

# Kontext

Stručně lze konstatovat, že divadelní tvary, které označujeme za *autorské neinterpretální divadlo*, anebo také za *divadlo alternativní*, jsou pro mezinárodní publikum srozumitelně prezentovatelné jako *devised theatre*. (Pro přípuštění vhodnosti analogie prvního uvedeného pojmu s termínem *devised theatre* je přitom obzvlášť podstatný mezičlánek „neinterpretální“, který bývá v praktickém diskurzu obvykle vynecháván.) Realita je ovšem o něco složitější. V této kapitole se pokouším tuto složitost zpřehlednit.

## 1.1 Autorské neinterpretací divadlo a česká terminologie

Pojem autorské divadlo je značně široký, ne zcela snadno vymezitelný a z principu široce otevřený vývojovým proměnám. „Ne vždy je pod něj zahrnován stejný okruh skutečností,“ poznamenává už v roce 1989 ve své studii *Znaky autorského divadla* Josef Kovalčuk.<sup>56</sup> Konkrétní významové nuance často záleží právě na momentálním kontextu, v němž je pojem použit. Hovoří-li tvůrce či teoretik o autorském divadle, většinou paralelně s tím **definuje, co takovým divadlem (právě ze své perspektivy a právě v danou chvíli) myslí.**<sup>57</sup>

V českém prostředí se autorské divadlo často objevuje v sousedství řady **příbuzných pojmů**, které vykazují do jisté míry shodný akční rádius. Některé termíny jsou spjaty s určitou historickou epochou či dokonce s určitou konkrétní divadelní institucí. Jiné jsou obecnější a jejich přesný význam se odlišuje v závislosti na kontextu. Jedna shoda je ovšem nesporná: typ divadla, který je těmito pojmy označován, vykazuje tendenci vyklouzávat z pevně ohraničených škatulek. Pokud je obecnou podstatou každého pojmu, že je verbálním zhmotněním určitého *pravidla*, pro něž existují *výjimky*, pak lze říci, že označení související s praxí autorského divadla naopak zastřešují celou řadu svérázných výjimek, mezi nimiž lze občas vysledovat určité jednotící pravidlo.

„Už v samé podstatě ‚autorského principu‘ je zakotvena skutečnost, že se autorská divadla vzpírají jak obvyklým kategorizacím, tak i vymezením, kde jsou, kde ‚začínají‘ a kde ‚končí‘ jejich hranice,“ píše Josef Kovalčuk v roce 1982. „Proto také J. Císař [...] se již nepokouší o určení hranic, ale klade důraz na **tvůřivá východiska autorského postoje ke skutečnosti a tuto ‚tvůřivost‘ označuje za nejdůležitější znak autorského principu.**“<sup>58</sup> Definovat autorské divadlo „zevnitř“ se tedy ukazuje jako mnohem výhodnější strategie než pokus vymezit linii zlomu směrem k jinému typu divadelní tvorby.

Podobně rozmlžené hranice má i pojem *alternativa*. „Mluvit o **alternativnosti** nějakého divadla znamená hodně i málo zároveň,“ píše o jednadvacet let později, v textu z roku 2003, Jan Roubal. „Obvykle se jím míní jistá zřetelná **jinakost**, tj. až výlučná odlišnost vůči většinovému modelu divadelního provozu i určité převažující divadelní poetice i estetiky, prostě proti tomu, čemu se obvykle říká *mainstream*.“<sup>59</sup> Ani na této podmínce se ovšem všichni současní tvůrci neshodnou. Vlastně jde znovu o vymezení hraniční: alternativa končí tam, kde začíná mainstream. Možná je rovněž výhodnější ptát se, čím alternativa je, a nikoli, čím není. Hledat definici „zevnitř“, formulovanou s vědomím rozostřených hranic.

- 56 Josef Kovalčuk. *Téma: Autorské divadlo*. Brno: JAMU, 2009, s. 126.
- 57 Tímto způsobem postupuje ve své monografii např. právě Kovalčuk (viz: tamtéž, s. 15). Dílčí výběr z literatury o českém autorském divadle od druhé poloviny 20. stol. představím dále v této kapitole. Vstupní orientační literatura z kontextu devised theatre bude přiblížena v kapitole následující.
- 58 Kovalčuk odkazuje na Císařovu úvahu, která vyšla v roce 1979 v časopise *Amatérská scéna*. Viz: Jan Císař. „O tvořivosti: Poznámky o divadle“. *Amatérská scéna*. 1979, roč. 16, č. 3, s. 2-3. Dále viz: J. Kovalčuk. *Téma: Autorské divadlo*, s. 13.
- 59 Jan Roubal. „Znaky alternativního divadla“. In: Týž. *Divadlo jako neodhozený žebřík: Texty o autorském, alternativním a studiovém divadle*. Uspořádal Josef Kovalčuk a Jan Motal. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2015, s. 95.

- 60 Bohumil Nekolný: *Studiové divadlo a jeho české cesty: Polemika o problémech, konflikttech a myšlení*. Praha: Nakladatelství Scéna, 1991, s. 14.
- 61 Tamtéž, s. 11.
- 62 Tamtéž.
- 63 Ve všech případech se jedná o pojmy s obecně širokým významovým rozptylem, proto zde vycházím vždy z konkrétní perspektivy a konkrétní publikace.
- 64 Bořivoj Srba (ed.). *Výkročila husa a vzala člověka na procházku: Pojď!: Založení a prvních pět let umělecké tvorby Mahenova nedivadla Husa na provázku (Divadla na provázku) 1967–1972: Dokumenty – Memoáry – Studie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010, s. 160.
- 65 Tamtéž.

A konečně ani pojem **studiová divadla** nebyl dlouho jednoznačně vymezen, jak píše na počátku devadesátých let Bohumil Nekolný: „K charakteristickým znakům studiového divadla patří i sama ‚neustálenost‘ tohoto pojmu v minulých letech,“<sup>60</sup> uvádí. Za klíčovou vlastnost těchto divadel pokládá Nekolný „jejich **svěbytné ‚myšlení‘** a že v opisu příčin a kauzality budou do popředí vystupovat spíše ‚problémy a konflikty‘“.<sup>61</sup> Pojem se podle něj postupem času ustaloval a objevovaly se i jeho „možné alternace (nové divadlo, otevřené divadlo, autorské divadlo, generační divadlo, mladé divadlo, jiné divadlo, alternativní divadlo, neinterpretáční divadlo etc.)“.<sup>62</sup> Namísto označení alternace, které indikuje potenciální záměnu, mi připadá přesnější hovořit o sprízněných termínech.

Vybírám sedm pojmů a sedm osobností, které jsou buď iniciátory termínů, anebo se jimi zaobírají teoreticky.<sup>63</sup> Sestavila jsem je do dvojic – posloupnost, v níž je uvádím, je v podstatě náhodná, dehierarchizovaná.

Výčet je následující:

Bořivoj Srba	a nepravidelná dramaturgie,
Bohumil Nekolný	a studiové divadlo,
Josef Kovalčuk	a autorské divadlo,
Jan Roubal	a alternativní divadlo,
Ivan Vyskočil	a autorská tvorba,
Jaroslav Etlík	a (ne)interpretáční divadlo,
Miloslav Klíma	a interakce jevištních komponentů.

Všechna pojmenování se primárně týkají *modu operandi*. Označují postup, jímž dílo vznikalo, specifické podmínky panující v tvůrčím procesu, jistý model dramaturgického myšlení (takový, který akcentuje prvek *procesuality*). Ačkoliv lze patřičnost daného pojmenování v některých případech určit i z výsledného jevištního tvaru, podstatným rozlišujícím faktorem zůstává vznik.

První dvojici tvoří **Bořivoj Srba a nepravidelná dramaturgie**. Teatrolog, první dramaturg a duchovní otec brněnského Divadla Husa na provázku B. Srba přibližuje genezi názvu nově vzniklého spolku, prezentujícího se původně pod názvem Mahenovo nedivadlo, následovně: slovo *nedivadlo* „jsme si vypůjčili od Ivana Vyskočila, jenž sám skrze ně pojmenovával svou ‚nepravidelnou‘ dramaturgii, viz Nedivadlo Ivana Vyskočila“.<sup>64</sup> Zároveň nesl název Mahenovo nedivadlo „polemický charakter v poměru k Mahenovu divadlu působícímu ve zlatu a plyši divadelní budovy Na hradbách, odkud jsem na protest proti tam se prosazující tendenci ‚zkamenět‘ spolu se Sokolovským v průběhu léta 1967 odešel“.<sup>65</sup>

Právě v létě 1967 Srba navrhl několik výchozích programových tezí a základní koncept uměleckého směřování, které zastřešil termínem *nepravidelnost*. „V tom termínu se skrýval nejen poznatek ze studia divadelní tvorby české avantgardy, která sama tento termín k vyjádření svých programových cílů nepoužívala, ale i ze studia historie divadla z konce XVIII. století, konkrétně pak doby pozdního osvícenství,“<sup>66</sup> uvádí Srba. V celé Evropě v této historické epoše sílilo hnutí usilující o vytvoření modelu tzv. národních divadel. S tím souvisel požadavek „očisty“ repertoáru, a to jednak od her s náboženskými tématy, ale zejména také od *hanswurstiád* a podobných improvizovaných her typu *komedie dell'arte*.

66 Tamtéž, s. 139.

67 Tamtéž, s. 140.

68 Tamtéž.

69 Tamtéž.

„Repertoár osvícenských dob,“ pokračuje Srba, „směl být tedy osnován za pomoci cenzury jen z her tzv. ‚pravidelné‘ dramaturgie – die regelmäßige Dramaturgie. Z odporu k soudobé cenzuře, se kterou byli nuceni zápasit dramaturgové šedesátých let, považovaných za doby ‚osvícenější‘, než byly ty předchozí doby totalitní, jsem vytvořil k pojmu ‚pravidelné drama‘, ‚pravidelná dramaturgie‘, opozitum ‚nepravidelný dramatický text‘, ‚nepravidelná dramaturgie‘.“<sup>67</sup> Tyto termíny v nejširším slova smyslu zaštiťovaly takové jevištní tvary, „ve kterých se eminentně prosazovalo **uchopování skutečnosti svébytnými divadelními prostředky** a ve zvýšené míře se v nich projektovala i **snaha o tzv. ‚ryzí divadelnost‘**“.<sup>68</sup> Právě v těchto dvou rysech, nebo vlastně v rysu dvojjediném, přitom podle mě Srba přesně vystihl nadčasově platný znak divadla s přídomkem *autorské*.

Nepravidelnost je v historii českého divadla úzce spjata se snahou čelit politické cenzuře a s úmyslem hledat svobodnější možnosti pro experimentální linii divadelní tvorby v podmínkách totalitního Československa. Nejprve se označení „nepravidelný“ začalo objevovat v souvislosti s činností dramaturgickou. V roce 1967 Srba podle vlastních slov „ještě nepočítal s tím, že tento termín poslouží posléze i k širšímu označení divadelní práce, nejenom práce v oblasti dramaturgie, a že se tím slovem ‚nepravidelný‘ bude označovat i prostor, ve kterém se budou díla této ‚nepravidelné‘ dramaturgie prezentovat, jakož i způsob programového nasazení speciálních prostředků herecké hry.“<sup>69</sup> Vedle nepravidelné dramaturgie se postupně etablovala i pojmenování *nepravidelný prostor* a *nepravidelné herectví*.

Prvním krokem při zakládání divadla Husa na provázku se stalo **zformování hereckého souboru**. Tento jev je rozhodující událostí, která je pro téma této knihy pozoruhodná hned ze dvou důvodů. Zaprvé: herecký styl se v souborovém typu divadla formuje v rámci semknutého kolektivu, který v kompletním či alespoň dílčím složení přechází od jedné inscenace ke druhé, sdílí společný čas

- 70 Manželka Jiřího Mahena, podle jehož souboru filmových a divadelních libret získal Provázek svoje jméno.
- 71 Tamtéž, s. 207.
- 72 Autorkou citované pasáže je současná dramaturgyně několika brněnských scén Martina Procházková, která danou formulaci vepsala na přebal uvedené publikace. Viz: Tamtéž.

a od samého počátku činnosti divadla postupně strádá čím dál bohatší *kolektivní pamětí*. Zadržím: zřízení hereckého kolektivu a péče o něj samozřejmě ještě neznamenají, že by se při tvůrčím procesu muselo nutně jednat o model tzv. kolektivní tvorby. V tomto konkrétním případě je tomu právě naopak: v čele Provázku stála vedle Srby suverénní trojice režisérů Eva Tálská, Zdeněk Pospíšil a Peter Scherhauser – a scéna se jednoznačně profilovala coby **divadlo režisérské**.

Vynořují se zde dva podstatné parametry, které budu v souvislosti s pojmem autorské divadlo sledovat – pojmenovávám je *procesualita a kolektivnost*. Oba tyto faktory jsou dle mého názoru určujícími průvodními jevy každé potenciálně možné podoby autorského divadla. V konkrétních případech se pouze liší míra jejich naplnění. Blíže se této otázce budu věnovat v kap. 1.3.; nyní pouze podotknou, že se na příkladu Divadla Husa na provázku ukazuje jistý obecný fakt: v českém autorském divadle se totiž, minimálně na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, kladl v autorském divadle důraz zejména na parametr první, a sice na osobitý přístup ke zvolenému tématu, na akcentaci divadelnosti a na otevřenost výchozího materiálu, který je rozehráván teprve v procesu tvorby (na počátku zkoušení zpravidla neexistuje závazná podoba scénáře určená k interpretaci, obsah i forma se hledají procesuálně teprve v průběhu zkoušení). Kolektivnost pak znamenala společný podíl na vzniku díla a alespoň dílčí dehierarchizaci tvůrčího týmu, nikoli ovšem plné přenesení zodpovědnosti za výsledný tvar ze singulárního režiséra na kolektiv.

Souvisejícím ukazatelem, který usnadňuje rozlišit, o jaký přesně typ autorského divadla se jedná, se jeví kategorie *autorství scénického tvaru*. Karla Mahenová<sup>70</sup> odpověděla na jedno z pozvání na zahájení činnosti divadla dopisem, který nadepsala formulací „Divadelní kolektiv ‚Husa na provázku‘“.<sup>71</sup> Zazní-li označení kolektiv, může bezděky dojít k prvotní asociaci, že kolektivnost značí nevyhnutelně *kolektivní tvorbu* – rovnítko mezi tato dvě pojmenování ovšem automaticky klást nelze. Jakkoli je do zrodu inscenace aktivně zapojen celý kolektiv (herecký, nebo ještě šířeji řečeno tvůrčí) a jakkoli je divadlo v očích veřejnosti přirozeně vnímáno jako komplexní společenství, hlavní slovo při zkoušce může mít (a často má) režisérská osobnost. Jeden důkaz za všechny: Bořivoj Srba „inspirován dílem Emila Františka Buriana pléduje pro divadlo, v němž se **režisér, hlavní tvůrce inscenace**, nechává např. literárním dílem či reálnou událostí pouze inspirovat a poté vytváří inscenaci samostatně za použití všech dostupných divadelních postupů“;<sup>72</sup> píše se v almanachu mapujícím první sezony Husy na provázku. Vznikající divadlo lze tedy v tomto případě označit za *autorské a zároveň režisérské*.

Dramaturgie brněnské scény od počátku počítala s využíváním „pravidelných i nepravidelných textů, adaptací, literárních předloh, scénářů, montáží a dramatisací“.<sup>73</sup> V otázce autorství úprav těchto textů a nakládání s nimi může být ještě podnětné všimnout si detailů v soupisu repertoáru z let 1967–1972. V seznamech tvůrců jednotlivých inscenací nenajdeme ani v jednom případě doplněk „a kol.“ (který je frekventovaným úkazem v dnešním divadle). V kategorii „scénář a režie“ se střídají Zdeněk Pospíšil, Eva Tálská a Peter Scherhauser. V následující kategorii „autor textu“ dominují od první sezony dramatici a básníci domácí i zahraniční provenience (Milan Uhde, Christian Morgenstern, A. P. Čechov ad.). Autorů textu je v případě některých počínů rovnou celá řada (např. výčet francouzských básníků u *Večera současné francouzské poezie*, který v roce 1969 připravila Eva Tálská). Je zjevné, že textový materiál bývá na Provázku nezřídká zmnožen a diverzifikován a potřebuje *editora*. Autor textu a režisér tedy nejsou jedna a táž osoba. Režisér přichází s pohledem z odstupu; text si sám nepíše, ale přijímá jej jako surovinu, kterou stříhá, sestavuje, zmnožuje – a doslova montuje do výsledného tvaru.

73 Tamtéž, s. 163.

74 B. Nekoľný. *Studiové divadlo a jeho české cesty*.

75 Tamtéž, s. 13

76 Kazimierz Braun. *Druhá divadelní reforma?* Přeložil Jiří Vondráček. Praha: Divadelní ústav, 1993.77 B. Nekoľný. *Studiové divadlo a jeho české cesty*, s. 25.

Divadlo Husa na provázku souvisí i s druhou dvojicí **Bohumil Nekoľný a studiové divadlo**. Teatrolog Nekoľný je autorem antologie věnované studiovým scénám sedmdesátých a osmdesátých let (vedle Provázku se zabývá také HaDivadlem, Studiem Y, Divadlem na okraji nebo Činoherním studiem).<sup>74</sup> Jako jejich společný inspirační pramen vyhodnocuje meziválečnou avantgardu a tendence moderního umění dvacátého století. „Studiovky“ v mezinárodním kontextu řadí po bok s paralelní činností Jerzyho Grotowského, Petera Brooka nebo Living Theatre a dalších skupin, s nimiž české scény pojí jisté vývojové souvislosti. Ovšem „mimo realizace projektů DNP (Vesna národů, Labyrint světa a zamýšleného superprojektu Návrat do Delf) nedochází (mimo hostování na různých festivalech) ke konkrétním vazbám našeho studiového divadla se zahraničím, a to ani v rámci socialistických zemí“;<sup>75</sup> uzavírá Nekoľný.

Profilace studiových scén se v normalizované ČSSR utvářela v rámci velmi specifických společensko-politických podmínek a v částečné izolaci od dalších evropských kultur. Studie Kazimierze Brauna nazvaná *Druhá divadelní reforma?*, publikovaná v polském originále už roku 1979, mohla na našem území vyjít teprve v roce 1993.<sup>76</sup> Označení pro svůj program nenacházela nová divadelní generace sedmdesátých let snadno: termín *alternativní divadlo* nekonvenoval posrpnové době, která žádnou alternativu nepřipouštěla. Určujícím znakem tohoto období byla „stabilizace, unifikace, centralizace, monolitnost“.<sup>77</sup>

- 78 Tamtéž, s. 14–15.
- 79 Tamtéž, s. 21.
- 80 Tamtéž.
- 81 J. Kovalčuk. *Téma: Autorské divadlo*.
- 82 Tamtéž, s. 5.
- 83 Podobně jako Braun rozostřil titul své knihy o tzv. druhé divadelní reformě závěrečným otazníkem, opatřuje týmž interpunkčním znaménkem svůj úvod i Kovalčuk, a naznačenou paralelu tím posouvá do sféry spekulace. Viz: tamtéž.
- 84 Kniha není přeložena do češtiny; dostupná je verze ve slovenštině. Viz: Hans-Thies Lehmann. *Postdramatické divadlo*. Přeložily Anna Grusková a Elena Diamantová. Bratislava: Divadelný ústav, 2007.
- 85 J. Kovalčuk. *Téma: Autorské divadlo*, s. 5.
- „Pro studiová divadla jsou,“ podle Nekolného, „příznačné: otevřená divadelní struktura, chápání divadla jako kulturního hnutí, dominance divadelního autorství, pocit generačního souznění, **chápaní divadla jako kolektivity a komunity**, vědomí programu a kontinuity, společný dialog s divákem (divadlo jako komunikace), jiný vztah k tradici (odtud snaha i vnějšího označení jako divadlo ‚netradiční‘), přesahy žánrů a druhů, proměna vztahů a funkcí složek (herectví, režie, textu), *dramaturgie tématu* (ať už ve formě nepravidelnosti, otevřenosti či autorství dramaturgie)“.<sup>78</sup> Funkci slova přebírá v mnoha případech *obraz*, *metafora* či *nonverbální výraz*. Divadla přicházejí s „autorskými inscenačními scénáři“<sup>79</sup> jejichž autorství může být podle Nekolného hned trojího typu: „Individuální (obvykle režisér, dramaturg či protagonista) nebo týmové (na němž se většinou podílí režisér, dramaturg, autor námětu, ale také hudebník či výtvarník), či dokonce kolektivní (práce se zúčastňuje celý soubor až po hraniční případ spolupráce několika souborů).“<sup>80</sup> Uvedená triáda *individuální-týmové-kolektivní* naznačuje některé podoby autorství v některých fázích tvůrčího procesu. Doplňuji, že v současné době je např. častou praxí model, v němž zpočátku inscenaci připravuje užší tým tvůrců (*týmové autorství*), který ji posléze začne zkoušet spolu s herci a dalšími osobnostmi, vnímanými jako spolutvůrci (*kolektivní autorství*) atp.

Třetím tematickým okruhem je **Josef Kovalčuk a autorské divadlo**. Spoluzakladatel a dlouholetý dramaturg HaDivadla ve své monografii nazvané *Téma: Autorské divadlo*<sup>81</sup> rovněž pojmenovává rysy a tendence českých studiových divadel. Činí tak v sérii esejí, které byly publikovány postupně v průběhu osmdesátých let. Podnětné jsou pro téma této knihy zejména tři body: autorův odkaz k souvisejícímu pojmu *postdramatické divadlo*, akcent na *scénář* namísto dramatického textu a upozornění na *polaritu* mezi režiséřským přístupem a kolektivní tvorbou.

„Při zpětném pohledu se ukazuje, že tvůrčí postupy i poetika českých autorských divadel v mnoha směrech souvisela s tím, co se odehrávalo v druhé polovině 20. století v divadle světovém,“<sup>82</sup> poznamenává hned v úvodu Kovalčuk. Úvod své monografie opatřuje podtitulem: „**Divadlo autorské, nebo postdramatické?**“<sup>83</sup> Odvolává se na významnou a v mnoha ohledech provokativní knihu německého teatrologa Hanse-Thiese Lehmana *Postdramatické divadlo* (Postdramatisches Theater, 1999),<sup>84</sup> kterou považuje za přehledný soubor vývojových tendencí daného období. Svoji monografií o české divadelní scéně chce Kovalčuk doplnit mezery v Lehmannově výkladu (kde příklady z naší historie chybí).<sup>85</sup>

Pojem *postdramatické divadlo* je významově poměrně široký. Lehmannova kniha sice nebyla v českém prostředí jednoznačně

přijata,<sup>86</sup> nicméně představuje podnětný a jazykově nezvykle hutný katalog některých podob experimentálních divadelních forem zejména poslední třetiny dvacátého století. Vhled do titulního pojmu nabízí Lukáš Jiříčka: postdramatické divadlo je takové divadlo, které převážně v období po druhé světové válce „nabízí odlišné přístupy v nakládání s divadelními složkami, než tomu bývá v již do jisté míry kanonizovaných formách a formátech činoherního divadla, opery atp.“<sup>87</sup> Zejména od šedesátých let dokázaly postdramatické postupy úspěšně vymanit mnohé divadelní formy „ze všech ustálených morfologických, ale i institucionálních sedimentů a pravidel“.<sup>88</sup>

Postdramatické divadlo je tedy termín označující mj. projevy „[...] fyzického divadla, současného tance, hudebního divadla, autorského divadla, výtvarných performancí či audiovizuálních spektaklů, v nichž vzniká a je uplatňována jiná narativní metoda než v klasičtějších formátech s jasnou organizující nadvládou textu dramatu či libreta, potažmo hudební struktury v případě opery, na výsledný tvar díla a jeho rozložení jednotlivých komponent [...]. Došlo také k hledání nových vazeb či napětí mezi scénou a divákem, hercem či performerem a divákem, hledání kořenů univerzálního divadelního jazyka ve zvuku a pohybu (Jerzy Grotowski a Peter Brook) a artikulaci jiné podoby svobody prostředků a možností vyprávění či fabulace.“<sup>89</sup>

Pokud jde o genezi pojmu *autorské divadlo*, podle Kovalčuka se do divadelní terminologie toto označení dostalo „zřejmě prostřednictvím analogie s autorským filmem, pojmenováním označujícím skutečnost, že film byl natočen podle **původního** námětu a scénáře, jehož autorem (případně spoluautorem) je **hlavní tvůrce filmu – režisér**“.<sup>90</sup> Uvedená formulace je jen dalším potvrzením faktu, že autorské divadlo nelze automaticky a výhradně ztotožnit s kolektivní tvorbou a že může být i režisérské (viz kap. 1.3).

Typická je „nedůvěra k dramatickému textu budovanému na fabulačním principu, vázanému na příčinném zřetězování motivů, a rovněž psychologicky pravděpodobnému dialogu jako takřka výhradnímu a určujícímu vyjadřovacímu prostředku“.<sup>91</sup> Oproti dramatu staví Kovalčuk v autorském divadle pojem *scénář*. Scénář je podle něj určitým textovým mediátorem, „spojujícím článkem a **prostředníkem mezi tématem**, ať už je vyjádřeno ve slovesném, nebo neslovesném materiálu, a **samotnou inscenační tvorbou**“.<sup>92</sup>

Podstatná je skutečnost, že se v sedmdesátých letech v českém prostředí zejména vlivem cenzury forma sdělení výrazně přesouvá „od slova k mimoslovním, mimojazykovým výrazovým prostředkům

86 Viz např. dvě kritické stati Martina Pšeničky: „Postdramatické divadlo Hanse-Thiese Lehmana“. *Divadelní revue*. 2008, roč. 19, č. 3, s. 70–72. Resp.: „Nejen k postdramatickému konceptu Hanse-Thiese Lehmana“. *Divadelní revue*. 2010, roč. 21, č. 1, s. 28–49.

87 Lukáš Jiříčka. *Dobyvatelé akustických scén: Od radioartu k hudebnímu divadlu (Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring)*. Praha: NAMU, 2015, s. 263.

88 Tamtéž.

89 Tamtéž.

90 J. Kovalčuk. *Téma: Autorské divadlo*, s. 126.

91 Tamtéž, s. 76.

92 Výjimečně zvýraznila autorka. Viz: Tamtéž, s. 81.



- 93 V originále zvýrazněno; zde bez zvýraznění. Viz: Tamtéž, s. 10.
- 94 Výjimečně zvýraznila autorka. Viz: Tamtéž.
- 95 Tamtéž.
- 96 Tamtéž, s. 76.
- 97 Podle inscenační databáze Divadelního ústavu zněl plný titul projektu následovně: *Deska aneb Cesta Antonína Beneše, přáteli nazývaného „Deska“; z Říčice do Brodku, na konec světa a zpět.*
- 98 Výjimečně zvýraznila autorka. Viz: J. Kovalčuk. *Téma: Autorské divadlo*, s. 123.
- 99 Tamt.ž, s. 124.

a postupům“.<sup>93</sup> Text ustupuje tělu, mluvené slovo ustupuje výtvarné metafoře. I z těchto důvodů, způsobených politickými okolnostmi, se u nás rozvíjejí jevištní tvary tendující k výtvarnému a fyzickému divadlu (a vykazující zároveň určité analogické rysy se zahraničním devisingem, byť jeho podoby nejsou ovlivněny cenzurou, ale jinými faktory).

Text je podle Kovalčuka „**slovně vyjádřená předloha či jazykem vyslovené téma**“<sup>94</sup> a může být „pouhým podkladem, odrazovým můstkem k samostatné scénické a divadelní tvořivosti, která přesahuje a přerůstá rámec interpretace textu“.<sup>95</sup> Na počátku tvorby také může stát například „jen svébytná partitura nápadů, akcí, situací, atmosfér, v níž hraje významnou roli pohyb, fyzické jednání, výtvarná a plastická kompozice, rytmus, melodie, zvuk“.<sup>96</sup> Text tedy může – ovšem nemusí – být **východním bodem** tvorby. Textový materiál (nebo chcete-li scénář) může ovšem v autorském divadle vznikat i teprve paralelně s formováním tématu, anebo dokonce až *ex post*, jakožto zápis materiálu vygenerovaného při zkouškách.

Aby té bohatosti možností nebylo málo, uvedu jednu perličku, která všechna doposud uvedená rozlišení kuriózním způsobem míchá dohromady. Jedná se o autorský počín Miloše Černouška nazvaný *Deska* (1986),<sup>97</sup> který vznikl jako součást cyklu autorských hereckých výpovědí v HaDivadle a nesl svérázný podtitul „**kollektivní divadlo jednoho herce**“.<sup>98</sup> Herec Miloš Černoušek (dnes známější pod pseudonymem Cyril Drozda) zastával také pozici dramatika: při tvorbě vycházel z Beckettovy prózy *Murphy*, jejíž rámec se však ukázal jako příliš svazující, a tak začal Černoušek, ještě ve spolupráci s dramatikem a režisérem J. A. Pitínským, psát text vlastní. „Práce na scénáři a inscenaci probíhala prakticky souběžně,“<sup>99</sup> konstatuje Kovalčuk. Spolu s vývojem textu, v němž se vynořovaly stále nové postavy, se přirozeně rozrůstalo i obsazení – a každý nově oslovený herec zároveň spoluurčil paralelní tvarování svého charakteru ve scénáři.

Od škály možných způsobů vzniku scénáře se Kovalčuk přesouvá k související, a ještě ožehavější otázce *autorství* (scénáře i výsledného tvaru). Pro doložení šíře záběru pojmu autorské divadlo dává ke srovnání **dva na první pohled až protikladné příklady realizace autorského přístupu**: nejprve Ivana Vyskočila s jeho důrazem na **princip hry**, a potom Zdenka Potužila, který akcentoval **rolí režiséra**. „Tato dvě stanoviska jsme nevybrali náhodou,“ uvádí Kovalčuk, „v podstatě je v nich totiž obsažena základní polarita našeho současného autorského divadla a zároveň jeho dvě nejvýraznější tendence, polarita, která bude nutně provázet celý další výklad. Na jedné straně je tu snaha o maximální rozpoutání a uvolnění tvořivé aktivity všech zúčastněných, na druhé straně

úsilí tuto aktivitu využít, formovat ve jménu jednoty, sevřenosti ve tvaru výpovědi.<sup>100</sup> Takto pojmenovaná **polarita mezi kolektivní hravostí a režijním sevřením** se ukazuje být výrazným průvodním jevem autorského (zejména neinterpretacího) divadla dodnes.

Ve studii *Znaky autorského divadla* upozorňuje Kovalčuk na skutečnost, že právě **Ivan Vyskočil** přišel už v roce 1984 s **triádou možných podob autorského divadla** (bylo to tedy ještě dříve, než svoji triádu formuloval B. Nekolný). Rozhodujícím faktorem je pro Vyskočila **autorství prvotního impulsu**. V prvním případě iniciuje téma menší část kolektivu (zpravidla režie, dramaturgie) a téma je realizováno se zapojením kolektivu, naplňujícího vůli iniciátorů. Ve druhém případě přichází první impuls také od menšího kolektivu, anebo dokonce od jednotlivce, ovšem kolektiv nejenže naplňuje vůli iniciátorů, ale sám se také podílí na autorství tvaru. A konečně ve třetím případě je téma formulováno teprve společně, se zapojením všech přítomných tvůrců.<sup>101</sup>

V českém studiovém divadle se stále výrazně uznává **autorita režiséra**. (Čistě kolektivní podobu režie by podle Kovalčuka bylo možné v Československu sedmdesátých let hledat zejména u brněnské formace příznačně nazvané právě Kolektiv.)<sup>102</sup> Pro inscenace vzniklé ve studiových scénách většinou platí, že „hlavním tvůrcem tohoto divadla není autor textu, nýbrž **tvořivý divadelní kolektiv pod vedením režiséra**“.<sup>103</sup> Inscenace v takovém případě vzniká *na principu hry a v rámci týmu* a zároveň je formována a finalizována *režijní osobností* (případně osobnostmi). Nejde tedy o kolektivní tvorbu, ale spíše o cosi jako **kolektivní spolupráci** (vlastně mezičlánek na škále mezi kolektivní tvorbou a režisérským přístupem).

Čtvrtou dvojicí je **Jan Roubal a alternativní divadlo**. Vycházím ze studie teatrologa J. Roubala *Znaky alternativního divadla*, která vznikla na samém počátku jednadvacátého století.<sup>104</sup> Roubal uvádí, že neusiluje o historický vhled, ale o postup „synchronní, orientačně zobecňující“.<sup>105</sup> Jde mu o vystižení některých typických rysů tohoto typu divadla, byť by „ono samo chtělo být především spíše **živlem** než čímkoli regulovaným a kýmkoli pojmenovávaným tokem“.<sup>106</sup>

Alternativnost navrhuje souhrnně chápat jako „**radikální tendenci** orientovanou nejen na **uměleckou inovaci**, ale zrovna tak – ne-li především – na **hledání smyslu a funkce divadla v umění, kultuře i životě** posledních bezmála čtyřiceti let – zejména v rámci konformní, konzumní a mediální společnosti. Otázkami alternativního divadla nejsou tedy pouze ‚co‘ a ‚jak‘ nově artikulovat, ale zároveň vždy ‚proč‘, ‚z jakých zdrojů‘, ‚pro koho‘, ‚k čemu‘ a ‚zda vůbec‘ či ‚zda jenom divadlo‘ vůbec dělat. To jsou právě a hlubší motivy oné

100 Tamtéž, s. 13.

101 Kovalčuk vychází z rozhovoru s I. Vyskočilem, který byl uveřejněn roku 1984 v časopise *Amatérská scéna*. Viz: Tamtéž, s. 128. A viz: Ivan Vyskočil – Pavel Vojíš. „Oddanost je víc než ochota: S Ivanem Vyskočilem o autorském divadle“. *Amatérská scéna*. 1984, roč. 21. č. 11, s. 4–5.

102 J. Kovalčuk. *Téma: Autorské divadlo*, s. 30.

103 Výjimečně zvýraznila autorka. Viz: Tamtéž, s. 15.

104 Verze, z níž cituji, pochází z roku 2003; jde o přepracovanou stať *K obecným rysům alternativního divadla*, která byla publikována o tři roky dříve ve *Slovníku českého alternativního divadla*. Viz: J. Roubal. „Znaky alternativního divadla“, s. 95–112. A viz: Jan Dvořák. *alt.divadlo: Slovník českého alternativního divadla*. Praha: Pražská scéna, 2000.

105 J. Roubal. „Znaky alternativního divadla“, s. 96.

106 Tamtéž.

107 Tamtéž, s. 112.

108 Tamtéž, s. 96–97.

109 Tamtéž, s. 101.

110 O inscenaci pojednává Jana Pilátová. Viz: J. Pilátová, *Hnízdo Grotowského: Na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009, s. 70–92.

111 J. Roubal, „Znaky alternativního divadla“, s. 101–102.

112 Tamtéž, s. 103.

113 Tamtéž.

114 Tamtéž.

115 Tamtéž.

oponující, příznakové ‚jinakosti‘ charakteristické svou ‚krajností‘ a ‚okrajovostí‘.“<sup>107</sup> Alternativní divadlo je *praxí etického a kritického myšlení*.

Výrazné projevy divadla alternativní povahy se u nás podle Roubala objevily na příkladech tzv. nedivadla Ivana Vyskočila a později také nepravidelného, autorského či studiového, případně pohybového divadla.<sup>108</sup> „Je přirozené, že se tento program realizuje především **prostřednictvím herectví**“, pokračuje. „V jeho rámci jsou projevem těchto tendencí nejrůznější formy tzv. *autentického a sebezprezentačního herectví*, tj. zdůrazňování a odhalování paradoxní podvojnosti a polarity herce a vytvářené postavy, různé varianty ‚nedivadelního‘ herectví nebo tzv. autorského herectví, snahy o deteatralizaci herce, o jeho jakousi ‚antropofanii‘, (sebe) odhalování často až přímo autobiografického nebo introspektivního charakteru.“<sup>109</sup>

Zásadní osobností druhé divadelní reformy je Jerzy Grotowski, jehož inscenace *Apocalypsis cum Figuris* (1969) představovala v kontextu tehdejšího evropského autorského divadla zlomovou událost.<sup>110</sup> Podle Roubala pak obecně tíhnutí ke Grotowského „vizi tzv. ‚chudého divadla‘, tj. k **divadlu záměrně asketicky se omezujícím především na herectví** jako jedinou nepostradatelnou divadelní složku – a tím i dnešním jazykem řečeno na specifiku ‚médií‘ divadla – bylo jedním z nejsilnějších inspirativních zdrojů divadelní alternativy, především její první vlny, tj. 60. a 70. let“.<sup>111</sup> Chudé, v jistém smyslu vlastně i *asketické herectví*, zbavené opulentní teatrálnosti a povrchní manýry, se v různých formách objevuje i na současné české alternativní scéně.

Režie je v alternativním divadle často chápána „právě jen jako funkce, která nemusí být vždy zosobněna v postavě režiséra jako specializované profese. Buď je tato funkce plněna vlastně celým kolektivem, nebo je **režisér považován za onoho ‚prvního mezi sobě rovnými‘**“,<sup>112</sup> uvádí Roubal. Hierarchie jsou tedy sice do jisté míry zachovány, ale příčky, na nichž vůči sobě stojí herec a režisér, se vzájemně značně přibližují. Režisér je obvykle „iniciátorem a animátorem hercovy kreativity, často až jakýmsi důvěrným svědkem jeho hledání a zrání a vytváří s ním až symbiotickou důvěrnou dvojici rovnoprávných spolutvůrců“.<sup>113</sup> Alternativní rámec přitom nevyklučuje ani čistě dominantní postavení režiséra: objevují se i „časté případy striktně režijního, až dirigujícího přístupu k herci“.<sup>114</sup> Na každý pád je režijní osobnost často „**zároveň hlavním autorem i hlavní autoritou**“.<sup>115</sup>

Pro divadelní alternativu je podle Roubala typické „**vyznávající naprosté svobody imaginace a hledání nových forem divadelního**