

**PROCES KOLEKTIVNÍ AUTORSKÉ DIVADELNÍ TVORBY Z HLEDISKA
AMATÉRSKÉHO HERCE V SOUČASNÉM AMATÉRSKÉM DIVADLE NA
PODKLADU ROZBORU DVOU INSCENACÍ (Láhor/soundsystem a divadlo sKrat:
Neberte to osobně!, Divadelní soubor Jana Honsy: Nevěsta)**

Představení strategie a prvních výsledků disertačního výzkumu na poli amatérského divadla

*Autor: MgA. Tereza Vyvjalová, studentka 2. ročníku doktorského stupně studia oboru
Divadlo a výchova na Divadelní fakultě JAMU v Brně*

Amatérské divadlo. Pojem, který se v českém kontextu prosazuje pro označení neprofesionálních divadelních aktivit od přelomu 50. a 60. let minulého století. V té době tento pojem *zachycuje celý rozsah diferencovaného neprofesionálního divadla i distanci od dosavadní praxe* tradičních ochotnických divadelních souborů, které se zaměřovaly na nápodobu profesionálního divadla. *Časopis Ochotnické divadlo se proměňuje na Amatérskou scénu.*¹ V dnešním (po)postmoderním světě (po)porevoluční doby je to s označením amatérského a profesionálního divadla poněkud složitější, hranice mezi neprofesionálním, neboli amatérským, a profesionálním divadlem je rozostřená, tyto dva pojmy se navzájem prostupují, vyvolávají hojně diskuse, těžko se definují. Je amatérským divadelníkem člověk v daném oboru nevzdělaný? Může být amatérem ten, kdo je za svou činnost v divadelní oblasti placen? Nebo je amatérem ten, kdo divadlo nedělá jako svou profesi? ... Přestože pojem amatérské divadlo nemá v současné době jasné hranice, dá se určitým způsobem definovat zevnitř, ne tím, že se budeme snažit rozdělovat co ještě je a co už není amatérské divadlo a je divadlem profesionálním, ale tím že se pokusíme alespoň částečně popsat jeho současný kontext, způsoby tvorby a zároveň specifické funkce, které v dnešní společnosti má.

Na začátku mého uvažování o disertační práci, a nutno podotknout, že toto uvažování bylo hojně inspirováno podněty mých kolegů i pedagogů doktorského studia, tedy stála touha popsat a analyzovat konkrétní situaci, ve které současní amatérští divadelníci tvoří, blíže specifikovat její kontext a v návaznosti na to se pokusit popsat funkce, které v jejich životě i v životě společnosti okolo nich amatérské divadlo zaujímá. Pokusím se zde teď nastínit teoretické i praktické výchozí body svého zamýšleného výzkumu v oblasti amatérského divadla.

¹ PAVLOVSKÝ, P. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, Národní divadlo, 2004. s. 21.

Kořeny a východiska současného amatérského divadla

Jan Císař v almanachu k 80. Jiráskovu Hronovu zmiňuje otázku postmodernismu v dnešním amatérském divadle s tím, že v současnosti *zaznamenáváme jeho ústup. Zanechává však po sobě hluboké stopy, stal se historickou etapou, která se promítla a nadále promítá do naší přítomnosti jako post-postmodernismus. Ten označuje fázi, v níž už výsledky a podoby postmodernismu vstupují celkem samozřejmě do celku jazyka amatérského divadla a stávají se jeho součástí.*² Hledejme tedy kořeny tohoto fenoménu v postmodernismu, v 70. a 80. letech 20. století v autorském, netradičním, neinterpretacním divadle...

Nahlédněme do odborné reflexe praxe autorského amatérského divadla 70. a 80. let, (kterou můžeme na základě výše vyslovených myšlenek považovat za podstatné východisko pro amatérské divadlo současné) a letmo i do teatrologie, abychom se pokusili popsat některé základní rysy amatérského divadla skrze vymezení vůči divadlu profesionálnímu.

Prvním specifikem, které má povětšinou příčiny v existenční nezávislosti amatérských divadelníků na divadle, je jistá dramaturgická i organizační nespoutanost. Amatérské divadelníky *nesvazují a nezavazují nastolené požadavky produkce k tomu, aby hráli podle možností denně. Nemusí se zaměřovat na široký okruh diváků, aby splnili plán návštěvnosti. Představení nemusí studovat ve stanovených termínech.* V této existenční nezávislosti podle Vyskočila nejde jen o peníze, ale také o *popularitu, postavení, společenskou roli. Amatér je ten, kdo má na to, aby si uchoval svou autentičnost.*³

Dramaturgie amatérského divadla se pak může svobodně odvíjet od motivací, které amatéry k divadelní tvorbě vedou. V obecné rovině to je touha po tvořivém sebevyjádření, také však po setkání, sdílení a sdělování. *Klíčem k dramaturgické volbě v amatérském divadle je zájmový okruh seskupení – zacílený na otázky a témata, která amatérské divadelníky zajímají v jejich mimodivadelní činnosti.*⁴

Inscenační praxe *vychází ze základního materiálu amatérského divadla – z amatérského herce. Amatérští herci nemají obvykle takovou přípravu, dlouholetý trénink, každodenní zkušenosti z práce své i druhých, znalosti získané spoluprací s vynikajícími herci a režiséry, rejstřík výrazových prostředků atd. jako profesionálové.* Nemohou proto pracovat

² CÍSAŘ, J. Jiráskův Hronov po postmodernismu in Amatérské divadlo posledního desetiletí v souřadnicích mezidruhového festivalu. *Almanach k 80. Jiráskovu Hronovu*. Hronov: Kulturní a informační středisko ve spolupráci s NIPOS, 2010. s. 19 - 23.

³ VYSKOČIL, I. Malé jevištní formy aneb Jak na to? II. *Amatérská scéna*, 1978, č. 7. s. 14 - 15.

⁴ HOŘÍNEK, Z. *Drama, divadlo, divák*. Bratislava: Tatran, 1985. s. 304 - 305.

na inscenaci stejným způsobem jako profesionální herci, slepě přejímat inscenační praxi profesionálních divadel (ač se to jistě v mnohých případech děje). *Je třeba vytvářet takové inscenace, které kladou na herce menší individuální nároky a zároveň dokážou prostor uvolněný absencí velkých individuálních hereckých výkonů, vyplnit jinou nespornou hodnotou.*⁵

Přesto, že je zde amatérské divadlo výše popsáno jako vcelku nezávislý a svébytný organismus, jehož tvorba je založena především na subjektivním pohledu tvůrců, neznamená to, že by neměly být kladeny nároky na to, aby měl výsledný tvar takové kvality, které rezonují s vnímáním divákovým. Kvalita uměleckého sdělení sice může být u amatérské tvorby obecně nahrazena jinou funkcí (např. požitek z tvorby samotné – naivní malíř maluje obrazy pro sebe, pro potěšení z okamžiku tvorby, nepotřebuje je vystavovat), amatérské divadlo je však z podstaty dramatického umění (bez diváka nedochází k naplnění smyslu tvorby) tlačeno směrem k veřejně prezentovanému uměleckému sdělení, a pokud nejde o druh divadelní produkce, která má svou specifickou společensky užitečnou funkci (např. sousedské divadlo), je požadavek na kvalitu uměleckého sdělení logický.⁶

Jakým způsobem ale dospět k „rezonujícímu“ uměleckému sdělení? Pavlovský vidí cestu v právě již zmíněné kolektivní autorské tvorbě a kolektivní improvizaci, protože síla amatérského divadla je podle něj v kolektivním entuziasmu. Vyskočil dokonce shledává autorské divadlo ve smyslu kolektivního autorství býti výsadou amatérů.⁷

Co ale znamená v divadelní tvorbě pojem autorství? Kovalčuk v publikaci *Téma: autorské divadlo* zmiňuje důležitou změnu ve vnímání autorského principu v divadelní tvorbě, která v 70. letech minulého století nastala. Autorství v divadle už není více vnímáno pouze ve smyslu autorství textu, ale také a zejména ve smyslu autorství postoje k určitému tématu, ve smyslu názoru a v autorství specifických divadelních prostředků, které k vyjádření daného postoje a názoru (vlastního tématu) divadlo volí. Přičemž východiska autorského divadla mohou být velice různorodá: na jedné straně může být východiskem již hotový dramatický text, na druhé straně jím může být pouhý námět, obecné téma; mezi těmito dvěma krajnostmi leží celá řada dalších případů.⁸

⁵ PAVLOVSKÝ, P. Divadlo v umění a mimo ně. *Amatérská scéna*, 1978, č. 2.

⁶ PAVLOVSKÝ, P. Divadlo v umění a mimo ně. *Amatérská scéna*, 1978, č. 2.

⁷ VYSKOČIL, I. Malé - autorské - netradiční - mladé. *Amatérská scéna*, 1978, č. 3. s. 1.

⁸ HOŘÍNEK, Z. *Drama, divadlo, divák*. Brno: JAMU, 2008. s. 118 - 124.

Uplatnění autorského principu v divadle znamená „podílet se za sebe“, svou výpovědí na celkové výpovědi divadelní inscenace.⁹ Touto citací Kovalčuka může být obecně definována kolektivní divadelní tvorba – každý z členů divadelního souboru se podílí na výsledné podobě inscenace, nejen však na její herecké složce, ale částečně i na dramaturgické a režijní složce inscenace. Mohlo by se zdát, že kolektivní autorská tvorba postrádá pevný řád a jde spíš o jistý druh tvůrčího chaosu jak v procesu tvorby, tak při prezentaci výsledného tvaru divákům... Nemusí tomu však tak nutně být. Na jedné straně by tu samozřejmě měla být snaha o maximální rozpoutání a uvolnění tvořivé aktivity všech zúčastněných, přitomno by však mělo být i úsilí tuto aktivitu využít, formovat ve jménu jednoty, sevřenosti ve tvaru výpovědi.¹⁰

Jednotící prvek může mít podoby různé:

Hořínek pojednává o jednotícím prvku v podobě režiséra nebo organizačního týmu: *I kolektivita vyžaduje hierarchizaci. Herci jsou zpravidla příliš „v tom“, než aby mohli v plném rozsahu plnit funkci sebekontroly, zpětné vazby, ideologického a stylového kolektivu. Užší kolektiv – tvůrčí tým – nutně uplatňuje svou vůdčí roli při konečném tvarování inscenace. (...) Herec ale není pouze nástrojem režisérova sebevyjádření, ale je jeho tvůrčím partnerem. Hlavní kvalitou přestává být velitelská vůle, na její místo nastupuje schopnost vyvolat tvůrčí ovzduší, inspirovat kolektivní tvořivost.¹¹*

Naopak rozpoutání a uvolnění tvořivé aktivity ve smyslu otevřené dramatické hry bez hierarchie popisuje Vyskočil: *Každý je aktivním autorem a spoluautorem společné tvorby. Každý má v sobě celek příběhu, všechny postavy, role. Důležité je, aby každý do sebe ten celek dostal. Aby to měl v těle. Protože jenom tak to s ním „může hrát“. – Jednotlivci se neztotožňují se svými rolemi, kdy nehrají jednotlivé role a party, ale kdy hrají a prožívají hru. Pak nejde nevnímat druhého a druhé, nejen očima a ušima, ale celým tělem. I vnitřkem. Proces tvorby v takovémto autorském divadle je přirozeně velice zdoluhavý a vede přes vzájemné objeovávání sebe i ostatních, vyladřování až ke konečnému objevení otevřené dramatické hry. Požadovaným jednotícím prvkem v tomto případě je ona otevřená dramatická hra.¹²*

⁹ KOVALČUK, J. *Téma: autorské divadlo*. Brno: JAMU, 2009. s. 13.

¹⁰ KOVALČUK, J. *Téma: autorské divadlo*. Brno: JAMU, 2009. s. 13.

¹¹ HOŘÍNEK, Z. *Drama, divadlo, divák*. Brno: JAMU, 2008, s. 122.

¹² VYSKOČIL, I. *Malé - autorské - netradiční - mladé. Amatérská scéna*, 1978, č. 3. s. 1.

Tyto dva rozdílné pohledy jsou dvěma mezními body škály, na které se autorská kolektivní divadelní tvorba může pohybovat. Přítomnost jednotlicího prvku v podobě režiséra na straně jedné a otevřená dramatická hra jako jediný jednotlicí prvek na straně druhé.

Sebeprezentace a sebepotvrzování – výmluvná výpověď amatérského herce

Oblastí mého výzkumného zájmu je tedy kolektivní autorská divadelní tvorba v současném amatérském divadle. Pole pro výzkum velmi široké. Volím tedy určitou specifikaci, určité hledisko, kritérium, kterým je amatérský herec a jeho vnímání procesu tvorby inscenace. Půjde mi o pohled člověka, který se svým osobním sdělením stojí na jevišti před divákem a snaží se s ním komunikovat. Půjde mi o popis jeho cesty od prvotního východiska inscenace ke tvaru, se kterým přichází před diváka. Půjde mi o jeho konkrétní motivace, zázemí, inspirace, zkušenosti, témata, jeho herecké metody, vztah k hereckému kolegovi, k divákovi i k divadlu obecně. Půjde mi nejen o estetickou kvalitu divadelní komunikace, ale především o amatérské divadlo jako prostředek k osobnímu sdělení. Osobnímu sdělení nejen ve smyslu prezentování svého osobního postoje nebo názoru, jenž může lehce sklouznout k bohapusté exhibici, která naprosto nekomunikuje s divákem; ale ve smyslu *sebpotvrzování a sebeprezentace, která pramení z hlubinné potřeby vyslovit se divadelní tvorbou a předkládá konkrétní divácké komunitě scénický tvar, který jsou její členové schopni číst jako svou žitou skutečnost. Takové amatérské divadlo plní ve svém konkrétním prostředí i jiné mimodivadelní a mimoestetické, mimoumělecké funkce, pro něž je divadelní jazyk pouze prostředníkem, médiem. Tyto funkce jsou různorodé, ale mají společného sociologického jmenovatele. Termín sociologický však nelze vnímat jako jednoduše přímočarý vztah mezi společností a amatérským divadlem. Jde o složité a strukturálně rozčleněné, společenské a sociokulturní podmínky produkce a recepce scénického divadelního tvaru. Neboli o amatérské představení jako projev zakořeněný v určité pospolitosti, komunitě, s níž sdílí její životní zkušenosti a mluví o nich jejím jazykem.*¹³

Na přehlídkách a festivalech amatérského divadla v letošním roce by se dalo najít mnoho inscenací, které jsou příkladem zmíněné sebeprezentace a sebepotvrzování. Hledala jsem však inscenace, které by (ač silně zakořeněny v komunitě a prostředí, ze kterého vzešly) dokázaly vyjít z okruhu svého publika a stát se sdělením, které dosahuje uměleckých kvalit a

¹³ CÍSAŘ, J. Jiráskův Hronov po postmodernismu in Amatérské divadlo posledního desetiletí v souřadnicích mezidruhového festivalu. *Almanach k 80. Jiráskovu Hronovu*. Hronov: Kulturní a informační středisko ve spolupráci s NIPOS, 2010. s. 19 - 23.

oslovuje i publikum širší veřejnosti. Dalším kritériem výběru byla jakási kontinuita, co se týče jak poetiky a způsobu divadelního vyjádření, tak dlouhodobějšího působení v oblasti amatérského divadla.

Výsledkem mého výběru jsou čtyři inscenace čtyř divadelních souborů, žánrově různorodé (pokud se v dnešní době vůbec dá mluvit o žánru...):

Neberte to osobně! - inscenace souboru Láhor/soundsystem a divadla sKrat. Strukturovaná improvizace o problémech angažovaných třicát.

Premiéra: leden 2010

Režie: Láhor/soundsystem a divadlo sKrat

Nevěsta – činoherní inscenace Divadelního souboru Jana Honsy. Magický realismus vyprávějící o hrůzné paměti jednoho místa.

Premiéra: 20. 11. 2009

Režie: Martin Františák

Fitzli Putzli – inscenace souboru Geisslers Hofcomoedianten. Site-specific. Námětem této (a nejen této) inscenace je zámek Kuks. Dnešek nahlížený barokní spiritualitou. (Císař)

Premiéra: 22. 8. 2009

Režie: Petr Hašek

Škorpil Intelektual show a Partneři.cz - inscenace souboru Antonín D.S. Drsný intelektuální humor divadelně tvůrčích divadelních kritiků.

Režie: Martin J. Švejda

Části analýz prvních dvou jmenovaných inscenací zařazují především proto, že se od sebe velmi liší způsobem tvorby. Láhor/soundsystem se v pojetí kolektivní tvorby blíží Vyskočilově otevřené dramatické hře, zatímco Divadelní soubor Jana Honsy s režisérem Martinem Františkem odpovídá svým způsobem kolektivní tvorby Hořínkově představě jednotícího prvku v podobě režiséra.

Láhor/soundsystem a divadlo sKrat – Neberte to osobně!

Kolektivní jevištní úderka (jak sami sebe zvou na webových stránkách) Láhor/soundsystem se formovala již v druhé polovině 90. let při příležitosti krajské přehlídky Malých jevištních forem a experimentálního divadla Setkání divadel ve Valašském Meziříčí. Tvorba divadelních souborů, jejichž fúzí Láhor/soundsystem vznikl, vycházela z improvizace a tato metoda se v zásadě nezměnila. Je stále hlavním prostředkem vyjádření, postupem času se však vyvinula od totální improvizace v operetě „V bikinách jdem tmou“ k více

strukturované a ukázněné improvizaci, jejímž východiskem jsou většinou předem domluvené postavy, dějová následnost a prostředí příběhu.

Tak tomu je i v inscenaci (nebo lépe řečeno v inscenačním konceptu) *Neberte to osobně*, se kterou Láhor/soundsystem postoupil (podobně jako v minulých letech s inscenacemi jinými) na celostátní přehlídce experimentujících divadelních souborů Šrámkův Písek 2010. Na konceptu i provedení *Neberte to osobně* se však kromě Láhoru významně podílelo i slovenské divadlo sKrat, pro jehož tvorbu je typické kolektivní autorství a improvizované dotváření situací přímo na jevišti.

Vznik projektu inicioval režisér divadla sKrat Lubo Burgr. Premiéra proběhla na festivalu autorského divadla v Bratislavě v lednu 2010.

Inscenace je retrospektivním vhledem do života fiktivního pěveckého sboru dvou základních škol v Šumperku. Hlavní zápletkou a konfliktem příběhu je smrt Luba – zakladatele a významného tenoru souboru, po jehož pohřbu se soubor dostává do chaotické situace ponorkové nemoci, řeší se konfliktní situace z minulosti a zároveň i budoucnost.

Děj představení není nijak dramatický, možná může působit až stereotypně (v tom smyslu, že v jednotlivých situacích se opakuje model rozvinutí a gradování jednoho konfliktu do hádky, vřavy a překřikování se, který je někdy vyvažován intimnějšími dialogy některých postav). Situace příliš nerozvíjí základní konflikt a víceméně ani neposunují děj, jsou jen jakýmsi nahlédnutím, jak již bylo řečeno sociologickou sondou, která divákovi ukazuje charakteru postav v různých kritických chvílích a divák má možnost sledovat jejich autentické reakce. Je zde patrná snaha o postižení reality. Odpovídá tomu dynamika improvizovaného jednání v situacích (jejichž průběh je předem stanoven jen určitým rámcem), která koresponduje s dynamikou situací žité reality člověka.

I herecké pojetí postav je snahou postihnout podstatu reality komunikace v sociální skupině, nejedná se však o žádné psychodrama, z představení je totiž cítit i nadhled, se kterým je divákovi tato podstata sdělována. Herci mají předem stanovené charakteru, základní motivace i kontext svých postav. Herecký projev všech herců je velmi civilní a přirozený po celou dobu představení. Nejde zde o psychologické herectví a prožívání, herci nám spíše s inteligentním nadhledem podávají svůj osobitý pohled na dané typové postavy; tématem jejich hry jsou charakteru jejich postav, které v předem daných situacích prověřují, zkoumají a zároveň prezentují divákovi. Poctivým hledáním se v tomto vyhýbají jednostrannosti, zjednodušování nebo mnohým klišé v pojetí typových postav, zároveň však divákovi ukazují postavy, které jsou mu svým projevem i charakterovými vlastnostmi povědomé (jelikož jde o postavy typové až typické, jak bylo řečeno již na začátku) a cítíme zde proto silné propojení

skutečnosti divadelní situace se skutečností námi žité reality. Jistě za tím stojí již dlouholetá zkušenost členů souboru v oblasti divadelní improvizace i výrazný pozorovací talent a schopnost vystihnout podstatu sociálního kontaktu v uzavřené sociální skupině jakou pěvecký sbor ZŠ zcela jistě je.

Jako snaha přiblížit se realitě a vytvořit její iluzi by mohly být vnímány také všechny zvukové a jiné efekty (playback, ozvěna, dým). Vytváří však příliš velký kontrast s ostatními např. scénografickými prostředky, kterými inscenace disponuje a které nejsou nijak iluzivní (např. stůl uličkou autobusu, neustálá přítomnost katafalku na jevišti, rozdělení prostoru jeviště na sektory). Zmiňované efekty jsou tak spíše vyrušením divákovy pozornosti a zabrání do děje, dalo by se říci zcizením. (Ve chvíli, kdy herci vytváří prostředí autobusu pomocí stolu, kolem kterého podélně sedí, bude dým zpoza stolu spíše příjemným žertem než podpořením iluze autobusu.)

Co se týče dramaturgie scén, kterými je divák seznamován s příběhem i tématem inscenace, na první pohled působí dojmem nahodilosti a neuspořádanosti, když se ale na výběr situací podíváme s odstupem, lze v něm číst snahu o sdělení klíčového tématu. Je zde nastoleno závažné téma vyrovnávání se se smrtí blízkého člověka. Představení má dvě roviny – současnou a retrospektivní (i když toto pojmenování je trochu zjednodušující, jelikož ona současná rovina se odehrává v roce 1997, který je pro nás také již minulostí...).

Retrospektivní rovina inscenace nám odhaluje charakter hlavního hrdiny příběhu Luba. Domnívám se, že jde o rovinu vzpomínkovou. Vzpomínkovou ve smyslu vzpomínání jednotlivých postav příběhu na různé zásadní momenty ze života souboru, v těchto je pak zakladatel sboru značně idealizován. Odpovídaly by tomu také úvodní repliky těchto retrospektivních situací: „ať to nedopadne jak na tom zájezdě do Splitu...“, „ať to nedopadne jako v tom 89 v Českém Krumlově“ atp. Po takovéto replice se setmí na jevišti, děj se zastaví a následující scéna jako by se odehrávala ve vzpomínkách postav. Vzpomínková rovina tedy reflektuje Luba jako zakladatele sboru, vše optikou jeho blízkých.

Současná rovina je potom gradací rostoucího zmatku a rozčarování ve sboru po Lubově smrti, který dosáhne svého vrcholu v okamžiku těsně před koncem představení, kdy se strhne bitka, po které se atmosféra jakoby uvolní a sbor zpívá Jingle bells. Tento zmatek můžeme vidět jako proces složitého vyrovnávání se jednotlivých postav i celého kolektivu se ztrátou blízké osoby, stejně tak se na něj však můžeme dívat i jako na rostoucí konflikty, které mají příčinu v touze po vlivu a moci. Obě tato zdánlivě protichůdná témata se zde prolínají a nejsou zcela oddělitelná. Současná rovina inscenace tedy může být chápána jako reflexe skupinové dynamiky v kritické situaci.

Téma reflexe a řešení společného problému v určité sociální skupině lze vyčíst i ve starších inscenačních konceptech tohoto divadelního uskupení. *Základem je, aby prostředí, ve kterém se děj odehrává, bylo dostatečně obyčejné, aby rovnou neimplikovalo humor. Humor musí vycházet až z charakterů.* Tento výrok vůdčí osobnosti Láhoru Petra Marka potvrzuje výše zmíněný nadhled herců nad charaktery postav, které ztvárňují a vytváří z něj až programový koncept. Zároveň nám objasňuje výběr námětů Láhorovských inscenací. Námětem je jim určité sociální prostředí (pěvecký sbor, nájemníci jednoho domu, spolek sebevrahů, bývalí squatteři a disidenti) potažmo lidské charaktery a sociální role, které v daném prostředí zaujmají. Petr Marek téma Láhorovských inscenací shrnuje: *Hrajem vlastně v různých variacích stále stejné téma ve všech našich hrách - „krize angažovaných třicátníků.“*¹⁴ Láhor je v tomto smyslu generačním divadlem. „Angažování třicátníků“ – generace, skupina lidí s podobným životním pocitem, komunita, ze které Láhor vychází a ke které se ve svých tématech navrácí.

Hlavním rysem specifické divadelnosti a poetiky Láhoru je řízená a motivicky připravená improvizace. Je pravdou, že metoda improvizace v daných okolnostech, která je hlavním prostředkem sdělení, však může být ve vztahu k tematické rovině inscenace a její čitelnosti problematická. Dle Vladimíra Fekara *jakoby si téma hry říkalo o uchopení z druhé strany, totiž o vycizelované nastudování zcela zafixovaného dramatického textu, který by dokonale rozvíjel motivy a postavy.*¹⁵

Pokud budeme na inscenaci nahlížet očima diváka, který chce téma číst skrze konkrétní divadelní znaky, očekává jasné sdělení, příběh, pak nám pro zpracování daného tématu bude metoda částečné improvizace nedostačující. Je ale možné nahlížet inscenaci z jiného úhlu pohledu, jako projev hledání nových postupů a řešení, hledání vlastního pojetí divadelnosti jako takové, jako projev osobité poetiky, který je však zároveň i porušením určité normy, divadelní konvence. A tím se stává i divadlem experimentujícím, které *je svou podstatou a funkcí trvalým nonkonformním útokem na jakékoliv normy.*¹⁶

Když se podíváme do minulosti, respektive do odborných článků, které reflektují divadelní praxi Láhor/soundsystem v letech minulých, najdeme zde některé zajímavé a podnětné, ale i protichůdné názory na metodu jejich tvorby. Jelikož metoda Láhoru stojí na hranici mezi fixovaným inscenačním tvarem (je zde předem daný koncept, fabule) a volnou improvizací (není zde předem dán pevný dramatický text, mizanscéna) jsou zde její zastánci,

¹⁴ MAREK, P. Beruška je základ, ale Láhor vcucnul všechno. *Amatérská scéna*, 2009, č. 3. s. 9.

¹⁵ FEKAR, V. Ve VALMEZU jako v Jiříkově vidění. *Amatérská scéna*, 2010, č. 2, s. 66 - 67.

¹⁶ CÍSAŘ, J. Co to je experimentující divadlo tady a teď? *Amatérská scéna*, 2008, č. 2. s. 3 - 4.

kteří ji obhajují jako experiment, ale i odpůrci, kteří by raději témata, která Láhor zpracovává, viděli ukotvená v podobě pevného dramatického textu a pevné režijně-dramaturgické koncepce.

Je jasné, že metoda improvizace s sebou nese určitá rizika, jak co se týče čitelnosti zamýšleného tématu, tak celkového vyznění způsobu sdělování. Výsledný tvar může působit *jako hybrid, jenž se musí držet pevného scénosledu, což posléze vede k tomu, že tvar vnímáme nejspíše jakoby nedbale nazkoušenou činoherní inscenaci s řadou neumělostí a nedostatků*.¹⁷ Dále je zde riziko, že fabule a koncept, který tvoří inscenaci určitou strukturu a rámeček, může být protichůdným prvkem k improvizaci jako spontánnímu projevu imaginace, ze které se pak stává *improvizace pouze ve slovním projevu bez tvorby svobodného a plného jednání v prostoru*.¹⁸

Metoda improvizace však má i svá pozitiva, momenty objevné, které překračují hranici divadelní normy a konvence a umožňují přenést na jeviště neuchopitelnost autentického okamžiku a jsou velmi osobitým a osobním vyjádřením určitých postojů, názorů i témat aktérů.

V recenzi představní „100 procent alibi“ Vladimír Hulec dokonce přirovnává improvizovanou formu Láhor/soundsystemu ke koncepci divadla krutosti Antonina Artauda, který vnímá divadlo jako *skutečnou akci a ustavičnou emanaci, že v divadle neexistuje nic ztuhlého, žádné zastavení. Divadlo je pro něj skutečným činem, tedy něčím živoucím a magickým*.¹⁹

Tuto metodu je možné také vnímat jako nový způsob pojetí autorství dramatického textu tak, jak to popsala Alena Zemančíková v diskusi lektorského sboru na Šrámkově Písku 2010: *Až na některé neúspěchy v řešení situací, to opravdu funguje jako drama. Měla jsem možnost vidět inscenaci několikrát a její podstata zůstává pořád stejná, improvizace probíhá uvnitř nějakého rastru a přitom není důsledně zapsána v dialogích, není fixována... Zdá se, že jde o další kapitolu po postmoderně, jejíž podstata je v efemérnosti tvaru; v tom, že text není zapisován (nebo se počítá s jinými formami záznamu a zápisu), nepočítá se s tím, že text bude interpretován někým dalším, celý tvar stojí a padá s lidmi, kteří se na něm teď a tady podílejí. To věští konec psané kultury*.²⁰

Tvorba Láhoru se také vyznačuje kolektivním autorstvím, které je s touto metodou improvizace logicky spjato. Kolektivním autorstvím ve smyslu Ivana Vyskočila, kdy tím, co

¹⁷ CÍSAŘ, J. Jiráskův Hronov. *Amatérská scéna*, 2009, č. 5. s. 30.

¹⁸ CÍSAŘ, J. Jeden celý a dvě poloviny dne v Písku. *Amatérská scéna*, 2009, č. 3. s. 22.

¹⁹ HULEC, V. Šrámkův Písek. *Amatérská scéna*, 2006, č. 3. s. 29.

²⁰ Alena Zemančíková. Záznam diskuse lektorského sboru na Šrámkově Písku 2010.

sjednocuje je otevřená dramatická hra, společná koexistence na jevišti. V tomto je u herců vidět obdivuhodná souhra a disciplína, s jakou jsou schopni si i přes velký počet postav na jevišti vytvářet navzájem prostor pro jednání, pro hru. Vladimír Hulec toto označuje za specifickou poetiku Láhoru – *čtrnáct herců na jevišti našlo klíč k tomu, jak tam existovat a vytvářet situace a příběh, aniž by se přeskakovali, skákali si do řeči nebo se museli nějak usměrňovat.*²¹

Divadelní soubor Jana Honsy – Nevěsta

Historie Divadelního souboru Jana Honsy Karolinka (DSJH) sahá hluboko do minulosti. Divadelní soubor, na jehož tradici DSJH navazuje, byl založen v roce 1911 při sdružení Sokola v místní části Karolinina hut' (Karolinka ještě v té době nebyla samostatnou obcí, oblast byla součástí Nového Hrozenkova). Od té doby funguje (s přestávkami v letech obou světových válek) nepřetržitě až do současnosti. Jde o soubor s dlouholetou tradicí a kořeny v ochotnickém divadelnictví tradičních činoherních souborů²², které se svou tvorbou zaměřují na nápodobu profesionálního divadla²³.

Od roku 1977 divadelní soubor spolupracuje s profesionálními divadelníky. Tento fenomén v Karolince započal herec Městského divadla Zlín Jan Honsa (po jeho předčasné smrti přebral soubor jeho jméno do svého názvu), po něm režii *postupně přebírají Antonín Navrátil, Alois Hajda, Karel Semerád či Miroslav Plešák. V roce 2003 přichází do souboru Martin Františák.*²⁴

Výrazným divadelním počinem vzniknuvším pod taktovkou režiséra Martina Františáka byla inscenace *Doma* (2006) - autorský text Martina Františáka, který je jakousi reflexí tříletého období života na samotě ve valašských kopcích. *Hra vznikala z pudu sebezáchovy. Z horské samoty mě nutnost po třech syrových letech odstěhovala do města. Opustil jsem tehdy několik hlubokých přátelství z horských samot a ztrácel se ve městě a*

²¹ Vladimír Hulec. Záznam diskuse lektorského sboru na Šrámkově Písku 2010.

²² *Český termín ochotnické divadlo je opouštěn v průběhu 50. a 60. let 20. století a pro pojmenování nových tvůrčích způsobů a forem (např. amatérská divadla poezie a divadla malých forem) se používá pojem amatérské divadlo jako vymezení se vůči tradičním činoherním souborům zaměřujícím se na nápodobu profesionálního divadla, kteří byli nazýváni ochotníky.* (PAVLOVSKÝ, P. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, Národní divadlo, 2004, s. 21)

²³ PAVLOVSKÝ, P. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, Národní divadlo, 2004, s. 21.

²⁴ Programová brožura Jiráskova Hronova 2010.

*bludech. Pocit viny, že jsem cosi zradil a ztratil, k čemusi nutil. Nějak na to všechno odpovědět a neztratit stopu.*²⁵

Hra rozvíjí příběh „ztraceného syna“ vracejícího se do rodného kraje na pohřeb matky. Děj je zasazen do času ničivé povodně. Tématem dramatu je zobrazení autentické současnosti valašského kraje s otázkou po minulosti, po kořenech domova. Její dramatičnost vyrůstá z konfliktu ve vztahu k rodovému dědictví, ke gruntu, který znamená nejen hmotný majetek, ale i podstatu, základ, kořeny.

Inscenace textu Doma, který Františák napsal přímo pro Divadelní soubor Jana Honsy dotvářel při procesu inscenování, se setkala s velkým ohlasem. Byla opět nominována na Jiráskův Hronov, v anketě Divadelních novin získala 6. místo mezi profesionálními inscenacemi, velké množství repríz svědčí také o pozitivním diváckém ohlasu, záznam z představení Doma uvedla i Česká televize, text Doma byl inscenován v Národním divadle.

Kvalita inscenace Doma však není pouze otázkou Františákova umně napsaného dramatického textu a jeho režijních schopností, ale i toho, že inscenace skrze herce bezprostředně odkazuje na žitou realitu, ze které vychází. Text Doma (jehož závěrečným autorem je Františák) vznikl kolektivní spoluprací na základě životní zkušenosti herců i režiséra. *Karolinští herci jsou strážci pravdy této hry. Proto říkají, že nehrají, ale jsou... Nebýt herců z Karolinky, tak Doma nikdy nevzniklo.*²⁶

Poslední inscenací Františáka s karolinským divadelním souborem je Nevěsta. Ta bude předmětem důkladnější analýzy. Inscenace měla premiéru 20. září 2009 a získala nominaci na Jiráskův Hronov 2010 z přehlídky Divadelní Děčín.

Východiskem pro tuto inscenaci byl pravdivý příběh ženy, vesnické nevěstky, kterou za drobné služby či finanční pomoc prodávala její vlastní matka. Námětem pro psaní scénáře byly Františákovi deníky hlavní hrdinky Anny Javorkové, které našel zhruba před deseti lety na Santově (kopci Vsetínských vrchů) v polorozbořené chalupě. Nejdříve se domníval, že jde o zápisky dítěte, jelikož bylo vše zapsáno úhledným písmem a u každého zápisu byla nakreslena kytička, avšak po hlubším prostudování textu zjistil, že jde o záznamy staré ženy popisující sny o její mamince, které zapisovala až do konce svého života. Příběh Anny Javorkové Františák přesunul do blíže neurčené krajiny pohraničí, která byla po odsunu sudetských Němců brutálně osidlována lidmi z různých koutů republiky, kteří si tam přivezli

²⁵ Tisková zpráva Národního divadla k dvojinscenaci Otec/Doma in *Národní divadlo* [online]. Dostupné z www.narodni-divadlo.cz/.../8d01b3c01ac846c1a148df253ca0274e.doc

²⁶ Martin Františák in CÍSAŘ, J. Karolinka v Národním. *Amatérská scéna*, 2007, č. 4. s. 3 - 4.

*své zvyky, své nářečí a touhu po jakémsi Clondiku – zadarmo, nebo za pár korun mít všeho hodně...*²⁷

Příběh „nevěsty“ je vyprávěn retrospektivním magicko-realistickým způsobem, který se vyznačuje silnou poetičností, prolínáním současnosti s minulostí a hrozbou budoucnosti. Do zapadlé vesnice přichází mladá lékařka Olga, dcera Anny Javorkové, která díky adopci vyrůstala mimo tento šokující a hrůzný kontext, a těsně před smrtí své matky nyní objevuje svou rodinnou historii. Příchod této ženy, stejně jako blížící se smrt Anny Javorkové, je impulsem, který ve vzpomínkách obyvatel vesnice a v denících „nevěsty“ (tyto jsou v průběhu hry citovány) vyjevuje paměť místa, probouzí minulost, která se magicky mísí se současností.

Inscenace disponuje velmi expresivními prostředky – zejména herecký projev je vyexponovaný mnohdy až na nejvyšší možnou únosnou míru divákova vnímání. Hudba Davida Smečka je také výraznou složkou inscenace, v mnohých situacích dotváří poetickou, lyrickou rovinu inscenace, v jiných situacích či intermezzech podporuje jejich groteskní nabubřelost. To vše v kombinaci se silným příběhem vytváří inscenaci tematicky velmi vrstevnatou.

Příběh inscenace se odehrává pouze ve dvou dnech, je však vcelku komplikovaný a jsou v něm věci nedořečené. Dvě časové roviny inscenace – současnost a „oživlé vzpomínky“ se vzájemně prolínají (avšak až na několik dílčích momentů se nepropojí), není přesně stanovená jejich hranice, situace nejsou přísně pointovány, jedna přechází v druhou, v některých momentech jde o asociativní způsob vyprávění. Postavy v průběhu častokrát přicházejí a odcházejí z prostoru jeviště. Vytváří to dojem kroužení postav kolem daného místa, dojem neklidu.

Celkově jde o inscenaci významově velmi vrstevnatou. Hlavním motivem příběhu je přicházející smrt Anny Javorkové a to, jak se s ní vyrovnávají lidé jí nejbližší (její dcera, její soused – učitel, Kučera, myslivci); jak je probouzena nesmířená minulost místa; jak je odhalován příběh Anny... Přivandrovalci se *zmocňují uměle vyprázdněného prostoru brutálním způsobem, a to nejen jeho materiální podstaty - znásilňují nejen dvě nevěsty, ale znásilňují i tento genius loci.*²⁸ Nese téma zasunutí vlastní viny, lhostejné zrůdnosti, s jakou je člověk schopen obhájit si i sám před sebou vykořisťování nevinných. I když o úplné nevině

²⁷ Televizní dokument J. A. Pitínského *Nevěsta kvetoucí aneb Bašó na Valašsku*. Česká televize [online]. Dostupné z <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10169715607-nevesta-kvetouci-aneb-baso-na-valassku/308295350260004/>

²⁸ Vladimír Štefko. Záznam diskuse o představení *Nevěsty* 3. 8. 2010 z Problematického klubu na Jiráskově Hronově 2010.

Anny a její matky můžeme také pochybovat. Nemají vinu, ale zároveň nemají dost síly postavit se okolnostem, do kterých je osud dostal. Jsou zahrnány do kouta a nakonec neumí žít jinak.

Můžeme sledovat i několik dílčích tematických a dějových motivů, které jsou nesený jednotlivými či kolektivními postavami. Olga – lékařka, která přichází do vesnice pátrat po své minulosti a kořenech. Tato postava s sebou nese téma potřeby poznání vlastní minulosti i za cenu bolestivého a šokujícího zjištění. Zároveň může být vnímána jako *personifikovaný osud, který doběhne* skryté činy a viny minulosti obyvatel vesnice.²⁹ Je pro diváka postavou, se kterou se nejsnáze ztotožní – je stejně jako ona pozorovatelem zvenku, tím, kdo objevuje příběh.³⁰ Vlastík společně se svými dlužníky je obrazem současného stavu vesnice v pohraničí. Chataři obrazem dalšího stádia uzurpování a devastování prostoru, pro „původní“ obyvatele jsou zmiňovanou hrozbou budoucnosti.

Herecký projev některých postav (starosta, učitel, Jana, Anna a v některých případech i její matka) je velmi halasný a expresivní, herci jen velmi málo pracují s dynamikou hlasu, rytmická intonace někdy vyznívá až stereotypně. Ne tolik výrazný projev Olžin se vedle nich ztrácí, je najednou příliš realistický. Herecké ztvárnění Kučery je barvitým výkonem - Křenek v roli Kučery dokáže být tvrdým a nepřístupným chlapem, nabručeným dědkem, i zjihlým otcem. Je zde i kolektivní postava vesničanů či myslivců (podle toho, v jaké situaci se zrovna ocitáme), kde potenciál mužské energie na jevišti je obrovský, avšak zdaleka není naplněn. V některých situacích (i přes halasnost projevu této kolektivní postavy) inscenace ztrácí tempo, herci nedrží v těle napětí, jsou nejistí. Jejich souhra funguje v okamžiku zpěvu, kdy jde poznat, že něco takového je jim vlastní, cítí se jistěji.

Problematické pro mnohé herce bylo i vyrovnávání se s poeticko-lyrickou rovinou dramatického textu, u některých se proto v takto zaměřených chvílích z hereckého projevu stává spíše přednes lyrického textu. Jak uvádí Štefko v recenzi představení na Jiráskově Hronově: *šokujícím způsobem zapůsobila absolutní nepráce s mizanscénou, která je obvykle v divadle klíčem k významu* a která dává hereckému jednání v prostoru hlubší smysl a zároveň je herci oporou při vytváření hereckého jednání. Některé situace jsou potom pro diváka nepochopitelné, když se v nich navíc prolínají dvě časové roviny a spoustu dalších dílčích témat. Mizanscénám situací a hereckému jednání příliš nepomáhá ani scénografie –

²⁹ Alena Zemančíková. Záznam diskuse o představení Nevěsty 3. 8. 2010 z Problematického klubu na Jiráskově Hronově 2010.

³⁰ Pokud samozřejmě nejde o diváka, který by byl s příběhem inscenace nějak osobně svázán. V tomto smyslu by bylo velmi zajímavé pozorovat odlišné vnímání příběhu festivalovým či přehlídkovým publikem (které je jakousi odbornou veřejností) a diváky, z jejichž sociálního prostředí příběh vyrůstá.

v nahuštěném prostoru *brání rozvíjení alespoň elementárních pohybů herce na jevišti.*³¹ Těžko říci, co bylo omezením prostoru dřevěnými trámy myšleno, můžeme jej vykládat jako symbol otevřenosti (prostor má základy, ale jakoby postrádal zdivo, jako by byl volně přístupný a přístupný každému), jako symbol útulnosti (tím, jak je vymezený prostor vzhledem k celkové velikosti jeviště poměrně malý a přesto se v něm odehrává většina děje, vzniká dojem opravdového pokoje), jako snahu vytvořit divákovi autentičtější dojem valašské chalupy, ale i jako symbol naivního způsobu nahlížení příběhu v denících Anny Javorkové (vždyť podobným způsobem si označují své příbytky při hře děti).

V inscenaci můžeme sledovat více prvků, které by mohly přímo odkazovat k realitě. Například jméno Anny Javorkové je v inscenaci zachováno, odkazuje nás ke konkrétnímu místu, ke konkrétnímu osudu, skrze který je sdělováno téma uzurpátorství, brutality, lidské malosti, ale i bezradnosti a nejistoty. Domnívám se, že v některých pasážích jsou deníky Anny Javorkové přímo citovány. Javorková jako osoba, která skutečně existovala, je tímto na jevišti v průběhu děje zpřítomňována; nejde však o dokumentární divadlo, spíše o vyjádření soucitu s příběhem této ženy nebo vyslovení úcty.

*Františák s oblibou režiruje inscenace, ve kterých se snoubí poetické vidění s neúprosností rurálního světa. Jeho režijní styl, který on sám označuje jako magický realismus, se dá charakterizovat průzračnou archetypálností.*³² V Nevěstě však je vršení poetických, symbolických a k nim kontrastních realistický či naturalistických motivů až příliš. Celkově tyto divadelní prostředky pak vytváří rozporuplný dojem – někdy vyvolávají pocit nezáměrnosti a nahodilosti, na druhé straně tušíme, že mohou být velmi promyšleným způsobem sdělení (které by člověk od zkušeného režiséra očekával), které je však pro jeho nejednoznačnost možné donekonečna vykládat.

I přes zmíněné nedostatky inscenace stále disponuje velmi silným námětem a představuje velmi silná témata. Je odvážným krokem, který otevírá *velké společenské téma devastace krajiny přistěhovalci.*³³ Je pravda, že nebývalý úspěch předchodí inscenace Doma vzbudil velká očekávání. A i když v menší míře nebo v dílčích projevech, můžeme i v této inscenaci stejně jako v kusu Doma vnímat zakotvení jeho aktérů v mimodivadelní skutečnosti, kterou hra popisuje.

- Z Karolinky bylo spousta lidí, co osidlovali pohraničí. Starý Matoušek – sklář, ten tam dělal starostu, oni tam jen rok a půl pili a prodávali věci po tych Němcov, měli tam barák

³¹ ŠTEFKO, V. Nevesty boli doma. *Zpravodaj Jiráskova Hronova*, 2010, č. 6. s. 8.

³² ŠOTKOVSKÁ, J. Krvácející třešně a luďácká hovna. *Zpravodaj Jiráskova Hronova*, 2010, č. 6. s. 9.

³³ Jan Císař. Záznam diskuse o představení Nevěsty 3. 8. 2010 z Problematického klubu na Jiráskově Hronově 2010.

a v tom baráku ještě zůstali tři Němky a on vždycky, jak byl popity, tak už tam večer buchal na ty Němky.

- Tak, jak říká Joža, ti lidé tam šli jen za tím ziskem a nakonec se všichni vrátili, aby konečně žili tady.³⁴

³⁴ Televizní dokument J. A. Pitínského *Nevěsta kvetoucí aneb Bašó na Valašsku*. Česká televize [online]. Dostupné z <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10169715607-nevesta-kvetouci-aneb-baso-na-valassku/308295350260004/>