčích osobností Klapkova typu liší od koncepce řady jeho vrstevníků, pro které amatérství z nejrůznějších důvodů bylo jedinou možností divadelní práce a tedy nezbytností.

V letech 1878—1980 proběhla v České Lípě herecká akademie vedená pedagogy DAMU dramaturgem a režisérem Ja-

roslavem Vostrým a psychologem Josefem Vinařem. Základní východiska výchovného přístupu, který zde byl prakticky a se zřejmým úspěchem odzkoušen, byla vyložena Jaroslavem Vostrým v publikaci Předpoklady herectví (OKS Gottwaldov, 1986).

(Interpretuji zde genezi souboru a přitom vím, že jeho tvůrcům nebylo v počátcích vše zdaleka tak jasné, jak to s odstupem času a díky dosaženým výsledkům může vypadat. Sám jsem měl možnost práci souboru sledovat od jeho prvních krůčků. Mou spolužačkou při dálkovém studiu dramaturgie byla Věra Zavřelová, režisérka a dramaturgyně souboru Jirásek právě v těch dobách, kdy v něm začala vznikat ona potřeba postavit ochotnickou práci na hlubších základech. Samotné Věřino studium bylo ostatně výrazem této potřeby. Nešlo o nějaké bezcílné a neohraničené sbírání poznatků a inspirace, ale o účelové cizelování přístupu k oboru ověřované vlastní tvůrčí praxí. Studium mohlo napomoci odpovědět na otázky, které přinášela tvorba. Věra Zavřelová, talentovaná a vzdělaná divadelnice se zralým názorem na život a divadlo, však tragicky zahynula. Přesto jak vlastní tvorbou (pozoruhodná inscenace Ibsenových strašidel), tak tím, že získala pro svůj soubor skutečně odborné a kompetentní rádce a pedagogy, dokázala v rozhodujícím počátečním období, ukázat svým spolupracovníkům divadelní cestu, po níž se, už bez ní, vydali.)

Herecká akademie byla pro soubor zcela určujícím impulsem a její vliv způsobil, že si českolipští v souvislostech amatérského divadla udržují mimořádné postavení. To vyplývá ze zřetelné rovnováhy mezi dramaturgicko režijním záměrem a jeho inscenačním výrazem, rovněž všechny složky inscenačního procesu jsou prohlubovány společně a stejným směrem. Výrazná je především herecká tvorba; soubor je výjimečně disponován k tomu, aby hereckv vyjádřil to, co režijní a dramaturgický záměr předpokládá. Nejde tu o imitaci herecké tvorby (o zneužívání vrozených dispozic a indispozic), zdůvodňované zplanělým pojmem osobnostního herectví, nejde tu ani o režisérské vyjádření smyslu díla převážně mimohereckými prostředky, tedy o to, k čemu se amatérské divadlo z nezbytnosti tak často uchyluje. Je nutné tuto hereckou tvořivost, podloženou zvládnutím vnitřní i vnější herecké techniky, zdůraznit právě proto, že to byla právě herecká složka která limitovala v posledních letech amatérské divadlo, neodpovídala rozvoji amatérské dramaturgie, režie a scénografie. O útesy neherectví se tak rozbíjela řada slibných a invenčních inscenačních projektů. U českolipských není herec dosazován do předem promyšlené, tvořivě završené režisérské představy, ale zde vše sdělované z herce vychází a je vyjevováno skrze něj. K tomu, aby unesl tuto tíhu, musí být ovšem herec náležitě připraven.

Cílem českolipské „herecké akademie" nebylo jen učit určitým specializovaným technikám. Jejich nezbytné zvládnutí bylo součástí komplexnějšího přístupu k rozvoji lidské osobnosti. Drama (a s ním i divadlo dramatem zrozené), zkoumá konec konců vždy v nějaké konkrétní situaci lidské možnosti, které se projevují jednáním. Mluvíme-li o novém pojetí smyslu amatérského divadla, mluvíme přece právě o něčem velmi podobném, totiž o divadelní činnosti jako prostředku ke zkoumání a ovládnutí svých vlastních lidských možností.

Prvotní neartikulovaná studiová potřeba českolipských divadelníků se setkala ve šťastném okamžiku s takovým pojetím divadelní výchovy, které vede člověka-autora, režiséra, herce k sebeuvědomění, k hledání a nalézání vnitřních, autentických zdrojů tvořivosti, vzdálených opičácké napodobivosti degenerovaného a degradovaného pseudorealismu.

Snaha pojmout, prožít a vyjádřit všechny poznané (tvorbou samotnou teprve poznávané) souvislosti je spojena u českolipských s úsilím sdělit je plně herecky, sám sebou. Proto se soubor odvolává na Grotowského koncepci chudého divadla, proto zůstává v první fázi práce v přístupu k látce (a při první inscenaci i v její volbě) v zajetí eklekticismu, poukazujícího zřetelně na inspiraci zahraničním avantgardním divadlem 60. let.

Tou první inscenací z roku 1982 byl *Sen kralevice Hamleta* podle Shakespeara, zřetelné pokračování „školní" práce, cvičení s pramennými rituálními, archetypickými prvky divadla. Znovu zpracovávána byla už známá Marowitzova adaptace, programový čin divadla krutosti v 60. letech.

Z dramaturgického pohledu bylo představení důmyslným sémantickým cvičením, svébytnou interpretací předlohy, která však byla tak složitě zakódována do teprve ovládaného divadelního jazyka, že se stala divácky nesrozumitelnou. Představení vyvolalo na Šrámkově Písku diskusní bitvu, v níž jen málokdo dokázal rozeznat, že inscenace je pro soubor součástí perspektivněji založeného procesu, důležitým a nevyhnutelným milníkem na cestě k jevištní pravdě.

S mýtem, archetypem, rituálními prvky, s iracionální logikou snu pracuje soubor i v *Oidipovi podle Sofokla* (1983), tentokrát však už mnohem nezávisleji na autoritativních vzorech. Pozoruhodná je především snaha všestranně prozkoumat inscenovaný mýtus ve všech jeho souvislostech a nasytit představení takto získaným poznáním. Inscenátoři, které příprava vedla k dalekosáhlému dramaturgickému bádání v souvislostech antického myšlení a kultury, však vědí mnohem víc, než dokáží inscenací zdaleka ne tak poučeným divákům sdělit. Nicméně se zde výrazně prosazuje jak autorsko-dramaturgická schopnost interpretace předlohy (nehraje se Sofoklův text, jen jeho části, které spojovány novými motivacemi, nabývají nového smyslu), tak herecká schopnost vytvořit hereckou postavu. Stejně jako v Hamletovi je tu jedna jediná,

jen variacemi vztahů posunovaná základní situace, z chóru se však vylupují postavy s vlastním osudem a údělem, nejen jejich matné stíny. V této inscenaci soubor viditelně balancuje na hranicích mezi pouhou aplikací poznatků získaných školením a jejich samostatným tvůrčím rozšiřováním.

Herecká akademie totiž skončila u probuzené schopnosti rozvinout příslušné impulsy v propracované herecké etudy. Potřeba dostat se k vyšším kompozičním celkům a nepozbýt přitom oné zvládnuté schopnosti pociťovat, zpracovávat a rozvíjet dílčí podněty, tedy potřeba využívat zvládnutých předpokladů k tvorbě a neocitnout se přitom opět u pouhého technicistního inscenování a hraní (u reprodukce), vytváří základní hnací prvek dalšího úsilí souboru. Je to rozpor, který se soubor vždy znovu pokouší vyřešit tvůrčím činem. Každá více či méně zdařilá inscenace tento rozpor částečně překonává a nově jej odhaluje v jiných souvislostech. Toto překonávání nepřekonatelných fundamentálních rozporů konstituujících každé mimetické umění stojí zákonitě u zrodu veškeré tvorby.

Všechna představení českolipských zachovávají tak původní materiál etud — inspirovaných hereckých cvičení — a ten se pokoušejí komponovat do vyšších celků. Etuda je pro soubor východiskem tvůrčího procesu. Inscenace se snaží uchovat jeho autenticitu, fixovat schopnost předvést divákům cestu impulsu, zrodu reakce na něj, tedy okamžiku opravdového vzniku, čehosi, co vidíme teď, tady a poprvé. Inscenace chce učinit z diváka nejen pozorovatele, ale i účastníka tohoto procesu. Vzhledem k tomu, že nejde o improvizovaná představení, je třeba etudami vytěžený materiál opracovat a komponovat. A tady vzniká kardinální problém — jak při nezbytné záměrnosti kompozice zároveň uchovat autentičnost divadelnho okamžiku? Viděl jsem některá představení několikrát a vím, že soubor nemá nikdy daleko jen k bravurnímu technickému reprodukování dřívějšího autentického prožitku, ba dokonce k jeho zdařilé simulaci. Stalo se to, žel, i v televizním záznamu inscenace Jak se vám líbí Jak se vám líbí. Soubor si toho je dobře vědom a snaží se vyvarovat pouhé reprodukce. Proto starší inscenace neustále přezkušuje, rozrušuje získanou jistotu, nechává v nich prostor pro improvizaci a nakonec je i přestává hrát, ačkoli jsou diváky žádány. Základní rozpor mezi tvorbou a reprodukcí je tak stále znovu pociťován a stále znovu překonáván, je řešen usilovně proto, aby zůstal nevyřešen.

To se nejvíc podaří v představení *Jak se vám líbí Jak se vám líbí* z roku 1985. Na osobitě pojatém shakespearovském materiálu můžeme s gustem sledovat šťastné, původní, osobité rozvinutí zvládnutých předpokladů k dramaturgické, režijní a herecké tvorbě. O inscenaci píše v tomto sborníku prof. Jan Císař, proto se jí nebudu podrobněji zabývat.

Po nezdařeném *Králi Learovi* (1986) přichází Václav Klapka s *Henrykem*. Soubor se poprvé dostává k vlastnímu, ryze autorskému textu, nezávislému na předloze. I zde, stejně jako v Jak se vám líbí Jak se vám líbí, tematizuje divadelní fantazii jako projev svobody ducha, proti níž stojí nesvoboda klišé a manipulace s prvky masové kultury. Jenomže fabulace končí u modelu a rozvíjení jedné jediné základní situace. Nápaditě fabulační bohatství Jak se vám líbí jak se vám líbí, vyvěrající přirozeně ze Shakespearovy předlohy, je nahrazeno hravostí často až samoúčelnou, nasbíranou zřetelně z přípravných etud. Napětí mezi dílčím skladebným prvkem a celkovou skladbou je zde víc než zřetelné. Jednotlivé rozvinuté etudy — komponenty jsou sice přesvědčivé, přitom však vybočují z předem stanoveného kompozičního rozložení a určeného smyslu výpovědi. Racionálně připravený model, který má být nějak demonstrován, je samotnou demonstrací popírán, ač se inscenátoři, vědomi si tohoto efektu, z něj snaží ne právě přesvědčivě udělat ctnost. Jako by soubor zakopl o svůj vlastní úspěch, jako by chtěl překonat dosažené a zároveň se toho nedokázal vzdát. Východisko z tohoto rozporu snad může přinést inscenace Bulgakovova románu Mistr a Markétka.

Problémy, které soubor řeší, jsou ovšem skutečně tvůrčí povahy, nezakládají se na povrchně založeném přístupu k divadelní tvorbě. Českolipští pracují vždy na hranicích svých možností, proces jejich tvorby je procesem rozšiřování těchto hranic.

Právě proto je v českém amatérském divadle tento soubor tak výjimečný. Výjimečný jak ujasněným přístupem k divadelní tvorbě, tak tím, že neujasněné pochyby mění v produktivní kladení otázek, že na tyto otázky hledá poučené a přitom vlastní odpovědi, tím, že poučení, které získává, dokáže samostatně rozvíjet a rozšiřovat. DK Jirásek z České Lípy patří k těm několika předním ansámblům, které položily reálné základy nového způsobu existence v amatérském divadle a které svými tvůrčími výsledky tento způsob existence potvrzují jako jednu z nejperspektivnějších možností divadelního amatérství.

Alena Exnarová

HRA S LOUTKOU A S VĚCÍ

Loutkářský soubor C SK ROH (dříve JKP) Svitavy vznikl v roce 1970 rozdělením původního souboru Malého divadla na dvě skupiny, z nichž každá šla dále svou vlastní cestou. Od počátku činnosti se soubor stává pravidelným účastníkem amatérského loutkářství. A vlastně nejen loutkářství. Je tomu tak především proto, že nesází na osvědčené postupy, ale naopak — v rámci své poetiky stále hledá nové cesty, nové možnosti a nebojí se objevovat inspirace také mimo oblast loutkového divadla.

Po celou dobu existence souboru je jeho vůdčí osobností — režisérskou, muzikantskou a do jisté míry i hereckou — MUDr. Karel Šefrna (narozen 1939). V době, kdy začalo Céčko působit, měl už za sebou řadu loutkářských zkušeností a jistou sumu vědomostí o loutkovém divadle; věděl tudíž poměrně přesně, co chce. Kolem sebe měl skupinu muzikantsky schopných lidí, a proto se hudba, její živá interpretace a zvukový plán mohly stát kvalitní a osobitou složkou všech inscenací. V počátcích činnosti souboru se hodně psalo o odkojenosti semaforskými principy. Výrazné dramaturgicko-režijní uchopení zvolené předlohy, kvalitní písničky, loutkoherecká vyzrálost, množství slovních vtípků, ale i situačních gagů — na tom byly postaveny téměř všechny svitavské inscenace, především v letech sedmdesátých (z nejzdařilejších jmenujme alespoň Gernetové-Gurevičové Kačátko a Cinybulkův Ostrov splněných přání).

Na rozhraní 70. a 80. let dochází k jistému kratšímu tápání, posunu a možno říci i přelomu v tvorbě svitavských. Souvisí to do značné míry s postupně se zvýrazňujícím podílem Blanky Šefrnové na dramaturgii souboru a také s dalším zráním Šefrnovy osobnosti. „Naše divadlo je takové, jací jsme my" — řekl kdysi Šefrna Janu Novákovi, který psal pro časopis Československý loutkář jeho medailónek[2]). Od legrácek a obecněji traktovaného „vítězství dobra nad zlem" se dostávají ke konkretizaci témat a životních postojů, k mnohostrannějšímu obsahovému i formálnímu hledání. Od razantního situačního humoru dospívají převážně k humoru jemnějšímu, lyrizujícímu, vycházejícímu více z podstaty a nitra člověka, objevují poezii... Dochází k daleko užšímu, obnaženějšímu dialogu loutkoherce s divákem. Při tom všem zůstává muzikálnost souboru a snaha o loutkohereckou preciznost a přesnost (ať už se pracuje s maňásky, javajkami, předměty či částmi vlastního těla) základní devízou většiny inscenací.

Za inscenaci, od níž lze datovat přelom (i když dozrával pochopitelně postupně, tak jako i tato inscenace vznikala v představách inscenátorů delší dobu), můžeme považovat Kainarovu *Zlatovlásku*, která měla premiéru v roce 1983. Předznamenáním tohoto tvůrčího mezníku a následujícího období byly však už některé inscenace z konce 70. let. Jednak drobné útvary pro mateřské školy, většinou podle Mikulkových pohádek, které zaujaly především křehkostí, lyričností a jemností humoru i způsobem herectví, také vytvořením atmosféry, žádoucí pro sdělení příběhu. Pak to byla inscenace Wildeova *Šťastného prince* (1980), v níž inscenátoři pracovali se statickými obrazy, různě nasvěcovanými, a teprve svým postojem k nim, evokací atmosféry prostředí (opět!) sdělovali příběh a jeho etické vyznění. Zde prvně hledali výrazové prvky i mimo oblast loutkového divadla a značně rozčeřili hladiny vod v loutkářských kruzích, aby se (alespoň na čas) vrátili zpět, k loutce.

O dvou inscenacích, spadajících do počátku období 80. let, se pro úplnost zmíním jen stručně. Inscenace hry Rodoviče a Šefrny *Obluda aneb Jak to bylo, když začalo pršet* (1981) byla řemeslně kvalitně (až rutinně) udělanou komedií hranou dvouručními maňasy, ale vcelku o ničem. Proto ji řadím do období „tápání", i když zaznamenala také některé úspěchy (především na celostátní přehlídce v Žilině, kde obdržela hlavní cenu, zatímco v Chrudimi nijak zvlášť neoslnila). Inscenace *Omlouváme se předem* (1982) byla koláží z dramatických „černohumorných" drobniček P. H. Camiho, sentencí K. Prutkova a poezie B. Lorence a neznamenala nic více a nic méně než sympatické a vtipné řádění „večírkovského typu" pro pobavení kamarádů a svoje vlastní.

Teprve pak přišla již výše zmíněná Zlatovláska. Zajímavé je, že se objevila ve stejné době jako inscenace Zlatovlásky v hradeckém Draku a v mnohém s ní byla srovnávána, ač vznikla naprosto nezávisle. Oba soubory se pokusily o interpretaci kvalitního tematického základu a básnického jazyka Kainarova výrazovými prostředky současného loutkového divadla. Vzhledem k tomu, že dnes tyto prostředky nacházíme především v metaforickém sdělení, realizovaném do značné míry ve vizuální rovině inscenací oproti dřívějšímu důrazu na slovní sdělení a víceméně ilustrativní naplnění loutkového plánu, sáhly oba kolektivy nutně k výrazným dramaturgickým úpravám a krácení původního textu. Oba shodně našly možnost interpretovat Kainarovu poetiku v jisté potemnělosti scény, syrovosti materiálu (dřevo) a výrazu loutek, ale i v zapojení voicebandu. Uvádím tyto skutečnosti, protože se domnívám, že ona náhodná souvislost je náhodná jen do určité míry; naopak zákonitá se mi jeví snaha souborů

čerpat z mělké studánky loutkářské klasiky, pokud nám má co říci i dnes, a „převyprávět" ji současným jazykem divadla (v tomto případě loutkového). Při snaze respektovat poetiku původní předlohy a při jisté „duchovní spřízněnosti" tvůrčích kolektivů pak může dojít k výchozí volbě podobných výrazových prostředků.

Zlatovláska svitavského Céčka vyvolala hojně diskusi o srozumitelnosti inscenace: použitá zkratka byla v řadě míst taková, že někteří lidé, neznající původní předlohu, se jen těžko orientovali ve sledu významů a situací, i když základní téma inscenace — síla lásky a její potřeba v životě člověka — sděleno bylo. Hodně se diskutovalo též o tom, komu je inscenace adresována (v tomto případě podle mého názoru směřovala spíše ke starším dětem, mládeži a dospělým). Domnívám se, že Šefrna si s diváckou adresou nikdy příliš hlavu neláme a že dělá prostě tak jak cítí. Pouze volbou předlohy do jisté míry ovlivňuje, komu bude inscenace s největší pravděpodobností určena — výběr výrazových prostředků a jejich využití se nijak neliší (to není ani zápor, ani klad Šefrnovy tvorby, to je prostě fakt). Ale vraťme se ke Zlatovlásce. Co ještě dodat? Řezbované javajky byly jednoduše a barevně nevýrazně oblečené, prostor pro hru loutek ohraničen tmavými závěsy (ale hrálo se i okolo), zaujala tradičně promyšlená práce se světlem (jako prvkem dramatickým a významotvorným) i tradičně kvalitní hudební složka inscenace. Za zmínku (i z hlediska budoucích inscenací) stojí zajímavé využití částí lidského těla jako jednajících subjektů — loutek: ruce jako krkavci, třepotající se vlasy jako mravenci a hořící mraveniště... To všechno dohromady tvořilo strhující atmosféru a emotivní dopad inscenace, a to i přes výše uvedené problémy.

Další inscenací svitavských byla *Durantyho ruka* (1984), stará maňáskárna — rakvičkárna, jarmareční divadlo, postavené na situační komice. Plnila víceméně relaxační funkci, aby mohlo dále dozrávat to, čím soubor vnitřně naplnila práce na Zlatovlásce a co posléze našlo pokračování v Pohodě a vyvrcholilo v Edwardovi. V inscenaci Ruky se svitavští více než na téma soustředili na loutku a práci s ní, i když se i na tuto tradiční a od minulých inscenací zcela odlišnou předlohou snažili podívat „současně" a „šefrnovsky", při respektování stylu, který technika tradičního maňáskového divadla vyžaduje. Nicméně interpretaci se nepodařilo provést do důsledků — Jan Císař o tom napsal: „...boj lidí mezi sebou, jejich sobectví a kořistnictví se mělo povznést ze situační komiky „rakvičkárny" důsledně k metafoře zloby, která sama o sobě nutně musí vytvořit takovou podivnou nespravedlivou spravedlnost, jež je jenom krutou mocí opájející se svou silou."[3])

Bezesporu pozoruhodnou inscenací byla koláž loutkových příběhů Bedřicha Beneše Buchlovana, citací Karla Čapka, písniček Jaroslava Ježka i názorů a písní vlastních, uvedená pod názvem *Pohoda* (1985). Soubor se pokusil o evokaci atmosféry třicátých let a základních problémů, které sebou tato doba přinesla. Po nastolení zdánlivé pohody písničkami a nostalgickými vzpomínkami se náhle takřka nepozorovaně vkradly sociálně kritické podtexty a iluze pohody byla zbourána. Pro Šefrnu je typické, jak dokázal Buchlovanovy loutkové příběhy oprostit od balastu a ve výrazové zkratce využít zobrazení doby. Asociativně byl divák veden k hlubšímu zamyšlení nad evokovanou dobou, nad kořeny zla tak, jak se nad nimi zamýšleli inscenátoři. Činili tak (a tato skutečnost je obecněji platným znakem jejich jevištního projevu) především bezprostředním, osobnostním projevem — rozpakuji se to nazvat „civilním herectvím", spíš mi jejich existence na scéně připomíná otevřený dialog dobrých a blízkých přátel — a to jak ve vztahu k sobě navzájem, tak i vůči divákovi. Z tohoto základu vyrůstá všechno ostatní: zvládnutý loutkoherecký projev v Buchlovanových hříčkách (spodové kašírované loutky vědomě ledabyle razantně voděné), kvalitní hudební složka, funkční výtvarná práce včetně osvětlení.

Po roční přestávce spatřila světlo dosud vrcholná inscenace svitavského souboru nazvaná *Edward* (1987); vznikla na základě nonsensové poezie Edwarda Leara. Je to inscenace vnitřně nesmírně bohatá, jejíž téma není formulovatelné jednou větou a která divákovi přinášela řadu impulsů v postoji k životu. Na jedné straně jsme vnímali neproklamativní oslavu lidství, lidského bláznovství v dobrém slova smyslu, životního optimismu, hravosti a schopnosti nalézat krásu v maličkostech, ve věcech zdánlivě všedních a obyčejných. Sledovali jsme hru věcí a s věcmi, často nesmyslnými, ale o to krásnějšími (knoflíky, cívky od nití, krabičky, klobouky...), hru plnou metafor, ozvláštňující ve vizuální rovině nejen poetiku jednotlivých říkanek, ale v asociativních vazbách vypovídající o vztahu Svitavských k Learově tvorbě a sdělovanému tématu. Na druhé straně jsme jako stále přítomnou nitku vnímali otázku lidského společenství a z něj vyřazeného jedince, který se marně snaží organicky zapojit do kolektivního konání. A ptali jsme se sami sebe, jestli jsme také náhodou někdy nenechali někoho stát před zavřenými dveřmi... To, co jsem napsala o hereckém projevu při inscenaci Pohody, uplatnilo se zde snad ještě výrazněji a bylo vlastně předpokladem komunikativnosti inscenace, neboť ta do jisté míry závisela na chápání asociativních vazeb.

Ještě jeden výjimečný jev na rozdíl od dosavadní tvorby Céčka jsme mohli v Edwardovi vnímat: zatímco v předešlých inscenacích byl Karel Šefrna do značné míry viditelně dominantní osobností (i když ve Zlatovlásce a Pohodě méně vý-

razně než dříve), Edward působil jako skutečně kolektivní výpověď.

Inscenace *....jako pel?* (1988) vznikla na motivy Wolkrovy pohádky O listonošovi, doplněné Wolkrovou poezií, místy ve zhudebněné formě. Zůstala ve stínu Edwarda (ostatně bude těžké ve stínu Edwarda nezůstat i v budoucnu), i když se v mnohém pokusila rozvíjet podobné inscenační principy. Bylo to divadlo výtvarné, poetické a silně metaforické (v lecčems navazující už na inscenaci Šťastného prince). Dřevěné rámečky se znaky jednotlivých postav zvýrazňovaly v důležitých okamžicích obličeje herců a umožňovaly tak hlouběji nahlédnout do nitra postav, hlouběji se zamyslet nad jejich jednáním a konáním. To bylo navíc umocňováno smysluplným skládáním a rozkládáním na prknech namalovaného obrazu či významotvornou prací s jednotlivými prkny v prostoru. Zamýšleli jsme se společně nad otázkami viny či neviny, zaslepenosti davu a snadné manipulovatelnosti s ním, víry v člověka... Viděla jsem tuto inscenaci několikrát. V okamžiku, kdy fungovalo herectví tak, jak jsem je charakterizovala v předešlých inscenacích, bylo představení a jeho sdělení silně emotivně působivé. Zažila jsem však i představení, kdy onen otevřený dialog mezi jevištěm a hledištěm nebyl navázán: stalo se to tehdy, když soustředění na vlastní výpověď a její závažnost přerostlo úsilí sdělit to všechno divákovi. Stalo se to mimoděk, ale tato introvertnost projevu způsobila, že divák více sledoval jednotlivé jevy (znaky, metafory), jen obtížně se mu však dařilo sledovat jejich asociativní návaznost. Komunikativnost představení tak byla poněkud narušena.

Uvádím tuto skutečnost, abych zdůraznila důležitost nejen vnitřní angažovanosti všech aktérů u tohoto typu asociativního divadla, ale i důležitost rovnovážně přesného zacílení jejich projevu vůči divákovi. Většinou se v tomto směru svitavskému Céčku daří (i když patrně o tom v těchto dimenzích neuvažuje a všechno je to otázka zkušeností a intuice).

Zvolna se dostávám k závěrečnému shrnutí tvorby souboru C. Co je tedy pro tuto tvorbu kromě výše zmíněného typu herectví (či jevištní existence) charakteristické? Tematicky se soubor pohybuje v oblasti mezilidských vztahů, zodpovědnosti jedince za svoje konání, ale i zodpovědnosti společnosti vůči jedinci (dotýká se v posledních letech tolik traktovaného tématu manipulace s člověkem, s davem). Domnívám se, že v tomto směru se nijak výrazně nevymyká z obecných tendencí amatérského divadelnictví 80. let. Původní hry soubor nepíše — svá témata hledá v nejrůznějších a na první pohled zdánlivě vzdálených předlohách (dramatických, prozaických, básnických), které si uzpůsobuje „obrazu svému" — přitom však vždy vychází z vnitřní podstaty a smyslu zvolené předlohy. Odtud se vydává na cestu hledání a nacházení nových souvislostí. Děje se tak jednak řazením a skladbou děl (pokud se celek skládá z více původních útvarů) a jednak na poli interpretačním, postižením smyslu a poetiky předlohy jazykem současného (většinou loutkového) divadla. Céčku je vlastní úcta a pokora vůči předmětu, loutce i části těla, s nímž jako se znakem pracuje. Je mu vlastní objevování poezie a krásy ve věcech a světě kolem nás, metaforické pojmenovávání jevů a již zmíněné asociativní budování celků inscenací, vždy se silně navozenou atmosférou. K tomu všemu slouží i výrazná práce se světlem (reflektory přímo na scéně, herci si sami svítí), výrazná práce s hudbou a zvukem (hudbu skládá Šefrna, hrají a zpívají všichni a koluje řada hudebních nástrojů). Je ovšem třeba poznamenat, že zatímco práce se světlem je v některých inscenacích významotvorná, jinde pouze vytváří žádoucí atmosféru. Význam hudební složky ve svitavských inscenacích se příliš nemění: slouží rovněž především tvorbě atmosféry. Ve zdařilých inscenacích Céčka je tato atmosféra vlastně prvkem významotvorným, protože napomáhá přesnějšímu sdělení tématu divákovi. V případě, že interpretace není dostatečně výrazná, může ji tato „atmosférotvornost" zahltit: divák si tak sice odnáší z představení příjemný pocit, ale hlubší smysl nenalézá. To se stávalo v období přelomu na rozhraní 70.—80. let, kdy Céčko hledalo novou cestu. Domnívám se, že k něčemu takovému může dojít i nyní, protože Edwardem vyvrcholila jedna důležitá etapa hledání Svitavských. Pro svitavský soubor je však naštěstí charakteristická stálá obnova sil a tvůrčí potence v nové rovině poznání. A rozhodně bude zajímavé, jakým směrem se bude ubírat dál.

Už v úvodu jsem psala, že Céčko je soubor, který neváhá hledat inspirace i mimo oblast loutkového divadla (v poezii, ve výtvarném umění...). Není to hledání programové — je to hledání intuitivní, hledání nejvhodnějších, nejpřesnějších výrazových prostředků pro sdělení témat, která soubor zajímají. O míře loutkovosti soubor neuvažuje. Do úvah, nakolik je která inscenace loutková či nikoli, se nebudu pouštět ani já, neboť to v této souvislosti nepovažuji za podstatné (konec konců ani mezi odborníky není shoda).

Podstatná se mi však zdá jiná záležitost. V tomto souboru došlo a dochází k neustálé výměně jednotlivých členů. Jeho základ, myšlení a cítění jsou ovšem natolik kvalitní, že noví, mladí lidé bez problémů srůstají s názory a poetikou Céčka. Nejspíš právě volba výše uvedených výrazových prostředků tuto skutečnost umožňuje. Céčko je poznamenáno Šefrnovou životní a divadelní zkušeností — a přitom stále zůstává svým neustálým hledáním divadlem mladým a životaschopným.

Richard Erml

A - STUDIO — PATNÁCT LET ČINNOSTI

Malostranské náměstí 9. RUBÍN. Pro náhodného diváka, sestupujícího po schodech do sklepních prostor, může mít návštěva nejmenšího pražského divadla příchuť zajímavé výlučnosti. Zavřou se za ním jedny a pak i druhé těžké mosazné dveře. V sálku pod černým klenutým stropem usedá na skládací židli až docela vzadu a před jevištěm ho nechrání nic víc než pár nahuštěných řad. Herci jsou nezvykle blízko. Pohledy z očí do očí. Jenom tuším, co tak může prožívat onen náhodný divák. Jisté je pouze to, že cesta zpátky pro něj neexistuje. Ven by se musel prodírat jen přes jeviště.

Dojem těsné uzavřenosti nemusí být výsadním pocitem diváka, stejně tak může působit i na herce, a pak se teprve jejich vzájemná závislost stává důkladnou, pak ani pro herce není cesty zpátky. Ven může jen přes diváka.

Nezačínal bych reportážní exkurzí na „místo činu", kdybych nevěřil, že i prostředí Rubínu a jeho hrací prostor mají svůj vliv na poetiku souborů zde vzniklých, na Divadlo na okraji a na původně amatérské A - studio, o němž bude řeč především. Kde jinde by už měl více platit divadelní imperativ otevřené komunikace než na scéně v tak ohrozitelné blízkosti ke každému z těch několika desítek diváků. Je to efekt společné jízdy v namačkaném výtahu — ta může být jak lepkavě nepříjemná, tak i silně vzrušující. Dovolím si pozastavit se nad některými klíčovými inscenacemi souboru i z tohoto osobního hlediska.

Nejprve však něco málo z historie. A - studio vzniklo již v roce 1973 jako amatérská dílna zprofesionalizovaného Divadla na okraji pod vedením tvůrčího tandemu Z. Potužila a Mikiho Jelínka. Důvod zřízení amatérského studia spočíval nejspíš v potřebě zachování obrozující dialektiky profesionální a amatérské, pak v pohnutkách funkčních, jimiž bylo ověřování některých inscenačních postupů, uplatněných pak v profesionální praxi, či příprava herecké zálohy DNO. Do druhé poloviny 70. let spadají představení: *Kosmač — Tantadruj, Suchý — Výplodej, Saltykov-Ščedrin — Pohádky, Badalec — Jména pro pět synů,* emotivní koláž z básní příštího vedoucího A - studia. Posledním představením ve starém složení byl Poeův *Havran,* pokus o melodramatický horor s morbidní pointou. V září 1979 proběhl konkurs, z něhož si Jan Badalec sestavil nový soubor.

Počátek 80. let byl částí mladé tvůrčí generace reflektován potřebou změny, nutkáním vykročit ze stínu normalizačních let sedmdesátých. Mám na mysli například oživení aktivity na půdě filmové fakulty s nově založenou časopiseckou platformou Bulletinu, na jehož stránkách vyšel též rozhovor Zdeňka Potužila s Janem Badalcem, z kterého cituji:
Z. P. — Divadlo poezie!? Není to luxus v dnešní přece jen trochu zmatené době? J. B. — Věříme ve vzájemnou komunikaci na bázi ryzí emocionality... Navíc náš „trend" nemůže být neemotivní: Přiznáváme svůj vlastní zmatek a domníváme se, že zmatenost a neprůhlednost doby dospěla až tam, kde (nejen) divák přestává věřit informovaným a podobně „poznamenaným" lidem a orientuje se na záchranu svých posledních nepromarněných citů a sil. Zvnitřku této situace i m p r o v i z u j e m e cosi, co snad má patřit k mládí . . .

Mám za to, že i přes jistou proklamativnost postihuje Badalec svou odpovědí základní dramaturgická a inscenační východiska obou svých představení, o nichž se zmíním. Dlužno dodat, že hledání A - studia nezačínalo od nuly. Byla zde nahromaděná zkušenost Divadla na okraji z jeho prvního období divadla poezie, byla zde i poučenost ze špičkových inscenací tohoto žánru (divadlo Orfeus, O. Wenzl: Rozházené kopretiny v režii R. Vašinky). Vlastní přínos A - studia lze hledat v maximální osobní zainteresovanosti při výběru poezie, kterou odrážela koncepce tzv. rodinné dramaturgie, upřednostňující původní mladou českou poezii nejbližších přátel. Dočasný smysl tohoto subjektivního a jak se záhy ukázalo i rychle vyčerpaného programu, je třeba vidět ve zmíněné neprůchodnosti doby, v níž bujela poezie jako jeden z posledních volných kanálů mezilidského dorozumění. Samotnou jevištní prezentaci básní pak charakterizovala emotivně naléhavá artikulace sdělení, která svou úporností přerůstala až do výrazu jakési „nové deklamace", poznávacího znaku souboru.

První představení A - studia *Kašpar král* přinášelo

Poznámky:

1) — např. v článku B. Hrnčíře a M. Langáška První krok do třetí desítky LCH, Československý loutkář 1972 č. 8—9, str. 16.
2) — Jan Novák: Karel Šefrna, Československý loutkář 1984 č. 1, str. 15.
3) — Jan Císař: Ohlasy a jistoty, Československý loutkář 1984 č. 9, str. 207.

nepublikovanou poezii Václava Křístka. Časový i tematický rozptyl textů od nejstarších beatnických básní z pražského mikroklimatu až po stylizované epické básně z konce 70. let, stavících své době svobodomyslný protipól imaginativního světa, se představení pokusilo překlenout otevřenou formou textappealu. Volně navršená stavba inscenace se však povážlivě kymácela a držela jen zásluhou navazovaného kontaktu s diváky. Piano a popěvky, sbory a dvojhlasy, stylizovaný pohyb a lyrické ataky, parodická komika a především herecké nasazení a osobní zaujetí zpřesňovalo a zvýrazňovalo různé polohy Křístkových básniček. Výtvarnou dominantu scény tvořil zavěšený padák, jenž režisér rozprostřel nad jevištěm spíš s cílem vytvoření atmosféry než v důvěře v jeho metaforické kvality. Z obdobných důvodů nechal z hlediště odstranit židle a nahradil je rozloženými dekami a spacáky.

Druhou profilovou inscenaci *Nemožně zelená krajina* připravil Badalec z poezie své sestry Zuzany Trojanové. Scénář vznikl na základě posmrtně vydané sbírky Hoře z nerozumu (MF 1980) a opisoval strmý oblouk básníčina života s citlivostí a důrazem na naléhavost předčasně ukončené výpovědi. Oproštěné scénické prostředky (jen koberec naznačující cestu) a rytmizace představení, střídající stylizované sbory s individuálními výstupy, prohlubovaly možnosti komunikace skrze atmosféru vytvářenou niterností obsahu. Třebaže věk většiny členů souboru nepřipouštěl větší ztotožnění s intenzivní životní zkušeností Trojanové, přivlastnili si interpreti neskromnou urputnost jejího hledání a zápasů k vlastnímu sebevyjádření. Kvalitativní přínos inscenace (zhodnocený Cenou poroty na Wolkrově Prostějově 81) byl nejspíš v tom, že znovu potvrdil působivost přímého oslovení diváka poezií, bez přispění jevištní metaforiky, oslovení spoléhajícího na autenticitu osobně motivovaných interpretací a odstíněných intonací, sčítajících se v sílu kolektivního výrazu.

Přestože vznikaly ještě další pokusy (Křístek — *Elektrárna Kumhuruz,* Vanča — *Koncert na roztouženou* Örkeny — *Výstava růží*), nedošlo již k tak ideálnímu prolnutí textu se schopnostmi souboru, který se po necelých třech letech existence rozpadl.

Jestliže je z odstupu let možné úsilí souboru, určované básnickým naturelem Jana Badalce, hodnotit přísněji jako příliš krátkodechou improvizaci, pak o dalším cílevědomějším směřování A-studia, postaveného na nohy novým konkursem v listopadu 1982, rozhodla koncepční spolupráce Ondřeje Pavelky a Evy Salzmannové, herců Divadla na okraji, a režiséra Petra Kolihy, založená na důrazu, jaký přikládali herecké průpravě. Perspektivě schopného hereckého kádru se podřídila i metoda práce, kdy prvnímu vystoupení předcházela půlroční průprava v základních hereckých cvičeních, důležitá i pro navázání komunikace uvnitř nového kolektivu. Pak ještě odjelo A-studio s nastudovanou středověkou moralitou *Každý* na zámek Javorník, kde toto cvičné představení přehrávali po dva týdny dvakrát denně.

Roční ladění herecké formy vyústilo v první zásadní inscenaci — *Píseň sobů,* jejíž scénář na motivy románu Země je hříšná píseň finského spisovatele T. M. Mukky napsal O. Pavelka. I zde je na místě připomenout inspiraci mateřským Divadlem na okraji s jeho dramaturgickou linií vlastních dramatizací prozaických předloh (Šotola, Hrabal, Hašek). Avšak již Píseň sobů svou expresivně stylizovanou poetikou naznačovala obrysy odlišného cítění jevištní reality především v režijním rukopise Ondřeje Pavelky, akcentujícího hereckou akci na úkor lyrických motivů. Navozená atmosféra drsného severského prostředí záhy ustoupila milostnému trojúhelníku, sice dramaticky zajímavému, ale divácky vzrušivému jen ve spojení s evokací obrazu přírody, v němž se krutost konfliktu může odrážet. Částečným oslabením lyrické složky se představení ochudilo o možnost citlivějšího kontaktu s publikem, které, ač obklopovalo scénu ze dvou stran, zůstávalo pocitově vně magického kruhu jeviště, v jehož středu se odehrávaly střety vášní, vyzdvihující kult těla a přímočaré erotiky. Podcenění či spíše neuhlídání si kontaktu však bylo z hlediska začínajícího souboru pochopitelné.

Svou režijní úrovní a hereckým potenciálem inscenace prokázala životaschopnost ambiciózního souboru a naznačila směr dalšího vývoje. Potřebnou uměleckou satisfakcí se stal zájezd A-studia do Finska, kde se jejich pojetí domácího uctívaného autora, navíc výrazně odlišné od finské tradice, setkalo s nadšeným přijetím.

Při dvou dalších inscenacích — Majakovského poemě *O tom* a Dykově *Krysaři* A-studio pracovalo pod jiným režijním vedením. Spolupráce Zdeňka Potužila se souborem na scénických možnostech Majakovského byla sice replikou starého představení Divadla na okraji, nicméně prověřila schopnosti kolektivu a vytvořila působivé představení. Dramaturgicky neobjevná inscenace Krysaře stojí za pozornost především proto, že si v ní prvně vyzkoušel své režijní ambice další člen A-studia Michal Dočekal.

O koncepci publicistického divadla se v prostorách Rubínu (tedy jak v Divadle na okraji, tak i mezi členy staronového A-studia) diskutovalo již pomalu třetí sezónu, než si okolnosti a vnitřní situace v souborech vynutily realizaci inscenací, v nichž by idea publicistického divadla byla alespoň zčásti naplněna. DNO uplatnilo svůj „sběr" publicistického materiálu (s Ypsilonkou, Divadlem napro ve Společném projektu Cesty), zatímco A-studio připravilo v roce 1984 inscenaci *Zpráva o A* a z ní pak vycházející „pokračování" *Seber si své hadříky.*

Potřeba nového výrazu i hledání nového prostoru pro výpověď souvisela s pocitem vyčerpání jedné tvůrčí metody i s měnícím se klimatem doby, která žádala stále větší otevřenost a odvahu pojmenovávat věci jejich pravými jmény. Jestliže u souboru DNO proběhl naznačený přerod poetiky ve vyostřené podobě (čímž se jen potvrdilo, že je snazší si udržet angažované politikum v podtextu tvorby, než jej otevřeně demonstrovat), přivedlo A-studio svá představení na jeviště bez větších porodních bolestí, přirozenou cestou. *Zpráva o A* znamenala generační gesto dvacetiletých, kolektivní výpověď bez větší kritické sebereflexe, zato vyjádřenou s maximální upřímností a potřebou generačního kontaktu. To, co v Písni sobů prosakovalo na povrch jen v napětí z fyzických siločar uvnitř souboru, odkrylo se prostřednictvím formy publicistického divadla.

Samotná inscenace byla jakousi scénickou koláží z vlastních textů členů souboru. Zahrnovala lyrické básničky, individuální výpovědi, úvahy, skeče, ankety, etudy, roky dospívání v tématech jako dětství, rodina, škola, láska, svatba, taneční, maturita. Herecká příprava a zkušenost z předchozích inscenací eliminovala nebezpečí, že se představení stane nekontrolovaným citovým výlevem, a umožnila střídat autentickou polohu s groteskní nadsázkou či glosujícím komentářem. U druhého představení Seber si své hadříky však již v herecké práci převážila nadsazená poloha stylizace, připouštějící jakousi hru pro hru, z níž se už vytratila upřímnost výpovědi.

Podstatným momentem výpovědi Zprávy o A, jenž se zdá být charakteristickým rysem i další tvorby souboru, je programově pozitivní vnímání reality i své vlastní situace spojené s odvahou říkat vážné věci vážně. Bez ochranné masky ironického šklebu a s rizikem zesměšnění. Pro ilustraci cituji ze scénáře „Zprávy" několik proklamativních úryvků:

— Dokud můžu chodit a myslet, dokud budu mít obě ruce se všemi prsty, dokud budu vidět, slyšet a mluvit, nevěřím na DOŽIVOTNÍ KANCELÁŘ:

— UŽ NECHCI PLÝTVAT LÁSKOU NA SEBE!

— VĚŘÍM tomu, že když něco chci dělat, že to dělat budu a že si každej ZA VŠECHNO MŮŽE SÁM!

— Budeme pěstovat lásku k činnosti
neměřeno na velikost
ale na CHUŤ, SMYSL A TOUHU.

Na tomto místě není myslím nijak od věci připomenout i zvolený a formulovaný životní pocit Divadla na okraji, jež postavilo proti oficiálnímu lacinému optimismu svůj vlastní program „nehorázného optimismu", motivující pracovní entuziasmus za každých podmínek. Bylo by s podivem, kdyby v tak těsných prostorách Rubínu nedošlo k nákaze či alespoň infiltraci některých životních postojů mladší generací divadelníků. Otevřeným problémem je však vždy otázka dalšího vývoje, neboť to, co lze od dvacetiletých brát jako vzpurnou naivitu, by za pět, deset let mohlo vzbudit jen shovívavé pobavení. (Jak je někdy těžké za svůj optimismus bojovat, k tomu postačí příklad samotného Divadla na okraji, jež svou existenci příznačně ukončilo inscenací Dona Quijota.) I tak je sympatická snaha A-studia jít svou cestou i proti převažujícím náladám a tendencím doby, nedat se strhnout do širokého řečiště společenské negace vymletého jinými soubory a před neradostnou tváří současné reality znovu opakovat svou výzvu k vzájemné otevřenosti a smysluplné aktivitě. Že tato idea nezůstala zcela bez odezvy mezi vrstevníky, svědčí i skutečnost, že se právě Zpráva o A stala divácky nejúspěšnější inscenací souboru.

Podněty k přípravě další inscenace A-studia se v Rubínu ukládaly a narůstaly delší dobu. Především tu existovala zakázaná inscenace Divadla na okraji na téma Maxim Gorkij, a tím i potřeba vyrovnat dramaturgický deficit novým pokusem o znovuobjevení tohoto „čítankového" a zdánlivě bezúhonného a neproblémového autora. Navíc stála před souborem podstatná otázka — kudy dál? Četbou Gorkého, zvláště jeho autobiografické trilogie, docházeli členové A-studia k poznání, že zde mladý Alexej Peškov jen pregnantněji formuluje jejich vlastní pocity a touhy, čímž se projevila i překvapivá návaznost na jejich publicistická představení. Návrat ke Gorkému je tedy dramaturgický počin, o který se Divadlo na okraji podělilo s A-studiem. Dlouhotrvající příbuzenský vztah A-studia k souboru DNO se dovršil právě touto první společnou inscenací.

Hořký Maxim měl premiéru v září 1986 a představuje dosavadní vrchol tvorby souboru. Hrál se autor, s nímž se kolektiv v mnohém ztotožnil a mohl tak zpřítomnit jeho poselství. Navíc došlo v dvojdílné inscenaci ke konfrontaci dvou rozdílných režisérských osobností A-studia — Ondřeje Pavelky a Petra Kolihy, které kvalita textu inspirovala k sugestivnímu režijnímu výkonu.

Od první chvíle se na diváky valí emocionální lavina obrazů inscenovaná Ondřejem Pavelkou se zjevným smyslem pro rozmáchlou expresi širokého plátna, s citem pro temporytmus kolektivních výstupů vystupňovaného třeštění, aniž se ovšem ztrácí apelativní linie hledání smyslu. Představitel mladého Gorkého Luboš Veselý již v Písni sobů a v poemě O tom prokázal, že je schopen podat souvislý výkon na větší ploše a být přesvědčivý i v niterném prožitku. Svým podáním Gorkého se přiblížil měřítkům hereckého činu, v němž technická dovednost splývá s tvůrčím osvojením textu. Gorkij v jeho podání prochází světem svých univerzit, panoptikální scénou carského Ruska se zjitřenou vnímavostí ke všeobecné bídě, utrpení a duchovní ubohosti člověka a se zběsilou

vírou v jeho konečnou velikost, v možnost obrody lidské existence. Dalším rysem, podtrženým inscenací, byl fanatismus poznávání, s jakým mladý Peškov naslouchá protikladným názorům a nenasytně se žene dál veden vůlí k pravdě a důvěrou v osvobozující sílu lidského rozumu.

Skicuji tento portrét Gorkého s vědomím toho, že jak v interpretaci Luboše Veselého, tak i v hereckém nasazení celého souboru je čitelná nejen pocitová spřízněnost s výjimečným charakterem, ale i jisté myšlenkové napojení na inspirativní osobnost mladého spisovatele Peškova. Záměrně zdůrazňuji — mladého spisovatele, neboť pro scénář druhé části inscenace posloužila povídka Karamora, kterou Gorkij napsal již ve zralém věku. Povídku dramatizoval a režíroval Petr Koliha. Zpověď zrádce Karazina je pronikavou analýzou rozporuplného člověka své doby, příkladného revolucionáře, jenž se úspěšně transformoval do úlohy konfidenta carské policie. Z přesné kreace Ondřeje Pavelky, která navíc není prosta sympatických rysů, vychází krajně znepokojivý portrét, provokující i pokrytectví naší doby.

Inscenace tak opsala pozoruhodný oblouk od zaníceného humanisty Peškova k rozpolcenému Gorkému z revolučních let, rozbila bronzovou bystu klasika a zprostředkovala setkání s živým člověkem, hledajícím a pochybujícím. Ne nadarmo radí jedna z postav mladému Maximovi: „Nespěchejte proto při volbě víry. Říkám volbě, protože se mi zdá, že dneska se k ní lidé nepropracovávají, nýbrž ji právě volí." Což je podstatný postřeh zvláště pro naši skrz naskrz „proinformovanou" současnost, kdy stačí volit jen různé rozhlasové stanice... Také proto chápu inscenaci Hořkého Maxima jako výzvu k samostatnému, nezprostředkovanému myšlení, k náročné aktivitě vlastního poznání.

Rok 1987 přinesl dvě inscenace: frašku *Paroháči* a Čechovův *Višňový sad,* pro něž by se snad hodil společný jmenovatel — herecká představení. Frašku *Paroháči čili Dopadení* podle Labiche a spol. si upravil a režíroval Michal Dočekal. Po náročném Maximovi sleduje vedení souboru uvedením tohoto rekreativního představení spíše pedagogický záměr. Je to celkem pochopitelné: soubor se chtěl předvést také v komediální poloze, v níž by se herecky „vyřádil", Dočekal mohl osvědčit své inscenační schopnosti a Zdeněk Pecháček v titulní roli dokázal „utáhnout" toto divácky vděčné představení.

Rovněž *Višňový sad* — třebaže jde o zcela jiný žánr, spadá do oblasti ověřování si schopností spíš než na nejistou půdu experimentu. S kvalifikací filmového režiséra prokázal Petr Koliha na klasickém textu, že mu nechybí divadelní cítění a schopnost motivovat početný herecký soubor. Do hlavních rolí obsadil herce Divadla na okraji, pro něž byl Čechov vítanou příležitostí vyzkoušet si psychologické herectví, s nímž se dosud vyhraněná antiiluzivní poetika DNO neslučovala. Členy A-studia ve vedlejších úlohách motivovala především snaha podat vedle zkušenějších kolegů kvalitní výkon. Divácký zážitek z kultivované interpretace Čechova narušoval jedině pocit tísnivé disproporce, způsobený vířivým pohybem čtrnáctičlenného ansámblu na scéně, kterou jindy bohatě zaplní dva tři herci. O tomto dojmu bych se nezmiňoval, kdybych si ho negativně nepotvrdil i v další inscenaci A-studia. Během reprízování Višňového sadu došlo k rozpuštění Divadla na okraji a představení převzalo A-studio, které se poloprofesionalizovalo.

Poloprofesionalizovalo, ale také osiřelo. Tvorbu DNO charakterizovaly dlouhodobější dramaturgické koncepce, jednotlivé inscenace na sebe vnitřně navazovaly a ve svém celku vyjadřovaly ucelený divadelní názor i vyhraněný životní postoj inscenátorů. A-studio disponuje mladým a schopným souborem, ve svém středu má tři průkazně talentované režiséry a dokonce i dva školené dramaturgy (mimochodem počet členů A-studia, kteří se během let dostali na DAMU či divadelní vědu, již dosáhl desítku), ale svou pevnější dramaturgickou koncepci dosud ještě hledá, o čemž svědčí i jejich zatím poslední uvedená inscenace Büchnerova *Vojcka.*

Začínal jsem exkurzí s náhodným divákem do sklepních prostor Rubínu a teď mi nezbývá, než se do nich zase vrátit. Bezprostřední blízkost diváků a herců totiž přináší určitá specifika, s nimiž je nutno počítat. Tím, že mezi herci a diváky není žádný odstup, iluzi psychologického prožívání, sugerující představu čtvrté stěny tradičního divadla, se příliš na jevišti nedaří. Naopak se v tak důvěrné blízkosti může dařit všem nuancím přímého kontaktu, jaký vytváří stylizované či autorské herectví.

Vojcek v podání A-studia stojí někde na pomezí těchto přístupů. Tím svůj kontakt s divákem buď ztrácí, anebo nachází, podle charakteru té které scény. Navíc se Pavelkova režijní obrazotvornost tentokrát nepodřizuje limitovanému prostoru, ale zachází s ním, jako by ve skutečnosti byl nejméně trojnásobný. Promyšlené a účinně komponované obrazy se valí na diváky, jenomže se pod nimi místy ztrácí nešťastná subtilní duše Vojcka a jeho samota je náhle příliš hlučná, příliš nápadná, než aby plně a vždy přesvědčila. Jsem přesvědčen, že ve větším divadle mohl být VOJCEK silným, komunikativním představením, ale do Rubínu se se svou emocionální náročností prostě nevejde. Výsledný efekt představení není úměrný vynaloženému úsilí, které je nemalé a v dobrém smyslu profesionální.

Perspektivy A-studia zůstávají otevřené a bude záležet především na jeho koncepčním týmu, jakým směrem soubor povede. Bude se patrně potýkat s problémem dramaturgie — jaký titul zvolit právě dnes, aby rezonoval s dobou, cítě-

ním souboru, ale i s problémem režijní koncepce, související s poetikou divadla, která je (naneštěstí?) určována i omezeným prostorem Rubínu? Odpověď na tuto otázku dají léta, která prokáží, zda A-studio dostojí svým prohlášením i představám z amatérských dob.

Miroslav Kovářík

PROVOKOVAT A BOUŘIT SE...

Psát o nejúspěšnější a zároveň nejkontroverznější inscenaci pražského Studia pohybového divadla *Requiem*, znamená zabývat se také obecnějšími souvislostmi vývoje studiových amatérských i profesionálních scén přinejmenším v uplynulém čtvrtstoletí. Osobnost režisérky a dramaturgyně Niny Vangeli tu do jisté míry zastoupí i typologicky onen fenomén „duše kolektivu", jak ho známe z obdobných malých divadélek už od počátku let šedesátých, i když vlastní historie Studia pohybového divadla se zhruba kryje s polovinou doby, která od zakladatelské éry uplynula. I to determinuje důvody, proč se tento kolektiv „druhé vlny" v lecčems výrazně liší od úspěšně se zprofesionalizovavších generačních souborů typu Provázku, Divadla na okraji, Hadivadla a dalších a podnes zůstává na amatérské bázi. Polovina let sedmdesátých, kdy se Studio konstituovalo, nebyla ostatně nakloněna vzít na vědomí experiment jakékoli diskutabilnější povahy. Vznikající skupiny pracovaly tehdy pod hlavičkami osvětových nebo výchovných institucí a neměly možnost konfrontačních setkání.

„Vzala jsem si za úkol provokovat a bouřit se proti klaustrofobické společnosti, z níž se stereotypním zvykovým rituálem vytrácí smysl života a cit."

Nina Vangeli, Amatérská scéna 1988/9, Rozhovor 11 otázek pro ...

Vlastní specialitou Studia pohybového divadla je jeho poměrně jasně formulovaný záměr či program, který v téměř patnáctileté historii a posléze z výčtu jednotlivých inscenovaných titulů vyvstává zřetelně a jasně: oscilace mezi rituálem a banalitou (Nina Vangeli to upřesňje v rozhovoru pro Amatérskou scénu v pojmech mýtu a banality), téma v podstatě nikterak nové, nicméně vedené inscenačně v naprosto originálních textových rovinách i strukturálních teatrologických výbojích, které jsou — zdá se — právě v inscenaci Requiem dovršeny, syntetizovány a vysloveny s naléhavostí i častým emociálním dopadem. Odtud i ona kontroverzní ozvěna: jsou diváci a ovšem také profesionální kritikové, kteří tuto výpověď bez výhrad přijmout nedovedou. Je pro ně něčím, co je odvádí od běžně pojímaných názorů na divadelní komunikaci, vždyť už sám název hry je pro ně nepřijatelný a blasfemický vzhledem k našemu hudebnímu povědomí: Antonín Dvořák, Requiem, nic víc. Žádný podtitul, žádné vysvětlení, jen drobné motto v záhlaví s použitím citátu z antické mytologie v programovém letáku. Citujme si z něj i my, týká se jednoho z výtvarných atributů inscenace, zlaté větve — „univerzálního symbolu nesmrtelnosti", jak se praví v programu: „Vergilius ji vkládá do ruky Aeneovi, když ten sestupuje do podsvětí, aby ho chránila v údolí stínů a umožnila mu bezpečný návrat." Nic víc, nic míň. A posléze vyjmenované části liturgicky kanonizovaného textu zádušní mše s nepatrnými úpravami a třemi podivnými margináliemi — kupříkladu vedle oddílu Quod sum miser (Copak chudák řeknu) je podotknuto „že tě strčím do pytle!".

Rovněž výčet jednajících postav sedmičlenného kolektivu je zvláštní — vedle Cháróna, občanů a občanek, Ahasvera a dalších se tu objevují Ferdové mravenci, mýtický dědek s pytlem, zlaté české ručičky, sedm Kristů, sedm fízlů, první a druhý popravovaný spolu s dr. H., Kerberos a další. Tady snad je příprava k rozkrytí režijního zámyslu vyjevena v podobě nejodkrytější — divákovi je nabídnuto, aby dešifroval ony postavy z dílčích dějů jednotlivých sekvencí mše za zemřelé, ale i tato nabízená pomocná ruka pomůže divákově asociativní imaginaci jen částečně. Pokusme se před tím, nežli vyslovíme své kritické penzum, o pohled z několika dalších úhlů. Již jsme naznačili, že Requiem cosi dovršuje a formuluje a že z něčeho muselo vyrůst. Co tedy předcházelo?

Byla to především uhrančivá a šokující poetika nového způsobu nazírání na základní řešení režijního východiska při inscenování textů, které se k takové prezentaci nabízely — žánr tak zvaného psychofyzického divadla či divadla rituálu, jak se tenkrát — na rozhraní 60. a 70. let začalo říkat tomu typu inscenací, které až neúměrně počaly akcentovat jednu ze slohotvorných složek každého jevištního po-

jednání textu. Touto složkou byla expresivita pohybového „prožívání" textu na pozadí archetypických situací, s nimiž se člověk setkává během života i v nedivadelní poloze, jako je pocit děsu, hrůzy, manifestačního spříznění s určitou ideou, ale též oběti, přijímání, rozchodů, loučení, míjení — něco, co měl v repertoáru dosud jen výrazový tanec nebo moderní balet či pantomima. V kontextu s textovým základem tak přibyla k tomuto žánrovému pojetí potřeba zvýrazňovat určité trsy pocitových situací v celém spektru jejich průběhu — od náznakového gesta po vypjaté, rytmicky zdůrazňované rozvlnění pohybové i hlasové, jakož i výtvarná sugestibilita takto pojímaného dynamického výrazu lidského těla, těla v pohybové akci. Z rituálního světa mýtu sem pronikají symboly jako oheň, obětní kámen, svíce, chléb, víno, těla se obnažují až k nahotě nebo zase halí do symbolicky stylizovaných, výtvarně vděčných kostýmů, jako jsou např. roucha z režného plátna, ornáty, celty, ale i seprané džínové oblečení na znamení určité generační sounáležitosti a podobně.

Poetika pohybového divadla, divadla fyzické akce byla u nás přejímána z impulsů polského a jugoslávského divadla. Ve výjimečných případech byla zpracována tvůrčím způsobem, častěji však eklekticky zplanělá. Klasickým souborem fyzické akce bylo ostravské Act-studio, které inscenovalo v roce 1969 poému Andreje Bělého *Těla* s pomocí celého výtvarného aparátu v podobě nekonečných rolí papíru, do něhož se při recitaci (stylizovaně skandované v souznění s rytmem „naviječí") obalovala nahá lidská těla. Ve stejné době vysouvala režie v několika představeních brněnského Quidamu záměrně těla herců ještě před začátkem inscenace do kontaktu s divákem, a to jako bariéru, již nebylo možno při vstupu do hracího prostoru obejít a jíž se divák musel chtě nechtě dotknout, přelézt nebo prolézt mezi napřaženýma rukama účinkujících, šlapat po nahých zádech herců. V podstatě šlo o vyvolání výchozího pocitu, s nímž režie pracovala během představení v četných komunikativních variacích. Z principů pohybového divadla vychází jeden z vrcholů autorského divadla konce sedmdesátých let — *Odyssea* brněnského Divadelního studia J. Škřivana v režii Z. Pospíšila, úspěšně ji zpracovává polský soubor Teatrzyk z Českého Těšína. Tato metoda postupně ztrácí účin v inscenacích ostravského Bílého divadla (pokračovatele Act-studia), černošického Anfasu či brněnského CD studia.

Nina Vangeli se nikde netají s určitou příbuzností s jinou osobností českého psychofyzického divadla 70. let, vyslovujíc jméno režiséra Václava Martince, někdejšího pedagoga Lidové školy umění v Praze 6, zakladatele kolektivu Křesadlo a v prvém období jejího nejbližšího spolupracovníka a spolutvůrce stylu. Křesadlo zaniklo kvůli nepřízni administrativní povahy, což bylo příznačné pro ona léta. „Podezřelý" kolektiv se vymanil z úředně vymezeného podnikání v rámci dramatického oddělení LŠU v Praze 6 a upozornil na sebe v té době rozhodně avantgardními počiny. Po delší časové odmlce vzniká Studio pohybového divadla jako návazný soubor, teoreticky již vyzbrojenější a vyhraněnější, v první fázi své znovuobnovené existence však stále ještě jako produkt dvou navzájem se obohacujících osobností, Vangeli a Martince. po Martincově odchodu za režijní obživou na česká a moravská převážně oblastní jeviště počíná inscenací *Lásky a magie v mamínčině kuchyni* svébytná dramaturgická a režijní koncepce Niny Vangeli nabývat ostřejších kontur i nové žánrové krystalizace. Nicméně téma mýtu a banality je přítomno v celé řadě předchozích inscenací zhruba od konce 70. let: *Tanec svatého Vita* (excerpce biblické knihy Kazatel), *Jako* (čínská legenda s první sondou do orientální filozofie a její divadelní podoby), *Proměny* (Ovidiovy Metamorfózy jako dějová předloha), *Kniha mrtvých* (texty ze starého Egypta, poslední společné dílo Vangeli a Martince). Na rozdíl od kreativity pohybových jevištních „jam-sessions", jak by se dalo trochu eufemicky charakterizovat Martincovo orientování se v žánru psychofyzického „rituálního" divadla s převážně dětským hereckým kolektivem (mistrovskou zkoušku složil pak v inscenaci Kiplingovy Knihy džunglí v kladenském divadle J. Průchy, kde zúročil v nezapomenutelné podobě své dlouholeté pronikání k duši preadolescentního interpreta), Nina Vangeli traktuje svůj motiv dětského vidění světa v Lásce a magii v mamínčině kuchyni nově, v kontextu s banálními rekvizitami světa dospělých, což se v refrénovité kaskádě uplatňuje od počátku až do konce i v inscenaci Requiem.

Před ním jej uplatnilo ještě několik inscenací snad přípravných — *Labyrint světa a ráj teď*, *Bouře* (na shakespearovské téma) a hlavně diskutabilní *Mezopotámie*, pokus o jevištní výraz z umné expresívní textové předlohy polozapomenutého Richarda Weinera. Povšimněme si této nezvyklé dramaturgické řady titulů, z níž lze bezpečně vysledovat, čím je Studio pohybového divadla charakterizováno na první pohled: snahou dobývat se jistého, převážně archetypického světa pojmů a představ, demýtizovat jej očima současného člověka denně znovu a znovu uvalovaného do nejpokleslejších a deestetizovaných poloh vlastní existence v tomto světě, v této zemi, v této době. Je to v první řadě dramaturgie kontrastu, dramaturgie určitého intelektuálního vyznání — dejme tomu víc transcedentního a často až exaltovaného (a proto pro mnohé diváky nepřijatelného) než u studiových divadel příbuzného typu. Dramaturgie, která obnažuje, metaforicky i doslova, člověka v základních průsečících jeho konání a existence vůbec, to je — nebojme se to formulovat bez

pejorativního přídechu — program vpravdě existencionální. Míří až do samého středu člověčí „hlubiny bezpečnosti", hledá ji (viz tituly výše) v textové podobě děl, která po staletí vyjadřovala touhu vyjevit smysl konání člověka, smysluplné naplňování jeho díla, uskutečňování jeho snů. Odtud i „čisté vidění" dětského pozorovatele vezdejšího labyrintu i ráje, odtud ovšem i zásvětní motivy od prvopočátků uvědomělé dramaturgie Studia.

Requiem, jak bylo už několikrát řečeno, všechny tyto motivy syntetizuje a pokouší se z nich vykonstruovat muzikální i pohybový chrám. Typologicky je tento počin téměř nezařaditelný, jde o mezižánrový novotvar, i když přísným základem této jevištní stavby je hudební skladba a její „děj". Liturgický text má ostatně vzestupnou kadenci a do jisté míry i příkladně dramatickou linii — syžetově jde o rozloučení s tímto slzavým údolím a přechod na druhý zásvětní břeh s „věčným světlem"; tak bychom mohli klidně charakterizovat i teatrologický podtitul inscenace jako „výrazový jevištní tanec" nebo „pohybovou operu", „scénickou hudebně-poetickou pohybovou montáž (koláž?)", „mimické oratorium", „hudební divadlo poezie a pohybu", leč toto všechno vystihuje jen jednu nebo nejvýše několik složek mnohovrstevné režijní koncepce. V podstatě jde o text zhudebněný skladatelem, režisérkou je pak syžetově umístěn do určité doby s určitým sledem situací, které tak či onak souznívají s předem danou muzikální předlohou. Vyhýbám se přirovnání k modernímu baletu, ačkoli kreace Luboše Ogouna a Pavla Šmoka jsou motivovány podobným inspiračním přetlakem, kdy se hudební part excerpuje jako předloha k „ději" baletu či moderního výrazového tance, záležitost živá v tanečním světě bezmála půlstoletí. U nás má předchůdce i v některých titulech E. F. Buriana a jeho hrách inspirovaných zejména lidovou poezií, je tu však i celá malá plejáda souborů tak zvaného rituálního divadla, které k nám dorazilo koncem let šedesátých a poznamenalo tvorbu několika skupin, o nichž jsme se už zmiňovali: brněnského kolektivu Quidam, Act-studia v Ostravě (zhruba léta 1968—71), ale i některé počiny pražského Divadla na okraji a jeho A-studia (C. Kosmač: *O Tantadrujori*, T. Nowak: *Ďáblové* aj.). Ve všech těchto počinech však jde — někdy více, někdy méně — buď o hudební, v případě baletu nebo moderní pantomimy, nebo zase textovou, u Buriana a malých divadel, předem danou tematizaci. Requiem Studia pohybového divadla má přinejmenším dvě rovnocenné syžetové roviny, které jsou v rovnováze: Dvořákovu vokální skladbu a situační mikrosvět pocitového spektra režisérky. Je na divákovi, aby tyto dvě složky sladil sobě vlastní asociativní korekcí. Hudební part chápejme jako skutečné ideové východisko, i když jen zdánlivě (je zpíván latinsky a hudba patří časově do stylu novoromantismu) ilustruje téma rozporu mezi rituálním konáním člověka a jeho banální praxí v konkrétním časovém zakotvení, které je evokováno některými symbolickými reáliemi let padesátých v Čechách. To už míříme do okruhu další slohotvorné vrstvy Requiem — výtvarné podoby a jevištní symboliky. Převážně třísložková barevná škála — černá jako základní podtón, šeď a zlato, příznačná trikolóra, ostatní barvy (bílá a rudá) jen sporadicky a v podstatě proto, aby erbovní ladění nabylo přesvědčivé hutnosti. A pochopitelně lidské tělo, oblečené i nahé, s jeho barevností v celé pocitové škále je kalkulováno nejdůsledněji. Dá-li se mluvit o výtvarné choreografii je nutno zdůraznit právě tento aspekt. Hudba — pohyb — barevný akord, tři rovnocenné veličiny odvíjející se ve složitých závislostech, variacích, permutacích, „provedeních tématu".

„... a jaká je vůbec pravá podoba našich rituálů? Kdo je ten mrtvý človíček tyčící se na trámu v houštinách schémat, jenž se nás tolik snaží oslovit? — hovoří patrně nějakým cizím jazykem — ty cesty vyleptané v těle utrpením a poznáním ty cesty vyšlapané do očí a srdce — jsou vždy tak odpudivé? — a nakonec nejsme to my, ony stíny zemřelých? Ale kdo pro nás přijde, kdo, kdo?...

... A naše gesta? Naše neustálé prokazování se — naše neustálé přesvědčování se o vlastní identitě...?

A tak cvičíme válku a cvičíme úsměvy, cvičíme své duše ve hlídačském štěkotu, cvičíme se ústrky, útěky a přisvojováním si cizího, my, přetvořitelé všeho, přetvořitelé své vzájemné blízkosti, přetvořitelé svých styků, přetvořitelé pokračování svého rodu... tvořitelé... znetvořitelé..."

Citoval jsem z eseje dvaadvacetiletého básníka Marka Tomana (sbírka Já, Mladá fronta 1988, cyklus básní v almanachu Zelené peří, Mladá fronta 1987), studenta filozofické fakulty v Praze, z eseje, který vznikl po dvojím shlédnutí Requiem v září a říjnu. Spolu s rozsáhlou básní, rovněž inspirovanou představením v Branickém divadle pantomimy, tvoří cenný dokument jedné z možností výkladu inscenace bez generačního zatížení příslušníků těch ročníků, jimž pocitové reálie let padesátých nutně musí vytvořit asociativní koridor k jevištní symbolice uplatňované v představení. A přece mohou působit všechny ty odznaky, legitimace, transparenty, rekvizity průvodů a přehlídek časově nezávisle a obecně, v čemž tkví další z kontroverzních ohnisek kritických ohlasů — velikost Dvořákovy hudební výpovědi zdá se jim neúměrná v kontextu s těmito banálními artefakty. Ale což právě na tomto kontrastu není vybudován smysl hry? Což právě mýtus české (možno dosadit i slovanské) velikosti vyvěrající z hudebního partu nesouzní v bolestné disharmonii s banalitou všedních životních zkušeností?

Refrénovitě procházejí celou inscenací dvě děti, švy mezi

jednotlivými sekvencemi vokální skladby jsou poněkud stereotypně vyplňovány reprodukovaným psím štěkotem (další z příčin kritických odmítnutí) a nestylizovaným akčním výjevem dětských protagonistů, kteří přecházejí jevištěm s odpadkovými koši nebo půllitry a zakotvují divácké asociace v dalším z možných výkladových záchytných bodů. Je zcela lhostejno, nazírá-li se celá hra sub specie dětského *subjektu*, režie k tomu několikrát dává přímo pokyn (kupříkladu scéna hostiny), to v podstatě neumenší mnohoskladebnou pocitovou strukturu, jež se odvíjí s *prvním taktem hudby až do finále*. Jde skutečně především o Requiem, hudba tu atakuje naše smysly jako excitační brána ke všemu, co se na jevišti prezentuje. Odtud vyplývá i logika názvu představení. Requiem, Dvořák. Dále si laskavý divák (a posluchač) dosadí libovolně vlastní předivo emocionality, buzené průběhem nezadržitelného proudu bolestiplné i utěšující muzikální kreace.

Jaké místo náleží tedy inscenaci Requiem v současném divadelním podnikání? Jde o teatrologický počin syntetické povahy, představení, jež má dar vytvářet předěl nejen v dějinách jednoho souboru, ale celého žánru; paradoxně inscenace interdisciplinární povahy, shrnující úsilí o nový tvar výpovědi i v žánrech zdánlivě odlehlých, jako je divadlo poezie, pantomima, výrazový tanec, moderní balet... Psychofyzické (nepřesně řečeno vžitou terminologií „rituální") theatrum mundi akcentované pocitově do tabuizované doby a emotivně sondující její mýty a totemy, poučené surrealismem v užití výtvarných artefaktů včetně choreografického řešení, hlásící se Dvořákovou hudební kompozicí k tomu, co v odkazu národní kultury tvoří nezničitelnou a nezmanipulovatelnou hodnotu. Představení, které paradoxně vytváří ke klasickému podloží jevištní konstrukci zdánlivě neorganickou časově i jazykově, nicméně fungující v komunikativní asociativní rovině a mnohdy i v rovnováze použitých divadelních prostředků. Představení se silnějšími i slabšími režijními sekvencemi, přesto však ojedinělé na cestě za uskutečněním záměru programově formulovaného dávno před Requiem. Nina Vangeli má své téma a osobitý styl, Studio pohybového divadla oslovuje své diváky atakujícím poselstvím, o jehož významu nelze pochybovat.

Ivan Vyskočil

DIVADLO VIZITA

Vizita (z franc.) = návštěva, prohlídka, také vyšetřování, šetření (F. Trávníček, Slovník jazyka českého, Praha 1952)

Divadlo Vizita — od roku 1981 amatérský soubor, zřizovatel MKS Dolní Břežany, okres Praha - západ. Od léta 1987 zřizovatel PKOJF Praha. Od jara 1988 zřizovatel OKD Praha 10. Od srpna 1988 profesionální soubor, zřizovatel Pražské kulturní středisko.

Spiritus movens i agens celé aktivity je Jaroslav Dušek. Narozen v Praze 1961. O divadlo se jako autor, režisér, herec zajímá a pokouší už na gymnáziu. Je to *studentské* divadlo se všemi typickými znaky. (Víme, že takových studentských divadel je dnes stále méně. Jak gymnázia — a střední školy vůbec — ztrácejí svůj specifický charakter, mizí i tato jejich kulturní aktivita. Víme také, že bez takových studentských aktivit i „recesí", je sotva myslitelná někdejší umělecká a divadelní avantgarda.)

S otevřenou dramatickou hrou, lépe řečeno s pokusy o takovou hru a divadelní tvorbu, se Dušek setkává při představeních Nedivadla i při dalších akcích, jimiž je inspirován. Zjišťuje, že je co a proč studovat, čemu se učit.

Dušek déle než dva roky zevrubně studuje dramatickou hru, produkci Nedivadla, dostupné materiály, až dozraje k Vizitě, k vlastní jevištní produkci.

Otevřená dramatická hra — tedy naprosto elementární případ dramatické divadelní tvorby — v naší kultuře nemá tradici, tedy ani odpovídající společenské *vědomí*, natož instituce (vzdělávací i umělecké), kde by ji bylo možno na úrovni studovat. Naše divadlo a umění, naše — zejména humanistické a umělecké — školství je díky léta prosazovaným normalizacím a konzolidacím velice málo diferencované a vědomé si sebe sama.

Vstup Vizity na amatérskou scénu je razantní, překvapivý a imponující. Pokud jde o zralost, fundovanost a suverénnost produkce, sotva bychom našli obdobu. Produkce Vizity — zejména v prvním období — byly ostrou polemikou s „uměleckoidnostmi" — přihřívanými a dochucovanými konzervami, s předsudky, s imitacemi a atrapami módních „trendů" — současného divadla. A nejen amatérského. A nejen divadla.

Vizita nijak nepředstírala, že by chtěla dělat satiru. Sati-

ra, jak známo, tepe, odsuzuje, brojí, burcuje a bojuje proti něčemu, a to z pozic těch, kdo vědí, že mají pravdu. Nic takového Vizita nemá — a ví, že nemá — a nemůže — a ví, že nemůže — a tedy nechce. Vizita se chce dovídat, a proto se ptá. (Satira se neptá, neboť ví. Proto tepe, diskvalifikuje, vyřazuje ze hry, z diskuse.) Vizita se ptá nadsázkou, stavěním na hlavu nebo naopak na nohy, zkratem anebo prodlužováním; kontaktuje to, co jinak je izolované, zavíčkované, mimo hru, mimo diskusi. Tím to odizolovává, otevírá a b e r e do hry. V tom je ten podstatný rozdíl.

První produkce Vizity se jmenuje *S r s l e n í*. Znamenité slovo a asi nejpřípadnější název pro takovou produkci! Slovo už fonicky výrazné, významné, vzrušující, jako název návodné i otevřené, vzbuzující zvědavost, otázku: Co to znamená? Co to má být? A představení dává odpověď: T o l i k o, avšak p r á v ě srslení.

Partnerem Duška je Jan Borna, tehdy rovněž jako on student filozofické fakulty, partner bystrý, hybný, pohotový a hravý, rychle se orientující, parírující právě ve směru aktualizací a parodií. Partner se smyslem pro lehkost, pěnivost, šumivost, pro vtipnost, pro úspěšné detaily a jejich fixování. Méně už pro vyhranění, vyostření, pro polemiku a pro formování tématu.

Při takovéto hře — zejména ve dvojici — se nejednou vnucuje analogie s odbíjenou, a to tím spíš, když se dospěje k určité specializaci funkcí. V tom případě byl Dušek principál, který drží pole, záhy „rozehrávač" a Borna „smečař", očekávající a vyžadující „signály".

Srslení mělo zasloužený ohlas. V souvislosti s ním nejednou padla zmínka o V + W, jak už tomu u nás bývá, když se daří (a právě ve dvojici) hravému, bystrému, intelektuálnímu humoru, tedy srandě.

Produkce se časem stále víc a zřetelněji přibližovaly žánru kabaretu anebo revue. Úspěšné detaily se vydělovaly a v obměnách osamostatňovaly jako čísla, sekvence, skeče; jako otevřená dramatieká hra už splnila svou funkci a ustupovala do pozadí. Byl to zcela přirozený, zřejmý a zajímavý vývoj žánru, zároveň také proces oslabování onoho druhého pólu, který je základní a určující pro dramatickou hru a který bychom nejspíš mohli označit jako existenciální.

Kdyby Borna s Duškem sledovali cestu, která se jim tak slibně otevírala a nabízela, mohli se s největší pravděpodobností (s pomocí příslušných institucí) celkem záhy profesionalizovat, etablovat jako úspěšní, populární „baviči svého druhu".

Jenže Vizitě jde o otevřenou dramatickou hru. Proto přistupuje k dalšímu pokusu.

To však nelze realizovat v už tak určené a zaběhlé dvojici, neboť cokoliv nového se obrací v totéž, co potřebuje překonat.

Je třeba přizvat dalšího, aby ve hře byli tři. Tres faciunt collegium. Komunikace, hra ve dvojici, se pohybuje jako na úsečce, třetím dostává plochu, další rozměr, další možnosti, jiný charakter. Víc možností — větší výběr (a nutnost výběru!) — víc nároků — víc komplikací — víc problémů. V tom se vyznat, tím se učit, v tom poznat a vysledovat řád, to je teprve dobrodružství a požitek dramatické hry!

Třetím ve hře je posíleno pole, tedy sledování a stavba celku, (celku příběhu, sdělení, formy) a je nutno ustoupit od zaběhnuté a osvědčené specializace „rozehrávače" a „smečaře". Ve trojici je třeba se ve funkcích během hry střídat, „točit".

Vznikají *K o s t k y I*. A jak patrno už z názvu, dochází během produkce k tak radikální přestavbě, že vznikají *K o s t k y II*. Také název Kostky má svůj hlubší a zcela případný význam. Kostky jako základní stavební útvary. Kostky, které jsou vždy znovu vrhány. Aleatorika.

Oldřich Kužílek, v té době inženýr pozemního stavitelství a adept divadelní režie na DAMU (za studií na technice vyznavač dada v podobě produkcí amatérského souboru „Adadas"), byl v oné situaci zřejmě nejvhodnějším partnerem. Nejen svým vzděláním, ale nejspíš celým svým založením tíhnoucím ke stavebnosti, k přesnosti a zdůvodněnosti. Svou určitou introvertností a houževnatostí je protipólem Jana Borny.

V této konstelaci s výrazně vyhraněnými, ale i souhrajícími protipóly, se také Dušek může plně uplatnit jako principál souhry. Lze jen litovat, že tato konstelace nevydržela déle.

Třetí — a nejspíše nejzávažnější — produkcí této základní řady je *V ý h r a čili V ý h r a*. (Nemýlíme-li se, tak původně Wühra čili Wühra.)

Z rozehrané hry odchází Jan Borna a jako nový vstupuje do hry Radomil Uhlíř.

Radomil Uhlíř, v té době student chemicko-technologické fakulty, ovšem svými zájmy a svým nadáním tíhne ke slovesné tvorbě, k expresívnímu gestickému projevu, k exaltaci, a to zcela bytostně, živelně, ale zároveň nemálo komplikovaně, rozporuplně. Člověk značné autenticity, překvapivosti a přesvědčivosti. Mohutná postava. Ovšem osoba dost autistická, s malým smyslem pro spolupráci, pro souhru.

Hlavním úkolem — i problémem — bylo uvolnit a naladit Uhlíře tak, aby spontánně produkoval ve smyslu společné dohody. Když se to podařilo, docházelo ke společné tvorbě nových, nejednou složitých, vrstevnatých, ale propojených verzí daného příběhu.

Výhrou čili Výhrou zmíněná základní řada, první období pokusů Vizity v podstatě končí.

Charakteristické pro tuto základní řadu je, že společná hra na jevišti se otevírá, rozvíjí, formuje na základě společně domluveného příběhu, lépe řečeno půdorysu, kostry, schématu.

První etapou společné práce tedy je zvolení, resp. přijetí námětu a společné fabulování, probírání, ujasňování a zejména zjednodušování až na společné, zažité „racionále", na základní půdorys. To dávalo osnovu, stavbu, formu celovečerní produkci, a jakkoli se spontánní hra, improvizace rozběhla anebo zaběhla, byla konfrontována s tímto východiskem. Půdorysem byly v podstatě dány hlavní situace i postavy příběhu, jejich charakter a obsazení, tím byla otevřena možnost výměny rolí i případná možnost vytváření dalších, doplňujících postav nebo událostí. Přes všechny časté výjimky a úlety šlo o hru daného příběhu a o hru s daným příběhem. V tom došla nejdál Výhra. Můžeme proto říci (pro lepší orientaci a porozumění), že základní řada byla epická.

Odbočením z cesty otevřené dramatické hry byla *Pavučina*. Pavučina je pokusem o modelovou hru, o podobenství. Autor Jaroslav Dušek je poučen i inspirován absurdním dramatem. Je to však práce kvapná, která zůstává jen u náčrtu. Nicméně jde o pokus po mnoha stránkách podnětný. Za pozornost stojí, jak výrazně se v něm prosadila autorova lyrická povaha.

Pavučina — anebo spíš tendence Pavučiny — pokračuje v druhém období pokusů o otevřenou dramatickou hru, jež začíná — i končí — *Statkem* a zahrnuje *Konkurs*. Je to období zmatečné, které si však rozhodně zaslouží pozornost.

Dušek do tohoto období nastupuje se zcela novými, a to hned alespoň pěti lidmi, jistě přátelskými, ochotnými dobrovolníky, ale bez nejmenších zkušeností v této oblasti. A jde do toho s příběhy, které jsou od samého začátku složité, přefabulované, nevyjasněné, které neprošly fází společného kolektivního zpracování a zejména zjednodušení. Značná část účastníků byla s příběhy — lépe s „příběhovinami" — jen instruktážně obeznámena zároveň s tím, „co asi tak by tam kdy mohli dělat".

To, co mělo být osnovou hry, bylo jejím hlavním problémem. Dušek s velikánským nasazením sice v jistém chodu hru udržel, ale záhy dochází k matení a libovůli, sice leckdy s dostatkem hravosti i slibných momentů, ale dramatická hra to není. Chybí jí vnitřní řád a vývoj.

(Řečené se týká zejména Statku. Situace Konkursu je poněkud jiná. Tam nedochází k takovému matení a libovůli asi proto, že jde o vzájemný vztah jen dvou nových manželských párů. Leč není to vztah hrový a hravý. Příběh je rovněž jako u Statku příliš složitý, přefabulovaný, neujasněný a nezjednodušený. Příliš mnoho se vymýšlí a přemýšlí.

V nouzi nejvyšší vystupuje ze zmatků Statku jako partner Martin Zbrožek a záhy se osvědčuje jako partner hlavní a jediný. S ním získává hra nový impuls i charakter.

Martin Zbrožek je nadáním, vzděláním a povahou muzikant, houslista a ještě ke všemu jazzový houslista, hráč zejména free jazzu v několika skupinách a seskupeních; hráč se smyslem pro improvizaci, pro kompozici a události a také s překvapivým vybavením (pohybovým, gestickým, mimickým, hlasovým, řečovým) pro dramatickou hru. Ovšem — zcela analogicky — pro volnou dramatickou hru, která je v podstatě dána souhrou s „nástrojem" anebo s „nástroji" a není vázána žádnou předchozí domluvou anebo daným příběhem.

Oproti dosavadním partnerům není orientován na vymýšlení (a psaní) příběhů, dějů, ale zaměřuje se — a to zcela spontánně — na existování v procesu hry a souhry. Situacím, postavám, obrazům, událostem, které spontánně vytváří, jaksi chybí to „mezi" a „kolem" a „pak", co dělá dění příběhem; To je třeba vycítit, dotvořit vlastní interpretací. Podobně jako v hudbě anebo v moderní poezii. A to, co vytváří, má charakter „automatických" básnických skladeb, hříček a her. Povaha jeho inspirace i tvorby je výrazně múzická a je lyrická.

Zbrožek je ideální partner v pravý čas. Prakticky od Pavučiny se také u Duška zřetelně prosazuje a nabývá vrchu lyrická inspirace a povaha tvorby. Té neodpovídá hra příběhu a s příběhem. (Složitost, rozháranost, neucelenost příběhu Statku i Konkursu, nejasnost, neurčitost, mnohoznačnost jejich situací a postav toho může být dokladem.) Dušek se však snaží pokračovat v „epické" řadě, protože nemá s kým hrát. Teprve v závěru tohoto snažení, když už není zbytí, se rozhodne a vše vsadí na jednu kartu. Spojí se s tím, kdo je již dlouhou dobu blízko jako muzikant, ale kdo je nemyslitelný jako partner „epické" hry; s tím, s nímž musí v takovém případě začít úplně jinak, od začátku. Trochu podle něj a současně s ním tak, aby byl zhodnocen jeho vlastní přirozený projev, bez zbytečného vysvětlování a dirigování. Tak Dušek dospěl ke Zbrožkovi jako k partnerovi ve společné věci.

V jednom dopise Dušek píše: „Zbrožek s Honzákem a Šulcem jezdili už na představení, která jsme dělali, když jsem byl na gymnáziu. Martin skládal hudbu na moje texty a většinou i sám zpíval písničky (to mu bylo čtrnáct a mně šestnáct let), takže ta naše společná jevištní zkušenost trvá už vlastně dvanáct let. (Nehledě k těm úžasným „představením", která jsme spolu dělali a děláme na chatě na Sázavě pro kamarády, pro náhodné kolemjdoucí, pro opalující se rekreanty na jezu, pro prodavače v obchodech, a v těch nejsvětějších chvílích jen a jen pro sebe, kdy hrajeme bez jakéhokoli jiného svědka, kdy se ocitáme sami jen s jakousi podivuhodnou inspirací, která nám dává vidět nás samé a svět z nečekaných stránek, kdy drobný záchvěv gesta, intonace náhodné věty, vnitřního na-

pětí se projeví náhle v jakési nezávislé a detailní síle, čistotě a průraznosti, kdy v úžasu vidíme sebe jako někoho druhého, jiného, jako objekt, kdy v i d í m e s e b e.)"

To je ono. Dramatická hra se otevírá, tvoří, reflektuje, vychutnává, prostě hraje nejen na jevišti. Představení na jevišti jsou případy jejího ozvláštnění v silovém poli divadla.

V y s t o u p e n í — název nejobecnější, někdy s podtitulem „totální improvizace" — se zpravidla odehrává na principu v o l n ý c h a s o c i a c í. To ovšem vyžaduje neobvyklou a nemalou psychofyzickou kondici, neobvyklé a nemalé psychofyzické uvolnění, soustředění a vzájemné propojení, ladění, aby „to" v nich a s nimi h r á l o v ř á d u věci. Je nutno zdůraznit, že čím více volnosti a spontaneity, tím víc a podstatněji jde právě o řád. O jeho cítění a ctění, o jeho poznání a naplnění. Tak se může v pravou chvíli setkat kropicí konev s šicím strojem na operačním stole a je to báseň a ne schválnost, apartnost, předstírání, zkrátka neřád.

Jen málokdy dochází k tomu, že se Vystoupení prezentuje jako jedna jediná dramatická skladba. Daleko častěji vzniká a skládá se několik jednotlivých, relativně samostatných forem a případných „meziher", „pauz" anebo „ladění". Čím lépe hráči reflektují tyto jednotlivé formy, jejich začátek, průběh a zejména naplnění, tím hlubší a čistší je umělecký zážitek. Zážitek poezie grotesky, recese, inspirovaných bláznivin, nonsensů, třeskutých, strmých i rafinovaných metafor (a metamofróz) srandy, zážitek díla ve zrodu. Zážitek divadla poezie a poezie divadla bez pověr a iluzí.

A co hraje, co je ve hře? Necháme stranou témata a všimneme si spíše nástrojů, instrumentů, jejich významu a důležitosti pro hru a její hráče.

Řekli jsme už, že Zbrožek má neobyčejný smysl pro „nástroj" a „nástroje". (Uvozovek jsme použili proto, že nejde jen o hudební nástroj, o housle, ale že pro něj může mít význam snad cokoli, co ho vede k tomu, aby s tím tak či onak zacházel, jednal, hrál. To se týká také i jeho vlastního těla, jednotlivých částí těla, hlasu, řeči, jazyka.) A to vše platí také pro jeho partnera (partnery), totéž je charakteristické i pro Duška.

Jejich hra není postavena, jak už bylo řečeno, na domluveném, daném příběhu, nýbrž zpravidla na viditelných, leckdy také slyšitelných, prostě smyslově vnímatelných reáliích — věcech, tvarech, předmětech, jevech, na něž lze bezprostředně reagovat a s nimiž lze přímo jednat, hrát a především h r á t s i — prostě hračkách.

Vizita pro svá vystoupení nutně potřebuje hračky, jež tematizují hru, dodávají jí smyslovosti, konkrétnosti, reálnosti i fantasknosti. Vizita zná a má množství nejrůznějších roztodivných hraček. Oba hráči se mají vždycky čeho chytit, držet, s čím důvodně zacházet, experimentovat, hrát si a tvořit. Vozí si své hračky sebou — patří k nim i kostýmy, převleky, masky — které podle potřeby vstupují do hry; nejvítanější jsou ale hračky nové, nečekané, které se objeví náhodou tam, kde herci právě vystupují. Dramatická hra s hračkami je otevřená právě nečekaným, náhodným, novým hračkám.

Mezi nimi mají dominantní význam ty, které si herci nosí sami v sobě, řekněme hračky intelektuální, mentální. K těm patří nejen slova, jazyk, řeč a řeči, ale rovněž vžité fráze a klišé, mentální, prožitkové usedliny, které se na nás hrnou také z televizních obrazovek, předstírajíce a nalhávajíce pravdivost, přirozenost, čestnost, velikost atd. Vizita však neparoduje televizi, její programy, seriály, manýry, byť to je jistě velmi vděčné téma. Nemluví se o tom, a přece divák najednou v „postavě", „situaci", tradování „problému", v „komentáři" vidí a pozná figuru, prototyp oné „televizní", spotřební mentality. Ta se mu vydělí, ozvláštní jako jev, který nosí sám v sobě, jenž je mu denně sugerován a jemuž se nakonec přizpůsobuje, či se ho zbavuje. To vše teď sleduje jako hračku, s níž si lze vědomě hrát a tak poznávat, ozřejmovat si, co dělá, co umí a co vlastně znamená. Tyto momenty poznání přirozeně vyvolávají smích, ale také pocity ohrožení, nebezpečí, nutnosti mít se na pozoru. Nutí nás víc uvažovat, myslet, lépe rozlišovat a vědět.

V tom je nemalý poznávací, studijní a také hlavně očistný, profylaktický a posilující význam těchto v y s t o u p e n í.

Pokusili jsme se sledovat a poněkud i komentovat dosavadní cestu Vizity, tuto specifickou a celkem ojedinělou, ale o to významnější snahu o otevřenou dramatickou hru v kontextu našeho amatérského divadla v posledním desetiletí. Pokusili jsme se o to v naději, že tato cesta může být zajímavá a snad i podnětná také pro ty, kdo sledují jinou cestu, ale chtějí více poznávat, uvědomovat si, rozumět a chápat.

Zamyšlení nad současnou tvorbou, dosavadním i dalším vývojem Vizity vzbuzuje pochopitelně nejednu otázku. Tu nejdůležitější otázku, jakou je postavení Vizity v širším kulturním kontextu — musí zodpovědět odborná kritika.

Jan Dvořák

HNUTÍ SKLEP ANEB SILNÁ PĚTKA ANEBO PRAŽSKÁ PĚTKA

Máme-li se zamyslet nad kvintetem pražských divadelních souborů (divadlo Sklep, Recitační skupina Vpřed, Baletní jednotka Křeč, Mimóza, Výtvarné divadlo Kolotoč), je nutno ihned říci, že význam a síla jejich působnosti tkví ve vzájemné provázanosti, která ovšem míří daleko za sféru divadla. Máme co do činění s generačním uměleckým hnutím, troufám si říci takovým, jakým bylo generační hnutí Devětsilu a Osvobozeného divadla, později hnutí kolem Semaforu a dalších souborů tzv. malých forem. Hnutí Sklep, které nazývám podle souboru, jenž prvý začal pracovat, má tedy širší působnost než jen pět jmenovaných divadelních skupin. A všechny příbuzné — výtvarné, filmové, hudební aj. — aktivity mají spojitost s těmito soubory.

Vše, co jsem od počátku 80. let o tomto hnutí napsal a řekl, má velmi subjektivní ráz, neboť jsem neměl k tomuto tématu k dispozici žádnou literaturu. Až nyní, se spravedlivým oceněním úspěchů výtvarné skupiny Tvrdohlaví nebo filmů Věry Chytilové (zejména Kopytem sem, kopytem tam) a Tomáše Vorla (Pražská pětka) se situace mění. Hnutí divadelníků, výtvarníků, hudebníků a filmařů, jež má kořeny v hloubce všeobecné stagnace sedmdesátých let, se plně rozvinulo až v dekádě osmdesátých let a stalo se výrazem generace této doby. Mělo vše, co k tomu bylo třeba: styl, metodu, témata, dokonce i nový jazyk a syntax. (Je tedy zřejmé, že jde o látku na knihu a malý informativní článeček o pěti souborech může mít jen telegrafickou formu.)

Lidé tohoto hnutí vstupovali do umění s jistotou, že co si neudělají sami, mít nebudou, že vše mimo ně je neakceptovatelné, stupidní („stupa"), opruzující jejich duši („pruda"). Rozhodli se nedělat nic z cizí vůle, nic podle přání jiných, podle existujících a doporučovaných konceptů. Neměli to proto lehké, dostali se do opozice úplně ke všemu a ke všem, a o to větším mýtem se pak — v samém konci 80. let — stali. Akceptovat je nemohlo oficiální umění (a kritika), nenávistně na ně pohlíželi z umlčovaného podzemí („oni mohou, protože to nemá žádnou myšlenku, jen křiklavej hábit"), divadelní produkci s nelibostí pozorovali starší divadelníci (generace Divadla na provázku a Hadivadla), kteří rázem přestali být posledním, nejvýbojnějším článkem vývojového řetězce našeho divadla. Všechna arogance, nezájem, agresivita a mystifikační vášeň účastníků hnutí nadto komplikovala pochopení celého jevu. Katalyzotárem této skutečnosti se stala kupříkladu inscenace Recitační skupiny Vpřed *Milovník příběhů*. V rozpacích zastihuje kritiku seriózní („Snad něco jako kabaret — kaleidoskop, letmé útržky lidských osudů shromažďované v pomyslné kavárně, kde se za kávu, za radu i za zážitek platí stejných šest korun. Malá forma, do níž je vsunuto ještě několik forem menších a nejmenších. Vzniklá tříšť je až nepochopitelně nevyrovnaná... Základní metafora tu nemůže plnit svou funkci, protože není možné rozluštit, co se tu vlastně opisuje. Chybí zřetelné vyznačení základního úhlu pohledu autorů inscenace na svět, chybí čitelný důvod, proč vlastně byl takto rozcupován na malé kousíčky a ty pak ponechány svému osudu, aby bezradně a také bezmyšlenkovitě poletovaly po jevišti." — Alena Urbanová, Amatérská scéna, 1988, č. 4.), stejně tak nechápe ani vrstevník, začínající mladý kritik („Bigbít zahajuje, světla hasnou a na jevišti jsou protagonisté — Elektrický Karel and kuřák (M. Maruška), Jeníček (Z. Marek), Kafařka (V. Víchová), Mařenka (L. Vlachová), Pracovitý pořadatel (R. Dočekal), Princezna and registrovaná (A. Tesařová), stárnoucí žena (J. Tučková), Symfonický Karel and poručík (L. Tuček). Ti všichni, neseni ne-dějovou linkou ne-příběhu Milovníka příběhů, zmítáni nepravděpodobnými výstupy, vykřičenými banalitami, trapnostmi a ‚monumentalitami', brutalitami a kdoví čím ještě; neslavný comeback božského rockera, generační verdikt rozmazlených dětiček, opojné úsilí barokního skladatele, marné lásky snaha poručíkova, nad vším imaginární Carlos, na nějž dáme šest korun, neboť tady stojí všechno ‚šest korun'. Demonstrativní rozklad a seberozklad, inflace prázdných slov a roztodivných kreatur. Poživačná příchuť všebořitelství, triumfální úšklebek nad životem. Takové je divadlo označované některými kritiky za ‚generační výpověď roku 1987, taková je ‚nová krása' lidí, vyžívajících se v prázdných parodiích či videoclipovém šílenství. Nikde ani trocha touhy dobrat se od jevu ke kořenu věci. Kdy konečně vstane z dřímoty tato generace, odchovaná televizory a prázdným žvaněním, generace konformistů a pozérů, aby naplno pojmenovala věci pravými jmény, jež jim náleží? Jak dlouho ještě budeme svědky formálně experimentálního, neatakujícího a sterilního ‚post-modernistického' rozbíječství? Kdesi u letité Kafařky si budeme opakovat onu dřevní historku o tom, jak tato generace byla stižena morem zvaným apatie." — Josef Brož, Mladý svět, 1988, č. 5.) Obě kritiky jsou poměrně zdařilým vnějším popisem jedné z typických produkcí Recitační skupiny Vpřed.

Kořeny hnutí vedou do samého počátku 70. let, kdy se ve skutečném sklepě začali scházet školáci David Vávra a Milan

Šteindler. Divadelní činnost provozovali i během studií na střední škole a později i FAMU; přibývalo divadelních představení a filmů. Divadelní hnutí Sklep zasahovalo stále více mladých umělců, přesněji řečeno adeptů umění, médiem nebyly jen inscenace nebo krátké filmy, ale využívalo se dalších příležitostí: plesů, výstav, předvánočních besídek, koncertů, vznikaly i speciální — monstróznější — akce společné. Na bázi amatérské činnosti se vedle divadla Sklep objevila od sezóny 1974/1975 Recitační skupina Vpřed (vede Lumír Tuček) a od roku 1979 jádro Baletní jednotky Křeč (Michala a Šimona Cabanových).

Zahrnujeme-li soubory do jedné skupiny, není to mechanický úkon, nýbrž důsledek organického prolínání osob i společných východisek a přístupů k umělecké činnosti. Tak v roce 1980 zahájili spolupráci s již dříve existujícím pantomimickým souborem Mimóza David Vávra a Tomáš Vorel. Pátým členem seskupení je Výtvarné divadlo Kolotoč (vede Čestmír Suška), které svými výtvarnými akcemi se nejprve stalo součástí vystoupení divadla Sklep. (Co nejpodrobnější charakteristika jednotlivých souborů s výčtem inscenací je obsažena ve studii Energie 2000, ve sborníku Marginálie o pantomimě; SČDU, Praha 1986).

Nyní, po určitém odstupu, se ukazuje, že nápadnější, populárnější křídlo hnutí (inscenace B. J. Křeč, velké společné akce celé pětice souborů, zčásti i nastudování divadla Sklep a R. S. Vpřed) zrcadlí poměrně věrně spotřebitelskou touhu dnešních mladých lidí — v umělecké rovině je zřejmý *divadelní expanzionismus,* touha dobývat vše, anektovat, expandovat, všeho se zmocnit jako výraz spotřebitelské všežravosti, mít vše i to, co není dostupné, vše zkusit. A tu jsme u vazeb k estetickému názoru *postmodernismu,* který je pro některé dosud tak podivuhodně iritující.

V nejčistší podobě z celé pětice asi B. J. Křeč nabídla programový eklekticismus, zcela neobvyklou změť stylů, žánrů, přístupů; v inscenaci *Baletní jednotka Křeč na lagunĕ Varadero — no to snad není ani možný!* jsou vedle sebe výjev z wagnerovského Bayreuthu, televizní Večerníček, motiv z Felliniho, videoklip pop-music, zahraniční velkofilm, kabaretní skeč, velkovarietní produkce atd. Na scéně jsou vedle sebe prvky masové kultury našeho dvacátého století: hudby, filmů, videa, televize, rozhlasu a divadla, to se prolíná s nejširším arzenálem světelných, zvukových, kouřových, pyrotechnických a jiných efektů.

A tady si musíme připomenout atributy postmodernismu, vnitřně nesourodého jevu, složitého a protikladného (zastřešujícího se pojetím mnohoznačnosti a různorodosti, příhodnosti a pochopitelnosti, ironičnosti a dvouznačnosti, zvýšené smyslovosti a asociativnosti, symboličnosti a historismu atd.). Není to proud, ale filozofie, tvůrčí doktrína, která se staví proti modernímu umění, avantgardě předchozích desetiletí, jež považuje za vyčerpané. Nezastíraným atributem postmodernismu je přitom sociální konformismus, akceptování stereotypů doby, smíření se se službou klientovi — adresátovi (tím není úzký, elitářský okruh zájemců o tzv. avantgardní moderní výboje, ale už nepřehlížený a dosud ignorovaný co nejširší okruh lidí).

Tak inscenace Křeče potvrzují, že cílem není dosažení nové formy, ale prostřednictvím existujících a dokonce těch nejznámějších formálních postupů (často až banálních) sdělovat obsahy, ideje, významy a city. Proto je představení skladbou citací, parafrází, reminiscencí nejadekvátnějších jevů včetně městského folklóru (reklamy, znaky života současného města: auta, metro, móda apod.) — je to přímý útok proti únavě a nudě z honby za novotami a proti dožívajícími jazyku tzv. avantgardního divadla (přežívajícího dosud i u nás). Tvůrci je plně akceptována mnohoúrovňovost sociální struktury adresátů díla — proto ona mnohoznačnost scénického jazyka.

Elekticismus je tu přiznaný! Ve smyslu koláže z již známých forem a detailů rozdílných stylů a druhů; jevy již známé jsou zmiňovány v narážkách nebo svévolně využívány a zneužívány v rámci extrémního tzv. „bojovného radikálního elekticismu". Celkem přirozeně pak záměrně přebírání a užívání předem daných výrazových prostředků v estetickém smyslu (i na způsob pop-artu, který z prvků banálního a všedního světa vytvořil svět nový — a umělecký) vede k analogii manýrismu 16. století, kterému je dnes přiznáno postavení samostatného slohu (mezi renesancí a barokem), manýrismu ve smyslu přechodného článku.

Postmodernismus Křeče není ani tak výrazem krize divadla jako spíše rozcestí, završení určité etapy (tzv. druhé reformy divadla — u nás druhé divadelní avantgardy), impuls pro další rozvoj. Baletní jednotka Křeč rozbíjí existující a přežívající kánony a otevírá cestu k novým koncepcím. Činí tak ironií, paradoxem, disfunkcionálností, úmyslným porušováním „konstrukční logiky" a tektoniky stavby (příběhu, celku), nepointovaností, celkově nadneseným pojetím a absolutní kontradikčností.

Postmodernismus je jen jedním z klíčů k pochopení hnutí Sklep. Mohli bychom stejně tak produktivně sledovat výtvarné tendence neoprimitivismu, megalitického stylu, mytologických pramenů. Stejně tak soubory Pražské pětky nejsou jedinými, které realizují postmodernistické postupy. Obdobně činí divadlo Doprapo (dnes divadelní studio Jak se vám jelo či JELO) nebo brněnský Ochotnický kroužek (nastudování Ananas apod.).

Hovoříme-li o novém hnutí v našem divadle osmdesátých let, o neprogramové a nevědomé opozici ke generaci předchůdců (druhá česká divadelní avantgarda — Divadlo

na provázku, Studio Y, Hadivadlo apod.), k jakékoli avantgardě, pak přesto nepřehlédneme využívané zdroje z minulosti — generace dědečků a pradědečků. Expresionistů a dadistů. Základem dokonale fungujícího komunikačního kódu je totiž docela triviální zjištění, že mladý člověk dneška slyší hlavně přes muziku a rytmus. A tu expresivita a jisté další rysy geneticky expresionistické, jako společný jmenovatel základního východiska celého hnutí, jsou podprůrnými faktory nové smyslovosti mladých. K tomu se druží až burianovsky voice-bandové frázování — nejen vokální, ale i pohybové, gestické a mimické. Tato interpretační stylizace až křeč je také základem osobitého stylu, který vedle divadla našel uplatnění i ve filmu. Dále je tu důležitá vůle k zábavnosti, k pobavení sebe samého a publika, smysl pro studentskou recesi, ironii.

Nejsoučasnější tematika je traktována co nejkřiklavěji (na rozdíl od předchůdců se škálou barev redukovanou často na bílou, šedou a černou — např. u Hadivadla), křiklavě a s výraznou lineárností, dráždivostí až agresivitou prudké interpretační vehemence. Namísto subjektivizace a přísné individualizace postav (tzv. autentické výpovědi) je generace Sklepa provokativně odindividualizovaná, kolektivní a proti star-systému (a nenechme se mýlit názvy)R. S. Vpřed: *Hledačovo dobrodružství, Příběhy Tomáše Máci, Milovník příběhů;* Mimóza: *Malý nezbeda*). Styl můžeme nalézt v nestylovosti produkcí. Hranice žánrové čistoty se stírají dokonale. Vyznavači purismu v recitaci, baletu, pantomimě, muzikálu a dalších žánrech mohou být právem pobouřeni. Proti meditaci, váhavosti, nejistotě (rozhodnosti snad jen nejniternější a nejvnitřnější) u generace předchůdců volí divadla hnutí Sklep sebejistotu, arogánci, okázalou vzpupnost, přehlíživost. Namísto subtility myšlenkových pochodů a křehké interpretace je tu jasná a úderná výpověď, která se nehalí do vůní a oparů atmosféry, ale v nejvyšší možné míře do předmětnosti a intencionality. Je tu křiklavá maska nikoli poetické, ale prozaické povahy, maska smíchu, veselí, křečovitého šklebu, ostré satiry a výsměchu. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let sledujeme to, co je názornější v mezinárodním divadelním kontextu: odklon od ritualizačních tendencí v divadle zejména americkém nebo polském a příklon k brutální otevřenosti, přímočarosti a prudkosti anglického a německého původu. (Otevírá se tak prostor i pro analýzu z hlediska hudebního vývoje — punku, nové vlny, dada-rocku, glitter-rocku, futuristického rocku, kabaretního revivalu apod.)

Přemýšlet o hnutí Sklep mimo širší umělecké souvislosti čistě jako o divadelním jevu bez znalosti vývoje moderního světového výtvarného umění a hudby je nesmyslné a vede k směšným nepochopením. S měřítkem Našich furiantů, Maryši a „složkovým" chápáním divadelního artefaktu prostě nevystačíme. Ve vývojovém sledu je činnost hnutí Sklep výzvou zdůrazňovanému individualismu, umělecké výlučnosti, abstraktnosti a mystice, samotě a uzavřenosti, jak to nejednou nabízeli předchůdci šedesátých a sedmdesátých let.

S tím souvisí i záměrná nepolitičnost hnutí. „My jsme bez kritičnosti, bez toho vztyčeného prstu: podívejte se, jak je to tady hrozný. My tu situaci bereme tak, jak je. Žijeme v tom, v čem žijeme, má to na nás vliv a my to chceme věcně reflektovat. Chceme vypěstovat kytku, která v tom prostředí bude růst..." říká Jiří David, výtvarník ze skupiny Tvrdohlaví. A na jiném místě: „My jsme se chtěli odlišit od oficiálního umění a od undergroundu, ale i od moralizace generace čtyřicátníků..." a organizační vedoucí této výtvarné skupiny, jakož i divadel pražské pětky, Václav Marhoul k tomu (v Mladém světě, 1989, č. 15, str. 12) dodává: „Jsme první generace, která nevyrostla ze šedesátých let." Tyto řádky poměrně věrně vyjadřují situaci: umělci této generace nepociťují křivdu, že x-let nemohli pracovat a žít, jak by chtěli, nevyčítají nic svým otcům a předchůdcům, nezajímají je politické a etické aspekty, alespoň ne zjevně, transparentně. Není náhoda, že tato divadla pracují bez dramaturgie, neznají tuto funkci — je zde autor a skladatel a pak rovnou interpret. I režisérská osobnost ustupuje do pozadí a organizátorem na scéně je autor nebo kolektiv interpretů. V souvislosti s tím se orientují na neobvyklý provoz — největší energie se soustřeďuje na jednorázové akce (společná akce Maskáč v roce 1984 v pražském hotelu Tichý, Divadelní bál v Lidovém domě ve Vysočanech — 15. 3. 1985, akce Bludiště v Junior-klubu Na chmelnici 17.—19. 1. 1986, Divadelní Lucerna — 20. 4. 1986, Kabaret u Staré party v Junior-klubu Na chmelnici 29. 3. 1987 apod.), pravidelný provoz vlastně neexistuje, neustále se vyhledávají atypické příležitosti pro prezentaci — v rámci koncertů, vernisáží výstav, festivalů (opět jednorázové).

Jelikož se osmdesátá léta uzavírají, není možné přehlédnout, že se objevují následovníci — nová generační vlna. Smělejší i ještě nesmělé pokusy souborů Vrata, Pasta, Vizáž, Bar, Quasiznaky a dalších. Replikou divadelního postmodernismu je neoavantgarda Opery Furore, úvahy můžeme uzavřít jistotou, že generace osmdesátých let nalezla svůj umělecký výraz v širším rámci než jen divadelním a celé hnutí dlouho činné pouze v amatérských podmínkách proniká i do profesionálního kontextu — bohužel dříve než v divadle je tomu ve filmu, hudbě a výtvarném umění. Tuhá divadelní legislativa brání tomu, aby tato generace měla svůj profesionální stánek, jak tomu bylo u generací Osvobozeného divadla nebo Semaforu. Amatérské podmínky jsou od určitého momentu nedostačující: umělci zakládají rodiny a obtížně shánějí obživu, nejsou prostředky na nové premiéry, soubory se přirozeně uchylují k finančně zajímavé činnosti (Křeč spolupracuje na

reklamách a vystupuje v hudebních Show Tomáše Tracyho se skupinou Laura a její tygři); Výtvarné divadlo Kolotoč dokonce od roku 1989 nevystupuje. Ani agenturní zprostředkování není nejvhodnějším pro tento typ divadelnosti. Nezmění-li se legislativa, může se stát, že vše vyřčené bude neodvratnou minulostí.

Dana Tučková

POLOČAS POZNÁNÍ

Chceme-li hledat divadelní výraz 80. let, musíme aspoň lehce připomenout ohniska pohybu, myšlení a života v uplynulém dvacetiletí českého divadla a odtud stopovat nové, život uchovávající cesty.

V 70. letech byly takovými ohnisky nebo možná spíše ostrůvky života divadla, která z nedostatku lepší terminologie nazýváme studiová. Byť profesionální divadla z amatérského podhoubí vyrůstala a materiálně-technickými podmínkami se od amatérského konání zejména v počátku příliš nelišila. Vedle nich, a leckdy ve volné nebo i těsné symbióze s nimi, rostl spontánní proud amatérského autorského divadla, který určoval zásadní myšlenkový a stylotvorný pohyb v 80. letech. Často se definoval právě ve vztahu k studiovým divadlům. To se různým způsobem týká Pražské pětky, Ochotnického kroužku Brno i studia JELO.

Přes všechny přesuny funkcí v inscenační struktuře, které složitý tvar divadelního díla v posledních letech prodělal, zůstává pořád jednou z nejdynamičtějších složek (v možnosti, ne vždy doopravdy) herec. Nejen profesionální, ale i amatérský herec tzv. autorského divadla 70. let vystupoval před diváky ve stylizovaném gestu inscenace, ale současně sám za sebe, se svým životním a uměleckým přesvědčením a názorem, které manifestačně nebo latentně, ale vždy jasně, prolínaly celou jeho hrou, ostatně spíše formou jeho bytí. Tento názor byl shodný pro všechny tvůrce představení a ideově svíral celou inscenaci. Amatérský herec 80. let (mám na mysli zejména ona výše uvedená divadla) je přece jen někým značně jiným.

Příčin této proměny je mnoho a ne všechny tkví v amatérském statutu hraní. Rostoucí atomizace společnosti vedla zejména mladou generaci k stále obtížnějšímu hledání základní životní orientace a názoru, který by měl pozitivní filozofické a mravní zakotvení. Mám-li uvažovat o práci JELO a dobrat se jeho místa jednak ve vztahu ke generačním souputníkům, jednak v kontinuitě se studiovým divadlem 70. let, je tento směr uvažování nutný a souvisí i s nakousnutým problémem herectví. Herectví JELO, spočívající na předvádění, plnění určité funkce v estetickém plánu inscenace, se sice překvapivě, ale zákonitě dostává do rozporu s nároky, které na divadlo stále zřetelněji uplatňuje vůdčí osobnost souboru Petr Lébl. Neodmyslitelnou součástí divadelního myšlení a tvorby se Léblovi totiž stává sociální vědomí a mravnost, formulující shodně životní i umělecký názor. V uvědomění si této potřeby vidím spřízněnost jeho tvorby s divadelní avantgardou 70. let. V komunikaci pomocí estetické stylizace, ve snaze „nahustit" pomocí stylizovaného výrazu inscenaci maximálním množstvím informací o jejich významu, má JELO nejblíž k Divadlu na okraji; poetikou i metodami práce se však od sebe zcela odlišují. Problémy herectví JELO vyplývají právě z vnějškovosti některých dosud uplatňovaných postupů, které jsou ovšem součástí poetiky (což se mstí právě herectví), a z nedostatečného společenského vnitřního zdůvodnění a precizace jednotlivých úkolů.

Tvaroslovím, syntaxí, vztahem k jazyku a textu vůbec jsou JELO i Petr Lébl sám pevně zakotveni v 80. letech. Dobře znají, ale i cítí poetiku videoklipů, založenou na maximálním hromadění obrazových informací řazených souřadně, přirozeně vyrůstající z kultury postmodernismu a postavantgard, pro něž není překračování hranic žánrů, ironie a mnoharozměrnost něčím novým, a tudíž významonosným, nýbrž základním způsobem vyjadřování.

Oficiální česká společnost, česká kultura a české divadlo má ovšem k výše uvedeným jevům vesměs poměrně daleko. Navíc Lébl rozhodně netvoří v přímé závislosti na vnějších impulsech, byť sebesvůdnějších. Vzděláním výtvarník, s nevšedně hlubokými znalostmi české i světové hudby, s touhou dělat film (ve kterém by okamžitě využíval všechny myslitelné divadelní postupy) dělá divadlo jako nejlepší reálnou možnost svého talentu. Do divadelního dění vstoupil ve dvaceti letech, když se skupinou přátel — tehdy ještě v rámci ochotnického divadla DK pražských Dopravních podniků Doprapo — nastudoval u nás první amatérské provedení amerického prozaika, britského i brilantního společenského kritika K. Vonneguta; *Groteska* oslovila kritické publikum

Šrámkova Písku v roce 1986. Na tomtéž festivalu se představil také Ochotnický kroužek z Brna Kafkovou Amerikou a obě tato představení byla hodnocena jako nejpodnětnější zážitky festivalu. Téhož roku na podzim se Groteska zařadila i k nejvýraznějším událostem Festivalu divadelního mládí v Českých Budějovicích.

Vonnegut psal Grotesku jako hru; princip hravosti a tím jisté (alespoň na první pohled) nezávaznosti i neodpovědnosti proniká celou knihou. A právě to z ní činí osvobodivé čtení, při němž svobodný intelekt získává nad realitou ten správný nadhled a může si užít pohybu ducha. O tuto intelektuální hravost se opřel Lébl se svým souborem a vytvořil představení plné sarkasmů, ironie a záblesků bezmocného vzteku s touhou zničit to, co nemohu změnit k lepšímu. Přesto vše bylo prosvíceno rozkoší ze hry, z možnosti i schopnosti si hrát, životním elánem a mimořádnou vitalitou.

Scénárista, výtvarník, režisér i herec Lébl už v Grotesce uplatnil řadu postupů (tehdy ještě spíše v poloze nápadu), z nichž se dnes začíná tvořit metoda a styl JELO. Lébl ovšem sám narušuje nebo radikálně obměňuje všechno, co by se mohlo zdát příliš zřetelným a zařaditelným. Z tohoto hlediska nelze proto postupy, uplatněné v jedné inscenaci, mechanicky „objevovat" v dalších, spíš je třeba rozvíjet některé vlastnosti, danosti a tendence talentu ve vztahu ke konkrétnímu materiálu každé inscenace zvlášť.

Rozpornost reakcí prakticky na všechny opusy JELO pramení i z této obtížné zařaditelnosti; příčinou však zůstává i rozporuplná podstata kreací JELO, daná naddimenzovaností dílčích sdělení, mírou jejich stylizace a někdy též neurovnanými vztahy záměru a tvaru.

Herectví Grotesky — začneme-li od něho — bylo herectvím osobností autenticity, plynoucí sice z ryzího amatérismu, ale ve své brutalitě, radosti ze hry a ze ztotožnění se smyslem inscenace nakažlivé a fascinující. I zde — zřejmě nejméně — se ovšem projevily prvky nebo tendence, charakteristické v mnohem větší míře pro Ochotnický kroužek i pro herectví Pražské pětky: předvádění, plošné zobrazení figury — jako bychom hleděli spíš na její dvojrozměrný obraz, jakoby postavy na jevišti dabovaly samy sebe. Tento vývoj se dá s jistou dávkou spekulace odvodit zpětně, v inscenaci Grotesky se tyto momenty rozhodně nejevily ani zřetelně, ani jako problém.

Ve scénografii, svícení a režii znamenala Groteska pro Lébla charakteristickou a v českém divadle objevnou práci s optikou. Zatímco studiová divadla 70. let si mistrovsky osvojila umění střihu v práci s časem, objevil Lébl v Grotesce — aniž by si to tehdy ovšem mnoho lidí uvědomovalo — možnosti divadelního obrazového střihu změnami ohniska v prostoru. Souběžně zkoumal i analogické možnosti práce se zvukem. (Předchozí generace — od „pětníku" v Rubínu po Procházkovou výstavní síň DNP — řešila otázky prostoru, jímž byla limitována, jinak a inscenaci, jejíž jednotlivé složky vůči sobě zrovnoprávnila, podřizovala tématu, výpovědi a její intenzitě.)

S optikou i akustikou jako významonosnými i významotvornými složkami inscenační struktury souvisí i jiný vztah k významové rovině slovního sdělení, tedy k textu. V centru Léblovy pozornosti a zájmu není ani tak vlastní význam, případně polysémentičnost a metaforičnost textu, ale možnosti měnit význam v jeho smyslu i intenzitě podle inscenace.

Dalším momentem, který můžeme sledovat v jeho proměnách v každé inscenaci JELO a který je spojnicí s ostatními generačními druhy, je výrazná estetizace divadelního sdělení. Estetizace, která ovšem neznamená zkrášlování, i když potřeba krásy, výlučnosti a jisté pompy patří do rodokmenu JELO. Oproti této tendenci je vždy (i když na povrch vyplouvá zřídka a jen občas) přítomno „NEPATŘIČNO", které souvisí s ironií a sebeironií jako všudypřítomným a všepronikajícím paprskem, osvětlujícím téměř každý záměr, názor i každý čin. Ironie jako konstituující prvek uměleckého díla a ironizace tvorby jako jeden z tvůrčích principů je příznakovým rysem, zařazujícím JELO neomylně do 80. let našeho století.

V době Grotesky tato fakta, z nichž se dnes již dá odvozovat vyhraňující se poetika JELO, zdaleka nebyla pojmenována tak viditelně. Festival divadelního mládí v šestaosmdesátém roce znamenal — jak se tehdy všem zúčastněným zdálo — nástup nové režisérské generace do českého divadla. Širší veřejnosti se představila plejáda mladých, režisérských osobností přibližně ve věku od jedenadvaceti do pětatřiceti let, a s nimi plejáda výrazných a originálních divadelních názorů i myšlenkových světů. Ve shrnujících článcích o festivalu bylo pak konstatováno, že přes rozdílnost tvůrčích přístupů i názorových a tematických východisek se mladá generace režisérů vyznačuje zejména novým vztahem k výtvarným prvkům, že klade velký důraz na barevnost, chápe kostým a ještě více masku v různé nově modifikované dramatické funkci, že do výtvarně-dramatického názoru proniká fenomén módy.

Petr Lébl jako student prvního ročníku divadelní režie a jeho amatérský soubor se zde více než čestně vřadili mezi ty představitele, kteří jsou v českém profesionálním divadle 80. let synonymem nepokoje, pohybu, rizika, překvapení.

Na rozdíl od tristního stavu — způsobeného mj. roztříštěností práce v jakém se nalézá mladá česká režisérská generace, mohl Petr Lébl se studiem JELO rozvíjet naznačené tendence, názorové a myšlenkové orientace, prostě druh talentu (a nezapomínejme, že talent je vždy také podmíněn

dobou) sice v amatérských podmínkách, ale kontinuálně.

Tato dnes již několikaletá práce umožňuje přiřadit JELO jako divadelní soubor a Petra Lébla jako mnohostrannou a invenční uměleckou osobnost k tomu úzkému proudu divadelní tvorby, která provokuje a tím nutí k pohybu a myšlení a (viz začátek) umožňuje život.

V roce 1985 uvedlo JELO ještě Léblův původní scénář *Tauridius*, v roce 1986 připravilo scénickou montáž z veršů Ch. Morgensterna *Polepšovna* a v roce 1987 měla premiéru další inscenace *Had*.

Oproti Grotesce, kterou JELO otevřelo svůj „volný rodinný cyklus" (pokračující Hadem a Přeměnou), vstoupil Lébl v Tauridovi na tenký led vlastního scénáře. Pro vnitřní bezobsažnost a životní faleš skutečnosti hledal zrcadlový obraz ve výtvarné přebujelosti, ale i malichernosti rokokové formy. Tauridius se v realizaci stal obrazem sebe sama — forma převážila nad obsahem. V roce 1985 však nebylo možné přehlédnout, že šlo o obraz uměleckého slohu, který byl „úzce spjatý s vyvrcholením a krizí dvorské kultury", a který „zasahuje do všech jejích složek (etika, erotika, móda, umění, architektura, literatura atd.)"*) Tauridius byl proveden v intencích později vyjádřeného Léblova názoru, že dělat politické divadlo je jako dělat modrou modř.

K Morgensternovi se dnešní mládí pravděpodobně dostalo přes rockovou interpretaci skupiny Stromboli s M. Pavlíčkem a B. Basikovou. Ještě předtím však „znovu objevilo" Morgensterna JELO inscenací *Polepšovna* (1986). Hravě poetickou groteskní vystřídala groteskní zla a násilí, podtržená jedovatou barevností. Koneckonců nevinné groteskní hry Grotesky se obarvily hodně načerno. Morgensternova poezie nepozbyla svou hravost, ale v interpretaci chovanců polepšovny dostala poněkud nečekané významy a scénický projekt aktuální společenský význam.

V roce 1987 uvedl Petr Lébl vlastní adaptaci novely M. Eliada *Had*. Lébl přistupuje k interpretaci literární předlohy jako k dialogu (ostatně někdy dost ostrému) s literárním autorem a partnerem. Přetlumočení Eliadovy novely je však vzácně věrným vystižením podivného, znepokojivého dotýkání se mýtu jako zasutých, zapomenutých, ale stále citlivých bodů lidské paměti, lidského vědomí se skutečností. Napůl legenda, napůl společenská konverzačka — už v literární předloze vzácně čistý hybrid, což zní jako nesmysl, a o to je Had knížka i Had divadlo dráždivější: konvenční morálka vede ke ztrátě vlastní identity, autenticity myšlení. Mýtus jako průnik historické i společenské paměti do zmechanizované reality sice rozvrací konvenční vztahy, rozrušuje zaběhaná klišé a jistoty, ale provokuje ke svobodě, jejíž nejvyšší kvalitou je láska. Z hlediska vývoje JELO i Lébla znamená tato inscenace posun od „slibů" Grotesky k „vděkům" Hada.

Začněme stejně jako u Grotesky herectvím. Spontánní, i když nezkušené herectví se proměnilo v zřetelně stylizovaný projev, nepsychologizující, nicméně v jasných rysech sdělující jak „téma" postavy, tak její „fungování" v inscenaci. Neexistence vztahů mezi jednotlivými postavami byla jedním z témat inscenace — herecké předvádění, navíc mimořádně ukázněné a vnitřně zaujaté, zde bylo adekvátní.

K proměně došlo také v chápání principu hry. To, co bylo v Grotesce životním principem, přeneseným na jeviště, se v Hadovi objektivizovalo. S principem hry se pracuje jako s možností pro život, ale tento princip má více variant včetně své zmechanizované, konvenční a zmrtvělé podoby. Posun v chápání i způsobu uplatnění tohoto principu je jeden z nejzávažnějších v režisérském i scénáristickém Léblově vývoji. V dalších dvou inscenacích — Matě Hari a v Přeměně — se různě transformuje, ale už nestojí ve středu zájmu.

Optika jako základní prostředek režie je v Hadovi vzácně vyrovnaná a čistá. Nasvícené nehybné postavy před obrovskou bílou plachtou jako úvodní celek a symetrický závěr s prosvícenou plachtou, otevírající pohled na jezero, moře, nekonečno, na hrdinku osvobozenou od rodinných pout a konvencí, která se zvolna vzdaluje vstříc čemu? Slunci, lásce, smrti? Závěrečný obraz Hada doprovází líbezný rockový šlágr, zadírající se charakteristickým chraptivým hlasem Jany Kratochvílové. Kromě střídání celků, polocelků a detailů, vyřezávaných světlem, Lébl v Hadovi používá i „pohyb kamery" — v pohyblivém hledáčku „světelného štychu" zaměřuje pozornost diváka žádoucím směrem. Světlo se ovšem v okamžiku potřeby stává i „světelnou rekvizitou", např. ve scéně vyvolávání hada, mýtického zvířete, je právě světlo a tma vystižením onoho „je a není".

V dětském světě Grotesky nebylo třeba odlišovat reálný a nereálný svět, oba byly stejně vyvrácené od základu. Ve světě dospělých v Hadovi podnikl Lébl (a dokonce několikrát) ono zvláštní proklouznutí z reality do snu, představy, které je dalším charakteristickým rysem jeho tvorby a s nímž se setkáváme v každé jeho inscenaci. V Hadovi jsou to ty sekvence, ve kterých se kreslí sny, je to návštěva Doriny ve vodní říši; jiného rodu je podivná hra s masem, která končí písničkou o barvách — děsivá hra je metaforou děsivější skutečnosti.

Ony „průniky" se často podobají okamžikům vědomí jako dajà vu, ale také „okno", kdy se za bdělého stavu přeneseme pro okolí nepochopitelným skokem do jiných krajin vědomí nebo kdy do vědomé sféry nečekaně pronikne signál podvědomí. Jejich funkci v inscenaci nelze vždycky přesně defino-

*) Malá československá encyklopedie, ACADEMIA Praha, díl 5.

vat. Pokud jde o hru, pak přesahuje rozměr hry i rozměr snu, jsou to opravdu uklouznutí do jiného světa, ale jsou v tvorbě JELO podivnou a nezaměnitelnou špetkou magie a iracionálna, která možná způsobuje celkový dojem lehkosti.

Ani v této inscenaci se Lébl nezpronevěřuje p r i n c i p u i r o n i e jako základnímu prvku svého vidění a své umělecké metody. Uplatňuje se v Hadovi už ve volbě hracího prostoru — herci hrají v hledišti, diváci je pozorují shora, usazeni na jevišti. Projevuje se i ve volbě různých jazykových rovin textu a proniká do vztahů jednotlivých inscenačních složek. S ní úzce souvisí kategorie „nepatřična", žánrových, jazykových, významových a všech dalších možných faux pas nebo schválností a drzostí. Zpravidla ovšem nejde o jednotlivosti, ale o momenty a jevy, fungující „správně" v dalších plánech a rovinách inscenace.

Každá z inscenací JELO má svou určující barevnost. Úloha barvy jako vizuálního významotvorného prostředku je jedním z typických rysů mladé divadelnosti 80. let. Její funkce doznává výrazných proměn oproti tradičnímu chápání i použití. Lébl výtvarník i Lébl režisér pracuje s barevnou a tvarovou symbolikou i znakovostí a pro každou inscenaci hledá jí adekvátní barevné vztahy a významy. Divácká vnímavost a pozornost vůči těmto složkám představení násobí účinek hry i pochopení jejího smyslu. Domnělá dešifrace na základě jiných konvencí než těch, které tvoří inscenaci, vede nezadržitelně k nedorozuměním asi takového typu jako „když trubka, tak Kmoch", „když housle, tak Dvořák" nebo „když klavír, tak Chopin". Preciznost práce s barvou a podobně s maskou a dalším materiálem není samoúčelná a umožňuje určit barevný znak každé inscenace, který je současně kódem její atmosféry, naladění a často i tématu.

Vzestup a pád slavné tanečnice, s nímž se prolínají osudy kostýmního výtvarníka Romana Tirtoffa, ale i mezní životní okamžiky průkopníka trikového filmu G. Meliése, S. Bernhardtové a dalších slavných, i když dnes už jen stínových osobností své doby, to je syžet divadelní úvahy o místu a významu talentu ve společnosti, kterou s názvem *Mata Hari* uvedlo JELO v roce 1988. S podobnou naléhavostí, mnohovrstevnatostí i tragičností připomněl místo umělce ve společnosti ve 2. polovině 70. let S. Vála svým poetickým triptychem (Ekkykléma, Depěše na kolečkách, Champliniáda) v tehdejším Hadivadle; čerpal ovšem z jiných zdrojů a vyjadřoval se zcela jinými prostředky. Konfrontaci potřeby talentu, fantazie a svobodného myšlení se společenskou utilitárností však nastolují — i když v poněkud jiných rovinách — oba.

V roce 1985 připomenul Tauridus úpadkovou kulturu rokoka v poměrech ruského carismu. Mata Hari z roku 1988 je mimo jiné Léblovým vyznáním lásky a okouzlení Art Nouveau, které „se rozvinulo jako proces konvergence mezi protiklady soudobého naturalismu a idealistického romantismu a symbolismu."*)

Je i reflexí současného pohybu umění, které v 80. letech dospělo k míšení stylů, žánrů i poetik. Považuji Matu Hari za další důležitý stupeň ve vývoji Léblova talentu i v práci souboru. Herecké problémy, které se vyjevily v Přeměně, však poznamenaly již tuto inscenaci a dá se předpokládat, že by je hleděl řešit, kdyby se Mata Hari bývala hrála. Takto se přenesly do struktury jiné inscenace, což pochopitelně bylo ke škodě věci.

Při zpětném pohledu se dají v práci JELO vysledovat dvě dramaturgické linie. První, tvořená Groteskou, Hadem a naposledy Přeměnou, vyrůstá z tématu mladého člověka uvnitř rodiny. Tento zdánlivě úzký rámec je vždy překračován. V Grotesce satirickou a groteskní nadsázkou, jejíž kořeny i zacílení je společenské, v Hadovi průnikem mýtu, který přesahuje do hlubin individuálního vědomí i nejstarších zážitků lidstva a má tak všelidskou platnost. V Přeměně vyrůstá z obrazu rodiny a narušení jejích mechanismů obraz narušené společnosti, která na nevyřešení svého vztahu k jedinci doplácí rozpadem všech základních vazeb a funkcí.

Tento výklad je ovšem pouze jednou stranou mnohostěnu, který *Přeměna* nabízí. Důkladný rozbor Přeměny by zasluhoval samostatnou studii na téma „obraz paradoxu jako principu společenského bytí". Jestliže jsme v předchozích úvahách sledovali proměny chápání hry coby životního principu jako základní stavební prvek poetiky JELO, ústí v Přeměně tyto postupy právě do paradoxu. Komponent hravosti se nevylučuje, ale nabývá jiné platnosti. Nic v Přeměně neplatí jednoznačně. Ve všech složkách se objevují znaky, odkazující jak v rámci inscenace, tak mimo něj ke zdvojování, popírání a různým inverzím sebe sama. Hudebním rámcem je Smetanova Prodaná nevěsta (což samo o sobě ve vztahu k vývoji Markéty má ironicko-paradoxní smysl, násobený navíc chápáním Markéty jako symbolu). Vedle Smetany však slyšíme slavnou hospodskou píseň z Kabaretu a v závěru podivné „africké" rytmy, po nichž se znovu vrátí v „Dokola, dokola" Smetana. Jednotlivé situace tak dostávají kromě svého základního významu, který se nepopírá, další parodický smysl.

Podobně pracuje Lébl s kostýmem. Do Přeměny pronikají Psohlavci, vyšňořená Markéta ve vítání Návštěvníků připomíná najednou ruskou carevnu i tanečnici z lidového souboru písní a tanců a tančí s jejich vůdcem taneček, který vyjadřuje něco mezi majetnickým vztahem pána k sličné poddané a námluvami a končí Markétiným vyzdvižením na rodinný stůl. Z ubrusu pohotově stvořený bílý prapor, kterým

*) Malá československá encyklopedie, ACADEMIA, díl 5.

Markéta mává, je znakem pokory, odměněné ale okamžitě „pozdvižením" a oslavou.

Paradoxní proměnu v negativ vlastního obrazu prodělává po Řehořově smrti a vyrabování bytu celá rodina. Barvy mizí, zůstává černý otisk rodičů v bílých rámech, které jsou ovšem i onou „výletní tramvají" z Kafkovy povídky. Tramvaj dojela ale mnohem dál, než kam Kafka rodinu poslal.

A jsme u dvou základních problémů Přeměny. Lébl přečetl Kafkovu povídku nejen v jejím dějovém plánu a jeho významu, ale domyslel ji jak v celku Kafkova myšlenkového odkazu, tak v historických souvislostech vývoje českého národa až k současnosti. Toto obrovské sousto přesahuje samozřejmě ve všech směrech rámec Proměny. Navíc inscenátoři sledovali i onu zmíněnou linii mládí ve vztahu ke společnosti přes rodinu. Našli pro své zcela objevné záměry (jak ve výkladu Proměny, tak v generačně novém chápání Kafky) takové množství vyjadřovacích prostředků, že jejich vršení, překrývání a inverze (při metodě přecházení znaků z jednotlivých složek a významových plánů do jiných) jejich účin sice posiluje, ale do té míry, že dochází k tzv. ultraparadoxnímu reflexu u některých vnímatelů. Nedomnívám se, že zvolený záměr ve svém celku selhal, naopak, myslím, že Přeměna v nárocích, které klade na pohotovost, pozornost, intelektuální i emocionální aktivitu diváka svým způsobem předbíhá dobu. Předbíhá průměrnou diváckou ochotu ke spolupráci, vypěstovanou minimálními nároky zpomalených konvencí českého profesionálního divadla, tzv. kamenného typu. Zároveň si však myslím, že herecké úkoly v Přeměně — a to se týká druhého problému — přesáhly schopnosti, které soubor zatím má. V Přeměně je prostor pro vnitřní motivaci postav mnohem větší než v předchozích inscenacích, ale chybějí prostředky k jeho naplnění. Další vývoj souboru musí nezbytně vést i k vyjasnění těchto problémů.

Druhá dramaturgická linie — Tauridus a Mata Hari, ve svém záměru výtvarnější, sleduje stejná témata v jejich společenštější a obecnější poloze. Obě linie se však prolínají a Přeměna syntézou předchozích výsledků vlastně oba směry svírá.

Základní stavební prvky metody i utvářejícího se stylu JELO, formované především typem talentu Petra Lébla, není snad třeba opakovat. Za podstatné považuji jak originální rozvíjení objevů předchozí generace studiových, amatérských, autorských a profesionálních divadel — především v úsilí o polysémantičnost divadelního tvaru, tak konkrétní příbuznost s vlastní uměleckou generací včetně jejích problémů a jasně čitelné zakotvení v společenské situaci. To nové, co zároveň odlišuje poetiku JELO od ostatních souborů, ale i od předchůdců, je zejména ono filmařské vidění, neprosazující se v časové rovině (což jsou objevy předchozí generace a Lébl je již logicky považuje za samozřejmé), ale v nové prostorové optice a analogicky ve výzkumech akustických. Rizikem je zatím výrazová, ale i významová přebujelost a vzájemná neadekvátnost. Českému divadlu však myslím nehrozí v současné době nadbytek originality, živých pramenů fantazie a odvahy k osobitosti myšlení i vyjadřování. To všechno jsou kvality, které JELO přináší v míře provokativně velké.

Margita Havlíčková

OCHOTNICKÝ KROUŽEK

Publikum, které se v hojném počtu sešlo jednoho červnového večera roku 1985 na zahajovací premiéře Ochotnického kroužku v sále v Šelepově ulici v Brně, mohlo vytušit, že je přítomno zrodu nového slibného divadla. Premiéru měla původní adaptace románu Franze Kafky *Amerika*, vyšlá z pera dvou členů souboru Jana Antonína Pitínského a Petra Osolsobě, kteří se oba svorně podíleli i na režii inscenace.

Zvědavost a zájem obecenstva musel tehdy vzbudit už samotný fakt, že si kdosi téměř neznámý, kdosi velmi mladý a skoro bez zkušeností troufl na tak dlouho u nás tabuizované jméno Franze Kafky. Představení však ukázalo, že to byl ze strany souboru po všech stránkách promyšlený zahajovací krok. Příběh šestnáctiletého Karla Rossmanna, vrženého do komplikovaného, nepochopitelného světa plného zašifrovaných situací a vztahů, byl ztvárněn s využitím výrazových prostředků zralé invence, především však s důrazem na identitu zážitků a zkušeností imaginárních Kafkových hrdinů s jejich mladými představiteli.

Inscenace Ameriky, tak jak byla nastudována a předvedena Ochotnickým kroužkem, vyzněla jako přesné pojmenování existenciální situace všech zúčasněných a stala se tak jejich jednoznačným programovým prohlášením, formulovaným prostřednictvím samotného divadelního artefaktu. Nová nastupující divadelnická generace tehdy mj. prokázala i svoje právo na Kafku, na něhož se po jistou dobu oficiálně po-

hlíželo jako na nepřípustně odlidštěný a naší společnosti cizí element.

Inscenátoři se vyhnuli všem snahám podkládat výchozímu textu jakékoli významy, které by v něm nebyly už předem obsaženy. Plně se spolehli na sílu původní výpovědi autora, aby ji přetlumočili vlastními výrazovými prostředky a vytvořili strhující podívanou jak v jednotlivých výstupech, tak v celkovém účinu. Při práci na inscenaci se už tehdy sešlo základní jádro souboru, které je v něm aktivní dodnes. Kromě obou zmíněných režisérů Jana A. Pitínského a Petra Osolsobě, ale i herců a organizátorů nejrůznějších akcí Ochotnického kroužku, to byl autor hudby Luboš Malinovský, scénograf Tomáš Rusín, herci Štěpán Rusín, Martin Dohnal (rovněž autor hudby k některým pozdějším inscenacím Ochotnického kroužku), Michal Zavadil, Jaroslav Šimako Ludvík, František Hroník a herečky Marie Ludvíková, Alice Stuchlíková, Regina Petrželková a další.

Hlavní role Karla Rossmanna připadla Štěpánu Rusínovi. Ten jí vtiskl rysy přirozené plachosti, která je vytrvale nanaleptávána okolnostmi i sama sebou. Jeho dobrá vůle navázat kontakt a uspět v zašifrovaném světě naráží v řadách epizod na bariéry zvláštních společenských rituálů, jimž se Rossmann odmítne podřídit, takže dochází k jeho definitivnímu krachu. V okamžiku, kdy měla inscenace adekvátně s románem takto končit, však došlo snad k nejmarkantnějšímu sepětí kolektivu Ochotnického kroužku s myšlenkovým posláním dramatizace: všichni účinkující přešli na vyvýšené, do té doby prázdné a v prostoru samotné inscenace záměrně nevyužité jeviště (scéna Tomáše Rusína využila původních dispozic sálu na Šelepově a situovala hrací prostor inverzně do zadní části místnosti na stabilní kamenné schodiště), aby se publiku představili občanskými jmény a povoláním. Tento moment znamenal nejvýraznější propojení skutečnosti s fikcí, časové roviny současné a uplynulé, herců a hraných postav a také jeviště s hledištěm jako přesah jednoho v druhé a současně jako vytvoření jediné identické reality. Základní orientací Ochotnického kroužku se tak už od první inscenace Kafkovy Ameriky stalo mapování lidské situace ve světě a tvrdošíjné hledání a pojmenovávání příčin ohrožení smyslu lidského bytí.

Tuto cestu sledovala proto i další inscenace, jíž byla složitá montáž *Abrahamus patriarcha,* inspirovaná ekumenickým překladem bible, některými texty Kierkegaardovými a básnickou sbírkou současného německého autora Helmuta Heissenbüttela Prohlášení nosorožce. Autor scénáře a režisér Luboš Malinovský (spolu s ním se na režii podílel Jan A. Pitínský) vytvořil komplikovanou, avšak působivou scénickou kreaci. Na podkladě příběhu o obětování Izáka vznikla odvážná konfrontace drsné přímočaré pravdy zákona a lákavé demagogické lži. Tyto dva vzájemně se prostupující světy byly v inscenaci neoddělitelně přítomny od samého počátku a nedalo se určit, který z nich je dominantní. Všechno zde bylo zmnoženo, rozvedeno do nesčetných podob a úhlů. Zástup, společenství, dav anebo také sbor byl tvořen bíle oděnými postavami s účesy tvarovanými jemným šedým kaolinem. Pohyboval se ve stylizovaně tanečních gestech přesně podle příkazů oranžově oděného Vyvolavače — vůdce (Michal Zavadil) a tvořil mu ve svém celku jediného rovnoprávného kolektivního protihráče. Pohyby sboru po podlaze hustě posypané drobnými a lehkými polystyrénovými proužky („Učiním, že tvého potomstva bude jako prachu země") byly obřadné a nesmyslné, podle toho, zda před ním stál vůdce ve své vznešené anebo bláznivé podobě. Hlasy, odříkávající magická slova, přecházely od nezřetelného šepotu, znějícího jako přesýpání písku či jako šumění větru, až do fortissima řevu. Gestický i hlasový projev herců byl těsně spjat s hudební složkou inscenace (hudba Martin Dohnal) tak, že spolu tvořily ve svém významu nedělitelný celek, přibližující se nejspíše formě obřadného oratoria.

Svět niterné osobní angažovanosti na straně jedné a plytká pravda falešných proroků všech dob a věků na straně druhé byly ústředním tématem inscenace. Vnější zmatení dostoupilo vrcholu ve scéně vyhlazení Sodomy, které bylo předvedeno jako narůstající drama prostřednictvím nejjednodušších prostředků: sloup živého ohně, kouř, zvuk valících se těžkých železných spirál. Svět se zdál být rozvrácen, nic jej už nemohlo pozvednout a zachránit. A právě tehdy, téměř na závěr, vstoupilo na scénu dítě — Izák, jako jediná z postav, která nebyla nijak a ničím zdvojena. Jednoznačně pouze on sám byl synem Abrahamovým, přislíbeným Hospodinu. Vešel bílý a neposkvrněný, ruce v adoračním gestu, oči dosud zavřeny. Vlasy mu obřadně pomazali jemným blátem, a tím se před očima přítomných zrodil k životu ve společenstvu. Proto následující putování k hoře Moria už nebylo jen záležitostí Abrahámа, Izáka a Hospodina, nýbrž všech. Konec zůstal otevřen, jako by i každý z diváků byl vybídnut k účasti na oběti.

Inscenace ukázala souhru protagonistů a sboru i invenci obou režisérů k použití světla, zvuku i rekvizit. Myšlenkový dosah inscenace a závažnost svědectví v ní obsaženého byly nepopiratelné. Její tvůrci sáhli k tajemným, dávno minulým rituálům, aby v nich nalezli výmluvnou paralelu s dneškem.

Na podzim roku 1986 realizoval Ochotnický kroužek ještě jednu premiéru. Byla to hra Oscara Wildea *Salome,* která vznikla ze spolupráce s mladým polským režisérem a hercem Markem Proboszem. Inscenace se vyznačovala důrazným soustředěním na expresívnost hereckého projevu,

v tom smyslu, jak ji prezentuje současné polské experimentální divadlo a jak ji u nás téměř neznáme. V tomto směru byla zcela ojedinělou, výjimečnou záležitostí přímo v celkovém kontextu našeho dnešního divadla.

Studie úzkostného snu — tak by se dala velmi stručně inscenace pojmenovat. Ne náhodou ji režisér sevřel do prostoru jeviště i s diváky, jejichž počet byl tak velmi omezen. Scéna byla uzavřena ze všech čtyř stran, portál zakrývalo bílé plátno. Pro diváka už samotný fakt, že se ocitl za oponou, v místech tradicí vyhrazených jen hercům, byl něčím mimořádným, a proto i jeho koncentrace byla maximální. Když diváci zaujali svá místa, vešel herec Marek Probosz a usedl k malému stolku s rozžatou lampou, aby se proměnil v postavu princezny Salome. Součástí malého zákoutí, snad pokoje, snad divadelní šatny, bylo kromě stolku a židle ještě nástěnné zrcadlo, opakováním parodující předváděný příběh. V neuvěřitelně malém prostoru mezi stolkem, skupinou diváků a velkou bednou, představující Jochanaanovo vězení, byl odehrán známý bizarní příběh lásky princezny Salome. Shůry sem navíc pronikala skutečná Boží ruka v podobě obřích krápníků, visících prstů (dřevěná plastika sochaře Jana Šimka). A tak jako ve skutečném snu lze prožít rozdvojení sebe sama, našeho já fyzického a psychického, tak i zde byla Salome ztvárněna dvěma herci současně: Markem Proboszem a Leonou Kvasnicovou. Kvasnicová vytvořila duchovní protějšek tělesné posedlosti Proboszově. V logice snu zůstala i dvojjazyčnost inscenace, Proboszova polština a čeština ostatních herců. Také královská dvojice (Herodes — Michal Zavadil, Herodias — Marie Ludvíková) byla dokonalou studií posedlosti, jejíž zdroje nutno hledat v úzkosti ze snění — i to totiž spoutává, svazuje a činí člověka nehybným. Kolečková židle, na níž přivezli Herodese, nebyla proto ani zdaleka jen levným symbolem. Mezi protagonisty, mezi jejich posedlostmi nebylo možné spojení. Rozhodla-li se Salome přesto navázat kontakt s prorokem Jochanaanem (zpívaný Petrem Vášou), mohla tak učinit jedině v rovině nicoty, v rovině smrti, čímž byl kontakt současně anulován.

Inscenace v pohostinské režii Marka Probosze prověřila až do krajnosti všechny možnosti divadelního fenoménu a potvrdila, že jeho cesta může vést velmi hluboko, až k pramenům snů, o nichž buďto nevíme, anebo nechceme vědět.

Salome, jakkoli se to zdá být paradoxní, předznamenala svým způsobem dnes už proslavený *Ananas* (s podtitulkem medium-fox thriller 1959) autora Jana A. Pitínského. Zdrojem obou inscenací byla sféra snu. Jestliže ovšem Salome představovala výkřik z úzkostného snění, pak ananas připomínal zmatenou a přece logickou strukturu všedního obsedantního snu. V groteskní, černým humorem zbarvené koláži se v rychlém sledu prolínaly dobové reálie z přelomu 50. a 60. let s fantaskně snovými absurdními situacemi. Příběh studenta medicíny Vlčka (Michal Zavadil), který při poklidném odpoledním popíjení čaje zabije bez příčiny vlastní tetičku (Jitka Kvochová) kladivem do hlavy, a následně zdolává potíže s odstraňováním mrtvoly, připomínal tíživou noční můru, z níž se sice s úlevou probouzíme, ale jejíž důsledky ještě dlouho pociťujeme i ve stavu bdění.

Všechny postavy, s nimiž se student Vlček setkává, podléhají permanentní proměně. Jejich autentické tváře neexistují a mohou se proto proměnit v upíry, slečny, pány, básníky, polské horaly, slídící domovnice, recitátory, funkcionáře, taneční mistry, studenty, rekreanty, maškary, domorodce, historické postavy, prostě v cokoli. Distingovaná tetička se svou sentimentální francouzštinou a solidní prvorepublikánskou výchovou působí v přítomnosti těchto fantomů stejně absurdně jako exotický plod ananasu uprostřed středoevropských poválečných vánoc. Nejgrotesknější postavou hry je společenský průvodce večerem Christoforo (Martin Dohnal). Zářivý, elegantní a pružný, v bílém fraku s vlajícími šosy, jež připomínají andělská křídla (vskutku byla podšita peřím), se nikterak netají tím, že má svůj původ v nejtemnějších hlubinách démonismu. Je to právě on, kdo vsazuje příběh do rámce snové fantasmagorie, a to nejen svým sugestivně dekadentním zjevem. Chrisforo je odborníkem na sny a na minulost (tu má, jak jinak, skvělou — rozuměj: idealizovanou), která se vyznačuje jediným děsivým rysem nenávratnosti, definitivního konce, absolutní nicoty — smrti. V Ananasu má smrt mnoho groteskních tváří; přesně tolik, kolik postav ve hře vystupuje. Diváci se smějí a baví a přitom jim běhá mráz po zádech, nikoliv z naivně morbidního příběhu studenta Vlčka, nýbrž právě z oné neustálé proměnlivosti.

Do tohoto dance macabre konce 50. let vpadá čas od času postava dnešního současníka. Je nazýván Františkem a přestože přichází v odřených riflích vždy v nesprávnou chvíli, je všemi zúčastněnými neustále očekáván jako kdosi velmi směrodatný; avšak ani František v závěru neutají svoji chimérickou podstatu.

Pitínského Ananas dosáhl obrovských úspěchů nejen u brněnského publika, ale i na nejrůznějších přehlídkách a festivalech po celé republice. Inscenace, na níž se kromě členů Ochotnického kroužku podílela řada externích spolupracovníků, byla časopisem Amatérská scéna označena za představení roku. Na Šrámkově Písku v roce 1988 vyvolala nezvyklou vlnu sympatií účastníků přehlídky bez rozdílu věku a názorů atd.

K úspěchu snad nejvíce přispělo sugestivní vyjádření atmosféry přelomu 50. a 60. let, ačkoli většina účinkujících pa-

třila ke generaci mnohem mladší. Ananas byl navíc prvním původním textem, který Ochotnický kroužek realizoval. Svého kmenového autora nalezl v dosavadním režisérovi Janu A. Pitínském. Mimořádná schopnost divadelního cítění, schopnost ironického nadhledu nad absurditami života a v neposlední řadě jeho permanentně přítomná úzkost a strach z degradace lidskosti, činí z Pitínského jednoho z našich nejnadanějších současných dramatiků. Svědčí o tom i jeho další hra *Matka*, tzv. „sociální drama".

Jestliže v Ananasu byl základním stavebním prvkem nonsens a černý humor, s nímž si celý soubor pod vedením Pitínského s chutí pohrával, pak Matka přerostla v černou komedii se všemi atributy dobrého absurdního dramatu. Základní situace — život rodiny ovládaný pevnou rukou matky — tváří se veskrze reálně. I zde se však železná logika děje ukáže být obludnou logikou irreálného snu. V inscenaci Ochotnického kroužku byl prvním posunem z normálu už samotný začátek: postavy přítomné na jevišti (matka, otec a dědeček čekají na návrat syna Antonína) jednaly jako velké automaty či loutky. Pohybovaly se, otvíraly ústa, ale z reproduktoru za ně mluvil autorův hlas. Brzy se však samy chopily svých textů a hra pokračovala poháněna již vlastní energií. Dalším posunem je stylizovaná řeč, jakési pseudonářečí. Nelze si nepovšimnout, že zvláštní neexistující jazyk dramatu odhaluje svým pokřivením bezobsažnost běžně používaných frází a že souběžně skrývá varování před mrtvou řečí, jejíž primární dorozumívací funkce je anulována.

Jediným, a proto ústředním, tématem hry je pokrytectví. Alice Stuchlíková, představitelka matky v inscenaci Ochotnického kroužku, dokonale ovládá všechny druhy lží od sebeklamu přes demagogii až po bezohledný cynismus, vždy odpuzující a životu smrtelně nebezpečný. Vedle Martina Dohnala jako předáka Zobana je Stuchlíková v postavě matky dokonalým zosobněním lži. O vedoucím postavení matky v rodině, podepřeném tradicí, se nediskutuje. Rovněž proti ústřední funkci rodinného stolu nelze nic namítat. Zneužití moci je předem vyloučeno. Stůl je matčina opora. Kdykoli ji nechá režisér Pitínský vyjít z magického kruhu stolu, a to je málokdy, přestává dokonce i ona hrát roli matky a stává se dámou. Tato poloha je však metodicky využita k ovládání přízračné služky Bětuše (Karin Khunová). Způsoby matčiny vlády jsou promyšlené a nikdy se nemíjejí účinkem. Jsou zdůvodněné blahem rodiny, avšak bezpečně likvidují všechny její členy, aniž by se kdokoli vzepřel. Jestliže v závěru dochází ke spojení Zobana, tohoto bezskrupulózního demagoga ve velkém, s matkou, je to sice pro diváka překvapující, nicméně logické vyústění velkolepé absurdity večera. Absurdity o traumatizujícím zážitku dobrovolného podvolení se mocenské demagogii. Pitínského Matka jako dramatický text je černou groteskou se všemi prvky k tomu náležejícími a navíc otřásající výzvou k návratu z vyprahlosti lži zpět k občerstvující pravdě. Jako inscenace znamenala Matka další výrazný krok Ochotnického kroužku po cestě k vytvoření vlastní podoby netradičního autorského divadla, po cestě, která byla tak úspěšně zahájena v roce 1985 dramatizací Kafkovy Ameriky. Přístup, jaký tehdy inscenátoři k výchozímu textu a také ke všem dalším zvolili, svědčil o jejich schopnosti vytvořit adekvátní scénický jazyk, jehož základem je respekt k rovině literárního díla, zatímco výrazovým prvkem je scénická metafora. Celek pak vytváří svébytné umělecké dílo, které je obrazem vidění světa a situace člověka v něm.

Ochotnický kroužek je vedle Divadla na Provázku, Hadivadla, Elipsy a jiných jedním z nejvýraznějších brněnských autorských divadel. To, co jej odlišuje od ostatních, je jeho výrazná tendence k demytologizaci reality současné i minulé, jeho dravá (a zdravá) neúcta k hodnotám, jejichž životaschopnost a eventuální prázdnotu právě takovou neúctou nemilosrdně odhaluje. V tomto smyslu vystupuje Ochotnický kroužek jako mimořádně kompaktní celek, to jest jako jedna určitá generační myšlenkově spřízněná skupina. Profesionální úroveň výrazových prostředků potvrzuje, že podmínkou živého divadla je kvalita výpovědi, jinak též řečeno závažnosti svědectví.

Ochotnický kroužek tvoří mladí lidé dvaceti až třicetiletí, nejrůznějších profesí, pro něž je divadlo prostředkem výpovědi o nich samých, snažící se o vzájemné dorozumění, o dialog se všemi. Proto také sdružuje Ochotnický kroužek kolem sebe množství dalších nonkonformních hudebníků (Bittová — Fajt, skupiny Dunaj, Art inkognito, Ještě jsme se nedohodli, Z kopce), výtvarníků (Šimek, Kokolia, Baran, Rozbořil, Daněk, Olešová, Ruller, Preková, Čuřík, Husák), básníků (Kuběna, Dynka, Olič, Mlejnek, Veselský, Mikeš), teoretiků umění, literárních vědců, filozofů, ale i herců jiných netradičních brněnských divadel, s nimiž spolupracuje při svých inscenacích a dalších akcích. V tom je postavení Ochotnického kroužku v kontextu kulturní sféry ojedinělé. Nejnovější, dosud připravovaná inscenace s názvem *Minimální okolí mrazicího boxu* vychází právě z veršů mladého básníka Jiřího Dynky.

Z pocitu jisté sounáležitosti vyplynul i zvláštní volný cyklus vizuálně dramatických pořadů Ochotnického kroužku, nazvaný *Výběrové příbuznosti*, uváděný už druhý rok. Nejde v nich jen o připomenutí anebo znovuobjevení nejrůznějších českých uměleckých osobností (Váchal, Deml, Reynek, Bílek, Březina, Florian, Mráz, Zahradníček), ale hlavně o nalezení paralel se současností, o potvrzení jejich duchovní spřízněnosti s dneškem. Jako účinkující zde vystupují opět přední osobnosti naší kultury, mj. Topol, Kuběna, Lukavský, Lébl, Potužil,

Mlejnek a další. Činnost Ochotnického kroužku stává se tak jakýmsi amalgámem, v němž se spojují nejen jevy mnohdy zdánlivě neslučitelné, ale i lidé, aby nalézali cesty vzájemného pochopení.

VÝBĚR LITERATURY

Císař, Jan: Divadla, která našla svou dobu, Praha 1966
Nástin metodiky amatérského herectví, ÚKVČ Praha 1982
Práce porotce amatérského divadla, ÚKVČ Praha 1986
Proměny divadelního jazyka, Melantrich Praha 1986

Divadla studiového typu, sb., České divadlo 2, DÚ Praha 1980

Hájek, Petr: Předběžný portrét, ČS Praha 1987

Hanácké divadlo 10 let, sb., in Program SD Brno, srpen 1984

Hendl, Jan: Lidové divadlo A. Boala, KDP Praha 1984

Hořínek, Zdeněk: Divadlo a divák, ÚKDŽ Praha 1986
Divadlo a drama, ÚKDŽ 1980
Nové cesty divadla, ÚKDŽ 1986
Proměny divadelní struktury, ÚKDŽ 1988
Úvod do praktické dramaturgie, ÚKVČ Praha 1981

Just, Vladimír: Proměny malých scén, MF Praha 1984

Kopecký, Jan: Divadlo Antonina Artauda, I, II, KDP Praha 1987

Kovalčuk, Josef: Autorské divadlo 70. let (Vztah scénáře a inscenace), ÚKVČ 1982

Kovářík, Miroslav: Slovo, tvar, prostor, ÚKVČ Praha 1982, StčKKS 1983

Kovářík, Miroslav, Potužil Zdeněk: O inscenování poezie, ÚKVČ Praha 1972

Lukeš, Milan: Umění dramatu, Melantrich Praha 1987

Martinec, Jan: Lidské tělo — Inspirace a nástroj dramatického projevu, ÚKVČ Praha 1975

Marginálie o pantomimě, sb., SČDU, Praha 1986

Richter, Luděk: Literatura, divadlo a my, ÚKVČ Praha 1985

Scherhaufer, Peter, Zavarský, Ján: Inscenování v nepravidelném prostoru, KKS Ostrava 1989

Vinař, Josef: Divadlo J. Grotowského I, II (Divadlo výrazu a pohybu), KDP Praha 1985
Moderní systémy herecké hry, OKS Praha - západ, 1982
Slovník současného světového divadla, StčKKS Praha 1982

Vostrý, Jaroslav: Proměny herectví, OKS Praha - západ 1982

Časopisy: Amatérská scéna
Bulletin Komise pro studiovou divadelní práci SČDU a AMD (1987—9)
Divadelní revue
Dramatické umění (od 1987)
Javisko
Scéna
Svět a divadlo (od 1990)

Edice: České divadlo, Divadelní ústav Praha
Světové divadlo, Divadelní ústav Praha
Zpravodaje Šrámkova Písku
Zpravodaje divadelních dílen
(+ odborně metodické materiály vydávané při ŠP a divadelních dílnách)

IV. DOKUMENTY

KALENDÁRIUM 70. léta

ŠUPINA VODŇANY

Soubor vzniká v r. 1974. Vedoucím a režisérem je František Zborník.

1975 — *M. Bandello: Moje žena, tvoje žena*
1976 — *A. Puget: Bláhový čas*
1977 — *A. Vampilov: Starší syn* — režie M. Fridrich, Jihočeské divadlo České Budějovice
1978 — *H. Sachs: Kramářská růže*
1979 — *F. Tetauer: Úsměvy a kordy* (režijní spolupráce Z. Pošíval, který je v letech 1979—82 pravidelným konzultantem souboru). S touto inscenací se soubor poprvé účastní Jiráskova Hronova. Uzavírá se první etapa práce, charakterizovaná stálým vzestupem úrovně, chutí do práce a hledáním vlastního způsobu vyjádření.

Stálým výtvarníkem Šupiny je i ve všech dalších etapách ing. arch. Libor Erban.

DK JIRÁSEK ČESKÁ LÍPA

R. 1976 oslavil divadelní soubor Jirásek z České Lípy 60 let svého trvání. Novodobá historie souboru začala v roce 1969 a od té doby bylo do r. 1989 nastudováno 58 titulů včetně pohádek pro děti a řada literárních a recitačních večerů. Ve funkci režiséra se za tu dobu vystřídalo 9 členů souboru, v osmdesátých letech pracují dva režiséři, jejichž práce je značně rozdílná. Zatímco režisérka Marie Jiřičková se zaměřila na klasickou interpretaci divadelních textů, PhDr. Václav Klapka hledá — zvláště v 80. letech po absolvování dvouleté lidové akademie herectví — vlastní poetiku. Dále uvádíme práce této skupiny, která se věnuje autorskému divadlu.

1976 — Inscenace *Thébané* podle Sofoklovy Antigony — nastudovala ji členka souboru Věra Zavřelová, která ovlivnila moderní směřování kolektivu. Tragicky zemřela v r. 1979. Thébané byla první inscenace tzv. autorského divadla.

Režie V. Klapky:
1976 — *K. Čapek: Apokryfy*
1977 — *K. Čapek: Ze života hmyzu*
1979—1981 — dvouletá lidová akademie herectví vedená dr. J. Vinařem a doc. J. Vostrým z pražské DAMU, z ní vychází skupinka 14 herců, která, vedena Václavem Klapkou, prosadí v průběhu 80. let Divadelní klub Jirásek do vědomí české divadelní veřejnosti.

C SVITAVY

Soubor pracuje od r. 1970.
Do konce r. 1989 nastuduje 30 premiér.

A — STUDIO PRAHA

1973 — vzniklo A - studio, amatérská skupina při zprofesionalizovaném Divadle na okraji. Vedli ho Miki Jelínek a Zdenek Potužil.
1973 — *V. Chlebnikov: Zpěvy Gull-Mully*
1974 — *M. Krleža: Ba-la-de*
1976 — *C. Kosmač: Tantadruj*
1976 — *J. Kainar: Lazar a píseň*
1977 — *M. J. Saltykov-Ščedrin: Pohádky*
1978 — *E. A. Poe: Havran*
1978 — *J. Badalec: Jména pro pět synů*
1979 — Proběhl konkurs, z něhož Jan Badalec sestavil nový soubor. Stal se jeho vedoucím a režisérem.
1979 — *V. Křístek: Kašpar král*

STUDIO POHYBOVÉHO DIVADLA PRAHA

1976 — Byla zakázána činnost divadelní skupiny Křesadlo vedené Václavem Martinicem. Studio pohybového divadla z této skupiny vychází a přímo na její práci a poetiku navazuje.
1977 — *Proměny* podle Ovidia — inscenace vznikla za spolupráce Václava Martince a vedoucí Studia Niny Vangeli.
1978 — *Knihy mrtvých* starého Egypta — spoluuvedli V. Martinec a N. Vangeli za spolupráce dr. Jana Kopeckého.

VIZITA PRAHA —

PRAŽSKÁ PĚTKA

1971 — David Vávra a Milan Šteindler začali hrát ve skutečném sklepě — postupně se ustavila skupina Sklep.

1975 — Koncem roku vzniká Recitační jednotka VPŘED pod vedením Lumíra Tučka. Poprvé se představuje na vánoční besídce v Baráčnické rychtě na Malé Straně.

2. polovina 70. let — Vpřed vystupuje s jednotlivými čísly v rámci koncertů mladých hudebních skupin.

1979 — konstituování Baletní jednotky KŘEČ.

JELO PRAHA —

OCHOTNICKÝ KROUŽEK BRNO —

ŠRÁMKŮV PÍSEK

Přehlídky mladého autorského divadla se konají každoročně. Od poloviny 70. let se začíná hovořit o otevřeném, netradičním autorském divadle.

1980

ŠUPINA VODŇANY

R. M. Rilke: Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka — ceny na Šrámkově Písku a Wolkrově Prostějově

DK JIRÁSEK ČESKÁ LÍPA

V. Klapka — A. Exupéry: Princ a ty

C SVITAVY

J. Hurník: Zvoneček a zvon

O. Wilde: Šťastný princ — účast na Loutkářské Chrudimi

A — STUDIO PRAHA

Z. Trojanová: Nemožně zelená krajina

Pro činnost A - studia v 80. letech je charakteristické, že členové souboru často vystupují jak v inscenacích Divadla na okraji, tak i v některých dalších profesionálních divadlech. Postupně se stále častěji prosazuje i spolupráce s filmem.

STUDIO POHYBOVÉHO DIVADLA PRAHA

Z paradivadelních aktivit souboru je v první polovině 80. let nejzávažnější týdenní pobyt jeho členů v ústavu pro mentálně zaostalou mládež, vedeném jeptiškami řádu voršilek, v Poustevně v severních Čechách. Zde se herci pokoušeli o navázání nonverbálního kontaktu s chovanci za pomoci divadelních technik. Charakter práce a zkušenosti z Poustevny jsou částečně zachyceny v knize B. Blažka a J. Olmrové Krása a bolest.

VIZITA PRAHA

PRAŽSKÁ PĚTKA

— Začíná spolupráce Davida Vávry a Tomáše Vorla (Sklep) s pantomimickou skupinou MIMOSA. První společnou prací je premiéra *Koštování*.

— SKLEP — *T. Vorel, D. Vávra: Muzikál*

— VPŘED — začíná spolupracovat se souborem Sklep.

— Čestmír Suška (budoucí Výtvarné

divadlo Kolotoč) v červenci a v srpnu organizuje sympózium 15 mladých výtvarníků ve svém venkovském domě. Sympózium vrcholí výstavou — výtvarnou akcí Melechov '80.
— Suška realizuje představení *Labyrint.*
— Baletní jednotka KŘEČ — první akce: půlnoční vystoupení na maturitních plesech.

JELO PRAHA

OCHOTNICKÝ KROUŽEK BRNO

DÍLNA 80 — leden — Prostějov

Odborné vedení: Z. Potužil a Sv. Vála, spolupráce s Hanáckým divadlem.
Východisko dílny: na základě zhlédnutých představení studiových divadel si seminaristé vybírali lektory —
Svatupluk Vála — Hanácké divadlo: Husa na provázku — získal seminaristy k práci na Hrabalově povídce.
Zdenek Potužil a Lenka Machoninová — Divadlo na okraji: Švejci — pracovali se skupinou na švejkovských motivech z Haška.
Vladimír Just — Bří Justové: kabaretní ukázky — pracoval na úryvcích kabaretních předloh a scénáři Malého divadla z Litvínova.
Pracovala i odštěpená skupina pod vedením Arnošta Goldflama.

24. ŠRÁMKŮV PÍSEK — 27.—31. května 1980

Soubory a inscenace:
Malé divadlo Kolín — *Nežila jsem marně*
D 111 České Budějovice — *Šest žen*
LŠU Písek — *Roboti*
Šupina Vodňany — *Píseň o lásce a smrti...*
XYZ gymnázium Orlová — *Pantomimické etudy*
Mimosa Praha — *Koštování*
Teatrzyk Český Těšín — *Przygody Sindibáda*
SKIP Přerov — *Trumf Ivana Andrejeviče*
Klub mladých autorů Uherské Hradiště — *Vše, co potřebuješ k životu, je škola*
Plastické divadlo Bratislava — *Čo potom*
Malé Divadýlko Brno — *Jáma*
Divadlo X Brno — *Pustina*
Seminář: Současné inscenační postupy světového divadla

1981

ŠUPINA VODŇANY

V. K. Klicpera: Každý něco pro vlast
S. Cervantes: Mezihry
V letech 1981—82 čerpá Šupina z dosažených zkušeností ze 70. let, které jen mírně obohacuje.

DK JIRÁSEK ČESKÁ LÍPA

V. Klapka — J. N. Nestroy: Společníci řádí

C SVITAVY

Radovič — Šefrna: Obluda — účast na Loutkářské Chrudimi, loutkářské přehlídce v Žilině, Scénické žatvě v Martině, na festivalu v Békescabě v MLR.

A - STUDIO PRAHA

V. Křístek: Elektrárna Kumhuruz
J. Vanča: Koncert na rozloučenou
I. Örkény: Výstava růží
Cena poroty na Wolkrově Prostějově za představení Z. Trojanové Nemožně zelená krajina.

JELO PRAHA

OCHOTNICKÝ KROUŽEK BRNO

DÍLNA MILENOVICE — květen 1981

Dílna jihočeského a středočeského kulturního střediska a Kulturního domu hl. m. Prahy za odborné spolupráce ÚKVČ
Žánrově zaměřené třídy:
Publicistické, ba i poetické divadlo — Z. Potužil, režisér DNO Praha
Mimoslovní improvizace — M. Jelínek, hudebník, herec DNO Praha
Kabaretní divadlo a slovní improvizace — Dr. V. Just, ČSAV Praha
pro všechny seminaristy — pohybová výchova — V. Matějček, herec DNO

DÍLNA 81 —
2. 8.—31. 8. v Prostějově

lektorské dvojice složené z profesionálního a amatérského lektora, skupiny pod jejich vedením zpracovávaly námět přinesený z některého amatérského divadla.
Skupina vedená Z. Potužilem a Šimako-Ludvíkem vytvořila stínohru Sněhová královna.
Skupina V. Koláře a J. Badalce zpracovávala poeticko-ekologickou Elektrárnu Kumhuruz V. Křístka.
P. Scherhaufer po konfliktu ve skupině z dílny odjel, část seminaristů dále vedl A. Goldflam, část samostatně zpracovala a předvedla scénář Václava Koubka.

1982

ŠUPINA VODŇANY

V. Petrov: Mušketýři po třiceti letech
A. N. Ostrovskij: Kdo hledá, najde

DK JIRÁSEK ČESKÁ LÍPA

Sen kralevice Hamleta — režie J. Vinař — absolventské představení dvouleté lidové konzervatoře herectví. Tato inscenace začíná novou cestu skupiny. Soubor se s ní účastní Šrámkova Písku a studijního programu Jiráskova Hronova.

C SVITAVY

Omlouváme se předem — koláž mikrokomedií P. H. Camiho, aforismů K. Prutkova a podhradní poezie B. Lorence. Soubor se s ní účastnil Loutkářské Chrudimi a zájezdu do Francie, Portugalska a Španělska.

A - STUDIO PRAHA

Konkursem začíná další etapa práce souboru pod vedením herců Ondřeje Pavelky, Evy Salzmannové a režiséra Petra Kolihy, členů a odchovanců Divadla na okraji.

STUDIO POHYBOVÉHO DIVADLA PRAHA

Bouře — karnevalové volání po svobodě podle W. Shakespeara.

VIZITA PRAHA

J. Dušek, J. Borna, O. Kužílek: Kostky I a Kostky II — do r. 1983 se uskutečnilo asi 30 představení.

PRAŽSKÁ PĚTKA

KOLOTOČ

Paňáci a vycpaňáci (část byla součástí vystoupení divadla Sklep Paralýza — animování herců) — hudbu této inscenace složil P. Richter — jeden z předních představitelů minimalistické hudby v Československu.

SKLEP

T. Hanák: Šediváci

MIMOSA

Zájezd do PLR — kvintet mimů Běhal, Běhalová, Fišerová, Vorel, Vávra

VPŘED

L. Tuček: Vlk mezi beránky
L. Tuček: A budeš hodný

KŘEČ

JELO PRAHA

OCHOTNICKÝ KROUŽEK BRNO

25. ŠRÁMKŮV PÍSEK
2. 6. — 6. 6. 1982

Kolektiv Brno — *Aurora*
Mimosa Praha — *Klokotání*
Kolektiv Brno — *Fr. Šrámek (v úpravě Kolektivu): Měsíc nad řekou*
Orfeus VÚ Žatec — *L. Brežněv: Malá země*
Studio 02 Česká Třebová — *Shakespeare ve studiu*
Divadlo Střípek České Budějovice — *A. S. Puškin: Slečna selka*
Vizita Praha — *Srslení*
Anfas Černošice — *Theseus*
Ciotki Český Těšín — *Ne!*
DK Jirásek Česká Lípa — *Sen kralevice Hamleta*
X Brno — *B. Brecht: Hovory na útěku*
Teatrzyk Český Těšín — *Macbeth*
Skupina Vpřed divadla Sklep — *A budeš hodný*
Studio PH Pardubice — *Sympozium o stavu české kulturnosti*
Nedivadlo Ivana Vyskočila — *Haprdáns*
Teatro Art Imagem Porto, Portugalsko — *O žebrákovi, který touží být klaunem*
Divadlo na provázku Brno — Mladé studio: *Hry a hříčky*

STUDIO POHYBOVÉHO DIVADLA PRAHA

Láska a magie v maminčině kuchyni — zpracování stejnojmenné hry o rituálních vraždách italské režisérky Liny Wertmüllerové.

Labyrint světa a ráj teď — teatralizované cvičení se zavázanýma očima a s nároky na na improvizaci.
Dramaturgie a režie těchto a všech dalších inscenací — Nina Vangeli. Společným jmenovatelem všech představení i aktivit SPD je konfrontace rituálu a banality jako líce a rubu našeho vezdejšího života.

VIZITA PRAHA

Vznik souboru.
J. Dušek, J. Borna: Srslení — odehráli asi 80 představení, při některých z nich se realizovaly samostatné vstupy hudebníků V. Koubka nebo P. Steidla, někdy se skupinou A co?

PRAŽSKÁ PĚTKA

KOLOTOČ — Č. Suška, M. Baumbruck a P. Richter zakládají Výtvarné divadlo Kolotoč. Podílejí se na akci Dvorky '81, výstavě v historickém prostředí Malé Strany, při níž procházka starými dvorky navozovala divadelní zážitek.

VPŘED — inscenace: *Paralýza*
Paralela
Lážoplážo

MIMOSA — od dubna 1981 pravidelně vystupuje v Branickém divadle — někdy se skupinou Vpřed.
Z. Běhal, D. Vávra. T. Vorel: Klokotání

SKLEP — inscenace *Chemikál*
Paralýza (společné s R.S. Vpřed a Kolotočem)

KŘEČ — vystoupení jednotlivých členů na plesech s ukázkami tanečních vystoupení.

1983

ŠUPINA VODŇANY

V. Vančura — F. Zborník: Markéta — touto inscenací začíná umělecky nejplodnější a nejprogresívnější období práce souboru.

DK JIRÁSEK ČESKÁ LÍPA

Oidipus podle Sofokla — účast na ŠP 84

C SVITAVY

J. Kainar: Zlatovláska — Loutkářská Chrudim — cena za režii a hudbu
(v l. 1983—85 hráno 22krát)

A - STUDIO PRAHA

Průpravná herecká cvičení.
Uvedení středověké morality *Každý* na zámku Javorník.

STUDIO POHYBOVÉHO DIVADLA PRAHA

VIZITA PRAHA

PRAŽSKÁ PĚTKA

KOLOTOČ

únor 83 — *Paternoster* (spolu se Sklepem skupinou Vpřed a Studiem pohybového divadla) — na stavební fakultě ČVUT
jaro 83 — *Pocur*
Podíl na Pražském quadrienále výstavou — akcí Prostorové melouchy.

VPŘED

Rozchod se Sklepem „z uměleckých a světonázorových důvodů"
21. 9. — první vystoupení v Branickém divadle — *L. Tuček: Den s Tomášem Mácou* — s Baletní jednotkou Křeč
L. Tuček: Hledačovo dobrodružství (Rubín)

MIMOSA

Podívejte, jak se krouti — r. kolektiv + T. Vorel
Zájezd Japonsko a NSR

KŘEČ

V choreografii Twyly Tharpové natáčí scény z Dona Giovanniho do filmu Amadeus M. Formana.
21. 9. — poprvé vystupuje v Branickém divadle pantomimy (spolu se skupinou Vpřed), uvádí scénky a taneční čísla v nastudování Š. a M. Cabana.

JELO PRAHA

OCHOTNICKÝ KROUŽEK BRNO

DÍLNA 83 —
27. 8. — 4. 9. v DK Královopolská Brno

třídy a lektoři:
Jevištní adaptace literárního textu — Zdeněk Čecháček, režisér Divadla X Brno
Výchova k autorství — Dr. Vladimír Just, ČSAV Praha
Od tématu ke scénáři — Arnošt Goldflam, režisér Hadivadla
Znakové divadlo — Luděk Richter, režisér souboru Paraple Praha
Hudebně pohybové rozcvičky — Miki Jelínek, hudebník a herec DNO Praha

divadelní představení:
Divadlo X Brno — *J. Hašek: Velitelem města Bugulmy*

1984

ŠUPINA VODŇANY

J. Dunský, V. Frida, A. Mitta, F. Zborník: Johanka 1920

DK JIRÁSEK ČESKÁ LÍPA

C SVITAVY

Duranty: Ruka — cena na Loutkářské Chrudimi, v l. 1984—86 se hrála 29krát
C + Cis Svitavy organizují I. ročník POSED — podzimní setkání loutkářů ve Svitavách.

A - STUDIO PRAHA

Zpráva o A — r. O. Pavelka
O. Pavelka na motivy T. M. Mukky: Píseň sobů
Počátek spolupráce se scenáristkou J. Prekovou (Píseň sobů, O tom)

STUDIO POHYBOVÉHO DIVADLA PRAHA

Lučavka královská — scénář sestavený ze záznamů autentických snů účinkujících herců

VIZITA PRAHA

J. Dušek: Pavučina (březen — listopad — 5 představení v Žižkovském divadle)
Pod hlavičkou Vizity: *R. Jeffers, Zb. Vybíral: Pastýřka putující k dubnu*
J. Dušek, O. Kužílek, R. Uhlíř: Výhra čili Výhra (1984—85 asi 45krát)

PRAŽSKÁ PĚTKA

KOLOTOČ

Bersidejsi

VPŘED

L. Tuček: Den s Tomášem Mácou (Rubín)

MIMOSA

Zájezd SSSR, Finsko

SKLEP

Carmen

KŘEČ

TV 20.10 „Právě tady" — premiéra 30. 5. v Branickém divadle pantomimy
Maskáč — divadelní karneval v hotelu
Tichý — společné vystoupení celé Pětky.

JELO PRAHA

Vznik souboru.

OCHOTNICKÝ KROUŽEK BRNO

26. ŠRÁMKŮV PÍSEK — 5. 6. — 10. 6. 1984

Seminář Mimoestetická funkce divadla — J. Turbová
ASUT — VÚ Vráž: *Přítomnost*
Paraple Praha — *Kichotání*
Studio P Jindřichův Hradec — *J. Werich: Fimfárum*
Fópa Karviná — *W. Shakespeare + kol.: Macbeth*
DK Jirásek Česká Lípa: *Oidipus podle Sofokla*
DS J. Skřivana Brno — *A. Milne — P. Veselý: Expedice*
Duha Bechyně — *J. Machart: Stříbrný tácek*
Lidová konzervatoř východočeského KKS — *O. Wilde: Strašidlo canterwillské*
LŠU Žerotín Olomouc — *J. Hašek: Lásko, ó lásko, mocná čarodějko*
Divadlo X Brno — *Komedie o Františce*
D 3 Karlovy Vary — *Z. Schmid, A. Franková: Mezi dvojím zasyčením kosy*
A - studio Praha — *O. Pavelka na motivy T. M. Mukky: Píseň sobů*
Kolotoč Praha — *Bersidejsi*

Hosté:
Divadlo na okraji Praha — *Důvěřivé smlouvání s osudem*
Kremnické divadlo v podzemí, Kremnica — *J. Fakľa: Smetisko*

Vydáno: Anketa Šrámkova Písku (Odpovědi

60 divadelníků mapovaly a připomínaly několik generací českého divadla, zvláště generaci 60. let, o nichž se oficiálně mlčelo.) K problematice netradičního autorského divadla (L. Richter: Znakové divadlo, P. Pavlovský: Autorské divadlo).

1985

ŠUPINA VODŇANY

F. Zborník: Vyber si, synku (ocenění na Jiráskově Hronově)
Před duchnou, za duchnou — inscenované pásmo lidové poezie — účast na Wolkrové Prostějově
Mastičkář

DK JIRÁSEK ČESKÁ LÍPA

W. Shakespeare, V. Klapka: Jak se vám líbí Jak se vám líbí — cena Jiráskův Hronov, zájezd NSR, NDR, Belgie
Od této inscenace scénu a kostýmy navrhuje Renáta Grolmusová.

C SVITAVY

B. B. Buchlovan — K. Čapek: Pohoda — cena na Loutkářské Chrudimi, účast na Šrámkově Písku 86, na mezinárodním festivalu v Lingenu — NSR.

A - STUDIO PRAHA

V. Majakovskij: O tom — r. Z. Potužil
Seber si své hadříky — r. O. Pavelka
Počátek spolupráce se scénografem V. Fejlkem (Hořký Maxim, Višňový sad, Vojcek).

STUDIO POHYBOVÉHO DIVADLA

VIZITA

PRAŽSKÁ PĚTKA

Všichni — účast na divadelním bále v Lidovém domě v Praze 9.

KOLOTOČ

Kompot

VPŘED

Čtrnáctý kilometr

MIMOSA

Dochází k profesionalizaci souboru.

KŘEČ

Baletní jednotka Křeč na laguně Varadero — No to snad ani není možný — ve spolupráci s VUS
Účast na Dílně Hanáckého divadla v Prostějově — březen (1. akce Komise mladého diváka SČDU, kde se konfrontovali profesionálové s amatéry).

JELO PRAHA

P. Lébl, K. Vonnegut: Groteska
P. Lébl: Tauridus — obrazy a etudy ze života rokokové společnosti

OCHOTNICKÝ KROUŽEK BRNO

V únoru — vznik souboru.
F. Kafka: Amerika (premiéra v červnu) — scénář a režie J. A. Pitínský (Z. Petrželka) — P. Osolsobě, h. — L. Malinovská, sc. T. Rusín

DÍLNA 85 — 17. 8. až 28. 8. — Šumperk — DK ROH Pramet

Téma: Divadlo a společnost
Třídy:
Klasický text — netradičně — lektoři E. Schorm, Z. Potužil
Hudebně pohybové divadlo — O. Šoth, M. Kovářová
Publicistické divadlo — O. Pavelka, M. Jelínek, E. Salzmannová
Generační divadlo — J. Borna, R. Ráček

pohybové rozcvičky — M. Kovářová
hlasová výchova — R. Szymiková

Představení:
Divadlo na provázku Brno — *Labyrint*
Nepojízdná housenka Brno — *Pádové otázky; Mezi peřinami, povidly a stratosférou*

Filmy — N. Michalkov: Příbuzenstvo, I. Bergman: Fanny a Alexander, E. Scola: Tančírna, F. Fellini: A loď pluje, C. Saura: Carmen.

1986

ŠUPINA VODŇANY

F. G. Lorca: Dům Bernardy Albové

DK JIRÁSEK ČESKÁ LÍPA

W. Shakespeare: Král Lear — účast na FEMAD

C SVITAVY

Soubor nemá kde zkoušet.

A - STUDIO PRAHA

V. Dyk: Krysař — r. M. Dočekal
M. Gorkij: Hořký Maxim — r. O. Pavelka

STUDIO POHYBOVÉHO DIVADLA PRAHA

Mezipotamie — Martyrologie slova na text stejnojmenné básnické sbírky R. Weinera

VIZITA PRAHA

J. Dušek: Statek (květen 86 až květen 87 — 21 představení)
Konkurs (říjen 86 až duben 87 10 představení)

PRAŽSKÁ PĚTKA

společná akce — *Bludiště aneb Mimotočskřed chmelový* v Junior klubu Na chmelnici

VPŘED

L. Tuček: Brody

JELO PRAHA

P. Lébl — Ch. Morgenstern: POLEPŠOVNA — liga na obranu dějové linky sestavená z veršů Ch. Morgensterna

OCHOTNICKÝ KROUŽEK

Abrahamus patriarcha — scénář L. Malinovský podle Komenského, Bible, Heissenbüttela, Kierkegaarda h. M. Dohnal, sc. T. Rusín, r. J. A. Pitínský
O. Wilde: Salome — úprava, výprava, režie: M. Probosz

h. M. Dohnal, sc. J. Šimek, T. Rusín, M. Švarc

27. ŠRÁMKŮV PÍSEK 28. 5. — 31. 5. 1986

L. S. Tatrmani Sudoměřice u Bechyně — *J. Brůček: Příběh, Kašpárkova poslední šance*
DRC Kaplice — *Bejvávalo*
Teatr. im. mjr. Szmauza Třinec — *Przygody koziołka Matołka*
Protoč Praha — *Z jahody na znak*
VEEŠ Ústí n. L. — *J. Mooz, V. Zíbner: Bílá tvář za sklem*
Lampa Praha — *T. Rózewicz: Kartotéka*
Ochotnický kroužek Brno — *F. Kafka: Amerika*
Regina Břeclav — *J. Bělovská, B. Kaněra: Kam patřím*
Divadlo na podlaze Loket — *L. Vachrlon: Commédia dell'marke*
Studio MěKS Volyně — *D. Kaminka: Osamělost fotbalového brankáře*
Bílé divadlo Bohumín — *Tristan a Izolda*
DS J. Skřivana Brno — *L. Fuks, J. Haidler: Pan Theodor Mundstock*
Jelo Praha (ještě pod patronací souboru Doprapo) — *K. Vonnegut, P. Lébl: Groteska*
Dividýlko Slaný — *J. Šíma: Hostina kanibalů*
Vpřed Praha — *L. Tuček: Brody*
C Svitavy — *B. B. Buchlovan, K. Čapek: Pohoda*

— Lektorský sbor vedl diskusní kluby ve dvojicích: Z. Potužil — P. Osolsobě, P. Scherhaufer — P. Veselý, S. Vála — M. Dočekal, L. Richter — E. Salzmannová, O. Kužílek — P. Lébl.

1987

ŠUPINA VODŇANY

Fr. Zborník: Lišťastní a liveselí

DK JIRÁSEK ČESKÁ LÍPA

V. Klapka: Henryk —
Šrámkův Písek 1988, studijní představení
Jiráskův Hronov, FEMAD, mezinárodní festival AITA v Yokohamě v Japonsku 1989

C SVITAVY

E. Lear: Edward Loutkářská Chrudim, Šrámkův Písek 88, Rakousko

A - STUDIO PRAHA

Labiche a spol.: Paroháči — úprava a r. M. Dočekal
A. P. Čechov: Višňový sad — r. P. Koliha
Zájezd do Finska s Písní sobů

STUDIO POHYBOVÉHO DIVADLA PRAHA

Requiem (A. Dvořák)

VIZITA PRAHA

J. Dušek, M. Zbrožek: Vystoupení

PRAŽSKÁ PĚTKA

postupná profesionalizace a rozpad amatérských souborů
příprava filmu

JELO PRAHA

P. Lébl — M. Eliadu: Had Wolkrův Prostějov, Šrámkův Písek, FEMAD

OCHOTNICKÝ KROUŽEK BRNO

J. Dynka: New comerce a pop sex — r. J. A. Pitínský
(březen, asi 10krát při vernisážích)
Hádka astronomů — animace obrazu Cornelise Troosta — scénář, r. P. Osolsobě (1krát)
J. A. Pitínský: Ananas — r. J. A. Pitínský (listopad)
Účast na festivalu AITA&IATA v Utrechtu v Holandsku s Abrahamem Patriarchou — srpen

DÍLNA 87 — 14. až 22. 8. — Šumperk DK ROH Pramet

Třídy:
Od námětu k inscenaci — A. Goldflam, Hadivadlo
Publicistické divadlo — P. Scherhaufer, Divadlo na provázku
Divadlo barev — bohaté divadlo — P. Lébl, Jelo
Herectví, prostor a gesto — O. Kužílek, režisér Praha
Divadlo provokace — K. Borowiec, rež. Grupy chvilowej Lublin, PLR
Dramaturgická třída — J. Vedral, Divadlo na Vinohradech
Hlasová výchova — R. Szymiková, DAMU Praha

divadelní představení:
Jak se vám jelo Praha — *Had*
Nepojízdná housenka Brno — *Idioteon*
Divadlo na okraji Praha — *Faust*
Divadlo na provázku Brno — *Prodaný a prodaná*

filmová představení, videoprojekce, videobulletin

1988—1989

ŠUPINA VODŇANY

DK JIRÁSEK ČESKÁ LÍPA

C SVITAVY

J. Wolker: Jako pel. . . .? Wolkrův Prostějov, Loutkářská Chrudim — inspirativní představení, zájezd Rakousko

A - STUDIO PRAHA

G. Büchner: Vojcek — r. O. Pavelka — tímto představením se soubor profesionalizuje

STUDIO POHYBOVÉHO DIVADLA PRAHA

VIZITA PRAHA

srpen 88 — profesionalizace pod PKS

PRAŽSKÁ PĚTKA

JELO PRAHA

P. Lébl: Mata Hari — Ráno osudu (Příchody a odchody talentů a nadějí počátku XX. století)
P. Lébl — F. Kafka: Přeměna —

OCHOTNICKÝ KROUŽEK BRNO

Výběrové příbuznosti — cyklus vizuálně dramatických pořadů s přednáškami (r. J. A. Pitínský — Dalí + Nezval, Reynek, Bílen + Březina; r. P. Osolsobě — Praerafaelité; r. A. Goldflam — Váchal + Deml)
J. A. Pitínský: Matka, r. J. A. Pitínský (listopad)

28. ŠRÁMKŮV PÍSEK — 1. 6. až 4. 6. 1988

AHA Lysá n. Labem — *M. Pokorný: Taková hra*
Vizita Praha — *Vystoupení*
Radost Strakonice — *J. Marek + kol.: Věrná láska*
DK Jirásek Česká Lípa — *V. Klapka: Henryk*
Aureko Ostrava: *Myju-li tě*
Rohlík I. Š. Novosedlice — *Nashledanou pane Berkožka*

Ochotnický kroužek Brno — *J. A. Pitínský: Matka*
Jak se vám jelo Praha — *P. Lébl: Mata Hari*
Úsmev Bratislava: *To druhé*

Výstava amatérské scénografie
lektoři: J. Vedral, M. Porubjak,
P. Scherhaufer, Z. Potužil, A. Berková

1989

ŠUPINA VODŇANY

C. Goldoni: Náměstíčko

DK JIRÁSEK ČESKÁ LÍPA

M. Bulgakov, V. Klapka: Mistr a Markéta — cena JH 89, NPRSDH Svitavy 89 — čtené divadlo

C SVITAVY

O. Hejná, J. Žáček: Moře (Loutkářská Chrudim)

A - STUDIO PRAHA

dosavadní soubor se rozpadá, vzniká nové, mladé A - studio pod vedením D. Czesaného

STUDIO POHYBOVÉHO DIVADLA PRAHA

Soubor pracuje na pohybové parafrázi japonských Nó her a jevištní reflexi tibetské knihy mrtvých Bardo Thedol.

VIZITA PRAHA —

PRAŽSKÁ PĚTKA —

JELO PRAHA

V březnu začíná soubor jako svůj název používat zkratku Jelo.
P. Lébl — F. Kafka: Zpěvačka Josefína a její bratři
Programové prohlášení: Naším cílem je realismus, ale nikoli tento.
S. Wyspianski: Veselka
M. Uhde: Výběrčí

OCHOTNICKÝ KROUŽEK BRNO

J. Dynka: Minimální okolí mrazicího boxu — r. J. A. Pitínský

DÍLNA 89 — 18. 8. až 29. 8. 1989 — Šumperk — DK ROH Pramet

Třídy:
Dramaturgicko-režijní — rež. V. Morávek, Divadlo na provázku Brno
Divadla poezie — R. Lipus, DAMU Praha
Žurnalistická — Dr. V. Königsmark, ÚČSL ČSAV Praha
D. Tučková, SČDU Praha
Divadla prostředí — členové americké divadelní skupiny Gulf of the Farallones — scénáristka M. Mills a režisér C. Danskin
— soustředění Ochotnického kroužku Brno — připravili předpremiéru inscenace poezie J. Dynky Minimální okolí mrazicího boxu
— soustředění Hadivadla Brno — příprava inscenace hry P. Ruta Žádná tragédie

Přednášky:
Dr. V. Ptáčková: Vývoj českého divadelního kostýmu
Dr. V. Königsmark: Scénář jako literárně dramatický text
Dr. J. Kovalčuk: Kontinuita českého divadla (Krejča, Kraus, Oslzlý, Goldflam, Kovalčuk, Rut — konfrontace názorů divadelních generací)
J. Zavarský: Inscenování v nepravidelném prostoru

Divadelní představení:
Hadivadlo — *P. Rut: Dnes naposled*
Ochotnický kroužek — *J. Dynka: Minimální okolí mrazicího boxu* + výsledky práce tříd

Filmová představení:
Noc nevěsty (K. Kachyňa), Návrat ztraceného syna (E. Schorm), Perličky na dně (J. Menzel, V. Chytilová, E. Schorm, J. Němec, J. Jireš), O slavnosti a hostech (J. Němec), Intimní osvětlení (I. Paser), dokument Romeo a Julie 63 (Krejča).

Vydán materiál Autorské divadlo 80. let (J. Vedral, L. Richter).

Kalendárium má přispět k zpřehlednění některých souvislostí i k vytvoření celkového obrazu. Materiál, který pro tuto potřebu poskytly jednotlivé soubory, byl však velice různorodý, protože ne všechny soubory mají stejně podrobně vedenou dokumentaci. Různý byl i jejich přístup k potřebám této publikace, i když všechny byly požádány o stejné údaje. Proto je vzájemné porovnání kolektivů souměřitelné pouze v některých aspektech.

Vítězslava Šrámková

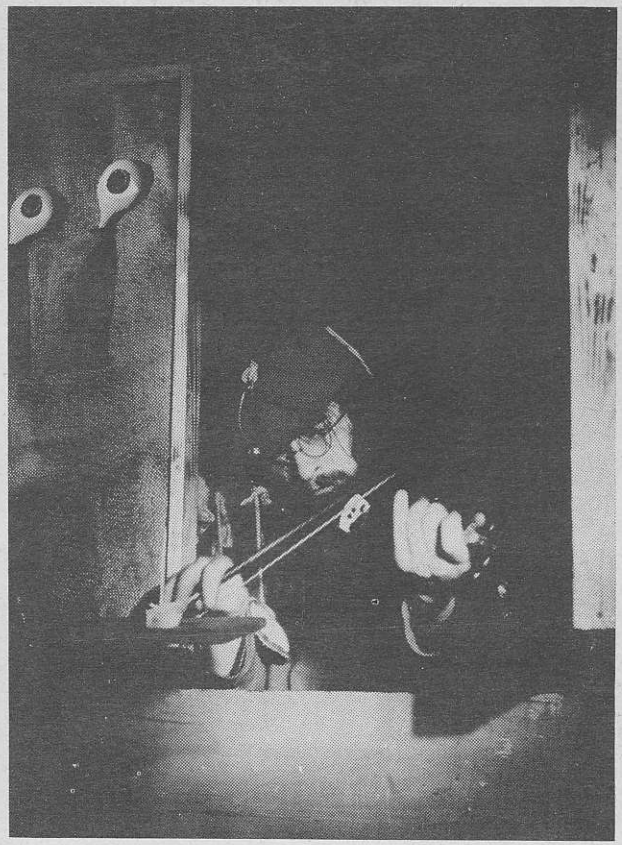
HLEDÁNÍ VÝRAZU

Sestavili Vítězslava Šrámková a Jan Vedral
Grafická úprava Zdeněk Šebesta
Vydalo Informační a poradenské středisko
pro místní kulturu
1. vydání
Tisk Početnická a organizační služba Praha,
závod 001 — Reprografický provoz

Č. vydavatelské 59-313-91 MK ČR
ISBN 80-7068-028-8

Náklad: 2 000 výtisků

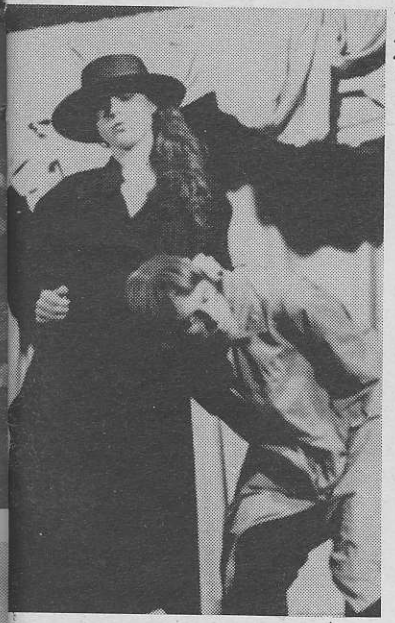
2	1	5
3	4	6

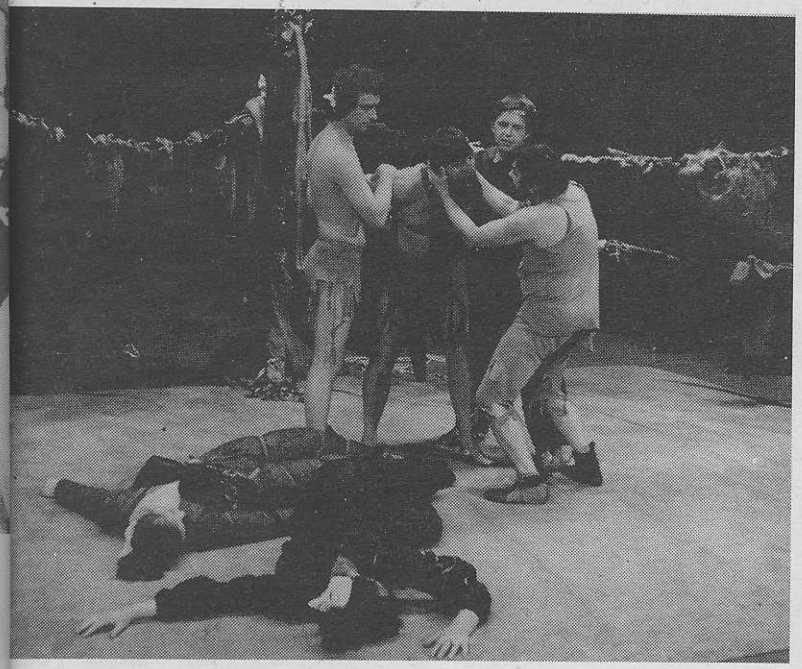


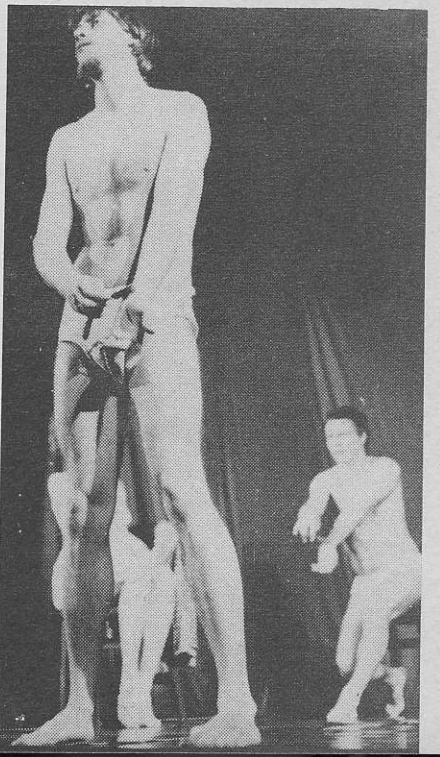
7 | 8 | 9

10

11 | 12
13 | 14



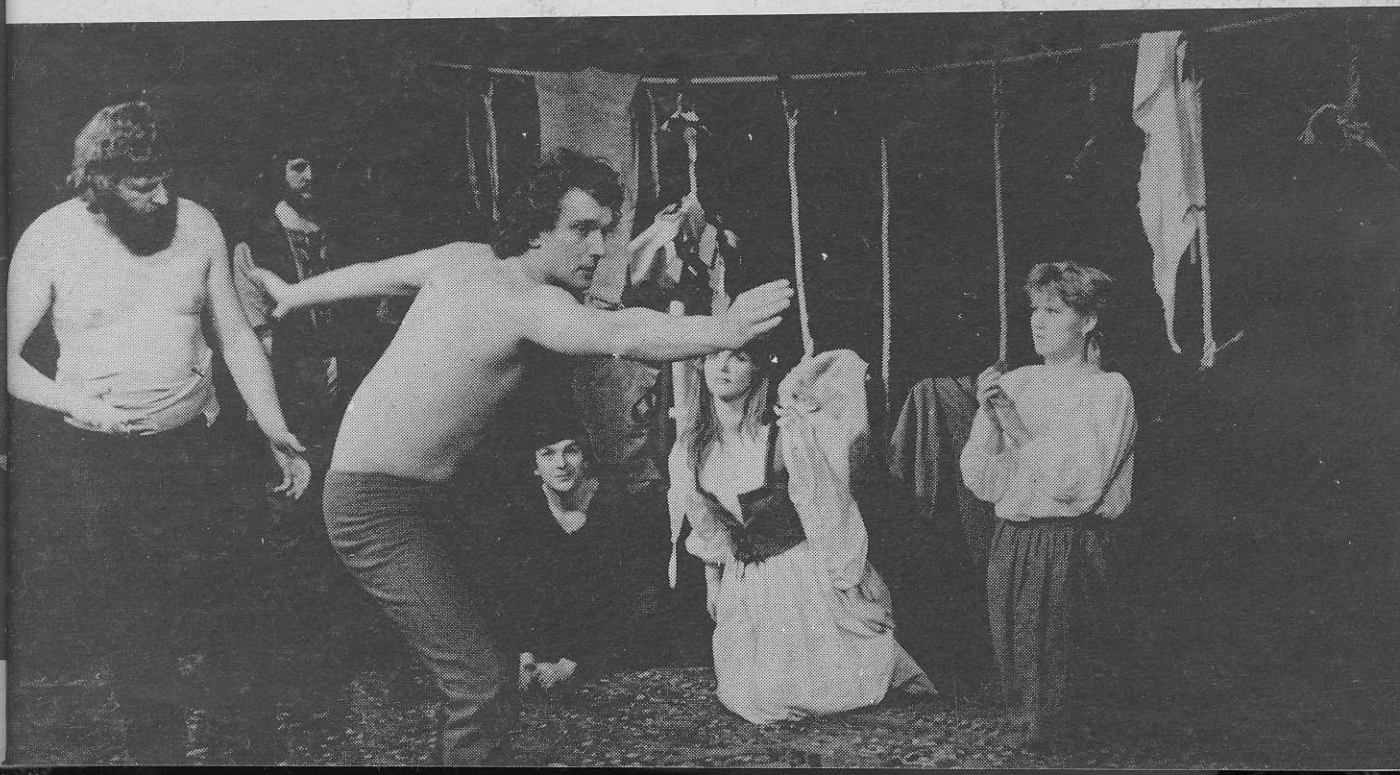




BLACK MASK

23
24

1 — Elipsa Brno — Ex libris
2 — Divadlo AHA Lysá nad Labem — Taková hra
3 — Ochotnický kroužek Brno — Matka
4 — Ochotnický kroužek Brno — Abrahamus patriarcha
5 — Nepojízdná housenka Brno — Horování aneb Zahodit všechny hračky pro jedinou
6 — Ochotnický kroužek Brno — Ananas
7 — C Svitavy — Ruka
8 — C Svitavy — Edward
9 — C Svitavy — Jako pel
10 — Jelo Praha — Zpěvačka Josefina a její bratři
11 — Jelo Praha — Tauridus
12 — Jelo Praha — Polepšovna
13 — Jelo Praha — Polepšovna
14 — Jelo Praha — Tauridus



25 | 26

15 — Vizita Praha — Vyrozumění
16 — Sklep Praha
17 — Sklep Praha
18 — Sklep Praha
19 — Studio pohybového divadla Praha — Requiem
20 — Studio pohybového divadla Praha — Requiem
21 — Studio pohybového divadla Praha — Requiem
22 — DK Jirásek Česká Lípa — Král Lear
23 — DK Jirásek Česká Lípa — Henryk
24 — DK Jirásek Česká Lípa — Jak se vám líbí Jak se vám líbí
25 — Šupina Vodňany — Dům Bernardy Albové
26 — Šupina Vodňany — Markéta

141/9
STÁTNÍ PEDAGOGICKÁ