

1985



7. ČECHOVA OLOMOUC



JAN CÍSAŘ

- nar. 28. ledna 1932 v Hradci Králové
- 1951 maturita tamtéž
- 1951—1955 divadelní fakulta AMU, obor divadelní věda
- 1955—1966 vědecký aspirant (dějiny českého divadla), dramaturg Státního zájezdového divadla, redaktor
- 1966 odborný asistent na divadelní fakultě, o rok později docent dramaturgie
- mezitím na vedlejší úvazek také: režisér kladenského divadla, zastupující ředitel Krajského divadla v Kolíně, dramaturg Naivního divadla v Liberci, dramaturg činohry Národního divadla
- působil také jako kritik, postupně se soustředil především na oblast teorie
- publikoval řadu kritik, článků, studií v nejruznějších časopisech, v sou-

JAN CÍSAŘ

**Základní tendence současného amatérského
loutkového divadla**

KRAJSKÉ KULTURNÍ STŘEDISKO V OSTRAVĚ
VE SPOLUPRÁCI S OKRESNÍM KULTURNÍM STŘEDISKEM
V OLOMOUCI 1985

Incident in Scyllam

O amatérské loutkové divadlo se systematicky zajímám asi od poloviny sedmdesátých let.

Nikoliv náhodou.

Před tím jsem — ne o moc let dříve — začal pravidelně spolupracovat s amatérským divadlem v jiných oblastech — v činohře, v tzv. malých jevištních formách. Jezdil jsem na Hronov, na Šrámkův Písek. Zhruba v téže době jsem také vstoupil jako pravidelný návštěvník — nejprve divák, potom i kritik a teoretik — do profesionálního loutkového divadla. Bylo tedy nanejvýš logické a přirozené, že jsem jednoho dne seděl před otevřenou oponou chrudimského divadla a dychtivě očekával své první setkání se špičkovými soubory amatérských loutkářů.

Dnes, po letech, se snad mohu přiznat: čekal jsem ledacos, ale to, co vskutku nastalo, nikdy!

Potkal jsem představení a soubory, které se mně staly skutečným zážitkem — všeho druhu. Viděl jsem inscenace, jež pro mne jsou dodnes vrcholem divadelního amatérismu — např. Ostrov splněných přání svitavského Céčka. Byl to — tuším — v těch mých naprostých začátcích na poli amatérského loutkářství první hluboký dojem, který mne s naprostou jistotou přesvědčil

o tom, že mohu poznat a prožít v amatérském loutkářském divadle něco, co nikde jinde ne. Ne nadarmo jsem před dlouhou dobou kdesi v jakési anketě uváděl právě toto představení jako svůj největší zážitek z amatérského divadla. A stejně tak jsem ne náhodou — spolu s jinými — usiloval o to, aby jiná inscenace tohoto souboru mohla být zahrána — a také byla — na Šrámkově Písku. Neboť v čase, kdy tzv. „autorské divadlo“ ještě zdaleka nebylo tak skloňováno, ani nemělo své nadšené a zapálené věrozvěsty, jsme někteří věděli, že Céčko je v celkových souvislostech českého amatérského divadla něčím výjimečným.

Leč — byly i zážitky úplně jiného typu. Viděl jsem představení, která byla od a do z diletantská — to jest krajně neumělá, bez stopy jakékoliv tvořivosti. A nebylo jich málo. Doslova mně běhal mráz po zádech, když jsem si uvědomoval, že jsem se s těmito představeními setkal na vrcholné přehlídce — Loutkářské Chrudimi. A kladl jsem si mnohokrát otázku, jak je to možné a jak asi musí vypadat základna amatérského loutkového divadla, když i její vrchol obsahuje tento diletantismus. A nejenom to. Když je dokonce tento diletantismus mnoha a mnoha účastníky chrudimské přehlídky přijímán, obhajován a pokládán za skutečný loutkářský amatérismus.

Srovnával jsem.

A nemohl se vyznat.

Hledal jsem příčiny, důvody. A zatím léta běžela – a rozpory se prohlubovaly a rozšiřovaly. Jako by čím dále tím silněji začaly existovat dvě naprosto nezávislé a samostatné větve amatérského loutkového divadla. Jedna, která všemi svými výrazovými prostředky, metodou práce a zaměřením činnosti i v celkovém kontextu amatérského divadla představuje nejprůbojnější a často i nejinspirativnější činy tzv. autorského divadla. A druhá, jež jako by tkvěla v dobách dávno minulých – a přímo si na tom zakládala, že je svým způsobem anachronismem. A i když se zbavuje neumělostí v oblasti dovedností, trvá s houževnatostí až obdivuhodnou na některých principech, které jsou už dávno, dávno překonané. Společností, uměním, divadlem. Takže jsou anachronické společensky, esteticky, divadelně.

A mezitím jsou soubory, které upadají ve Scyllu, chtějí-li se vyhnout Charybdě.

Ono anachronické divadlo dělat nechtějí – a na autorské nemají.

Nepopírám – trvalo mně skoro deset let, než jsem se v tom chaosu stačil orientovat. Taky proto, že ten vývoj jde překotně, že mě vždycky každým rokem zaskočil něčím jiným, neočekávaným, novým. Ještě před dvěma, třemi lety bych si netroufal napsat to, co po mně dnes pořadatelé Čechovy Olomouce chtějí. Ne, že bych si snad myslel, že vše je mně jasné, že všemu rozumím. Ale doufám, že znám už alespoň ně-

které příčiny – a mohu tedy nabízet i některé podněty jako případná východiska,

Aby nebyla jen Scylla anebo Charybda.

Aby plavba mezi úskalími byla o něco bezpečnější.

Začneme od Adama

Můj přítel Jan Dvořák mluvil často na porotách o „sokolském“ divadle.

Další můj přítel Miroslav Česal píše a hovoří o reprodukcím divadle.

Oba mají na mysli totéž – byť se svými pojmenováními dotýkají různých stránek jednoho jevu. Jeden označuje jistou historicky vzniklou praxi českého ochotnictví, druhý potom metodu této praxe při zobrazování a sdělování.

Začnu tou praxí – tedy „sokolstvím“.

To jest od Adama.

Zhruba od počátku osmdesátých let 19. století vykročilo české ochotnické divadlo na cestu měšťanského divadla. Má to samozřejmě své příčiny společenské, jež souvisejí s tím, že buržoazie ztrácí definitivně svou pokrokovost. A chtěj nechtěj, na této bázi objektivně působících faktorů tylovské všelidové vlastenectví, pojetí divadla jako školy národa, přestávalo i na půdě ochotnického divadla platit. V nejlepším případě zůstávalo vzpomínkou na minulost. V horším případě – a těch nebylo málo – se proměňuje v plané vlastenčení, v sentimentální frázi, která je navenek okázalá a hřímající. Ale uvnitř je hodně společenské prestiže, ješitnosti, spolkaření, pės-

tování výlučnosti a kastovnictví. A to nejhorší – v této praxi, již zvláště rozvinula a upevnila první republika, zbylo minimum místa pro skutečnou tvořivost jako schopnost nově, jinak odrážet skutečnost.

Nejzasvěcenější znalec našeho činoherního ochotnického divadla Jiří Beneš přesně postihuje postup většiny souborů vycházejících z této praxe při práci na novém představení: zvolila se hra, o níž se předpokládalo, že bude mít u domácího publika úspěch, při čemž se tolik nehledělo na umělecké nároky, ale na nároky technické. Hra se přečetla, rychle naaranžovala. V lepších souborech režisér dbal na to, aby představení mělo spád, v horších zajišťoval především organizační záležitosti. A tam, kde byli talentovaní, zkušení ochotnickí herci, kteří se už „vyhráli“, tam někdo zazářil, překonal bariéru této praxe alespoň v něčem. Takto se dalo bez problémů udělat – u čilých souborů – několik desítek představení do roka. Většinou měla u domácích diváků úspěch, protože odpovídala zájmu a potřebám určité vrstvy a navíc spoléhala na onen krajně důvěrný vztah jeviště a hlediště, kdy známý sledoval známého, člen rodiny jiného člena atd. atd.

Soubory s touto praxí se sdružovaly u různých organizací. Jednou z nich byl i Sokol. Statistika uvádí těsně před okupací 2547 ochotnických souborů registrovaných v ČOS. A k 31. 3. 1948 jich

bylo 1209. Nejde teď o čísla, ani o to, kolik z těchto souborů sokolských bylo souborů loutkářských. Podstata je v tom, že tato tradice měšťanského divadla – jeho provozní a pracovní praxe – se jak vidět udržuje do minulosti téměř současně. V činoherním proudu ochotnického divadla byla na konci čtyřicátých a zejména na počátku padesátých let radikálně potlačena.

A jak tomu bylo v loutkovém ochotnickém divadle?

Mám podezření, že vlastně teprve v posledních patnácti, deseti letech tento vskutku radikální zápas s touto praxí započal. A že jsme jeho svědky i účastníky dodnes.

Opřu se o jiného zasvěceného znalce – tenkrát loutkového divadla Miroslava Česala. V jedné své studii říká, že na počátku našeho století je loutkové divadlo už výlučně hájemstvím amatérů, osvědčeným vlasteneckým podnikem. Neboli: mutatis mutandis jsme v rovině téže praxe, která charakterizuje celé měšťanské ochotnické divadlo. Jsou tu ovšem – nutně a zákonitě – jisté specifické rysy.

První je dán neexistencí profesionálního loutkového divadla. Mohlo to být pozitivum, neboť pro činoherní amatérské divadlo bylo profesionální divadlo svým způsobem jedna ze zábran vlastního rozvoje tvořivosti, protože ve většině případů ona činnost před domácím obecenstvem

byla chápána jako náhražka profesionálního představení. Takže: loutkové divadlo bez tohoto vzoru, od něhož se dalo odvozovat a jenž se dal napodobovat, mohlo jít naprosto vlastními osobitými cestami ničím nezatíženými. Ale nešlo.

Působily tu dvě neobyčejně silné příčiny:

Tradice metody.

A dětský divák.

Metoda tohoto měšťanského amatérského loutkového divadla se narodila u lidových loutkářů – leč bohužel v jeho pokleslé podobě. A přes veškerou úctu, již máme k marionetářské tradici lidových loutkářů, budiž řečeno, že tato pokleslost začíná právě od ní, že je organicky do ní včleněna. Marioneta je přejatý druh loutky, který byl do Evropy přesazen a brzy se přestal rozvíjet samostatně, ze sebe sama, ale byl živěn podněty z divadla činoherního, dokonce se krok za krokem stával jeho náhražkou.

Pojem reprodukce má řadu významů. Kromě jiného také označuje napodobení a rozmnožení originálu nebo předlohy jinou technikou. A tak poměrně značně brzo – téměř od svých počátků – jedna z větví tradice lidových loutkářů spočívající na marionetě začíná ztrácet svou originalitu a stává se reprodukcí. Napodobením a zmnožením jiného typu divadla, jiného druhu divadelnosti. Popírá sama sebe jako loutkové divadlo.

Jistě – byly tu i jiné tradice, jiná větev, na niž se dalo navazovat. Maňáskové divadlo, tyčové a hůlkové divadlo. Jenže, tady zase nemilosrdně zapracoval objektivní vývoj. Tyto tradice byly spojeny s tzv. lidovým divadlem, jeho metodou a jeho poetikou. A s ním se české novodobé divadlo rozešlo jako celek už na svém počátku – na konci 18. století. Muselo se tak učit, chtělo-li plnit své úkoly při formování novodobého buržoazního národa. Neboť pro tuto úlohu si muselo získat novou metodu jako prostředek osvojení si skutečnosti pomocí obrazného systému výběru výrazových prostředků, způsobu práce s materiálem i použití tvůrčích postupů.

A podstatným rysem této nové metody – ne-li rysem nejpodstatnějším – byla shoda vnějších znaků zobrazované reality se zobrazujícím a zobrazeným.

Obyčejně tu v případě divadla mluvíme o iluzivnosti: o iluzi jako o dojmu opravdové skutečnosti, kterou vnímáme z jeviště.

Ale tentokrát bych raději hovořil o pravděpodobnosti a smyslové věrohodnosti. O pravděpodobnosti jako o přípustné blízkosti vnějších stránek uměleckého obrazu a jeho skutečného modelu existujícího v přirozených „formách života“ a o smyslové věrohodnosti jako o souvztažných jevech umění a skutečnosti, které můžeme pozorovat na základě naší empirické smyslové zkušenosti. Chci tím také říci, že nikterak tuto

pravděpodobnost a smyslovou věrohodnost neztožňuji s naturalismem, popisností ani s reprodukcí, jako s pouhým opakováním dříve poznané a už známé reality.

Nepopírám samozřejmě, že až sem může pravděpodobnost a smyslová věrohodnost sklouznout. A také často v činoherním divadle sklouzla. Ale – vždycky mělo jednu záchranu, hlubinu bezpečnosti: Velký dramatický text, který mu nabízel jak nové poznání tak i obnovu metody v podobě nového směru, školy či stylu. Ale toto velké drama loutkové divadlo nemělo. Takže bylo odkázáno buď na velmi pochybné a nedostatečné literární předlohy nebo na opakování toho, co už pomocí dramatického textu řekla činohra.

Už dvakrát jsem tu použil slovo opakování. I takto lze charakterizovat reprodukci – jako opakování, předání něčeho už předtím poznávaného, zažitého. Přesně v tohle se měnila reprodukce v loutkovém divadle. Opakovalo často to, co předtím hrála činohra a co hůře: opakovalo – nemajíc velké drama – samu skutečnost. Netvořilo, nepoznávalo – reprodukovalo.

Přitom reprodukce v loutkovém divadle v tomto smyslu je daleko těžší než v divadle činoherním, neboť loutka sama o sobě má vždycky povahu umělého objektu – znaku. Vždycky ji chápeme jako označení, nikoliv jako realitu takovou jaká je. Velice jednoduše: živý člověk jako herec je přirozenou lidskou bytostí a může na jevišti

vždycky této své smyslové věrohodnosti plně využít. Ale loutka – sebedokonaleji a sebelépe výtvarně napodobující člověka – nikdy není předešlím tímto člověkem, ale je pocítována nejprve jako jeho označení, znak: jako zastupující objekt. A tak se nutně vytváří stále větší zájem o techniku – či: o technickou dovednost – která by umožnila odstranit co nejvíce tuto znakovost loutky. Loutkové české amatérské divadlo i ve svých nejpozitivnějších krocích, jež podniklo do druhé světové války, šlo vlastně trvale cestou zdokonalování možností jak zvyšovat pravděpodobnost a smyslovou věrohodnost. A ve svých základních širokých polohách a podobách se soustřeďovalo na to, aby našlo jisté principy, jež dovolí všem, každému co nejlépe reprodukovat. Proto je marioneta zbavena drátů, aby vedení na nitích co nejméně rušilo pravděpodobnost. A proto logicky mizí nečinoherní formát portálu. Jenže tím nutně nastupuje rozdělená interpretace, protože v tomto systému už nemůže loutkoherec současně mluvit i vodit.

Miroslav Česal uvádí ovšem i další důvody pro rozdělenou interpretaci. Kromě jiného i to, že takto – když se texty prostě četly – bylo možné bez větších potíží vyprodukovat velký počet představení. Neboli: jsme zase u všeobecných podmínek a poloh mešťánské ochotnického divadla s jeho soustředěním především na scénickou – chcete-li: technickou – náročnost a možnost udělat množství představení. „Sokolská“

provozní a jevištní aktivita tak přímo vyžaduje reprodukci – a opačně: tato praxe je možná jenom díky metodě, která stojí na reprodukci.

Oba moji přátelé – Česal i Dvořák – skutečně mluví o tomtéž.

A měli pravdu, jestliže jako porotci na Loutkářské Chrudimi, v době, kdy jsem se díky jím učil rozumět amatérskému loutkářství, potírali rozhorleně všechny projevy reprodukčního loutkového divadla – jako např. rozdělenou interpretaci.

Takže už máme dvojí podobu reprodukce: jako zmnožování a napodobování divadelnosti, jež je vlastní činohře, i jako opakování už známých a zažitých „forem života“. Jenže tím to ještě nekončí. Navíc tu byl vztah jeviště a literární předlohy – tedy literárního a jevištního subsystému. Novodobé divadlo v něm na dobu delší než sto let učinilo dominantním literaturu, drama, dramatický text. Loutkové divadlo jdoucí věrně ve stopách činohry ji nemohlo nenásledovat i v tomto směru. Ale – i sebevěrohodnější a sebezpronejší a sebepravděpodobnější herec, který se na jevišti záměrně chová jako v životě, má vždycy v gestu, mimice i pohybu daleko větší možnost než loutka, chce-li napodobit skutečnost. Akce loutky díky povaze – hmotné povaze – materiálu je zcela jiná. Logicky tedy – když napodobovalo člověka – začalo loutkové divadlo hodně a hodně mluvit. Vizualní akce loutky za-

činá být ilustrací slova. Což znamená, že složka vizuální pouze reprodukuje — opakuje i zmnožuje a napodobuje — to, co bylo sděleno slovem. Takže reprodukce funguje v třetí rovině: jako popření vlastního hmotného materiálu loutky v jeho nejzákladnějším projevu — akci.

Sečteno a spočítáno: reprodukce je celou svou podstatou netvořivá, netvůrčí.

A navíc: vznikla v určité době, byla historicky podmíněna zrodem novodobého buržoazního divadla a svého rozkvětu dosáhla v ochotnickém divadle měšťanském.

Což jsou dva důvody, pro něž — teoreticky vzato — nemá reprodukční amatérské divadlo loutkové co dělat v socialistické divadelní kultuře. Rozchází se totiž jak s jejím smyslem směřujícím dovnitř souborů, kde jde o rozvoj tvořivosti jako schopnosti osvojovat si skutečnost tak s tím, jenž směřuje ven, k diváku, kde jde právě na základě oné tvořivosti o nové poznání skutečnosti, o její stále se obnovující uchopení.

Jenže reprodukce dál žije.

A má dost a dost svých zastánců — i když třeba nemluví o reprodukci, v praxi ji vesele provádějí.

Skočíme do současnosti

Počátkem šedesátých let započala u nás druhá etapa socialistické kulturní revoluce, která byla potom v sedmdesátých letech přesně vymezena jako součást výstavby rozvinuté socialistické společnosti. Tato etapa má své charakteristické rysy – kromě jiného vysouvá do popředí otázku všestranného rozvoje člověka pomocí estetické kultury. A sem spadá také otázka tvořivosti kultury vůbec právě jako rozvoje schopností.

Nebylo náhodné, že na přelomu padesátých a šedesátých let přestalo amatérské činoherní divadlo vidět svůj cíl a svůj smysl v doplnění funkcí a činnosti profesionálního divadla a začalo zkoumat problémy své vlastní specifické tvořivosti jako možnosti realizovat i svou vlastní metodu. Tehdy se zvětšuje zájem o tzv. malé jevištní formy, objevují se první nesmělé krůčky ve zkoumání osobitosti divadla hraného dětmi. Sedmdesátá léta tento vývoj prudce dynamizují. Dětské divadlo sází na dramatickou hru jako preferovaný stimul vývoje osobnosti dítěte pomocí hravosti uskutečňující tvořivost. A malé jevištní formy se začínou nazývat autorským divadlem.

Obojí se hluboce dotýká amatérského loutkového divadla.

A obojí spolu úzce souvisí.

Nezbývá než trocha teorie.

Ivan Vyskočil v jednom svém článku z roku 1978 příznačně nazvaném Malé – autorské – netradiční – mladé, mluví o dramatické hře, která je „skutečnou dílnou lidskosti, sebepoznáním a zráním, cestou k dospělosti, k tvořivé aktivitě, k vnímavosti, k odpovědnosti a k požitku i k radosti z existence“. Eva Machková ve své knížce Základy dramatické výchovy píše o pojmu dramatické výchovy jako o takovém druhu mezilidské interakce, kde fungují „společenské procesy fiktivní, probíhající v dramatické hře ... A vymezuje smysl výchovy uskutečňované dramatickou hrou mimo jiné i tím, že přispívá k angažovanosti člověka rozvíjením jeho aktivity a tvořivosti – tedy tvořivé aktivity. Kritériem míry aktivity není vnější projev (např. motorický) a aktivní není automaticky každé dítě, které hraje nebo recituje báseň, ale to, které interpretací nebo improvizací role anebo přednesem literárního textu vyjadřuje své duševní pochody, popř. jejich ztvárněním a sdělováním zasahuje do reality“.

Vyskočil mluví o dramatické hře jako o jisté metodě amatérského divadla, Machková o tomtéž jako o bázi dramatické výchovy. Cíle jsou jiné, ale východiska tatáž: jde o hru provozovanou na divadle nebo o hru s výraznými divadelními prvky, které povzbuzují a využívají vlastního aktivního postoje hrajícího k jisté realitě,

činí ji a jediné ji prostředkem tvořivého označení (zobrazení) a komunikace (sdělení).

Ten, kdo je na jevišti, kdo hraje, je hlavním a rozhodujícím původcem jisté informace, A jde-li už o umění, je tato informace také přenosem uměleckého obrazu.

Hle, nahradíme-li slovo původce slovem autor, jsme u tzv. autorského divadla.

Jenže — stačí to?

Takto jsme totiž vymezili jenom jeden rys tohoto pojmu. Ten, jenž se vztahuje na vzájemný poměr mezi jevištním a literárním subsystémem. Na rozdíl od reprodukčního divadla se tento poměr zásadně převrací. Rozhodující je jevištní subsystém — a literární je jeho podřízenou složkou nebo dokonce neexistuje vůbec. V prvním případě nevzniká dramatický text jako samostatné umělecké dílo, jež může samo o sobě, bez jevištní realizace sdělovat svou informaci jako přenos uměleckého obrazu a být zdrojem naprosto plnohodnotné čtenářské interpretace a čtenářského zážitku. Je to vždycky částečný literární záznam, jenž počítá s tím, že bude dovořen v takovou informaci až na jevišti. Neboli: teprve tvůrci inscenace jsou povolání a schopni svou aktivitou tvořivě vyjádřit definitivní vztah představení k jisté skutečnosti. Proto také většina literárních předloh tohoto druhu už nutně předem počítá jak s osobitým viděním světa,

kteří závisí právě na jednotlivcích vytvářejících jevištní subsystém, tak i s jejich jedinečnými dispozicemi a dovednostmi či také s nedovednostmi a neumělostmi. Takto je slovesná předloha vždycky jenom součástí vyšší struktury, kterou tvoří jeviště. V tomto smyslu chápe autorské divadlo J. Kovalčuk ve své studii Autorské divadlo 70. let, která to ostatně ve svém podtitulu jasně říká: Vztah scénáře a inscenace. A ještě dále jde VI. Just v knížce Proměny malých scén, kde ve středu jeho pozornosti stojí autorství především jako tvorba textové, slovesné, literární předlohy, která je vázána na tvůrce, jenž ji potom sám realizuje na jevišti.

Nesporně — toto dominantní postavení jevištního subsystému je pro autorské divadlo charakteristické. Proto ostatně maximálně uplatňuje tvořivost ve své dramaturgii — sahá po všech literárních předlohách, které se mu zdají být vyhovující a odpovídající, radikálně a zásadně je upravuje a hledá v nich témata, která vyjadřují souhlasně ty postoje, jež tvůrci inscenace, představení považují za prospěšné a potřebné sdělit. Ale — jde-li o tvořivost inspirovanou a provokovanou jevištěm, potom tento vztah jeviště a slova, textu nemůže být jediný. Klíč musí být ještě jinde.

A nemohu si pomoci: pořád jej nejspíše nacházím v onom principu, který zatím pro mne nejlépe shrnuje pojem dramatická hra.

Jako všestranný rozvoj aktivní tvořivosti ve vztahu ke světu, ke skutečnosti.

Snad to teď přeženu, ale nic jiného teď nemohu učinit.

Jde-li o všestranný rozvoj tvořivosti jako aktivity, která odráží, poznává a mění skutečnost, potom se tato všestrannost musí dotýkat všech. Nikdo nemůže být vyloučen z toho, aby naplno a zcela nebyl původcem informace, která se k nám, divákům, posléze dostává. Což znamená na jedné straně absolutní kolektivitu takového divadelního díla – včetně toho, že důsledně vzato nesnese ani to, aby jeden z komponentů jevištního subsystému byl nadřazen nad ostatní. Mám tu na mysli třeba režiséra. Tohle autorské divadlo nemůže být režiséřským divadlem, jehož podstatou je individuální koncepce inscenace. Z druhé strany to ovšem znamená naprostou připravenost každého pro tento způsob činnosti. Především samozřejmě schopnost být aktivní vůči světu, potom schopnost domluvit se s ostatními na tématu, mít ochotu a vůli spolupracovat a nakonec ovládat jisté postupy, jež takovou kolektivní tvorbu umožňují.

V každém případě: toto divadlo, ať už jej nazveme autorským nebo dramatickou hrou, vyžaduje jisté speciální dovednosti i jisté speciální předpoklady.

A ty nejsou dány každému.

Jistě – současnost ukazuje, že autorské divadlo má mnoho podob, při čemž převažuje ta, která stále do popředí vysouvá režijní nebo režijně - dramaturgickou nebo režijně - autorskou funkci. A leckdy tyto tři funkce splývají v určitých individualitách nebo v jedné individualitě dohromady. Mám tím na mysli fakt, že většina amatérských loutkářských souborů, jež tímto způsobem pracuje, má vždycky ve svém středu jednotlivce či skupinu lidí, kteří jsou podněcovateli celé činnosti, jejími organizátory a nakonec nesoú hlavní odpovědnost za výsledek (téma i tvar) představení. A záleží na nich, aby ostatním citlivě – při své vůdčí roli – poskytli dostatek prostoru i podnětů pro maximální uspokojení při projevu vlastní aktivity a rozvoje tvořivosti jako vyslovení postoje k realitě a tématu.

V tomto smyslu zajisté autorské divadlo překonává výsostně nedostatečnost a omezenost divadla reprodukčního v oblasti tvořivosti a dává předpoklady pro skutečný tvůrčí čin.

Překonává však také jeho historickou omezenost.

Je jasné, že především tím, že podněcuje skutečnou angažovanost všech členů souborů – ať už realizují jakoukoliv složku představení, hereckou, výtvarnou, hudební atd. – jako aktivní vztah k tomu, co se hraje a o čem se hraje. Tedy učí je nutně osvojovat si činorodě skutečnost, neregistrovat ji pasívně a zasahovat do ní svou

činností, měnit ji tvořivě, nespokojovat se s tím, co je. Tohle ostatně dobře víme – a právě dramatická hra jako základ dramatické výchovy trvá na tom, že v základě jde o rozvoj socializace dítěte. To jest o jeho vstup do společenské praxe.

Ale co už méně víme, je to, že tu vzniká i jiný, nový vztah mezi divákem a tvůrci představení. Neboť jde-li o to vyjádřit především vlastní postoje k jistému problému (a slovo problém mně teď shrnuje jak určitou skutečnost tak i téma jako rovinu zobrazení), potom nelze ani diváka nechat vůči tomuto problému chladným. Či lépe: nelze jej nechat vně tohoto problému, není možné předložit mu určitý věrohodný a pravděpodobný obraz, do něhož se divák možná ponoří, cítí jej a prožívá sice jako svůj, neboť jej důvěrně zná, ale jaksi o něm nepřemýšlí jako o problému, jenž je jeho a jenž se jej bytostně dotýká. Toto divadlo musí svého diváka aktivizovat i myšlenkově, musí jej přinutit jít celou aktivitou spolu s představením, učinit jej vlastně stejně aktivním spolutvůrcem hry. Bez toho nemůžeme mluvit o skutečném autorském divadle.

Takto nutně otevírá prostor k tomu, aby loutkové divadlo oslovilo i dospělé.

Ale vnáší své slovo i do diskuse o dětském diváku.

Zamýšlíme se nad protikladností i spojitostí

Dětský divák!

Sláva i radost loutkového divadla.

Ale také jeho prokletí.

Vím – v tomto okamžiku velká většina čtenářů vstává, zahazuje publikaci a ti temperamentnější sedají a chrlice na mou hlavu kletby píšou dopis plný spravedlivého rozhořčení. A všechny ty dopisy mají společnou notu: Jak si mohl ten ... (doplň podle vlastní zásoby urážek a nadávek) dovolit napsat, že dětský divák je prokletí loutkového divadla?

Tohle všechno znám – a přesto jsem to napsal. A hned to těm, kdo vydrží číst dál, zdůvodním.

Že v době baroka i doznívajícího baroka nebylo loutkové divadlo vyhrazeno jenom dětem, to je doložený a všeobecně známý fakt. A obdobně se už hodně ví, že loutkové divadlo bylo vlastně vytlačeno do pozice divadla pouze pro děti činohrou v době, kdy – jak bylo řečeno na začátku – její prostředky a postupy daleko lépe vyhovovaly požadavkům na pravděpodobnost a smyslovou věrohodnost. Nemyslím si, že to

bylo ku prospěchu loutkového divadla. I když samozřejmě uznávám, že je to velký a nádherný úkol hrát pro děti, vím na druhé straně, že každé skutečně velké umění se vyznačovalo také tím, že oslovovalo – byť třeba diferencovaně – co nejširší vrstvy příjemců. A marná sláva: zúžení jenom na jednu vrstvu – byť tak zajímavou a vděčnou – je nutně omezením.

Z nouze se stala ctnost. Ctnost, jež se ukázala krajně výhodnou v okamžiku, kdy i amatérské loutkové divadlo vplouvalo do vod měšťanského divadla. Upozorňuje na to i Česal: onen vlastenecký podnik, jímž je amatérské loutkové divadlo na přelomu století, je navíc zaštitěn i záslužnou péčí o ušlechtilou zábavu dětí. Neboli: onen domácí dospělý divák je v loutkovém divadle nahrazen dětským divákem – a ten je pro zaštitění oné praxe, o níž jsme tolik již hovořili, přímo vynikající. Neboť kromě toho, že lze stále zdůrazňovat ohromnou záslužnost (třeba tím, že vychováváme budoucího diváka jiných druhů divadla), je to divák divadla značně žádostivý, nadšený, ve své drtivé většině ohromně ochotný být účastníkem divadelního představení. A divadlo reprodukce může – díky svým provozním podmínkám – báječně uspokojovat tuto neuhasitelnou žízeň velkým počtem nových a nových premiér. Provoz – v zájmu dětského diváka – převládá nad tvořivými postupy, o umění už nemluvě.

Mnohé z toho platí dodnes.

Záštitu dětským divákem je nejlepší a největší obranou reprodukčního divadla.

A proto jsem napsal, že dětský divák je také prokletí amatérského loutkového divadla.

Nicméně – argumenty pro reprodukční divadlo trvají. A dětský divák v nich figuruje na prvním místě. Takže je třeba hledat protiargumenty. Asi nikdy nevyvrátíme fakt, že nadále trvá hlad po představeních pro děti, že poptávka nadále převyšuje nabídku. A že díky tomu lze stále loutkové amatérské divadlo spíše provozovat než tvořit. Ostatně z tohoto důvodu i mnohé činoherní amatérské soubory produkují pro děti představení, jež by si nedovolily pro dospělé a docela upřímně řečeno – na tomto poli je dnes v amatérském divadle hraném živými herci situace nejhorší; tady se setkáme s nejhoršími zbytky diletantismu v největším počtu. Tato objektivně fungující skutečnost bude zřejmě ještě dlouho dovolovat argumentovat jako zásluhu prostě jenom tím, že se vůbec pro děti hraje.

Leč – tuto zásluhu lze zpochybnit okamžitě tím, když nepřistoupím na to, že vlastně v loutkovém divadle vychováváme diváka pro budoucnost. Nikoliv – dítě je v každém věku plnoprávný divák a tak se s ním musí zacházet. Jistě – jeho cit pro krásu a estetickou teprve vzniká, ale to neznamená, že nemá nárok na skutečné di-

vadlo jako specifický znakový a komunikativní systém, který promlouvá jedinečným a obrazným divadelním jazykem. Řekli jsme, že dramatická výchova stojící na dramatické hře učí dítě na bázi divadelního projevu, divadla osvojovat si skutečnost, svět. A totéž platí i pro dítě jako pro diváka divadla. Skutečný estetický zážitek v sobě nese také prvky hodnotící – to znamená, že vzniká jistá hodnotová orientace, která nutně přestupuje do oblasti mravní a poté světonázorové. Samozřejmě – aby bylo tohoto cíle dosaženo, nemůžeme se omezit na pouhé smyslové vnímání a emoce. Je nutné působit i na myšlení, asociativní schopnosti, které umožňují právě srovnání a hodnocení. Byť se dělo jenom na té úrovni, která je dítěti v příslušném stadiu jeho vývoje odpovídající.

Tohle všechno mluví proti reprodukčnímu divadlu, neboť to svou pravděpodobností a smyslovou věrohodností – pokud jejím cílem není nic jiného než právě reprodukce ve své trojitě poloze – onomu osvojování světa a skutečnosti nic nepřináší. Nanejvýše dítě učí dívat se na divadlo, sedět v hledišti. Ale ovšem – obhájcí a zastánci reprodukčního divadla mají svůj argument. Slyšel jsem jej mnohokrát. Opírají se o užitečnost, prospěšnost a zajímavost svých předloh a na volání po svébytném divadelním jazyku odpovídají tím, že přece jako babičky vyprávěly a vyprávějí jisté pohádky vnučatům do nekonečna i reprodukční divadlo činí totéž. Jistě –

to známe všichni, že dítě si v jistém věku přeje opakovat až do únavy tytéž příběhy. Jenže v divadle si nesmíme plést smysl slovního, slovesného sdělení a zobrazení s totálním sdělením a zobrazením divadelním.

Už jsem ten pojem použil – divadelní jazyk. V něm právě jednota slovesného subsystému a subsystému jevištního vytváří zcela novou, zvláštní konkretizaci a aktualizaci jistých jevů. A jeho podstatou je, že komunikace s jevištěm není jen verbální, nezáleží jenom na tom, co se říká a na tom, jak jsou ve fabuli a ději uspořádány informace a obrazy uložené v literární předloze. Záleží neméně tak na tom, jaké informace a jaké obrazy skuteční právě jeviště svými prostředky. Má-li být a je-li dítě rovnoprávným divákem v divadle, potom nemůže slyšet jenom opakování známých příběhů, ale musí je také vidět v nové a jiné jevištní podobě, musí v nich nalézt novou konkretizaci a aktualizaci. A aby bylo jasno: tím pojmem aktualizace nerozumím nějaké násilné a upravování textu. Ne – text můžeme hrát stokrát věrně. Ale jakmile máme představu o tom, jakými skutečnými divadelními prostředky – a nikoliv pouhou reprodukcí, která napodobuje skutečnost a ilustruje text – budeme vyprávět na jevišti známé, tím okamžikem dochází k aktualizaci. Neboť – ať chceme nebo nechceme – prostředky jeviště právě proto, že jsou i vizuální, vždycky posunují nějak význam slov – a tím potom v úhrnu nějak mění

jejich smysl. A tuto proměnu nazývám aktualizací – aktuálním vyzněním každého představení, které se hraje zde a teď.

Jedině na základě této aktualizace a konkretizace může divadlo sehrát svou výchovnou roli – i vůči dětskému divákovi.

Představení může být opakováním jistých fabulí a příběhů postav, situací a dějových prvků, ale nemůže být opakováním těžších divadelních, jevištních prostředků a postupů.

Obnovit slávu specifické divadelnosti loutkového divadla znamená obnovit i jeho výchovnou funkci.

A tak se vlastně dostávám od dětského diváka úplně jinam. Téměř na sám začátek těch úvah, kde jsem řekl, že divadlo reprodukce se vzdalo osobité a jedinečné divadelnosti loutkového divadla. Jenže. Třebaže to vypadá tak, že se dopouštím logických protikladů, není to tak. Chci totiž dokázat, že divadlo reprodukce prostě svého diváka nevychovává, neboť v něm jenom utvrzuje to, co zná – a nerozšiřuje mu jeho obzory, nestaví před něj nové možnosti při průzkumu a poznávání světa.

Už proto ne, že nedostatečně využívá oné největší síly, které divadlo má – hereckého komponentu.

Marná sláva – herec je rozhodující komponent celého systému divadelního jazyka, hlavní člán-

nek komunikačního řetězu, ústřední činitel při přenosu informace a uměleckého obrazu k divákovi. Každé představení je vždycky především a zásadně interakcí mezi hercem a divákem. Co se nedoví divák od herce, to se už buď nedoví vůbec nebo ve velice oslabené a nedostatečně nedivadelní podobě – možná si to přečte v programu.

Herec rozhoduje také o osudu divadla, které stojí na principu pravděpodobnosti a věrohodnosti. Říkám teď naprosto zřetelně a velice důrazně: tento princip dokázal mnohokrát v divadle své oprávnění – především v činohře, byly na jeho bázi dosaženy četné a významné úspěchy a bude žít nadále. Jeho forma podmaňuje svou přirozeností: myšlenky a city, které vznikají ze spojení důvěrně známých prvků, jsou značně přitažlivé, mají velkou emocionální působivost. Ale – toto divadlo vítězilo a bude vítězit především tím, že v jeho přirozených podobách a polohách osvobodilo herce jako jednotu psychofyzického jednáání. Otevřelo mu prostor, aby působil svou záměrnou tematizovanou tělesností, která se opírá skutečně o přirozenou, přírodní „formu života“.

A kde má pro tohle prostor herec reprodukčního loutkového divadla?

Vždyť ten je skryt – a musí být skryt – za znak zcela jiné povahy: znak, jenž je vždycky uměle vytvořen.

Proto podstatou herectví loutkového divadla, jež pracuje s loutkou – figurou bude vždycky stylizace jako mezičlánek, spojka mezi pravděpodobností, smyslovou věrohodností, napodobením a umělým vytvořením. A její podstatou bude vždycky záměrné zjednodušení, zhuštění a tím zvýraznění některých rysů daného jevu a potlačení či naprosté likvidování rysů jiných. Loutkové divadlo může stavět na principu pravděpodobnosti a smyslové věrohodnosti důsledně jedině při vytváření prostředí. Ale jakmile začne pracovat s hereckým komponentem, už vstupuje do oblasti stylizace. Začíná to výtvarným řešením loutky, která vždycky nutně postrádá něco z totality živého člověka, pokračuje to akcí loutky, jež je nutně soustředěna jenom na některé pohybové a gestické a minimální mimické úkony a končí hlasovým projevem, jenž se zákonitě přizpůsobuje jistě typové kresbě, která je dána vizuální, výtvarnou podobou loutky.

Mnohokrát jsem v této souvislosti uvažoval o tom, proč do našich dnů přeneslo – a nejen přeneslo, ale i rozvinulo a opodstatnilo – loutkové divadlo stojící na principu pravděpodobnosti a smyslové věrohodnosti Divadlo S + H. A vždycky jsem dospěl k závěru, že je to díky genialitě, s níž v něm byly do reality současnosti zasazeny a loutkoherecky vyřešeny základní stylizované dramatické osoby Spejbla a Hurvínka.

Zajisté – i v jiných literárních předlohách pro loutkové divadlo existují typy: král, princezna,

čert atd. Ale to znamená vždycky nutně jedinečnou a původní stylizací hereckého komponentu řešit je tvořivým způsobem právě jako novou konkretizaci a aktualizaci. Jak výtvarně, tak pohybově i hlasově. Tady samozřejmě může a musí fungovat tvořivost.

A tady také končí divadlo reprodukční, protože se nic neopakuje, ani se nezmnožuje originalita činoherního divadla.

Tady začíná divadlo interpretační.

Zklameme i podpoříme příznivce autorského divadla...

Jestli je v čem ohromná zásluha autorského divadla pro celé amatérské loutkové divadlo, potom je v tom, že objevilo a obnovilo podstatu hmotného materiálu jako základního prostředku zobrazení i sdělení.

A to přes všechny nedůslednosti, jichž se dopustilo a dopouští.

Ty nedůslednosti jsou samozřejmě v tom, že autorské divadlo zákonitě přivedlo na jeviště živého herce v nebyvalé míře. Což by samo o sobě nebylo ještě nedůsledností, kdyby občas tento živý herec nepřebíral rozhodující úlohu znakovou a komunikativní – a loutka, hmotný materiál se neocitl v roli druhořadé. Chápu, proč se tak stalo – nezakrýtý herec mohl daleko lépe komunikovat s divákem a tvořit svá témata. Takže z jistého hlediska to byl přímý útok na reprodukční divadlo v jeho nejchoulostivějším bodě – v absenci tvořivosti při poznávání a osvojování si skutečnosti.

Leč spory o funkci a užitečnosti živého herce odsunuly jaksí na okraj zájmu to, že autorské

divadlo realizované i non-tělesným, hmotným materiálem má v sobě ohromnou dávku totálnosti, komplexnosti a obraznosti. Třeba ne vždycky dostatečně využitou. A že tohle všechno je vlastností danou samou podstatou loutkového divadla.

Kolikrát jsem – jako původem i profesí především činoherec – záviděl loutkovému divadlu, že může oživit jakýkoliv předmět, že může stvořit jakýkoliv jev a jakoukoliv bytost. A to i z materiálu lidského těla, když jej nebude chápat jako přirozenou „formu lidského života“, ale právě jako hmotu, jež se zpracovává jiným způsobem než pouhým tematizováním přírodní tělesnosti. A kolikrát jsem naopak trpěl, když jsem viděl, že loutkové divadlo této možnosti nevyužívá a v zájmu pravděpodobnosti a smyslové věrohodnosti se tlačí na pole činohry.

Nuže – autorské divadlo vznikající na bázi divadla loutkového přes všechny zmíněné nedůslednosti nikdy toto vědomí o této podstatě loutkového divadla neztratilo, nikdy nepozbylo smysl pro samostatnou významotvornou schopnost hmotného materiálu. Vždycky vědělo a ví, že loutka figurativní i nefigurativní je schopná stvořit znak zcela specifického druhu a vyslat příjemci naprosto původní zprávu, která není závislá na ničem jiném, než právě na tomto materiálu a na jeho zařazení do systému jevištního jazyka. Jsme zase u autorského divadla jako u divadla, které

chce být originálním původcem uměleckého obrazu a informace o něm. Autorské divadlo existující v podobě divadla loutkového nutně a logicky této vlastnosti plně využívalo a využívá. A ve spojení se živým hercem dosahuje syntézy obsahové i formální, které mu dovoluje zmocňovat se témat a námětů, jež jsou nad míru závažné a zákonitě oslovují dospělého diváka.

Ale dovolte mi zůstat teď především u představení, která jsou určena pro diváka dětského. Není, myslím, náhodou, že jejich první vlaštovky – vlaštovky autorského divadla – se objevily na půdě mládežnických a dětských souborů, kde byly nesporně ovlivněny dramatickou výchovou a dramatickou hrou. Už tam jsem ocenil jejich přednosti. Především nekladou na bázi loutkového divadla přílišné nároky herecké. Povzbuzují spíše fantazii a představivost v kontaktu s okolním světem, přenášejí herecký komponent do objektivizace pomocí jiných materiálů. A z toho potom vyplývá, že je tu otevřeno nekonečné množství projevům tvořivosti jako schopnosti tvořit z čehokoliv cokoliv jiného.

A přirozeně se začaly objevovat soubory dospělých, jež tuto metodu začaly uplatňovat ve vztahu k dětskému diváku. Její síla je vskutku v tom, že povzbuzuje asociativnost dítěte, dává mu podněty k řadě spojení a konfrontací, žádá od něj i určité myšlenkové operace v zájmu přesného dekódování a dešifrování sdělení. V tomto

smyslu provádí toto autorské divadlo skutečnou estetickou výchovu.

Děje se tak ovšem za dvou předpokladů. Především musí být zachováno ono vědomí o specifičnosti hmotného materiálu jako zdroji původní informace přenášející umělecký obraz.

A potom musí mít tato původnost informace jistý řád.

A tady začínají jisté problémy. Neboť současné amatérské autorské loutkové divadlo pro děti začíná trpět jakousi módností, která zvláštním způsobem potlačuje jeho neopakovatelnost a jedinečnost vycházející z onoho hmotného materiálu.

Tak především se jaksi považuje za nutné vždycky zdůraznit, že nejde o skutečnost s jejími pravidly a zákony, ale o zákony a pravidla divadla. Takže se vždycky začíná tím, že se nějak předvede, že hrajeme divadlo, že předváděné děje jsou jenom „jako“. Otázka přímého spojení diváka s tím, co se děje na jevišti, jednota hlediště a jeviště se řeší buď oslovováním diváků nebo tím, že se jaksi propojuje trvale a téměř vždy násilně jevištní dění s děním mimodivadelním. Což někdy zachází až do souvislostí zcela bezděčně komických a rodí se významy, které na-prosto zatemňují smysl představení.

Aby tohle všechno bylo možné, je ovšem nutné získat pro to jakési předpoklady. A málo platné

– tyhle předpoklady se pro většinu souborů nejsnáze rodí a nalézají v nějaké slovesné předloze. V zásadě se tedy toto autorské divadlo projevuje také jistým dramaturgickým úsilím najít a poté přizpůsobit nějakou předlohu, jež vyhoví nejružnějším požadavkům pro takové nebo onaké jevištní provedení. Aby bylo úplně jasno: pokud tato dramaturgie vychází z tématu, jež je realizovatelné právě prostředky loutkového divadla, jeho hmotným materiálem, je vše v pořádku. Pokud ovšem tato dramaturgie upravuje a přizpůsobuje literární, slovesné předlohy jenom nějakým formálním způsobem – dokonce bych ještě raději řekl módním – potom už nemá nic společného s autorským divadlem. Neboť jeho podstata je kromě jiného – a pro amatéry možná především – v tom, že otevírá co největší příležitosti pro rozvoj a projev tvořivosti všech. A jak se projevuje tvořivost, jestliže fungují už vyzkoušené a odjinud přejaté stereotypy? To jsme v podstatě u šablon, panelů, které jsou prefabrikovány a přenášejí se libovolně z jedné inscenace do druhé.

Byl bych rád, aby tato moje slova byla pochopena přesně. Nejsem samozřejmě proti tomu, aby některé postupy byly uplatňovány ve více inscenacích. Vždyť konečně i takto, určitým shodným přístupem a zpracováním materiálu, se projevuje i styl jako jev, jenž sjednocuje tvůrce i díla v rovině uměleckého směru, školy, skupiny atd. Jde mně však o to, že tyto rysy se nemohou

a nesmějí stát kadlubem, do něhož se předem vtěsňají témata i způsoby sdělení. Receptem, podle něhož se lze dělat jakoby autorské divadlo.

Nepíšu tyto řádky náhodou a bez záměru. Několik posledních let vývoje amatérského loutkového divadla mne totiž přesvědčuje o tom, že toto nebezpečí tu hrozí. Je to naprosto přirozené. Autorské divadlo totiž prokázalo svou účinnost, životnost, prospěšnost. A zvítězilo totálně nad divadlem reprodukcím. To neznámá, že by reprodukční divadlo už nebylo a že by všichni přijali autorské divadlo. Leč to slovo totálně označuje skutečnost, že prostě reprodukční divadlo je spojeno s minulostí a že přítomnost i budoucnost mu nepatří. I kdyby se stále ještě udržovalo tam, kde má pro to provozní podmínky. Z tohoto důvodu prostě autorské divadlo je progresivním proudem – a proto je přirozené, že svou podobou i svými prostředky nutně přitahuje a nabízí jistá pozitivní řešení. Ale stále je třeba mít na paměti podstatu.

A ta je v amatérském divadle především v maximálním uvolnění tvořivosti jako realizování vlastního postoje ke skutečnosti, ke světu.

V amatérském loutkovém divadle to znamená uvolnění a osvobození prostoru pro specifické zobrazení a sdělení, které vyvěrá z hmotného neživého materiálu – loutky figurativní i nefigurativní.

Ne, nedejte se mýlit. Nevyháním živého herce s jeho tělem z jeviště autorského amatérského loutkového divadla. Chci tím jen zdůraznit, že to musí být onen hmotný materiál, jenž je tu hlavním původcem vlastní zprávy, informace, uměleckého obrazu. A že všechny principy divadla na divadle a aktivizace diváka jsou v tomto smyslu až druhotné. Že prvotní je existence hmotného materiálu jako onoho článku komunikačního řetězu, do něhož tvůrci inscenace kódují své informace. I když třeba potom celek informace vzniká až v souvislosti se živým hercem.

Řeknu to jednodušeji. Na počátku by měla být vždycky jistá objektivní skutečnost a jisté subjektivní zkušenosti tvůrců, které jsou zdrojem informace a z nichž se rodí témata. A tato témata — tedy rovina vidění a zobrazení určité reality, jež je závislá právě na onom „zkušenostním komplexu“ — je nutné uložit do takové podoby, která je jediné možná v onom hmotném materiálu loutkového divadla. A skrze něj se tato informace stává i přenosem uměleckého obrazu, jež přísluší právě jen a jen loutkovému divadlu. Neboli: autorství je tu závislé jak na celkovém tvořivém postoji ke skutečnosti, tak na míře a schopnosti tuto tvořivost uskutečňovat v podobě divadla loutkového.

Není to autorství textu, slov. Je to autorství zobrazení a sdělení, které existuje pouze v materiálu loutkového divadla, v loutce jakékoliv podoby. A text, slova mu samozřejmě mohou

sloužit. Což znamená, že zajisté také nesou jistou informaci, ale hlavně se podílejí na přenosu uměleckého obrazu tím, že poskytují šanci pro maximálně svobodný rozvoj specifického materiálu loutkového divadla. Proto tedy ony scénáře či libreta, která také nutně nabízejí možnost hrát divadlo na divadle, neboť takto vzniká jistý nezanedbatelný předpoklad pro ono využití hmotného materiálu. Neboť je naprosto evidentní, že na rozdíl od divadla reprodukce divadlo autorské nikterak nechce napodobovat skutečnost v jejich smyslově věrohodných vnějších podobách. Naopak — vždycky a stále zdůrazňuje, že je divadlem, v němž vznikají nové souvislosti a tedy i nové, jiné podoby a polohy jevů důvěrně známých.

Nuže:

Autorské divadlo je zajisté skokem amatérského loutkového divadla do naší současnosti.

Neboť jej činí divadlem budování rozvinuté socialistické společnosti svým důrazem na tvořivost subjektu jako schopnosti vědomě si osvojit svět.

Čtím a respektuji autorské divadlo.

A přesto si nemyslím, že je jediné možné.

Dokonce — nevěřím ani, že je na něm možné postavit celé amatérské loutkové divadlo.

Ba ještě víc — jsem přesvědčen o tom, že kdyby k tomu došlo, tak vznikne krajnost, která bude více než ošidná. Ne-li zhoubná.

Uvažujeme o pojmu interpretace...

Doufám, že mně bylo dobře rozuměno. Ale pro jistotu přece jen zopakuji onu základní cestu, již musí urazit tvůrci autorského divadla.

Na počátku je jisté téma, v němž se spojuje to, co existuje v objektivní realitě se subjektivní zkušeností. A v případě skutečného autorského divadla tu musí fungovat subjektivní zkušenost všech. Tento počátek nazvěme zdrojem informace i předmětem zobrazení.

Potom přijde fáze, kdy tvůrci inscenace tuto informaci i onen předmět zobrazení ukládají (zakódovávají) do specifického jazyka, jehož podstatou je hmotný materiál loutkového divadla nebo rovnocenné spojení tohoto materiálu s materiálem živého herce, jeho tělem.

Teprve ve spojení obou těchto fází se rodí skutečné autorské divadlo, neboť tvořivost tu funguje jak ve vztahu ke skutečnosti, tak ve vztahu k vlastnímu divadlu. Chcete-li jinak: postoj ke světu nemůže být uskutečněn jinak, než autorstvím jisté informace, která přenáší umělecký obraz, jež není realizovatelný jinde, než v loutkovém divadle.

A tím vzniká třetí fáze. Oné informace je zapotřebí dát takovou kvalitativní a kvantitativní uspořádanost, že bude skutečně schopná onen umělecký obraz přenést k divákovi jako celistvý estetický, umělecký zážitek. Je zapotřebí vtisknout proudu tvořivosti pevný řád, jenž si může činit nárok na systém a strukturu, která alespoň nějak přesahuje do oblasti umění – když už není přímo celistvým a vrcholným uměleckým dílem.

A ptám se teď zcela otevřeně a upřímně: je každý schopen ujít tuto cestu, která jediné je zárukou, že autorské divadlo bude vsutku divadlem?

Netvrdím, že pokaždé musí dojít k prolnutí a spojení všech těchto tří fází. Například dramatická výchova může různým způsobem rozvíjet a uskutečňovat první dvě fáze. Pokud setrvá jen u fáze první, potom si nikdy nebude nárokovat to, aby dospěla k inscenaci, k představení. Bude prostě jenom pomocí divadelních prvků učit aktivnímu tvořivému postoji ke skutečnosti, učit osvojování si reality. Ale jakmile chce kdokoliv dojít k inscenaci jako poměrně stabilní a fixované struktuře a k představení, jež záměrně oslovuje diváka, potom musí tyto tři fáze nezbytně absolvovat. A teď už se neptám, teď tvrdím: to vsutku není dáno každému. Zejména ona fáze třetí už vyžaduje velkou míru specifických předpokladů.

A tak se nabízí otázka, zda pro tuto třetí fázi není třeba hledat jiné řešení.

Nebo spíše: jistou oporu, která není zcela a absolutně závislá na autorství tvůrců inscenace.

Taková opora samozřejmě existuje – v textu, v literární předloze, ve slovesném subsystému.

Povšimněte si, prosím, že tuto oporu naprosto vědomě omezují pouze na fázi třetí – to jest na pomoc při hledání řádu. Činím tak ze dvou příčin. První tkví v samotném loutkovém divadle – či spíše v jeho textech. Jsem si totiž vědom toho, že nemá tolik skutečně velkých a uměleckých literárních předloh, které by také svým pohledem na skutečnost a svým pojetím loutkovosti jako jedinečné kvality divadelní zároveň a nerozlučně mohly být oporou pro ony dvě první fáze. Jde mně teď pouze o fabuli, která má svůj začátek a konec, poskytuje jisté časové uspořádání a jistou kauzální logiku, o děj jako o provedení situací a konečně o příběhy jednotlivých postav. Což všechno považuji za možnost i průměrného textu – jak pomocí uspořádat, organizovat řád inscenace, představení.

A to není málo.

Ovšem – také to není všechno.

Neboť inscenace, představení získává svůj divadelní jazyk, když text není reprodukován, opakován – ale interpretován: vyložen a realizován prostředky subsystému jevištního.

A to je druhý důvod, proč jsem omezil onu oporu textu jenom na třetí fázi. Možná důvod hlavní, neboť bych byl velice rád, kdyby pojem interpretace byl chápán jako pojem, jenž nemůže neobsahovat tvořivost:

Začíná to už dramaturgií.

Zvolíme jistý text – a nečiníme si vůbec nároky měnit a přepisovat jej radikálně. Naopak, chceme jej hrát poměrně věrně. Jenže – skutečně tvořivá dramaturgie začíná tím, že nezkoumáme technické a výtvarné nároky, jež text klade. Ale především jeho témata jako témata, která nás zajímají a která chceme sdělit my. Už tady se rodí – při zachovávaní všeho, co je v textu – jistá hierarchie témat, jež patří jenom tvůrcům inscenace; jejich postoji ke skutečnosti, jejich subjektivním zkušenostem. A už tady začíná útok na reprodukci, protože nehrajeme jenom to, co je napsáno, neopakujeme známé, ale přisouváme zdroje informace alespoň dílčí vlastní podněty. Je to první krok, ale přiznám se, že bych se s ním často v amaterských loutkových představeních spokojil, protože nutně likviduje reprodukci.

Můžeme ovšem jít ještě dále. Nemusíme se spokojit jenom s výstavbou vlastní hierarchie témat, ale můžeme v jisté míře přisouvat i témata vlastní. To jest: rozvíjet autorské podněty textu. A to buď v celku textu nebo v jeho jednotlivých situacích. A zase: nemusíme příliš připisovat

a upravovat text. Spíše uvažujeme o tom, co lze rozvinout, rozšířit a přidat prostředky jeviště.

A už jsme u druhé fáze. Při tomto dramaturgickém východisku, které text vykládá, explikuje tvořivým způsobem jako zdroj informace, který je viděn i hodnocen naším vztahem k realitě i naší subjektivní zkušenosti, takto nutně vzniká jako výraz a podoba oné druhé fáze logicky a organicky jistá koncepce jevištního subsystému.

Záměrně neříkám koncepcí režijní. I když většinou právě režijní komponent je hlavním nositelem celistvosti jevištní struktury. Ale mně vskutku nyní jde o totalitu jevištního subsystému – o představu jak realizovat onen výklad specifickými prostředky loutkového divadla. To znamená s vědomím, že pro své vidění témat textu nebo dokonce pro svá rozšíření či přidaná témata potřebuji jistě výtvarné i loutkoherecké řešení.

Poměr se obrací. Neřeším nejprve jak přenést na jeviště co nejvěrněji skutečnost, kterou předepisuje text, jak ji reprodukovat, ale co na jevišti potřebuji já, abych na textu mohl uskutečnit svůj tvořivý vztah k této skutečnosti. Víím, že loutkové divadlo tu má četná úskalí. Třeba v tom, že každý druh loutky umožňuje jenom něco, že dovoluje jenom určitý význam a že tedy nemohu bez ohledu na tyto zákonitosti budovat jakékoliv významy. A stejně tak víím, že technické zvládnutí těchto zákonitostí není jednoduché, že vyčerpává energii a čas. Ale nicméně: tohle

všechno je v interpretačním loutkovém divadle možné obrátit v jeho přednost.

Začnu zase od začátku.

Mám vybraný text. Dramaturgicky tvořivě jsem jej vyložil – na základě svého pohledu vystavěl svou hierarchii témat, po případě jej obohatil a rozvinul. Abych tato témata provedl, musím pomocí jevištního subsystému uskutečnit jisté významy jako označení skutečnosti určitého druhu. Znovu zdůrazňuji: jde o významy, které souběžně a rovnocenně označují jak skutečnost textu, tak skutečnost, kterou pojmenovávám já jako tvůrce inscenace. A nyní tedy hledám ten druh loutek, jež dovolí herecky provést tyto významy, jež potom integrovány situacemi, vytvářejí svůj smysl, téma.

Nevím, jestli jsem to napsal dost srozumitelně, ale upozorňuji na to, že tohle považuji za klíčový moment interpretace v loutkovém divadle. Nemůže vycházet od technické a výtvarné povahy loutky, již se přizpůsobuje herecký projev – to jest tvořivý podíl hereckého subjektu. Musí vycházet do tohoto subjektu, od jeho možnosti a schopnosti sdělit a realizovat ten význam, jenž je v řádu výkladu zapotřebí.

Nesporně – nabízí se námitka, že jsou četné, mnohé texty, které už s jistou výtvarnou a technickou stránkou loutky předem počítají. Jsou psány pro marionety, maňásky atd. Ano, je tomu tak. Ale i potom – nic mne nezbavuje práva i po-

vinnosti tvořivého výkladu a hereckého hledání takové realizace, jež nese významy pro tento výklad nutné. Tady mně hra vlastně poskytuje ještě pevnější oporu pro onu třetí fázi. Ale to neznamená, že tím jsou zmenšeny nebo dokonce zlikvidovány ony první dvě fáze jako fáze tvořivé interpretace, která svůj vrchol i své zakončení nalézá právě v hereckém tvořivém řešení.

A nikoliv v tom, že reprodukuji text ve všech jeho složkách.

Že opakuji obraz skutečnosti i témata.

Interpretuji je – tedy tvořím.

Jako dramaturg, režisér, výtvarník.

A především jako herec.

Skončíme dneškem

Nůžky v amatérském loutkovém divadle se rozvírají neúprosně.

Na jedné straně autorské divadlo, na straně druhé divadlo reproduční.

To první je v dravém a rasantním útoku. Má své nesporné špičky, které se zmocňují témat, o nichž se do nedávna amatérskému divadu nesnilo a vůbec ani v nejmenším nechce své působení omezovat jenom na dětského diváka. Spíše naopak – tyto špičky jsou nejvíce doma na půdě, jež oslovuje diváka dospělého. Ta také o ledasčem svědčí. Především o tom, že skončila doba, kdy loutkové divadlo bylo vnímáno a přijímáno jenom na pozadí činohry a zůstávalo v jejím stínu. A také o tom, že onen hmotný materiál je skutečně schopný být původcem informace vskutku neobyčejně závažné a složité a přenášet skrze ni vysoce hodnotný umělecký obraz. A dále to svědčí o tom, že díky tomu se tu může plně uplatnit a rozvíjet tvořivost jako výrazný osobní a osobitý postoj ke skutečnosti.

Přitom tyto špičky autorského amatérského loutkového divadla neexistují jenom v kontextu loutkářském. Jsou sterými nitkami napojeny na celý proud autorského amatérského divadla a v

mnohém zasahují i na půdu dramatické výchovy. Proto se objevují i dětské a mládežnické loutkářské amatérské soubory, které pěstují v různých podobách systematicky dramatickou hru jednou zesilující její rysy nesoucí především vůli po výchově, jindy ty, které směřují už k inscenaci, k představení. Ať tak či onak: pokladě je ve zdařilých pokusech tohoto typu vidět zřetelně snahu po rozvoji tvořivosti jako osobitým a vlastním postoji ke skutečnosti, ke světu.

Tohle vskutku skutečnému autorskému divadlu nelze upřít ani v nejmenším. Svou dramaturgii chápe jako trvalé hledání jakýchkoliv témat, která tvůrci považují za zajímavá, prospěšná, cenná. Od tématu se začíná a k němu vše směřuje. Proto mohla Eva Oplištilová napsat o (S)hledání roku 1984, kde se představovalo autorské divadlo pár excellence, že snad nikdy neviděla takovou přehlídku tvořivé dramaturgie a volila doslova termín „dramaturgické divadlo“. To ostatně platí i pro dětské divadlo – jak o tom třeba svědčí sborníky Dětské loutkové divadlo. A takhle otevřenost všem tématům, takhle vůle pojednat a sdělit je po svém, přivádí také do struktury autorského divadla zákonitě živého herce. Neboť nelze zůstat utajen, skryt divákům, jestliže je třeba být autorem, původcem zprávy, informace. Tento živý herec vskutku není na jevišti proto, aby se podle zákonů činoherního divadla měnil v dramatickou osobu – to jest stával se

znakem jiné skutečnosti. Je tu proto, že takto je každý nejlépe a přirozeně sám sebou, že takto nejlépe a nej přirozeněji mluví sám za sebe a projevuje svůj vztah k danému tématu, svůj podíl na jeho vzniku. Odtud potom nutně i leckterá představení tohoto autorského divadla, jež ztrácejí svou znakovou funkci a jsou naprosto individuální výpovědi o sobě samém.

Označující aktivita je soustředěna do hmotného materiálu, jímž se rodí znak. A to i v práci s tělem, kde velice často jsme svědky čistě loutkářského způsobu práce, kdy se tělo nepoužívá jako materiál živého přirozeného člověka, ale jako materiál neživý, hmotný. Takže divadelní jazyk - přes tolik diskutovanou přítomnost živého herce - se rodí především z hmotného materiálu a jeho vztahu k živému herci. Proto nemá toto autorské divadlo příliš velké problémy s herectvím - má-li vůbec jaké. Neboť si nemusí lámat hlavu se složitostí proměny člověka. Nabízí se mu steré jiné způsoby, jimiž může tvořit své trópy, svůj umělecký obraz. A herec může - ba přímo musí - zůstat takový, jaký je ve skutečnosti. A činí tak zase v zájmu naprosto původního tématu, jeho autorství. Neboť skrze něj divák prožívá naprostou věrohodnou autentičnost jisté lidské aktivity, která usiluje za sebe a po svém poznat a proměnit skutečnost.

Hle, jak jsme daleko od smyslové věrohodnosti reprodukčního divadla. Teď jde o věrohodnost

osobnosti, její tvořivosti, jejího nejvlastnějšího postoje k dění světa i dění divadelnímu. A tudy se otevírá cesta dál, k novým a novým tématům.

Jenže, jde taky o onen řád.

A tady má autorské divadlo své problémy.

Neboť tvoří tento řád samo ze sebe.

Musí si samo stvořit svou organizaci času a prostoru, svůj děj, své situace, své příběhy postav. Nemůže svůj řád opřít o nic, než o onu věrohodnost postojů, autentičnost lidské aktivity. Nic proti tomu, naopak. Ale - po každé je to krok do naprostého neznáma, který vstoupí na pevnou půdu velice pomalu, nejistě a jenom ve výjimečných případech. A tak se i v autorském divadle objevují ony stereotypy, jež formu zaměňují za obsah anebo zůstává jenom u pokusů, tužeb, snah. A díky tomu nemůže autorské divadlo zatím zaútočit na reprodukční divadlo jinak než obecně. Vysvětlovat mu svou teorii i praxí v čem je anachronické, zaostávající. V tom má pravdu. Ale své zaujetí pro tvořivost potřebuje nyní přenést přímo na nepřátelskou půdu, zkusit to tam, kde až doposud vládlo a vládne značně suverénně reprodukční divadlo.

A tady se nabízí vskutku terén interpretačního divadla.

Přesto, že jeho tradice je v loutkovém divadle pramalá.

Činohra ji má neporovnatelně a neskonale větší. A lety a lety pěstovanou. Pro loutkové divadlo se nyní, v této chvíli otevírá otázka, jak tuto tradici – či metodu divadelní práce – vytvořit. Samozřejmě – můžete namítnout, že to není nutné, že autorské divadlo v něm jednoho dne zvítězí na celé čáře a potře naprosto reprodukční divadlo.

Nebudu teď argumentovat tím, že to znamená také vzdát se velké části loutkového divadla, protože ne všechny jeho prostředky jsou vhodné pro autorské divadlo. Proč ne – kdyby objektivní vývoj byl tomu nakloněn, tak logicky přirozeně odumře to, co je odsouzeno k zániku. A dokonce si myslím, že k podobnému vývoji dojde, že určité druhy loutkového divadla budou jaksí odsunuty na okraj. Ale v tom pro mne není podstata, proč si myslím, že zatím autorské divadlo nemůže zcela a naprosto prorazit. Ta je v tom, že řada – a není to malá řada – nejružnějších a upřímných pokusů mne přesvědčuje o tom, že vytvořit onen řád jenom ze sebe sama není tak jednoduché. Že – marná sláva – přítomnost slušného textu je přece jenom pomocí pro toto úsilí.

A tak si myslím, že je čas zavírat pomalu ony nůžky přes skutečně tvořivou interpretaci. A ta začíná a končí herectvím.

Vědomím, že dramaturgie, režie i výtvarný komponent slouží k tomu, aby herec řešil situa-

ci tvořivě, po svém, v rámci témat, který stanovil výklad a která vycházejí z textu.

Tady je otevřený prostor pro nesmírný vliv autorského divadla na divadlo reprodukční. Jenom pro příklad zvolím text pro naše loutkové divadlo klasický – Kainarovu Zlatovlásku. Mohu ji chtít převyprávět jako důvěrně známou pohádku, nemusím vůbec do jejího textu zasahovat, A mohu se dokonce pohybovat v řádu pravděpodobnosti, smyslové věrohodnosti. Ale: musím si přinejmenším položit otázku postav, jejich interpretace. Co chci zdůraznit na tom či onom charakteru, co je pro mne v jeho příběhu důležité. A už cosi měním. Už řeším všechno nejenom od textu a jeho reprodukce, ale také od sebe a za sebe. A hledám v loutkohereckém projevu postupy, jež mně tohle umožní v jednotlivých situacích. Tím se zcela organicky cosi posouvá i v celku inscenace, vzniká představení, které nereprodukuje, ale interpretuje.

Tvoří.

Allespoň nějak a v něčem.

Netvrdím, že jsem interpretační divadlo v amatérském loutkovém divadle neviděl. Zažil jsem pár představení, která mne zaujala a dokonce strhla svou interpretační silou. Ale byla poměrně výjimečná a bylo jich málo. Přitom však ukazovala jasně, že interpretace má v loutkovém divadle ohromné možnosti – a že se v mnohém může blížit divadlu autorskému. Neboť na konec

vždycky využije bohatě a košatě znakovosti loutky a uvolní její umělost v plné síle jako tvůrce zcela zvláštní a původní informace, která přenáší ničím nenahraditelný umělecký obraz sui generis.

Pokud ovšem ví, že text nelze odříkat a akcí loutky pouze ilustrovat tak, aby všechno vypadalo jako v životě.

Pokud ví, že text a akce loutky spolu s její výtvornou podobou i možností danou technikou mohou tvořit své vlastní významy, jež se spojují v témata.

Ale to bych se už opakoval.

Qui vult vitare Charybdin

Věřím prostě, že současné amatérské loutkové divadlo nepluje jenom mezi dvěma krajnostmi.

Neboť věřím, že divadlo stojí na hereckém komponentu.

Ostatně – i autorské divadlo amatérského loutkového divadla dospělo ke svým vrcholům tam, kde si – třeba ne příliš vědomě a systematicky – poradilo s hereckým komponentem. Mohl bych tu uvádět četné příklady, ale protože jsem tak nečinil v celé úvaze, neučiním tak ani nyní. Nevyhýbám se jim proto, že bych je neměl, ale proto, že se obávám, abych neudílel známky. Či aby to někdo jako známkování nechápal: tihle jsou dobří, tihle špatní. Snažím se spíše souhrnně pojmenovat to, co je a co se děje.

A tak se dostávám k onomu hereckému komponentu jako komponentu rozhodujícímu.

A chci tím říci, že ať už je loutkové divadlo jakkoliv specifické, jedno má s ostatním divadlem vždycky společné: aktivitu herce, jež se stává koneckonců nositelem akce.

Můžete začít jakkoliv a čímkoliv, nakonec se vždycky dostanete k otázce, jakou akci – loutky figurativní či nefigurativní či živého herce – vytvoříte ten či onen význam a sdělíte to či ono téma. Technika v tom může pomáhat nebo tomu může bránit, výtvarné řešení může být ku pro-

spěchu nebo ke škodě. Můžete hrát své téma nebo pouze vykládat téma textu – na konec se zase dostanete k akci.

A aby bylo jasno: jde o akci loutkového divadla, v němž herec svou aktivitou dotváří, doformovává význam, jež loutka nese svou výtvarnou, vizuální podobou.

Tím činí loutku součástí sociálně komunikativních vztahů, jímž je divadlo. A v této komunikaci je také místo pro jeho tvořivost. Hovoříme zatím v amatérském loutkovém divadle o mnohém, V rozporech mezi Scyllou reprodukčního divadla a Charybdou autorského divadla byly vzneseny různé principiální otázky, pro něž nebyl čas – zatím – na herectví. Šlo o sám smysl amatérského loutkového divadla. Je dnes – myslím – jasné, že autorské divadlo vytvořilo tyto otázky tak tvrdě také proto, aby dokázalo plně rehabilitovat tento smysl. V tom má a bude mít svůj velký a nepominutelný význam. Nechtělo se skrývat za nic, tím méně za dětského diváka – ale rozhodlo se nést svou kůži na trh otevřeně a přímo. A usvědčilo tak reprodukční divadlo, jako anachromismus.

Netvrdím, že tento boj je dobojován, že se nebudeme ještě dlouho vracet k těmto základním principiálním otázkám. Ale je už zřejmě doba zralá k tomu, abychom do nich včlenili ještě jednu: otázku herectví.

Jako otázku, již se řeší nejvlastnější smysl každého divadla ve vztahu ke společnosti, skutečnosti.

Jan Císař: **ZÁKLADNÍ TENDENCE SOUČASNÉHO AMATÉRSKÉHO LOUTKOVÉHO DIVADLA**

Metodický materiál k 7. festivalu amatérských loutkářských souborů Čechova Olomouc 1985. Emblém: Vojtěch Cinybulk.
Vydalo Krajské kulturní středisko v Ostravě ve spolupráci s Okresním kulturním střediskem v Olomouci. Odpovědný redaktor František Kobza. Povoleno OK Sm KNV pod č. j. o 3800 310 85.

Vytiskly Moravské tiskařské závody, provoz 26 Valašské Meziříčí. Neprodejné. Určeno pro vnitřní potřebu.

časné době např. v Tvorbě, Scéně, Československém loutkáři, Amatérské scéně

- velkou pozornost věnuje jako kritik a teoretik amatérskému divadlu, s nímž spolupracuje systematicky od roku 1971 především jako porotce a v oblasti metodické pomoci, je členem rady porot a předsedou Ústředního poradního sboru pro amatérské divadlo
- knižní publikace: Život jevišti, Divadla, která našla svou dobu, Teorie herectví loutkového divadla, Základy dramaturgie I. díl, Nástin metodiky amatérského divadla
- upravil několik starších dramatických textů, především české klasické hry (např. A. Jirásek: Jan Roháč, J. Vrchlický: Česká trilogie, J. K. Tyl: Fidlovačka, V. K. Klicpera: Pražské tetičky a zbraslavští strýčkové)
- je autorem několika televizních scénářů a rozhlasové hry
- v současnosti je vedoucím katedry režie a dramaturgie na pražské divadelní fakultě

V edici ČECHOVA OLOMOUC dosud vyšlo:

Jan Malík: **Loutkářský Klicpera (1973)**
Zdeněk Bezděk. **Tři moravští autoři loutkových her (1975)**

František Sokol: **Současné problémy loutkářské dramaturgie (1977)**

Jan Dvořák: **Zkuste to s námi (1979)**

Václav Kábrt: **Loutkářská scénografie (1981)**

Sárka Štembergová-Kratochvílová: **Loutkářova řeč (1983)**