

vy, v Našich furiantech v Macháčkově režii mluví všichni jako dnešní lidé, v Anouiliově Becketovi v Hudečkově režii pečovali všichni o konverzační lehkost a spád — a vždycky se toto jednotící úsilí ukázalo jako stylotvorné.

Ale podobných příkladů si jistě každý najde dost ve vlastní paměti. O tom, že vytvoření hereckého stylu v Národním divadle je možné, nelze, myslím, z hlediska praxe pochybovat.

● Cesta k hereckému stylu Národního divadla se zdá být zhruba zmapována. Nejde o objevení Ameriky a tak jistě nemusí tento náčrt čekat jako stará arabská námořní mapa na nějakého Kolumba. Vynikající režiséři s vynikajícími herci si cestu našli a s vlastním vrozeným kompasem došli cíle — cíl tedy není nedostupný. Nedá se ho samozřejmě dosáhnout ze dne na den pouhým rozhodnutím nebo usnesením. Ale je možné udělat alespoň první kroky. Které?

Něco může udělat každý z nás hned: kontrolu jednotlivých složek svého hereckého projevu, zejména techniky, způsobu hry a souhry. A při výkonu usilovat o maximální dotaženost všech prvků, o maximální uvolněnost, soustředění a intenzitu tvůrčího procesu, o maximální důslednost v plnění tvůrčího plánu a partitury role.

Je zkrátka třeba se vyrovnávat ve vlastní práci důsledně se všemi objektivními a citlivě se všemi subjektivními překážkami.

Těm, kteří se sami v sobě dobře neorientují, může divadlo pomoci diagnostickou radou příslušných odborníků.

Dále je možné přistoupit k dialogu. Při studiu nových nebo rozbořem už hotových inscenací si společně uvědomit konkrétní rozlišnosti, které brání jednolitě souhře a stylové čistotě. A promluvit si o všech otázkách týkajících se hereckého stylu jak v té které hře, tak v celém divadle. Měli by se k nim samozřejmě vyjádřit i režiséři a hledat ve svých osobitých stylech společného jmenovatele pro režijní styl Národního divadla. Ostatně domnívám se, že otevřená profesionální a tvůrčí diskuse na vysoké úrovni, bez uražených a urážejících, by právě ke stylu Národního divadla měla také patřit.

Doufejme, že v obnovené budově Národního divadla se obrodí i jeho tvůrčí duch, aby naše představení byla opravdu krásná a měla svůj styl, zkrátka — aby zas jedna dobrá věc se podařila.

POZNÁMKY K INSCENAČNÍ PRAXI
DNP. KE DNI 29. KVĚTNA 1982,
16.00 HOD.

P. OSLZLÝ, P. SCHERHAUFER,
E. TÁLSKÁ:

Pro každý divadelní vývoj je příznačná tendence k diferenciaci. Postupem času vzniká vždy na místě jednoho divadelního ústavu, který se snaží plnit všechny společné funkce divadla, jak je doba před divadlo klade, nutně vždy celá plejáda podniků, z nichž každý se zaměřuje na plnění výhradně jedné funkce. Nejinak je tomu v divadelním vývoji brněnském; zde se původně jedno jediné divadlo, Národní divadlo v Brně, v prvních etapách své existence snažilo odpovídat na všechny dobové divadelní potřeby, brzy se však ukázalo, že je to věc nemožná. Oficiální divadlo nemohlo zároveň plnit úlohu progresivního divadelního ústavu, zaměřujícího se na experimentaci dramaturgickou a inscenační, nemohlo být zároveň komorní scénou a ještě navíc nástupištěm mládeže, proto nutně došlo v brněnském divadelním vývoji k diferenciaci. Nejprve byla ustavena druhá brněnská činohra, později divadlo pro mládež a ještě později speciální divadlo satiry a studio divadelního učiliště JAMU, ale až do nedávné doby postrádalo Brno skutečné nástupiště mládeže, generační divadelní tribunu. Vytvořit divadlo takového typu se pokoušeli pokrokoví umělci v Brně již od poloviny 20. let. Prvním významným pokusem bylo založení tzv. Českého studia pokrokovým divadelníkem Vladimírem Gamzou za tajného protektorství Jiřího Mahena; když toto studio ztroskotalo, učinil další takový pokus levicový avantgardní režisér E. F. Burian, který dík pochopení tehdejšího ředitele Zítka a tehdejšího dramaturga J. Honzla, vytvořil při tomto divadle generační nástupiště mládeže v podobě Studia Zemského divadla v Brně. K dalšímu pokusu o zřízení generačního nástupiště mládeže, nepočítáme-li podniknutí ryze ochotnická, došlo až po osvobození, kdy v Domě umění skupina konzervatoristů v čele s E. Sokolovským vytvořila divadélko Křesadlo. Od té doby až do 60. let nepodařilo se žádný podobný profesionální podnik vytvořit, přitom potřeba takového divadla neobyčejně vzrostla, neboť brněnské divadelní školy produkují stále více a více mladých adeptů, tito adepti však nemají kde se generačně zformovat dřív, než je pohltna běžná divadelní praxe. Tento nedostatek, tak palčivě pocíťovaný, pokusilo se odstranit Divadlo na provázku.

Projekt Divadla na provázku se rodí okolo roku 1964, postupně se formuje v rozhovorech a úvahách o nevyužitých tvůrčích

možnostech divadelní mládeže v Brně, rozvíjených na půdě JAMU mezi posluchači režie, vedenými pedagogy E. Sokolovským a B. Srbou. Tyto úvahy nabyly na aktuálnosti, když zainteresovaní posluchači ukončili studia a první zkušenosti z praktické práce v různých brněnských i venkovských divadlech jim ukázaly, že cesta k plnému sebevyjádření povede jen přes scénu zcela uzpůsobenou jejich tvůrčímu směřování. Úkolu vytvořit nové divadlo se ujali tři absolventi oboru režie Eva Tálská, Zdeněk Pospíšil a Peter Scherhauser vedeni dramaturgem Bořivojem Srbou.

Odtud vyplynula snaha vytvořit, třeba zprvu na amatérské bázi, v Brně speciální instituci, kde by mohli své představy o divadle suverénně realizovat. 1. 12. 1967 převzal záštitu nad vznikajícím podnikem Dům umění města Brna a poskytl mu přístřeší.

Kolektiv zvolil svůj název Husa na provázku podle inspirativní Mahenovy knížky divadelních a filmových libret a přihlásil se tak k její poetice, k poetice meziválečné české avantgardy obohacené poznáním světového divadelního vývoje.

Kolektiv, který později zjednodušil svůj název na Divadlo na provázku, tvořilo volné sdružení profesionálních divadelníků, žáků divadelních učilišť a nadšenců z řad jiných profesí. Entuziasmus tvůrců Divadla na provázku a účastný vztah publika byl jediným kapitálem, který mělo Divadlo na provázku k dispozici, a který zůstal základní jistotou jeho podnikání po celou dobu jeho amatérských začátků.

Tvůrčí úsilí, jehož výsledkem byla realizace sedmnácti inscenací, vyvrcholilo formulováním požadavků po profesionalizaci divadla. Dne 1. 1. 1972 obdrželo Divadlo na provázku svůj profesionální statut ve formě zřízení divadelního oddělení Domu umění města Brna díky pochopení NV města Brna, jako výraz uznání potřeby divadla tohoto typu pro kulturní rozvoj města a jeho mladé generace a ocenění pracovních výsledků Divadla na provázku.

1. 1. 1978 bylo Divadlo na základě nového divadelního zákona převedeno do svazku Státního divadla v Brně, jako pátý soubor, tzv. malá experimentální činohra.

Kolektiv Divadla na provázku hledá své programové určení v naplňování kulturních potřeb mládeže, v podněcování činnosti mladých divadelníků, autorů, výtvarníků, hudebníků a v hledání nového uměleckého tvaru ve smyslu nové socialistické avantgardy. Práce kolektivu má laboratorní charakter, ve všech svých odvětvích volí jako hlavní metodu pokus (experiment), hledání a ověřování nových možností. Je to princip příkazu nelitovat času, sil a marných pokusů a nepřestávat ve vytrvalém hledání ve všech oblastech divadelní tvorby a její organizace. Inspirační podněty uměleckého hledání Divadla na provázku vycházejí ze studia bohaté tradice českého lidového divadla, výbojů české, sovětské i světové divadelní avantgardy (E. F. Burian, J.



M. Ghelderode, E. Tálská: Sir Halewyn, DNP 1969

Honzl, V. Mejerchold, S. Ejzenštejn, A. Tairov, B. Brecht a další) i současného vývoje nového divadla ve světě.

Výchozím tvůrčím principem je tzv. nepravidelná neboli „otevřená“ dramaturgie, hledající subjektivně i objektivně aktuální témata mimo tradiční divadelní repertoár v oblasti prózy, poezie, literatury faktu i bezprostřední skutečnosti, která nás obklopuje. Scénáře inscenací vznikají ve vlastní autorské režijně dra-

maturgické dílně divadla. Divadlo na provázku realizuje své inscenace především v bývalém výstavním sále Domu umění, jehož celý prostor se pro každou inscenaci variabilně mění. Autor-
ský charakter divadla, syntetičnost režijních postupů i zvláštní prostor vyžaduje také hledání netradičního, otevřeného a autentického herectví.

Tvůrčí motivací aktivity Divadla na provázku je snaha o vytvoření generačního, nekonvenčního scénického jazyka, odpovídajícího naší době, schopného vyjadřovat její problémy a dynamicky komunikujícího s mladými lidmi, kteří každodenně zaplňují, od roku 1973 nepřetržitě vyprodané hlediště. Od počátku své existence vytvořilo Divadlo na provázku téměř sedm desítek autorských inscenací.

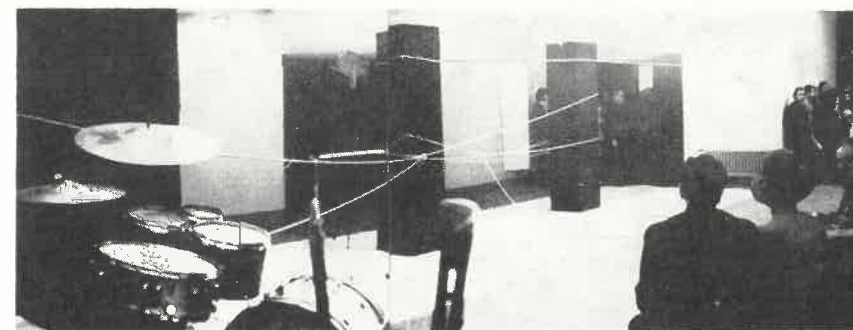
Následující poznámky dokládají naši snahu realizovat výše naznačená programová východiska v konkrétní práci na inscenacích. Nemohou samozřejmě obsáhnout celou aktivitu Divadla na provázku, ani zachytit mnohost a různorodost tvůrčích problémů. Pokoušejí se na popisu některých vybraných inscenací zachytit některé zaznamenání hodné otázky a problémy režijní praxe Divadla na provázku, jak se tvůrcům jeví k dnešnímu dni v úvahách nad hledáním nových možností do budoucnosti.

Režisérka Morgensternových Šibeničních písní předznamenává celou svou práci v Divadle na provázku teoretickým rozborem této inscenace a současně zevšeobecňuje poznané principy o inscenování poezie. Její teoretická práce se pro ni stala výchozím bodem v uskutečňování představ o divadle.

„Stejně jako v dramatech tak i v poezii je nutno rozpoznat formu a prostředky tvořící dialog. S tím rozdílem, že formu a prostředky dialogu si musí režisér určit ze stylu jazyka, funkčnosti slova, formy a myšlenek jednotlivých básní. Počítá-li drama s realizací, nepočítá s ní báseň.“

Ta se stává pouze předlohou pro vytvoření jevištní řeči, jejíž divadelní znaky by byly schovy vyjádřit obsah básně jinými prostředky než pouze slovem. Jde o spojení slova s pohybem, se situací s předmětem či hudbou do té míry, aby výsledek co nejvíce umocnil autorovu myšlenku a záměr. Největším dobrodružstvím je objevit tyto myšlenky, příběh, postavy, prostředí, které mohou být reálné, ale mohou to být též atmosféry postav, postavy mohou být atmosférou příběhu, věci, zvukem, tancem, stejně jako příběh může být postavou, slovo předmětem. Tato pohyblivost divadelního znaku z materiálu do materiálu umožňuje volnost volby příběhu, postav, situací, jež je režisér schopen zapisovat přímo v jevištní řeči. Prostředky k inscenaci jsou v básni obsaženy, lze je vyčíst z básnickovy práce se slovem, z funkce slova v básni.“

Svoje představy objasňuje autorka na postupu přepisu Morgensternových veršů do jevištní řeči. Vychází z fantazie a hravosti slova — z prvků, které jsou u Morgensterna podepřeny filozofickým nazíráním na věci pohledem šibeničníka, který má smrt za



M. Ghelderode, E. Tálská: Sir Halewyn, DNP 1969

sebou. Tuto hravost v inscenaci zachycují šibeniční děti — chór čtyř párů v černých trikotech, chór ve vztahu k Žofii, katově dceři (postava z jedné básně), která ovládá celý chór, stejně jako chór ovládá ji. Hra mezi Žofií a chórem neustále začíná a končí, aby opět začala. Katova dcera je oděna růžovou rokokovou krinolínou, která ve spojení s bičem dostatečně sděluje svoji funkci — vyvolává atmosféru postavy — je adekvátní básnickově hravosti. Žofie má svého rokokového partnera, který se snaží udržovat salónní atmosféru — obřadnost nesmyslu. Zcela sólově, hlavně jako pepř inscenace, se objevuje postava neherce podporující groteskno šibečnických písní. Scénu tvořily dva věšáky (siseti), sloužící též jako šibenice. Projev Žofie byl v celé hře veden hereckým prožitkem a výkladem smyslu básní. Oba sbory se snažily myšlenku básní obsáhnout rytmem a zvukem slova. Pouze ojedinele se vedoucí obou sborů stavěli na hereckou úroveň Žofie. Chór byl v podstatě pohybovou, zvukovou a provokující kulisou pro Žofii. Je tomu tak i v následující scéně, kterou uvádíme jako ukázkou. Jde o montáž tří básní — Želva, Tapetový květ a Noční ulice. Želva a květina mají črty lidského charakteru — stárí a mládí — zatímco náladu ulice připomíná nočního flákajícího se mladíka. Verše byly rozděleny tak, že Želva připadla Žofii, květ ženskému sboru, noční chodec sboru mužskému. Žofie želvinu celoživotní moudrost interpretuje po smyslu slov. Přednes nočního chodce je založen na zpěvném slangu brněnských hejsků a tapetový květ na něžné melodii naivního údivu.

Žofie: Jsem stará právě tisíc let
a denně stárnu dál.
Bazén dal pro mně vystavět
Theobald, gótský král.

Co všechno ten čas nepřines
však pro mne ani ne.
Obchodník z Heilbronnu
mě dnes prodává za vstupné.

Smrt pro mne není nepřítel
či nutnost strašlivá.

Hluboký prožitek recitované básně, kdy Žofie se ztotožňuje se želvou, vyvolá smích chóru. Želva se okamžitě stane Žofií a pomocí biče si sjedná pořádek (zvuková ozvěna šlehnutí bičem v chóru — stylizovaný skřek bolesti).

Poslední sloku říká Žofie za sebe, nikoliv za želvu.

- Jsem přece žel, jsem přece žel,
jsem přece žel - želva.
- Dívky: Jsem něžný tapetový květ
vinu se, konce nemám,
nezná mě máj, nezná mě svět,
kvetu jen čtyřem stěnám.
- Dívka: Marně se točit tam a sem,
nikde mi konce není.
A luštit mě snad Koníčkem?
Ach, to je na zbláznění.
- Muži: Hlídací pes za ohradou,
(Pozor! Zlý pes!)
hlídací pes za ohradou
v půlnočním čase kdes.
- Muž: Psí zřítelnice žlutě žhnou
od měbláku pár kroků...
Pán je ten tam. Klenutou tmou
jdou stopy hvězdných cvoků.
- Želva: Jsem stará právě tisíc let
a denně stárnu dál.
Bazén dal pro mne vystavět
Theobald, gótský král.
- Dívky: Jsem něžný tapetový květ,
vinu se, konce nemám.
- Dívka: Nezná mě máj, nezná mě svět,
kvetu jen čtyřem stěnám.
- Dívky: Stěnáám!
Dívky: Stěnáám!
Dívky: Stěnáám!
Dívky: Stěnáám!
- Muži: Pozor! Zlý pes!
- Želva: Jsem stará právě tisíc let.
- Muž: Pozor! Zlý pes!
Dívky: Jsem něžný tapetový květ!
- Melodie doprovázená jemným
pohybem proplétajících se dívek
kolem Žofie. Dívky přebírají
hru, kterou Žofie začala. Žofie
je udivena projevem chóru a
její údiv se stupňuje "během
další sloky, kdy ji vedoucí dív-
čího sboru vyzývá svým před-
nesem přímo na souboj. Před-
nes neskonale sebevědomé kvě-
tiny a prosazování mládí nutí
stále více Žofii pokračovat ve
hře, kterou započala, neboť ži-
votní moudrost tisícileté želvy
bude oprávněnou odpovědí hlou-
pě květině. Žofie je rozhodnuta
prosazovat želvu, zvláště je-li
napadena zezadu výsměchem
mládí — mužským sborem hej-
sků.*
- Muži se kolébavým rytmem a
hejskovským protahováním slo-
va, přibližují zezadu ke staré
želvě, ta je rozrazí proběhnouc
mezi nimi, v tu chvíli přebírá
verše vedoucí sboru, který ješ-
tě více zdůrazňuje hejskovství
a zcela otevřeně se želvě vy-
smívá. Želva je zaskočena, u-
stupuje, přemýšlí.*
- Její argumentace je rozvážná a
pyšná. Předvádí svou cenu. Ale
je opět zaskočena, neboť při
svém ústupu se dostala mezi le-
žící tapetové květy. S jemným
výsměchem obtančí želvu i s
bazénem, nepřikládajíc mu žád-
nou hodnotu.*
- A za želvinými zády opět vý-
směch květiny, která má bu-
doucnost před sebou.*
- Dvě a dvě dívky přetahují se
několikerým hádavým opaková-
ním o toto slovo, otáčejí sou-
časně želvou (pomocí slova).
Tato hříčka tapetového květu
je narušena ostrou výstrahou
mužského sboru.*
- Dívky se skryjí u země, kdež-
to muži stojí přímo proti žel-
vě.*
- Vyprovokovaná želva a Žofie
současně tak tak překoná zlost
zařatými zuby.*
- Gradace výsměchu a rytmu do-
nutí nakonec želvu k výbuchu*

- Muž: V půlnočním čase kdes.
Pozor! Zlý pes!
- Dívka: Jsem tapetový květ!
- Želva: Jsem stará právě tisíc let.
- Muži: Psí zřítelnice žlutě žhnou
od měbláku pár kroků.
- Želva: Bazén dal pro mne vystavět
Theobald, gótský král.
- Dívka: Jsem tapetový květ.
- Želva: Jsem stará želva.
- Dívka: Jsem květ!
- Želva: Jsem želva.
- Dívky: Květ!
- Želva: Želva!
- Dívky: Květ!
- Želva: Želva!
- Muži: Pozor! Zlý pes!
- hněvu a zoufalství a právě
tímto se dokonale ztotožňuje s
želvou, stejně jako ostatní se
plně ztotožnili s rolí. Dialog se
neustále graduje, postavy se o-
píjejí zrozením svého nového
já. Vše krouží pohybem, ne-
smyslné opakování gradova-
ných slov tvoří ze slov před-
měty, postavy se opět od svých
rolí odpoutávají a končí jednu
ze svých her.*

Uvedme dva příklady o tom, jak jevištní prostor dokáže-může-dotvářet vnitřní napětí inscenace a současně se stát klíčem k její realizaci. Jedná se o názorné využití jevištního prostoru jako divadelního znaku.

Prvním příkladem je scénické provedení Sira Halewyna (Ghelderode) a scénické provedení Hodiny duše (Poéma konce — Cvetajeva).

Výchozí bod byl u obou předloh stejný: všechny vnitřní stavy a situace jednajících postav byly plně obsaženy básníkovým metaforickým slovem. Nemohlo dojít k omylu, kde se postava nachází, co dělá atd. . . . neboť vše obsahovalo slovo. To umožnilo řešit prostor abstraktnějším způsobem — jednoduchým znakem pro celou inscenaci.

Postavy první předlohy (Sir Halewyn) žijí tím, co je „ted“, nemají čas přemýšlet, jsou akční, běží z akce do akce nesení nespoutanou touhou a vášní, jsou pronásledováni, prchají, touží a vábí, teprve setkáním zmírají. Autorka scénického přepisu volila běh jako znak pohybu pro nespoutanou vášeň, běh postav šílících po sobě, běh odpovídající běsníci tanci, běh až ke smrti. Několik praktikáblů seřazených tak, aby postavy mohly mezi nimi probíhat, aniž by se zastavily v akci, umožnily vizuálně zjevit šílenou cestu. Hrací prostor uprostřed a hrací prostor za diváky propojený uličkami se stal základním klíčem k scénickému přepisu inscenace. Tento prostor umožňoval práci se slovem, které neznělo pouze na vnitřní scéně, neboť vše bylo v neustálém pohybu a i monolog mohl kroužit kolem diváka jako ozvěna.

Postavy druhé předlohy žijí tím, co je „ted“, ale hlavně „co bylo“, tedy mají čas přemýšlet, vzpomínat, hodnotit, vyčítat. Ale také touží, také by chtěly být neseny během a blížícím se setkáním, ale je už po setkání a není za kým běžet, neboť to umřelo. Báseň je usilovnou touhou vrátit vztah do bývalé plnosti a na druhé straně vidinou současnosti o nemožnosti tohoto návratu. Pro tuto nemožnost — vrátit vzpomínku do současnosti, volila autorka scénického přepisu prostor tří metrů vyplněný mezi

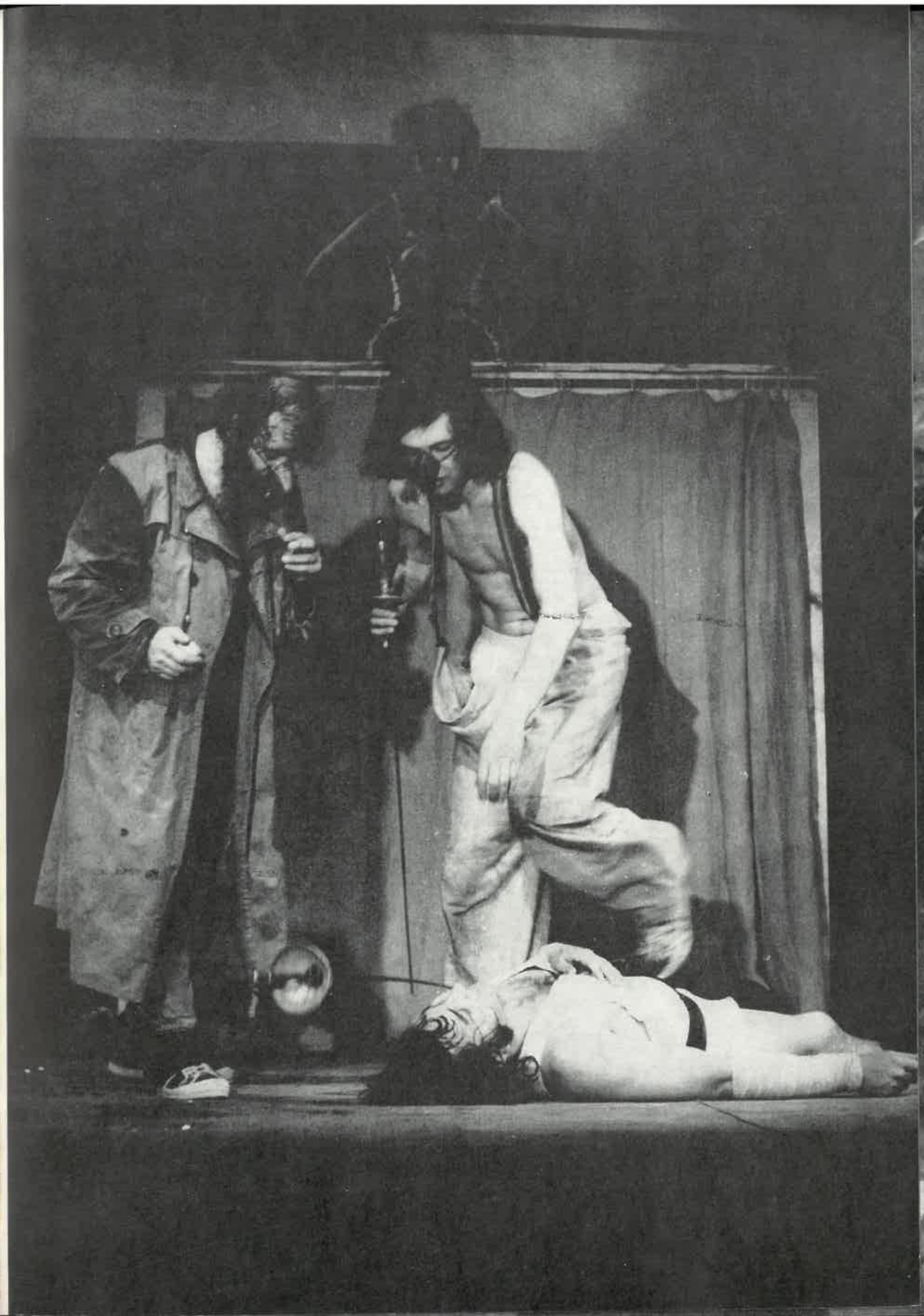
dvěma sloupy různě nataženými provazy, ve kterých obě postavy žily svůj minulý i současný vztah. Uvznění ve zmítajících se provazech, milující se ve vězení lan, které je čím dál tím víc spoutávají až k vzájemnému rozchodu.

V každém z obou příkladů se stal prostor takovým výrazovým prostředkem, který umožnil hercům sdělit vnitřní napětí postav a celé předlohy.

Pohyb divadelního znaku — příběh rekvizity v Máchově Máji (režie Eva Tálská). Rekvizita v tomto případě hlavní příběh ozřejmuje a posouvá. Jedná se o starodávné železné kolo. Úvodní báseň — Čechové jsou národ dobrý — věnoval Mácha cenzoru Kommovi. Tato postava vystupuje i v realizaci Máje, přijíždí přímo z minulého století na onom kole, současně s diváky čeká na vpuštění do sálu. Na uvítanou je mu zazpívána úvodní báseň (věnování). Komm odnáší své kolo do divadelního sálu, kde je umístěno tak, že za pomoci různých reflektorů vrhá na velkou čelní stěnu různé průsvity adekvátní odehrávaným situacím: stín jezera, stín vězení, stín otáčejícího se kola času, stín popravčího kola s propleteným tělem, stín harfy s drnkající rukou. V kratičké tmě se zuřící Komm snaží odnést své kolo a zmizet, ve zmatku se však dostává na scénu, kde je zaskočen světlem, nechává kolo uprostřed scény a prchá na své místo. Dochází k deziluzi — veškerá romantika vzbuzená stínohrou mizí objevením a připomenutím původní funkčnosti kola. Nastupuje závěrečná skepse básníka.

Am a Ea byla prvním pokusem o celovečerní klauniádu v Divadle na provázku a bereme-li v úvahu, že se jednalo o klauniádu s jednotným příběhem, byl to pravděpodobně jeden z prvních pokusů o podobný tvar v kontextu československého divadelnictví.

Specifikum této práce vycházelo z faktu, že autor scénáře B. Polívka byl zároveň režisérem i hlavním hercem. V takovém případě se hledání inscenačního klíče nedá oddělit od autorské tvorby scénáře. Oproti jiným variantám autorských inscenací, které pracují s literárním či jiným předem daným materiálem, z jehož motivů, fabulí a situací tvoří montáž scénáře a prostřednictvím inscenačního klíče významový scénický příběh, je zde zdůrazněna volba tématu v závislosti na nalezení fabulačního klíče. Tento klíč je vlastně načrtnutí příběhu, který však již v sobě nese i základní intence inscenačního řešení. V tomto případě jím byla klaunská parafráze biblického příběhu Adama a Evy, který dovoľoval rozehrát významové motivy zákazů a jejich překračování, poznání a jeho traktování, či chápání jako ztráty „čistoty“, po němž následuje vyvržení, které však někdy může nést pečeť osvobození. Ve významové záměně ráje v manéž a Boha v obecnost se manéž stává rájem hravosti, v němž je

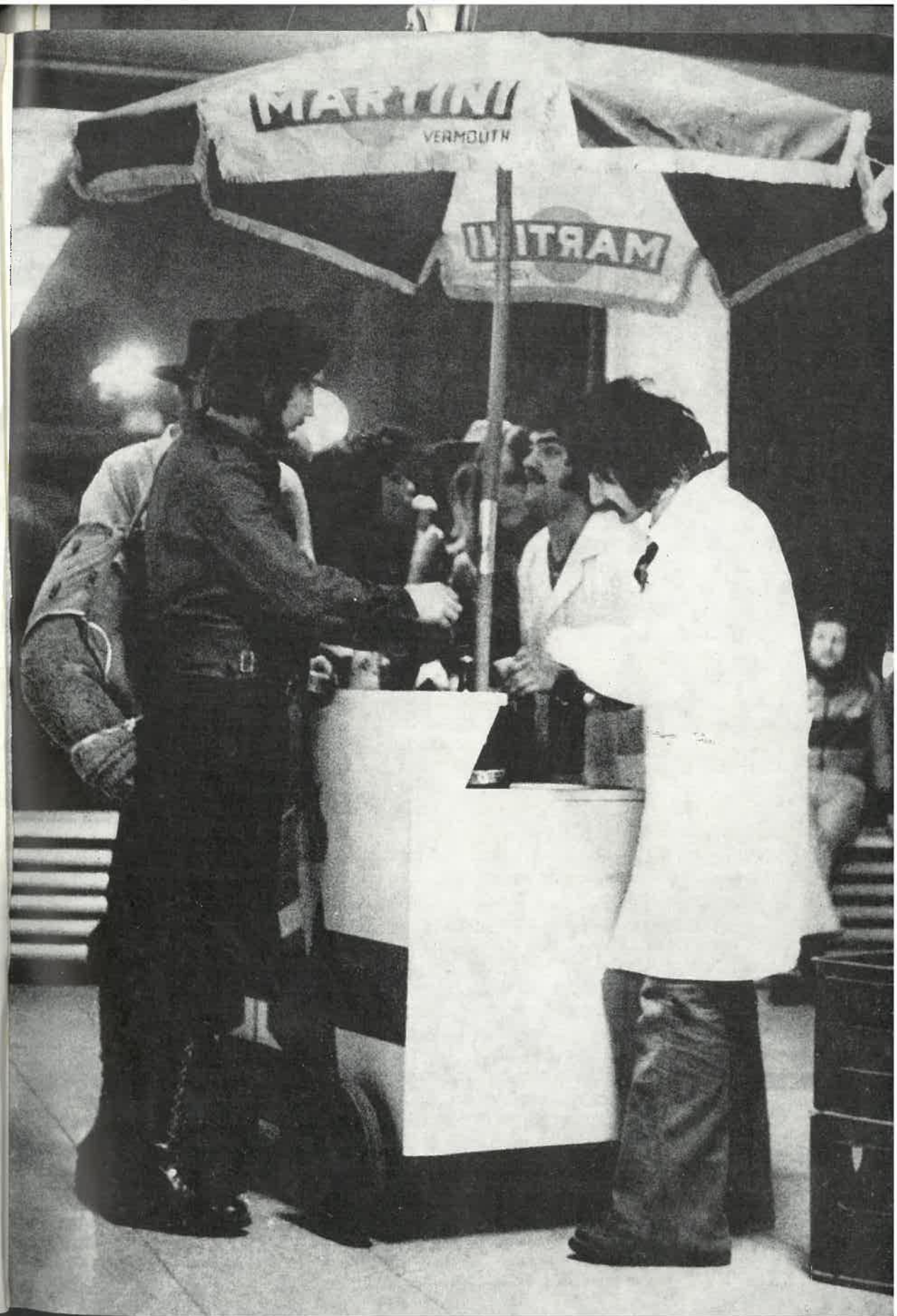


vše viděno z dětsky naivního úhlu pohledu. Toto nové a neotřelé vidění bylo zdrojem komického napětí ve vztahu k rozvíjenému „dospělému“ tématu sblížení a poznávání muže a ženy. Snoubení dětské a klaunské hravosti bylo nejen inscenačním řešením, ale i základním principem celé tvorby, herecké i režijní metody. Klaunská hravost a princip dětské hry se realizoval v hereckých etudách s mnoha obměnami a variantami. Těmito etudami byl rozvíjen fabulační klíč, který byl v první fázi práce zachycen v náčrtu celku a pracovních návrzích etud. Postupně byl takto vytvořen pracovní scénář, který byl zaznamenán asi v polovině práce a nese v sobě již výrazný náznak konečného scénického tvaru. Z tohoto scénáře uvádíme úvodní obraz, v němž je patrný postup zasvěcování či vtahování diváka do významového optického úhlu pohledu klauniády. Pohledu na realitu přes náznak cirkusové manéže — v tomto konkrétním případě polomanéže — lehce vyznačené reflektory na stojanech umístěnými v půlkruhu před první řadou diváků.

1. obraz — úvod

Scéna: polomanéž — dvě skříně, dlouhá deska, stolky zřízenců. Dva vypasení zřízenci líně upravují scénu. Diváci se zvolna shromažďují, tlouštíci v černém si přinesou dvě židle, usednou na ně, vytáhnou nástroje (flétna a basa) a několikrát za sebou hrají krátkou monotónní melodii. Když se sál naplní, uloží nástroje, krátkým pohledem zhodnotí situaci v hledišti, podívají se na sebe a jeden řekne: „Jdeme pro něj.“ Odejdou. Zvuky krátkého zápasu. Klaun se vzpírá. Konečně se jim podaří přivléci ho na scénu. Klaunský nos, dlouhý kabát, žluté tričko, plandavé kalhoty, vystrašené oči a nemotorné klaunské boty. Zřízenci uklidňují Ama a usedají na své židle v hledišti, odkud mohou pohodlně sledovat publikum i „manéž“. Klaun je sám, vystrašeně se dívá do publika, rozhodne se odejít, zřízenci mu to samozřejmě nedovolí. Klaun zůstane rozpačitě stát. Ruce v kapsách dlouhého kabátu. Tlouštíci ho povzbuzují. Náhle se mezi klopami jeho kabátu objeví malá hlavička maňáska, která má jeho podobu. Krátká hra s maňáskem, pravá ruka je volná a smutná, klaun si uvědomuje svoji opuštěnost. Je sám se svojí miniaturní napodobeninou. Smutně bloumá po scéně. Přes povzbuzování zřízenců zmizí ve skříně. Po chvíli ticha se ze skříně ozve jeho naříkavý zpěv (neartikulované zvuky, v nichž matně rozeznáváme slova „Am“ a „sám“). Píseň končí táhlým „eáá“. Pomalu se otevřou dveře a nahoře se objeví Amův maňásek. Znovu se ozve: „eáá“. Objeví se druhý maňásek s podobou klaunky. Šťastně se obejmou. Klaun vyjde ze skříně a horečně opakuje: „Eá, Eá, Eá“. Hledá mezi diváky. Nejprve přivleče na scénu muže. Zřízenci se omlouvají, jeden z nich odvede diváka na místo, mimují Amovi, jak má druhá podoba maňáska vypadat. Má

I. Olbracht, Z. Pospíšil: Balada pro banditu, DNP 1975



to být žena, ŽENA! Am dlouho nechápe. Konečně začne znovu hledat. Po chvíli táhne na jeviště divačku. Vnutí maňáska divačce a raduje se z jejich vzájemné podoby. Divačka upadne do rozpaků, chce se vrátit na své místo, ale zřízenci jí to již nedovolí. Jeden roztáhne skříně vedle sebe, připraví tak dva samostatné příbytky, druhý odnese divačku do připravené skříně, zabouchne dveře. Ama zaženou do druhé skříně a vrátí se spokojeně do svých židlí. Chvilí je ticho. Jeden zavelí „Am!“ Am vyrazí dychtivě ze své skříně. Druhý: „Ea!“ Druhá skříně se nesměle otvírá. Objeví se hlava klaunky. Hned zase zmizí, zůstane jen cůpek přivřený mezi dveřmi. Am jej uchopí a pomaloučku vytáhne Eu na světlo.

Práci na inscenaci jsme vždy považovali pouze za součást širšího projektu, tj. snažili jsme se chápat inscenaci jako výsledek širších studií a prací, které k tomuto viditelnému výsledku vedly a jejichž vedlejší výsledky — pro publikum viditelné jen nepřímou — jsme zařazovali do stálého fondu denní praxe našeho divadla (např. pravidelná gymnastická cvičení, vytrvalostní běhy či žongléřský desetiboj), nebo obměňovali a využívali v dalších inscenacích.

V přípravě projektu *Commedie dell'arte* (rež. P. Scherhauser) absolvoval soubor Divadla na provázku ve čtyřměsíčním zkušebním cyklu společné čtení a studium všech dostupných materiálů o tomto divadelním tvaru. Byly prostudovány všechny možné zachovalé scénáře klasické *Commedie dell'arte* i scénáře nové, zvláště pro tento účel napsané stálým dramaturgickým spolupracovníkem Divadla na provázku M. Pospíšilem; další byly přeloženy režisérem P. Scherhauserem z archivu hraběte Potockého, přímého účastníka těchto představení. Zároveň se rozběhla pravidelná gymnastická cvičení podle poznatku, že ke svalovým změnám dochází zhruba po pravidelném dvouměsíčním cvičení. Až po těchto přípravných pracích bylo stanoveno obsazení typů *commedie dell'arte*, které navrhl sám soubor tajným hlasováním.

Další práce na projektu *Commedie dell'arte* byla vedena směrem ke studiu „panelových situací“ *commedie dell'arte*. Šlo o to, aby každá postava zvládla základní situace pravidelně ve všech scénářích se opakující a např. tak se vytvořila možnost hravě naplňovat libovolný scénář. Tento způsob studia také vedl k pěstování schopnosti improvizace. Zkoušeli jsme také herní situace, v níž jedna postava situaci rozehrávala, další v ní pokračovala, aby třetí situaci dohrála a pointovala. Protože jsme nevladli video záznam, použili jsme brechtovskou techniku porovnání mizanscény a mizangestu s fotografiemi snímanými každých 20 sekund hry, a po diskusi opravili nedostatky. Tuto fázi zkoušek jsme doplňovali promítáním filmů zlatého věku grotesky a filmů bratří Marxů i studiím obrazového materiálu (např. rytiny J. Callota) ke *Commedii dell'arte*.

V konečné fázi projektu se výběr scénářů zúžil na šest „hratelných“, tj. těch, o kterých jsme předpokládali, že jsou technicky nejperfektnější a schopny silné asociační radiace. Publikum si z nich mělo večer co večer vybírat ten, který si přálo vidět. Je třeba po pravdě přiznat, že provozní a jiné důvody (migrace herců, relativní úspěšnost či neúspěšnost jednotlivých scénářů, zasazení projektu *Commedie dell'arte* do sousedství pravidelného repertoáru skládajícího se ze 14 titulů a další byly nastudovávány) vedly k nemožnosti trvalého udržení tohoto projektu v podmínkách repertoárového divadla a k eliminaci počtu scénářů na tři, které se již nepředkládaly publiku k výběru, ale byly pravidelně střídány ve dvou různých večerech. V současné době se hraje jakýsi konglomerát „nejlepších kousků“ z celého tohoto projektu, který je naštěstí rozvíjen pravidelnou improvizací k stále živoucímu tvaru v duchu *commedie dell'arte*. Oživení do projektu vnesla také pozvání k hostování mimo naši republiku. Snažili jsme se tohoto popudu využít k obnovení projektu především v oblasti nastudování inscenace v té jazykové verzi, kde se měla inscenace předvádět. Tak došlo nejen k pěti různým jazykovým variantám, ale také k variantě vycházející z poznatku, že *commedia dell'arte* byla komedií nářečovou: hrály se také verze mnohojazyčné, tak jak umožňovalo mnohojazyčné festivalové publikum na významných evropských přehlídkách divadla.

Volba příběhu Nikoly Šuhaje jako materiálu pro inscenační výpověď vzešla ze snahy zpracovat téma nevědomého hrdinství neboli hrdinství z nutnosti. Prvním problémem tady bylo osvobodit se od konvenčního chápání tohoto příběhu jako lyrického dramatu vzpoury, hrdinství a lásky, které bylo negativním výsledkem přílišného exponování pozoruhodného Olbrachtova díla v rámci tzv. školní četby.

Naše snaha tedy směřovala k hledání zcela současného pohledu na tuto látku, který by odkryl téma v celé jeho drsné podstatě, aniž by vedl ke ztrátě poetického náboje. Proto jsme z dobových novinových zpráv, Olbrachtova publicistického vyličení rekonstruovali pokud možno nejautentičtěji původní události. Tento materiál byl výchozím pro dialogickou výstavbu situačních obrazů montáže, jejíž osnovu určovala posloupnost celé události. Lyrický plán inscenace vytvořily vstupy folkových muzikálových songů, které byly textovými parafrázemi lidových písní z Moravy a Slovenska.

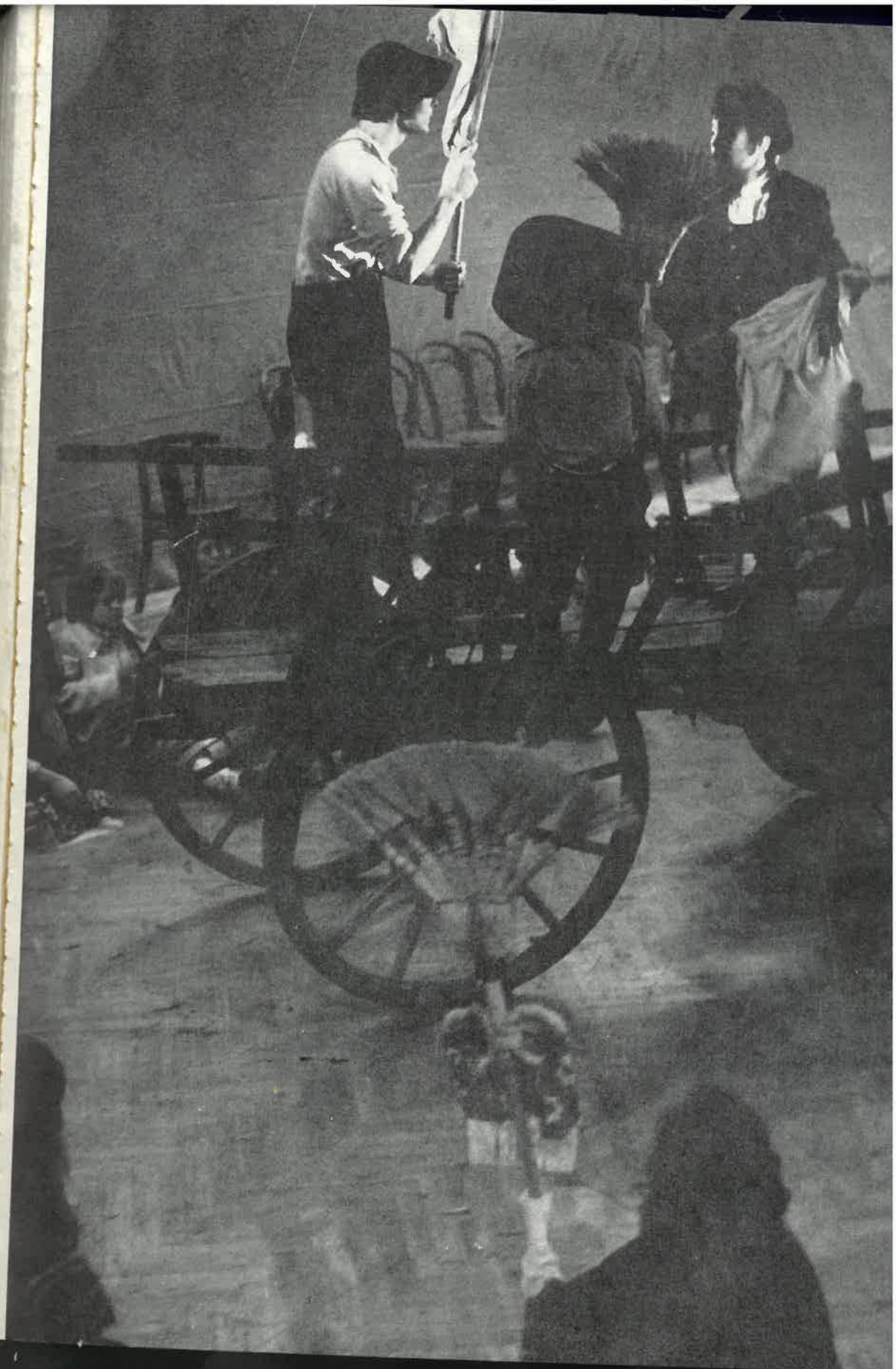
Inscenačním klíčem se stalo traktování příběhu, jako by byl vyprávěn, předváděn a zpíván na tramském potlachu, odehrávajícím se někde v kraji skutečné události. Inscenační klíč byl nejvýrazněji realizován scénografickým řešením, i když adekvátně postupoval všechny složky. V celém prostoru Procházkovy síně byla na půdorysu asymetrické nepravidelné poloarény vytvořena jakási rokle, na jejímž dně byla hrací plocha. Důležitým

prvkem bylo sjednocení celého divadelního prostoru v nedílné prostředí — scénický environment, čehož bylo dosaženo pokrytím celé plochy a praktikáblové stavebnice celtovou plachtou a khaki stanovými podložkami. Zdánlivou autenticitu podtrhovala devět metrů dlouhá reálná kláda, spadající uhlopříčně do hracího prostoru, který dělila pro účely scénických akcí půdorysně i vertikálně a navíc akce dynamizovala a asociovala v příběhu tolik důležité strmé výstupy. Dostávala se do znakového pohybu, když se proměňovala v hospodský pult, stůl či postel. Divák se po vstupu do ztemnělého sálu ocital ve stejném prostoru jako herci, kteří mu udělali magickou tečku opáleným korkem na čelo, jako znamení přízně a spolčení. Jak kostýmování herců, tak i všechny rekvizity byly vedeny v reálné logice potlachu. Také živá folková kapela zde vystupovala jako banda muzicírujících čundráků. Záměrná strohost při volbě rekvizit i scénografických prvků vedla k maximálnímu rozvinutí pohybu znaku a navíc podtrhovala autenticitu scénického tvaru přes jeho muzikálovou stylizaci. Do nejvýraznějšího znakového pohybu se dostávala kytara, která se proměňovala z pušky v kosu a dítě v peřince, aby nakonec obstarala funkci vražedných seker. Vytoužená „španělka“ všech patnáctiletých zde symbolicky „zaopatřovala“ život i smrt.

Meta — příběh byl komplikován výrazným technickým prvkem zdánlivě neslučitelným s kompozicí celého prostředí — na kolejnicích se pohybovaly televizní zvukařské „šibeničky“. Jejich funkcí bylo zesílení zpěvu aniž by se herec musel vázat na mikrofon a navíc nenápadné zesilování zveřejňovalo intimní rozhovory. Významové zasazení tohoto zařízení však vyvstávalo až ve spojení s řešením konce inscenace. Při odchodu diváků mírně či více zasazených dojetím se ve foyeru odehrála dryádnická turistická scéna, v níž oba přátelé a později i vrazi Nikoly, nyní ve folklórních krojích prodávali zmrzlinu, sodovky a jiné občerstvení a na požádání „reklamně“ vzpomínali na svá hrdinství po boku slavného loupežníka. Diváci zde spolu s odcházejícími trampy — herci postávali a zpívali ještě dosti dlouho po konci představení.

Hrdinství, lidská tragédie, podrazy a kličky, úskoky, podfuky i lásky byly zapomenuty. Vše se dostalo do sféry vytváření novodobých mýtů a legend, v nichž hrdinou se stává ten, kdo si dovede sjednat největší reklamu, kdo má dost drzosti, aby fakta upravil ve svůj prospěch. Vytvoření falešného folklórního mýtu mělo zabránit mytizaci skutečné události. Po tomto významovém otřesu se mohla zachovat opravdu jen neotřelá poetická esence příběhu. Vše okolo se dostalo do kontrastního dialogického vztahu k této esenci, do střetu ideální a drsně kličkové skutečnosti.

J. Uher: Nikolka, DNP 1976



Do této sféry patří i snaha vše zachytit, dokumentovat, nahrát a natočit, zastoupená v hlavním prostředí zmíněnými mikrofony.

Dětské studio vzniklo z potřeby hledat nové formy divadla pro děti a zároveň učít dětské diváky poetice Divadla na provázku a ověřovat si tuto poetiku ve vztahu k dětskému chápání skutečnosti. Skrytým, či spíše vytouženým cílem, bylo také vytvoření jakési „školy“, která by se mohla proměnit v zásobárnu mladých talentů.

Program Dětského studia byl postaven na tvůrčím výrazovém principu, který jsme označili jako: „děti dětem“. Podstatou tohoto programu bylo dětské „generační“ divadlo, v němž dětské herci měli vytvářet inscenace vždy pro stejnou věkovou kategorii obecenstva. Samozřejmě pod vedením dospělého týmu. V případě Bramborového dne, vzhledem k tomu, že šlo o skupinu ve věku okolo 15—17 let, byli její zástupci i ve vlastním inscenačním týmu. Například hudbu vytvořila trojice mladých herců - hudebníků a kolektivně se celá skupina mladých herců podílela pod vedením autora F. Brüstla na dotvoření konečné verze scénáře.

Praxe i divácký zájem ukázaly, že všechny inscenace Dětského studia byly stejně zajímavé pro děti i dospělé. Proto např. Liška Bystrouška byla již zcela programově určena pro rodiče s dětmi, což se odrazilo i ve výstavbě tvaru inscenace. Studio bylo založeno pomocí několika konkursů, kterými prošlo více než sto dětí, u nichž byla ověřována v první fázi hlavně motivace, základní pohybová schopnost a hudební citění. Většina přihlášených byla přijata a rozdělena do tří věkových skupin, z nichž jedna, která soustřeďovala děti ve věku od 8 do 13 let se začala konkrétně připravovat na realizaci scénáře J. Uhry Nikolka, který byl dětskou folklórní hrou na šuhajovské téma.

Programem cvičení i metodou přípravy inscenace bylo rozvíjení dětské hravosti a fantazie, která nemá v běžném systému školní výuky a často ani ve volné zábavě mimo vyučování dostatek podnětů a životadárného prostoru.

Vlastní studium Nikolky zahájil režisér Z. Pospíšil, který byl zároveň vedoucím pedagogického programu studia etudami např. na téma: „všechno, co je živé na venkovském dvoře“. Děti měly za úkol napodobení pohybové i zvukové, navazování vztahů zvířat, vyvolání jednoduchých konfliktů až k vytvoření improvizovaného zvířecího příběhu. „Znázornění šumotu vody“ si kladlo za cíl vyprovokovat fantazii v symbolické rovině, učení se hře se znaky. Děti měly možnost použít všech věcí nakupených ve zkušebně divadla, atd.

Podobným způsobem — hledáním hrou a všemožnými výtvarnými etudami — vznikaly také loutky, které byly „svébytnými znaky dramatických postav“ a ve vyložené dospělých situacích

zastupovaly dětské herce, kteří se v tomto případě stali animátory — každý své postavy.

Děti nejprve malovaly své postavy, pak se je pokoušely zpodobovat ze všech možných předmětů a v poslední fázi, kdy výtvarník R. Klauza přinesl košťata a pometla, jež zvolil za základ loutek, loutky pomocí hadříků, povísel, slaměnek, stužek, kousků krajek a pytlůviny typologizovaly, a tím poskytly výtvarníkovi materiál k jejich konečnému dotvoření. Typ loutek vyšel z celkového scénografického řešení, jehož jedinou dominantou byl autentický žebříňák s košatinou umístěný v jinak prázdném obdélníkovém hracím prostoru obklopeném ze všech stran diváky. Kromě žebříňáku zde byly pouze reálné hospodářské nástroje a košťata - loutky, která však neztrácela v některých akcích svou reálnou funkci. Vznikl tak prostor pro hru — charakterizovaný jako autentický prostor venkovských dětských her. Základní instrukcí pro dětské herce bylo, jak zaznamenal autor J. Uher:

„Budeme si jako hrát na Nikolku!

Od etud po četbu, při níž se děcka hravě naučila navzájem všem rolím, přes první aranžmá až po konečnou podobu inscenace měl Z. Pospíšil neustále na mysli, aby děcka zůstala sama sebou, aby se db postav nepřevtělovala, aby si hrála se vši vážností na „zbojníky a četníky“, na něžnou náklonnost dívky k chlapci a naopak apod.

Dětská hra se stala klíčem inscenace: její potenciální zřídla byla obsažena již v textové předloze, hra usnadnila práci s dětmi, umožnila vyprovokovat tvořivou chuť dětí a bránila falešnosti dětského hereckého projevu. Princip dětské hry určil i charakter kostýmů, který vycházel z předpokladu, že „děti si vypůjčily doma od rodičů starší kousky oděvů, bagančata, širáky, kabátiska, které jsou jim velké a teď se do toho maškarí, aby vypadaly nějak zvláštně“.

Aby si mohly hrát na dospělé, napodobovat dospělý svět se všemi jeho láskami a zradami. Hra se stala i ozvláštňujícím filozofickým úhlem pohledu na téma, které bylo již v jedné inscenaci Divadla na provázku zpracováno. Samozřejmě uvědomit si tuto významovou rovinu dokázal pouze dospělý divák, děti ztotožňující se s hrou na scéně, vnímaly příběh skrze ni tak, jako se pomocí hry seznamují se světem, který je obklopuje.

Italský dramatik, režisér a herec Dario Fo po léta sbíral tvorbu lidového divadla různých krajů Itálie a zemí Evropy. Koláž těchto znovuobjevených textů zveřejnil a předváděl pod názvem Mistero buffo. Účelem této koláže četných středověkých textů nebylo ani tak filologické znovuobjevení literárních a divadelních tvarů a výrazů, jako spíš jejich reinterpetace a přání vrátit této tradici její plnou autentickou hodnotu. Vždyť žonglérie představovaly představení zvláštního ironicko-groteskního druhu ur-



D. Fo: Mistero buffo, DNP 1977

čeného vysloveně pro lid. Groteskní divadlo bylo vždy sdělovacím prostředkem dorozumění, ale také provokace a agitace; bylo mluveným a zdramatizovaným deníkem lidu. Potulní komedianti, kteří žonglérie předváděli, hráli povětšinou sami, ale ne z exhibicionismu, ale proto, že většina textů předpokládala jednoho herce. Svědčí o tom poznámky z uvedených textů i to, že vše je založeno na zdvojení. V každé hře hrála velkou roli představitost, čímž se veškerý náboj poezie a komična znásobil. V průběhu některých textů byl komediant nucen zahrát až desítku postav. Nutilo jej to k reagování „a soggetto“, řídil hru podle rytmu a síly smíchu, napětí nebo mlčení publika. V praxi byl text spíše osnova, podle níž bylo třeba pokaždé improvizovat.

Sám Dario Fo uváděl zhruba 12 textů, z nich podle příležitosti (shromáždění lidu, festivaly, dělnické stávky, klubová vystoupení, televize aj.), druhu publika a prostoru vybíral nestejný počet žonglérií a v různém pořadí. Inscenátoři se proto rozhodli ke kroku, který měl umožnit prezentování všech textů žonglérií a přesto zachoval kvalitu a variabilnost, blízkou variabilnosti a kvalitě užívané autorem a předpokládané předmětem předvádění.

Projekt *Mysterie buffa* v Divadle na provázku předpokládal, že každý člen souboru si vybere pět žonglérií z předložených dvanácti v časovém rozsahu zhruba 90 minut, tak, aby odpovídaly jeho osobnímu tématu. Tak jsme dosáhli, že různý výběr různých žonglérií vytvářel první předpoklady k tomu, aby mohla být *Mysteria* hrána na různých místech najednou při různých příležitostech. Např. se stalo, že ve stejný den P. Oslzlý hrál na domácí scéně, M. Donutil ve „Dvojce“ v Praze na Vinohradech, P. Zatloukal ve Valašském Meziříčí a v brněnském klubu

SSM na Křenové A. Ambrová. Ale než k tomu došlo, byl zvolen zvláštní způsob zkoušení. Jednotliví herci předváděli před svými kolegy nastudované žonglérie a pak byla společně diskutována autentičnost a vhodnost zvolené žonglérie, její afinita s osobním tématem předvádějího, místo zařazení žonglérie do struktury vystoupení a další problémy svázané s tématem. Ne každý vydržel — i když každý měl možnost, a také to každý zkusil — tuto nadmíru obtížnou zkoušku volných vlastností, samostatnosti v přípravě, schopnosti navázat kontakt s tím nejobtížnějším publikem — kolegy, autenticity a sebepoznání. Ten, kdo nedosáhl autentičnosti výpovědi byl z dalšího vyloučen, a to i během již pravidelného reprízování projektu. *Mysterie buffa* byl také ověřen zkouškou omylem. Inscenátoři využili nevíry a neochoty některých členů divadla ve správnost a sílu projektu a podporovali je v jejich snaze prezentovat texty *Mysterie buffa* společně jako klasické divadlo. Víc než jeden neúspěšný večer tento pokus neunesl, a jeho představitelé také ne, a z dalšího předvádění tímto „klasickým“ stylem — jak tomu sami říkali — zrezignovali provždy. Podle průzkumů našeho divadla zůstává projekt *Mysterie buffa* hluboko v srdcích posluchačstva zvláště v menších městech i po jeho nedobrovolném stažení z repertoáru divadla. Neztratil se však ze života Divadla na provázku nadobro: trvá jako prubířský kámen pro nově příchozí členy souboru.

Variabilnost jako inscenační postup i stavební kámen samotné inscenace ověřovalo Divadlo na provázku již v době svých amatérských začátků. Text dramatické hříčky Juraje Palkoviče *Dva buchy a tři šuchy* byl uváděn hned třikrát po sobě v jednom večeru. Nejprve jako originál v jazyku kralické bible a tomu odpovídajícím způsobem, podruhé přeložen do současného jazyka byl hrán způsobem, kterému se říká „realistický“ a potřetí značně zredukován na nejjednodušší slovní obraty, hříčky a výkřiky jako dynamická klauniáda. Protože se ani základní počet pěti herců neměnil, pouze si vyměňovali role v jakémsi „historickém“ kolotoči dialektických vzestupů a pádů osudů a kariér, umožnil tento postup představení přesněji a hlouběji ideově politicky zorientovat a „zdokumentovat“ mimo divadelní skutečnosti. Variabilnost jako prostředek divadelního sdělení se stala svědectvím bohatství a mnohoaspektovosti světa. Je to výrazné uznání polyfonie a kontrastu; nese s sebou „mnohost“ skutečnosti naší doby a také její chvat, pomíjivost a sériovost událostí. Takové poznání a pocíťování světa se stává aktem téměř fyzickým, hmatatelným, podepřeným intenzívní informací, jež je významově „hustá“. Zpráva je vnitřně zkontrastována a osvětlena z mnoha úhlů pohledu zároveň.

Původní scénář autorky obsahoval cestu dvou lidí situacemi, ve kterých znovu a znovu vnitřně umírají, vždy jiným způsobem. (Každý nový okamžik je vlastně smrtí.) Její scénický přepis

vycházel z toho, že smrt je v nás obsažena neustále a my k ní hledáme vztah. Vztah ke smrti se během života proměňuje tak, jak se proměňuje člověk. Smrt z mnoha úhlů. Scénický scénář oproti scénáři literárnímu se objevil naruby. Ve středu dění stála smrt, která se proměňuje tak jak my si ji v jistých životních údobích a situacích představujeme.

V mládí je smrt starou babou, které se vysmíváme, v okamžiku nešťastné lásky je smrt krásná a vábíci, milujeme ji, v mocenských záležitostech je smrt prostředkem manipulace — krutá a nelidská, ale sama za sebe není odpovědná za své činy, neboť se stává nástrojem, v opilství vzdorujeme smrti a tančíme na ní, při milování se jí vysmíváme, při hádkách smrti raději přihlíží, neboť se sami vzájemně ubíjíme bez jejího přičinění, v nicotě nám nastavuje svoji příjemně nepříjemnou groteskně známou tvář atd. ... Na práci bylo zajímavé ono zveřejňování různých povah a vlastností smrti až po její osamělost — tj. vlastně nebytí. Neboť smrt je schopna žít pouze přes člověka a člověk si přes smrt uvědomuje svoje bytí. Jsou to dva nerozluční přátelé a jeden bez druhého nemůže existovat. Bez života není smrt a bez smrti není život. Inscenace je hra o smrti a hra se smrtí. Podklad lidových písní, říkadel, zvyků a pořekadel dal podnět k onomu pohledu na smrt jako na „sousedku“ se kterou žijeme, vedem spory a vycházíme s ní. Dále inscenace umožnila vylíčit „život“ smrti od jejího zrození (zrození člověka) až po její smrt (smrt člověka).

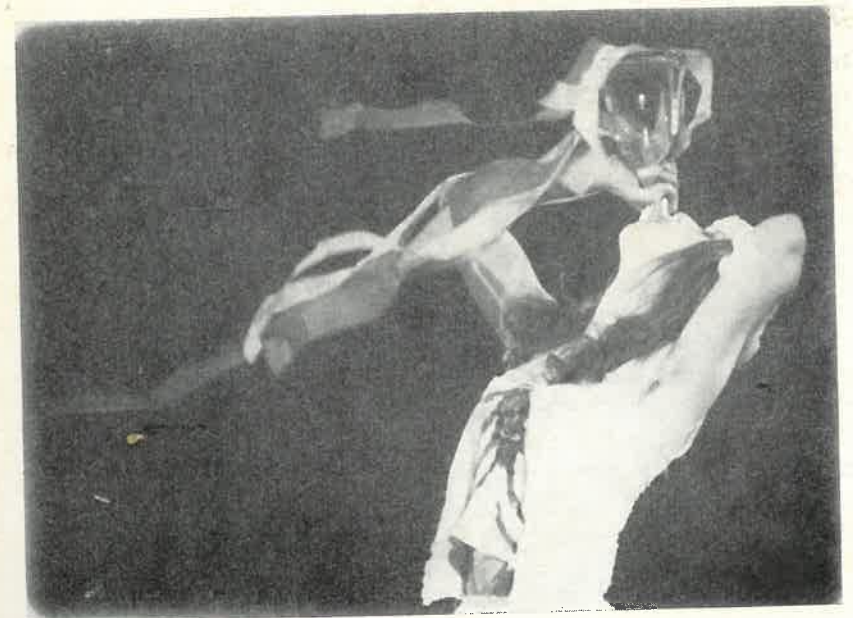
Lidovému tónu odpovídá domov smrti — černá lidová truhlice, ve které jsou všechny potřebné rekvizity a kostýmy smrti. Lid v krojích a postavička Vávry - ševce rozmnožuje vzájemné vztahy tím, že smrt dostala lidovou podobu, podařilo se situačně i vizuálně zveřejnit filozofickou podstatu původní předlohy.

Pokud došlo k uvádění tzv. pravidelných dramatických textů na scénu Divadla na provázku, snažili jsme se je „znepravidelnit“, jako v případě Maloměstákovy svatby B. Brechta. Navíc zde šlo o řešení vnitřní tenze mezi uplatňováním principů epického divadla v praxi Divadla na provázku, stálým používáním postupů v Brechtově duchu a nenaplněním těchž přímo v textu B. Brechta. Dramaturgie Divadla na provázku proto hledala možnosti, jak by jakýmkoliv způsobem zrealizovala „svůj“ brechtovský projekt v situaci, kdy nebylo možno z administrativních důvodů uvádět jednoho z největších dramatiků-komunistů v českém jazyce. Rozhodovali jsme se dokonce pro uvedení slovenského překladu některého z děl B. Brechta bez ohledu na možné důsledky takového nezvyklého a snad i opovážlivého činu. Z možných textů se inscenátoři klonili k takovému, který by rezonoval s cítěním mladé generace — tedy „něco z mladého Brechta“; něco, co by už svými inscenačními možnostmi odpovídalo typu „nepravidelných“ textů hraných Divadlem na provázku.



B. Brecht: Svatba, DNP 1978

E. Tálská: Jako tako, DNP 1978



Volba padla na Maloměšťákovu svatbu, která — jak ukázalo dramaturgicko-režijní ohledání materiálu — už za života autora byla hrána pod měnicími se názvy jako Maloměšťácká svatba nebo jenom Svatba. Tomuto rozptylu názvů jsme rozuměli jako znaku o rozšiřujícím se úhlu záběru společenské kritiky obsažené v předloze. Tedy, že jde nejenom o kritiku ženícího se maloměšťáka (Maloměšťáková svatba), nebo o kritiku maloměšťáctví vůbec (Maloměšťácká svatba), ale že jde o kritickou komedii o tom všem a navíc o zmařené mezilidské komunikaci, o degradaci obřadu a společenských funkcí mezilidských vztahů v přetvářku, pokud nejsou naplněny skutečně lidským obsahem; hru o ničivém vítězství sobectví, prostřednosti, krachu ideálů a světě podléhajícím všudypřítomné ničivé entropii, pokud ji nezastaví člověk svým vědomým jednáním. Prozkoumávali jsme inscenační možnosti tohoto textu tak, aby odpovídal stupni již rozvinuté poetiky Divadla na provázku a poskytl možnost jej „znepravidelnit“, tj. jak do něj (napsaného ještě v „nebrechtovské“ technice a struktuře) vnést ducha epického divadla.

Řešení nabídlo studium dalších materiálů, zvláště pak o mnichovském kabaretiéru K. Valentinovi, jehož hrou byl mladý Brecht inspirován k napsání Svatby a jemuž ji také věnoval. To, že těžištěm Valentinových výstupů byly klaunsko-kabaretní čísla, poukazovalo na možné formální prostředky pro chystanou inscenaci, a když pak padlo rozhodnutí dívat se v rámci lidového rčení na svatbu jako na cirkus, bylo rozhodnuto o základních inscenačních předpokladech. Během přípravných prací na projektu došlo k uvolnění českých překladů her B. Brechta, ale inscenátoři už nehodlali riskovat zdlouhavé schvalovací procedury uvedení jiné Brechtovy hry, přestože jich měli v záloze dost.

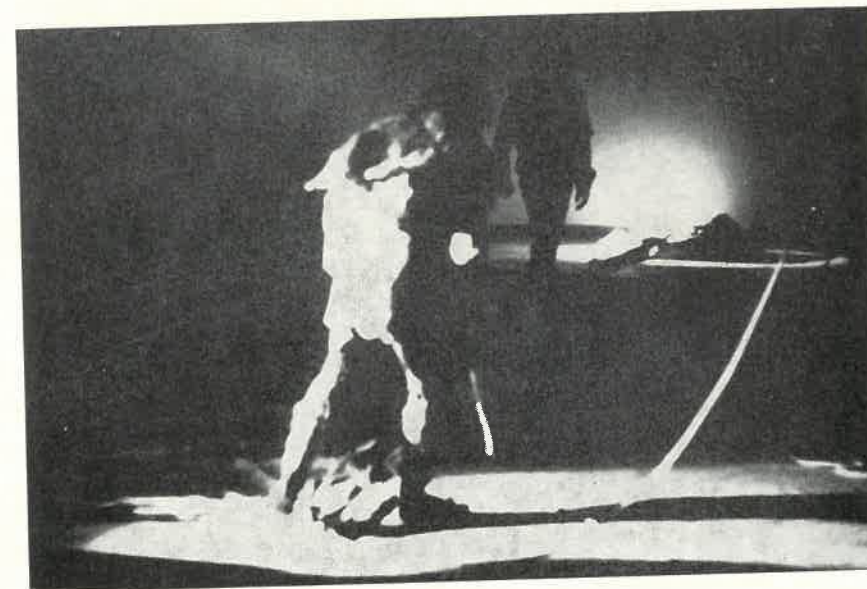
Svatba byla hrána nejen na jevišti Divadla na provázku, ale také v zahraničí. Každé zahraniční vystoupení si vyžádalo speciální přípravu souboru i inscenace, tak jak to předpokládají Programová východiska Divadla na provázku i zdravý rozum. Hra byla nastudována postupně v šesti různých jazykových verzích: anglické, francouzské, italské, německé, španělské a srbské. Text byl zkrácen a pohybová stránka byla posílena o další evoluce. Částí projektu byl také nácvik žonglování, z něhož vznikl žongléřský desetiboj zůstávající dodnes pravidelnou součástí přípravy každého člena našeho divadla. Do inscenace byla navíc vpravena postava „anděla — překladatele“, Brechtem sice nenapsaná, ale podle mínění inscenátorů i mezinárodní kritiky zcela v Brechtově duchu. Tato postava nám umožnila nejen přesnější a jistější jazykový projev, ale — tím, že se objevovala pouze v nejkritičtějších místech hry (celkem 8 vstupů) — především posilovala epickou formu inscenace, její objektivizaci i společensko kritické vyznění.

Otevřenost „nepravidelného“ dramaturgicko-inscenačního programu nás nutně vedla k úvahám nad možnostmi společných in-



Z. Hejduk, P. Chmeljewski, A. Podgorski, P. Oslzly: Vesna národů, DNP 1979

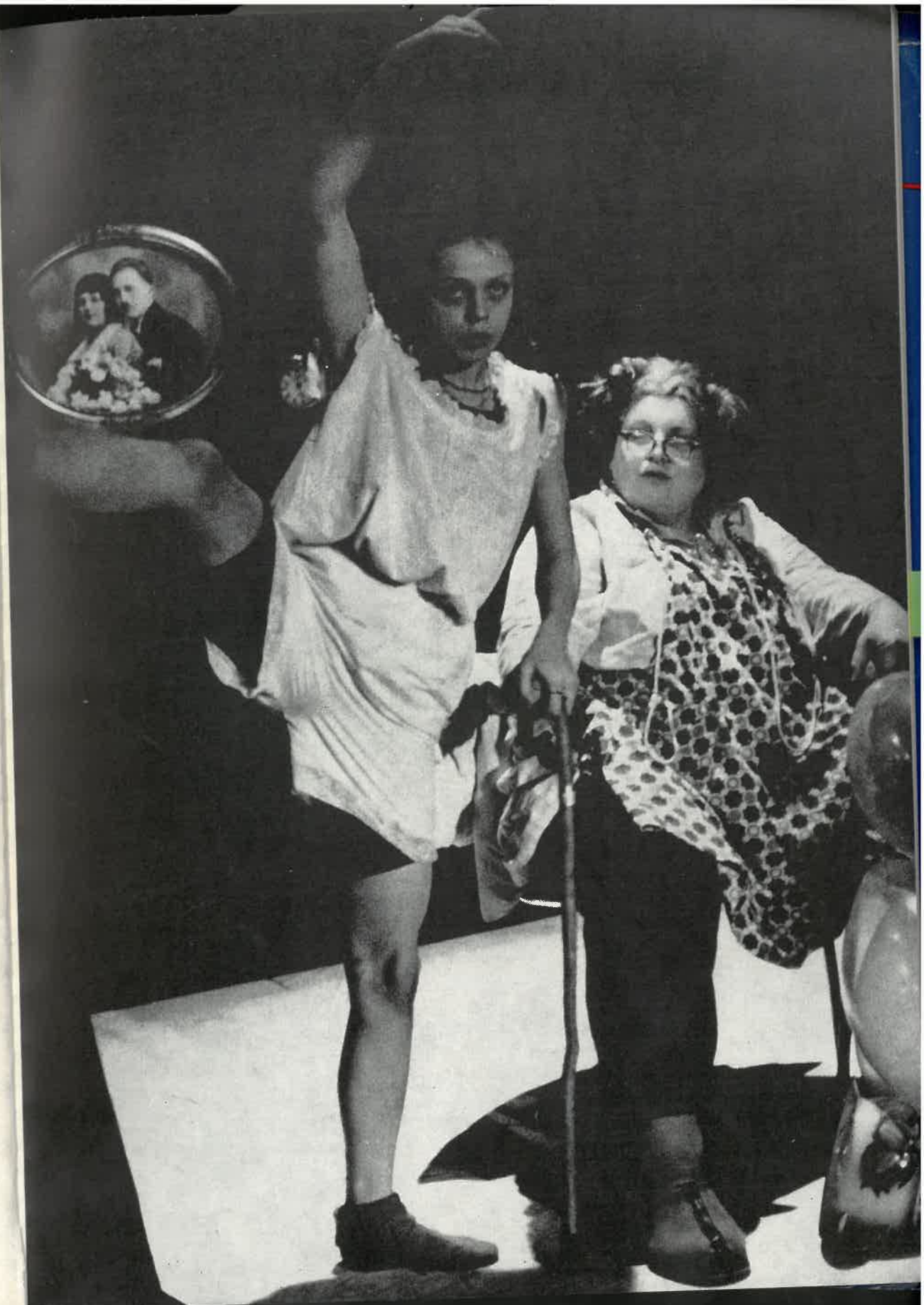
V. Vančura, E. Tálská: Markéta Lazarová, DNP 1980



scenací více režisérů. Tyto úvahy byly vedeny v rámci Divadla na provázku a v nesčetných dramaturgických rozvrzích také projektovány téměř od počátku existence divadla. Je tedy logické, že se v Divadle na provázku zrodila také myšlenka spolupráce s nějakým zahraničním souborem na společné divadelní výpovědi. Divadlo na provázku se k takovému konkrétnímu kroku rozhodlo, když spolu s Teatrem 77 z Lodže nastudovalo inscenaci Vesna národů jako společnou divadelní výpověď. Přes zkušenost T 77 s podobným pokusem (inscenace Křížovatký se stockholmským T 9) vyvstávala v průběhu práce stále znovu — vedle tvůrčích problémů — nutnost ustavovat, i když za pochodu, metodu podobné práce a také takto vznikající jedinečný postup podrobně zaznamenávat. Tento záznam byl poprvé zveřejněn ve slovenské revue Javisko a při této příležitosti jej uvádíme poprvé česky:

21. 9. — 8. 10. 1978 First international meeting of the Theatre and Open Art, Wrocław, Polsko
PROGRAM: Kromě samostatného vystoupení spolupracuje Divadlo na provázku v II. části festivalu — kooperaci — na přípravě a realizaci uliční divadelní akce na téma Naděje se skupinami Comuna Baires (Itálie), Temps Forts (Francie), T 9 (Švédsko), T 77 (Polsko) a orchestrem Teatru 8 dne (Polsko). T 77 přichází s návrhem na společnou divadelní výpověď. Divadlo na provázku navrhuje předběžně téma výpovědi: revoluční události 1848.
19. 11. — 20. 11. 1978 Úvodní setkání zástupců T 77 a Divadla na provázku; Brno.
PROGRAM: Setkání se zúčastnili za T 77 Z. Hejduk (um. vedoucí T 77) a A. Podgorski (zástupce um. vedoucího T 77), P. Chmielewski (profesor katedry marxismu-leninismu Lodžské univerzity) a za Divadlo na provázku P. Oslzlý (um. vedoucí), P. Scherhauser (režisér), kteří vytvořili realizační tým. Rokovalo se o problémech tématu a metody přípravy scénáře. Zpráva o jednání, která se stala úvodním dokumentem celého projektu, byla předložena vedení Státního divadla v Brně.
25. 1. — 29. 1. 1979 První pracovní setkání realizačního týmu, Lodž.
PROGRAM: Konfrontace studijních materiálů: dokumentů, historické literatury a předběžný výběr možných situací pro první verzi scénáře. Příprava struktury divadelní výpovědi, hledání inscenačního klíče a první návrhy scénografického řešení.

A. Ambrová: Pas de deux, DNP 1980



25. 2. — 27. 2. 1979 Druhé setkání realizačního týmu, Brno.
PROGRAM: Předložení a posouzení všech materiálů, které obě strany navrhuji pro scénář. Textová montáž vybraných materiálů do první verze pracovního scénáře. Dotvoření struktury inscenace, jejího členění a grafického zachycení výsledku. Přijetí polské delegace na vedení Státního divadla v Brně a sondáž ekonomických otázek.
20. 4. — 22. 4. 1979 Třetí pracovní setkání realizačního týmu, Lodž.
PROGRAM: Dotvoření pracovní verze scénáře. Řešení závěru hry. Otevřená diskuse o inscenační podobě. Zhotovení polské a české verze scénáře a jeho předložení nadřízeným orgánům.
9. 6. — 10. 6. 1979 Čtvrté (rozšířené) pracovní setkání realizačního týmu, Brno.
PROGRAM: Tým byl rozšířen o scénografy K. Rynkiewiczze (T 77) a B. Myslivečka (Divadlo na provázku) a skladatele J. Waclawského (T 77) a dr. M. Štědrone (Divadlo na provázku). Řešení scénografické a hudební složky společné výpovědi. Diskuse o podobě programu a plakátu. Rozvrh organizace výroby scénických prvků. Organizace postupu společné závěrečné přípravy a společných zkoušek — termínový plán.
- Červen 1979 Vypracování lektorských posudků a jejich předložení nadřízeným orgánům.
6. 7. 1979 Setkání scénografů, Brno.
PROGRAM: Odevzdání návrhů scény, kostýmů, plakátů a programu do výroby.
27. 7. 1979 Odvolání společného česko-polského pracovního soustředění v místě pravidelného letního soustředění Divadla na provázku u rybníku Holub, okr. Jindřichův Hradec.
7. 8. — 19. 8. 1979 VIII. letní soustředění Divadla na provázku, rybník Holub.
PROGRAM: F. M. Dostojevskij: Bratři Karamazovi (příprava inscenace).
17. 8. 1979 Setkání delegace T 77 a zástupce Divadla na provázku s vedoucím odboru kultury Jihomoravského KNV PhDr. Vladimírem Hausnerem, CSc., za přítomnosti ředitele Státního divadla v Brně K. Šedy.

PROGRAM: Projednání otázek scénáře a dohoda o postupu závěrečné etapy přípravy společné výpovědi.

23. 8. — 5. 9. 1979 Společná divadelní dílna T 77 a Divadla na provázku v Středisku tvůrčí práce MK PLR ve Wygrach, okr. Suwalki, Polsko.
PROGRAM: Třífázový systém práce:
9.00—12.30 samostatné zkoušky
15.00—18.30 společná zkouška
20.00—22.00 práce realizačního týmu
Výsledkem bylo „hrubé“ aranžmá celé inscenace. Fotodokumentace inscenace a magnetofonový záznam.
- Září 1979 Samostatné zkoušky souborů v Brně a Lodži.
12. 9. 1979 Prezentace videozáznamu polského prologu inscenace a celé fotodokumentace divadelní radě Jihomoravského KNV.
12. 10. — 18. 10. 1979 Závěrečné zkoušky a technická příprava premiéry v Muzeu města Lodže — palác Poznaňského.
19. 10. 1979 Generální zkouška za účasti polských nadřízených orgánů.
20. 10. 1979 Generální zkouška za účasti oficiální delegace z ČSSR: zástupcové MK ČSR, Jm KNV, SD v Brně.
22. 10. 1979 Premiéra společné divadelní výpovědi Vesna národů.
25. 10. — 28. 10. 1979 XV. Lodžské divadelní setkání — reprízy Vesny národů
10. 11. — 18. 11. 1979 I. mezinárodní festival nezávislých divadel Stockholm — reprízy inscenace.
26. 1. 1980 Československá premiéra Vesny národů v Brně.
- Úspěch společné výpovědi, potřeba pokračovat v načaté tvůrčí cestě vedla T 77 a Divadlo na provázku k návrhu divadelní akce Společně, která měla být realizována sedmi skupinami z ČSSR, Polska, Maďarska, Švédska, Itálie a Dánska. Zatím co T 77 vypracoval organizační návrh akce, která měla být rozvržena vždy do půdorysu hostitelského města, a to nejen do uzavřených sálů, ale i do ulic, dvorků a zahrad, a měla se stát nejen výpovědí, ale i novodobou divadelní slavností, navrhlo Divadlo na

prvkem
prostře
tím ce
a khak
la dev
cího p
i verti
tolik
když
po vs
herci.
čelo,
i vše
živá
čund
prvk
trho
styli
tara
nak
něll
i sn
M
zdá
nič
fur
mi
ho
ve
či
tu
vé
st
p
tr
p



F. M. Dostojevskij, Z. Petrželka, P. Scherhauser: Karamazovci, DNP 1981

provázku téma vycházející z mezinárodní podstaty této mnoho-
hlasé výpovědi. Je jím Komenského Labyrint světa a ráj srdce.
Projekt se po více než jednom roce práce dostal do stadia prv-
ních společných improvizací, jejichž výsledkem byla skupinová
akce v Miláně v červnu 1980. Zde k projektu přistoupil Living
Theatre. Přestože po této byla další práce dočasně přerušena,
zůstává projekt otevřen pro realizaci v budoucnosti.

Zmíníme se o způsobu pohybu v inscenaci Markéty Lazarové,
čili o druhu stylizace, neboli jak by měl vypadat fyzický gestus
herců: musí odpovídat slovní stylizaci Vančurových, architektonic-
ká stavba děje a postav tesané z kamene, vyžadují sošné fyzické
gesto vycizované v detailech a rozevláté gesto v akci. Gesto,

ktéře vypovídá, které mluví. V celku inscenace pak jde o gesto
jednotlivých postav a gesto celku.

ČÁST DRUHÁ:

Markéta se dostává do vleku situací, na které se snaží fyzicky
reagovat podle svého předsevzetí. Je odvečena Mikolášem do
loupežnického tábora, znásilněna, má být mučena, od čehož ji
ochrání Mikoláš, je trestána s Mikolášem, Alexandrou a Kristiá-
nem připoutáním k řetězu, osvobozena. Tato dlouhá mlčící fy-
zická akce, kdy trpně je přivlečena do tábora, kdy se zběsile
brání Mikolášovi, kdy málem bez života zůstává znásilněna ležet,
kdy s hrůzou pohlíží na boty s hřeby, které jí mají být připevněny
na nohy, kdy sleduje zásah Mikolášův, kdy trpně prochází s ře-
tězy na rukou, to vše na ní zanechalo vnitřní stopy. Je to jiskřič-
ka uvolnění, jiskřička tělesné rozkoše, kterou pocítila při zná-
silnění Mikolášem, první Markétino vydechnutí z duševních před-
stav a předsevzetí, Mikolášovo zastání i utrpení, které pro ni
podstoupil ve formě společného trestu. A tento cit, který se v ní
začíná probouzet, a který sledujeme jen ve fyzickém jednání —
pohyb těla, pohledová gestikulace, to je počátek probouzejícího
se ženství, které však Markéta chce potlačit. A tak tato dlouhá
mlčící pasáž končí monologem, ve kterém vyvyšuje svoji duši
nad veškeré manipulace s jejím tělem. Vyvyšuje svoji vnitřní
čistotu jako nedotknutelnou, která bude neustále sloužit Bohu
a svolává pekelné utrpení na celou loupežnickou tlupu. Tento
vnitřně zkonstruovaný monolog, který je veden jejím vnitřním
slibem, jenž je proveden v sošném postoji s gestem věštkyň,
má však vratké základy proti životu. Prudké obejmutí Mikoláše
v ní vzbudí slast, a i když před ním prchá, zjistíme po jejím
příchodu, že se jí zmocnil a ne tak zdaleka proti její vůli. Snaží
se udělat konec narůstajícímu konfliktu v sobě, hledá nůž, ale
nezmůže se na čin, jen s ostřím nože na čele obviňuje svoji duši
z malátnosti a své tělo z rozkoše. Její fyzická akce nám sděluje
její duševní utrpení a touhu po ukončení utrpení, ale též nemo-
houncnost vzrůstající se lásky zbavit. Teprve zpráva o jejím otci,
který se přidal k hejtmanovu vojsku, tedy zpráva o další jeho
zbabělosti jí dá sílu k vysvobození duše ze svého těla propadá-
vajícího rozkoši lásky. Akt, o kterém si myslí, že dopomůže
i otci — záchranou své duše, že pomůže zachránit duši otcovu.
Sebevražda se nepodaří, bodnutí se mine srdce a je zahlcena
láskou k Mikolášovi a vnitřní radostí ze života.

Celé odhodlání k činu sebevraždy a sebrání síly k činu sa-
motnému jí nakonec ukázalo cenu života a velikost její lásky
k Mikolášovi. I když v závěru této scény není patrna na hrací
ploše její proměna, dovídáme se o ní v následující části.

NĚKOLIK POZNÁMEK K FYZICKÉMU JEDNÁNÍ

Zdá se, že Markéta opouští svou představu čistoty a začíná
vědomě duši i tělem toužit po Mikolášovi, aniž by se tomu brá-
nila.



K. Vonnegut, J. Kořán, P. Oslzlý: Žehnej vám pánbůh pane Rosewater, DNP 1982

Celá tato pasáž se vyznačuje precizností a rytmem pohybu. Z nichž nejzajímavější je rytmus průběhu sebevraždy. Markéta našla nůž a s ostřím na čele se hrouť nad sebou, nad tělem a duší, nad zhroucením svého slibu. V tomto okamžiku klečí a pomalu se choulí do sebe až do spánku. Mikoláš probouzí celý tábor — davová dynamika, která se zastaví jako když utne přiběhnutím Jana se zprávou, že se vojsko hýbe na cestu. Markéta nehybně přihlíží této situaci, která je dominantní pro Kozlíka, jenž vede dialogy se svými syny. Dále se Jan zmiňuje o Lazarovi, kterého zahlédl ve vojsku, úlek Markéty je ještě povýšen nenávisťným Adamem, který ji odhodí ke zdi. Rozzuřený Kozlík se táže Mikoláše, jak je to možné, když tvrdil, že Lazar div od svých ran nezemřel. „Lazar si chce nahrabat na našich mrtvolách a ty mlčíš?“ Otázka visí chvíli ve vzduchu, vtom se ozve Markétin výkřik — bodla se nožem — všichni se otáčejí — davové gesto, Markéta pomalu klesá k zemi, schoulená do sebe, teprve na zemi se tělo rozevře a natažená ruka s nožem pomalu opisuje prostorem kruh až do mdlob.

Utváření a výchova hereckého souboru Divadla na provázku směřuje k vyhraňování hereckých individualit jako nositelů osobních témat, kteří také vstupují do autorského procesu tvorby inscenace. Na počátku realizační fáze každého projektu stojí pracovní scénář, který je otevřen autorským podnětům a přínosům hereckého souboru. Míra tohoto přínosu je samozřejmě in-

dividuální a může nabývat nejrůznější formy (účast herce na hudebním dotvoření inscenace, pohybová spolupráce, spoluautorství scénáře apod.) až po samostatnou autorskou práci jak to předpokládají Programová východiska Divadla na provázku v pasáži o podněcování tvorby nových autorů a herectví jako autorství.

Podobný vývojový proces prodělala také autorka a hlavní představitelka dívčí klauniády Pas de deux A. Ambrová, která se vzhledem ke svému baletnímu školení nejprve podílela na pohybovém řešení některých inscenací (Stříbrný vítr, Svatba), které vedlo až k spoluautorství scénáře v inscenaci Dáma s kaméliemi 79 a dospělo k vytváření vlastních autorských inscenací (Pas de deux, Koncertino).

Příkladem realizování osobního tématu herce v autorské inscenaci je Pas de deux, které čerpá ze životopisného materiálu autorky. Tento fakt ovlivnil nejen strukturu inscenace složenou ze tří částí: baletní školení, život s nemocnou babičkou a první kroky v divadle, ale i metodu přípravy.

První fáze přípravy se odehrávala přímo v reálném prostředí životního příběhu. Účelem tohoto postupu bylo dosažení autentického pocitu při vědomém strukturování těchto životních situací do stylizovaného tvaru scénické kreace. Pomocným materiálem byly všechny reálie dokumentující a odrážející skutečný příběh: památníky, alba, deníky a všechny předměty připomínající reálné životní děje a postavy. Inscenátoři vytvořili sady cvičení a realizovaných životních situací, ze kterých pak vybírali nejúčinnější pro chystanou inscenaci.

Druhá fáze realizace inscenace byla charakterizována uvědomováním si širších souvislostí nastoupené cesty autorských inscenací v kontextu vývoje Divadla na provázku. „Inscenace v určitém směru navazovala na dlouhodobý a úspěšný program pantomim a klauniád, představovaný doposud výhradně tvorbou B. Polívky, v jiném směru však otvírala vlastní cestu.“ Autorka navíc cítila potřebu vědomě navázat na některé prvky tvorby tzv. druhé generace české pantomimy, což jí usnadnilo možnost přímé spolupráce s jejími předními představiteli B. Hybnerem a C. Turbou.

Postupné vyhraňování herecko-autorského typu od exploatace vlastního životního materiálu, který ani v hereckém projevu nenutí k vědomé stylizaci, pokračuje v druhé inscenaci A. Ambrové Koncertino uvědoměním si nutnosti zvýšené míry vědomého strukturování vlastní autorsko-herecké výpovědi.

K projektu inscenování románu F. M. Dostojevského Bratři Karamazovi se Divadlo na provázku chystalo mnoho let, ale pro jeho konečnou realizaci byla rozhodující léta 1978—81. Doba, která předcházela zařazení scénického přepisu tohoto románu do dramaturgického plánu divadla je poznačena pátráním po všech možných zdrojích informace o románu, jeho minulých

inscenacích i literatury zdánlivě s tématem nesouvisející. Režisér nazývá toto období „tankováním“ a rozumí tím techniku „vztahovaného čtení“ přinášející překvapující výsledky i možnosti neobyčejného výkladu inscenace, či některých jejích částí právě díky studiu různých i nepřímo souvisejících materiálů. Původní úmysl inscenátorů vycházel ze srovnání struktury románu, který se skládá ze čtrnácti knih včetně prologu a epilogu a struktury čtrnácti zastavení křížové cesty, což vedlo k tomu, že román jsme hodlali inscenovat jako jakousi křížovou cestu duše. Rozumování o tomto výkladu nás vedlo k rozhodnutí, že vhodnou současnou formou by byla forma vernisáže čtrnácti výtvarných a hraných zastavení. Všechno toto rozhodování probíhalo za stálého čtení předlohy se souborem a cvičného zkoumání variant na vybrané scény. Ukazovala se možnost román pouze číst nebo jej inscenovat jako skutečnou výstavu výtvarných objektů bez účasti herců v Procházkové síni Domu umění města Brna — stejně předurčené k výstavní činnosti. Přes přerušení práce — soubor začal pracovat na Vesně národů — měla přípravná fáze svůj význam. Soubor se přímo fyzicky seznámil s kompletním románem, vyslechl a probral Ejzenštejnovy přednášky K otázce mizanscény a K otázce mizangestu, které režisér pro tuto příležitost přeložil. (Podobné překlady byly pořízeny i u dalších inscenací např. překlad Klaunů T. Rémyho pro projekt Svatby a Misterie Buffy.) Důležitou informací byla také poznámka Turgeněva o opačné obecné situaci jako prostředku tvorby F. M. Dostojevského. Zároveň byly započaty práce režijně scénografického řešení a hudební složky inscenace. Režisér uskutečnil „tajný souběh“ na scénografické řešení inscenace, ale i nic netušící scénografové nepřinesli do inscenace nový pohled. Podle představ inscenátorů to měla být právě situace, která odhaluje, „diskredituje“ charakter. Aljoša měl být na začátku takový ten bulík, trouba a trochu nemehlo, kterého posílají vyřizovat nepříjemné záležitosti všude tam, kam by „chytrý“ nevlezl — ať už z obavy před průšvihem nebo přinejmenším proto, aby se vyhnul nepříjemnému a nepohodlnému vysvětlování. Až během hry se mělo ukázat, že Aljoška není gypsová hlava, ale skutečný charakter. Vždyť existují doklady o možném pokračování románu právě v tomto smyslu. Podobná přesmyčka charakterů je pro Dostojevského typická a týká se všech postav. Zároveň jsme se ujistili, že román se nedá inscenovat historicky, ale že se musí hrát „teď a tady“.

Nová struktura hry měla tedy poskytnout možnost tohoto výkladu, měla být především napínavou detektivkou, černou kronikou, soudním procesem projednávajícím spor o dědictví, který skončil otcovraždou. Přesněji: nespravedlivým procesem. V tomto novém světle se Karamazovi jeví jako generační spor a z tohoto důvodu jsme dokonce uvažovali nejen o změně názvu, ale také v jednom uvažovaném obsazení měli bratry hrát členové

Dětského studia Divadla na provázku proti našim nejstarším stálým členům souboru, dnes již pomalu třicátníkům.

Podkladem pracovního scénáře se měla stát čtvrtá kniha románu — soudní proces s Dmitrijem Karamazovem — do které se měly organicky, tj. chronologicky i asociativním řazením — začlenit podstatné části z předešlých tří knih románu. Prostředí, které vyhovovalo této koncepci ztvárnění tématu Karamazových jak jsme mu my rozuměli, byla zcela jasně hospoda (Mokré) slabší cenové skupiny, ve které jak známo, se konají jak oslavy, tak schůze a případně i občanské soudy. Následující tři týdny tvrdého komparativního čtení pracovního scénáře a románu ukázaly, že nebyla dostatečně dopsána role Lízy, Fjodor byl značně ochuzen, Mokré bylo obohaceno o písničky na texty Puškina, ale nedostatečně v dějových faktech atd. Zvláště role Lízy jako souputníka Aljoši, jehož „román“ je podle Dostojevského hlavní a na jeho pozadí se odehrávají temné události, umožnila inscenátorům začlenit zvláštní způsob herectví A. Ambrové — spíše bytí na scéně — do postavy, kterou si zkušebně nazvali Nikdo, Někdo, Všichni a přes tuto postavu včlenit do struktury scénáře silný ozvláštňující a epický prvek. Také „tajné“ svícení z tíše se otvírajících regálů roztahovaných po jedné straně hospody, inscenovaného soudu a míst rekonstrukce podpořilo tuto snahu. Závěr hry byl jakousi sumarizací událostí odehrávajících se na již rozmetaném jevišti podobném šibečnickému vrchu, hřbitovu, absolutnímu „jinde“, kde došlo k „imaginární“ otcovraždě všemi bratry. Inscenace končila — tak jako nedopsaný román — pohřbem Iljušečky.

V průběhu zkoušek padl také návrh, abychom uskutečnili alespoň jednou týdně veřejné zkoušky, při nichž by publikum mohlo sledovat zrod inscenačního projektu až do premiéry. Inspirace Wajdovým pokusem v Krakově byla zřejmá a zřejmě proto neprošla souborovou diskusí. Zároveň jsme uplatnili některé postupy, které už během existence Divadla na provázku na jeho scéně zdomácněly, ale v organizační struktuře Státního divadla stále působí jako něco nenáležitého. Domníváme se, že např. včasné zařazení kostýmní zkoušky probíhající samovybíráním kostýmů každým členem souboru napomáhá vniknutí herce do charakteru postavy, a také od toho okamžiku dodává pravidelné zkoušení v kostýmu šmak nejen hraní, ale také samotnému kostýmu. Uplatnil se také způsob zkoušení „jednotlivých postav“. Napřed jsme si ujasnili, jak jdou scény a výstupy jednotlivých postav za sebou, tak jako kdyby šlo o hru pouze jedné postavy. Ostatní se hry zúčastňovali napřeskáčku, jak je k tomu vázalo spoluúčinkování ve vybraných scénách. Tento způsob zkoušení umožňuje hercům vydatně pocítit tah postavy, její vývoj a směřování, naplňování řídicího úkolu a průběh vztahů k ostatním postavám.

V generálovém týdnu — již od svých počátků — se soubor věnuje cele chystané premiéře. Zkouší se dvoufázově a žádná představení se nereprizují.

Posledním, doposud nedokončeným inscenačním projektem Divadla na provázku je scénický přepis knihy Kurta Vonneguta, jr. Žehnej vám pánbůh pane Rosewater aneb Perly sviním, kterou pro potřebu divadla přeložil scenárista a překladatel Jaroslav Kořán. Scénář ovšem tak jako u většiny inscenačních projektů Divadla na provázku nevyhází pouze z jedné předlohy, ale do svého materiálového a tematického rozsahu zahrnuje celou doposud přeloženou tvorbu autora. Tento princip je v tomto konkrétním případě zcela namístě a vnitřně motivován tím, že autor — jak sám říká — „píše pořád jednu knihu“, o čemž svědčí i stále zjevování určitých vyhraněných postav ve všech románech. Základním problémem inscenačního projektu bylo nalezení transpozičního klíče pro svébytnou formu Vonnegutových románů, která je nedílně spjata s jeho vyhraněným filosofickým pohledem. V první fázi scénické realizace projektu bylo bezpodmínečné seznámení se souboru s celou tvorbou K. Vonneguta jr. Druhá fáze realizace sestávala z postupného čtení jednotlivých sekvencí pracovního scénáře a panelových brainstormingových diskusí o možnostech jejich scénické realizace, přičemž důraz byl kladen na postupné vytváření celkové koncepce inscenace u každého herce zvlášť. Míra schopnosti vytvoření této koncepce byla pro realizační tým měřítkem vnitřního zaangažování členů souboru tématem inscenace. Zároveň v diskusích nad jednotlivými návrhy probíhalo společné hledání „trolejů“ inscenace, tj. formulování klíčových tezí k jejímu scénickému řešení. Podobný postup byl zvolen také při řešení obsazení rolí a jejich funkcí v meta-příběhu inscenace, kterým je setkání spisovatelů sci-fi pořádané dobrovolnou hasičskou organizací. Naznačený princip kolektivní tvorby a režie jako její animace byl uplatňován ve všech jejích fázích. Aktivita této kolektivní kreativity byla v dnešní dopolední první technické zkoušce rozšířena na umělecko-technický tým Divadla na provázku. Je 29. května 1982, 16.00 hod.

(V Poznámkách k inscenační praxi Divadla na provázku ke dni 29. května 1982, 16.00 hod. bylo použito výkladu B. Srby pro historický úvod Programových východisek Divadla na provázku, pracovního scénáře B. Polívky Am a Ea, záznamu J. Uhra Divadlo hrou aneb geneze Nikolky vytvořeného pro potřeby dramaturgie Divadla na provázku, příspěvku P. Scherhaufera pro Brecht Tage 81, článku P. Oslzlého a P. Scherhaufera Projekt Vesna národov uveřejněného v revue Javisko, a Pokusu o popis metody inscenace Karamazovců, otištěného v programu SD.)

SEZNAM INSCENACÍ DIVADLA NA PROVÁZKU

Panta Rei	Z. Pospíšil	15. 3. 68	r. Z. Pospíšil
Šibeniční písně	Ch. Morgenstern, E. Tálská	17. 3. 68	r. E. Tálská
Umění platit své dluhy	H. Balzac, P. Scherhaufner	18. 5. 68	r. P. Scherhaufner
Tři sestry	A. P. Čechov, P. Scherhaufner	18. 5. 68	r. P. Scherhaufner
Křest sv. Vladimíra	K. H. Borovský, Z. Pospíšil	25. 11. 68	r. Z. Pospíšil
Don Perlimplin	F. G. Lorca	25. 11. 68	r. E. Pašková
Sir Halewyn	M. Ghelderode, E. Tálská	24. 3. 69	r. E. Tálská
Můj rozkaz zní	I. Souchoř	23. 3. 69	r. P. Scherhaufner
Pařížská navštívení	E. Emanuel	12. 5. 69	r. P. Scherhaufner
Adalbertovo posláni	M. Pospíšil	16. 11. 69	r. E. Tálská
Vyvolávači	J. Berg	1970	r. E. Tálská
Smrt a loutka	Ch. Baudelaire	17. 4. 70	r. E. Tálská
Meziřeči	I. Vyskočil	2. 11. 70	r. P. Scherhaufner
Dva buchy a tři šuchy	J. Palkovič, P. Scherhaufner	14. 11. 70	r. P. Scherhaufner
Příběhy Dona Quijota	J. John, Z. Pospíšil	18. 6. 71	r. Z. Pospíšil
Láska pod guilotinou	J. Daněk, Z. Pospíšil	19. 6. 71	r. Z. Pospíšil, r. J. Daněk
Příběhy z rodných hor (Strašidýlka)	B. Polívka	24. 6. 71	r. B. Polívka
Kvadratura kruhu	V. Katajev, P. Scherhaufner	9. 9. 71	r. P. Scherhaufner
Dům zvěřinec	V. Šklovskij, V. Chlebnikov, I. Erenburg, Z. Pospíšil	5. 5. 72	r. Z. Pospíšil
Tótotvci	I. Őrkény	23. 5. 72	r. P. Scherhaufner
Potěmkín	P. Scherhaufner	15. 9. 72	r. P. Scherhaufner
Pohádky o mašinkách	P. Nauman, Z. Pospíšil	15. 10. 72	r. Z. Pospíšil
Strašidýlka	K. Nový, E. Tálská	24. 10. 72	r. B. Polívka
Máj	K. H. Mácha, E. Tálská	23. 10. 72	r. E. Tálská
Hodina duše	M. Cvetajevová, E. Tálská	12. 12. 72	r. E. Tálská

Baron Prášil	V. Vančura, Z. Pospíšil	3. 2. 73	r. Z. Pospíšil
Chceme žít	K. Nový, E. Tálská	24. 4. 73	r. E. Tálská
Am a Ea	B. Polívka	28. 4. 73	r. B. Polívka
Pohádky o mašinkách II	P. Neuman, Z. Pospíšil	27. 5. 73	r. Z. Pospíšil
20 minut s andělem	A. Vampilov	28. 5. 73	r. P. Scherhauser
Theatrum anatomicum	P. Scherhauser, P. Oslzlý	9. 9. 73	r. P. Scherhauser
Alenka v říši divů	L. Caroll, E. Tálská	6. 12. 73	r. E. Tálská
Commedia dell'arte	P. Scherhauser, M. Pospíšil	29. 3. 74	r. P. Scherhauser
Pépe	B. Polívka	24. 5. 74	r. B. Polívka
Nezvěstní	M. Pospíšil, P. Scherhauser	6. 9. 74	r. P. Scherhauser
Bouřlivé výšiny	E. Bronteová, E. Tálská	23. 9. 74	r. E. Tálská
Profesionální žena	V. Páral, Z. Pospíšil	8. 11. 74	r. Z. Pospíšil
Divadelní román	M. Bulgakov, Z. Pospíšil	20. 12. 74	r. P. Scherhauser
Malá Alenka	E. Tálská	5. 2. 75	r. E. Tálská
Balada pro banditu	I. Olbracht, Z. Pospíšil	7. 4. 75	r. Z. Pospíšil
Operace Brno	Z. Pospíšil	21. 4. 75	r. Z. Pospíšil
Pezza versus Čorba	B. Polívka	29. 9. 75	r. B. Polívka
Červený smích	L. Andrejev, P. Scherhauser P. Oslzlý	29. 11. 75	r. P. Scherhauser
Na Pohádku máje	V. Mrštík, Z. Pospíšil	23. 3. 76	r. Z. Pospíšil
Nikolka	J. Uher	28. 5. 76	r. Z. Pospíšil
Velký vandr	M. Pospíšil	2. 9. 76	r. P. Scherhauser
Stávka	M. Pospíšil	14. 10. 76	r. P. Scherhauser
Trosečník	B. Polívka	6. 9. 77	r. B. Polívka
Mistero buffo	D. Fo	9. 9. 77	r. P. Scherhauser
Než jsem se narodil	I. Petrov, Z. Pospíšil	23. 9. 77	r. Z. Pospíšil
Sviť, sviť, má hvězdo	A. Mítta, J. Duskij	30. 10. 77	r. P. Scherhauser
Jako tako	E. Tálská	1. 3. 78	r. E. Tálská
Svatba	B. Brecht	11. 2. 78	r. P. Scherhauser
Stříbrný vítr	F. Šrámek, P. Oslzlý P. Scherhauser	27. 10. 78	r. P. Scherhauser
Bramborový den	F. Brüstl	17. 1. 79	r. Z. Pospíšil
Dáma s kaméliemi	79 A. Dumas, Z. Pospíšil,	12. 4. 79	r. P. Scherhauser

	A. Ambrová, P. Scherhauser		
Liška Bystrouška	R. Těsnohlídek, M. Štědroň	11. 6. 79	r. Z. Pospíšil
Vesna národů — Wiosna Ludów	P. Chmielewski, Z. Hejduk, P. Oslzlý, A. Podgorski, P. Scherhauser	22. 10. 79	ins. Z. Hejduk — P. Scherhauser, P. Oslzlý, A. Podgorski
Kytice	K. J. Erben, Z. Pospíšil	22. 12. 79	r. Z. Pospíšil
Markéta Lazarová	V. Vančura, E. Tálská	14. 4. 80	r. E. Tálská
Dlouhá cesta	Z. Pospíšil	24. 4. 80	r. Z. Pospíšil
Pas de deux	A. Ambrová	16. 10. 80	r. P. Scherhauser
Svět snů	B. Němcová, E. Tálská	13. 1. 81	r. E. Tálská
Poslední leč	B. Polívka	18. 2. 81	r. B. Polívka
„Karamazovci“	F. M. Dostojevskij, Z. Petrželka, P. Scherhauser	15. 4. 81	r. P. Scherhauser
Obchod s chlebem	B. Brecht	28. 10. 81	r. P. Scherhauser
Příběhy dlouhého nosu	E. Lear, E. Tálská	10. 2. 82	r. E. Tálská
Hry a hříčky (Pět etud)	H. Krejčí	22. 2. 82	r. H. Krejčí
Koncertino	A. Ambrová	19. 4. 82	r. P. Scherhauser
Žehnej vám pánbůh, pane Rosewater	K. Vonnegut jr., J. Kořán, P. Oslzlý P. Scherhauser	7. 6. 82	r. P. Scherhauser

PŘEHLED ZAHRANIČNÍCH VYSTOUPENÍ DIVADLA NA PROVÁZKU

25. 2. — 3. 3. 1974	Studenský divadelní festival Wrocław, Polsko Theatrum anatomicum, Chceme žít, Strašidýlko
6. 5. — 20. 5. 1975	Festival Mondial du Théâtre Nancy, Francie Commedia dell'arte, Am a Ea, Pépe
8. 12. — 13. 12. 1975	Dny družby Brno-Poznaň, Poznaň, Polsko Balada pro banditu, Commedia dell'arte, Am a Ea
20. 4. — 11. 5. 1976	Confronti teatrali Milano, Itálie Commedia dell'arte, Am a Ea Incontroazione Palermo Commedia dell'arte, Am a Ea
16. 4. — 4. 5. 1977	Turné Belgie Am a Ea
22. 9. — 3. 10. 1978	Mezinárodní setkání otevřeného divadla a umění Wrocław, Polsko projekt Naděje, Commedia dell'arte, Trosečník

16. 3. — 17. 3. 1979 Dny družby Brno-Lipsko, NDR
Trošečník
27. 5. — 31. 5. 1979 Spectrum Villach, Rakousko
Commedia dell'arte, Am a Ea
17. 9. — 27. 9. 1979 Hostování v Comuně Baires, Miláno, Itálie
Svatba, Commedia dell'arte, Am a Ea
11. 10. — 28. 10. 1979 Divadelní setkání 1979, Lodž, Polsko
4. 11. — 21. 11. 1979 Vesna národů, Svatba
1. Mezinárodní festival nezávislého divadla Stockholm,
Švédsko
Vesna národů, Commedia dell'arte, Svatba
24. 2. — 3. 3. 1980 Dny čs. kultury v SSSR, Moskva, Leningrad, SSSR
Commedia dell'arte
16. 4. — 25. 4. 1980 Hostování v Teatru 77, Lodž, Polsko
Vesna národů, Svatba
9. 6. — 17. 6. 1980 Festival of Fools, Theatre of Nations, Amsterdam, Ho-
landsko
Commedia dell'arte, Trošečník
1. 7. — 4. 7. 1980 Festival of Fools on the Road, Kodaň, Dánsko
Svatba
5. 7. — 8. 7. 1980 Festival of Fools on the Road, Hamburk, NSR
Svatba
11. 7. — 19. 7. 1980 Teatro Estate Polverigi, Janov, Senigalia, Porto Reca-
nati, Itálie
Commedia dell'arte
20. 7. — 31. 7. 1980 Avignon 80, Avignon, Francie
Commedia dell'arte, Svatba
1. 8. — 10. 8. 1980 Dubrovnické letní hry, Dubrovník, Jugoslávie
Commedia dell'arte, Svatba
19. 11. — 2. 12. 1980 Dny čs. kultury v UNESCO, Paříž, Francie
Commedia dell'arte
Pohostinské vystupování v Théâtre l'Est Parisien
Commedia dell'arte
8. 2. — 13. 2. 1981 Brecht Tage 81, Berlín, NDR
Svatba
22. 4. — 29. 4. 1981 Kaaitheatrefestival 81, Brusel, Belgie
Commedia dell'arte, Svatba
1. 5. — 22. 5. 1981 Turné Španělsko, Zaragoza, Madrid, Valladolid, Sala-
manca
Commedia dell'arte, Svatba
24. 5. — 28. 6. 1981 Mezinárodní divadelní festival Záp. Berlín
Commedia dell'arte, Svatba
26. 6. — 27. 6. 1981 Spectrum Villach, Rakousko
Commedia dell'arte, Svatba, Pas de deux
28. 6. — 2. 7. 1981 Mezinárodní divadelní letní festival, Curych, Švýcarsko
Commedia dell'arte
27. 9. — 1. 10. 1981 Mezinárodní festival pohybového divadla Budapešť, MLR
Svatba, Pas de deux
8. 10. — 17. 10. 1981 Turné Belgie: Neerpelt, Turnhot, Gnet, Waregem,

Lutych
Commedia dell'arte

26. 6. — 30. 6. 1982 Divadlo národů Sofie, BLR
Commedia dell'arte

PŘEHLED PARATEATRÁLNÍCH AKCÍ DIVADLA NA PROVÁZKU

- I. soustředění Dnp, srpen 1972, Vladislav okr. Třebíč — Potěmkin
II. soustředění Dnp., srpen 1973, Strmilov okr. Jindřichův Hradec — Theatrum
anatomicum
III. soustředění Dnp, srpen 1974, Strmilov - Nezvěstní, Profesionální žena
IV. soustředění Dnp, srpen 1975, Strmilov — Pezza versus Čorba, Commedia
dell'arte
V. soustředění Dnp, srpen 1976, Strmilov — Stávka
VI. soustředění Dnp, srpen 1977, Sviť, sviť má hvězdo, Mistero buffo
VII. soustředění Dnp, srpen 1978 — Stříbrný vítr
VIII. soustředění Dnp, srpen 1979 — Karamazovci
IX. soustředění Dnp, srpen 1981, Znětín, okr. Velké Meziříčí — Obchod
s chlebem
X. soustředění Dnp, srpen 1982, Příštvo u Jaroměřic n. R. — Divadlo v pohy-
bu II, Bluff
Společné soustředění T 77 Lodž a Dnp, Suwalki, Polsko, 1979 — Vesna národů
Divadlo na provázku — Divadlo v pohybu I., akce, červen 1973, Moravské
muzeum Brno
Divadlo na provázku — Divadlo v pohybu II, festivalová akce, září 1982,
Moravské muzeum Brno
Přehlídka inscenací Divadla na provázku, festivalová akce, říjen 1982, Hotel
Tichý, Praha
Potěmkin, film, r.: R. Chudoba, k.: K. Slach, 1973
Soustředění 1973, film, r.: E. Tálská, k.: K. Slach, 1973
Divadlo na provázku 1973, film, r.: E. Tálská, k.: K. Slach, 1973
Pohádky o mašinkách, TV záznam, r.: Z. Pospíšil, k.: M. Peloušek, 1973
Am a Ea, TV záznam, r.: M. Peloušek, 1974
Chceme žít, film, dotáčka, r.: E. Tálská, k.: K. Slach, 1973
Sviť, sviť má hvězdo, film, dotáčka, r.: P. Scherhauser, k.: K. Slach, 1977
Stříbrný vítr, film, dotáčka, r.: P. Scherhauser, k.: J. Nosek, 1978
Balada pro banditu, film, r.: V. Sís, k.: V. Růžička, 1979
Žongléřský desetiboj, film, r.: P. Scherhauser, k.: M. Srba, 1980
Commedia dell'arte, TV záznam, r.: P. Scherhauser, k.: H. Štangl, 1980
Karamazovci, film, dotáčka, r.: P. Scherhauser, k.: K. Slach, 1981
Svatba, TV záznam, r.: P. Scherhauser, k.: H. Štangl, 1982
Žehnej vám pánbůh pane Rosewater, film, dotáčka, r.: P. Scherhauser, k.:
K. Slach, 1982
I. workshop Dnp, 1976, Confronti teatrali, Milano
II. workshop Dnp, 1978, Mezinárodní setkání otevřeného divadla a umění,
Olešnice-Wrocław
III. workshop Dnp, 1979, 1. mezinárodní festival otevřeného divadla, Stock-
holm
S. M. Ejzenštejn: Umění mizanscény, prac. překlad pro Dnp, p.: P. Scherhau-
fer, 1979
T. Rémy: Clowni, prac. překlad pro Dnp, p.: A. Světlíková, P. Scherhauser,
1980
A. Boal: Divadlo utlačovaných, prac. překlad pro Dnp, p.: J. Hendl 1981—2
J. Savary: Robinson Crusoe, prac. překlad pro Dnp, p.: E. Osizlá 1973

SEZNAM ROZSÁHLEJŠÍCH ČLÁNKŮ O DIVADLE NA PROVÁZKU

Bakošové Z.:	B. Polívka a pantomima, SLOVENSKÉ DIVADLO 2/1975
Bakošová, Z.:	Případ mima a klaun, JAVISKO 8/1977
Bakošová Z.:	Pantomíma, Osvetový ústav Bratislava 1979 Brecht in Sozialistischen Ländern Dokumentation, Henschelverlag, Berlin 1981
Bieszczađ, T.:	Dokumentace projektu Naděje, bulletin IFIT, zima 1978
Drlík, V. — Klimešová, E.:	Hudba na provázku, OPUS MUSICUM 6/1976
Dufek, A.:	Brněnský plakát 1972, Typografia 7/1973
Dvořák, J.:	Divadlo na provázku v druhém desetiletí své existence, České div. 2/1981
Gerová, I.:	Dnp vyvolává také smích ve Francii, La vie Tchecoslo- vaque 3/1981
Hejduk, Z.:	Čtvrtý rok, bulletin IFIT, jaro 1980
Hrušková, M.:	Divadlo na provázku, Vita Cecoslovacca 9/1976
Injachin, A.:	Devět veselých z města Brna, TĚATR 1/1981
Janoušek, J.:	Divadlo na provázku, Mladý svět 10/75
Fuchs, L.:	Mozgasszínházak találkozoja a műgytemen?, TÁNCMŮ- VÉSZET 12/1981
Kříž, J. P.:	Triumvirát na provázku, MLADÝ SVĚT 1/75
Königsmark, V.:	K pojetí herecké postavy v souč. čes. divadle, České divadlo 4/1981
Lukeš, M.:	Divadlo bez provázků, TVORBA 19. 2. 1975
Maršíček, V.:	Po provázku do člověkova nitra, Gramorevue 1977
Oslzlý, P.:	Divadlo na provázku — divadlo v pohybu, Almanach SD Brno 1979
Oslzlý, P.:	Úvodem k inscenaci Hry a hříčky v Dnp, PROGRAM SD březen 1982
Oslzlý, P.:	Návrhy projektů Divadla na provázku, PROGRAM SD leden 1981
Ouřadová, D.:	Sviť, sviť má hvězdo, MLADÁ FRONTA 11. 11. 1977
Pivovarov, O.:	V hledání nových řešení, SOVĚTSKAJA KULTURA 10. 8. 1979
Paseková, D.:	Pantomíma stále živá, TVORBA 19. 2. 1975
Porubjak, M.:	Vesna národov, JAVISKO 9/1980
Scherhauser, P.:	Festival of Fools 80, PROGRAM SD září 1980
Scherhauser, P.:	Avignon 80, PROGRAM SD listopad 1980
Scherhauser, P.:	Konec listopadu v hotelu d'Angleterre, PROGRAM SD březen 1981

Scherhauser, P.:	Brecht Tage 81, PROGRAM SD duben 1981
Scherhauser, P.:	Ke vzniku inscenace Karamazovci v Dnp, PROGRAM SD duben 1982
Scherhauser, P.:	Divadlo na provázku — model — 1970 DIVADLO únor 1970
Solnceva, L.:	Dialogy, setkání, známosti, TEATR 1/1981
Suchařipová, H.:	Herectví dosud nelegitimní? DIVADLO březen 1970
Stanček, L.:	Aký divák, také divadlo, SMENA 2. 9. 1975
Tmé, M.:	Alenka, Nikolka a ti druzí, ZLATÝ MÁJ 10/1976
Uher, J.:	Divadlo hrou aneb geneze Nikolky, rozmnožený rukopis pro potřebu Dnp, 76
Veselý, P.:	Mladá balada, MLADÝ SVĚT 29. 5. 1979
Závodský, V.:	Pokus o generační divadlo dneška, DIVADLO prosinec 1969
Závodský, V.:	Za experimentálním divadlem dneška, PROGRAM SD le- den 1981