

PETER SCHERHAUFER
INSCENOVÁNÍ V NEPRAVIDELNÉM PROSTORU



KKS OSTRAVA, OKS KARVINÁ

OBSAH

NA SLOVÍČKO	str. 3
V LABYRINTU SLOV	str. 5
LABYRINT SVĚTA	str.17
SVĚT LABYRINTU	str.33
LABYRINT INSCENACÍ	str.46
ZPRÁVA Z JEDNOHO SEMINÁŘE (Dušan Zakopal)	str.57
ZÁVĚREM	str.73
LITERATURA	str.75
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	str.77

NA SLOVÍČKO...

Cílem této studie, o kterou mě požádal Klub režisérů SČDO v dobré vůli, že snad na základě mé divadelní praxe bych mohl amatérským divadelníkům k této problematice něco říct, je vstupní ohledání pojmu "inscenování v nepravdelném prostoru".

Problematika inscenování v nepravdelném prostoru se zvláště výrazně vynořila na obzoru našeho divadelnictví v posledním dvacetiletí. Rozsáhlejší práce na toto téma by tedy vyžadovala nejen zmapování dvacetiletých snah amatérského i profesionálního divadla (především tzv. studiových scén), ale také shromáždění a utřídění všech materiálů a projevů zkoumaného jevu v historii divadla vůbec.

Místo, jenž vydavatel autorovi laskavě poskytl, však umožňuje pouze studii, a proto bych rád požádal čtenáře, aby tuto práci považoval za jakési volné pokračování mých Kapitolek z režie, čili Rozptýlených součtů, které v roce 1984 vydal Osvetový ústav v Bratislavě.

Po tomto zastavení se NA SLOVÍČKO hodlám v LABYRINTU SLOV popřevracet ve své knihovně několik knížek, které - kromě divadelní praxe a setkání s mnoha lidmi - v jistém slova smyslu určily mé nazírání na prostor i jeho nepravdelnost. LABYRINT SVĚTA je výběrem zápisů z mých režijních každodeníků, kalendáři, které by chtělo ukázat na konkrétní režijní praxi, vznik inscenace v nepravdelném prostoru i její proměny v době jejího reprízování.

Část nazvaná SVĚT LABYRINTU zaznamenává zrod a uskutečnění mezinárodního projektu inscenace v nepravdelném prostoru, zatímco LABYRINT INSCENACÍ svědčí o jednom z posledních větších projektů Divadla na provázku: Scénickém čtení z literatur národů SSSR 1985. V sledu osmi inscenací může čtenář sledovat práci jednoho souboru s různými scénografy ve stejném prostoru při zachování základních principů inscenování v nepravdelném prostoru.

Zápis semináře na téma INSCENOVÁNÍ V NEPRAVDELNÉM PROSTORU, který jsem spolu se scénografem J. Zavarským vedl v Praze 26.-27.4.1986 a který pro Amatérskou scénu pořídil jeden z účastníků semináře ing. D. Zakopal, lze tedy považovat za organickou součást této studie.

Brno, listopad 1988



A. Gelman: REPLIKA PSANÁ ŽIVOTEM - scéna ze zasedání schvalovací komise

V LABYRINTU SLOV

"Inscenování v nepravidelném prostoru" - a někteří v této souvislosti mluví spíše o inscenování v "netradičním prostoru" - je na první pohled pojmem tak zapeklitě zamotaným, že je třeba sebrat hodně odvahy, abychom rozmotali toto klubko různých interpretací, tvrzení, tezí, definic, koncepcí a dohadů. Vždyť jen samotný pojem "divadlo", ke kterému se i náš pojem vztahuje, má v Prolegomenech scénografické encyklopedie (vydaných Scénografickým ústavem Praha, 1970-72) osmdesát tři různých definicí, jak ve studii "Sémantická analýza slova" poukázala Z. Kvasničková. A to jsou definice z děl nejpřednějších znalců divadla...34 jich chápe divadlo jako architektonický objekt sloužící k provozování divadelních představení, 8 jako instituci, 6 jako podívanou, 2 jako éru či oblast divadelní kultury, 3 jako místo činnosti, 2 jako místo pro gradaci v textu, 6 jako činnost odehrávající se ve hře, 16 jako druh umění, 8 jako dramatický text či soubor dramatických děl, 6 jako představení.

Ve stejných Prolegomenech, které jsou u nás autoritou nad autority (slouží řešení úkolu státního plánu výzkumu č. VIII+7-5/3: Teatrologické pojmosloví) se ve studii Metoda analýzy divadelního prostoru (díl 12/1972, str. 43) vynikající francouzský teatrolog Denis Bablet autokriticky staví vůči vlastní definici divadelního prostoru. Podle něj je to "prostor jisté akce, jistého děje, předváděného jedněmi lidmi druhým lidem, ať již jest tento děj předváděn mimikou, slovem, zpěvem nebo tancem. Je to prostor představení, ale je to zároveň prostor, v němž se pospolu shromáždili herci a obecenstvo - je to tedy výtvar společenství herců a publika, kteří se setkávají tváří v tvář po jistý čas, po dobu průběhu akce, na niž se různým způsobem podílejí. Tento prostor je proměnlivý."

D. Bablet pokládá tuto definici za správnou, ale má k ní dvě výhrady. Za první prý příliš ulpívá na termínu "představení", tedy i "předvádění", ačkoliv existují formy divadelního výrazu, které nemají charakter představení nebo předvádění (např. happening). Za druhé: tato definice příliš akcentuje účast člověka a ponechává stranou divadelní formy, které s lidskou účastí nepočítají, a přece patří do oblasti divadelního umění. D. Bablet má na mysli rozmanité podoby mechanického baletu a mechanizovanou scénu jak se ve formě projektů (např. Oscara Schlemmra) hojně objevovaly ve dvacátých letech; i když nebyly realizovány. Nemůžeme je z úvah o divadle vyloučit, zvláště proto, že dnes už skutečně byly.

"Divadelní prostor není (a je banální to připomínat) pouze ono běžné "divadlo", jak jsme na ně zvyklí. Může jím být veřejné prostranství s dočasně postaveným pódium, kolem něhož se seskupil dav diváků, může to být průčelí chrámu, schodiště, zeď s přistaveným lešením, zahrada, dvůr, nebo hala fabriky, tělocvična i volný terén. Je to hra, "představení", co určitému prostoru vtiskuje divadelní charakter. "D. Bablet má za to, výše uvedené platí" až na poslední větu, která problém řeší příliš kategoricky. "Je pravdou, že "představení" vtiskuje prostoru divadelní charakter, ale divadelní prostor může existovat už před vlastním divadelním představením.

Z toho plyne závěrem: "Pojem "divadelního prostoru" v našem pojetí je velice široký. Sahá od prostor velmi volných a zjevně nedivadelních až k divadlu vybavenému monumentální technikou."

Protože se domnívám, že v našem problému jde o důsledek všestranné mnohosti a zmatení poděleného světa, čili o znaky všemocné entropie, pokusím se tvářit v tvář tomuto složitému propletení jít až na kořen jeho původního významu a sledovat jeho proměny. Technologie, kterou používám v přibližování se k pochopení jakéhokoliv pojmu či slova, se nazývá "hra se slovy".

Hra se slovy je jednou z heuristických metod (věda o metodách a pravidlech objevování a nacházení nových padů a idejí), k níž jsem se propracoval o trošku dřív než jsem měl možnost seznámit se s ní v odborné literatuře a proto doporučuji, aby i čtenář, hodlající používat tuto metodu, šel po prostudování příslušné literatury svou vlastní cestou. Tato studie mu k tomu poskytne možnost, protože v této stati onu hru s pojmem "inscenování v nepravidelném prostoru" jenom rozehraji. Pro začátek si všimněte, že každý objekt, jev či proces existuje také ve slovech a ta že mají svůj vlastní život, svoji vlastní strukturu, svůj vlastní svět. Zároveň zjistíte, že něco, co je novátorské, revoluční v minulé epoše, stává se obyčejně překážkou, zpátečnickým a veteším v epoše nastupující. To "něco" musí mít svůj obraz a odraz také ve světě slov, vždyť při takovém přechodu z jedné epochy do druhé se mění také způsob komunikace mezi lidmi. Vyvozují z toho, že a bychom dokázali modernizovat jakýkoliv objekt, musíme jej nejen změnit ve skutečnosti, ale také musíme změnit jeho existenci ve slovech, která jej opisují. Zároveň však opačně platí, že jestliže bych ohtěl objevit nějaký nový objekt, jev či proces, měl bych si napřed "pohrát se slovy", která jej opisují a pokusit stvořit jeho nový opis, který by mi mohl dát návod na realizaci nového objektu ve skutečnosti.

Heuristika nabízí několik her se slovy, například analýzu tj. zkoumání etymologie slova, hledání jak slovo zní v příbuzných i vzdálených jazycích, vyhledávání synonym, žargonových a profesionálních výrazů, studium foneticky podobných slov, různých významů slova, sleduje jak se slovo mění v průběhu času.

V naději, že osvobodí strnulé myšlení a chápání slova, usměrňuje další hraní do oblasti podvědomí (vytváření kalambůrů, míchání slabik, přesmyčkování, spojování s jinými slovy) nebo rozkládá opis zkoumaného pojmu tvořící analogie k slovům, které zkoumaný pojem popisují tj. analogie k pojmu jako celku, analogie k jeho jednotlivým znakům, analogie k fragmentům pojmu. Všechny tyto postupy umožňují hrajícímu uvolnit se od ustálených výrazů a usměrňují jeho pozornost k takovým souvislostem, které mu mohou být nápomocny při vytváření nových řešení a vedou k novým nápadům.

Cyklus vyhledávání nových nápadů metodou hry se slovy je velice jednoduchý a obsahuje čtyři činnosti, které lze opakovat několikrát za sebou:

- 1) Opis objektu - sbírání informací na téma zkoumaného objektu, abychom dosáhli jeho co nejpodrobnějšího popisu.
- 2) Slovní operace - to jsou ony výše popsané hrátky se slovy v co nejširším záběru a rozsahu. Průběžně se zapisují všechna slova.
- 3) Souhrn nápadů - evidence a analýza všech zapsaných nápadů.
- 4) Vypracování variant - na základě analýzy sebraných nápadů.

Klíčovým slovem v našem pojmu je zcela zřejmě "prostor". Už jenom první přiblížení se k tomuto slovu v hovorové řeči nám nabídne spojení se slovy: architektonický, osobní, státní, vzdušný, imaginární, psychický, otevřený, prázdný, nekonečný, nebezpečný, omezený, vojenský, barevný, fyzikální, matematický, filozofický, tvůrčí, neviditelný, všední, relativní, světelný, čichový, euklidovský, božský, chaotický, nepravidelný, rozbitý, bohatý, vlhký, zúžený, hluchý, geometrický, politický, konvenční, vektorový, funkcionální, elementární, a tak dále, a tak dále.

Nahlédnutím do slovníku nalézáme slova ležící poblíž slova "prostor", která nám náš prostor hraní ještě více rozšiřují: probořit, probádat, prolámat, proběhnout, prohnat, protlouci, probíjet, prorazit, problesknout, probodnout, probrázdit, probrodit, pročesat, pročistit, prodchnout, prodat, promrhat.....;

Tahle studie by musela být značně rozsáhlejší, kdybych měl vypsát všechna slova.

Známý francouzský teoretik sociologického umění Hervé Fischer ve své studii "Historie umění skončila" konstatuje, jak pod vlivem lexikálních analýz jazyka Indiánů kmene Hopi, které konal lingvista Benjamin Lee Whorf, konzultoval kapesní Oxfordský slovník a "vytáhl z něj všechny termíny odkazující k prostoru či mající prostorové konotace." Předběžný seznam vykázal téměř 5 000 pojmů, které mohou být klasifikovány jako týkající se prostoru, to je asi 20% z tohoto slovníku! H. Fischer přiznává, že "ani hluboká znalost vlastní kultury ho nepřipravila na tento překvapující objev."

Stejně tak musím já přiznat, že výše uvedená studie H. Fischera zase rozhodujícím způsobem ovlivnila moje chápání prostoru.

Zvláště mě zaujal proxemický klasifikační systém (proxemika je termín, který H. Fischer vymyslel pro navzájem související pozorování a teorii používání prostoru člověkem), s jeho termíny sociofugálního/ oddělovacího/ a sociopetálního/ přitahujícího/ prostoru. Neméně důležité bylo pro mne seznámení se s výzkumy, měřením a popisy vztahů, které probíhají v intimní/ do 45 cm/, personální/ od 45 cm do 120 cm/, sociální/ od 120 cm do 3,75 m/ a veřejné vzdálenosti/ od 3,75 m do 8 m v blízké fázi a cca od 8 m ve vzdálené fázi/. Velkou hodnotu mělo pro mne seznámení se s analýzou metafor v literárních textech jako prostředku přiblížení se k tomu, co lze nazvat vědomou geometrií lidského prostoru. Krásná literatura jako klíč k percepci prostoru zůstala po přečtení "Historie umění skončila" mou pravidelnou metodou přípravy inscenace. Poprvé jsem ji zrealizoval v přípravě projektu Shakespearomanie při určení režijně-scénografického klíče. Ukázalo se totiž, že v prvním tuctu Shakespearových her převažují pojmy blízké prostoru nad námi (slunce, nad obzorem, nebe, obloha, mraky), zatímco v posledních dvanácti hrách se tato "nebesa" hroutí a "svět se v závratí kymácí". Podobné hodnocení vypracoval i sociolog umění Marshall Mc Luhan, který v dialogu Edgara a slepého Glostra spatřuje první zmínku o trojdimensionální perspektivě.

Zběžné nahlédnutí do historie divadelního prostoru nám ukazuje, že se vyvíjel neustále k novým formám /od posvátného kruhu přes antiický amfiteátr, středověký kostel a jeho okolí, alžbětínskou scénu a barokové kukátkové divadlo až k současným víceúčelovým budovám a sálům/, ale také, že ve stejné době vedle sebe existovalo několik různých druhů prostorů (například už v antice můžeme vidět vedle odeonu, amfiteátru, cirkusu a stadionu i divadlo), které v důsledku vnitřního vývoje proměňují své jednotlivé části /sáhněme opět k antice: od svatyně stojící za orchestrou, která se proměňuje na ranou scénu se třemi dveřmi vedoucími na or-

kestru a později na proskenion; další vývoj přinesl již skénu s obširným proskenionem a paraskenionem - pěti-
ce dveří vede na proskenion a troje dveře o poschodí níž na orkestru; v Římě už vidíme široké pulpitem - pó-
dium - otočené ze tří stran frons scaenae a dveře vedou výlučně na pódium. Poměříme-li pojem "prostoru" se
životem člověka a uvědomíme-li si aspoň zběžně vztahy, které takto vzniknou, můžeme zcela směle hovořit ne-
jen o tom, že člověk sám vyplňuje nějaký prostor, nýbrž o tom, že člověk je v značné míře ve svém životě
určen právě svým chováním se k prostoru, který ho obklopuje.

Prostorovost lidského života a člověkem prožitý prostor si navzájem odpovídají a nám zvědavcům ukazují, že
bychom svou cestu zkoumání "prostoru" mohli vést velice účinně od průzkumu prožitého prostoru, abychom pak
z něj učinili zpětné závěry o struktuře lidské prostorovosti.

Rezsah této studie nedovoluje nějaké velké rozepisování se, ale přece jenom bychom byli sobečtí, kdybychom
si neuvědomili, kam by nás takto zvolená cesta mohla dovést. Zcela jistě k pojům, o kterých jsme zatím ne-
uvažovali: střed, vertikální osa, horizontální rovina, vpředu, vzadu, zemský povrch, pevnost půdy a formy
její ztráty, člověk na cestě, chůze vpřed, vracení se, směry cesty a životní oblasti, perspektiva, šíře,
dálka, cizina, odkrytí prostoru, vznik cest, silniční síť, stavba silnic, komunikace, člověk na silnici,
ztráta rozměru, prchavost lidského kontaktu, pěšiny, putování, stezky, bezcílnost a bezčasovost, štěstí vy-
pravení se, dům, bydlení, prostor útočiště, štěstí bydlení, zranitelnost domu, dům jako obraz světa, obyva-
telnost, orientace v okolním světě, dveře, okno, postel, probuzení, usínání, pocit úkrytu, uhopitelnost
věcí v prostoru, prostor činnosti, denní prostor, pocit stísněnosti a šíře, smyslově-mravní působení barvy,
euforický prostor.... a to se dostáváme pouze k nakousnutí problematiky prostoru obývaného člověkem.

Výše "nakouslé" pojmosloví patří do oboru humanistické geografie. Jedním z nejpronikavějších duchů a před-
stavitelů tohoto proudu geografie je profesor Minnesotské univerzity Yi-Fu Tuan. Jeho knihy podněcují už
svými názvy: Architektura a lidská povaha, Architektura a morálka, Svátý prostor: analýza pojmu, Topophilia:
studium percepce prostředí, postojů a hodnot, Pocitové domény obzoru - od prostých emocí k intelektuální
slasti, Představy a rozumové mapy, Geografie, fenomenologie a studium lidské povahy, Krajina jako text, Kra-
jiny strachu apod.

Knihy Prostor a místo, v níž se Tuan zaobírá vztahem prostoru a místa mi otevřela oči k chápání, "jak člo-
věk - tato směsice zvířete, snílka a kompjútru - zakouší a chápe svět." Jak "uzavřený a počlověčený prostor

se stává místem. V porovnání s prostorem je místo spokojeným centrem ustálených hodnot. Lidskému druhu je potřebné jak místo, tak prostor. Život člověka je dialektickým pohybem mezi bezpečnou schránkou a dobrodružstvím, mezi připoutáním a svobodou. V otevřeném prostoru můžeme intenzívně pocítit hodnoty místa a v samotě tichého místa ohromující nekonečnost prostoru, který se za ním rozkládá."

Kdo se chce o prostoru dozvědět víc, může nahlédnout do obrovského množství literatury. Není divu, že "prostor" zaujímá tak velký prostor, vždyť jde o jeden z nejdůležitějších pojmů pro člověka. Věky se o jeho chápání svářeli filozofové, vědci, politikové i obyčejní lidé a rozšiřovali jeho chápání.

Podle posledního vydání Filozofického slovníku (Svoboda Praha, 1985) první výzkumy vlastností prostoru byly podmíněny praktickými potřebami lidí a byly těsně spjaty s vytvořením a vývojem geometrie ve starém Egyptě a Babylonii ve 4. tisíciletí př. n. l. Souhrn geometrických poznatků antického období byl poprvé v systematické a zobecněné formě vyložen v Euklidových "Základech". Proto také prostor, který se vyznačuje v "Základech" popisovanými vlastnostmi - což jsou vlastnosti, které také odpovídají každodenní lidské zkušenosti - nazýváme euklidovský prostor.

První filozoficky významný a zároveň v podstatě materialistický výklad prostoru nacházíme u Démokrita a Aristotela. Z Démokritova atomismu vyplývá bezprostřední uznání objektivní existence prostoru a času. Prostor jako prázdno, v němž se pohybují atomy, vystupuje jako nutná podmínka jejich pohybu. Démokritos považuje prostor za nekonečný a čas za věčný. Také podle Aristotela prostor existuje objektivně. Čas je sice těsně spjat s pohybem, má tedy objektivní základ, avšak jako "počet pohybu" nemůže existovat bez duše, protože jen duše umí počítat. Světový prostor je podle Aristotela konečný, čas plyne spojitě a rovnoměrně.

Jestliže byl světový prostor obecně považován v antickém období a také ve středověku - pod vlivem geocentrického systému - za konečný, prosazuje se na počátku novověku ve spojitosti s Koperníkem stále více myšlenka o nekonečnosti prostoru. Tak Bruno a Galileo ve vědeckém rozporu s Aristotelovým a církevním učením vášnivě hájili myšlenku nekonečného vesmíru. Zvláštní význam má v této souvislosti Galileův princip relativity, který vychází z homogenity prostoru a času vzhledem k průběhu mechanických procesů v libovolných setrvačných soustavách. Descartův pojem prostoru, který je formulován v jeho fyzice, má spíše kvalitativní charakter. Descartes ztotožňuje prostor s hmotou a zabsolutňuje rozprostraněnost, považuje ji za hlavní vlastnost prostoru. Descartes redukuje prostor na nejmenší materiální částice, které nazývá korpuskule. Zatímco rozpro-

střaněnost jako obecná vlastnost všech těles (a tím i prostoru) existuje objektivně, čas jako modus myšlení nemůže být objektivní.

V Newtonově díle získaly představy prostoru a času klasické mechaniky svůj obecný a definitivní tvar. Prostor a čas existují podle Newtona objektivně reálně a mají absolutní strukturu. Prostor, tento "stav vědomí boha", je nutno podle tohoto pojetí považovat za nekonečnou, prázdnou, homogenní nádrž, v níž se odehrávají procesy světa těles. Newtonův trojrozměrný prostor nemá žádné fyzikální, nýbrž jen geometrické vlastnosti, a to vlastnosti euklidovské geometrie.

Absolutní charakter prostoru a času považuje Leibnitz za hlavní nedostatek Newtonovy mechanickomaterialistické koncepce. Leibnitz naproti tomu zastává dialektické stanovisko, že prostor a čas jsou vztahy, uspořádání koexistujících, příp. po sobě následujících objektů či procesů. Prostor a čas jsou tedy vázány na hmotu a vně hmoty nemají žádnou absolutní realitu. Protože však pro Leibnitze je hmota pouze "jinobytím duše", "světovým poutem", které udržuje pohromadě monády, mající pouze ideální existenci, přechází u něj v zásadě správné odmítnutí absolutního charakteru prostoru a času v idealistické popření jejich objektivní reálné existence. Prostor a čas jsou koneckonců pro Leibnitze subjektivní vjemy, i když odpovídají objektivnímu uspořádání věcí ve světě. Toto idealistické pojetí podstaty prostoru a času je v rozvinuté formě vyjádřeno u Kanta, který považuje prostor a čas za čisté formy nazírání, které náleží pouze subjektu, nikoli však věcem o sobě. Také Hegel se pokouší překonat Newtonovo odtržení prostoru a času od hmoty idealistickým způsobem. Hmota je pro něj syntézou prostoru a času a má proto vzhledem k nim druhotný charakter. Prostor a čas jsou naproti tomu čisté kvantity, jejich změna nemůže nikdy vést ke kvalitativním změnám.

Filozofická kritika Newtonovy mechanickomaterialistické koncepce prostoru a času získala v 19. století svou exaktní speciálně vědeckou základnu ve vývoji neeuklidovské geometrie a na počátku 20. století v teorii relativity. Ukázalo se, že klasická mechanika a spolu s ní i euklidovská geometrie jsou speciálním případem obecnějších teorií a že platí pouze pro dostatečně malé oblasti, jež nemají kosmický charakter, a pro rychlosti, které jsou dostatečně malé ve srovnání s rychlostí světla. Jestliže již speciální teorie relativity ukázala podstatnou souvislost mezi prostorem a časem v podobě čtyřrozměrného časového kontinua a relativnost trvání procesů, stejně jako relativnost rozprostraněnosti těles v pohybujících se systémech, odhalila obecná teorie relativity základní souvislost mezi metrickými vlastnostmi prostoru a rozdělením hmoty v různých

oblastech vesmíru. Struktura prostoročasového kontinua je určována vzájemným působením a pohybem materiálních systémů, čímž je dána i jednota kauzální a prostoročasové struktury světa.

Moderní přírodověda tím odmítla všechna idealistická učení minulosti o podstatě prostoru a času a stejně tak i subjektivistická pojetí podstaty času, která jsou rozšířena v současné buržoazní filozofii a v nichž je považován za závislý na intuici, na tvůrčí síle subjektu, avšak současně je i mystickým způsobem substancializován (Bergson, Heidegger).

Prostor i čas existují objektivně reálně, nezávisle na lidském vědomí. Idealistické tvrzení, že prostor a čas jsou prý subjektivní názírací formy atd., je neudržitelné, protože důsledek, který z toho plyne, že totiž před objevením se člověka na Zemi by svět neexistoval v prostoru a čase, je absurdní.

Dialektická povaha prostoru a času se projevuje v jejich rozporném charakteru; prostor a čas tvoří jednotu absolutního a relativního, existují absolutně, protože jsou trvalými, objektivně reálnými formami existence hmoty; jsou relativní, neboť jejich konkrétní vlastnosti závisejí na charakteru hmoty. Dále se rozporná podstata prostoru a času projevuje v tom, že obsahují v sobě jak rozpor konečného a nekonečného, tak spojitého a diskrétního.

Z výše uvedeného vyplývá, že nejde řešit pojem "prostoru" a "nepravidelnosti" odděleně. Protože prostor je formou pohybující se hmoty a je "pravidelný" i "nepravidelný" zároveň, právě v překonávání tohoto rozporu leží klíč k "inscenování v nepravidelném prostoru". Nejde a nemůže jít jenom o zúžené chápání tohoto pojmu jako "inscenování někde jinde než v divadelní budově barokního typu". Dynamika a překonávání tohoto rozporu zasahuje všechny složky divadelní syntézy, z nichž každá může "znepravidelnit" prostor inscenace, který sám pravidelný nebyl, nebo se každý večer mění. Nepravidelnost může náležet jak struktuře inscenace, tak i pohybu vývoji divadla. Je vyjádřena v relativně samostatné existenci jednotlivých forem, v časoprostorové ohraničenosti forem, prvků nebo stylů divadla. Nepravidelnost je objektivním základem dělitelnosti divadla na konečné a relativně samostatné formy, styly nebo epochy. Ve vývojových procesech divadla se nepravidelnost projevuje jako náhlý přechod systému nebo dílčí části systému z jednoho stavu do jiného, od jednoho způsobu inscenování k jinému. Dialektické proměny kvality, případně negace, jsou vždy výrazem přetržitostního momentu (nepravidelnosti) vývoje, neboť představují skoky, které od sebe navzájem ohraničují různé kvality, různá vývojová stádia. Nepravidelnost je tedy nutnou podmínkou jednak relativně samostatné existence, jednak pohybu a

vývoje všech forem divadla. Pravidelnost s nepravidelností jsou ve vzájemném vztahu dialektického rozporu, tj. podmiňující se ve své protikladnosti, neexistují od sebe odděleny. Jednota pravidelnosti a nepravidelnosti je také podstatným znakem procesů divadelního vývoje. Vývoj divadla od jeho prvních forem až po současný stav divadla je jednotou evolučních a revolučních procesů. V relativně pravidelném vývoji určité divadelní formy dosahuje měnící se obsah společenského vědomí nakonec stavu, kdy mu již neodpovídá daná forma. Rozpor, který takto vzniká je řešen v procesu přestavby náhlým přechodem, skokem k novým formám. Jednotlivé divadelní formy nebo epochy tak vytvářejí už ve svém lůně prvky nepravidelnosti. Nová divadelní forma a jí označená epocha divadla však také přejímá všechno pozitivní a pokrokové, co divadelníci až dosud vytvořili a na novém základě na těchto pokrokových tradicích pokračuje.

Uvědomovat si jednotu pravidelného a nepravidelného ve vývoji divadla je nutnou podmínkou správného teoretického pochopení historie divadla i praktického jednání divadelníků, snažících se dostat požadavkům společenského pokroku. Zvláště výrazně to platí teď, v době bouřlivých společenských proměn. Tam, kde se přeceňuje nebo dokonce absolutizuje buď pravidelnost nebo nepravidelnost divadelních procesů, objevuje se nejen chybná strategie a vedení divadla, ale také překážky, nervozita a zpátečnictví. Tak například tvrzení o plynulém přechodu tzv. kamenného divadla k modernímu divadlu absolutizuje moment pravidelnosti ve vývoji divadla a ignoruje nutnost experimentátorství, pokusnictví, schopnost "rozbít si hubu" a revolučních počínů "nepravidelných" divadel. Absolutizace momentu nepravidelnosti vede naopak k nesprávné orientaci na živelné a unáhlené akce, k anarchistickému zamítání předešlého vývoje divadla a k omezenosti, dané neznalostí, k sektářství.

Stálé dělení na to, co je pravidelné a co je nepravidelné, tedy co je normální a co je nenormální, kterému podléhá každý jednotlivec, přetrvalo až do dnešních časů. Dokonce se toto binární označování rozšířilo i na obory, kde by to člověk nebyl býval ani tušil. Existence celé kupy technik a institucí, které mají za cíl měření, kontrolování a korigování toho, co je anormální a nepravidelné, dává do pohybu značnou sumu disciplinárních vztahů, které se samozřejmě promítají i v naší zkoumané oblasti, například třeba "křivým" pohlížením na jakékoliv pokusy "inscenovat v nepravidelném prostoru".

Vhodným uvedením do problematiky pluralismu v oblasti prostoru byla pro mne kniha Charlese Jenckse "Jazyk postmoderní architektury". Autor uvádí a rozebírá příklady koexistence protikladných přístupů a poukazuje na základní nedostatek tradičního chápání prostoru architektury, jímž je nedostatečná komunikativní schopnost.

"Je to, jakoby vládci světa přistoupili na požadavky esperantistů a ustavili tento ahistorický, logický jazyk světovým jazykem. Konverzaci by to na švih a vtipu moc nepřidalo." Dodejme, že ani na individualitě. Zajímavým pojmem vytvořeným CH. Jencksem je "jednomocná forma", tj. architektura vytvořená na základě jedné nebo více zjednodušených hodnot či idejí, a "vícemocná forma", tj. architektura respektující, že často existuje vedle sebe vícero kódů, z nichž některé mohou být z hlediska různých subkultur v konfliktu. "Architekt bude muset být školen ve čtyřech, pěti stylech a bude muset ovládat architektonické kódy převládající mezi subkulturami v každé společnosti" - zní pro uši citlivého čtenáře jako hudba budoucnosti vyvolávající smír mezi "studiovou" a "kamennodivadelní" režii a určující učební plán příštím inscenátorům v pravidelném i nepravidelném prostoru.

V naší hře se slovy je ještě jeden sirotek: inscenování. Samozřejmě, že jej nenecháme skromně v koutku stát a povšimneme si, že je složen ze dvou slov: in /na/ a scénování /uvádění na scénu/, mohli bychom také říct "režie". Jenomže právě tady je zakopán pes. V jazyce českém, podobně jako v ruštině, polštině, němčině nebo angličtině existují dva pokrevné výrazy: "inscenace" a "režie" (rus. "postanovka" a "režisura", pol. "rezyseria" a "inscenizacja", něm. "regie" a "inszenierung"). Ve francouzštině je pouze jeden výraz: "Mise en scène". Když jej nalezneme v divadelním programu, označuje "režii", ale "histoire de la mise en scène" ani zdaleka neoznačuje "dějiny režie", ale "dějiny inscenací".

Tato dvouznačnost francouzského termínu donutila André Veinsteina, aby ve své knížce o divadelní režii umístil výsledky mezinárodní ankety na téma chápání tohoto výrazu. Ptal se anketovaných, zda rozumějí tomuto pojmu jako výrazu hotového "zmaterializovaného" představení nebo jako procesu přenesení literárního díla na scénu. V prvním případě by bylo vhodné použít slovo "inscenování", v druhém "režie". Hranice těchto dvou termínů jsou velice neostré, jak přiznává i vynikající odborník, šéfredaktor polského odborného měsíčníku pro divadlo "Dialog" Konstanty Puzyna. Sám přirovnává režii k interpretaci partitury symfonie dirigentem. "O inscenování začínáme mluvit, když se tato interpretace blíží hranicím adaptace či aranžování v jazzu, kdy realizátor vlastnoručně "orchestruje" dílo." Dramaturg a dramatik Kazimierz Braun říká, že "inscenátor... tj....něco jako tvořivý divadelní režisér".

Hovorová řeč svědčí spíše o způsobu: manipulování, organizování, řízení, donucování, kolektivní domlouvání, spoluhraní, aranžování, přesvědčování, rozčilování, vysvětlování, než aby jednoznačně poukázala na řešení

významu těchto pojmů.

Osobně považuji za správný postřeh, že "inscenování" je pojmem spíše svázaným pouze se scénou, s divadlem, ve smyslu vyjádření K. Pužyny, zatímco "režie" má zřejmě širší význam: platí i pro televizi, film, rozhlas, či módní přehlídku.

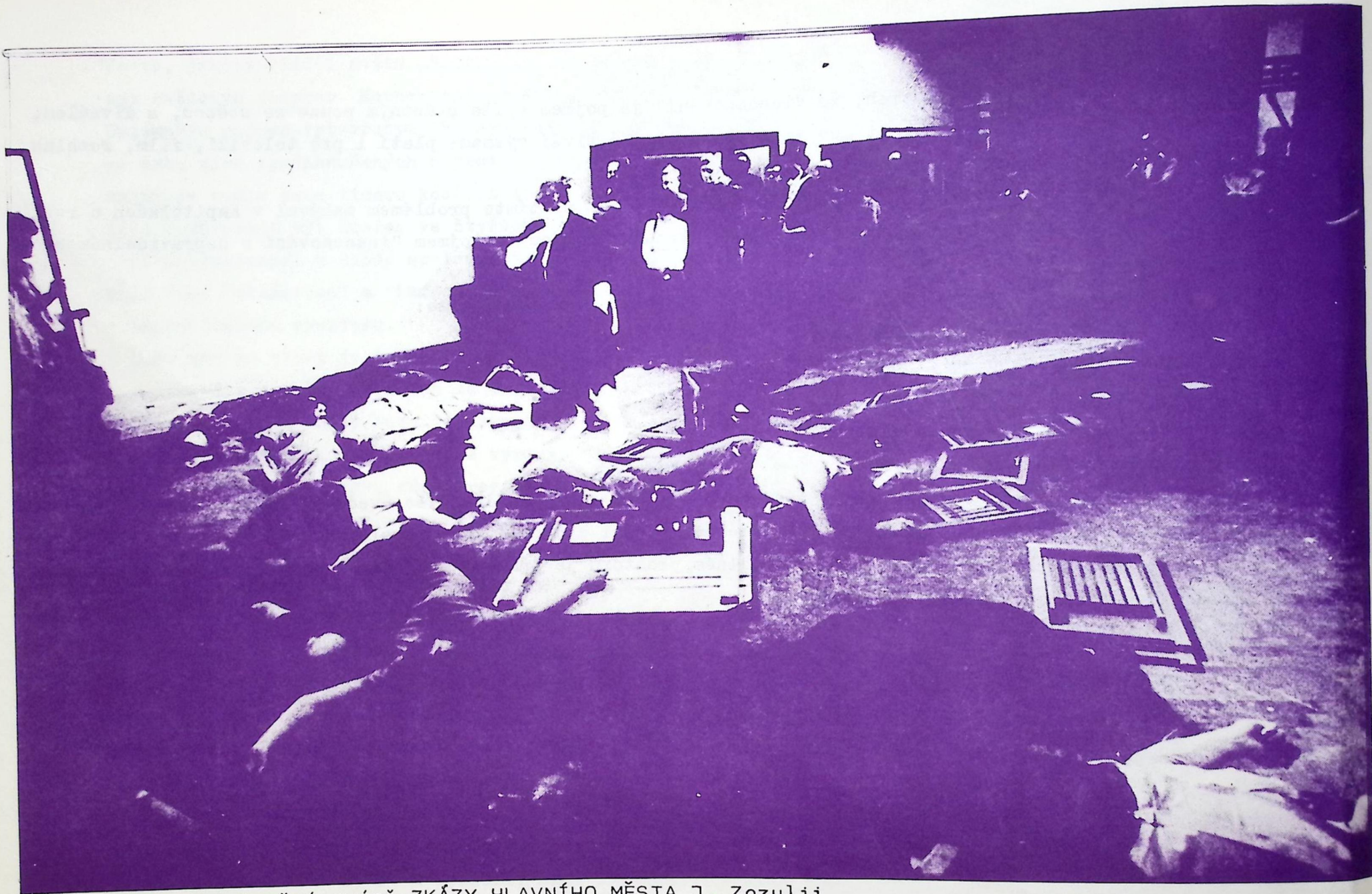
Nechci se opakovat, ale ani citovat sám sebe, protože jsem se tímto problémem zabýval v Kapitolkách o režii a tak radši než opustím čtenáře před jeho samostatnou "dohrávkou" s pojmem "inscenování v nepravidelném prostoru", nabízím ještě jednu hru.

Pomocí jednoduchého přesmyčkování všech částí zkoumaného pojmu dostaneme:

- nepravidelné inscenování v prostoru
- prostor nepravidelného inscenování
- nepravidelný prostor inscenování
- inscenování v prostoru nepravidelnosti
- prostor inscenování nepravidelností.

Za domácí úkol si, milý čtenáři, vezmi představování, co se za každým výše uvedeným řádkem skrývá, jaké možnosti výkladu poskytuje pro tvou vlastní inscenační praxi a dohrej "hru se slovy" sám.

Můj vlastní přístup k inscenování v nepravidelném prostoru je především uložen v mnou inscenovaných předlohách, což ať prokážou následující strany.



Soubor DNP v závěrečné scéně ZKÁZY HLAVNÍHO MĚSTA J. Zozulji

LABYRINT SVĚTA

/kalendárium Labyrintu světa a lusthauzu srdce podle režijních každodenníků/

Komenského Labyrint světa a lusthauz srdce jsem jako gymnazista "četl" kolem roku 1958 coby školopovinnou četbu, tj. zřejmě jsem si opsal od nějaké snaživé spolužačky "za rande" obsah a to mi stačilo.

Druhé setkání s Labyrintem se uskutečnilo roku 1965 prostřednictvím tzv. letného čtení, které jsem hojně provozoval jako pomocná vědecká síla knihovny JAMU v pracovním čase. Tento způsob čtení byl založen na dosti pozorném přečtení obsahu knihy, záložky, předmluvy nebo doslovu a několika namátkou vybraných stránek. Tímto způsobem jsem se prokousával dosti rychle a samozřejmě povrchně skrze hory zanedbané četby (kdo si vzpomene na Sartrova Slova, ví, jaké výčitky může obrovská knihovna v člověku vyvolat). Hlavně jsem si však do zvláštního sešitu zapisoval obrazivé a emocionální působení té které knihy; samozřejmě z hlediska "zda by z toho šlo udělat divadlo". Tak se ocitl i Labyrint v seznamu mých plánů příštích inscenací.

Potřetí se Labyrint ocitl v mém zorném poli při psaní tzv. "vymezení písečku" v roce 1967, což byl papír, na který jsem si jako spoluzakladatel Divadla na provázku napsal své požadavky i případné tituly k realizaci jako podklad pro džentlmenskou dohodu s ostatními kolegy.

Od té doby se Komenského dílo vyskytovalo dlouhá léta v našich dramaturgických plánech, různě zařazováno do tzv. výhledových titulů. Vedle Labyrintu se zde objevil také Diogenes a Kšaft umírající matky Jednoty bratrské. Sklad výhledových titulů se přinejmenším jednou ročně provětrává a přetřásají se možnosti inscenování v něm zařazených titulů podle měnících se okolností: společenské situace, zralosti inscenátorů, stavu divadla i souboru, rezonančních možností titulu, souvislosti s jinými tituly, při úvahách o tváři sezóny, při objevení se nových vhodných spolupracovníků či divadelních postupů.

1980

23.1. - Dnp: Užší kolektiv externích spolupracovníků Dnp rozvažoval před příchodem Teatru 77 do Brna na čs. premiéru Vesny národů o tématu další spolupráce, zvláště když na I. mezinárodním festivalu otevřeného divadla IFIT ve Stockholmu 1979 bylo domluveno, že k takovéto mezinárodní spolupráci dojde mezi skupinami Comuna Baires z Milána, Teater 9 ze Stockholmu, Teatr 77 z Lodže a Divadla na provázku. Hledalo se téma obsahující možnost jakéhosi "theatrum mundi". Dr. Bořivoj Srba nás informoval, že Ludvík Kundera má text Labyrintu světa a lusthauzu srdce.

přesto udržet charakter Labyrintu, i když by ostatní soubory značně "volně" traktovaly kapitoly, které si vyberou.

1.6. - Dnp: Arnošt Goldflam mě upozornil na Milivoje Husáka, výtvarníka, který na brněnském Bienále vystavoval šest ilustrací k Labyrintu. Návštěva Moravské galerie: obrazy byly skutečně vynikající a pro divadlo jako předurčené, protože byly plny akce a dynamiky. Sjednána schůzka s M. Husákem.

14.8. - Ateliér M. Husáka: Prohlídka všech obrazů a skic k Labyrintu. Obrázky siče zachycovaly pouze některé okamžiky bohatého děje Labyrintu, ale byly vhodné jako podklad pro "spojovací akce", jak jsme je plánovali v rámci vlastního projektu provést. Nabídka ke spolupráci byla přijata. M. Husák byl seznámen s projektem. Vyžádal si fotografie míst hraní, aby mohl své "obrázky" upravit přímo pro hrací prostor a případně doplnit dalšími návrhy.

7.9. - Želešice: Návštěva sousoší J. Šimka Osvobození jako studie možných vyjádření některé ze scén Labyrintu.

13.9. - Dnp: Příjezd zástupců T 77 k semináři projektu Together-Labyrint. Projednány termíny odevzdávky plátů, programů, scénografie (kdo a co bude vyrábět, jak se to bude financovat atd.). Zástupci Dnp předložili návrhy M. Husáka, které byly přijaty s obecným entuziasmem a doporučeny k rozeslání ostatním zúčastněným souborům jako informativní předlohu. Protokol jednání byl předložen vedení Státního divadla v Brně.

13.12. - Dnp: Příjezd zástupců T 77 z Lodže. Informovali nás, že Comuna Baires z Milána se nabídla jako hostitel všech souborů pro divadelní dílnu na téma Labyrintu, kde by se projekt před premiérou v Lodži vyzkoušel. Vzhledem k příliš volnému traktování tématu zúčastněnými soubory se zástupci Dnp rozhodli, že Labyrint každopádně zrealizují jako samostatné představení na své domovské scéně.

1981 28.3. - Dnp: Výjezd Dnp na divadelní dílnu Milán '81. byl pozastaven. Přesto se na přípravných pracích pokračuje: první hudební čísla, další scénografické návrhy podle fotografií hracích míst, diskuse, příprava režijní knihy. Scény chápány jako "oživlé obrazy" M. Husáka, jako jakési atrakciony, např. průvod ulicemi města (chůdy, třicetimetrový had, Osud na bicyklu, Smrt s přesýpacími hodinami na koloběžce, autobus s diváky pomalován nápisy ve všech jazycích "Poutník" atd.), pálení obrazů v Muzeu města Lodže, slavnostní hostina pouze ze zeleniny a obilí - sedačka: jedno dlouhé vycpané hovnísko, v temné chodbě pomocí paravanů další labyrintnění - stav učených. Scény musí být na sobě nezávislé, aby je bylo možno přesouvat a montovat podle

potřeby, protože jsme stále neměli přesné informace, co který soubor skutečně dělá.

5.6. - Dnp: První čtená zkouška Labyrintu pro Miláno'81: seznámení souboru se záměry a organizační strukturou projektu, první čtení textu L. Kundery, korepetice za přítomnosti F. Emmerta, nácvik hudebních čísel a s vlastním doprovodem.

6.-8.6. - Dnp: Pokračování zkoušek Labyrintu pro Miláno'81. Definitivní rozhodnutí o neúčasti Dnp na dílně v Miláně. Všeobecné zklamání. Projekt Labyrintu opět odložen do skladu "výhledových titulů".

5.8. - Dnp: Rozhodnutí o zařazení Labyrintu světa a lusthauzu srdce L. Kundery do dramaturgického plánu Dnp na příští sezónu.

19.10. - Dnp: Zástupci T 77 projížděli Brnem do Budapešti. Poskytli nám další informace o divadelní akci, která se odehrála ve starém klášteře v Miláně'81. Domluvili jsme se, že budeme dál pokračovat v přípravných pracích a hledat produkčního, protože situace v Polsku zřejmě nedovolovala uskutečnit projekt v Lodži, ale cítili jsme, že zatím jsou naše společné naděje na uskutečnění projektu mrtvé. A tak se všechno odložilo ad acta.

1982 15.6. - Dnp: Premiéra Žehnej vám pánbůh, pane Rosewater v Dnp. Telefon z Lodže: Kodaňský mezinárodní divadelní festival KITF.

19.8. - Dnp: Přijel J. Zavarský (výtvarník Pekařství, Karamazovců, Koncertina), kterého jsme požádali o vstupní studii k Labyrintu z hlediska scénografie v naději, že vnese do projektu nový vítr.

1.11. - Dnp: Začal jsem analyticky číst originál Labyrintu, text L. Kundery a porovnávat s dosavadními koncepcemi, návrhy M. Husáka a hudbou F. Emmerta. Uvědomil jsem si, že pro samostatnou inscenaci v Dnp bude nutno sáhnout k úpravám ve struktuře hry, jazyka, textových pasáží a hlavně najít režijně-scénografický klíč k inscenaci. S oživilými obrazy bychom nevystačili.

9.-10.11. - Lodž: I. seminář společného projektu Together-Labyrint v novém obsazení: zástupci KITF, Cardiff Laboratory Theatre, Den Bla Hest, T 77 a Divadla na provázku. Seminář se podobal prvnímu před dvěma roky jako vejce vejci - s tím rozdílem, že jsem cítil větší zaujetí pro Labyrint jako téma už když jsme vykládali jednotlivé obrazy originálu. Nové soubory se zdály "chytlavější", divadelními obrazy a možnostmi "zápalnější", protože na místě rozvíjely další fabulace a možnosti rozvoje hry. Ustálení metody práce, termínů a dalších organizačních záležitostí. Zástupci Dnp definovali svůj postoj: "Ať už se projekt uskuteč-

ní nebo ne, my zrealizujeme svoji vlastní inscenaci, která může posloužit jako část společného projektu v Kodani."

Cestou zpět do Brna jsme ve vlaku s P. Oslzlým koumali nad možnostmi hrát naši "domácí" inscenaci Labyrintu podle upraveného textu L. Kundery tak, že Osud (asi po 15 minutách od začátku představení) by rozdělil naše diváky a majitelé jednotlivých "osudů" by se vedeni členy našeho souboru "rozlezli" po celém Domě umění (možnost vzájemné kontroly videotechnikou) a sešli se v Procházkově síni až v té části hry, kde dochází k summarizaci cesty labyrintem. Zde by prezentovali své různé zkušenosti s labyrintem.

12.11. - Dnp: Setkání s výtvarníkem Tomášem Rullerem. Má vlastní projekt inscenace Labyrintu. Dohoda na spolupráci.

15.11. - Dnp: Příjezd J. Zavarského. Seznámil se s textem L. Kundery. V rozboru možností jak inscenovat Labyrint obhajoval promítnutí osudu samotného J.A.Komenského do Labyrintu. Zvláště pak jej znepokojovala ta část života Učitele národů, která se vázala na osud Mikuláše Drabíka, jakéhosi temného "já" Jana Ámose. Zároveň upozornil na návaznosti Labyrintu s díly Campanelly, Mora, Owena, Marxe. Řešení režijně-scénografického klíče však debata nepřinesla.

15.12. - Dnp: Přes únavu z projektu Bluff (denně jsem zkoušel 12 hodin, když se šest představitelů hlavních rolí "na mně" střídalo v tříhodinových zkouškách) mě pronásledovaly obrazy pro Labyrint. Všudybud jako dítě oblečené do fraku a s holohlavou parukou; Poutník v kostýmu J.A.Komenského na začátku hry --během hry kostým ztrácí a stává se naším současníkem; bitva machometánů = starý cirkusový a fašankový fór, který hraje jedna osoba znázorňující dvě bojující osoby; přátelský rozhovor á la Boal ...

1983

1983

14.1. - Kodaň: II. seminář projektu Together-Labyrint za účasti zástupců všech souborů. Referáty o stavu příprav v jednotlivých souborech: všichni měli originál! Pro nás byly zajímavé předmluvy a doslovy těchto knížek, především proto, že jsme získali "pohled zvenku" na "našeho" J.A.Komenského a jeho dílo. Bylo nesmírně zajímavé srovnat, co vyzvedají nebo co nezdůrazňují jednotliví vydavatelé. První společné koncepce. Prohlídka prostorových možností hry: cirkus, škola, divadlo, fabriky. Výběr továrny na plech (mimo provoz) Valseverket a její návštěva. Výběr hracích prostorů pro jednotlivé soubory. Timing pochůzky spojující všechny prostory. Struktura hry: začíná Dnp, procházka fabrikou, představení T 77 a Den Bla Hest, společný závěr pod

vedením Cardiff Laboratory Theatre. Uzlové body a jejich určení bylo snadné, protože všichni četli originál, ač jej hodlali traktovat nikoli doslovně, ale "po duchu". Program příštího semináře a postupu práce.

28.1. - Knihovna JAMU: Vypůjčeno J. Polišenský: J.A.Komenský, M.V.Kratochvíl: Život Jana Ámose, M. Hanuš: Poutník v Amsterdamu a Leontýna Mašínová: Mladá léta Jana Ámose. Po samostudiu jsem byl atakován kacířskými myšlenkami představit Poutníka - J.A.Komenského jako pěkného tvrdohlavce, značně "dusnicího" svou rodinu, náročného nejen na sebe, ale hlavně na okolí. Vždyť to byl slušný funkcionář: v Jednotě měl pod palcem vysílání na studia do zahraničí a fond příspěvků posílaných bratry ze zahraničí. S tím se už dá slušně vyjít. A za ženu si vezme dceru představeného Jednoty, zatímco doma nechal nedávno ženu a dítě na pospas vojskům nepřátel. Co to asi bylo za charakter, když vlastně od mládí byl vychováván v cizím domě? Musel se zřejmě naučit "žít u druhých", být k nim "slušný" ... hlava mi mohla prasknout. A ještě ten kmotr Drabík, který je pronásledoval až do Uher a kterého opustil až jej popravili v Bratislavě. Jeho sklon k mystice, Kristině Poniatowské, různým viděním. A vedle toho byl schopen na koni ve vysokém věku projet z Púchova do Levoče za dva, tři dny! Nebo ta neuvěřitelná scéna, kdy dělal novomanželům Rákoczyovým překladatele na jejich svatbě (ženich uměl pouze maďarsky, nevěsta pouze německy). To je provázeli do ložnice ...? Dost! Muka režiséra jsou nezměřitelná. Ale už se zase vynořovaly pochybnosti o Janu Ámosovi jako o mírotvorci: zatímco mírovým jazykem promlouval do duše Angličanům a Holanďanům na kongresu v Bredě, Holanďané, kteří jej nastrčili, aby utišili bdělost Angličanů, vnikli se svým loďstvem do ústí Temže a tam zdecimovali královskou flotilu! Mnohé otázky mě prostě pronásledovaly ...

15.2. - Kunštát: Návštěva u L. Kundery. Snesl mi z půdy další verze hry, v níž se nacházely "vypuštěné" kapitoly, např. Stav vědců. Požádal jsem ho o dopsání "školy". Obdržel jsem autorský deník k Labyrintu. Podrobné studium a luštění různých poznámek ukázalo, že sám autor našeho textu vycházel nejen z Labyrintu, ale z kompletního díla J.A.Komenského, a že text je zcela svébytný a originální, zvláště pak v písních a verších.

17.2. - Ateliér T. Rullera: Seznámil jsem se s jeho koncepcí Labyrintu, která se neopírala tolik o text, ale byla spíše založena na sochařském vidění. Jeho projekt se opíral o enviromentální akce, o zkušenosti s laserem ve skupině Via lucis, o "přetlumočení" klasického textu do dnešní skutečnosti a současné výtvarné zkušenosti.

20.2. - Dnp: Přijel J. Zavarský. Protože nedokáže překonat svá východiska k inscenaci a žádný návrh na řešení inscenace, t.j. kde to hrát, jak by měla vypadat scéna - nepřinesl, dopustil jsem se na našem přátelství hříchu a v duchu jsem jej propustil z účasti na tomto projektu, zvláště po tom, co mi oznámil, že odchází na jarní prázdniny.

21.2. - Brno-Líšeň: Navštívil jsem rekonvalescenta P. Oslzlého a postěžoval si mu. Pokusili jsme se hledat inscenační klíč: je to sklad, depozitář, knihovna, labyrint, bludiště? V týž den jsem odjel do Uherského Brodu do Muzea J.A.Komenského. V rozhovoru s ředitelem s. Rybou jsem se sice nic podstatného nedozvěděl, ale po vyjasnění našich záměrů jsem získal alespoň možnost navštívit muzeum ještě jednou a snad i hlouběji prozkoumat problém Labyrintu, tak jak je v tomto muzeu uchován v archívních materiálech. Labyrint chtěl inscenovat před svou smrtí Luchino Visconti.

22.2. - Dnp: Setkání s F. Emmertem nad hudbou k inscenaci k ničemu nevedlo, neb já jsem myslel na inscenační klíč, na ono kouzelné slovíčko, které otvírá dveře k realizaci předlohy. Je to možná mánie, ale nejde mi v této fázi hledání ani tak o konkrétní výtvarné řešení, ale spíše o řešení, které toto výtvarné řešení obsahuje a je také řešením způsobu inscenování. Od něj odvozují všechno další, např. jestliže se shodnu se svými spolupracovníky, že Velký vandr je jakási okružní cesta životem a světem jako překážkovou dráhou, nemyslím tím na nějakou přesnou "překážkovou dráhu" (i když ta se nakonec výtvarně nějak realizuje), ale ono překonávání překážkové dráhy jako způsob hraní; to pak určuje kostýmy, rekvizity, je spojujícím můstkem mezi textem a cítěním publika, jak si je troufám odhadovat atd. Nové řešení režijně scénografického klíče většinou s sebou nese i novou technologii, taková je moje zkušenost. A to jsem zatím neměl. Tak i Emmert "musel stranou" a jak jsem se na něj díval, asi mu to vyhovovalo - nějak se ošíval. Byl jsem zabrán do svých problémů a on byl vždycky zvláštní člověk, takže jsem si nevšiml, že jde o změnu daleko hlubší.

25.2. - Kunštát: Návštěva L. Kundery a společné vypracovávání nové struktury inscenace. Dovolil jsem si postavit tento požadavek díky studiu autorova tvořivého deníku, kde jsem zjistil, že se s tímto problémem rovněž trápil a přecházel od geometrického uspořádání struktury hry (3 scény, mezihra, 3 scény a další mezihra, 3 scény a finále) po různé dynamické verze struktury tu zrychlující, tu zpomalující některou část podle toho, jak byla pro něj vnitřně aktuální či jak se mu povedla. Zřejmě tu také hrály roli připomínky jeho spolupracovníků. Já jsem například věděl, že nechci pauzu ("aby nám neutekli diváci"), že budu muset odstranit

všechny místa, která vycházela z předpokladu, že text je inscenován na "normálním", tj. kukátkovém divadle, např. Všudybud se často objevoval v lóži, v "pozadí" se rozehrávaly různé paralelní akce a u nás v Dnp není žádné pozadí, text předpokládal soubor klasického divadla, který může poskytnout padesátku lidí.

2.3. - Dnp: F. Emmert vzdal spolupráci na Labyrintu z osobních důvodů. Obdržel jsem Mlejnkovu úpravu Labyrin-

tu pro dětský soubor a mimořádnou knihu fotografií Labyrint světa a ráj srdce, kterou vydal komeniologický ústav v Bochumi (NSR). Kniha byla perfektní, protože mě ubezpečila, že jde o text vyloženě současný; skládala se totiž z téměř 200 fotografií doprovázených citacemi z originálu J.A.Komenského. Fotografie byly jako by z nějakého běžného časopisu, např. Poutník byl penzista sedící na lavičce v parku nebo v závěru byla fotografie zachycující zhasínání pouličních plynových svítílen, Mámení byla vyvolávačka u nějaké boudy v Prátru.

9.3. - Na zkoušce skupiny Progres 2 na novou rockovou operu Mozek mi výtvarník M. Ambroz odevzdal svou studii scénografického řešení Labyrintu, kterou udělal jako soukromé cvičení. Jeho návrh sestával z různě se prolínajících krychlí, něco jako kdybych oholil o stěny výstavní kóje po veletrhu v některém z pavilónů brněnského výstaviště.

10.3. - Ateliér M. Husáka: Spolu s uzdraveným P. Oslzlým a výtvarníkem M. Husákem jsme přišli na řešení, které bylo tak prosté, tak bijící do očí, že jsme je museli stále mítet - labyrint. Půdorys Procházkovy síně, kde Dnp hraje, vypadal jako labyrint zveřejňovaný v kterémkoli křížovkářském a hádankářském časopise. Stačilo na jednotlivé "tahy" pověsit hadry a dostali jsme labyrint jedna báseň. Půdorys našeho Labyrintu tedy vypadal jako tři do sebe vložená "hrnatá" 0. Kolem zdí Procházkovy síně by byla scéna, pak (mezi druhým a třetím 0) by sedělo publikum a uprostřed další hrací plocha. Postupné odhalování jednotlivých prostorů a stran umožňovalo stálé změny, objevování i zapojení původních atrakcionů M. Husáka.

14.3. - Ateliér M. Husáka: Společně s T. Rullerem a M. Husákem jsme probrali naše řešení režijně scénografického klíče ve všech složkách: materiálových, technologických, prostorově akčních, a to obecně i při současném čtení scénáře slovo od slova.

17.3. - Státní divadlo v Brně: Předání návrhů scény a kostýmů orgánům Státního divadla. Pořád stejné, nic "nejde".

23.3. - Dnp: Umělecký vedoucí Dnp s. Tuček oznámil, že vznikly potíže se schválením textu hry. Text hry, který jsme před rokem odevzdali na odbor kultury KNV, se ztratil.

31.3. - 5.4. Kodaň: III. seminář projektu Together-Labyrinth. Konal se už v renovované části Valseverketu. Jednotlivé soubory představovaly inscenační podoby svých částí, což bylo podrobno obecné, vyčerpávající diskusi táhnoucí se denně do pozdních nočních hodin. Ustálení pracovního scénáře projektu. Tiskovka. Termíny. Organizační problémy.

10.4. - Dnp: T. Ruller ukázal představení skupiny Via lucis, které jsme zhlédli vzhledem k možnému použití laseru jako výtvarného řešení scény Labyrintu "Kdyby tak andělé".

11.4. - Dnp: První "čtená" zkouška Labyrintu. Představil jsem dosavadní kalendárium Labyrintu i se všemi jeho odbočkami, hledáním a tápáním; pak jsme si hru přečetli.

14.4. - Dnp: Čtvrtá "čtená" zkouška Labyrintu. Korepetice s autorem hudby K. Horkým, pak kostýmová zkouška á la Dnp - podrobněji popsána v článku P. Scherhaufera Ke vzniku inscenace "Karamazovci" v Dnp, program SD, duben 1982. Závěrem jsme vyložili s P. Oslzlým projekt Together-Labyrinth v Kodani a externí spolupracovník Dnp Petr Antonín (učitel anglického jazyka na Jazykové škole v Brně) vysvětlil svůj projekt "rychloukuru" angličtiny, jak byl o něj námi před časem požádán, protože měsíční pobyt a spolupráce v Kodani budou vyžadovat ode všech alespoň základní možnost a schopnost dorozumění se.

19.4. - Dnp: Druhá aranžovací zkouška Labyrintu. Celá zkouška byla věnována další vyhledávací kostýmové zkoušce á la Dnp. Vše natáčeno na video.

27.4. - Dnp: Zkouška Labyrintu. Korepetice i s nástroji. Podrobný rozbor scén a jejich detailní rozpracování po scéně "Pevný hrad". Umělecký vedoucí Dnp s. Tuček oznámil další těžkosti se schválením textu hry i programu k inscenaci Labyrintu a námítky nadřízených orgánů vůči některým částem textu, např. častý výskyt slova "bůh", vystupování postavy Autora v Prologu, slova "Jasnostem Vaším oddaný služebník" (citovaná z originálu věnování knihy panu ze Žerotína), zvláště pak scény o truchlivosti, Oživlé obrazy a Kdyby tak andělé.

4.5. - Dnp: Kontrolní zkouška, tzv. projížděčka doposud udělaných scén, abychom viděli jak se nám rozvíjí hra, kde co schází, zvláště pak v hudební a zvukové partituru inscenace. Je třeba nanovo definovat funkce skladatele a výtvarníka v divadle. Měli by to být autoři "zvukové stránky inscenace (počínaje řečí přes šumy, ruchy, hudbu a zpěv)" a "vizuální stránky inscenace (opět počínaje scénou, kostýmy, líčením, svícením, mizanscénou, mizangestem až po poslední rekvizitu)".

5.5. - Dnp: Zkouška Labyrintu. Obdrželi jsme kopii dopisu ředitele SD odboru kultury KNV, ve kterém jsme my sami navrhovali škrty v textu hry: Prolog, Epilog, Kdyby tak andělé, Vidění Kristiny P., Píseň o duši, Píseň o samotě a další až po jednotlivé věty např. "Utečte, filozofové! Šídlo v pytli neutajíš." a tak se zkouška rozsypala, ač jsem se snažil "nic nedávat najevo".

11.5. - Dnp: Korepetice a příprava předváděčky části Labyrintu, který bude použit pro projekt Together-Labyrinth v Kodani. Příjezd zástupců MK ČSR, kteří byli seznámeni s fotografiemi, návrhy a půdorysem továrny Valseverket i celkovým programem projektu a strukturou téhož. Sehrána předváděčka prvních patnácti minut inscenace, kterou hodláme zařadit do projektu v Kodani.

12.5. - Dnp: Nepodařená zkouška. Marný tlak na výrobu a zajištění rekvizit; prozatímní "náhradní" rekvizity už ovlivňují způsob hraní. Oznámil jsem L. Kunderovi "návrh" škrtnů - zhroutil se.

14.5. - Janáčkovovo divadlo: Nahrávání písni s latinským textem a podklady ke všem hudebním číslům. Přijel J. Zavorský. Řekl jsem mu, že "byl vynechán" a omluvil jsem se mu za to. Oplatil mi to vytrvalou spoluprací a hned navrhl využití skladovacích tabulek s čísly jako viditelného označení pro všechny scény, rekvizity, kostýmy (viz ORBIS PICTUS) a navíc mi udělal supervizi v kostýmech a scéně - Milivoj Husák totiž na zkoušky nechodí, prý je v Praze...

19.5. - Dnp: "Cvičná" projížděčka celé hry. Trvání: 1 hodina 58 minut. Pak jsem rychle rozpustil zkoušku, abych už ničím nebyl ovlivněn a šel jsem se někam uklidit a grovnat myšlenky. Forma hry je velice rozpínavá, vždyť jenom kostýmů je kolem osmdesáti, a zajistit rychlé převleky nebude snadné. Stejný problém se ukazuje kolem rekvizit, když jenom jejich chystání před projížděčkou trvalo hodinu.

23.5. - Dnp: Technická zkouška Labyrintu. Zatímco soubor ve zkušebně korepetoval a dopracovával záležitosti kostýmů a rekvizit, já jsem v Procházkově síni spolu s technikou stavěl scénu a zároveň upravoval s P. Oslzlým škrty. Udělal jsem první nárys svícení s osvětlovači. Soubor si na nachystané scéně rozložil kostýmy a rekvizity k večerní zkoušce. V odpolední pauze osvětlovači nasvítili kompletně podle pokynů celý prostor a technika dodělala resty ve scéně.

Od 18. hodin se konala technická zkouška se souborem, kde jsme společně montovali všechny složky inscenace do jednotného tvaru. Dostali jsme se pouze přes třetinu hry po scénu "Výkon práva".

24.5. - Dnp: Technická zkouška Labyrintu. Pokračování v montáži prvků divadelní syntézy až do konce hry. Od 18. hodin jsme si zkusili celou hru "pustit". Nasnímáno kameramanem K. Slachem na video. Trvání celé hry 1 hodina 40 minut. Promítli jsme si videozáznam a rozdiskutovali jednotlivé připomínky, postřehy a úpravy stejně tak jako další postup zkoušení.

25.5. - Dnp: Technická zkouška Labyrintu. Předělávání některých scén, které se ukázaly, že nezapadají do celkové struktury hry, či jsou nedostatečně vypracované; hlavně však nově vypracován obraz "Terra incognita". V 18. hodin přehrávka pro komisi, která se dostavila v tomto složení: s. Řídký, Roštínský, Douša, Göttinger, Tuček, Střítecký, Linhart, Štědroň; kromě nich byla přítomna delegace SČDU ve složení s. Švorc a Tučková a autor Ludvík Kundera. Představení bylo po připomínkách k provedení scény "Terra incognita", k srozumitelnosti zpěvných čísel, která jsou předváděna v dynamickém pohybu a požadavku po "omezení režisérského předvádění a násilí" ve 23. hodin schváleno.

26.5. - 3.6. - Kodaň: Zatímco soubor odjel na festival dětských her ve Švýcarsku, odjel jsem do Kodaně, kde jsem spolu s Project group bydlel a pracoval v továrně Valseverket na přípravě areálu k projektu Together - Labyrint (čistění a úprava hal, v nichž se bude hrát, elektro- a vodoinstalace, navezení obývacích maringotek atd.). Podle postupujících úprav ostatních hal jsem si udělal obraz o přesnějších záměrech jednotlivých skupin zúčastněných na projektu a o jejich scénografii. Zároveň jsem zkoušel s hereckou skupinou Project group, kterou jsme hodlali využít a zapojit do spolupráce v naší části projektu.

4.6. - Dnp: Vzpomínková zkouška, na které jsme se společně pokusili vzkřísit to, k čemu jsme předtím tak dlouho špeli a co se zcela zákonitě vytratilo během nucené pauzy. J. Zavarský nám pomohl ve "vyčistění" výtvarné stránky představení. Jestli nám povolí program, hodlám tam ocitovat mé všestranné díky tomuto pánovi.

7.6. - Dnp: Den premiéry Labyrintu. Od rána jsem se motal v divadle a doráběl nedodělky, které vždycky nějaké jsou, např. aspoň programový list bylo třeba vytisknout, když nebylo programu.

V 18. hodin byla "nahříváčka" spolu s korepeticí.

19.30: premiéra

Kalendárium Labyrintu světa a lusthauzu srdce však premiérou nekončí, jako v Divadle na provázku nekončí práce na jakékoliv inscenaci jejím premiérováním. Z významných a přímých vlivů na tvář inscenace stojí za zazna-

menání tyto:

17.6. - 17.7. - Kodaň: Čtrnáctidenní příprava společného projektu Together-Labyrinth (jeho průběh je popsán v následující kapitole) a dvaadvacet představení v průběhu jedenácti dnů musely zcela zákonitě vyrýt svůj podpis na dalším formování inscenace. Protože jde o celý komplex problémů, nelze zde podrobně rozepisovat jednotlivé části, ale je to tak.

1984

6. - 15.1. - Praha: Přehlídka inscenací Divadla na provázku sezóny 1982/83. Labyrinth se hrál v Kulturním domě OKD Praha 4 na Novodvorské a požadavek pořadatelů zněl na 560 míst. Bylo proto nutné změnit prostor hry. Jednotlivé "scény" byly od sebe značně vzdáleny a na delší straně byla vybudována tribuna pro 300 osob. Tím se nejen narušil tvar "labyrintu", ale také výrazně změnil způsob hraní. Zatímco se na našem domácím hřišti v Procházkově síni Domu umění v Brně sedí v jakémsi soustředěném kruhu kolem herců na lavicích a tudíž vlastně u nohou hrajících, zde bylo nutno hrát se zdviženými hlavami a "valit" hlas do prázdných horních prostorů obrovského kulturního domu, k produkci tohoto typu nevhodného. Opět se projevila platnost dialektického zákona o kvantitě a kvalitě. Každá inscenace totiž tvoří jednotu jisté kvantity a kvality. Porušení míry kterékoliv ze složek této jednoty vede ke změně daného stavu (původní inscenace), k jeho proměně na jiný jev (úplně jinou inscenaci). Za což jsme byli okamžitě pražskou kritikou zcela správně vytrestáni jak se patří. Škoda jen, že kromě těchto přesných zásahů nedovedla kritika řádně zanalyzovat co a proč se stalo a najít aspoň jedno dobré slovíčko pro naši práci. Ač za záznam by aspoň stálo, že například předvedení 21 představení 11 různých inscenací během 9 dnů je slušný pracovní a umělecký výkon, který se jen tak hned nevidí...
1986

6.1. - 19.1. - Lodž: První zkušební cyklus Labyrintu v T 77. Společný překlad Labyrintu s T. Soldenhoffem a uměleckým vedoucím T 77 režisérem Z. Hejdukem. Dohodli jsme se, že nepůjde o pouhý překlad, ale o "polskou verzi" Labyrintu. Došlo k určitým úpravám textu (např. vyškrtnutí scény Pevného hradu a nově dodána scéna Soudu z původní předlohy J.A.Komenského), jinak byl vyřešen začátek a konec inscenace, obměnily se písně, částečně i hudba. Základní půdorys brněnské inscenace zůstal, ale pro T 77 byl režijní rozvrh přizpůsoben polským divákům a poměrům, ve kterých žijí. Proto byly některé obrazy přímočařejší a věcnější; jejich metaforika nebyla tak bujně rozkošatěná jako v Divadle na provázku, ale byla zase jednoznačnější.

Setkal jsem se k prvním pracovním pohovorům s výtvarníkem T 77 K. Rynkiewiczem a komponistou A. Zamořským. Jak byly překládány jednotlivé scény do polštiny, okamžitě "za tepla" byly aranžovány se souborem, takže ke konci pobytu jsem "nahrubo nahodil" polovinu hry.

26.1. - 2.2. - Lodž: Druhý zkušební cyklus Labyrintu v T 77. Čekalo mě překvapení: představitel role Poutníka J. Swierczewski se zhroutil a vzdal se role. Bylo nutno přezkoušet všechny zatím naaranžované scény s novým představitelům role Poutníka P. Krukowským, členem Teatru Nowego z Lodže. Krukowský má záviděníhodné předpoklady hlasové i mimoslovní pro tuto roli, navíc jako jeden z předních polských herců je schopen spolupřetvářet nejen roli, ale celou inscenaci způsobem partnerským. Zkoušky probíhaly jak bylo stanoveno už v Kunštátě dvakrát denně (9-14 hod. a 17 - 22 hod.). V průběhu pobytu v Lodži jsem zhlédl premiéru světoznámého Teatru Cricot 2 "Ať zdechnou všichni umělci!" v režii T. Kantora ve varšavském studentském klubu Stodola a zároveň prozkoumal zdejší hrací podmínky vzhledem k chystanému hostování Divadla na provázku na tomto místě.

29.1. jsem doaranžoval "nahrubo" celou hru a začal jsem dělat podrobně s představiteli jednotlivých postav technologií vypracovanou v Dnp: hraje se celá hra bez přerušování, ale pouze vybrané scény, ve kterých vystupuje zkušovaná postava. Tento postup umožňuje představitelům získat přehled o vývoji a rozsahu role a postavy, kterou hrají. Zároveň poukáže na nedostatky ve struktuře hry a výstavby role.

Scénografie byla v zásadě dořešena, hudební čísla vážnou pro spory týkající se textů písní.

6.2. - Praha: V rámci Přehlídky představení Divadla na provázku v Praze (Hotel Tichý na Žižkově) jsem se pokusil "zpolštit", tj. zesoučasnit naši verzi Labyrintu. Hrál se dvakrát ve stejném dnu. První představení bylo ještě zmatené, herci ještě nezpracovali všechny podněty z krátké zkoušky, ale druhé již vyšlo jako zcela inovované: konflikty byly vyostřeny, některé rekvizity odstraněny, situace hry nanovo postaveny.

16.2. - 23.2. - Lodž: Třetí zkušební cyklus Labyrintu v T 77. Pokračoval jsem v "protahování" jednotlivých postav celou hrou (Kristína a Poutník). První kostýmní zkoušky á la Dnp, tj. nanese se hromada kostýmů předem - a v několika variantách pro každou postavu - vybraných výtvarníkem, režisérem a garderobiérkou a herci si sami vybírají jednotlivé části oděvů. Tento způsob umožňuje osobní vklad každého herce i do této složky představení, postupné dobudování role prostřednictvím takto vynuceného přemýšlení o ní a zživotnění kostýmu, protože od okamžiku výběru se v něm herec už pohybuje na všech zkouškách, "propotí si jej". Jenom ten, kdo ví jak dovedou kostýmy odevzdané dva tři dny před premiérou v divadle zamotat s hrou, postavami a situa-

cí v souboru, ocení tento postup. Začaly první korepetice a první větší konflikty: 1/ kvůli textům písní porušujícím básnickou stavbu L. Kundery; mně se zdály navíc příliš "večernobrnové", 2/ kvůli tomu, že neustále odmítám fixovat a vypracovávat detaily; nemám přece scénu, všechny kostýmy, rekvizity, písničky, scénickou hudbu a vůbec v této fázi zkoušení to nepovažuji za vhodné, protože narůstající materiál scénických situací začíná žít svým vlastním životem a zpětně ovlivňuje dílo. Podle mých zkušeností nerespektování vlastního života hry vede přinejmenším k sebeokrádání o nové možnosti a řešení, ale každopádně o samostatný život hry i po premiéře, neb zde se vytváří a vdechuje duše inscenace.

Vytrvalost a tvrdohlavost mě dovedla k přearanžování několika scén (např. Návštěvy krále Šalamouna) a situace se opravdu vyjasnila, jak svědčí i výrok představitele Soudce: "Jakoś sie to zklejilo!"

3.3. - 18.3. - Lodž: Poslední zkušební cyklus Labyrintu v T 77. Kompletování inscenace: nahrávání scénické hudby, zvuků, scény, kostýmů, rekvizit. Pokoušel jsem se spasovat všechny složky dohromady jako bych dělal novou inscenaci. A skutečně zde dochází k dalšímu tvaru zkoušené inscenace (první po "hrubém aranži", druhý po "natřásačkách" a "protahování" jednotlivých postav hry), který bývá aspoň v poměrech Dnp téměř pravidelně provázen i další verzí psaného scénáře.

Příprava publika na nastávající premiéru: interview pro tisk, rozhlas a televizi. Besedy se studenty v klubu Cytryna (medici) a Siodemkach (městský klub mládeže). Udělal jsem všechny pohybové scény hry jako rychlou rapidmontáž současných událostí. Sbíhačky představení ukazují na to, že hra se usazuje na čase 1 hod. 33 min. Znovu prověřil rytmické kvality celé inscenace. Velká diskuse o roli Poutníka. Podle mého mínění je značně patetický, romantický a hrdinský jak to "vyžaduje" tradice polského herectví vyškoleného na velké polské tradici romantické dramatiky. Zároveň se ukazuje, že v inscenaci převažuje technika hraní a technologie inscenování nad jejich zvládnutím, nad výstavbou situací a z nich vyplývajících významů. Vše je nutno hrát seriózněji, ne tak silou, ale vnitřním přesvědčením. 15.3. předváděcí zkouška pro cenzuru (v PLR ještě existuje). Inscenace schválena s drobnými připomínkami.

18.3. - Lodž: Premiéra Labyrintu.

Přítomen autor scénáře L. Kundera s manželkou. Plánujeme společné představení Labyrintu v podání T 77 a Dnp s tím, že v průběhu hry se budou jednotliví představitelé všech rolí střídát či doplňovat podle významu a posílení té které scény. Podobný návrh jsem už přednesl českým studiovým scénám na téma Hamleta. Dnešní gene-

rační Hamlet by asi neměl být proveden pouze jedním divadlem, ale kdyby se k jeho provedení spojila studiová divadla, umožnil by jim tento postup skutečné a nové postupy ke generačnímu vyjádření Hamleta. Mohli bychom se těšit na rozpravu Hamleta s pěti Polonií, či skutečný souboj-rvačku mnoha Hamletů s mnoha Laerty. V případě Labyrintu se zdá, že by mohli být dva Poutníci zkoumající odlišné stránky dnešního labyrintu světa, že by Poutník mohl nakouknout do scén z "jiného" světa představovaného partnerským divadlem atd. Návrh byl přijat.

10.12. - Brno: T 77 přijel k pohostinskému vystoupení v Dnp s tím, že uskutečníme společné hraní Labyrintu. Členové T 77 zhlédli Labyrint v podání Dnp.

11.12. - Brno: Společná zkouška obou souborů. Dohodli jsme se, že první společné hraní Labyrintu se uskuteční ve scéně Dnp a T 77 zahraje scénu "Soudu" samostatně pouze s naším Poutníkem (P. Oslzlý), a pak se od II. ryňku světa zúčastní hry až do dvoujazyčného závěru. Po představení, které publikum příznivě přijalo jsme se rozhodli razantněji a hlouběji zasáhnout do struktury hry pro další společné vystoupení.

12.12. - 15.12. - Brno: Členové Dnp zhlédli představení Labyrintu v podání T 77. Zároveň proběhly vstupní debaty o možné podobě společného představení. Uvažovalo se o několika variantách:

- a) jednotlivá představení probíhají zároveň vedle sebe a pronikají se navzájem, jako kdyby ve vedlejších sále běželo druhé představení,
- b) Poutník jednoho divadla v představení druhého divadla,
- c) v představení jednoho divadla se zmnožují postavy Mámení a Všudybuda, aby zmátly Poutníka a užívají k tomu postav z obou divadel (verze cvičně nazvaná Věž Babel aneb zmatení jazyků).

16.12. - Brno: Celodenní zkouška a večerní společné představení vedly k tvaru, který byl sice nastudován v minimálním čase, ale se skvělým výsledkem. Zprvu se zdálo, že aktéři Dnp budou svým polským kolegům pouze "zdvořile přihrávat". Postupně se však ve hře začaly prolínat oba soubory, i když některé obrazy zůstaly výhradně záležitostí souboru jediného. Nové myšlenkové napětí vznikalo zdvojením hlavních postav. I když představitel brněnského Poutníka zasahoval do textu svého polského partnera zprvu jen sporadicky, byla již jeho samotná přítomnost ve scéně T 77 zdrojem nových myšlenkových akcentů. Když se však v klíčovém bodě hry dostávají obě postavy rovnocenně vedle sebe a jedna druhé vytváří vlastně určité "alter ego", rodí se nová osobitá hodnota věčného lidského vnitřního sváru, ale zároveň se posiluje i svár s obklopujícím světem. Zdvojení dalších

ústředních postav (Všudybud, Mámení, Kristina) nabízí pak nejen zajímavé srovnání rozdílného hereckého pří-
stupu ke ztvárnění stejné předlohy, ale dochází zároveň k vytvoření až podivuhodně jednotného, nového a vel-
mi silného emocionálního ladění celého představení. Vysoce humánní poselství inscenace, vyznívající ve víru
v člověka, v jeho horoucí srdce, vzájemnou lidskou lásku a nacházení naděje v samé hloubce lidské duše zazně-
lo zde v mnohohlasém, společném a upřímném chóru s nezvyklou silou citu a hloubkou přesvědčení.
Zdárný výsledek podnítil všechny účastníky k novým návrhům, které snad budou realizovány v létě 1987 u pří-
ležitosti dvaceti Dnp.

1987

7.9. - 27.9. V rámci Divadla v pohybu III. se dne 27.9. uskutečnila společná divadelní akce Divadla na pro-
vázku, Teatru 77 a Den Bla Hest na téma společného projektu Labyrintu světa, tak jak byl předváděn v Kodani.
První část se odehrávala před dómem sv. Petra na vrchu Petrově, druhá část v Kapucínských zahradách pod Petro-
vem (zvelké části obsahovala ohňostroj komponovaný ing. I. Martínkem), třetí byla společným přechodem publika
a účinkujících nočním Brnem do Domu umění města Brna, kde se odehrála závěrečná společná část. Nemohli jsme
publikum dostat domů...

SVĚT LABYRINTU

I. Obyčejní lidé se obyčejně zdraví "Dobrý den" nebo "Ahoj", "Nazdar", "Jak se máš". Znáám však chlápka, který odmítá být takto fádni a vždy mě místo pozdravu originálně osolí za jeden můj dávný a zvláště povedený režijní opus. Měsíc po návratu Divadla na provázku z Dánska jsem jej potkal a přepadla mě hrůza, že jako novopečený historik Divadla na provázku mě tento exemplář zahrne zvědavými otázkami co a jak tam bylo, co to je zač ten projekt Together, kde mám pro něj fotografie, programy, plakáty, magnetofonové pásky či videozáznam, aby mohl zmastit další kapitolu historického nanebevzetí našeho divadla. Kámen mi spadl ze srdce, když se nezpronevěřil sám sobě a - Together netogether - opět mi aspoň po milionté opepřil život za onu kaňku v historii Divadla na provázku.

Už jsem se obával, že historikové vyrazili do terénu a k pramenům, ale naštěstí pro nás se dějiny stále píší někde jinde než se dějí. Dovedete si představit, co by to bylo za paseku, kdyby byla historie psaná tak jak skutečně probíhá? ... Toho chechotu ve školních škamnách, na ulicích a v domácnostech! Věřte nebo nevěřte, až když jsem si podobnou úvahou stabilizoval hladinu adrenalínu v krvi a ubezpečil se, že nelezu historikům do zelí a nepřipravuji je o zasloužený honorář, dovolil jsem si sepsat pro milovníky causerií a nepravděpodobných příběhů několik řádků o projektu Together - Labyrint světa a ráj srdce.

II. Together (Společně) je unikátní projekt mezinárodní spolupráce čtyř renomovaných divadelních skupin: Den Bla Hest z Dánska, Teatru 77 z Polska, Cardiff Laboratory Theatre z Walesu a Divadla na provázku, ke kterým se připojila Project Group Kodaňského mezinárodního divadelního festivalu (KITF), Projekt si vyžádal tři roky příprav a plánování než byla v Kodani uskutečněna jeho závěrečná fáze v době od 18.6. do 17.7. 1983. Během této doby podstoupily jmenované skupiny čtrnáctidenní období intenzivní divadelní spolupráce zahrnující diskuse, mítinky, dílny a demonstrace vlastní divadelní práce. Projekt kulminoval dvaadvaceti reprízami kolektivní kreace mamutí divadelní produkce o osmdesáti účastnících na námět díla J.A.Komenského Labyrint světa a ráj srdce. Kniha Učitele národů poskytla pro zúčastněné vydatný inspirační zdroj

k představení, které samo se však koncentrovalo na současnou situaci člověka ve světě. Projekt Together se podle mínění veřejných sdělovacích prostředků stal jednou z hlavních divadelních událostí roku 1983 v celé Evropě a nepředstavoval jenom nanejvýš zajímavý divadelní a pedagogický pokus sloužící jako možný model budoucí mezinárodní spolupráce na tomto poli, ale byl svrchovaně zajímavý především z hlediska širších souvislostí. Byl založen na víře, že mezinárodní spolupráce lidí různých kulturních, politických a estetických pohledů může sehrát důležitou roli v hlubším porozumění mezi národy a v pozitivní komunikaci mezi nimi. Vzájemné pochopení a respekt, které si uskutečnění projektu vyžádal, snad znamenal v současné světové situaci aspoň malý příspěvek k širokému světovému hnutí za mír a spolupráci mezi národy.

III. Projekt přirozeně představoval vzhledem ke své velikosti a komplexnosti z hlediska organizačního i uměleckého ohromné praktické problémy. Na druhé straně, právě tyto problémy a těžkosti byly jedním z hlavních důvodů pro realizování takového projektu. Sir Edmund Hillary na dotaz proč vylezl na Mount Everest odpověděl: "Protože existuje!" - Myslím, že podobnou odpověď by mohli dát i tvůrci projektu, kdyby byli tázáni proč projekt realizovali. Together se tak stal manifestací dobré vůle a nebývalé vytrvalosti. Závažnost projektu podtrhla i patronace UNESCO, které také přispělo nemalou finanční částkou k jeho realizaci.

Výsledky projektu byly monitorovány v denním tisku skandinávských zemí, denně byl v dánské televizi patnáctiminutový zpravodajský blok z festivalu, inscenace i pobyt skupin byl zachycen šesti evropskými televizními společnostmi, mezi nimiž nechyběla ani bratislavská redakce Československé televize, která z projektu zhotovila čtyřicetiminutový film. Projekt se ukázal také příkladem dalšího možného vývoje nových forem divadelní aktivity tvořených v situaci vzájemného kontaktu a inspirace na mnohonárodní základně.

Hrozba stagnace vznášející se nad světovým divadlem a projevující se zpomalením tvůrčí dynamiky mnoha známých divadel doposud stojících v čele tohoto vývoje je očividná. Kreativita těchto souborů začíná být determinována externími faktory jako jsou finance, organizační problémy uvnitř souborů, rozpory

s institucemi, na kterých jsou tyto soubory závislé, i problémy s médii masové komunikace. Není tedy divu, že nejedno divadlo našlo své poslání v jisté a zabezpečené - ale přesto extrémně omezené - existenci. Together byl pokusem o krok stranou od těchto problémů, pokus o hledání východiska prostřednictvím reflexe, kritiky a výměny zkušeností na širší platformě než poskytuje prostor jediného souboru.

IV. Idea projektu vznikla v rámci International Federation of Independent Theatres (IFIT). Toto dobrovolné sdružení téměř padesáti divadel, která sama organizují divadelní představení, dílny, semináře a stáže vzniklo v roce 1976 a jeho cílem je podpora a rozvoj mezinárodní kulturní výměny v oblasti divadla. Na Together lze nahlížet také jako na pokračování vývoje menších projektů zrozených v rámci IFIT, jako byly: 1) Křižovatky, Stockholm 1978 - společná inscenace Teatru 77 a Teatru 9 ze Stockholmu; 2) Naděje, Wrocław 1978 - společná divadelní akce Teatru 77, Teatru 9, Comuny Baires z Milána, Teatru 8. dne z Poznaně a Divadla na provázku v rámci 5. mezinárodního festivalu otevřeného umění; 3) Vesna národů, Lodž 1979 a Brno 1980 - společná inscenace Teatru 77 a Divadla na provázku; 4) Labyrint, Miláno 1981 - společná divadelní dílna na téma Komenského Labyrintu světa a ráje srdce za účasti Teatru 77, Teatru 9, Comuny Baires jako hostitele, Den Bla Hest, Living Teatru z USA a divadla Hurka z Budapešti. Dalším krokem k uskutečnění projektu Together byla řada přípravných pracovních setkání v Lodži (listopad 1981 a listopad 1982), v Brně (leden 1982) a v Kodani (červen 1981, září 1982, leden 1983 a duben 1983), kterých se zúčastnili představitelé jednotlivých skupin: Trevor Davies a Inger Jessen za Kodanský mezinárodní divadelní festival (KITF), Zdislaw Hejduk a Krzysztof Rynkiewicz za Teatr 77, Alexander Jochwed a Karl Hormes za Den Bla Hest, Richard Gough a Joan Mills za Cardiff Laboratory Theatr a Petr Oslzlý s Petrem Scherhauserem za Divadlo na provázku. Účastníci projektu byli vybráni v létě 1981 po nezdařeném projektu společné dílny v Miláně, i když Cardiff Laboratory Theatre přistoupil definitivně k projektu až na jaře 1983 po ročních konzultacích. Velice mladý festival, který byl založen rok předtím anglickým divadelníkem Trevorem Daviesem jako skandinávské fórum, na kterém by byly prezentovány nové, zajímavé a inspirující proudy divadelní tvorby z celého světa, se nabídl jako hostitel a producent projektu již v roce 1981.

Za připomenutí stojí, že v průběhu tří let se v Kodani představilo 200 divadelních skupin z 35 zemí v 850 představeních, na které bylo prodáno 160.000 vstupenek. Jednotlivá představení byla uváděna nejen v renomovaných divadelních budovách stálých kodaňských divadel, ale také v různých "nepravidelných" prostorech jako jsou sklady, opuštěné haly, obchodní domy, plynárenské nádrže, školy, cirkusy, kostely, doky, ulice a náměstí. Repertoár festivalů přinesl ukázky moderního tance, pantomimy, hudebního divadla, performance, klauzády, kabaretu, politického divadla jakož i žánrů reflektujících hlavní trendy světového moderního divadla. Kromě této prezentační aktivity stvořil KITF fórum pro mezinárodní výměnu divadelních zkušeností. Dílny, kursy, semináře a školení sdružily pod vedením stovky pedagogů z různých zemí světa na tisíc účastníků. Tato rozsáhlá činnost je o to obdivuhodnější, že KITF je nezávislou, nevýdělečnou organizací, která čerpá pouze 20% svých finančních potřeb z příspěvku dánského ministerstva kultury a správy města Kodaně. Zbýlých 80% výdajů hradí KITF z vlastních zdrojů prodejem vstupenek, plakátů, programů, prodejem povolení pro natáčení televize a filmu. Účastníci si hradili cestovné...

Rok 1983 znamenal pro vývoj KITF zcela novou kvalitu. Kromě prezentování 50 divadelních skupin z 20 zemí ve 120 představeních (např. Serapions Theater z Rakouska, United Mime Workers, Georg Coates Group z USA, Carbonne 14 z Kanady, Falso Movimento a Piccolo Teatro di Pontedera z Itálie, Greta Chute Libre a Brookovo Centre International des Créations Théâtrales z Francie), se stal hlavní událostí letošního KITF projekt Together (Společně) - Labyrint světa a ráj srdce.

V. Navzdory zřejmým rozdílům mezi jednotlivými divadelními skupinami zúčastněnými na projektu existuje zde několik podobností, které je spojují a které vysvětlují, proč takový projekt je pro ně zajímavý a proč se rozhodly podstoupit obtížnou cestu jeho realizace.

C a r d i f f L a b o r a t o r y T h e a t r e (CLT) z Walesu byl založen v roce 1974 Richardem Goughem jako skupina sdružující velšské umělce, mající zkušenost nejen v různých oborech divadelní práce (herectví, hudba, zpěv, výtvarnictví, pantomima atd.), ale také v mnoha dalších humanitních oborech (psychologie, antropologie, pedagogika aj.). Už z tohoto základního náčrtu charakteristiky skupiny je patrné, že jde o skupinu "projektově" orientovanou. Také její historie se vyznačuje tvorbou různých projektů na domácí půdě

i účastí na mnoha významných divadelních projektech, jako např. účast na projektech Grotowského Laboratoře, stáže v Odin Teatret Eugenia Barby, nebo účast na společných projektech festivalu uličních divadel v Sachální společnosti, portrétované z ironické vzdálenosti: The Hearth of the Mirror. Vizualně poetickým vyjádřením věčné lidské touhy po kráse a štěstí bylo představení Dreamers v podání souboru Den Bla Hest. Předlohou k tomuto představení byl román známé dánské spisovatelky Karen Blixové. Snílci byli šestým představením Modrého koně, jak lze přeložit název dánské skupiny, která byla založena v roce 1976 Alexandrem Jochwedem a Kaj Pedersenem jako divadlo navazující na evropskou meziválečnou avantgardu, jak o tom svědčí již samotný název skupiny. Modrý kůň připravuje své inscenace formou dílen trvajících téměř rok, ale snaha po symfoničnosti inscenací a schopnost dosahovat "dílenským" způsobem mimořádné výsledky vynesla souboru uznání ve formě pozvání na nejdůležitější evropské divadelní festivaly. Například Büchnerova Vojčka jsme měli možnost vidět v podání Den Bla Hest na festivalu ve Stockholmu v roce 1980 a rozhodně tam tato inscenace patřila mezi nejnavštěvovanější a kritikou nejuznávanější.

T e a t r 7.7 z Lodže je publiku Divadla na provázku znám již ze spolupráce na projektu Vesny národů v roce 1980. Název divadla se odvozuje od čísla domu na hlavní třídě města Lodže - Piotrkowské - kde má sídlo Socialistický svaz polských studentů, který v roce 1969 poskytl nově založenému studentskému souboru nejen střechu nad hlavou, ale také organizační a ideové zázemí.

Od té doby prošel soubor dynamickou historií účastníka téměř všech významných světových divadelních festivalů (dvakrát Nancy, Benátky, Avignon, pravidelně Wrocław atd.), ale svoji tvář angažovaného, téměř publicistického, každopádně však současného divadla si udržel. Pilná inscenační a organizační práce "sedmiček" (soubor byl organizátorem pravidelné celostátní soutěže polských studentských divadel a jejím trojnásobným vítězem) přinesla souboru spolu s dalšími významnými studentskými divadly (STU Kraków, Teatrem 8. dne z Poznaň, Akademií ruchu Warszawa a divadlem Kalambur z Wrocławu) udělení statutu profesionálního divadla nezávislého na síti státních divadel a řízeného přímo ministerstvem kultury a umění Polské lidové republiky. Na KITF přátelé z Lodže předvedli montáž nejčerstvějších publicistických textů Tren weselny.

P r o j e c t G r o u p o f K I T F představovala skupinu více než stovky lidí, kteří se na výzvu KITF v novinách přihlásili ke spolupráci na projektu Together. Sdružila nejen divadelníky, ale také dělníky

všech řemesel, architektky, výtvarníky, novináře, organizační pracovníky a lidi dalších profesí, kteří vykonali obrovský kus práce pro zdar projektu. Jen stěží by členové čtyř souborů zajistili znovuuvedení továrny Valseverket, v níž se projekt uskutečnil, do provozu; její opětovné zelektrifikování, vybudování nové kanalizace, přípravu k bydlení a stravování všech účastníků a další množství práce, které podnik takového rozsahu vyžadoval.

Divadlo na provázku přistoupilo k tomuto projektu jako spoluiniciátor projektu a navrholo vhodné téma: knihu J.A.Komenského Labyrint světa a ráj srdce. Together představoval pro naše divadlo nejen vyvrcholení jubilejní patnácté sezóny věnované Roku českého divadla, ale i jisté shrnutí zkušeností a otevření nových možností v mezinárodní spolupráci a v inscenačních postupech samotného divadla.

VI. Všechny skupiny jsou divadly pracujícími na mezinárodní úrovni a v mezinárodním kontextu. To znamená nejen prezentaci jejich snažení před mezinárodním publikem, ale také funkci hostitele zahraničních divadelníků na domácím jevišti a účast v mezinárodní spolupráci divadelníků různých zemí. Tento typ divadelní aktivity vyžaduje od jeho účastníků otevřenost, schopnost přijímat a zhodnotit cizí zkušenosti, vyrovnávat se kvalitou se změněnými podmínkami a vůbec pracovat v situaci oboustranné výměny. Znamená to také, že tato divadla tvoří a prezentují svoji práci tak, že tato nabývá na významu i v mezinárodním divadelním vývoji. Všechny skupiny rozvíjejí svou divadelní aktivitu především z vlastních zdrojů a zkušeností, ale ve své práci respektují základní obecné aspekty divadelního vývoje ve světě. Obsah jejich představení je přes svou specifičnost univerzální. Divadelní jazyk, který používají je srozumitelný a pro publikum neznalé poměrů, historie a kulturního podhoubí, ve kterých soubory žijí a pracují. Teatr 77 či Divadlo na provázku, nebo Den Bla Hest prezentují dokonce část své produkce v několika jazycích, ačkoliv vizuální a znaková stránka jejich představení bývá kritikou i publikem považována za čitelnou a postačující.

Dalším společným znakem těchto skupin je, že všechny existují více let a rozvíjejí se jako stabilní soubory s vyhraněným uměleckým programem. Zachovaly v podstatě základní složení souborů, takže zkušenost jejich členů v situacích mezinárodní výměny a spolupráce znamenala i pro takový projekt jako je Together organizační připravenost a divadelní vyspělost.

Nezanedbatelné byly rozdíly mezi jednotlivými soubory. Každý soubor osobitě rozvíjí jednotlivé prvky divadelní syntézy. Tato výraznost je předurčuje k mezinárodní výměně bez nebezpečí dominance nad jiným souborem či vzniku nerovnovážných stavů "mistr a žák", nevhodných v tvořivém ovzduší spolupráce, a hlavně umožňuje vzájemné obohacování souborů. Konečně - je jasné, že všechny skupiny přispěly projektu bratrským duchem a vědomím, že i pro ně projekt představuje překonání rozdílů a bariér všech druhů, překročení vlastního stínu.

VII. Při popisu představení se nikdy nevyhnete osobnímu zaujetí. Divadelní věda se snaží zobjektivizovat i tuto část svého předmětu tzv. zápisem představení (zápis Labyrintu přinese polský Dialog), ale každý, kdo měl možnost porovnat svůj vlastní zážitek z představení a vědecký zápis, musí uznat, že věda snad nepřichází zkrátka, ale inscenace každopádně. Navíc bez různých vysvětlivek, odbočení a poznámek je takovýto zápis marný, protože mnohé akce se zdají nemotivevané, náhodné a do inscenace nepatřící, přinejlepším však nesrozumitelné.

Protože projekt Labyrintu byl unikátem a jen těžko se bude opakovat, považují za nutné jej přece jenom nějak popsat v co možná největší šíři a v možných souvislostech, i když neúplnost popisu bude zvláště zjevná když prozradím, že šlo o představení výrazně environmentální a akční. Už samotný výběr místa projektu představuje problém k nepopsání. Komenského Poutník putuje - veden Všudybudem a Mámením - městem, které znamená celý svět. Inscenátoři kodaňského projektu se rozhodli vyhledat pro projekt takový prostor, který by náš současný svět představoval neméně než Komenského město.

První návrh organizátorů sice směřoval k použití Fordovy továrny, kde v listopadu 1982 Odin Theatret uskutečnil svůj "trial project" Brecht Aske, ale - nezapomínejme, že jsme v zemi, kde se počítá každá korunka - Ford chtěl dost peněz za pronájem několika hal, v nichž jednou za čas vystavuje své automobily. Z více dalších nabídek (sklady, cirkusové městečko, divadelní sály, kulturní domy aj.) zůstala nakonec vybrakovaná, opuštěná, napůl zdemolovaná a chátrající továrna válcovny na plech - Valseverket - v dělnické čtvrti Amager nedaleko moře a poblíž kodaňského letiště. Náklady na uvedení Valseverketu, jehož pronájem byl bezplatný se zdaleka nevyrovnaly sumě za pronájem Fordovy továrny. Finanční problémy tak napomohly řešení, které artiku-

lovali představitelé divadel už na začátku hledání hracího prostoru: Scénický prostor by měl být odkrýván a otevírán tak, aby představoval "text" představení a cesta po něm by měla vytvářet "textové" metafory. Valseverket byl nesmírně podobný Královopolské strojárně v Brně jak svou rozlohou, tak rozmístěním jednotlivých hal.

VIII. Publikum v počtu 400 - 500 hlav se shromáždilo na vstupním nádvoří továrny do doby než se dostavili i poslední opozdilci, neb Kodaň je rozlehlá a ani včas a správně kurzující autobusové linky neodstranily notorické opozdilce. Zatím byly peněženky čekajících vystaveny spárům fy Tuborg. Pro našince znajícího sympatické oblé lahvičky Tuborgu pouze z prohlížení valutových krámků na černomořském pobřeží, až zde, v srdci tuborgovského pivního impéria dojde, co je to za firmu. Není snad muzea, kulturního podniku, koncertu či divadelního představení, kde by tento mecenáš neprosadil svou přítomnost v bratrovražedné konkurenci se sesterským Carlsbergem. Viděl jsem ve městě plakát inzerující vystoupení rockové superskupiny Whitesnake pod patronací Tuborga. V glyptotéce se na tympanonu hlavní dvorany skví sádrové hlavy manželské dvojice zakladatelské generace Tuborgu. I KITF pomohl Tuborg příspěvkem - za výlučné právo prodávat během festivalu svůj výrobek. Aspoň se nám diety vražené do zlatého moku opět vrátily do projektu...

Autobusem polských přátel jsme oddělili tento prostor od ostatních částí továrního areálu skutečně neprodyšně, ale tímto činem jsme také zamezili vstup do haly, v níž naše stalkerovské putování začínalo. Publikum tedy muselo vyjít zpátky ven na ulici před továrnu a projít stovku metrů ke schůdkům vedoucím k oknu haly, kde již čekali Jura Pecha (Dnp) a Alec Jochwed (DBH) coby Uvaděči, Prologové, Hybatelé, Autoři a Mluvčí projektu, aby naše milé platíci (za 22 repríz zhruba přes 8 000 diváků) uvedli po schůdkách do haly. Zde už zněla varhanní hudba z naší domácí inscenace Labyrintu a kolem zdí byly podesty, aby si v následujících minutách i přtaví přišli na své. Osm dívčin z Project Group dbalo na správné rozestavení publika. Střed haly se čtyřmi opěrnými sloupy uprostřed byl vysypán pilinami, což jí dodávalo nejen jakýsi cirkusový šmak, ale i úplně změnilo její továrenský charakter. Hlavně však piliny zmatovaly staletý prach, který jsme ani několika "nadšenými" brigádami nedokázali odstranit, ač způsoboval oteklé oči, škrábání a věčné praní kostýmů. Sledoval jsem pravidelně začátek každého představení a musím říct, že i s čekáním a "avantgardním" přesunem

přes okno na dno haly celá akce netrvala více než čtvrt hodinku, a tak každé představení začínalo vlastně s kalkulovaným patnáctiminutovým zpožděním.

IX. Pak se v rychlém sledu odehrál česko-anglický Prolog v provedení Jury a Aleca, Zrození Poutníka (Petr Oslzlý), příchod jeho průvodců Všudybuda (Mirek Donutil) a Mámení (Alena Ambrová), scéna Ryňku světa a objevení se Osudu (Jura Pecha). Závěrem bylo publikum vyzváno Všudybudem a Mámením, aby si také vybralo svůj osud a odešlo do další haly - Země nikoho. V čele tohoto přesunu chvátil Poutník za svým ideálem Kristinou (Iva Bittová hrající na housle a ve svých originálních svatebních šatech). V opuštěné hale se cyklicky opakovala scéna Ryňku světa až do jejího úplného vyprázdnění.

Do této části inscenace vnesli svůj díl i členové Project Group a Teatr 77, které jsme "vmontovali" do této varianty našeho "brněnského" představení. Vše to trvalo 15 minut v anglicko-českém provedení. Původně jsme chtěli v úvodní scéně uvést všechny soubory společně, ale chystání následujících scén to neumožnilo. Významnou změnou proti brněnskému provedení bylo zařazení kompletní scény Ryňku světa, ve které došlo k proměně historického Ryňku na současný Ryňk světa. Podobně došlo k proměně publika z pasivního diváka v kolektivního Poutníka naším světem prezentovaným továrnou a událostmi v ní se odehrávajícími.

Pětimetrová dubová zasouvací vrata mezi Ryňkem světa a Zemí nikoho, získala už na premiéře své obdivovatele. V okamžiku, kdy je Mámení před Poutníkem zavíralo a Poutník se na ně v marné snaze vrhal se vší silou, nevydržely tuto akci a pomalu se začaly - vyškubnuty z pantů - řídit do publika... Naštěstí nebyli ještě herci beze smyslů jak už to na premiérách bývá. Zachytili šílejší vrata a jako zvláštní režijní efekt je "v rámci hry" složili mezi překvapené diváky. Za dveřmi stál na chůdách představitel Smrti (Pavel Zatloukal) a memoroval si text pro nadcházející scénu. Štěstí, že měl na tváři masku, jinak by jeho překvapený obličej získal druhý hromový potlesk. Režisér byl na infarkt.

X. Země nikoho byla stometrová hala s obrovskými otvory po těžkých ocelářských strojích. Do těchto jam jsme v přípravném období naházeli vše, co jsme na území továrny našli. A tak vedle jámy plné bicyklů byla také jáma kelímků, jáma židlí a skříní, jáma pneumatik, jáma starých bot a holínek, jáma barelů, jáma železných tyčí a trubek a bůhvíčeho ještě. V hale se tyčily dva objekty: jeden, nazvaný Muž mnoha tváří, stvořili společně Pavel Zatloukal a Petr Maláč z plechu, trubek a konopných lan a druhý, nazvaný Zeď mlčení, smontoval ze starých rolet Petr "Brbla" Dočkal. Bílá čára na zemi vedla Poutníky omámené rychlým spádem událostí v Rynku světa k jakémusi doskočišti, kde biřicové - úředníci publikum měřili, rekognoskovali, zapisovali a jinak prověřovali. Podél tohoto terénu byly registračky a kancelářské stoly, kde se vše evidovalo. Vedoucí "administrativy" Země nikoho (Jarda Tuček) netrpělivě zvonil na zvonek, aby publikum postupovalo dále a jak už to bývá nezdržovalo administrativu při práci. Navíc si vytáhl z publika osm děvčat, přinutil je převléknout se do černých kostýmků, vnutil jim nejen megafony, ale i role Průvodkyň kolektivního Poutníka. Jedna z dívek, nositelka třinácti dioptrií a přezdívky Žabka carevna (ona se ta dánská jména těžko pamatují, a tak jsme si všechny účastníky pojmenovali po našem; dovolovalo to rychlou orientaci, dorozumění i možnost mluvit o přítomném bez jeho vědomí) odložila skla, aby byla hezčí a tím se jí podařilo odejít od úředně se tvářícího Jarady bez sukně. Ale to bylo jen jednou, pak už brýle nosila.

Na konci "doskočiště" obdrželo publikum od úředníků samolepicí znaky dvou barev a pokračovalo po bílém pruhu dál k rozcestí, kde je čekal Osud se svým pomocníkem, aby podle barev rozdělili publikum na dvě různé skupiny. Každá skupina publika pod starostlivým opatřováním Průvodkyň vyrážela jiným směrem. V čele jedné byl Poutník veden Všudybudem, v čele druhé Kristina provázená Mámením.

V místě rozdělení publika se odehrávaly zajímavé scény. Osud a jeho pomocník rozdělovali rodiny, příbuzné, přátele a milence. Někteří diváci buďto nechtěli, nebo neuměli pochopit, že budou na část představení odděleni od svých blízkých. Pláč a skřípání zubů nebylo to nejhorší - někteří se chtěli i prát. Křečovitě svírali své manželky či družky, jako kdyby šlo o skutečné rozdělení navždy a ne o divadlo. A zatímco kolem procházeli usmívající se cynikové, které toto dělení nepostihlo, či už jim zcela otrnulo, napadlo jednoho režiséra, že se taky divil, když televizní diváci píší Honzíkovi Hamrovi nebo žádají o zákrok Muže na radnici, a položil si otázku, zda není již citově příliš otrlý, protože při podobné příležitosti (na wrocławském festivalu v roce 1979) klidně opustil svou partnerku s radostí nelíčenou, tím spíše v naději, že oba uvidí tudíž.

c e l é představení a pak si to někde v klidu a teple spolu vyloží.
Takto vytríděné a vypravené skupiny putovaly továrními prostory. My odchovanci a absolventi poutí, kolotočů, posvícení, zrcadlových bludišť, domů hrůzy a vůbec "českého těžkého průmyslu" jsme si přišli na své: tuhle zapřažen popruhy stěhováka do maringotek, v nichž bydleli účastníci KITF, svačil jakýsi otlý šmolpasta (Mojmír Maděrič z Dnp), na střeše vysoké haly stál muž v bílém panamáku s kyticí, jakoby kohosi čekal (Paul z CLT), ve sklepě hrál slepec na harmoniku (Simon z CLT), támhle v okně polozbořeného domu direkce továrny hrála na čelo zasmušilá dívka (Ida Kellarová z Dnp), z dálky se valila obrovská roura (Pavel Zatloukal), v jedné jámě ležela mrtvola dívky a nad ní pokuřoval perfektně oblečený pán (Karl z DBH)... Karl projevil mimořádné pyromanské schopnosti, když tuto scénu vylepšil nejprve o zapálené boty "mrtvoly", a pak zapálil i starou židli a několik konopných lan opodál se povalujících. ... támhle se ve smetí prohrabával jakýsi umouněný chudák (Kuki, guayánský host DBH), na střeše vedlejší haly se procházel muž s hůlkou, černými skly a v koženém kabátě (Richard z CLT), před budovou označenou skutečným Zákazem vstupu (skutečně se zřítila, jak to statikové předpověděli již před festivalem) seděli v křesílkách dvě opalující se dívky se sluchátky walkmena na uších (Sian a Elen z CLT), zatímco se za nimi houpal na provaze oběšenec, v přízemí rozbourané haly věšela dívka prádlo a třískala v hádce s manželem o zeď talíře (Ivana Kaslová z Dnp), v přístěnku staré šopy si jakýsi nuzák vařil obídek (šofér autobusu Teatru 77) atd. Na konci továrního areálu se stále zpracovávané skupiny publika opět náhle uviděly. Poutník se snažil přeběhnout za Kristinou, publikum jej následovalo, aby se opět spojily roztržené dvojice a trojice, ale v tom se na střeše podél plotu objevili muži s dogami, jejichž vzezření nevěštilo nic dobrého. Zvuk sirén. Světla reflektorů. Průvodkyně okamžitě zareagovaly, zahradily publiku cestu. Všudybud a Mámení odvedli obě skupiny do dvou různých hal. To vše za 22 minut v režii Dnp.

XI. Část publika vedená Kristinou a Mámením vstupovala do haly pojednané jako jakási obrovská zoologická zahrada. V sedmi různých klecích se nacházelo sedm různých typů člověčenství, sedm různých charakterů, které zde beze slov jenom za doprovodu hudby a ruchů absolvovaly několik rituálů všedního dne: spánek, práci, jídlo, zábavu, religii a tak stále dokola. Část publika chodila mezi exponáty, část si posedala na připravené tri-bunky. Vše uvádělo Mámení a během tohoto dne hledal Poutník Kristinu, která mezitím zmizela. Zoologickou

zahradu civilizace zkonstruovalo a předvedlo Den Bla Hest. Na opačném konci souboru továrních budov, kde se odehrávalo ZOO, vytvořila skupina Teatr 77 v hale velikosti Procházkovy síně (kde v Brně hraje Dnp) podivuhodnou sekvenci vánoční kouzelné noci. K slavnostnímu stolu přivedlo různé typy a charaktery polské historie (Gombrowicz, voják Kościuszkovy armády, válečná nevěsta, dělník, kněz, hejtman z bojů o Polsko a další), které předvedly základní momenty polských dějin. Obě části trvaly 35 minut a jejich závěr měl stejný průběh. V obou halách vybuchla vrata, haly se zaplnily dýmem a publikum utíkalo s herci bludištěm-labyrintem továrních hal, průchoďů a tunelů až do haly Apokalypsy. Mimořádně napínavý okamžik prožili účastníci KITF jednoho večera, když v průběhu představení zastavili se skřípajícími brzdami na nádvoří továrny vozy policie a bezpečnosti. Okamžitě vyklidit továrnu! V některé hale je bomba! Všechno osazenstvo, všichni diváci museli urychleně opustit území továrny a shromáždili se na ulici před ní. Diváci to zřejmě považovali za součást představení a dobře se bavili. Organizátoři měli plné ruce práce, protože zvědaví novináři nějak vyčmuchi senzací a už se telefonicky dotazovali co a jak. Samozřejmě vše bylo popřeno. Po takovéto "reklamě" by asi těžko někdo ještě přišel. Naštěstí se ukázalo, že to byl planý poplach a tak představení pokračovalo dál. Avšak, chyba lávky, v okamžiku, kdy v inscenaci došlo k explozi končící části DBH a T 77, se publikum skutečně leklo a nastal neuvěřitelný zmatek, který zklidil teprve další průběh představení.

Apokalypsis Room byla hala s nízkým stropem, jejíž tři stěny byly posety padesátkou televizorů, na kterých diváci mohli vidět sebe jak prchají z hal, kde se předtím hrálo. Jiný program promítal záznam dělení publika v Zemi nikoho a další program byl jakousi zrychlenou apokalyptickou vizí lidského osudu s možným koncem zničení lidstva vůbec. Zvuk, který rozechvíval Apokalypsis Room mi silně připomínal vzpomínku z dětství, kdy na Bratislavu nalétávaly americké bombardéry. Pak jsem ten zvuk slyšel jen jednou: po celodenním putování Paříží v roce 1966, když jsme po festivalu v Nancy měli na Paříž pouze jeden den a žádné kapesné, jsme o půlnoci dospěli do chrámu Sacré-Coeur na Montmartru a zrovna tam varhaník honil kolem zdí tyhle "vrtulníkové" tóny Poutník v tomto prostředí "kontrolních monitorů" marně hledal Kristinu, ale zato se mu podařilo najít východ z těsné místnosti, kde se na malé ploše městnala pŕltisícovka publika.

XII. V nastalém tichu otevřel Poutník jediné nezamčené dveře. Z haly za nimi se linula líbezná hudba harfy a mírné teplé světlo. Uprostřed této meditační haly bylo CLT zbudováno jakési pískoviště silně připomínající jankupeny žebříky různých tvarů a velikostí a na nich pomalu "plul" malíř. Stejně pomalu se po "pískovišti" pohybovaly i tři dívky; dvě s mísami v rukou a třetí s ohněm a zhasínacím zvonem. Nad pískovištěm byl "vykuhaný orloj" a ve stropě haly se pomalu pohybovali "hodináři-světloňosi", kteří oživil "stroj času" ohněm svíček v něm umístěných. Poutník se přidal k jedné z dívek a nechal se uvést ke studánce, kde setrval v meditačním klidu.

Najednou se otevřela bílá vrata v prázdné zdi a objevila se Kristina hrající na housle stejný motiv jako hráč na harfu. Kráčela skrz halu dál do jakéhosi tunelu. Poutník, který ji chtěl následovat, byl dívkami zastaven. Napřed prošlo tunelem publikum. Tunel spojoval Meditation Room s halou, kde se odehrál Lusthauz srdce. Byl zcela zvláštního tvaru i materiálu. Vycházel z malých dveří a ústl do obrovských vrat Lusthauzu. Jeho povrch byl z černého plastiku a uvnitř této černé díry byl z bílé gázy vybudován menší tunel, navíc prosvětlený reflektory z mezer vzniklých tímto postupem. V hale Lusthauzu byla studánka vybudovaná ze starých šamotových cihel a na ní dřímali Jura a Alec - naši Průvodcové, Autoři a Mluvčí ze začátku hry. Když přišla na housle hrající Kristina s publikem, které ji následovalo, objevil se poutník, oba odstoupili. Poutník a Kristina hráli závěrečnou scénu, která byla variantou naší brněnské inscenace - Ráj srdce nalezen. Celá sekvence se zahrála jako oratorium, když se hala rozsvítla a ukázaly se podesty, na kterých byli shromážděni všichni účinkující podle nástrojů, na které hráli: bicí, smyčce, dechy, žestě. Uprostřed Lusthauzu byl skutečný strom olivovníku, kolem něho se shromáždilo veškeré publikum i herci a společně zpívali o naději lidí.

Jura a Alec otevřeli obrovská vrata, v jejich průzoru se objevila duha (propíchaná trubka z umělé hmoty, protékající voda a slunce, neboli kontralight) a už publikum vycházelo do ulice před továrnou, do všedního života, do labyrintu světa. Z haly doznívaly zvuky trubky hráče stojícího na studánce, když se vrata zavřela. Víím, že slova jsou nedostatečná, aby zachytila jen málo z toho, co se na této "planetě" odehrálo. Bylo to krásné a bylo toho dost. Kdo nevěří, ať tam běží.

LABYRINT INSCENACÍ

Zatímco předcházející "případ" Labyrintu světa mohl ukázat zvědavému čtenáři významové a scénografické proměny - tj. nepravidelný prostor - jedné inscenace, bude snad mít možnost spatřit v následující sérii inscenací v nepravidelném prostoru.

Jde o PROJEKT 1985, Scénické čtení ze současné literatury národů Sovětského svazu, který uskutečnilo Divadlo na provázku v r. 1985. Protože šlo o projekt v našich zemích neobvyklý (mohli bychom tedy říci nepravidelný) svým rozsahem, mnohostrannou účastí mnoha tvůrců různých oborů, považují za nutné hned na začátku objasnit jeho programová východiska.

Po řadě sovětských titulů, které našemu divadlu "nedoporučili" různé nadřazené a jiné organizace, jsme byli rozhodnutí podniknout v této záležitosti takový čin, který by ukázal, že přes všechny reglementace a jiné, v oblasti umění nepřijatelné chvaty prokážeme, že divadlo je pořád jednou z nejsvobodnějších oblastí lidské tvořivosti. Po několikaleté přípravě jsme dospěli k názoru, že uvedeme několik sovětských titulů, u nás ještě neprovozovaných najednou a to formou scénického čtení v osmi inscenačních náčrtech.

Scénickým čtením rozumíme:

- vyjádření hraničního postavení tohoto projektu mezi literaturou a divadlem,
- označení specifické formy, v níž se bude v neoddelitelné symbióze prolínat scénické tvarování situací se čtením literární předlohy,
- projev hledání zvláštního postavení epického subjektu ve všech inscenačních náčrtech projektu,
- otevření herecké možnosti tvořivě vyložit a interpretovat literární předlohu v nezkrácené podobě bez svažující nutnosti mechanického memorování textu.

Inscenační náčrt je pro nás:

- ucelená a samostatná inscenační varianta otevřená vůči předpokládanému, či pouze možnému tvaru vyššího řádu - inscenaci,
- specifický scénický tvar vytvořený jako předstupěň inscenace,
- otevřeně uchopené téma, které nabízí širší a detailnější zpracování,
- postaven ve vztahu k inscenaci stejně jako stojí náčrt vůči hotovému obrazu.

Stejně jako výtvarný náčrt je i inscenační náčrt ve své jedinečnosti dokončený.

A protože se často v této práci používá pojem "projekt", vyjasněme si i tuto otázku.

Projekt podle zkušenosti Divadla na provázku je takový druh tvůrčí aktivity, který:

- má programovou koncepci a staví před sebe cíle přesahující rozměr a možnosti výpovědi jediné inscenace,
- zahrnuje v sobě množství přípravných činností různého charakteru: vyhledávání historických, obrazových a literárních materiálů, konzultace a semináře s odborníky, ankety, pokusy o autorské vyjádření se členů souboru, psychoterapeutické, fyzické a jiné tréninky a další výkony, které řád tvorby běžné inscenace nepředpokládá. Některé z takto nalezených postupů přecházejí do tvůrčí metody Divadla na provázku na dobu delší než je trvání jednoho projektu,
- je vždy nově strukturován specifickým charakterem tak, aby umožňoval neopakovatelné tvarové a významové hledání,
- má takovou ekonomiku tvorby, jež může být posuzována materiálními a kvantitativními měřítky pouze zvnějšku vnímaného výsledku,
- je propojením vnějšího vyjádření a působení na diváky s vnitřním obohacením účastníků projektu,
- se jeví jako ledovec, jehož vynořená inscenační výpověď je předkládána veřejnosti jako inscenace.

První večer byla uvedena polemika A. Gelmana, uveřejněná v časopise Těatr 3/84, kterou přeložil a pro inscenování připravil P. Scherhauser. Šlo o popis jedné ze "schvalovacích" zkoušek, jaké se nejen u nás tak rozplevelily a na níž se autor dostal do konfliktu s nekvalifikovaným postojem, vyžadujícím škrtání repliky, která by "mohla vyvolat nevhodné reakce". Abychom zdůraznili diskuzi nad jednou větou z Gelmanovy Zpětné vazby a jejím reálným podkladem v životě, vytvořili jsme s výtvarníkem arch. M. Kališem v Procházkově síni jakýsi diskuzní klub na jehož zdi dva "zástupci patronátního závodu" píšou postupně nejdůležitější výroky děje a rozdávají čerstvě napsané transparenty s texty právě pronášenými účastníky děje. Divák je postupně zaválen hesly, jež přibývají na stěnách i transparentech a v jejichž protichůdnosti vyniká absurdnost i reálný základ diskuze, hierarchizace i stereotyp argumentace. Překvapujícím momentem bylo, že se v závěru hry ukázalo, že celé to "malování hesel" stávkou dělníků na stavbě, požadujících rovná měřítka a spravedlnost: "Mějte oči buďto pořád otevřené, nebo zavřené, ale ať je to tak stále!"

Druhý večer představil novelu bratří Strugackých Druhá invaze Marťanů, aneb Z deníku poctivě smýšlejícího občana. Tento skutečný skvost moderní vědecko-fantastické literatury nese velice aktuální podobenství o těch, kteří pro vlastní pohodlný život, pro vlastní prospěch nacházejí řadu omluv, kteří nakonec "jedí modrý chléb" a "prodávají vlastní žaludeční šťávy".

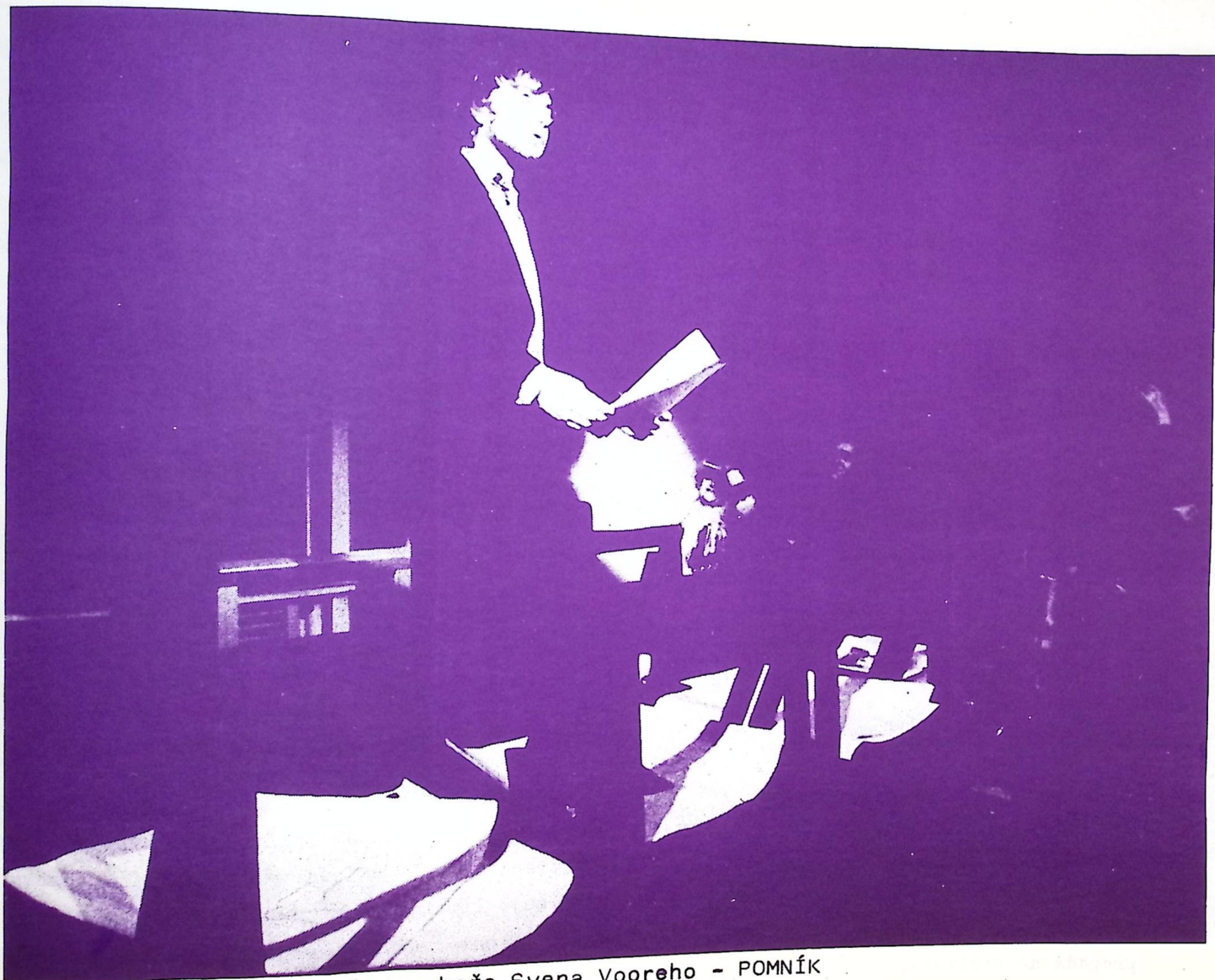
V městečku, kde všeobecné "kdesi" navozují řecká jména se cosi mění: pravděpodobně přistáli Marťani, pravděpodobně si chtějí podrobit lidstvo. Většina obyvatel se tomu vlastně ani nediví, žije dál svými starostmi a přizpůsobí se hlavním marťanským požadavkům. Věděli jsme, že se inscenace nemůže odehrávat v Procházkově síni, ale že musí být někde jinde a že to někde jinde musí být organicky začleněno do našich podmínek. Spolu s výtvarníkem V. Kokoljou jsme se rozhodli tedy pro takový prostor, který by slučoval oba základní stylové prvky: vědeckou fantastiku a realitu, která nás obklopuje. Proto se ukázal jako nejvhodnější prostor v přízemí Domu umění, kde Divadlo na provázku sídlí. Toto foyer je ze tří stran plně prosklené a snad nejvíc z celé budovy poznačené výrazně funkcionalistickou architekturou jejího tvůrce, arch. Fuchse, typickou pro 20. léta našeho století. A tak jsme uvedli publikum do Procházkovy síně, kde zůstaly trčet jakési staré antické kulisy a když už se zdálo, že začne inscenace... zhaslo světlo po výbuchu elektrorozvodné skříně a publikum bylo v nastalém zmatku za svitu svíček a baterek vedeno dolů do bezpečí foyer Domu umění, kde improvizovaně, "nouzově", zaujalo místo a inscenace, začínající "invazí Marťanů" - nouzovou situací, mohlo začít. Všechny použité prostředky měly charakter "nouzový", náhradní, neúplný a tudíž umožňující použít předměty z našeho současného reálného světa. Navíc prosvítající město za skleněnými stěnami vytvářelo dostatečný kontrast k ději a dávalo skutečně přesně vyznít přesahům Sci-fi k dnešním problémům. Čtyři sloupy s obým svítidlem, zvicím 4 metry nad ním, vytvořily prostor sci-fi bydliště a vrátnice Domu umění zcela přirozeně vrátnici sci-fi národního výboru, stejně jako šatna s pultem sci-fi hospodu a vchod do budovy vchod do nepřátelstvím obklopeného sci-fi městečka.

Ve třetím večeru Projektu 85 jsme stáli před skutečným inscenačním oříškem. Chtěli jsme najednou inscenovat 6 povídek různých autorů (Sněhobílý kufr A. Jakubánse, Trpělivost J. Nagibina, Pracovníka doprovodu V. Makanina, Muže se zeleným bačohem A. Válfona, Jak otrok znaven S. Jesina a Tverský bulvár IV z románu J. Trifonova Čas a místo). Všechny povídky patří mezi literaturu, která svou přímostí, otevřeností a mravní odpovědností nemá zatím v našem kontextu obdobu. Povětšinou šlo o horrory všedního dne a přízraky v nás,

ale i k sobě.

Po rafinovaných scénografických řešeních jsme tentokrát s výtvarníkem M. Matejkou sáhli k formě budící dojem jakéhosi nadšeneckého studentského představení. Upravili jsme sál do podoby "normálního" divadla, rozdělujícího jeviště od hlediště rampou a na holém jevišti (pár praktikáblů a s čistě ohoblovanými a nalakovanými "prkny, jež znamenají svět") jsme předstírali čtenou zkoušku; využívali klavírní motiv hraný všemi herci jak se objevovali na scéně, hlasitou nápovědu (fungující tak zároveň jako komentář k ději a zesilující prvek zvláště důležitých míst - postup použitý částečně již v Replice), figuru inspicienta, cedule k označení osob, kulisy, světla i rekvizity. Přiváděli jsme tak iluzi divadla do reálných vztahů a jmenovkami stále a všude se objevujícími jsme z této iluze publikum neustále vytrhávali. Takto bylo už v samotné scénografii obsaženo samo téma hry, tak jak se o to snažíme u všech našich inscenací.

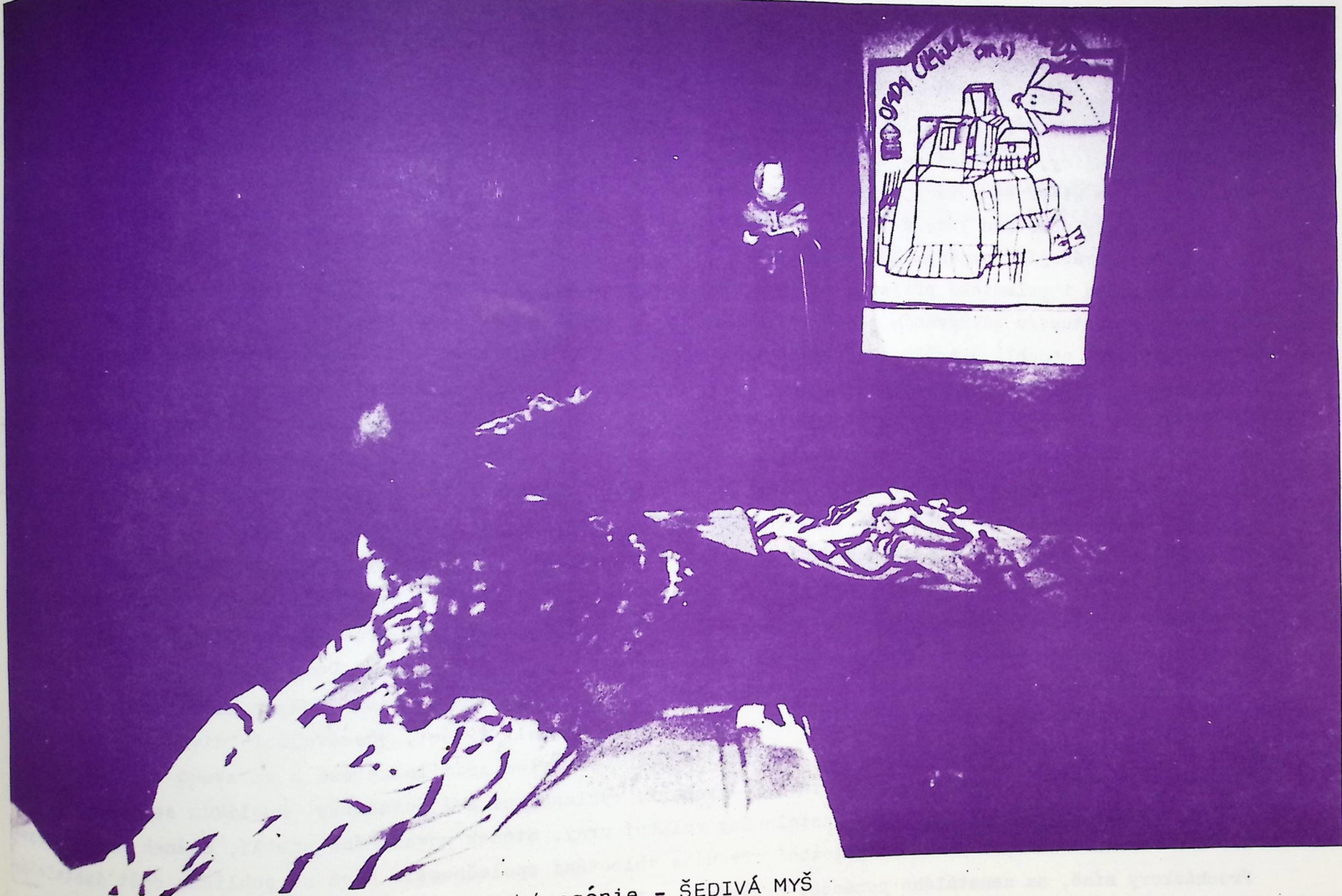
V pátém večeru Projektu 85, komponovaném jako triptych "malých tragedií" V. Krasnogorova pod společným titulem Tři patrony z jedné sumky, jako by znovu ožily některé "přízraky" z večera třetího; opět mělo publikum možnost sledovat příběhy nedorozumění, kruté morality o narušené komunikaci v partnerských a vůbec mezilidských vztazích. Úvodní Sólo pro dva hluché, bylo metaforou na téma "vyrostla mezi námi zeď". Epizoda Pověz mi o čem sníš, znázornila galaktickou vzdálenost mezi tužbami lidí v jednom manželství. A poslední ze "společenských hororků", nazvaný Pelikáni v pustině, proluly v jedné jednoaktovce hned čtyři děje: osamělá mladá žena se zklame ve svém nápadníkovi, z něhož se vyklube surovec, osamělý mladý muž volá lékaře, aby se měl komu vypovídat ze svého světobolu, ale lékař potřebuje víc pomoci než on, také je tu opuštěná, umírající stařena a slepec, kterého zase opustí uprostřed tohoto mumraje jeho krásná průvodkyně. Scéna arch. M. Kališe napodobila boxerský ring, kolbiště, připravené pro střetávání se charakterů a myšlenek, na němž byla každá aktovka jedním kolem zápasu. Z herců s čísly na zádech se stali borci v aplaudující aréně, kolem ringu kroužila nápověda, připravena udělit instrukce. Osvětlení bylo pouze takové, jaké bývá nad ringem, sál se rozsvěcoval v pauzách mezi jednotlivými "boji", kdy se ohlašovaly osoby a obsazení, stejně tak jako "levá strana" scénáře tj. co je na scéně. Novela Pomník, kterou roku 1964 napsal Estonec Enn Vetemaa, nám poskytla v pátém večeru Projektu 85 možnost zmocnit se vzrušivého tématu tvorby. V duelu dvou mladých sochařů, z nichž jeden je nadaný a druhý ne, převažuje monolog Svena Voora, jemuž nedostatek invence působí muka, a proto se snaží prosadit mimouměleckými cestičkami.



M. Donutil v hlavní roli sochaře Svena Vooreho - POMNÍK

Zpočátku milý přízpůsobivec odkrývá se postupně jako bezcharakterní prospěchář a posléze jako intrikán velkého formátu, schopný využívat jiné lidi jako figurky ve své hře. Nejedem z diváků si zřejmě vzpomněl na legendární konflikt Mozart-Salieri. I v Pomníku cítíme, že Voore není obyčejným kariéristou, který nechce "vygadat jako idiot". Mohl se přece se svým partnerem a sokem Ainem Saarmou, s nímž má spolupracovat na pomníku padlým obětím fašismu, podílet se na slávě i finanční odměně. Sven Voore je však hluboce zasažen právě fenomenem talentu, jímž jako darem přírody disponuje právě Saarma. Na rozdíl od Amadea přistupuje v Pomníku navíc mravní kodex socialistické společnosti. Voore, neschopen soutěžit tvorbou totiž nejen závidí a kuloárově pleťchaří; on k tomu také bezostyšně využívá svého členství v komunistické straně, komunistických ideálů, s nimiž se neztotožňuje, kategorií marxistické estetiky a dokonce Leninových slov. Zde se patos hry už netýká jen problematiky talentu a vztahů lidí z uměleckých kruhů. Je především apelem na otevřené oči. Vrhá ostré světlo na onen typ lidí, kteří za kouřovou clonou frází, předstírané bdělosti a horlivé uvědomělosti skrývají jen zájmy vlastního dotčeného egoizmu. V pravém slova smyslu experimentem scénickým bylo tentokrát spojení literatury, divadla a výtvarného umění. Výtvarník J. Závarský udělal z celé Procházkovy síně hlediště, aby podtrhl, že se to všechno odehrává uprostřed nás, že jsme diváci i herci zároveň. A také uprostřed nás, že jsme diváci i herci zároveň. Také uprostřed publika se hrálo a současně vyrostl působivý sochařský monument brněnského sochaře J. Šimka Živel lidských sil, který autor během hry sám instaloval. Jakkoliv sousoší J. Šimka nemá v prvním plánu k ději žádný vztah, stalo se svým smyslem výmluvnou metaforou tvůrčího hledání, symbolem odvahy v umění i odvahy v životě.

Novela sibiřského rodáka V. Lipatova Šedivá myš patří mezi díla studující problém alkoholizmu k umělecky nejhlubším. Od úsvitu do pokročilé noci trvá nedělní pijácká odysea čtveřice kamarádů, potloukajících se sibiřskou vesnicí na očích všem spoluobčanům, kteří tu tvoří napůl účastný, napůl lhostejný chór: dívají se, komentují, přispějí tu rublem, tu úsměškem nebo útrpností. Snaha dostat se co nejrychleji k láhvi určuje velké chování opilců, neboť oči notorikovsky pohlížejí na svět jako na bojiště plné nástrah a skrytých zásob lihu. ("Osada Čila-Jul připomínala pevnost, kterou je třeba dobýt - zdoluhavým obléháním, úskoky a lstí, neodbytné lítosti nad ztracenými osudy a zmarněnými talenty. Když se nejsmutnější hrdina Balandin v deliriu propadá do neživota, není snad v hledišti člověka, který by necítil vlnu ošklivosti z beznaděje situace,



A. Ambrová a J. Pecha ve scéně opilecké agónie - ŠEDIVÁ MYŠ

z tragédie bývalého ředitele dřevařského závodu, bývalého stachanovce, bývalého hrdiny Velké vlastenecké války a jenom v posledním případě ještě člověka, jehož budoucnost je nejistá, neboť od kumpánů ho odděluje jen menší míra návyku.

V přímém kontrastu k expresivnosti hereckých výkonů vyřešil svoji scénu grafik R. Pospíšil. Jeho zklidňující obrázky krajiny, umístěné na kratších protilehlých stranách Procházkovy síně a uzavírající tak bezvýchodnou uličku, po které se potácejí opilci, se měnily s časem hry. Vytvořily tak novou vazbu na literární předlohu a vystihly podstatu lidské tragédie uprostřed krajiny na Obu. A ta jak známo, působí v dílech Sibiřanů jako prvek vytvářející nejenom kulisu. Účinnost divadelního tvaru, jeho estetika ošklivosti, depresivnost, to vše vyvolalo i polemické přijetí, při kterém krutá realita byla najednou naturalizmem, vyobrazený rozklad osobnosti s postupným odkrýváním pozitivní minulosti se zdál být málo divadelním:..

Ničím jsme snad nemohli uzavřít svůj Projekt 85 lépe, než fantastickou vizí J. Zozulji Zkáza hlavního města - dílem, jímž sovětská umělecká avantgarda, Říjnem zrozená, předává dnešku štafetu revoluční smělosti v obsahu i formě. Zozuljova novela, stylově blízká například Wolkerovým pohádkám, vypráví o městě ovládnutém agresí nepřátelské mocnosti, která namísto zbraní, deprimuje obyvatelstvo záplavou radostné hudby, barevných květin, reprodukováného smíchu a světelných reklam na obloze. Instaluje též loutkovou "vládu pokory" a nad Hlavním městem, chovaným v temnotě jako kulturní rezervace, postaví své pyšné Horní Město.

Tentokrát jsme paralelně k předloze zvolili spolu s výtvarníkem J. Závarským princip provokujícího divadla, které vědomě manipuluje s divákem, nutí ho být přímým účastníkem všech akcí, útočí na něj všemi dostupnými prostředky do té míry, že jej neustále nutí hrát s sebou a tím intenzivně prožívat veškeré dění na scéně, v níž se tentokrát změnila všechny pro Divadlo na provázku dostupné prostory Domu umění. Šlo nám o totální divadlo, blízké např. pouličním akcím, útočné dravčí divadlo obrovské emotivní síly s drtivým katarzním účinkem. Do vyklizené Procházkovy síně (bez jediné židle!) přišli diváci, očekávající "divadlo". A zatím jen kdesi v koutku kdosi hrál na klavír levné cajdáčky. Vtom se ovšem zřítily nebesa a za zvuků ohlušující syntetizované hudby vpadli stropem do místnosti agresori, vyhlašující své požadavky. Publikum se muselo přemísťovat do přízemí Domu umění, kde byly instalovány volební urny, Stánek povoleného násilí, Stánek obecné veselosti a všechno další, co patří ke kolotoči obecného oblbování společnosti. Když se publikum opět dostalo do Procházkovy síně, za neustálého pohánění průvodců, nalezlo sál rozdělený horizontálně lešením: nad ním se

budovalo Horní Město. Celá tato akce se valila přes diváka ve strhujícím rytmu - od počátečního napadení Hlavního města záhadnými bytostmi, přes jejich manipulaci s původními obyvateli metodou "cukru a biče", až po jejich zákonité porobení. A tady divák zákonitě začíná chápat nutnost ozbrojené vzpoury porobených, chápe nutnost osobních obětí, nutnost za všech okolností být se za svobodu a nezávislost. Závěr, k němuž se třetí část představení valila se zázračnou rychlostí padajících trosek Horního Města, proměnil se před diváky v symbolickou oslavu revoluce, čímž se představení vrátilo do tragicky pietní pointy nad padlými hrdiny, evokující autorova slova z poslední stránky novely: "Složité a přepestré jsou cesty útlaku, lidské vynalézavosti se v nich nekladou meze. - Cesta ke svobodě je prostá, ale trpká."



A. a B. Strugačtí: Z DENÍKU POCTIVÉHO OBČANA - scéna u šatny ve foyer Domu umění

ZPRÁVA Z JEDNOHO SEMINÁŘE / Dušan Zakopal/

Jednou ze základních forem sebevzdělávání v Klubu režisérů SČDO jsou semináře jako pracovní cvičení na tédičném prostoru". Ukázalo se, že obsahová náplň semináře přesahuje možnosti jednoho víkendu, a že odlehlost místa konání byla jednou z příčin malé účasti. Proto předsednictvo KR rozhodlo seminář opakovat v r. 1986 s týmiž hlavními lektory, režisérem P. Scherhauserem (Divadlo na provázku Brno) a scénografem J. Zavarským (Divadlo pro děti a mládež Trnava).

2. seminář se konal o jednom víkendu koncem dubna 1986 pod částečně, ale významově změněným názvem "Inscenování v NEPRAVIDELNÉM prostoru" v Praze. Díky pochopení a navázané spolupráci s Kulturním domem hl.m. Prahy se sešlo v jeho prostorách v paláci Lucerna 35 účastníků, včetně přizvaných zástupců souborů z Prahy. Hlavním programem lektorské dvojice bylo ukázat na další možnosti a postupy režijní práce při hledání tématu hry a inscenace a její neúčinnější výpovědi. Součástí semináře byl i videozáznam společného představení Divadla na provázku, Teatru 77 z Lodže, Cardiff Laboratory Theatre z Walesu, Den Bla Hest z Aarhusu a Project Group z Kodaně Labyrint světa podle knihy J.A.Komenského, které se uskutečnilo v Kodani v roce 1983. Dále účastníci zhlédli krátké video ukázky inscenací z Festivalu bláznů v Kodani z téhož roku. Autorovi této "zprávy" je jasno, že žádnou písemnou výpovědi nelze postihnout "dělnou" atmosféru, která je tak typická pro způsob práce uvedené lektorské dvojice, ale chtěl by aspoň nepřítomným naznačit základy metody a postupu práce o kterých se na semináři mluvilo. Podkladem této písemné výpovědi byly autorovy poznámky ze semináře, které dodatečně přehlédl P. Scherhauser a s jeho laskavým svolením bylo použito výňatků z jeho "Kapitolek z režie", které vydal Osvětový ústav Bratislava v r. 1984.

PRACOVNÍ METODA SEMINÁŘE - PROCES REŽIJNÍ TVORBY

V zásadě šlo v semináři o výběr a kombinování nejvýhodnějších a nejintenzivnějších prvků působení na diváka. Ne libovolných prvků působení vůbec, ale prvků nutných v daných konkrétních podmínkách a řešených společně všemi účastníky semináře. Lektoři chápali svoji roli jako provokující a usměrňující, hlavně však

ulehčující proces tvorby a nutící účastníky postavit si před sebe nutné otázky v nutném momentu. Nechtěli přednášet nějakou abstraktní kabinetně vymyšlenou systematiku, ale společně provést konkrétní reálný proces přípravy inscenování tak, jak ve skutečnosti vypadá ve vnitřní laboratoři inscenátora. Ve všech jeho "nezákonnostech", v jeho "neplánovanosti" a "nesledovatelnosti", v toku jeho náhodných odbočení a nepředvídaných obrátů; ve všech jeho spletitostech - jak se ukáže nakonec - nutných a úzce spolu souvisejících, se základní přesnou koncepcí.

Práce v semináři spočívala v tom, že se lektorská dvojice střídala a doplňovala ve svých výkladech (nelze oddělit, co říkal ten či onen) a neustále vyžadovala spolupráci zúčastněných, kontakt přednášejících (toto označení nemá P. Scherhauser rád pro daný způsob práce) s přítomnými spočíval v potřebě trvalého sledování výkladu, odpovídání na položené otázky, doplňování z pléna, věcné pře mezi přítomnými k danému tématu. Nutno přiznat, že trvalo dosti dlouho, než lektori vyburcovali fantazii přítomných, aby došlo k společnému "naladění". Ten, kdo si chtěl ze semináře odnést maximum, nemohl si dovolit "být mimo".

" pokusme se režii chápat jako proměnlivý proces tvorby inscenace v širším smyslu, jako jakýsi těžko uchopitelný názorový "víceboj", spějící k názorové jednotě, nesnášející zaškatulkování, statické chápání a neměnný kánon.

Pokud má být režie tvorbou, musí pro ni platit stejné zákony kreativity jako pro všechny ostatní oblasti lidské tvorby. Proto se režiséři vždy zajímali o všechno, co souvisí s tvorbou v nejširších souvislostech, a doufám, že toho nebudou mít nikdy dost. V této nedočkavé zvědavosti a trpělivé všímavosti můžeme pozorovat základní podmínku režijních výkonů.

..... přípravná fáze inscenačního projektu je úporná, bolestná i radostná robota v této etapě práce musí režisér poznat a vytvořit si zázemí pro daný inscenační projekt, zázemí, které se, povězte,

Toto období nazývám "tankováním" pro podobnost čistě nenáhodnou."

HRY SE SLOVY

Jak odpovídá povaze režijní práce, je nutno vždy věci pojmenovat, podrobit jevy analýze, provést slovní rozbor, (ne však ve smyslu gramatickém). Jedna z režijních technologií slovního rozboru vychází z heuristiky. (Heuréka - řecky: našel jsem, objevil, náhlé neočekávané rozřešení obtížného problému po dlouhém zkoumání - viz naučný slovník.) Heuristika obecně je metodika objevování nových poznatků, nauka o pramenech, která poučuje o způsobu jejich shromažďování, o jejich druzích a třídí podmíněnosti dané jejich původem: V praktickém seminárním cvičení heuristická hra se slovy představovala:

v 1. kole opis objektu, tj. přičleňování obdobných pojmů k danému jevu (slovu), hledání kořenů významu, vytváření atomů pozdější stavby, bez okamžitého soudění, zda ten či onen nápad je "vhodný", tj. metodou odročeného rozhodování,

ve 2. kole došlo ke spojování pojmů jak k sobě náleží podle určitých kritérií (podmíněnosti), a to v jednotlivých skupinách jevů, jestliže tyto byly základem analýzy. Dochází ke katalogizování, syntéze atomů (pojmů) s cílem precizování tématu, tj. ke slovním operacím.

Jako příklad byl použit sám název semináře. Tak k jednotlivým slovům byly přiřazovány tyto pojmy (jak posluchače napadaly).

1. kolo:

INSCENOVÁNÍ	NEPRAVIDELNOST	PROSTOR
pořádání	lichoběžný	imaginární
předvádění	náhodný	louka
organizování	protoplasma	vnitřek
manipulování	deformovaný	otevřený
ovládání	znetvořený	prázdný
předávání	členitý	nekonečný
rekonstrukce	nepřavidelné periodikum	nebezpečný
podmiňování	občasný	pitomý
(jako příprava	nepřehledný	barevný
výbuchu)	nepřesný	vojenský

oblbování	vychýlený	uzavřený
uskutečňování	rozlitý	fyzický
striptýz	výjimečný	filosofický
transformace	proměnlivý	tvůrčí
provizorní	porušený	vlhký
výklad	netradiční	bohatý
konvenční	neopakovatelný	krásný
upřesnění	roztříštěný	rozbitý
vedení	zmuchlaný	nepořádný
	obnažený	chaotický
	křivolaký (hrbatý)	neviditelný
	nepochopitelný	dramatický
	atypický	nevšední
	nezákonný	
	bez normy	
	složitý	
	nekonvenční	
	kontrastní	
	antagonistický	

Ve 2. kole se určovala kritéria pro katalogizaci v jednotlivých skupinách; ke kritériím se pak přiřčleňují jednotlivé pojmy (atomy analýzy).

Kritéria pro PROSTOR:

- podle fyzických vlastností (hmota, rozměr, čas): sem patří např. fyzický, prázdný, nekonečný atd.
- pocitová: nevšední, imaginární
- konkrétní x abstraktní

- matematický
- architektonický
- atd.

Kritéria pro NEPRAVIDELNOST:

- podle fyzických vlastností
- konkrétní x nekonkrétní
- přirozená x nepřirozená
- náhodná x cílená
- atd.

Kritéria pro INSCENOVÁNÍ:

- směr působení: vnější (oblbování)
vnitřní (striptýz)
- pozitivní x negativní
- individuální x kolektivní
- podle způsobu: organizace po duchu hry x aranžování
- atd.

VÝVOJOVÉ SEPĚTÍ ARCHITEKTURY A DIVADLA

Velká část semináře pak byla věnována objasňování pojmů netradiční - nepravidelný. Vývoj divadelního prostoru (od antiky přes alžbětínské divadlo - samostatnou budovu - nedivadelní budovu) dokazuje, že tisíciletí existuje divadlo jinak, než jak je pojmem tradiční, přiřazováno ke kukátkovému prostoru. Tento, mimo jiné, je znám pouze cca 500 let a vznikl jako "výrobek na iluze". Všechny prostory užívá divadlo paralelně po celou vývojovou dobu a je proto užívaný pojem "netradiční" na jiný než kukátkový prostor tedy nesprávný.

Vývoj divadla, divadelního prostoru je úzce spjat s architekturou, která úzce souvisí se společností, s její ideologií. Byly probrány historické -ismy v architektuře a jejich sepětí s používanými materiály i technologiemi a jejich odraz v divadle: antika, renesance, historismus, romantismus, secese, funkcionalismus, postmodernismus dnešní doby.

V závěru se dospělo k poznání, že vývoj dospěl k využívání nedivadelní budovy k divadelním účelům; divadelní prostor se rozbíjí za účelem proměnlivosti jeho užití. Prakticky je pro divadlo vhodný kterýkoliv prostor jako místo, kde se může setkat herec s diváky.

Od 60. let našeho století dochází v architektuře k rehabilitaci předchozích -ismů (historismu, romantismu ap.) a secesi. Respektuje se styl, avšak za použití jiných materiálů a technologií.

Obdobně je tomu i v divadle. Od absolutní věrnosti až k maximálnímu zjednodušení scény, sledující výraz divadelní emoce v prázdném prostoru. Divadlo se vrací k pramenům dramatu, směřuje ke kořenům vzniku, snaží se očistit od nánosů vývojových údobí. Vývojový posun však není možno vidět bez toho, co mu předcházelo. Není budoucnosti bez minulosti.

Funkcionalismus přinesl heslo "méně je více", ale zároveň vznikla otázka zda "není méně větší nuda?". Vývoj do 60. let dospěl k potřebě unifikace výrazu, k zachování stylové jednoty. Po roce 1960 přichází postmodernismus, který respektuje jiné tvary předchozích -ismů, ale zdůrazňuje potřebu jejich různého pojednání v celku, ve vzájemné spojitosti. To co dříve považoval funkcionalismus za vadné, je přípustné. Tzv. čistota stylu přestává pomalu existovat.

V divadle rovněž přestává platit zásada odvíjení výrazu, použití prostředků, od jednoho scénografického klíče. Vývoj společenských poměrů sehrává v tomto směru svůj určující význam. Obhajují se vlastní názory, stanoviska, ale respektují se postoje i těch druhých - "mají taky pravdu." Praxe ukázala, že jednostranná nazi- k soumraku divadla jednotného scénografického klíče. Programová nepravidelnost se stává pravidlem a odtud vzniká pokus o nové, o hledání nového výrazu.

STAVEBNÍ PLÁN REVIZORA

Pro demonstraci úvodních tezí vybral P. Scherhauser jako modelovou hru Gogolova Revizora, možná i proto, že v letošním roce uplynulo od jeho prvního uvedení 153 let!

Stavební plán každé inscenace tvoří pečlivé určení tématu hry; idey hry i idey představení (která je na to, aby asociovala dnešní hlediště na konkrétní situaci); hlavní řídicí úkol představení; konflikt, který je základem dané hry; dějová fakta; vztahy postav a řídicí úkoly těchto postav; rytmus představení; jazyk a žánr hry.

My jsme začali s určováním dějových faktů hry (tj. bez čeho by nešel děj dál). Toto se musí hrát! Musí být snahou inscenátorů co nejčitelněji sdělit, aby bylo možno poznat "o čem to je" (téma hry) a "proč to hraji" (idea inscenace).

"..... výběr tématu je jedna z nejošemetnějších režijně dramaturgických úloh.

..... Rozšířilo se přesvědčení a praxe, že tvořivým aktem je výlučně práce dramatika a jejím výsledkem je drama. Divadlo se tak stalo prostředníkem přenosu. Režie, herectví, scénografie, se pokládají za jakýsi druh techniky, barevného filtru na reflektoru. Důležitý je text a v něm obsáhnutá morálka. Literát ho vymyslel, divadlo mu ho musí osvětlit.

..... naproti všem proklamacím o tom, že divadlo "musí kráčet vpřed", můžeme stále obdivovat nejen ve statích kritiky tupou houževnatost, s jakou se blud o divadle jako literatuře neustále udržuje."

Formulace dějových faktů Revizora, jak se na nich shodli frekventanti semináře:

- I. dějství: 1. Přečtení dopisu (sdělení, že přijede revizor)
2. Zpráva o podivném hostu
3. Záměna
4. Odchod do hospody

- II. dějství: 5. Není to revizor
 6. Hejtman uvěří, že je to revizor
 7. Chlestakov přijme pozvání hejtmanovo
- III. dějství: 8. Příprava na návštěvu
 9. Příchod do domu
 10. Chlestakovo vytahování utvrzuje domněnku o revizorovi
- IV. dějství: 11. Úplatky úřednictva
 12. Chlestakov pochopí, že ho považují za revizora
 13. Dopis Chlestakova příteli
 14. Stížnosti a úplatky opozice
 15. Chlestakov nucen požádat o ruku
 16. Odjezd
- V. dějství: 17. Upevnění hejtmanovy pozice
 18. Poštámistr rozlepí Chlestakovův dopis
 19. Hledání viníka
 20. Skutečný revizor

(I pro divadlo platí "zlatý řez: 2/3" uměleckého díla - viz dějová fakta 12, 13, 14).

Pro určení "t é m y h r y" nelze opomenout vyhledání a pojmenování hlavních režijně scénografických vodítek, vycházejících z autora, jeho díla a doby, ve které bylo dílo napsáno. Hledáme základní dojem, pocit, tvar, kterým hra působí, obraz schopný evokovat senzibilitu diváka. Vypomohli jsme si autorovou charakteristikou jiného jeho stěžejního díla - Ženitby - jako "skutečně neskutečnou" událostí. Připomnělo se i Gogolovo rčení o zrcadle a křivé hubě.

Tak ke "skutečně neskutečnému" vznikly pojmy:

bizarní (podivínský)

křivé zrcadlo

vyšinutá realita

provinčně velkorysé

tragigroteskní
pitoreskní
velkolepá malost
konfliktní

karikatura
hyperbola
zvětšenina

Jejich sdružováním tak, aby ostatní pojmy v nich byly nějakým způsobem obsaženy, nejprve vznikla spojení:

bizarní hyperbola

tragigroteskní zrcadlo

karikatura velkolepé malosti

aby nakonec vzniklo hlavní vodítko ("troleje") inscenačního výrazu:

Tragigroteskní bizarní zrcadlo reality a doplňující vodítka v pořadí:

Karikatura velkolepé malosti

Zvětšenina

Konfliktní

"V diskusi se spolupracovníky se usilují najít "troleje" inscenačního projektu, tj. klíčové téze řešení inscenace. Dodržování "trolejí" se osvědčuje nejen v bouřlivých debatách a hádkách při hledání režijně scénografického řešení inscenace, ale i po dobu horkých zkoušek bezprostředně před premiérou."

INSCENOVÁNÍ REVIZORA V NEPRAVIDELNÉM PROSTORU.

V další části práce seminaristů započalo hledání konkrétního prostředí, v němž by se dal takto určený Revizor hrát.

V 1. kole účastníci určovali prostředí (opis objektu), která se pak v 2. kole spojovala (katalogizovala) slovními operacemi podle zvolených kritérií do skupin takto:

B u d o v y (jako domy) :

drůbežárna, blázinec, městské lázně, škola, divadlo, vězení, radnice, veřejné záchodky

I n t e r i é r y (uvnitř budov):

kurník, síň křivých zrcadel, bordel, holičství, panoptikum, márnice, čekárna, kužárna, hospoda, skladiště, rentgen, sauna, ponorka, univerzitní knihovna, akvárium

V n ě j š í p r o s t o r y (včetně budov):

povrchový důl, oraniště, smetiště, park, staveniště, překladiště, odpalovací rampa, kolotoč, ZOO, pionýrský tábor, jedoucí vlak, hřbitov, dvůr JZD (zpusťlého), zadní trakt honosného domu, pobořený chrám, nádraží

Dále došlo k evidenci a analýze pojmů s cílem vypustit to, co je jistým způsobem obsaženo v jiném pojmu a není dost výrazně charakteristické a méně odpovídá vůdčím trolejím inscenace.

Ve skupině v n ě j š í p r o s t o r y se nejprve spojilo:

povrchový důl - oraniště - smetiště - staveniště - překladiště

po rozboru pojmů se vypustilo nepodstatné a zůstalo spojení:

smetiště - překladiště (ve smyslu "nic není definitivní"):

stejně tak byly vypuštěny: odpalovací rampa, pionýrský tábor, jedoucí vlak, hřbitov, pobořený chrám.

Nakonec v této skupině dále zůstalo: (vedle výše uvedeného)

dvůr JZD (zpusťlého) - zadní trakt honosného domu
nádraží

kolotoč (v pohybu) - ZOO /jako princip /

Z ostatních skupin zůstala tato spojení:

b u d o v y : Drůbežárna

Blázinec

Veřejné záchodky

i n t e r i é r y : Kužárna - panoptikum

Bordel - pojízdný rentgen

Městské lázně - čekárna

Kurník

Všechny výše uvedené pojmy fungují jako pomocné termíny pro charakteristiku prostředí pro inscenování Revi-
zora v nepravidelném prostoru.

Nakonec je nutno vždy zvolit konkrétní prostředí, které by obsahovalo konečné prvky, které po analýze a syntéze zůstaly. Syntéza směřuje ke konečnému "všeobsažnému" nepravidelnému prostoru, který vyhoví konečným kritériím a tím i "trolejím" inscenace.

Ne v neposlední řadě je nutno si položit otázku: kde (tj. místopisně) to budeme hrát? V okresním, krajském městě? Účastníci se dohodli, že by se inscenace soustředila do hlavního města Prahy.

Tato skutečnost pak ovlivní, kdo je hejtman, kdo jsou úředníci a také míru aktualizace. Hrát Revizora jako rekonstrukci carského Ruska nemá smysl!

Inscenační tradice ukazuje na potřebu rozšiřování, zmnožování gogolovského světa a proto zase úplné "zesoučasnění" by vedlo k odbourání atmosféry a působivosti předlohy. Při zachování existujícího nepravidelného prostoru, scénování vyžaduje jen určitý dobový znak v kostýmu, v scénografii.

Při ujasnění pro koho to budeme hrát je nutné "vedení do problému", inscenační úvod, přehra, "auftakt".

T é m a i n s c e n a c e, tj. o čem se to bude hrát (proti komu a proč a v čem je největší konflikt) začalo vyjmenováváním hlavních důvodů:

liknavost, strach, ctižádost, neschopnost, jak udržet moc, malost, omezenost, vypočítavost.

Nakonec se dospělo, po velmi obtížném objasňování a formulování k tomu, že hra je

o revizi společenské struktury.

Podle Gogola vzniká tato revize "náhodně". Mohli bychom například inscenovat Revizora jako hru o "revizi, kterou si vymyslel hejtman, aby dosáhl "revizi" svých podřízených", ale k takovému záměru nemůžeme dojít apriorně, ale musíme si vytvořit a znát zázemí pro danou hru a z něj vycházet k určení idey hry.

Formulování "o čem to je?" je jednou z nejtěžších stránek v práci režiséra. K tomu právě slouží hluboká a všestranná analýza, již je režisér maniakem v tom "nejdělnějším" slova smyslu. Při formulaci idey hry a idey inscenace je nutno udělat rozbor společenských poměrů, stávající společenské situace, protože hrajeme pro dnešního diváka. Je nutno znát okolí pro něž hrajeme, cítit, "co je ve vzduchu".

Jako cvičný příklad, vyhovující našemu rozboru a předpokladům, bylo zvoleno prostředí paláce Lucerny, konkrétně pak ta část, v níž se seminář konal. Vchod z pasáže mezi vrátnicí a bufetem, kolem jeho "kuchyně" s odpadky, podél nejezdícího "paternosteru", po schodech (zaneřáděných neslušnými hosty z bufetu), v prvním

patře do učebny, z níž je pohled na střechu pasáže a zadní trakt budovy. Učebna byla v těsném sousedství mramorového, velmi honosného, zrcadlového sálu s malým pódium. A tak účastníci semináře si prohlédli prostory, ještě jednou je obešli a pozorně si zapamatovali vše, aby to mohli s plnou znalostí a potřebnou fantazií použít při režírování Revizora v tomto konkrétním nepravidelném prostoru.

Pro ty, kteří se nezúčastnili semináře a neznají dané prostředí, není účelné, ba je dokonce nemožné, přesně zformulovat aplikaci analýzy při tvorbě zamýšleného inscenačního tvaru. Při společné práci účastníci navrhovali konkrétní řešení jednotlivých dějových faktů a zapojení prostředí hry do prostoru Lucerny. Do inscenace by byla zapojena vrátnice i schodiště. Klubovna by sloužila jako pokoj Chlestakova, chodba před ní s bufetem jako hospoda, mramorový sál jako hlavní místo děje - dům hejtmana. Hledalo se nejúčinnější řešení, sdělení, zviditelnění jednotlivých dějových faktů konkrétní akcí.

Tak například řešení "auftaktu" bylo navrženo tak, že divák by byl pozván na běžnou, hodnotící schůzi; kontrolován při vstupu a než-li by našel příslušný sál, byl by "prováděn" prostory Lucerny. Přitom by odkazy byly spíš matoucí, protisměrné. Dopis by přišel jako neočekávaná situace a byl by bezděčně přečten hejtmanem ve spoustě jiných dokumentů, jimiž je nucen se probírat. Když se mu z něho udělá zle, teprve pak by vešli Bobčinský a Dobčinský. A nastalo by pravé pozdvižení: Úklid všech prostorů, rychlé opravy "jako" likvidace nežádoucích dokumentů, nesmyslný pohyb úřednictva atd. atd. Nelze vskutku vypovědět vše, co přinesla fantazie při hledání akcí, jak nejlépe sdělit - zviditelnit - úmysl. Divák by byl účastníkem děje a chodil by z místa na místo, kde by se hrálo. Počet diváků by musel být omezen.

POZNATKY Z REŽIJNÍ PRAXE

Pro nedostatek času, nebylo samozřejmě možno uvedeným způsobem propracovat celou hru, stěžší byla udělána ex-pozice, nebylo možno také pracovat s textem. V průběhu usměrňování návrhů frekventantů se lektori s přítomnými dělili o své praktické poznatky ze své divadelní činnosti. Zde jsou některé z nich, jak vznikaly jako vsut-

- příchod diváka (auftakt) co nejdelší, aby se stačilo co nejvíce ukázat,
- dokonalá hra je zviditelnění úmyslů,
- nejúčinnější: znamená s minimem prostředků dosáhnout maxima sdělnosti,

- ekonomika tvorby: když už nejde nic jiného udělat pro řešení dané úlohy s tím co máme, teprve pak "něco" nového přidáme,
- žádný pohyb, jeho změna, nezačíná z mrtvého bodu; než se chce "něco" ukázat, musí se udělat "krok" zpět,
- je nezbytné si připravovat inscenaci v plné hloubce a šíři rozkrytí; je třeba se v tom cvičit, neboť jediné tak se toto v další práci režiséra stane samozřejmostí,
- rozbor hry (téma, dějová fakta, idea inscenace apod.) dělat s hercem; je dobré když všichni vědí, jaký je cíl, pak sami v jeho duchu činí cílevědomě; naopak diktát působí jako blok; na řídicí úkoly by měl herec přijít sám,
- u stolu by se mělo pracovat tak dlouho, dokud se herci neprojeví samostatně, t.j. dokud nejsou samovolně "motoričtí",
- kritérium uvažování režiséra musí být dramatický účín, nikoliv životní realita; logika životní pravděpodobnosti vede k naturalismu,
- základním kritériem výběru her by měla být emocionálně vizuální vzrušivost těch, pro které hrajem; musíme vědět kde a pro koho hrajem; základní předpoklad dialogu s divákem je informace o něm.

V poslední části semináře režisér Scherhauser, na podkladě etudy "návrat vojáka z fronty", v intencích, jak ji zpracoval Ejzenštejn se svými žáky, demonstroval s účastníky, co je to tvořivý přístup inscenátora k dané úloze, co to je, když se řekne "udělat mizanscénu". Vzhledem k tomu, že v již citovaném materiálu OÚ Bratislava je v jedné z kapitol uvedený postup podrobně uveden, není o této části semináře ve "zprávě" podána informace. "Kapitolky" byly vydány v SSR v počtu 600 kusů a jsou k nesehnání. Bude snahou KR SČDO, aby našel způsob, jak těžší části citované publikace vydat v ČSR.

JAKÝ BY MĚL BÝT REŽISÉR?

Na semináři se velmi hovořilo o úloze, práci a významu režiséra v souvislosti s úlohami řešenými průběžně po dobu jeho režisérské činnosti. Ukázalo se, že jediné víkendové období stěží postačuje na objasnění některé metody režijní práce či dílčího režijního postupu při přípravě inscenace a to nemluvě o vlastní režijní práci s hercem. O významu studia bylo řečeno:

" studium nezastoupí talent, ale v žádném případě to není argument proti divadelnímu vzdělávání, protože čím jsou lidé vzdělanější, tím je větší šance, že se v divadle začne dít něco důležitého. Aby režisér dosáhl optimálního výsledku, musí využít všech předností svých spolupracovníků, které má k dispozici.

..... musí vycházet z toho, co člověk může vykonat, ne z toho, co role (funkce, místo) vyžaduje. Mezi vlastnosti či typické znaky režiséra lze zařadit:

- schopnost dorozumět se s jinými lidmi,
- umění vést lidský kolektiv,
- schopnost realizovat vlastní záměry s jinými lidmi,
- jistá fyzická zdatnost: ovládat řečový aparát, nemít vážné chyby zraku a sluchu, slušná fyzická kondice,
- jistá dávka sebevědomí, aby vzbuzoval důvěru, že ví co chce a umí to realizovat,
- velitelské a vůdcovské schopnosti, být talentovaným stratégem,
- musí umět poslouchat; i když nemusí využívat všech rad, které dostane od spolupracovníků, musí je přece jen občas využít a nebo přinejmenším předstírat, že je využívá, jestliže nechce zabít tvořivou invenci souboru a schopnost vlastní sebereflexe.

Nejdůležitější režisérská vlastnost:

schopnost osobitého způsobu myšlení a vidění v kategoriích divadla, v kategoriích představení.

Co se dá naučit?

Základní klíč k režisérskému myšlení:

- zásady Stanislavského systému,
- Ejzenštejnův plán pro studenty režie.

Tyto materiály umožňují v určitém způsobu a pořádku formulovat otázky analýzy, vytvořit systém, který učí pořádku, disciplíně myšlení a pomáhá najít společný jazyk pro režiséra i herce. Nerežiséruje se však otázkami, ale odpověďmi a ty pak nezávisí od znalosti metody, ale od inteligence režiséra, od jeho intuice, představivosti, všímavosti a originalnosti myšlení.

Režijní vidění znamená hledat stále další řešení při analýze předlohy, protože v umělecké práci se počítá jen s tím, co je nové, svěží, neopakovatelné, originální a odhalující dosud neviděné. Naučit se dá potřeba dívat se a neuspokojovat se s povrchním viděním světa. Umělcem je ten, kdo je schopný najít v obklopujícím světě to, co uniklo pozornosti jiných a umí to představit ve svém díle tak, že to vidí i druzí.

Je známo, že soubory bez přiměřené tvořivé a soudružské atmosféry, bez starostlivé péče svého ideového vůdce, ztrácí pocit umělecké jednoty a společného zájmu. Ztrácí se v labyrintu protikladných osobních tužeb a nakonec se morálně rozpadají. Je to strašné zejména v období intenzivně se regulujících společenských vztahů.

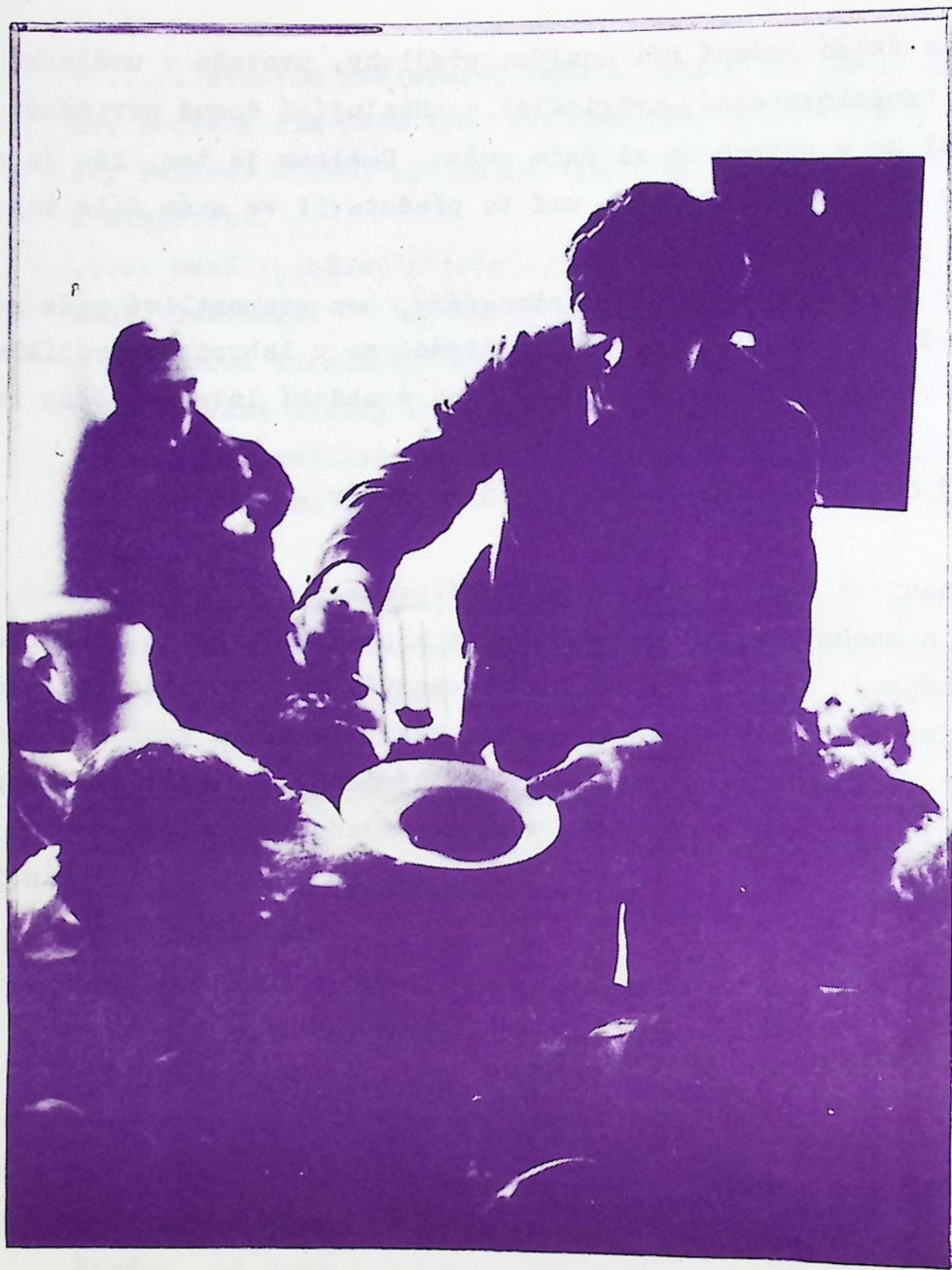
..... kdy a jak se ztrácí tvořivý duch, to by měl vědět každý režisér"

Tolik výtah z myšlenek režiséra P. Scherhaufera k problematice režijní práce.

Uskutečněný seminář chtěl ukázat na šíři a mnohotvárnost režijní práce a poodhalit aspoň částečně tajemství, skrývající se pod zatím ne dost přesně chápaným či zúženým heslem inscenování v nepravidelném prostoru. Ukázalo se, že žádné tajemství neexistuje; jen se potvrdila dřina a pot, který je třeba vynaložit na to, abychom byli sdělní "jak to vyžaduje doba a mrav". Tím chtěl seminář Klubu režisérů SČDO přispět k ochotnickému vzdělávání, a to nejen režisérů. Nejméně stejný cíl si kladla i tato "zpráva z jednoho semináře".

14.7.1986

Dušan Zakápal



Montáž povídek DŮM PLNÝ PŘÍZRAKŮ - úvodní scéna na schodech před Procházkovou síní
Domu umění města Brna

ZÁVĚREM

Řekud by ovšem štouralové, a doufám, že je to většina čtenářů, přece jen žádali vedle předešlých ukázek režijní praxe i jakousi slovní konfesi, mohu zde poskytnout pouze následující:

Jako odchovanec klasických pohádek nemohu chápat prostor jako pravidelný, stejně jako ho nemohu chápat jako pouze geometrický či architektonický, ale jako různé prostory.

Hrdinové pohádek lehce seskakují z pece, kde se povalovali několik let, aby se vydali až na konec světa; stejně snadno zamění les či chaloupku za smradlavé vlčí břicho; hbitě se dostávají přes železné, stříbrné a zlaté království; stačí, aby za sebe hodili hřeben a už se pláň po ní prchají před rozzuřeným ježidědkem změni v neproniknutelnou houštinu, aby se v zápětí, když za sebe hodí pro změnu zrcadlo, pustina změnila v jezero.

Pohádky mě utvrdily v chestertonovském přesvědčení, že tento svět je výstřední a překvapující místo, které by ale mohlo být docela jiné, ale které je zcela původní. Vůči této výstřednosti a půvabnosti by měl být člověk velice skromný a podrobit se nejpodivnějším omezením dobrotivosti tak podivné. V říši pohádek totiž existuje skutečný zákon - zákon, který může být porušen, neboť definice zákona je: něco, co může být porušeno. Navíc ani v přírodě není pravidelnosti, stejně jako v ní není nepravidelnosti. Obojí totiž předpokládá měřítko hodnot. Takže když se mluví o pravidelnosti, vždy si kladu otázky: Co je pravidlo? Kdo jej určuje? Proč jej právě takto určuje? Jak se časem toto pravidlo mění? Podle jakých měřítek?

Nepravidelnosti pak rozumím jako překračování takových pravidel, které omezují člověka, jeho sebevyjádření, hru, talent, myšlenku.

Dobře vím, že výběr prostoru je závislý na mnoha věcech jako jsou společenské podmínky, náhoda, znalosti, účel, možnosti, talent a další takřikajíc komplexní proměnné. Já ale preferuji takový prostor, do kterého jsou lidé ochotni přijít a vnímavě se účastnit díla.

To ovšem vyžaduje pochopení toho, čemu prostor slouží, jaká duchovní nebo hmotná potřeba je jeho podnětem. A protože věřím, že prostor má být vytvářen společnou akcí diváka a divadelníka, řeším "hlediště" i "jeviště" zároveň pro každou inscenaci. Každá hra je pro mne jako člověk - jiná. Proto i ke každému prostoru přistupuji zvlášť - jako ke člověku.

V konečné podobě by mělo být jasno, jak prostor přišel ke svým tvarům, to jest, s jakou logikou a jakými úmysly byly jeho jednotlivé prvky seřazeny, sjednoceny či odloučeny, jak do jeho úplnosti zasáhla ruka inscenátora, pořádacího měřítko a proporce všech tvarů.

Na základě mé dosavadní praxe bych ještě rád přiřadil tři vedlejší, ale pro mne vlastními omyly zaplacené poznámky: 1) nakonec se téměř vždy objeví tvar, který je přece jen nejjednodušším řešením koncepčních nutností, 2) nejpřijatelnější jsou takové prostory, které vypadají tak, jako by je mohl navrhnout a uskutečnit kdokoli, 3) nové prostorové řešení nese s sebou většinou i nové technologické řešení.

LITERATURA

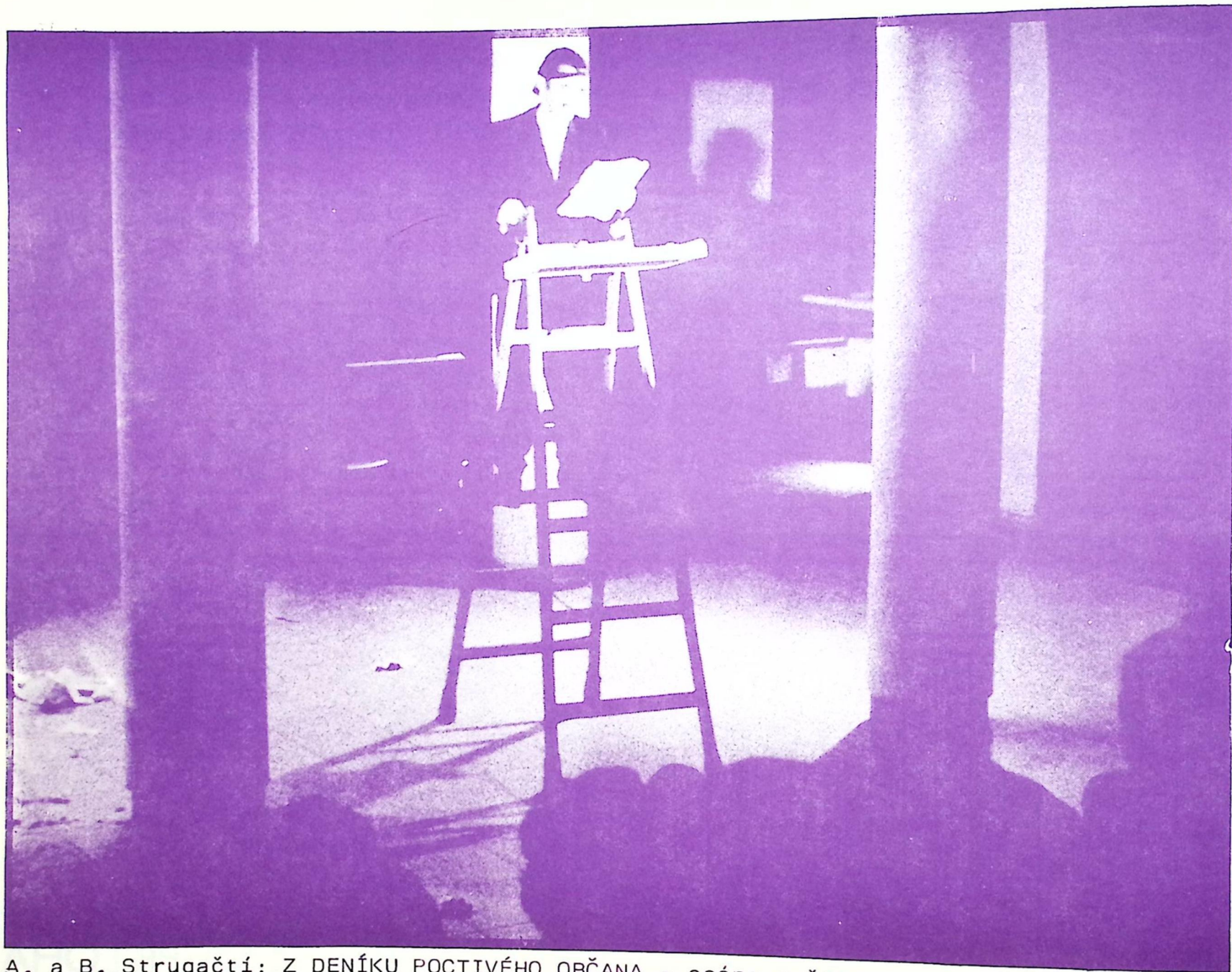
- Victor Vasarély: Notes-Reflexions, Paris 1963
- Gaston Bachelard: Nový duch vedy, Bratislava 1981
- Ernst Cassirer : Ľudský svet času a priestoru, Bratislava 1977
- Maurice Merleau-Ponty: Oko a duch, Praha 1971
- Otto Friedrich Bollnow: Mensch und Raum, Mnichov 1963
- Denis Bablet: Rewolucje sceniczne XX. wieku, Warszawa 1970
- Friedrich Kliks: Problemy psychofiziki prostranstva, Moskva 1969
- Bruno Zevi: Jak se dívat na architekturu, Praha 1966
- Prolegomena scénografické encyklopedie, Praha 1957-72
- Miroslav Kouřil: Teorie scénických umění, Praha 1982
- Yi-Fu Tuan: Space and Place, The Perspective of Experience, Minnesota 1977
- Boleslaw Szmidt: Lad przestrzeni, Warszawa 1981
- Robert Jung: Der Jahrtausendmensch, Bericht aus den Werkst "aten der Neue Gesellschaft", Wien 1973
- G.E R.Lloyd, A. Neher, J.Le Goff, F.C. Haber: Les cultures et le temps, Paris 1979
- Erving Goffman: The Presentation of Self in Everyday Life, Montreal 1959
- Alvin Tofler: The Third Wave, N. York, 1980
- Teresa Holówka: Myślenie potoczne, Warszawa 1986
- Michel Foucault: Panoptyzm, Literatura na swiecie 6/203, Warszawa 1988
- Jindřich Honzl: Základy a praxe moderního divadla, Praha 1963
- Jindřich Honzl: K novému významu umění, Praha 1956
- Hervé Fischer: Historie umění skončila (rukopis)
- Kazimierz Braun: Przestrzeń teatralna, Warszawa 1982
- Charles Jencks: Jazyk postmoderní architektury, Praha 1986
- Kol.: Vojenská inženýrská psychologie, Praha 1968

Bořivoj Srba: Inscenační tvorba E.F.Buriana 1939-1941, Praha 1980

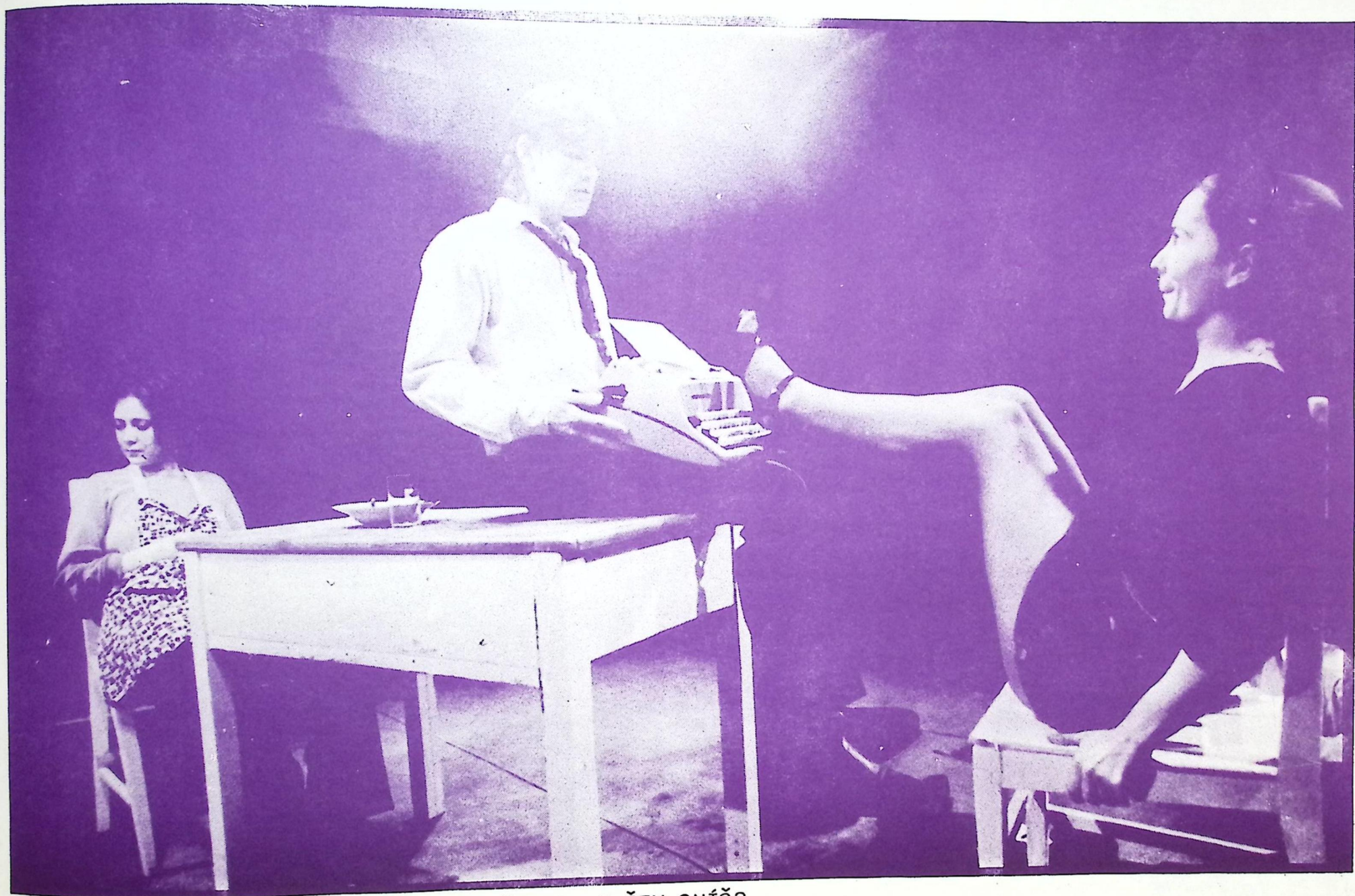
M. Semil - E. Wyśińska: Słownik współczesnego teatru, Warszawa 1980

Peter Karvaš: Priestory v divadle, Bratislava 1985

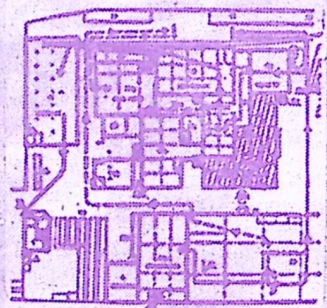
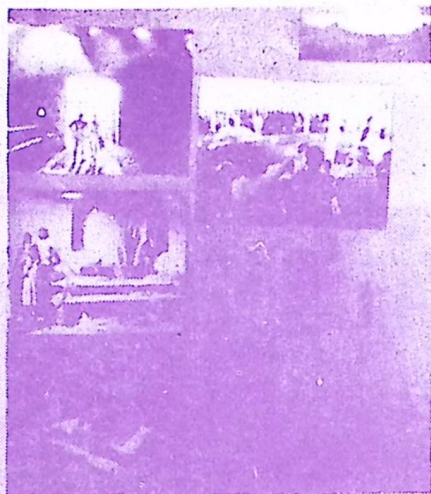
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



A. a B. Strugačtí: Z DENÍKU POCTIVÉHO OBČANA - scéna u šatny ve foyer Domu umění



Scéna z aktovky A. Krasnogorova POVĚZ MI, O ČEM SNÍŠ?



COPENHAGEN INTERNATIONAL THEATER FESTIVAL

LABYRINT V DÁNŠKŮ. PROJEKT TOGETHER „VERDENS LABYRINT“ OG „HUERTES PARADIS“

HVALDŮ NA DRAMATŮ DŮMŮ - ČSSR

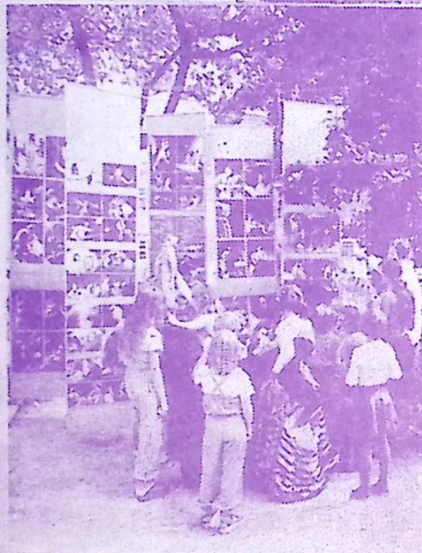
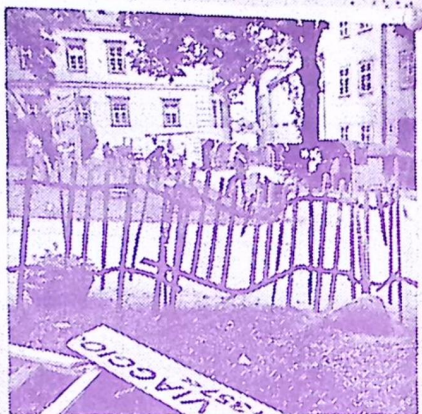
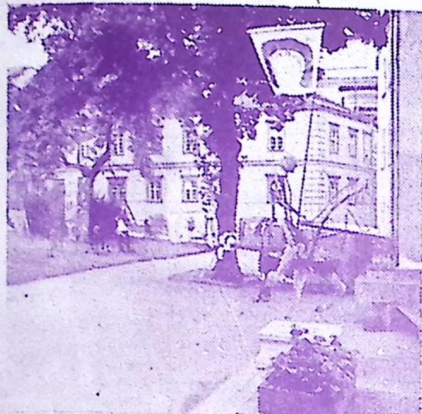
TEATR 77 LÉVĚ - PŮLŮ

DEN DŮ DRŮT JARŮS - DÁNŠKŮ

ŠKOLNĚ KAPŮLŮVŮ THEATRE - VELIKÉ DRŮVŮ

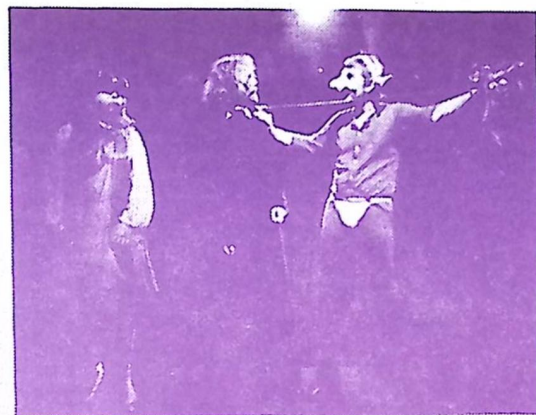
TEATR 77Ů KŮLŮ - DÁNŠKŮ

6.7.1983 - 17.7.1983



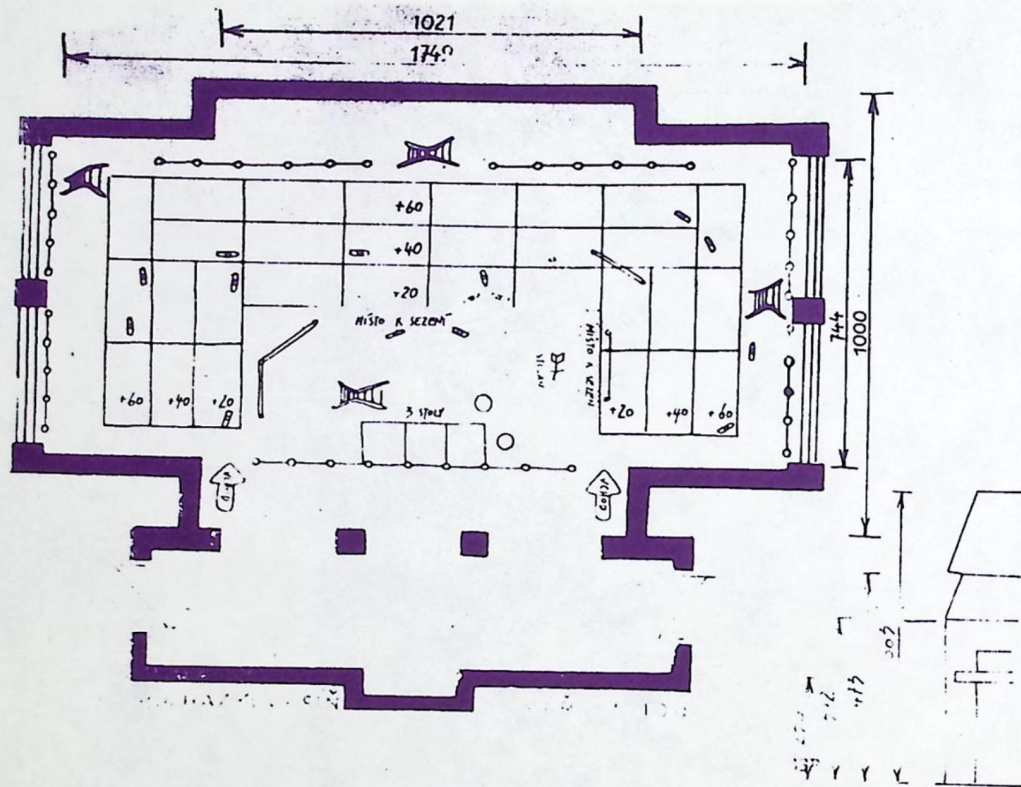
DIVADLO NA PROVÁZKU DIVADLO V POHYBU II

ANOTÁTOŘI: F. HILZLÝ, P. ICHENAUER, E. TÁLIK
VYTVÁŘEČI: P. LAJTA, E. RUSKA
ZAHÁJKA MĚSTSKÉHO MUZEA 6-29. 9. 1982.

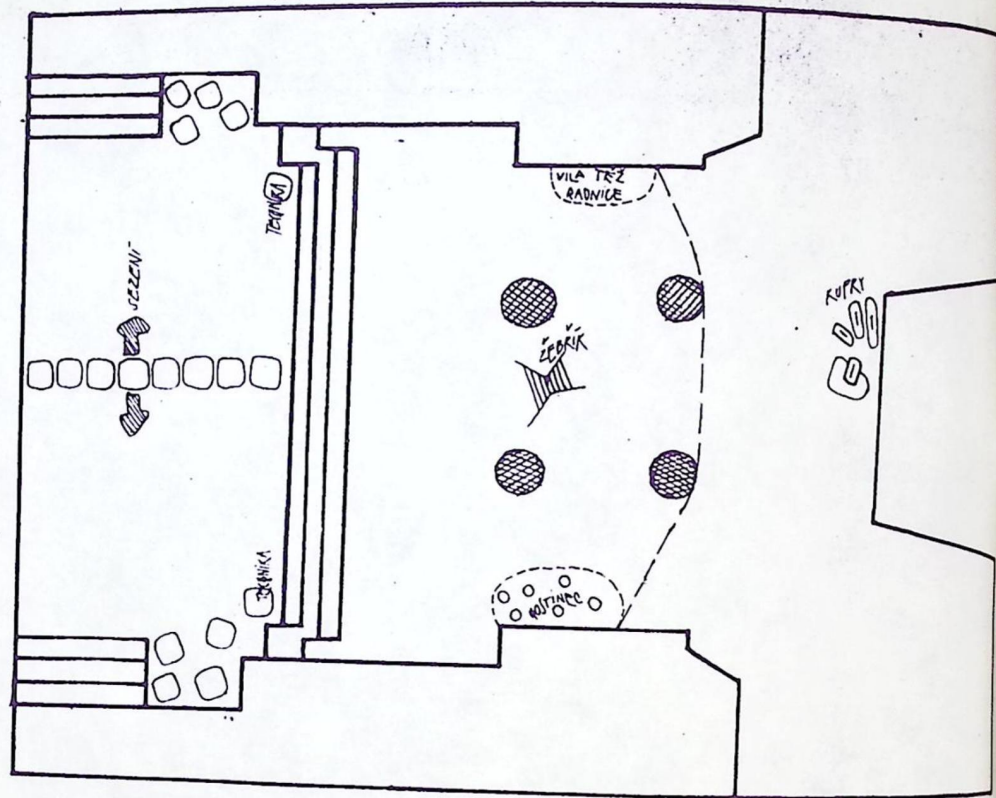


AUTOR: L. KUSČEK
MOTIVY: J. ANTONIČEK
REŽIE: P. SCHERHAEGER
VÝPANA: M. HUSÁK
HUDBA: J. FOKK
DRAHOMÍR: F. HILZLÝ
DU 7. 6. 1983

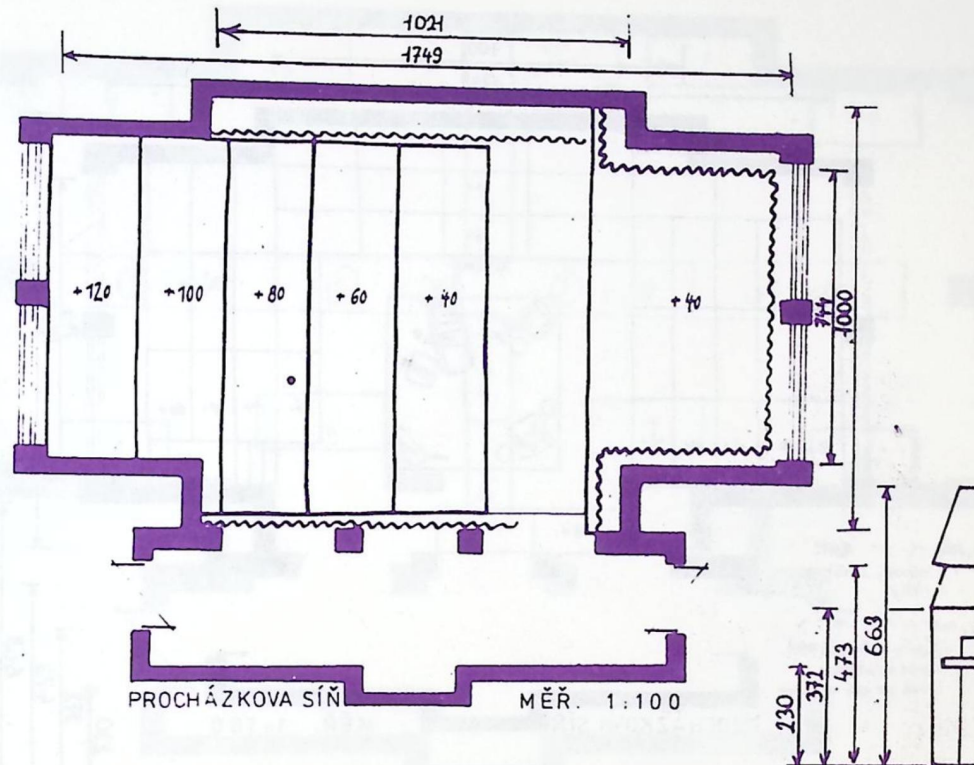
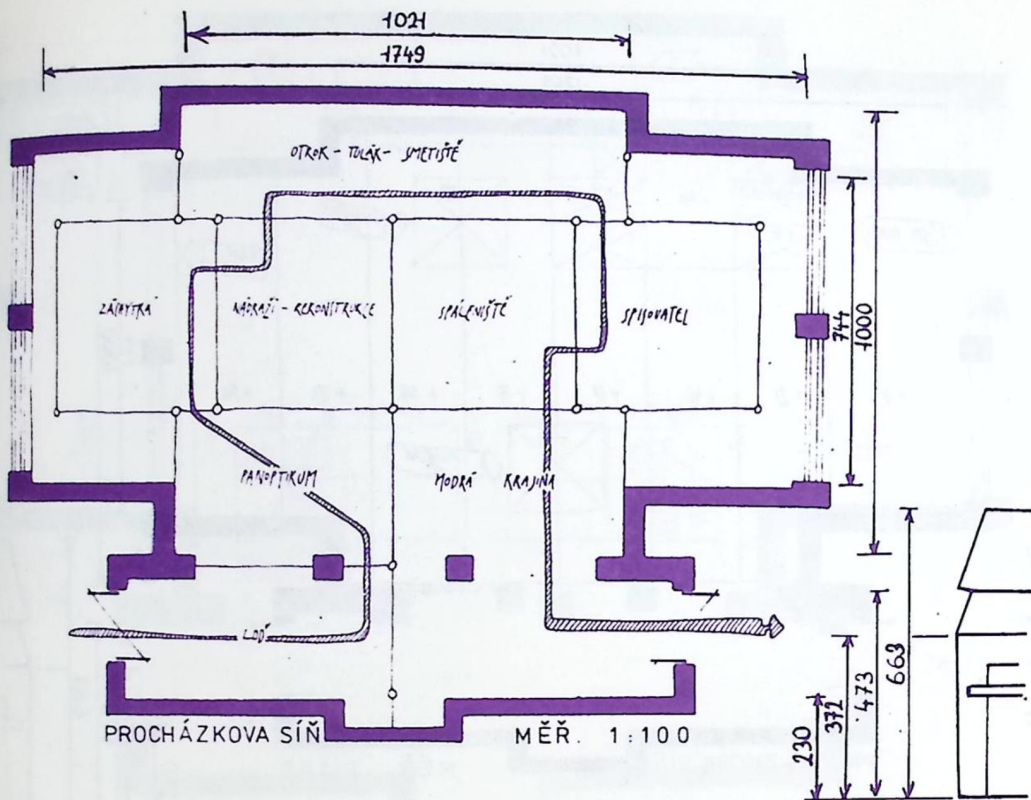
LABYRINT SVĚTA A LUSTHAUTI SRDCE



A. Gelman: REPLIKA PSANÁ ŽIVOTEM
 - Scénické čtení z literatur národů SSSR
 Výprava: M. Kališ

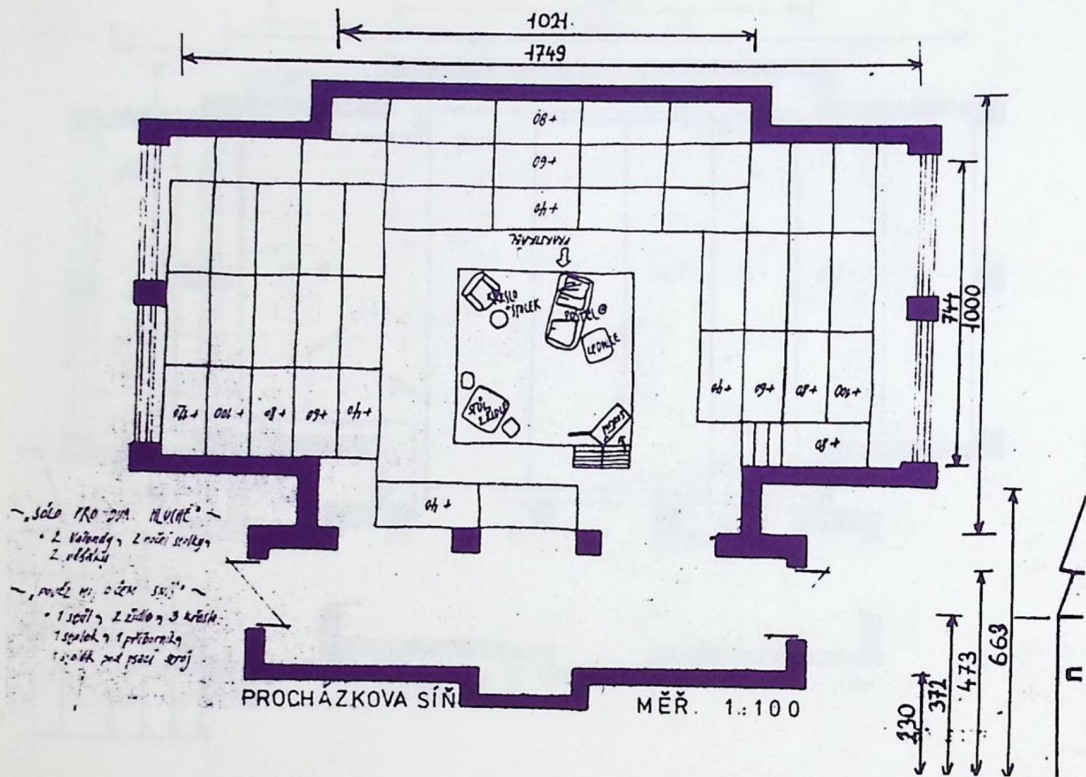


A. a B. Strugačtí: Z DENÍKU POCTIVĚ SMÝŠLEJÍ-
 CÍHO OBČANA - Scénické čtení z literatur
 národů SSSR Výprava: V. Kokolia

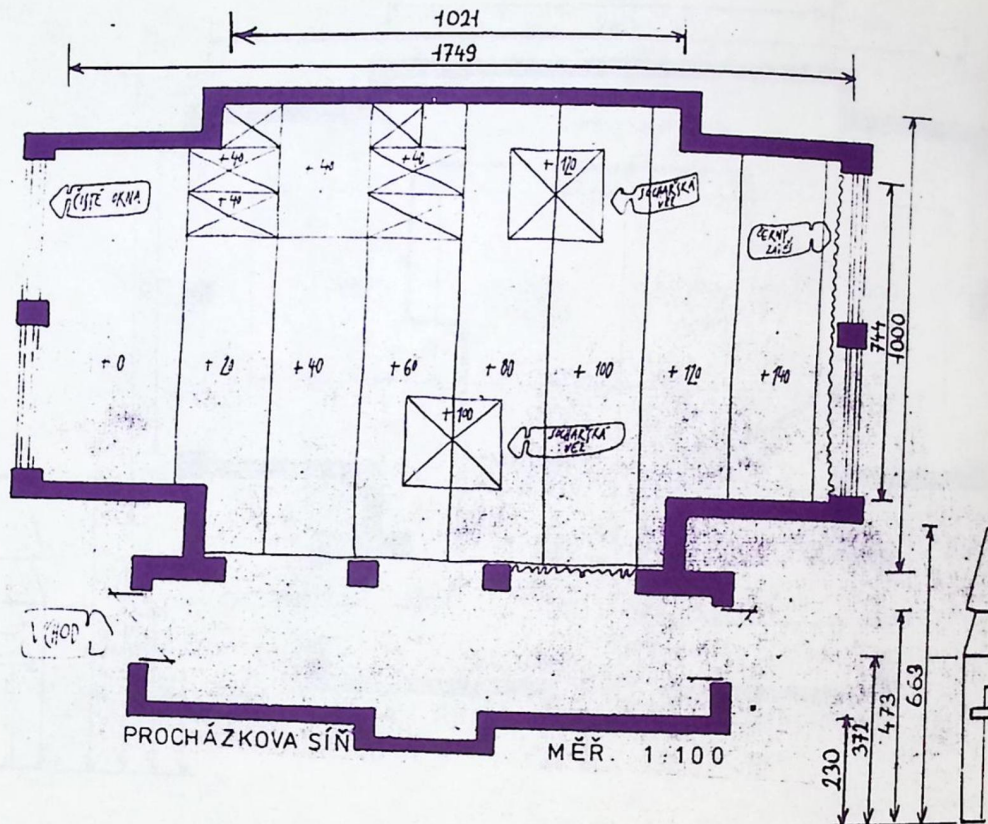


montáž: DŮM PLNÝ PŘÍZRAKU
 - Scénické čtení z literatur národů SSSR
 Výprava: J. Konečný

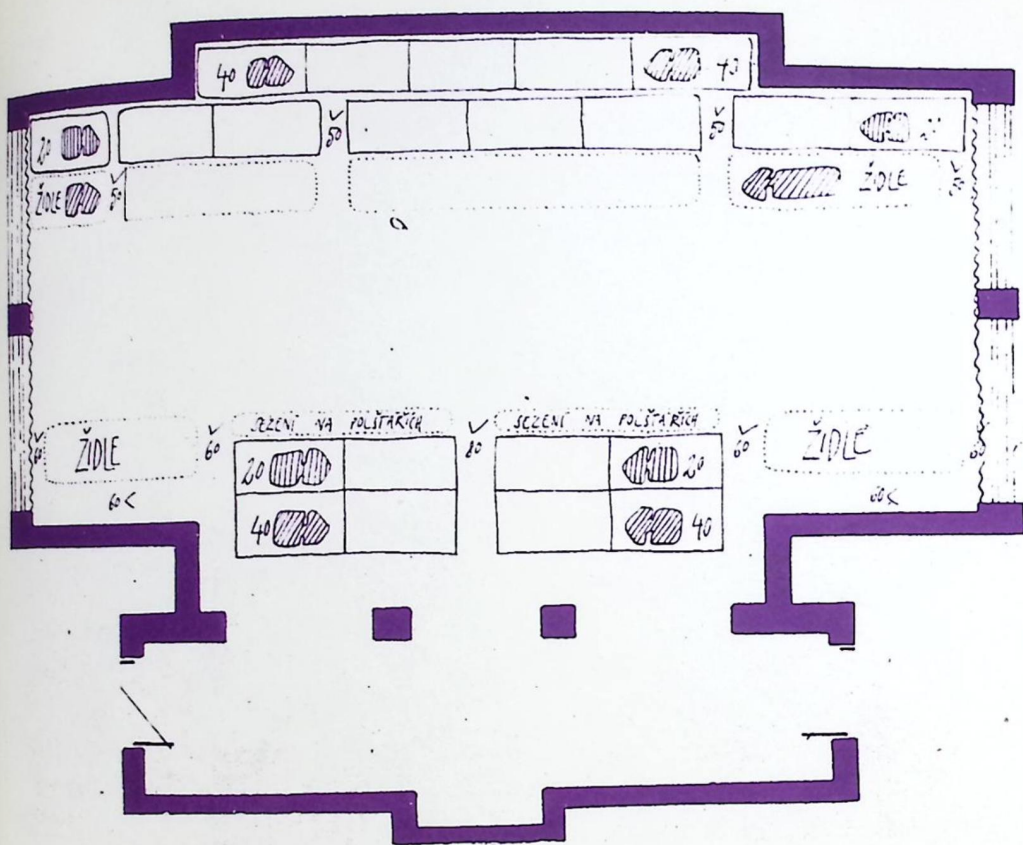
A. Volodin: BLONDÝNKA
 - Scénické čtení z literatur národů SSSR
 Výprava: M. Matejka



V. Krasnogorov: TŘI PATRONY Z JEDNÉ SUMKY
- Scénické čtení z literatur národů SSSR
Výprava: M. Kališ



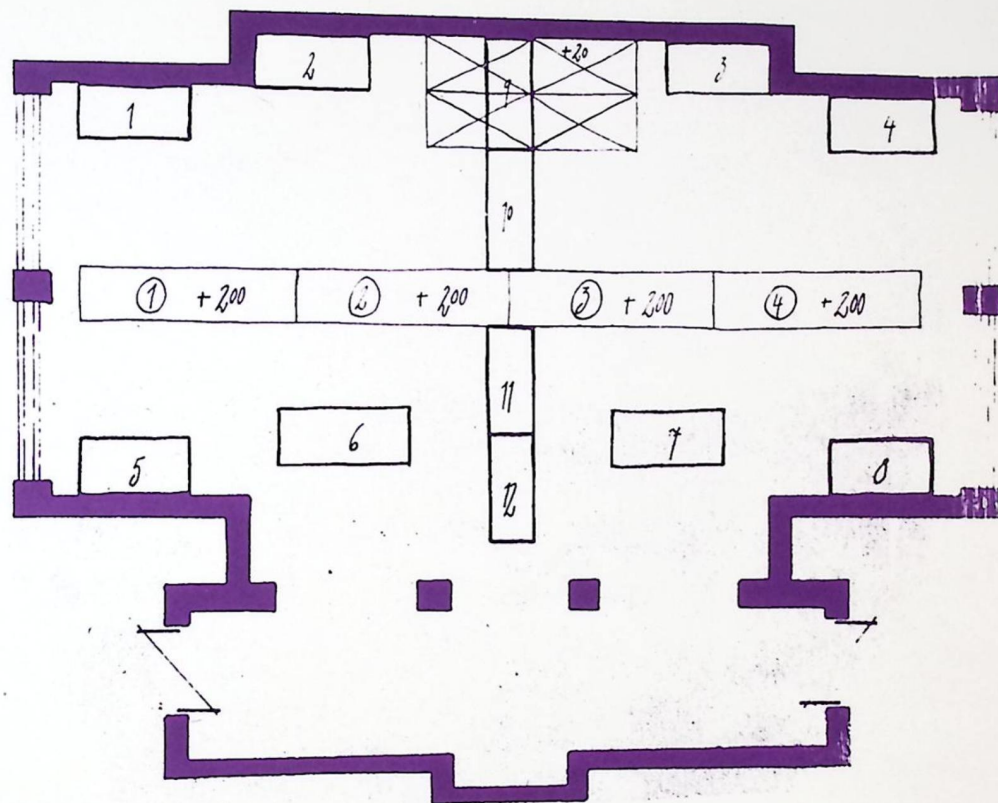
E. Vetemaa: POMNÍK
- Scénické čtení z literatur národů SSSR
Výprava: J. Zavorský



V.I. Lipatov: ŠEDIVÁ MYŠ

- Scénické čtení z literatur národů SSSR

Výprava: R. Pospíšil



J. Zozulja: ZKÁZA HLAVNÍHO MĚSTA

- Scénické čtení z literatur národů SSSR

Výprava: J. Zavorský

Fotografie na obálce:
A. Volodin: BLONDÝNKA - scéna dialogu mezi A. Ambrovou (Nataša) a V. Badalcovou (Blondýnka)

INSCENOVÁNÍ V NEPRAVIDELNÉM PROSTORU

Metodický materiál pro vzdělávání profesionálních i amatérských divadelníků

Autor: Peter Scherhauser

Výtvarná a grafická úprava: Jaroslava Rybová

Redakčně připravila: Hana Formanová

Odpovědná redaktorka: Irena Ballová

Náklad: 600 kusů

Formát: A4

Povoleno OK Sm KNV pod číslem o 380001389

N e p r o d e j n é

**Vydalo Krajské kulturní středisko v Ostravě a Okresní kulturní středisko
v Karviné v roce 1989**

ISBN 80-85029-03

28. 1989