

## OBSAH

ÚVOD .....	4
1. K PROBLEMATICE CHARAKTERISTIKY, NÁZVU A DRUHOVÉ SAMOSTATNOSTI DIVADLA POEZIE.....	6
2. SCÉNICKÉ PROSTŘEDKY A INSCENAČNÍ POSTUPY DIVADLA POEZIE.....	14
2.1. Volba textové předlohy, její dramaturgický rozbor, téma a účel inscenace a dramaturgicko-režijní koncepce .....	15
2.2. Tvorba scénáře, metoda lyrická a epická, možnosti scénické kompozice, významová figuralizace, úpravy textu a jeho členění do hlasových partů pro herce .....	18
2.3. Scénické prostředky metaforického jevištního vyjádření a umocnění působivosti textu v DP.....	23
2.4. Rozdílné přístupy inscenátorů a vnímání smyslu DP .....	32
3. HISTORIE, VÝVOJ A INSPIRAČNÍ ZDROJE DIVADLA POEZIE.....	36
3.1. České národní obrození, nový mediální význam literatury a počátky jejího „uměleckého“ přednesu .....	38
3.2. Avantgardní umělecké směry, první recitační kolektivy, Jindřich Honzl, Emil František Burian, voiceband a koncepce „poetického divadla“ .....	39
3.3. Přerušování svobodného vývoje umění, nástup cenzury a politické propagandy, první uvedení termínu „divadlo poezie“ .....	45
3.4. Období částečného politického uvolnění v letech 1956 – 69, vznik WP, hnutí malých divadel a zlatá éra DP i uměleckého přednesu .....	47
3.5. Období „normalizace“ – obnovení politického útlaku a cenzury, ovlivnění DP scénickými prvky autorského divadla a divadla rituálu .....	56
3.6. DP po roce 1990 – všeobecný pokles zájmu o obor, trend inscenování humorných a nonsensových textů, období mezidruhové umělecké syntézy.....	67

4. DIVADLO POEZIE? Závěrečné shrnutí .....	80
5. SEZNAM LITERATURY .....	88
6. PŘÍLOHY .....	94

*Motto:* „...divadlo dovede dříve reagovat na stav světa kolem sebe inscenací nedramatického textu, dramatická tvorba jako svébytný a vrcholný útvar dozrává později. Je proto nesmyslné tvrzení některých divadelních teoretiků o tom, že divadlo poezie není divadlem v pravém slova smyslu. Není inscenací dramatu, ale divadlem je, a to v plném významu toho slova.“

Alena Zemančíková

*(Poznámky o tvorbě scénáře divadla poezie. s. 23-24)*

## ÚVOD

Tématem mé diplomové práce je zkoumání jedné z oblastí českého alternativního divadla, pro kterou se v 50. letech 20. století začal používat ne zcela výstižný a dodnes diskutovaný název: divadlo poezie.

Jedná se o specifický druh divadla, který si nikdy nezískal většinový zájem a popularitu divadelních tvůrců ani laického či odborného publika. Mnoho lidí přesně neví, co si má pod tímto pojmem představit. Doposud nevznikla ani souhrnná definice, na které by se divadelní teoretici jednoznačně shodli. Někteří z nich otevřeně pochybují o tom, že vůbec jde o svébytný a plnohodnotný divadelní projev.

Tzv. divadlo poezie (dále jen DP) přesto už více než 60 let oficiálně existuje. Má svou historii, své významné tvůrčí počiny, příznivce mezi divadelníky i diváky a také hlavní a stálou scénu – festival Wolkrův Prostějov.

I zde, v nejužším středu dění a okruhu příznivců, znalců a odborníků, ale rok co rok probíhají diskuse o tom, co vlastně DP je a není, a zda zhlédnuté inscenace mají potřebné vlastnosti, kterými by se takto označené divadlo mělo vyznačovat.

Mým záměrem je fenomén DP (a polemiky o něm) přehledně zmapovat a přispět k některým otázkám a názorům vlastními postřehy, k nimž jsem v letech 2009 – 2016 dospěl jako účastník i spoluorganizátor Wolkrův Prostějov a jako člověk pokoušející se tvůrčím způsobem pracovat s literaturou a přibližovat ji (nejen divadelnímu) publiku.

Kromě podrobného pohledu na charakteristiku a vymezení DP jako druhu (v odborné literatuře bývá DP často označováno jako žánr) zde věnuji pozornost jeho inscenačním prostředkům, možnostem a postupům.

Budu sledovat jeho historii související s dějinami tzv. uměleckého přednesu a avantgardními uměleckými směry meziválečného období od počátků až do nedávné minulosti a současnosti (která dosud nebyla systematicky popsána a zhodnocena). Připomenu také inspirační zdroje a dobový kontext vývoje tohoto druhu divadla, pokusím se vytvořit přehled významných inscenací (a určitých „dobových trendů“), s nimi souvisejících divadelních souborů a důležitých tvůrčích osobností.

Události jednotlivých období doložím citacemi odborné literatury a autentických materiálů, zejména dobových recenzí a vzpomínek pamětníků.

Zamyslím se také nad uměleckými přínosy, riziky a smyslem tohoto způsobu divadelní tvorby a jejími budoucími perspektivami, zejména ve vztahu k tvůrčí práci s literárními texty a jejich uměleckému zprostředkování veřejnosti, tzn. téma: divadlo jako prostředník a cesta k literatuře, zejména k poezii - například pro lidi, kteří ji v její psané a tištěné podobě nevyhledávají nebo odmítají.

Mnoho současných inscenací DP (je možné říci, že většina) vzniká v rámci literárně-dramatického oboru základních uměleckých škol, a DP proto úzce souvisí s pedagogickými zájmy výchovné dramatiky. Dramatická výchova využívá literární texty nejen jako materiál k divadelní a přednesové interpretační práci. Mnohdy s nimi pracuje v rámci tematických bloků a lekcí, strukturovaných dramát nebo jich užívá jako prostředku k navození atmosféry a inspirace pro hru a vlastní tvorbu účastníků. Přistupuje k nim tvůrčím způsobem, což je zároveň jeden z klíčových principů DP.

Rád bych proto touto prací přispěl k poznání DP a jeho možností jako zdrojem případné inspirace pro dramaticko-výchovnou pedagogickou činnost a uměleckou tvorbu.

## 1. K PROBLEMATICE CHARAKTERISTIKY, NÁZVU A DRUHOVÉ SAMOSTATNOSTI DIVADLA POEZIE

Roku 1953 se termín „divadlo poezie“ poprvé objevil jako podtitul inscenace *Sloky lásky* (předlohou byla stejnojmenná sbírka reflexivní milostné poezie sovětského básníka Stěpana Petroviče Ščipačova, uvedlo Armádní umělecké divadlo v Praze pod vedením E. F. Buriana) a napříště se ujal jako označení pro typově podobnou a příbuznou divadelní tvorbu.

Tím může být myšleno:

- 1) inscenování poezie jako literárního druhu;
- 2) obecně inscenování nedivadelních – literárních textů, které v DP nejsou dramatinovány, ale dramaturgicky upraveny a autorsky interpretovány;
- 3) častá nedramatická a nesyžetová (lyrická) kompozice těchto jevištních tvarů, která byla již v době meziválečné avantgardy typická pro tzv. poetické divadlo;
- 4) specifický styl herectví, který využívá principy přednesu a tzv. osobnostního herectví a často bývá kombinovaný s kolektivní recitací, hlasovou orchestrací a zpěvem.

Aniž by to E. F. Burian zamýšlel, z jeho podtitulu určeného jediné konkrétní inscenaci se tak stal název pro celou oblast určitých možností divadla a jeho pojetí, kterou někteří tvůrci a teoretici prohlašují za svébytný umělecký druh, zatímco jiní toto vymezení vytrvale zpochybňují.

Diskuse, trvající celá desetiletí, je dosti komplikovaná a zatím bez konečného rozuzlení, především proto, že má několik příčin.

První z nich se týká problému, zda atributy, kterými se inscenace tzv. DP vyznačují, jsou natolik přesně vyhraněné a jedinečné, aby se jimi mohl tento druh divadla jednoznačně odlišit nebo osamostatnit od jiných. A v případě, že jsou, jedná se potom ještě vůbec o divadlo? Těchto atributů je navíc tolik, že i pro příznivce a znalce DP bývá problém všechny vyjmenovat a přesně vystihnout.

Druhá příčina tkví v samotné slovní podstatě termínu DP, který se ukázal být jako název pro inscenace, jež chce označovat, nevýstižný a zavádějící.

Z těchto důvodů DP až doposud postrádá všeobecně platnou definici, která by pojem dokázala stručně ozřejmit blíže nezasevěčenému zájemci a vystihla podstatu a specifické vlastnosti DP komplexním, jasně srozumitelným způsobem.

„Divadlo poezie je sémiotický překlad z jazyka literatury do jazyka jeviště bez nároků na zužitkování dramatických atributů divadla s charaktery a konfliktem. Bez nároků, ale na druhé straně nikoli bez možností, když to literární předloha a schopnosti scénáristy, režiséra a účinkujících umožňují a je-li to v souladu s uměleckým záměrem souboru.“ (WEIDLER, E. *Divadlo poezie*. s. 10)

„Divadlo poezie je osobitý druh jevištního díla, které prostřednictvím uměleckého přednesu ztvárňuje literární text do zosobněné a subjektizované výpovědi, přičemž pro její umocnění a dotvoření využívá rozličné prostředky a postupy scénické konkretizace.“ (LESŇÁK, R. *Umelecký prednes*. s. 65)

„Divadlo poezie je vlastně pokusem o metaforický scénický ekvivalent nedramatického textu, který je výrazně autorsky interpretován, tzn., že text je nejen cílem interpretace, ale i východiskem a prostředkem sebevypovědi inscenátorů.“ (ROUBAL, J. *Ortel(n)*. s. 4)

„Divadlo poezie je (...) scénické vyjádření, naplnění „duše literárního díla“ – tedy ne jeho obsahu, jak je vyjádřen například v příběhu, tématu, ale jeho vnitřního smyslu, významového napětí, náboje emocionality, zvukových a metaforických kvalit textu.“ (ŠRÁMKOVÁ, V. Anketa. In: *Zápisník XXIII. Hviezdoslavovho Kubína*. s. 22)

Podobných pokusů o charakteristiku, čím vším se DP vyznačuje (i nevyznačuje), bylo učiněno v průběhu let mnoho. Ze všech je patrné, že vysvětlit a shrnout, co je DP, je přinejmenším obtížné a veškeré pokusy o odpověď vyvolávají spíše další otázky. Mým zájmem není zde tyto materiály v úplnosti shromáždit, citovat a porovnávat. Rozborem informací, které obsahují, se ale pokusím vnést do vystižení podstaty a typických rysů „ideálního“ DP více světla.

„Divadlo poezie představuje specifický druh na pomezí divadla a uměleckého přednesu. S přednesem má společné zaměření na tvůrčí výklad a interpretaci literární předlohy (básnického či prozaického textu), kdy do popředí vystupuje mluvené slovo. K zesílení účinku a předání sdělení může inscenace využít i pohybových, výtvarných a zvukových prvků, jejichž cílem není ilustrovat či dramatizovat literární text, nýbrž vytvořit jeho metaforickou scénickou podobu. Pro celostátní přehlídku Wolkrův Prostějov jsou inspirativní zvláště ty inscenace, v nichž se literární text stává podnětem pro sebevypověď inscenátorů.“

Takto je DP v propozicích NIPOS–ARTAMA pro rok 2016 definováno zájemcům o účinkování na 59. celostátní přehlídce uměleckého přednesu a divadla poezie Wolkrův Prostějov (dále jen WP).

WP, oficiálně nazývaný také „festival poezie“, je téměř od počátku své historie (1957) hlavní scénou DP na území ČR. Význam přehlídky a amatérského divadla je pro jeho tradici a rozvíjení o to zásadnější, že profesionální umělecké scény a soubory (např. Divadlo Viola, Divadlo Na zábradlí, Divadlo Husa na provázku, Národní divadlo moravskoslezské a další) se DP věnují jen příležitostně.

Uvedená charakteristika je stručnou a přehlednou syntézou mnoha výše zmíněných popisů DP a může ve své současné podobě (k níž dospěla až v posledních letech) dobře posloužit jako orientační, případně návodný materiál zájemcům, kteří se chtějí o kvalitní inscenaci náležející k tomuto druhu divadla pokusit.

V její první větě je pojmenován jeden z nejtypičtějších rysů DP – styl jeho hereckého projevu, který je „na pomezí“ uměleckého přednesu. Tím je DP skutečně svébytné a odlišné od jiných druhů divadla (podrobněji v kapitole o inscenačních prostředcích a postupech).

Druhá věta se týká inscenačních látek (předloh) DP. Těmi jsou tzv. literární texty, tzn. s výjimkou dramát jakékoli básnické i prozaické texty. Zde se ukazuje, jak je termín DP zavádějící. Nezdramatizovaná inscenovaná beletrie nebo jakýkoli jiný text kromě dramatu se teoreticky může nazývat DP.

Další atributy zmíněné v této větě – tvůrčí výklad a interpretace literárního textu a důraz na mluvené slovo – nejsou jedinečným vlastnictvím DP. Mohou je využívat i jiné druhy divadla (např. činoherní dramaturgie atd.).

Třetí věta však přináší zásadní informaci. Pohybové, výtvarné a zvukové prvky inscenace jsou využity k zesílení účinku zvoleného literárního textu, který není dramaturgizovaný, ale metaforicky scénicky pojednaný. To je patrně nejdůležitější a nezpochybnitelné specifikum DP. Ústředním prvkem jeho inscenací jsou samotné texty a všechny ostatní scénické prostředky slouží k umocnění jejich působení na diváka. Zatímco ostatní druhy divadla vnímají text jako výchozí materiál, nebo jeden z několika rovnocenných prvků inscenace (některé texty a mluvené slovo dokonce záměrně minimalizují, nebo přímo vylučují), v DP je text (mluvené slovo) na prvním místě.



Vytvoření „metaforické scénické podoby textu“ a „sebevýpověď inscenátorů“ mohou využívat i jiné druhy divadla (např. pohybové a taneční). Pro DP se ale v jeho začátcích obojí stalo typickým a žádaným rysem.

Z rozboru uvedené definice vyplývá, že diskuze o oprávnění DP být samostatným druhem divadla má své opodstatnění. Některé jeho typické a požadované vlastnosti, které se v charakteristikách uvádějí (naplnění duše, vnitřního smyslu a emocionality díla, tvůrčí autorský přístup inscenátorů atd.), jsou zcela běžnými a samozřejmými předpoklady kvalitního současného divadla bez ohledu na druh či žánr. Zcela jedinečných atributů, které se nevztahují na další divadelní druhy, nezbyvá mnoho.

Je to:

1) literární text a jeho divadelními prostředky umocněná umělecká působivost jako ústřední prvek celé inscenace a

2) specifický druh herectví, který má blízko k různým formám sólového i kolektivního přednesu.

Nezpochybnitelně vlastní charakteristické doklady své odlišnosti a svébytnosti má tedy DP pouze dva, i to by však jako důkaz jeho oprávněné druhové samostatnosti mohlo stačit.

Ke složitosti problému ale přispívají pochybnosti týkající se výše zmíněné nedramatické (nesyžetové, lyrické) kompozice divadelně-poetických inscenací. Kritikové DP namítají, že u těchto jevištních tvarů vlastně nejde o divadlo v pravém slova smyslu.

„Po dlouhá léta jsem s ním (pozn. s DP jako druhem divadla) měl hrozné potíže, považoval jsem jej za nečistého podivného křížence, který nedává prostor ani literatuře, ani divadlu. Upřímně řečeno: řada produkcí tohoto typu mne svou úrovní a podobou v tomto názoru jenom utvrzovala, neboť se jím organické spojení poezie a divadla nedařilo, literatura byla divadlem utlačována a divadlo bylo spíše jakousi dekorativní záležitostí, jejíž vztah k literatuře bylo velmi těžké rozpoznat.“ (CÍSAŘ, J. Paměť divadla VII. *Amatérská scéna*. 2008, č. 2, s. 65)

Divadlo a literatura, zejména pak poezie, jsou podle tohoto názoru chápány jako „dva evidentně různé umělecké jazyky a média“ (ROUBAL, J. *Divadlo jako neodhozený žebřík*. s. 113), a nabízí se proto otázka, zda je vůbec možné jejich funkční spojení.

„Tento termín, (pozn. DP) když se chápe doslovně, sám sebe vyvrací. Umělecký přednes na rozdíl od projevu divadelního nepodává hotové obrazy, ale vyvolává je. Není tedy správné předkládat posluchači-divákovi takový tvar, který by neumožnil rozvíjení jeho vlastních představ.“ (HENKE, J. *Síla slova*.)

Jiný pohled nabízí Alena Zemančíková ve své publikaci *Poznámky o tvorbě scénáře divadla poezie* (s. 14):

„Zatímco v dramatu je základní stavební jednotkou situace, kterou dramatické postavy řeší jednáním, ve scénáři je základní jednotkou obraz a úkolem režiséra je převést obraz z řeči literatury do řeči divadla. Jistěže se tak děje stejně jako u dramatu pomocí herců a jejich jednání – jenže zatímco u dramatu se jednáním také posouvá děj a mění situace, u inscenace divadla poezie jednání nemusí podléhat žádným dějovým ani logickým požadavkům, může zobrazovat proudy asociací, vytvářet vizuální sdělení výtvarné povahy, vyluzovat zvuky a přece jenom hlavně: sdělovat básnický text mluveným slovem. Vzrušivost takového divadla nespočívá ve vyprávění ani v předvedení, ale v obrazném sdělení. Divadlo poezie (...) pracuje (...) nikoli (...) metodou dramatickou, ale metodou básnickou. Po celé 20. století, už od doby divadelního impresionismu a symbolismu, tvoří velcí režiséři své inscenace kombinací přístupu dramatického a poetického. Tam, kde se poetický princip dostává do popředí v textu divadelní hry, míváme někdy tendenci usuzovat, že věc se nedá hrát, je málo dramatická, málo dějová, málo akční. A zatímco texty svrchovaně dramatické dovede zkušený dramaturg vyjmenovat z paměti (...) textů s větší či menší příměsí poetického přístupu je mnohem víc.“

Několik zásadních doplňujících informací k divadelnosti DP a jevištní koexistenci divadla a literatury obsahuje publikace Emílie Zámečnickové – *Cesta k přednesu* (s. 121):

„Divadlo poezie – Specifický druh divadla, v němž je přednes zpracován do jevištního tvaru s využitím divadelních prostředků. Textová předloha je obvykle rozčleněna do více hlasů a inscenována v prostoru s cílem zvýraznit, vyostřit a zesílit působení přednášeného slova, jeho význam, smysl i tvar. V prostředcích slovních i mimoslovních (...) se divadlo poezie vyjadřuje především zkratkou, náznakem a nabízí divákovi i náповeď k dotvoření obrazu jeho vlastní představivosti a fantazií. V divadlo poezie se proto především pracuje s jevištní metaforou, založenou na významovém napětí mezi jevištní akcí a zvolenou textovou předlohou. Na rozdíl od recitačního pásma nebo jiných druhů

kolektivního přednesu mívají inscenace divadla poezie výraznější divadelní rysy (posun od přednesu nebo vyprávění k hraní rolí, tedy k vytváření postav a někdy i dramatických situací, kompozice využívající zákonitosti výstavby dramatu, divadelně koncipovaná scénografie včetně kostýmování, větší zapojení světla a hudby apod.).“

Zde je zmíněno např. důležité inspirování diváka k vlastní fantazii a představitivosti skrze významové napětí mezi jevištní akcí a textem a některé scénické tvary příbuzné DP (recitační pásmo a jiné druhy kolektivního přednesu), které DP v době jeho vzniku předcházely (viz kapitola o historii DP), z čehož jasně vyplývá, že inscenace DP mohou mít různé kompoziční podoby, někdy i s využitím zákonitostí výstavby dramatu. Není tedy možné posuzovat funkčnost spojení divadla a literatury obecně, je třeba se ze zásady vyjadřovat pouze o konkrétních textech, inscenacích a jejich postupech.

Řešení diskuse o možnosti kvalitního spojení divadla a literatury (poezie) tkví podle mého názoru v konstatování, že ne každý text je pro divadelní ztvárnění vhodný a převedení jeho literární formy na jeviště má své plné opodstatnění jen tehdy, když autor inscenace nalezne výrazné a odůvodněné umělecké prostředky, jak text citlivě interpretovat, tak, aby jej nejen „neutlačoval“, ale i obohatil zřetelnou „přidanou hodnotou“, která diváka přesvědčí o tom, že setkat se s textem v této podobě bylo jiné a zajímavější, než si jej přečíst sám.

Touto přidanou hodnotou může a má být osobní výpověď a umělecký záměr autora inscenace, který v sobě spojuje zasvěcené vykladačství s určitou mírou autorství, a také volba divadelních prostředků, ve své vynalézavosti a překvapivosti kongeniálních s prostředky literárními, které zvolil autor textu. Toto spojení, obohacující a „zhmotňující“ text, tvoří zmíněný ideální „metaforický scénický ekvivalent textu“.

Osobně se tedy přikláním k mínění, že DP jako samostatný druh skutečně a právem existuje, přestože mnohé z jeho typických inscenačních postupů a prostředků nejsou specificky divadelně-poetické, ale obecně divadelní. I proto je DP divadlem v pravém slova smyslu. Je třeba přitom brát v úvahu, že ve 20., 30., 60. a 70. letech 20. století, která je určujícím způsobem ovlivnila a zformovala (více v kapitole o historii DP), bylo výraznou a objevnou alternativou klasického činoherního divadla. To dnes už zcela neplatí, protože postupem času

veškeré druhy divadelní tvorby prošly vývojem, jehož součástí bylo i vzájemné ovlivňování a prolínání jednotlivých inscenačních metod.

Zásadním problémem, který by bylo potřeba vyřešit, je ale nepřiléhavý termín DP v názvu druhové oblasti.

Pokud jej vztahujeme k dramaturgii inscenací ve smyslu „divadlo z poezie“, je neúplný a zavádějící. Předlohou (látkou) nemusí být jen poezie, ale jakýkoli prozaický, nebo jen účelový (reklamní, výstražný atd.) text, korespondence, či dokonce jen jednoduchý náhodný písemný projev, třeba sbírka nápisů z veřejných záchodků na nádraží nebo cokoli jiného psaného, v čem autor inscenace spatřuje myšlenkově, emotivně či esteticky komunikační potenciál.

Z hlediska kompozičního (nesyžetové „divadlo-báseň“) působí sice výstižněji, přeci jen však poněkud nemotorně. Nesyžetovost je v DP častým jevem, nemusí být ale pravidlem. Např. dojde-li k inscenování jediného rozsáhlejšího epického nebo lyricko-epického textu (*Křest svatého Vladimíra* K. Havlíčka Borovského nebo *Máj* K. H. Máchy). Navíc na souvislost poezie a nesyžetovosti inscenace nezasvěcený divák většinou nepřijde.

Slovo poezie zde může mít ještě jeden význam. DP výrazně pracuje s celkovou atmosférou inscenace a jejím působením na diváka. Pro tuto atmosféru se často užívá obecný přívlastek „poetická“. Je to jakési abstraktní vyjádření, shrnující mnoho konkrétních přídavných jmen. Každá inscenace ale může být poetická jinak, podle toho jaký text, téma atd. převádí na jeviště a také jak ji každý jednotlivý divák vnímá. I zde proto slovo poezie působí příliš obecně a o jednotlivých inscenacích ani celém druhu divadla nic jasně srozumitelného nevypovídá. Kromě toho, poetické svou atmosférou mohou být i činoherní, loutkové, operní a jakékoli další inscenace.

Domnívám se, že E. F. Burian měl svým podtitulem *Slok lásky* na mysli především to, že představí na jevišti poezii v literárně-druhovém slova smyslu. To je zároveň asociace, která většinu lidí při vyslovení termínu napadne, a DP by se mělo buďto k této dramaturgické jednoznačnosti vrátit, nebo se spíše začít nazývat jinak.

Protože jeho podstata tkví v inscenačně umocněné působivosti literárního textu, většinou však kompozice několika textů, má k jejímu vystižení blízko

název pro sérii autorských pořadů Jiřího Suchého a Ivana Vyskočila ve vinárně Reduta koncem 50. let 20. století – tzv. *Text-appeal*.

DP se ale nejedná jen o přitažlivost samotného textu, ale také inscenátorova vztahu (postoje, názoru) k němu a z něho vycházející osobní výpovědi. Tento aspekt spolu s původností scénické kompozice uváděných textů a jejich dramaturgickou úpravou ve výsledku inscenaci činí částečně autorským divadlem. (Scénáře divadelně-poetických inscenací, vytvářené většinou pro konkrétní obsazení, bývají obvykle nepřenosné. Nestává se, aby libreta DP přebíraly a v nezměněné podobě hrály další soubory.)

DP je tedy podle mého názoru (stručně a zjednodušeně řečeno) divadlem autorsky interpretované působivosti literárních textů a jejich originální scénické kompozice, což by však jako název bylo neestetické a nezapamatovatelné.

## 2. SCÉNICKÉ PROSTŘEDKY A INSCENAČNÍ POSTUPY DIVADLA POEZIE

Z citovaných ukázek pokusů o definici DP je zřejmé, že je charakterizováno především svými inscenačními postupy a prostředky, z nichž některé jsou vlastní i jiným druhům divadla. V této kapitole jim věnuji podrobnou pozornost v pořadí odpovídajícím běžné chronologii tvůrčího procesu divadelní inscenace.

V úvodu je třeba připomenout základní rozdíly mezi klasickým divadlem dramatu a DP.

„ V divadle (pozn. „klasickém“) se divákovi přiblíží konkrétní situace se všemi svými konflikty, vyvolanými v epickém čase a divák je do toho všeho ‚zasazen‘ jako přímý svědek akce (...). V DP je výraz abstraktní, symbolický, náznakový (...). Texty DP jsou mimočasové (...). Klasické divadlo má dramatickou osu (...) zatím co DP nemusí mít takovou osu. Výpověď DP může být rozložena třeba po celém textu, jako v básni.“ (MISTRÍK, J. *Divadlo poezie jako žánr*. s. 152)

„DP by (...) mělo být něco jako nesyžetový hovor s divákem (...). Na rozdíl od dramatu, které pracuje s dějem a příznačnými dialogy, určenými přímo k jevištní realizaci v aktuálně přítomném čase, a epiky, jež zprostředkuje autorův vztah ke skutečnosti příběhem, který je sledem příčinných a časových souvislostí, je lyrika nesyžetovým záznamem niterných stavů autora subjektu, vyjádřením bezprostředního zážitku emocionálního i racionálního, stojí mimo časovou posloupnost (...). Poezie v oblasti lidského vyjadřování jedinečným způsobem slučuje abstraktnost s konkrétností, a tento vztah vytváří podstatu její základní obsahové i tvarové polarity. Tato polarita je (...) východiskem k uvedení poezie (pozn. a dalších druhů literárních textů) na jeviště.“ (POTUŽIL, Z. *Poznámky k vývoji a současnému stavu scénování poezie aneb generační zpověď*. s. 30 – 31)

## 2.1. Volba textové předlohy, její dramaturgický rozbor, téma a účel inscenace a dramaturgicko-režijní koncepce

DP je (stejně jako přednes, kolektivní recitace a scénické čtení) založeno na tvůrčí práci s textem. Na jejím počátku mohou být různé pohnutky a motivace. V souvislosti s přednesem a DP bývá často zmiňována a očekávána potřeba sebevyjádření, reakce na konkrétní událost, jev nebo životní (generační) pocit - touha po konkrétním sdělení. U některých interpretů ale může jít o potřebu sdílet svůj čtenářský nebo emoční zážitek, po svém představit dílo svého oblíbeného nebo veřejně známého autora, zkusit si inscenovat literaturu, divadelně experimentovat atd. Někdo proto hledá vhodný text k vyjádření svých záměrů, někdo naopak přemýšlí, co podniknout s textem, který ho natolik zaujal, že mu nestačí si jej pouze přečíst.

(V letech 1990 - 94 vydával básník, recenzent a publicista Jiří Brixl v časopise *Amatérská scéna* nepravidelný cyklus příspěvků *K dramaturgii divadla poezie* - „exkurzí do nepříliš obvyklých hájemství české poezie v pokusu o obohacení dramaturgie amatérského divadla poezie“. Seznamoval zde čtenáře s básníky, kteří se v čítankách a sdělovacích prostředcích předešlého normalizačního období nemohli objevovat /např. Josef Palivec, Bohuslav Reynek, Ivan Blatný ad./ a DP mělo do budoucna možnost splatit jim svůj „dramaturgický dluh“.)

V obou případech je však třeba zvolit textovou předlohu a ujasnit si k ní svůj vztah. Ten se pak stane základem zmiňovaného autorského přístupu interpreta, což je jeden z klíčových principů DP.

Metodické a teoretické statě o přednesu a DP shodně zdůrazňují, že dříve, než tento svůj vztah může vzít interpret „do hry“, měl by text podrobit důkladné analýze a ověřit si, že mu dokonale porozuměl, protože autorský výklad textu nemůže být v rozporu s původním významem, který zamýšlel spisovatel. Výjimkou v tomto případě může být záměrné parodování. Vždy ale platí, že originální interpretace, dramaturgická úprava a scénická kompozice nesmí pramenit z nepochopení, nebo přímo záměrné demagogie. Teprve z přesného poznání smyslu textu a jedinečného interpretačního obohacení autora může vzniknout jevištní podoba textu s onou „přidanou hodnotou“.

K analyzování textu, které je východiskem dramaturgické práce na inscenaci, patří rozbor jeho obsahové stránky a smyslu, ale i jeho historická

kontextualita, seznámení se s osobností autora a další jeho tvorbou, okolnostmi vzniku textu a jeho druhová, žánrová, stylová a kompoziční charakteristika.

Vše, co inscenátor o textu ví, může ve své tvůrčí práci přímo využít nebo se díky těmto vědomostem alespoň nedopouštět omylů a dezinterpretací.

Interpret se většinou snaží zprostředkovat divákům své pocity a myšlenky, ke kterým ho text inspiroval. Při rozboru obsahu textu je proto nejdůležitější ujasnit si jeho téma (myšlenku, sdělení, poselství). Téma je nutné pojmenovat co nejpřesněji, vyvarovat se nekonkrétních zobecňujících závěrů, že tématem je např. stáří, manželství, atd.

Alena Zemančíková zajímavě upozorňuje na riziko možnosti záměny tématu a tematiky textu.: „Tematika je záležitost povrchu, jevové stránky věci. Je to soubor motivů, určujících prostředí a samozřejmě spoluvytvářejících význam, které však samy význam netvoří. Ulpívání na prvcích vnější tematiky vede často k dezinterpretaci (...). Téma bývá v díle skryto hluboko pod námětem (...) v lyrice je rozpuštěno do obrazů (...)“ (*Poznámky o tvorbě scénáře divadla poezie*. s. 4-7)

Od pochopení tématu literárního díla se následně odvíjí zformulování tématu (nebo více témat) inscenace. Ta může s poselstvím textu plně souznít, ale i polemizovat a vést dialog. Předem promyšlené stanovení tématu (temat) inscenace může vždy dopomoci k tomu, aby si inscenátor upřesnil způsob vytváření dramaturgicko-režijního plánu, záměru, přípravy či koncepce a aby inscenace jasně a funkčně komunikovala s divákem.

Kromě ujasnění tématu patří k analýze textu také zkoumání jeho umělecké stránky, tedy prostředků, kterými autor na čtenáře působí. Sem patří především jazykové prostředky, atmosféra, situace poutající pozornost, budování děje a napětí, pointy, asociace a metafory, ale i členění textu a jeho rytmus. E. Zámečnicková doporučuje objevit „impulzy představitosti – místa v textu, která uvedou do pohybu zásobárnu zkušeností čtenáře, jeho paměť a představitost, vyvolají jeho emoce.“ (*Cesta k přednesu aneb Průvodce pro mladé pedagogy a recitátory*. s. 47. Volně parafrázováno)

Dramaturgický rozbor textu by měl inscenátorovi objasnit souhrn vlastností, které A. Zemančíková nazývá „duchem díla“ jemuž inscenace „musí závazně a povinně odpovídat“. Mimo to mu pomůže zvolit také inscenační postup a styl výsledného tvaru, tzn. z mnoha možností jak textovou předlohu uchopit a dále s ní nakládat vybrat jednu, kterou považuje za nejvhodnější. Slovy M.



Kováříka „je nutno mít základní formulovanou a svým způsobem i vyhraněnou metodu, nepotácet se v živelném opojení z možnosti cosi vytvořit, aniž bychom to mohli nějak sami pro sebe vysvětlit.“ (*Slovo – tvar – prostor*. s. 35)

K tomu patří i zohlednění pro jakou cílovou skupinu diváků, příležitost k vystoupení a především soubor se všemi specifiky jeho jednotlivých členů inscenace vzniká.

V ideálním případě by se dramaturg měl seznámit i s předchozími inscenacemi zvoleného materiálu a porovnat, v čem je jeho divadelní záměr odlišný, nový, zajímavý a přínosný.

## **2.2. Tvorba scénáře, metoda lyrická a epická, možnosti scénické kompozice, významová figuralizace, úpravy textu a jeho členění do hlasových partů pro herce**

Na etapu volby předlohy, jejího dramaturgického rozboru, stanovení tématu inscenace a vytvoření dramaturgicko-režijní koncepce navazuje příprava scénáře – převedení původní literární podoby díla do divadelního libreta.

Připomeňme, že v DP se nejedná o dramaturgickou, ale o autorskou kompozici textů či jejich úryvků a rozčlenění vzniklého materiálu na mluvní (hlasové) party pro jednotlivé herce. Cílem je umocnění působivosti a významu textu divadelními prostředky, zvýraznění jeho tvaru a vytvoření významového napětí mezi jeho literárním obsahem a jevištní akcí.

V některých případech je inscenován pouze jeden text (např. rozsáhlá báseň) uvedený v dramaturgické úpravě nebo v plném rozsahu. Častěji ale vznikají kompozice (řazení) několika textů do nového autorsky pojatého celku. Dramaturgové DP výstavbou těchto kompozic někdy i řeší problém nesyžetovosti díla, a pokoušejí se tak vyrovnat s absencí příběhové linie a dramatického oblouku zejména u lyrických básní. Zde hrozí riziko, že se inscenátoři pokusí využít texty jako jakési zvláštní repliky v násilně vytvořeném příběhu, který má dát jejich začlenění do celku logický smysl, např. nechají dvě uměle vymyšlené postavy, třeba milenecký pár, spolu komunikovat prostřednictvím básní nebo jejich úryvků. Tento postup je už ale spíše dramaturgické (v tomto případě velmi křečovitá), o kterou se DP nejedná. „Umělé vytvoření syžetu, případně pokus rekonstruovat čas a dobu vzniku textu, znamená popření základního charakteru lyrické poezie.“ (POTUŽIL, Z. *Poznámky k hledání scénického ekvivalentu básně*. s. 13)

Kompozice, jejichž jediným správným významem a opodstatněním je objevené zvýraznění obsahu textů, je možné tvořit dvěma metodami – lyrickou, nebo epickou. Blíže k těmto pojmům opět A. Zemančíková:

„Zatímco lyrická metoda působí na vnímání spoluprocítěním emocí, metoda epická působí spoluprožitím příběhu (...).“

Metoda lyrická je nejčastější, ověřená a spolehlivá metoda sestavování scénáře zejména z poetických textů. Stejně jako verše má i inscenace většinou lyrického hrdinu, kolem jehož bytosti se různými způsoby inscenuje lyrický svět

básníkův: nálady, pocity, úvahy. Lyrický hrdina prožívá příběh, který však není zobrazen pomocí vnějšího děje nebo dramatické situace, ale je vnitřním příběhem jeho citu, mysli, rozumu, smyslů. Vynikajícími příklady takto pojaté inscenace divadla poezie jsou inscenace souboru Nepojízdná housenka z časných 80. let 20. století a zejména (...) inscenace Radima Vašinky a jeho Divadla Orfeus (...). Základním prvkem divadelní poetiky je u tohoto druhu inscenací vytvoření jevištní metafory (...). V dějinách moderního českého divadla je estetika jevištní metafory ukotvena bezpochyby v inscenačních postupech E. F. Buriana, dál ji rozvíjel Alfréd Radok (...).

Metoda epická vkládá do inscenace příběh, děj. Většinou tak činí už výběrem nebo sestavou textů, často prozaických, někdy i dramatických nebo dokumentárních. Je to metoda, jíž se spíše než pocity a vnitřní prožitky sdělují myšlenky a fakta. (...) také (...) pracuje s obrazem, s principem synekdochy, tedy nahrazení celku částí. Tak se za celý obecný jev – například nacistického násilí na Židech – uvede jeden případ: deník osvětimského vězně, jehož osobní osud a jeho jedinečné vyprávění se stává obrazem všeobecného jevu. Je to metoda politického, apelativního divadla, metoda divadla v nejlepším slova smyslu angažovaného (...). Přiznaně pracuje s literaturou, nezříká se nepřímé řeči, vedle dramatických principů dialogického a monologického pracuje zejména s autorským či objektivizujícím komentářem, citací, dokumentem (...). Metodou epickou můžeme divadelně zpracovávat historické události, osudy, tvořit na divadle dokumentární portréty a sondy.“ (*Poznámky o tvorbě scénáře divadla poezie*. s. 15-17)

Kromě těchto dvou základních metod nedramatické scénářové tvorby se rozlišují ještě různé typy kompozičních jevištních tvarů. DP nejčastěji používá tři – tzv. pásmo, montáž a koláž.

Pásmo je nejjednodušší formou divadelně-poetického scénáře, kdy jde především o akcentaci mluveného slova. V DP se používá nejvzácněji, typické bývá pro představení různých forem kolektivního přednesu, který není DP v pravém slova smyslu, přestože mu vývojově bezprostředně předcházela (viz kapitola o historii DP).

„Spojuje textový materiál buď na základě chronologického, nebo podle postupně se rozvíjejícího a objasňujícího výkladu. Jednotlivé texty k sobě váže na

základě vnějších shod – závěru jednoho a začátku následujícího textu.“ (MUSILOVÁ, D. a kol. *Slovníček uměleckého přednesu.*)

Pojmy montáž a koláž (známé především v souvislosti s uměním avantgardních směrů meziválečného období) má mnoho lidí tendenci zaměňovat, nebo přesně nechápat jejich rozdíl.

Metoda montáže (definovaná filmovým režisérem Sergejem Michajlovičem Ejzenštejnem v knize *Kamerou, tužkou i perem*) je v DP založená na principu zkomponování dvou či více textů tak, aby jejich společnou prezentací vyniklo, co mají skutečně, nebo jen podle názoru inscenátora společného – především téma a styl, případně osobnost autora, apod. Používá se k umocnění a zvýraznění této souvislosti, která může být i hlavním tématem inscenace.

„Metoda montáže je jedním z postupů umělecké avantgardy 20. století (...). Je třeba říci, že (...) je základní metodou mediální manipulace a že klade vysoké nároky jednak na hloubku poznání souvislostí tématu, jednak na morálku tvůrce.“ (ZEMANČÍKOVÁ, A. *Poznámky o tvorbě scénáře divadla poezie.* s. 18)

„Princip montáže je (...) od počátku uvažování o DP považován za pro ně cosi přímo konstitutivního a příznačného, vyrůstajícího mj. z podoby moderní poezie (...) jde v podstatě o metodu inspirovanou především možnostmi filmového stříhu, který objevil princip nelineární, ‚nepopisné‘ fabulace pomocí kombinací různých záběrů (...).“ (ROUBAL, J. *Divadlo jako neodhozený žebřík.* s. 128)

Koláž na rozdíl od montáže nepracuje jen s významotvorným spojováním různých textových materiálů, ale i se syntézou zřetelně nesourodých komponentů (pantomimy, výtvarných a zvukových prvků atd.), což vytváří překvapivé situace a napětí z vnímání těchto nečekaných souvislostí.

„Je to metoda v etickém smyslu svrchovaně ekologická, svrchovaně nekonzumní. Vychází z předpokladu, že není třeba hmotnou produkci dále rozšiřovat, že máme materiálů na věky, jen stačí umět ho dobře číst, vhodně využít, pochopit, seřadit, dát do souvislostí, sestavit v nové obrazy (...).“ (ZEMANČÍKOVÁ, A. *Poznámky o tvorbě scénáře divadla poezie.* s. 21)

„Svéráznou odrůdou koláže je takzvané ‚encyklopedické heslo‘, podtitul, jímž lze označit kupříkladu inscenace divadla Ypsilon, které vyčerpávajícím

metaforickým způsobem pojednávají nějaké téma." (KOVÁŘÍK, M. *Slovo – tvar – prostor*. s. 39)

„Obě syžetové kompoziční metody (pozn. montáž i koláž) umožňují zachytit svou záměrnou fragmentárností pluralitu, tempo a dynamiku života i uměleckých forem, tedy něco, co je ctižádostí současného - i tzv. postmoderního divadla." (ROUBAL, J. *Divadlo jako neodhozený žebřík*. s. 129)

S řazením textů do celku scénáře souvisí ještě jeden úkon: Je to, řečeno slovy J. Roubala, tzv. „významová figuralizace", tedy projektování textu do podoby budoucích „postav" či „rolí". Herci se i v DP stávají (často jen abstraktními, symbolickými) stylizovanými postavami (např. mladý muž, dívky, atd.), ne charaktery. Jen někdy hrají přímo „sami sebe". J. Roubal rozlišuje tři její možnosti: 1) „lyrické já" básně jako „subjektu interního mluvčího v lyrickém díle", 2) koncepce tzv. „lyrického hrdiny" (viz lyrická metoda koncipování scénáře) a 3) vytváření textového partu role „skutečného" autora textu, tedy přímo mluvčího, své „publikum" oslovujícího autora.

Dalším důležitým nástrojem inscenátora DP bývají varianty různých zásahů a úprav do struktury textu. Souvisí nejen s kompozicí, ale i s již zmíněným rozčleněním textu na mluvní (hlasové) party pro jednotlivé herce, které v DP nahrazuje dramaturgizaci.

Kromě často používaného krácení a proškrtávání textu je jednou z možností těchto úprav tzv. preparování (termín M. Kovářika). Jedná se o způsob jakéhosi rozbití a zhutnění původní formy textu pomocí vyjmutí některých pasáží a jejich využití ve scénáři k dynamizaci, rytimizaci a zdramatičnění celého tvaru. Dochází přitom k opakování určitých celků textu, veršů, slovních spojení i jednotlivých slov, která se tak stávají refrény, dialogy, atd. - pokaždé s jiným významovým akcentem.

„Často se (...) ve scénáři osamostatňují i nově sdružují jednotlivá témata, motivy a obrazy, jimž se přidělují specifické ‚role' jakýchsi charakteristických významových prvků, jež mohou plnit v inscenaci úlohu určitých významových ohnisek i protipólů, jejichž ‚dialogický' vztah může nabídnout obdobu replik, situací, vzruchu a napětí." (ROUBAL, J. *Divadlo jako neodhozený žebřík*. s. 126)

Znovu dodejme, že tyto dramaturgické úpravy by neměly být svévolným bezohledným zásahem do textu a pouhou účelovou manipulací, ale promyšleně zvoleným prostředkem k jeho interpretaci a uměleckému obohacení.

„(...) nikdy si nemůže ten, kdo takto s textem nakládá, dovolit text vyvracet ideově, podsouvat mu jiný smysl, pokud to přímo není součástí demaskování nějakého demagogického postupu (pozn. např. zmíněná parodie).“  
(KOVÁŘÍK, M. *Slovo – tvar – prostor*. s. 39)

### 2.3. Scénické prostředky metaforického jevištního vyjádření a umocnění působivosti textu v DP

Práce na inscenaci DP dále pokračuje hledáním „metaforického jevištního ekvivalentu textu“ ve všech uměleckých sférách.

DP při vytváření obrazů pracuje se syntézou vizuálních prostředků – pohybu, mimiky, scénografie a práce se světlem, a auditivních – tj. mluvené (rytmizované, orchestralizované) slovo, využívání hudby a zvuků.

Jak již bylo řečeno, žádný ze zvolených prostředků ale nemá text ilustrovat, pro veškerou komunikaci s divákem a jeho představivostí se zde využívá znak. Nejlépe je najít jeden ústřední, nosný pro celou inscenaci, z něhož ostatní použité prostředky vyplynou.

„(...) to charakterizuje například repertoár Divadla na okraji od jeho *Bálu v opeře* J. Tuwima. Ústředním ‚znakem‘ inscenace bylo zrcadlo a celé metaforické rozkrývání textu bylo odvozeno z mnohotvárného využití tohoto znaku. Hlavní myšlenkou bylo právě ‚nastavení zrcadla‘ společnosti. Nebo v *Knedlíkových radostech*, dramatisaci románu Vladimíra Párala *Mladý muž a bílá velryba*, (pozn. v případě této inscenace nešlo o DP ale o činoherní dramatisaci) obrovská nestvůrná gumová matrace naplněná plynem byla metaforickým znakem hned několika prostředí, v nichž se odehrával stylizovaný děj podávaný svéráznou vypreparovanou zkratkou blízkou divadlu poezie: jednou to bylo polštářování služební šestsettrojky, podruhé jezerní tůň, pak ovšem i velrybí tělo a posléze smrtící chemický preparát, který pohlcuje vše živé. Poloha herců vzhledem k znaku, šplhání, sesuvu z ‚knedlíku‘, roztáčení matrace, její vypouštění (využito i zvuku) stejně tak jako opětné plnění před zraky obecnstva – to vše v jedné rovině s textem – dávalo spolu se světelnými efekty a celou zvukovou koncepcí neopakovatelně původní ráz tomuto divadlu ‚znakem‘, jehož prapočátky sahají až k orientálnímu dramatu *Dálného Východu*.“ (KOVÁŘÍK, M. *Slovo – tvar – prostor*. s. 39) (viz přílohy č. 12)

Asijské divadlo a jeho komunikace s divákem skrze znaky a symboly má k jevištní poetice DP skutečně velmi blízko, s tím rozdílem, že zpravidla nestaví na první místo text a mluvené slovo, ale znaky pohybové, mimické, taneční a výtvarné - umocněné působením hudby, zpěvu, světla, tmy a stínu. Tyto scénické znaky a prvky mají svůj přesný, jednoznačně vnímaný symbolický

význam (např. masky, kostýmy, barvy, či významotvorné rekvizity čínské opery a japonského divadla nó). Stejně jako DP se ale snaží působit na smysly, představitivost a fantazii diváka skrze výraznou atmosféru a vyvolávání emocí.

Tím se asijské divadlo velmi podobá i rituálním obřadům, obsah jeho inscenací, zobrazující mytické „pra situace“ mnohdy z dávných rituálů přímo vychází. V principech DP se spojitost s rituálními obřady vyskytuje v tom, že veškeré divadelní prostředky slouží k umocnění působivosti inscenovaného textu. Na rozdíl od rituálů a asijského divadla ale DP dopřává divákovi více prostoru pro vlastní fantazii a úsudek.

Při zmínce o rituálních obřadech se dostáváme až k počátkům uměleckého přednesu i DP, jeho prvotní podstatě a inscenačnímu postupu – snaze umocnit působivost textu, který by ve své písemné podobě čtenáře nemusel tolik upoutat, nebo by mohl úplně uniknout jeho pozornosti. V rámci magických rituálních nebo církevních obřadů získává pronášené slovo mnohonásobně větší význam a účinnost tím, že je říkáno nahlas, v konkrétní situaci, čase a prostředí, při konkrétní příležitosti a konkrétním způsobem. Jeho obsah je umocňován rytmizací, intonací, dynamikou, sborovým (kolektivním) pronášením, doprovodem zvuků či hudby i výtvarných prvků (znaků, rekvizit), tedy vším, co patří k DP.

Rozdíl je pouze v tom, že toto počínání není určeno jako podívaná nestranným divákům, ale je míněno doopravdy a všichni přítomní jsou jeho součástí. Stejný význam měl i zpěv husitských chorálů, částečně i současné skandování sportovních fanoušků. Tuto pradávnu zkušenost, společnou pro národy či etnika celého světa, zkušenost a potřebu typicky a hluboce lidskou, máme v genech pravděpodobně obsaženu všichni. Šaman, druid, kněz nebo jakýkoli jiný aktér obřadu byl (je) výrazovým umocňovatelem (uměleckým přednášečem) textu. Přednes a DP proto můžeme považovat za přímé potomky těchto obřadů, obohacené o prvky fikce, humoru, ironie, nadsázky, nadhledu a hlavně obecenstva, které akci pouze sleduje zvenčí, aniž by nutně mělo mít potřebu se plně cítit její součástí, nekriticky věřit jejímu obsahu a emotivně s ní souznít, nějak na ni reagovat. Diváci se mohou pouze dívat a myslet si každý své.

V souvislosti s užíváním jevištního znaku M. Kovářík uvádí zajímavý příklad inscenační práce, která úzce souvisí s poetikou a inscenačními postupy DP.



„(...) některé z kolektivů divadel poezie (...) (pozn. s textem) pracují v podobě vypreparovaného tvaru, kdy z původních široce rozvětvených sémanticko-logických vazeb z textu zůstanou jen pouhé sémiotické znaky vybrané i se zřetelem k jejich zvukové kvalitě. To je základ metody takzvaného rituálního divadla. Termín vznikl počátkem sedmdesátých let zejména v souvislosti se zahraničními inscenacemi, u nás byli průkopníky tohoto stylu v amatérské sféře soubory Quidam z Brna a ostravské Act-studio na pomezí let šedesátých a sedmdesátých. Činnost režiséra Václava Martince v souboru Křesadlo a jeho profesionální režijní práce v nejrůznějších divadlech, jakož i některé inscenace Divadla na okraji rozvinuly tuto poetiku i v souvislostech českého kolektivního uměleckého přednesu. Rituální, psychofyzické divadlo pracuje se základní situací, do níž text vřazuje, často již před vlastním počátkem představení. Vytváří kolem inscenace atmosféru silného emotivního napětí a navozuje tak pocity, s nimiž divák přichází do styku průběhem představení. Je známo z historie slavného moskevského divadla Na Tagance, že jeho představení počínala již před vstupem do divadla: při produkci Reedova textu o Říjnové revoluci se kolem divadla zapalovaly hranice, kolem nichž se ohřívali námořníci, vstup do divadla byl již součástí rituálu, neboť vstupenku nabodl na dýku ozbrojený revolucionář, foyer divadla byl potměn a míhala se v něm světla signalizující předvečer nějakého revolučního výbuchu, po chodbách pobíhali ženy a muži nesoucí kamsi vzkazy nebo zbraně – divák byl takto připravován na přijímání inscenace. Jsou i u nás divadla, která tento prvek přenesla jako stylizovanou složku své práce, brněnské Divadlo na provázku takto signalizuje počátek své tvůrčí cesty, již je věrno posud – totéž lze napsat o dalších kolektivech tohoto typu.“ (KOVÁŘÍK, M. *Slovo – tvar – prostor*. s. 37)

Znak jako komunikační prvek utváří v DP i jeho scénografii. Např. Docela malé divadlo Litvínov si při inscenování Whitmanovy poezie v pořadu *Podivná stráž* (1964 – 65) zvolilo jako ústřední artefakt rybářskou síť, metaforicky znázorňující symbol: „Whitman - rybář lidí“. Herečky souboru Třetí věk Louny využily v inscenaci textů Jiřího Suchého *Včera se mi zdálo* (2009), která byla jejich životní zpovědí, hole, jejichž scénický význam se během představení měnil v souladu s tím, o čem se právě hrálo. Hole představovaly nejprve stařecké hole, poté manžely, v dalším obraze z nich byla složena kolébka, atd. (viz přílohy č. 23)

Takto pojatou scénografií J. Roubal nazývá „metafora v akci“. Měla by „básnivě vyjadřovat podtext, kontext i konotace scénovaného textu (...)“. Scénografickým prvkem se tu stává přímo rekvizita, která má metaforický, znakový i symbolický význam.

V ideálním případě by v DP všechny využití prvky měly spolu souviset a překvapovat diváka řadou nepředvídaných výtvarně významotvorných nápadů, které nahrazují množství rekvizit, kulis a jiných předmětů či dekorací v jejich utilitárním významu. V inscenacích DP jde také o to, aby scénografie umožňovala rychlé funkční proměny scény v souladu s děním na jevišti. J. Roubal (*Divadlo jako neodhozený žebřík*, s. 138 a 139) zmiňuje, že v tomto scénografickém pojetí je „vše tvárné a rozehratelné“, „věci dostávají plnou platnost teprve (...) díky manipulaci samými herci, kteří se dostávají do rolí jakýchsi scénografických performerů.“ Vše co se na scéně vyskytuje, by proto mělo být především funkční, ne pouze dekorativní. Slovy Z. Potužila – „Výtvarno na jevišti není prostor pro scénografa, ale pro režiséra a hereckou realizaci.“ (*Poznámky k vývoji a současnému stavu scénování poezie aneb generační zpověď*, s. 33)

Ke scénografii DP patří i metaforicky, symbolicky pojaté kostýmy, možnosti různých variabilních úprav hlediště a také grafické zpracování plakátu a divadelního programu ve stylové jednotě s atmosférou a tématem inscenace.

„Divák vcházející v Moskvě do foyeru divadla Na Tagance dostane jako program před inscenací veršů A. S. Puškina pouhou zalepenou obálku s listem papíru, na němž po rozlepení čte: Soudruhu, věř! Už to navozuje dojem účasti na tajné děkabristické seanci, zvláště vchází-li do hlediště s rozevřenou oponou a vidí-li jeviště obnaženo s pouhým náznakovým symbolem, jehož smysl pochopí až během představení – skelety dvou kočárů, zlatého a černého, jsou schopny vtisknout více než tříhodinové produkci nesmírnou dynamiku a představovat metaforicky všechny krajiny Puškinova života i poezie.

(...) podobných principů užila i některá divadla poezie, když inscenovala své texty metodou tzv. happeningu, události. Taková inscenace probíhala v nejrůznějších prostorách – hracích plochách. Někdy třeba v domě pojednaném takto od suterénu až po půdu, na ulici, v parku, v jehož atmosféře byli zakalkulováni i náhodní chodci a pobíhající psi. Nutno podotknout, že právě zde bývá nejcitlivější a obnažitelná stavba představení a že režie musí počítat s nejrůznějšími variacemi situací. Už to, že vytváříme při happeningu možnost zásahu vnějších okolností, vytváříme pro prezentaci textu menší dopadovou

možnost. Představení tohoto typu, módní koncem let šedesátých, zapustila kořínky při produkcích těch divadel poezie, jež si vytvářejí přede hry k představením ve foyeru divadla nebo před divadlem.“ (KOVÁŘÍK, M. *Slovo – tvar – prostor*. s. 42 - 43)

Zvláštním technicko-výtvarným prostředkem DP je práce se světlem, která se obecně v divadle stává nenahraditelnou složkou působivosti inscenací. Světlo ovlivňuje atmosféru dění, proměňuje vnímání prostoru, scény i herců, pomáhá nasměřovat divákovu pozornost a oddělit to, co má jeho zraku zůstat skryto. E. F. Burian například podporoval rytmus svých inscenací proměňováním světla při každém verši textu.

„(...) herci, kteří se na scéně míjejí (v závislosti na prvním plánu), se při spodním nasvícení světelným kuželem reflektoru ve zvětšených stínech vzájemně pronikají (druhý plán, podtext). Naskýtá se zde i možnost, aby první plán probíhal v textu, druhý plán ve fyzickém jednání herců – a stínohra aby vytvářela plán třetí.“ (VAŠINKA, R. *Jevištní metafora v divadle poezie*. s. 199)

DP, hrané většinou amatérskými soubory na různých scénách s rozdílnými technickými podmínkami, však mnohdy práci se světlem nemůže naplno využívat.

Zásadní podíl na působivosti divadelně-poetické inscenace má hudba a zvuk. V počátcích práce na hudebním a zvukovém aparátu DP stojí opět přímo samotný text a analýza jeho rytmičnosti, hudebnosti a zvukomalebности. Její využití se nabízí především při práci s poezií – často se objevuje v inscenacích založených na různých formách kolektivního přednesu (např. voiceband). Modulací hlasu, akcentováním, intonací a proměnami dynamiky projevu a tempa řeči i hry, šepotem, křikem, zpěvem, skandováním atd. je možné text zvýraznit a významově obohatit.

Veškeré rytmické, zvukové a hudební prvky inscenace, tvořené hlasy či zpěvem herců, hrou na tělo i na hudební nástroje nebo vyluzováním zvuků na různé předměty, jsou opět součástí metaforického ztvárnění textu či textové kompozice. Hudba by měla „(...) jít jen tam, kam jakoby slovo nemohlo, prodlužujíc jeho účinek. Nesmí melodramatizovat, hrát si s náladami a obkreslovat text (...)“ (HORANSKÝ, M. *O inscenování poezie*. s. 197) I zde platí zásada snahy o maximální možné propojení všech komponentů inscenace.

V ideálním případě proto mohou být použité hudební nástroje zároveň součástí metaforické scénografie, příp. mohou být potřebné zvuky vytvářeny s pomocí předmětů, které se na scéně v inscenaci vyskytují.

M. Kovářík tuto možnost dokládá ve scénáři inscenace Docela malého divadla Litvínov – Walt Whitman, *Podivná stráž* (1964 – 65). „(...) klavír je k dispozici stále, neměl by být však součástí výtvarného řešení scény, spíš jen v druhém plánu. Umístění zásadně v pozadí, jaksi mimo. I hra na něj asi v nějaké stylizovanější podobě, jistě ne klasickým způsobem, spíš hrou na struny úderem nejrůznějšími předměty (klíči, měkkými kladívky z gumy), využití drnkání a zejména možnosti tvořit takto echo i mluvením do zvednuté ozvučné desky. Její černá plocha vytvoří součást scény a zvláštním způsobem umožní interpretům tvorbu echa, postaví-li se za ni.“ (KOVÁŘÍK, M. *Slovo – tvar – prostor*. s. 52)

Herecký projev DP se ocitá na pomezí uměleckého přednesu a také „osobnostního“ herectví, známého ve spojení s tzv. autorským divadlem.

Recitátor se od herce liší především tím, že se nepokouší vytvořit postavu (charakter), ale je zprostředkovatelem svého pohledu na text. Stává se originálním médiem, přes které text promlouvá k publiku. Diváci tedy text vnímají skrze osobitou jedinečnost recitátorova projevu, aniž by ale potřebovali uvěřit tomu, že se recitátor „převtělil“ do postavy, nebo role.

Recitátoři ovšem (v současné době ještě více než v minulosti) využívají mnoha hereckých a vizuálních výrazových prostředků – modulace hlasu, gest, pohybu, mimiky, vhodného oblečení (které je zvoleno cíleně v souladu s přednášeným textem a osobou recitátora) a někdy dokonce i rekvizity. Hranice mezi přednášečstvím a herectvím je tedy v některých aspektech tak úzká, že využití určitých výrazových prostředků často bývá sporně hodnoceno a řeší se, co je ještě přednes a co už „divadlo“ a zda byla volba těchto prostředků k přednesové interpretaci konkrétního textu vhodná.

DP tuto hranici záměrně ještě více porušuje a pracuje s prolínáním herectví a přednesu, proto je řazeno na pomezí obou „disciplín“, s tím, že na rozdíl od typické recitace může plně využívat veškeré herecké, pohybové, výtvarné, hudební a technické, slovní i mimoslovní, dialogické a jiné komunikační prostředky, které má jako médium k dispozici.

Tyto prostředky by stejně jako v případě přednesu neměly text ilustrovat, ani prvoplánově ozvláštňovat, ale měly by docilovat významového napětí mezi literárním obsahem či obrazem a jevištní akcí. Tím inscenace dává divákovi žádoucí prostor pro vlastní představivost a osobité vnímání „obrazů“ – stejně jako při četbě literatury.

Rozdíl mezi recitátorem a hercem je ve své podstatě totožný jako rozdíl mezi scénářem DP a dramatem (viz začátek této kapitoly).

„Přednášeč používá stejné výrazové prostředky jako herec, ovšem vzhledem k předloze, kterou je báseň nebo próza, v jiné intenzitě a jiným způsobem (...). Herec vytváří svými prostředky na jevišti stylizovanou konkrétní situaci, kterou divák zároveň s ním prožívá. Recitátor svými prostředky vytváří situaci abstraktní, ale přestože nemá spoluherce, v daném prostoru a čase navozuje v divákovi konkrétní prožitek (...). Přednášeč odhaluje hloubku autora i sebe - to je při práci s poezií i prózou onen tvůrčí prvek, který neustále vábí a přitahuje. Recitátor je symbolický a náznakový v řeči i v jednání. Je sám a nehraje divadlo, pouze navozuje posluchači určitou situaci, atmosféru, náladu, city. V případě, že by se toto vše snažil odehrát jako herec, působil by trapně a nepřesvědčivě (...).“ (LIŠKA, O. *Herecká role a výkon přednášeče.*)

„Recitátorské a osobnostní herectví“ DP je tedy založeno na dvou základních principech:

1) stylu hry, vycházejícím z individuality herců a z jejich potřeby sdělení osobní výpovědi, který je v mnohém blízký epickému divadlu:

„(...) herec nejedná v postavě, nevytváří žádný charakter, jeho příběh a vývoj, protože nemá z čeho (...) je nevhodné snažit se o psychologicko-realistické hraní, o ilustrace, o imitaci pravděpodobnosti situace apod. Mnohem spíše lze hledat inspiraci v brechtovské koncepci neiluzivního herectví a jeho současných variantách, v herectví, které střídá momenty koncentrované hry s momenty jejího ‚zcizování‘ a komentování. Takový herec pracuje s fragmenty jednání a jeho prudkými střihy, se znakem a synekdochou. Často vystupuje z role a postavu činí svým partnerem atd (...).“ (ROUBAL, J. *Ortel(n)*. s. 6-7)

a 2) specifickém vztahu herce a diváka:

„Zatímco pro herce (pozn. dramatu) je divák třetí osobou, nepřímým adresátem jeho řeči, stojícím mimo jeho jednání, je divák pro recitátora (pozn. a

herce DP) osobou druhou, přímým adresátem adresné, přitom však neadresované řeči.“ (MISTRÍK, J. *Recitátor a herec*.)

V souvislosti s herectvím v DP je třeba zmínit také specifický žánr, úzce příbuzný a v historickém vývoji přímo předcházející divadelně-poetickým inscenacím, tzv. sborovou recitaci neboli kolektivní přednes.

J. Mistrík upozorňuje na skutečnost, že zatímco sólový recitátor, a tedy i herec DP může při každé realizaci svého vystoupení uplatňovat nové autentické prvky a živě reagovat na všechny momentální okolnosti, své pocity, prožitky, atd., sborový projev je založen na dokonalé souhře všech účinkujících, kterou je nutno vždy reprodukovat v přesné nezměněné podobě, tak jak byla nazkoušena. Zatímco při sólovém projevu je interpret v přímém kontaktu s textem, svým momentálním prožíváním a divákem, při kolektivním přednesu se musí plně přizpůsobit celku a pokynům dirigenta.

K nejkvalitnějším a nejpůsobivějším recitátorským a divadelně-poetickým výkonům patří interpretova schopnost vytvořit silně sugestivní atmosféru, kdy obsah slov textu nabývá v divákově představivosti až zhmotněných rozměrů, divák vše vidí před sebou jako živé, zapomene na to, že sedí v sále a že vše je jen dočasná fikce, a stane se součástí světa textu, pozorovatelem, ale plně zúčastněným, pozorovatelem „zevnitř“.

Je to způsob interpretace „analogický se stavem vzniku básně“ (výrok E. F. Buriana), přičemž recitátor i divák – posluchač může v tu chvíli mít pocit, že je v textu vnitřně přítomen, že se s ním plně ztotožňuje. Jako ukázkový příklad takto působivé inscenace mohu uvést Máchův *Máj* v divadle Viola (režie Miloš Horanský), kdy obsah básně před očima diváků přímo zhmotňuje svým nenapodobitelně sugestivním přednesem Bára Hrzánová. Nutno dodat, že s použitím silně minimalizovaných divadelních prostředků, v téměř čistě přednesové podobě.

V tomto případě nejde o typ DP, kdy by interpretka chtěla divákům nabídnout především svůj subjektivní vztah k textu a jeho prostřednictvím vyjadřovat vlastní pocity a myšlenky, jde o způsob inscenace, kdy se interpret přímo převtělí do textu básně, stane se sám básní. Divák se potom nesoustředí na interpretův projev jako vnější pozorovatel, sledující jednotlivé složky výkonu a zůstávající přitom „nad věcí“, ale intenzivně vnímá a prožívá samotný text, má

potřebu na tento zážitek dlouho vzpomínat, text si znovu sám číst a vybavovat si jednotlivé situace, přemýšlet o něm, vracet se k němu – prožije a spatří jej skrze tuto interpretaci v úplně „novém světle“. (Jedním z vrcholných představitelů tohoto způsobu přednesu je recitátor Miroslav Kovářík.)

To je podle mého názoru nejvyšší stupeň recitátorského a inscenačního umění DP a jeho hlavní a nejhlubší smysl. K obřadu má takové divadlo blízko tím, že diváka povyšuje z vnějšího účastníka, sledujícího čísi sebe prezentaci, na přímého, živě přítomného návštěvníka světa básně (nebo jiného textu).

Tyto zážitky bývají velmi vzácné, zdaleka ne každý interpret, i když není špatný, tento nejvyšší stupeň herecko-recitátorského umění ovládá. A myslím si, že jej ani nejde ovládat čistě řemeslně. Pro tak dokonalé souznění s určitým textem se asi musí jednou za čas konkrétní interpret přímo „narodit“. Pokud se to ale podaří, může dojít ke stoprocentní komunikaci diváka a textu, kdy by mohl být „vtažen“ a silně zasažen i člověk, který k literatuře (poezii), přednesu, DP nebo k určitému textu má neutrální, případně přímo odmítavý vztah. V tom jsou živá interpretace textu (pocházející z dávných rituálů) a tedy i DP jedinečné a nenahraditelné.

## 2.4. Rozdílné přístupy inscenátorů a vnímání smyslu DP

Na závěr kapitoly o inscenačních postupech a prostředcích DP věnuji pozornost dvěma různým možnostem základního přístupu k inscenování literárního textu, které vedou k obecnějším úvahám o smyslu této umělecké činnosti.

Tvůrčí práce s nedivadelním textem (skupinou textů), která je podstatou DP, jej řadí do oblasti tzv. autorského divadla. To se vyznačuje původností (autorstvím) divadelního (scénického) tvaru, jenž vzniká pro konkrétní soubor a obsazení, a těsnou kreativní propojeností a autorským přístupem všech lidí podílejících se na vzniku inscenace, která zpravidla „(...) představuje otevřenou, naléhavou, osobní a osobitě ztvárněnou, subjektivně zabarvenou výpověď svých tvůrců (...). Výchozím momentem při vzniku představení autorského divadla tedy nebývá dramatický text, ale osobně a osobitě cítěné téma, jeho objevování a pojmenování, ujasňování a rozvíjení; dále hledání materiálu, jehož prostřednictvím bude toto téma sdělitelné.“ (KOVALČUK, J. *Znaky autorského divadla*. s. 11)

Tento materiál - v případě DP literární (písemný), vytvořený nejčastěji nežijícím autorem (nebo skupinou autorů) bez možnosti vyjádření souhlasu nebo nesouhlasu s jeho inscenováním - se stává prostředkem ke zmiňovanému autorství režiséra-dramaturga nebo celého souboru.

Autorství divadelního tvaru, vytvořeného ovšem z cizího (uměleckého) díla, k inscenování původně neurčeného, s sebou nese nezanedbatelná rizika. Už v samotné myšlence, že autor inscenace bude vyjadřovat svou subjektivní, osobitě ztvárněnou zpověď a téma prostřednictvím textu, který kdysi napsal někdo jiný, je obsažena určitá dávka absurdity. Nabízí se otázka, proč si člověk s uměleckými ambicemi a touhou vyjadřovat své myšlenky a cítění, místo komplikovaného upravování, preparování a komponování úryvků z literatury raději sám nenapíše svou vlastní, původní textovou předlohu?

„Není divu, že nás často přepadají pochybnosti, máme-li vůbec právo k této činnosti, která v krajním případě může být označena přímo za cizopasnictví na uměleckém díle (...). Uvnitř tohoto díla je-byla vytvořena-určitá jednota, rovnováha sil, napětí, kterým umění působí. Vytrhnutím z kontextu nebo zásahem do organismu díla tuto jednotu rušíme. Porušujeme ji ostatně už tím, že dílo, určené k specifickému vnímání (ke čtení), převádíme na jeviště (...).



Můžeme říci, že do jisté míry upravovatel těchto uměleckých děl zneužívá, znásilňuje jejich původní podobu, vytrhává části ze souvislostí, převádí je do nových vztahů (...). Je zajímavé si všimnout, jak rychle tyto pokusy stárnou, hlavně jejich formální postupy.“ (NAJMAN, Josef. *Kompromis nebo experiment?* s. 203 – 206)

Jednou z příčin této poloautorské nebo autorsko-interpretací činnosti, která bývá sporná i v případě, že je motivovaná těmi nejlepšími úmysly, se může stát skutečnost, že tvůrce inscenace sám psát nedovede, ale touží se autorsky divadelně realizovat. Pro vyjádření svého záměru (tématu) pak většinou hledá vhodný text, nebo se snaží v již nalezeném textu objevit prostor a možnosti pro sebevyjádření. Zde hrozí asi největší riziko účelového zmanipulování textu. Druhá možnost je, že se inscenátor setkal s textem, který ho (ať už z jakýchkoli důvodů) inspiruje, „provokuje a nutí“ ke scénickému pojednání, k potřebě nezůstat jen u čtení, ale sdílet svůj zážitek s ostatními lidmi. V takovém textu potom hledá téma, které by u publika obstálo, a vhodný způsob, jak jej vyjádřit. Zde hrozí riziko, že v textu bude vykonstruovaně hledáno, nalezeno a interpretováno cosi, co autor při psaní vůbec nezamýšlel. Z mého pohledu „nejšťastnější“ okolnost převedení textu na jeviště je inscenátorovo zjištění, že konkrétní text obsahuje a z jeho pohledu zcela přesně vyjadřuje určité (nejlépe nadčasově) nosné a silné téma, sdělitelné a zajímavé i pro veřejnost, a text proto může i při veškerém autorství divadelníka zůstat „sám sebou“. Není třeba, aby jej inscenátor za účelem sebevyjádření „znásilňoval“, protože téma textu, téma inscenace i subjektivní téma inscenátora, kterým touží vyjádřit své niterné pocity, jsou totožné.

Ani v jednom z těchto tří případů samozřejmě nemusí vzniknout vysloveně kvalitní, nebo naopak problematická inscenace – to záleží na mnoha dalších okolnostech. Je však zřejmé, že existují velmi rozdílné přístupy k tvůrčí práci s textem a typy inscenátorů (režisérů-dramaturgů).

Např. režisér Zdeněk Potužil je zastáncem názoru, že „Je zkrátka možné pracovat s textem podle potřeby. Bez piety k básníkovi, bez slepé piety k textu – s jedinou podmínkou – vědět proč, vědět kvůli čemu, znát důvod a cíl. Touha po sdělení a jeho záměr opravňují k jakémukoliv činu, k jakékoliv akci na textu.“

Dva základní rozdílné přístupy k inscenační práci na textu Potužil nazývá „recitace a interpretace“.

„Recitace /v užším slova smyslu/: přednes, tlumočení autorova záměru, umělecký postup mířící k textu. ‚Služba básníkovi‘, ‚niterný dialog s básníkem‘ (...). Herec a celý inscenační aparát slouží k uměleckému zprostředkování kontaktu mezi textem a posluchačem. Většinou se používá běžných mluvních prostředků s druhořadou funkcí dalších scénických prostředků /příkladem je koncepce *Lyry Pragensis*/.

Interpretace: výklad básnického textu, umělecký postup míří za text. Interpret zaujímá a vyjadřuje především své vlastní stanovisko, staví se do pozice básníka ve smyslu vlastního jedinečného tvůrčího postoje. Hledá svůj ekvivalent uměleckého činu básníka, scénický ekvivalent básně /příkladem je koncepce divadla *Orfeus*/.“ (*Poznámky k vývoji a současnému stavu scénování poezie aneb generační zpověď*. s. 31 - 34)

Dále zdůrazňuje také důležitost toho, aby se inscenace vyjadřovala k „dnešku“ a aby jejím tvůrcům nechyběl nadhled nad tím, co dělají a schopnost dělat si ze sebe legraci.

Režisér Miloš Horanský se nad tématem „proč inscenovat poezii“ zamýšlí z pohledu již zmiňovaného zesílení jejího účinku. „Poezie má v sobě od pradávna kus magie, zaklínivosti, má rysy obřadu. A každý obřad je zesilován účastí kolektivní (...). Podvědomě se napájíme nejen básní samou, ale i tím, že jiskra zaněcuje v týž okamžik celou skupinu lidí, že poselství básně nás okamžitě spojuje s okolím (...). Interpret se stává médiem, které nás vzrušuje, protože v něm cítíme čerstvý dotek básníkův.“ (*O inscenování poezie*. s. 192)

Zajímavě také (v souvislosti s repertoárem divadla Viola) rozlišuje různé typy „básnických večerů“. Pokouší se tak o určité dramaturgicko-typologické uspořádání různých pořadů DP nebo příbuzných forem. Za nejjednodušší považuje poloimprovizovaný autorský *text-appeal* nebo *textforum*, dále *večer z díla jednoho básníka* sloužící k výkladu autora; *dramaturgii rehabilitace* – tzn. znovuoobjevování autorů a jejich dosazování na vývojová místa, která jim přísluší; *dramaturgii mapování bílých míst*, a *pořad z několika básníků* neboli *scénickou montáž*.

Jako příklad dvou různých tvůrčích přístupů k literatuře a pojetí DP zde tedy proti sobě stojí: potřeba neomezeného sebevyjádření a živou interpretaci v kolektivu zesílená magičnost literatury, neboli dominantní pocit režiséra, pokládajícího se pro účely inscenace za svrchovanějšího autora než básník

(spisovatel), a tvůrce, kreativně rozvíjející a zvýrazňující poetiku a poselství textu, s nimiž sám hluboce souzní, nebo s nimi chce seznámit veřejnost.

Obě dvě zmíněné motivace k inscenování literárních textů jsou pro udržování a rozvíjení tradice DP stejně důležité a potřebné. Obě mohou vést k tomu, že se divák začne o text v jeho původní literární podobě zajímat, což je hlavní přínos DP literatury, obě mohou být příčinou vzniku nových, dramaturgicky objevných inscenací, které prostřednictvím nedramatického (literárního) textu obohatí spektrum divadelních her a uměleckých výpovědí, což je hlavní přínos literatury divadlu.

### 3. HISTORIE, VÝVOJ A INSPIRAČNÍ ZDROJE DIVADLA POEZIE

K co nejpřesnějšímu vystižení charakteristiky a smyslu DP pomůže také zmapování jeho historie a postupného ovlivňování různými inspiračními zdroji. Těm je věnována tato kapitola. Pokusím se v ní přiblížit i kulturní a historický kontext jednotlivých období.

Jedná se mi o sledování významných událostí v historii DP, které zásadně ovlivnily jeho vznik a vývoj, ne o souhrnný popis všeho, co se v oboru událo nebo o všeobecný seznam příslušných souborů, tvůrčích osobností a inscenací.

Musím zde upozornit, že je velmi obtížné popisovat podobu divadelních inscenací, z nichž většinu jsem (ani na videozáznamu) neviděl. (Dokumentace většiny DP neexistuje, kromě toho nikdy nemá dokonalou vypovídací hodnotu na úrovni autentického zážitku, což se obecně týká všech záznamů divadelních představení.) Stejně tak mohu jen těžko popsat atmosféru a průběh dávných událostí, které s tehdejší DP souvisely.

V této kapitole se proto nejvíce opírám o rozsáhlé citace z odborných článků, recenzí, vzpomínek a úvah mnoha autorů, kteří byli přímými svědky a aktéry popisovaného divadelního dění, nebo jeho znalci.

Jako základní „orientační mapa“ mi posloužil text Vítězslavy Šrámkové *Divadlo poezie v průběhu času*, který se stal podkladem pro heslo Divadlo poezie v pojmoslovném divadelním slovníku Petra Pavlovského (2003). Byl vydán v roce 2002 v publikaci *Poetické divadlo/divadlo poezie*. Tento text v některých pasážích volně parafrázuji, protože (stejně jako v případě citovaných autentických materiálů) považuji za kontraproduktivní formulovat zde jinými slovy totéž.

Vývoj DP po roce 2003 dosud není systematicky popsán a zhodnocen, období mezi roky 1990 – 2002 jen velmi stručně, v základních bodech.

Proces postupného vzniku a vývoje DP můžeme pro větší přehlednost rozdělit do šesti základních etap:

první: od časů národního obrození do roku 1918

druhá: 20. a 30. léta 20. století

třetí: léta 1939 až 1956

čtvrtá: 1956 – 69

pátá: 1970 – 1989

šestá: od roku 1990 do současnosti

První etapa je pro DP obdobím prehistorie, kdy se literatura stala uměleckým komunikačním médiem, oslovujícím širokou veřejnost a v důsledku toho se počal rozvíjet umělecký přednes a potřeba veřejné (jevištní) prezentace literárních textů.

Druhá je dobou avantgardních uměleckých směrů, jejichž „tvůrčí exploze“ zapříčinila vznik a oboustranně inspirující souhru novodobé literatury a divadla (ale i hudby, výtvarného a vůbec veškerého moderního umění). V této době se na veřejnosti objevily první recitační kolektivy a vzápětí i lyrická koncepce tzv. poetického divadla.

Třetí etapu charakterizuje nacistická a následná komunistická diktatura, s nimi spojené násilné přerušení dosavadního vývoje umění, nástup cenzury a umělecké propagandy. Sílí však zájem o umělecký přednes, poprvé se objevuje termín DP.

Čtvrtá etapa - v tomto období částečného politického uvolnění vzniká DP jako druh divadla chápaný v současném slova smyslu. Vzniká přehlídka WP, 60. (a zčásti ještě i 70. léta) s činností hnutí malých divadel jsou érou největší slávy a rozkvětu DP i uměleckého přednesu.

Pátá – tzv. doba normalizace, kdy umělecká tvorba opět hledala své možnosti v podmínkách ztřeštěné cenzury a DP bylo obohaceno novými prvky z oblasti autorského a „psychofyzického rituálního“ divadla.

Šestá etapa představuje nedávnou dobu a současnost – čas bezbřehé tvůrčí svobody, kdy ale zájem divadelních tvůrců o DP viditelně klesl. Objevil se trend inscenování humorných a nonsensových textů, současné inscenace jsou ovlivňovány především tendencemi k syntéze jednotlivých divadelních druhů a žánrů.

### **3.1. České národní obrození, nový mediální význam literatury a počátky jejího „uměleckého“ přednesu**

Vznikem gramotné občanské společnosti po tereziánských a josefínských reformách 18. století začaly být umělecká literatura a divadelní tvorba stále dostupnější v celospolečenském měřítku a jejich autoři se záměrně snažili oslovit širokou čtenářskou a diváckou obec.

V následujícím období českého národního obrození se dostalo do popředí zájmu tvůrců šíření národních, vlasteneckých a buditelských poselství v rámci divadelních her, ale i různých recitačních produkcí. Od této doby se pravděpodobně datují první pokusy o přenesení českých literárních textů na divadelní jeviště či veřejná pódia a také jejich cíleně výrazový - umělecký přednes, provozovaný poučenými herci. Zpočátku se však nejspíše jednalo o romanticky-patetickou deklamaci, značně vzdálenou současným představám o kultivovaném přednesu. Herecké i přednesové umění u nás dosáhlo výrazného vzestupu až v 60. letech 19. století - v době působení významných osobností umělecké generace Prozatímního a později Národního divadla - a dále se plynule rozvíjelo až do konce 1. světové války.

Jakési prapočátky hereckého projevu, blízkého DP, a divadelní rozehrávání spíše textů než dramát bychom však mohli vystopovat už v tzv. lidovém divadle a jeho náboženských, rituálních a společensko-satirických tématech (později se těmito hrami inspiroval E. F. Burian). P. Pavlovský uvádí, že „vlastní kořeny DP sahají (...) přinejmenším k Intimnímu volnému jevišti českých symbolistů a dekadentů sklonku 19. století.“ (*Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. s. 78)

### **3.2. Avantgardní umělecké směry, první recitační kolektivy, Jindřich Honzl, Emil František Burian, voiceband a koncepce „poetického divadla“**

Zcela nové impulzy a prvky vnesla do literární, divadelní a veškeré další umělecké tvorby řada avantgardních směrů, počínaje dadaismem a futurismem v průběhu 1. světové války a v následujícím meziválečném období.

Zejména poezii v té době obohatilo široké spektrum zcela nových a do značné míry bezbřehých možností, jak obsahově tak i formálně. Odmítnutí veškerých dosavadních konvencí se projevilo i v jejím objevném, provokativně experimentálním předvádění na veřejnosti. Moderní poezie byla prezentována publiku v rámci komponovaných představení kabaretního typu, kde se cíleně vzájemně doplňovala výtvarná, zvuková (hudební) pohybová i ztřeštěně expresivní recitační pojednání nové básnické produkce (např. v Kabaretu Voltaire v Zürichu /viz přílohy č. 1/).

V souvislosti s tímto obdobím je třeba připomenout např. francouzského básníka Guillaumea Apollinaira a jeho sbírku *Kaligramy* (viz přílohy č. 2), stejně jako italského futuristického básníka Filippa Tommasa Marinettiho a jeho *Osvobozená slova* (viz přílohy č. 3). Básně byly ve své tištěné podobě výrazně výtvarně pojednány tak, aby čtenář vnímal jejich atmosféru a význam i skrze vizuální dojem, umocňující zážitek z četby.

Zvýrazňující výtvarné pojetí poezie převzal také český mnohostranný umělec a jeden ze zakladatelů avantgardního uměleckého svazu „Devětsil“ Karel Teige při typografických úpravách poetistických a později i surrealistických básnických sbírek Jaroslava Seiferta (období poetismu /viz přílohy č. 4/) a Vítězslava Nezvala (poetismus i surrealismus).

Dalším slavným a typickým dílem českého poetismu jsou experimentální básně Konstantina Biebla: *Varieté, Akord, Škála a Ruská*, založené na tom, že v každém jednotlivém verši je použita jen určitá samohláska nebo dvojhlaska, což způsobuje výrazný zvukomalebný efekt (viz přílohy č. 5).

Tato záměrná snaha umocnit působivost textu nejrůznějšími hravými a překvapivými metodami, která je typická pro meziválečnou poezii, má k jazyku DP velmi blízko, a můžeme ji proto považovat za jeho předzvěst a jeden z inspiračních zdrojů.

Divadlo, procházející v této době stejně jako veškeré umění obdobím zázračného tvůrčího přerodu a rozkvětu, projevilo o poezii mimořádný zájem.

Poezie byla jedním z hlavních a výrazně působivých uměleckých médií a s úspěchem oslovovala širokou veřejnost (stejně jako za národního obrození). Moderní básníci se stávali mluvčími mladé generace a ve svých dílech často nejtransparentněji formulovali její estetické, ale především životní, morální a politické hodnoty.

Takto vnímaná poezie se zcela pochopitelně stala pro tehdejší avantgardní divadla (např. Osvobozené divadlo a Divadlo DA-DA) vítaným nalezištěm textových předloh a spojencem.

Je třeba připomenout, že výrazné inspirační zdroje a v mnohém přímo vzory se avantgardnímu českému divadlu nabízely v obou sousedních státech. Mám tím na mysli Německo s Piscatorovým Proletářským a Brechtovým epickým divadlem, v Sovětském svazu pak Proletkult a slavné divadelní experimenty V. E. Mejercholda s konstruktivistickou estetikou moderní scénografie (viz přílohy č. 6).

Ještě před vznikem hravého poetismu však nejmladší české básnictví prošlo obdobím tzv. proletářské poezie (předními autory tohoto proudu byli Jiří Wolker a Jaroslav Seifert). Tehdy se na veřejnosti objevil sovětskými vzory inspirovaný (a na našem území svého druhu první) recitační kolektiv - dělnický dramatický sbor „Dědrasbor“ (1920 – 1923) pod vedením Jindřicha Honzla a Josefa Zory (viz přílohy č. 7).

J. Honzl si uvědomoval, že pro dělnické ochotnické herce je obtížné až ponižující nedokonale napodobovat na jevišti projev profesionálních herců (jak to bylo do té doby zvykem), a snažil se proto najít nové, zvladatelnější i účinnější divadelní prostředky. Zároveň cítil potřebu reagovat na společenské klima doby, kdy v dělnických kolektivech sílily prosovětské revoluční nálady. K vyjádření současných (burcujičích, bojovných, politicky agitačních) myšlenek a emocí proto zvolil „zjednodušení dramatického i hereckého projevu, typické ve své lidově primitivní uměleckosti“, blízké principům symbolického divadla a symbolického uměleckého názoru. Vzorem se mu stal „vztah mezi demonstrujícím davem a řečníkem, v němž slovo řečnickovo bylo nahrazeno slovem básníka, které pronášel sbor jedním hlasem.“ (OBST, M. *K dějinám české divadelní avantgardy.*) Tímto způsobem podle Honzla mohli „dělníci jako lidé nové víry a naděje ostatním něco úplně nového říci – všichni, totéž slovo, jedněmi ústy.“ (tamtéž)



„Dědrasbor se stal centrem rodícího se proletářského divadla. Na programu měl básníky sociálního vzdoru a revoluční naděje, píšící často v symbolistické konvenci, které přednášel úderně, hněvivě, bojovně, vzrušeně i bujaře a radostně. Jeho vystoupení byla ‚sborová volání k davům‘ (...). K účinku recitace přispívalo i to, že Honzl některé básně rozkládal mezi sbor a sóla doprovázená pohyby a gesty. Blokova poema *Dvanáct* byla už zcela zdramatizována. Sborová recitace se tedy více či méně přibližovala divadlu.“ (ČERNÝ, F. *Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci*. s. 181)

Dědrasbor „(...) poprvé vytvořil to, čemu říká J. Honzl ‚orchestrace slovního výrazu.‘ (...) inspiroval i přes poměrně krátkou dobu své existence řadu následovníků, zejména z řad dělnických amatérů v ochotnických souborech (...). (pozn. – např. hnutí MODRÁ BLUZA a soubor EL CAROVA PARTA) Svým způsobem to můžeme považovat za produkci divadla poezie v přeneseném slova smyslu, ale Honzlova a Zorova práce měla těžiště jinde: ve zvukové organizaci projevu sboru, jaká až dosud u nás nemá obdoby (...). Na ni navázal v podstatě i E. F. Burian svým voicebandem, jak sám nejednou veřejně přiznal i napsal.“ (KOVÁŘÍK, M. *Slovo – tvar – prostor*. s. 15)

Ve Voice-bandu (jehož první vystoupení se konalo v roce 1927 ve Frejkově a Burianově Divadle DA-DA), E. F. Burian „(...) nešel cestou sborové recitace, nýbrž jako muzikant vycházel z přirozené hudebnosti slabik, slov a celých vět.“ (MIKOTA, J. *Vzpomínky na Voice-band E. F. Buriana*.)

„Voice-band vznikl z tradice pěveckých sborů a recitačních chórů. Je to nenotovaný sbor využívající všech hlasových možností mluveného i zpívaného slova (...) Básně jsou jím recitovány, nebo lépe zpěvavě mluveny v časomíře, ve valčíku, v pochodu, v charlestonu. Doprovázen bicími nástroji může být slovem (rytmem) k tanci, jako je jazz-band hudbou k tanci.“ (BURIAN, E. F. In: MIKOTA, J. *Vzpomínky na Voice-band E. F. Buriana*.) (viz přílohy č. 8)

„Jeho tvůrce sáhl do říše prahudebních kolektivních projevů (křiku, modliteb, extází). Lze tu objevit rodové svazky nejen s jazzem (pozn. rag-timem a swingem), ale i s Janáčkovými nápěvky a také s dadaistickou, event. postdadaistickou poezií a zejména její groteskní notou. Za tři zjevné předchůdce voicebandu lze určit pěvecké sbory (i ‚exotické sbory Malajců, negrů, ba i Číňanů‘), populární anglickou vokální skupinu The Revellers a Dědrasbor.“ (SEMRÁDOVÁ, M. *Voice-band E. F. Buriana*. s. 1-2. volně citováno)

Voice-band, Burianem charakterizovaný jako „zdivadelnění slova“ „(...) tkvěl svými kořeny přímo v jazzu. Byla to hlavně rytmická synkopa, která byla hlavním materiálem ve formální stavbě voice-bandové recitace (...). Namísto staré recitace charakteristické, ve které byl recitátor tlumočnickem básníkových představ, a namísto monotónního přednášení literárně optických rytmů, nastupuje dnes na pódia recitačních představení rytmická skladba, která produkuje verše v tvárlivém rytmu a v mnohohlasé melodii (...). Slovo jako stavební materiál zvukové básně je analyzováno a všech jeho kladných i negativních vlastností je využito k výstavbě produktivního celku, neimitujícího, ale vytvářejícího základy k výstavbě současné recitace. Na názor, že myšlenka, tj. obsah básně je podstatný a pak teprve forma jeho přednášení, odpověděl voice-band tak, že zbavil básně této výlučně obsahové nadvlády a tvořil z ní jako z libreta nebo z nějaké literární synopse novou zvukovou báseň.“ (BURIAN, E. F. In: KOVÁŘÍK, M. *Slovo – tvar – prostor*. s. 19 a 20)

Voice-band, který měl na repertoáru např. *Svatební košile* K. J. Erbena a texty K. H. Máchy, G. Apollinaira, H. Heineho, H. Belloca, CH. Morgensterna, K. Biebla a J. Seiferta ovládal přednes v různých jazycích, krom toho Burian pracoval i s rozlišováním použitých výrazových prostředků vzhledem k různé atmosféře, obsahu a formě jednotlivých textů (uvědomoval si, že není vhodné recitovat vše stejným způsobem a stylem). Z této, slovy jen těžko zprostředkovatelné představy Voice-bandu (vysoký ženský hlas v přednesu jedné z Apollinairových básní prý dokonale napodoboval vítr, běžící po elektrických drátech) vyplývá, že Burian jako mnohostranně nadaný geniální tvůrce zcela novátorsky a synteticky propojoval mnoho do té doby samostatných druhů uměleckého projevu – mimo to v plně autorském režijním pojetí, kde „původní text posloužil ve většině případů jen jako tematický podklad. (...) režisér vystupuje vůči divákovi jako jediný tvůrce hry (...) jako ústřednímu tvůrčímu subjektu mu podléhají všechny složky (...) a prostřednictvím tohoto autorského představení podává osobní výpověď o životě, o světě i o obě samém.“ (SRBA, B. In: KOVALČUK, J. *Znaky autorského divadla*. s. 10)

To vše jsou typické vlastnosti režie pozdějšího DP i obecně autorského divadla. (Režiséry tohoto svrchovaně autorského typu byli také např. V. E. Mejerchold, A. J. Tairov, a významné režijní osobnosti druhé divadelní reformy - P. Brook, J. Grotowski a další).

Roku 1928 Burian s voicebandem obohaceným o hudební a taneční prvky inscenoval např. již zmíněný Havlíčkův *Křest svatého Vladimíra* a Šalomounovu *Píseň písní*, o rok později Máchův *Máj*, který označil za „lyrické divadlo“. Mimo to se voiceband – řečeno slovy M. Kovářika – stal profesionálním tělesem, které záhy přešlo k internacionálnímu repertoáru, a objel Evropu jako avantgardní fenomén československé kultury.

Pro genezi pozdějšího DP je důležité to, že E. F. Burian se ve svých scénických postupech zabýval uskutečněním programového typu „lyrického divadla“, „jež nechtělo být jen ‚zpoetizovaným divadlem‘ ani jen ‚divadelněnou poezií‘, ale – ve smyslu staré romantické představy Hegelovy, že vývoj umění děje se mj. ustavičným přestupováním hranic oddělujících jedno umění od druhého – zároveň divadlem a zároveň poezií, svébytným druhem ‚divadelní poezie‘, právě ‚poetickým divadlem‘.“ (SRBA, B. *K problematice postavení autorského subjektu v divadelním artefaktu*. s. 17)

„K této vizi syntézy divadla a poezie či jejich ekvivalence má podle Buriana přispět i snaha evokovat na jevišti stav analogický vzniku básně.“ (ROUBAL, J. *Divadlo jako neodhozený žebřík*. s. 115)

K inscenování poezie a jiné nedramatické literatury Burian využíval i tzv. Theatergraph (scénická metoda založená na kombinaci promítaného obrazu a jevištní akce) – např. v inscenaci divadla D *Procitnutí jara* (1935; později inspirace pro Alfréda Radoka a Josefa Svobodu a jejich Laternu magiku na Světové výstavě v Bruselu roku 1958). E. F. Burian, který prohlašoval, že „jeviště je nejvlastnější tribunou básníka“ svou „divadelně – poetickou metodu dovedl k vrcholu (...) v máchovských inscenacích (1935 – 37) a v poválečné Hrubínově *Jobově noci* (1945). Tvořivě aplikoval některé z postupů voicebandu i v osobitých adaptacích lidové poezie (pozn. např. *Vojna /1935/, Hra o sv. Dorotě /1938/, Je náš nebo váš – Rakovnická hra vánoční /1947/*), kde navíc dopracoval stylizaci aktérů lidového divadla, tedy něco, bez čeho se moderní přístup k folklóru v dnešním stadiu interpretace již nemůže obejít (...).“ (KOVÁŘÍK, M. *Slovo – tvar – prostor*. s. 21)

Inspirační zdroje, které tehdy fascinovaly nejen Buriana, ale všechny avantgardní umělce – mám na mysli hlavně projevy lidové umělecké tvořivosti především z exotických oblastí (tzv. „umění primitivů“), jazz a moderní taneční hudbu, metodu syntézy, abstraktní a metaforické vyjadřování, romantismus a

pradávné rituály, překonávání a odmítání všech dosavadních konvencí, nonsense – to vše jsou zároveň „múzy“ pozdějšího DP.

E. F. Burian je pro české divadlo 20. století a DP zcela jedinečnou a v mnohém zakladatelskou osobností. Z jeho odkazu čerpají divadelní tvůrci inspiraci dodnes. Podle svědectví slovenského rozhlasového režiséra Ernesta Weidlera „na Slovensku trvalo poměrně dlouho, než byl obecněji přijat názor, že jevištní uvádění literárního textu nemusí být jen jakousi živou ilustrací, ale může a má být samostatným uměleckým činem, že je třeba, jak to formuluje přední představitel francouzské avantgardy Antonin Artaud, ‚básnickou řeč nahradit řečí prostorové poezie.‘ (...) příliš dlouho se přeceňovaly (...) momenty literární a zvukové – a nedoceňovaly nebo dokonce neuznávaly prvky vizuální.“ (*Divadlo poezie a Slovensko*. s. 22) E. F. Burian tedy svým dílem jednoznačně ovlivnil a v zásadě i od základů vytvořil pozdější celkový styl českého DP, v němž „hlavní je konečný divadelní /scénický/ tvar, jeho komplexní magičnost, působivost, která silně a dravě využívá všechny možnosti scény (...) skutečné divadlo poezie, které se přestalo bát hry světla, pohybu, gesta, jevištní metafory, rekvizity. Přestalo tlumočit pouze myšlenky a ‚krásu‘ básníka, spisovatele – začalo jeho prostřednictvím vyslovovat i myšlenky vlastní a uplatňovat vlastní estetiku.“ (WEIDLER, E. *Divadlo poezie a Slovensko*. s. 28-29)

„Zatímco E. F. Burian šel ve svých postupech v podstatě cestou analytické metody při práci se slovem – zvukem, Jindřich Honzl v dalším období činnosti šel spíše cestou syntetickou. Vedle režii dramatického repertoáru vrátil se k poezii zejména v letech působnosti Divadélka Pro 99 (1939-42). V několika jeho sezónách v době více než namáhavého střehu před fašistickou cenzurou dokázal na jevišti tohoto zajímavého divadelního zařízení (...) uvést řadu divadelně poetických programů, z nichž pak byl nejtypičtější jeho *Román lásky a cti*, scénická montáž dopisů Jana Nerudy a Karoliny Světlé. Burian tíhl vždy k expresi v konečném vyznění svých kreací, Honzl traktoval texty spíše do polohy impresivní – i v tom je mezi nimi rozdíl, i když v mezích dnešního odstupu a jisté tolerance k takto apodiktickému úsudku. Jeden druhého nevyklučují, naopak, stali se v tom nejlepším významu slova protipóly možností, jak nakládat se slovem na jevišti. To, že na Honzlovu tradici navazuje od roku 1965 repertoár Violy, nemluví proti Burianovi. Tito dva tvůrci se v poetice divadla poezie mohou doplňovat a jejich díla v syntéze odkazu mají platnost nadčasovou.“ (KOVÁŘÍK, M. *Slovo – tvar – prostor*. s. 21-22)

### **3.3. Přerušení svobodného vývoje umění, nástup cenzury a politické propagandy, první uvedení termínu „divadlo poezie“**

Rozvíjení avantgardní umělecké produkce na našem území bylo násilně přerušeno ihned po obsazení republiky nacisty, zejména pak uzavřením všech divadel v roce 1944.

O rok později se k divadelní práci znovu vrátil E. F. Burian (zmíněná sugestivní inscenace Hrubínovy *Jobovy noci*), dobové okolnosti završené komunistickým převratem v roce 1948 ale nasměrovaly vývoj české literatury i divadla k osudovým proměnám.

Veřejné mediální pole působnosti literatury i ostatních uměleckých oborů si vládnoucí komunistická strana okamžitě přisvojila za účelem politické propagandy a šíření poválečného „vitalismu a frézismu“, který záměrně nedával prostor jakékoli jinak zaměřené tvorbě. Umělecká generace meziválečných avantgardistů (většinou levicově nebo přímo komunisticky smýšlejících) byla buďto veřejně hanobena a umlčena, nebo získána či přinucena ke kolaboraci s režimem.

„V padesátých letech se pedanticky trvalo na tom, aby poezie dobu ilustrovala či spíše kolorovala zvnějšku (...). Z české poezie byly vymazány a začerněny celé epochy a slavné kapitoly, jména Holan, Seifert, Halas jakoby neexistovala a kupodivu ani inflace ruských jmen neprocházela (...) fanatickými mozky bez cenzury (...).“ (KOVÁŘÍK, M. Amatérská scéna, 1969, č. 6. In: HRAŠE, J. *Prostě Prostějov*. s. 27)

Budovatelská a protiválečná poezie, k jejíž veřejné prezentaci režim využil všech do té doby objevených scénických prostředků divadla a uměleckého přednesu, se stala povinně vnímaným a uznávaným uměním. Několik generací se následně muselo učit ve školách tyto básně z paměti a opakovaně poslouchat jejich přednes v patetickém podání divadelních a filmových herců (Nedělní chvílky poezie).

Ke konci 40. let ale zároveň začal nebývalým způsobem obecně vzrůstat zájem o přednes sólových recitátorů i recitačních kolektivů. Rozhodující vliv na tuto kulturní „módní vlnu“ měla Soutěž tvořivosti mládeže, založená již roku 1946. (V této době tedy pravděpodobně začíná dodnes trvající tradice přednesu a DP jako zájmové aktivity většinou dospívajících a mladých lidí.)

V roce 1952 byla vydána (v úvodu zmíněná) Ščipačovova sbírka *Sloky lásky* v překladu Ladislava Fikara. Její popularita mezi recitátory i čtenáři (spojená s možností úniku od politických, budovatelských a jinak „angažovaných“ veršů) přispěla k oficiální rehabilitaci melodické milostné poezie, reflexivní lyriky a individuálního osudu v české literatuře. Inscenaci této sbírky s podtitulem „divadlo poezie“ uvedl o rok později E. F. Burian. Divadelně průměrná inscenace, údajně zdaleka nedosahující kvalit Burianových předválečných divadelních experimentů, „založila tradici komponování poezie na jevišti do náznaku příběhu. Akce tu byla nezřídka popisem, ilustrací onoho vloženého ‚děje‘ a jakýmsi rámcem pro přiblížení poezie samé.“ (ŠRÁMKOVÁ, V. *Divadlo poezie v průběhu času*. volně citováno a parafrázováno)

### **3.4. Období částečného politického uvolnění v letech 1956 – 69, vznik WP, hnutí malých divadel a zlatá éra DP i uměleckého přednesu**

V atmosféře částečného politického uvolnění a zvýšené kulturní aktivity po XX. sjezdu KSSS a odhalení „kultu osobnosti“ roku 1956 vstoupila na veřejnost nová generace mladých básníků a překladatelů orientovaných na tzv. poezii všedního dne, která v umělecké tvorbě prosazovala tematický i formální civilismus. Současně „počal sílit počet představení inspirovaných pražským Divadlem hudby, které uvádělo ve svém repertoáru i poezii doplněnou příhodnými hudebními nahrávkami (...). (pozn. tzv. koncertní způsob přednesu) Tak se rodila mimopražská divadla hudby a posléze i hudby a poezie (...).“ (KOVÁŘÍK, M. *Slovo – tvar – prostor*. s. 24) jejichž repertoár býval kromě současné všednodenní poezie často založen na překladech poezie černošských amerických básníků. Touto cestou (skrze podobenství s osudem rasově diskriminovaných černochů) bylo tehdy možné vyjadřovat existenciální témata a individuální výpovědi, ve všech nesvobodných dobách velmi naléhavé a populární.

V roce 1957 došlo pro budoucí vývoj DP k významné události. Konal se první ročník Wolkrova Prostějova, přehlídky, na niž se každoročně budou setkávat amatérští, poloprofesionální i profesionální tvůrci (nejen) DP, aby se navzájem inspirovali, vyměňovali si zkušenosti a „udávali tón“ příštího přístupu k tomuto specifickému a pravděpodobně i nejvýrazněji menšinovému druhu divadla, jehož významné inscenace se téměř až na výjimky realizovaly na amatérské bázi.

Podle vzpomínek jedné ze zakladatelek – osvětové kulturní pracovnice a divadelnice Jarmily Liebscherové - přehlídka vznikla jako ústřední kolo soutěže v uměleckém přednesu, která byla o dva roky dříve součástí spartakiády v Praze a v následujícím roce se konala v rámci Jiráskova Hronova, kde ale byla zastíněna divadelní přehlídkou. Herečka Ludmila Pelikánová údajně prohlásila, „že by se měl pro ústřední kolo uměleckého přednesu zvolit Prostějov, rodné město Jiřího Wolkra, básníka mládí a průkopníka nové doby a jejího pokroku.“ (Jiří Wolker byl jedním z typických příkladů autora posmrtně přivlastněného a

zneužívaného komunistickou kulturou, která dokázala jeho poezii mnoha lidem výrazně znechutit.) U zrodu přehlídky ale stála i iniciativa olomouckého kulturního pracovníka a později zakladatele místního Divadla hudby - Rudolfa Pogody.

Pořadatelé WP (odborníky školství a kultury rad KNV v Olomouci a ONV a MNV v Prostějově) se na Slovensku inspirovali již existující recitační soutěží Hviezdoslavův Kubín. Obě přehlídky se zpočátku týkaly pouze uměleckého přednesu jednotlivců a jejich účastníci – amatérští recitátoři – měli možnost setkávat se zde s básníky, spisovateli a známými herci (autoři naopak mohli navázat osobní kontakt se svými čtenáři).

WP se napoprvé konal pouze pro Olomoucký kraj, kde ovšem o soutěžení v uměleckém přednesu projevovalo zájem neuvěřitelných více než 2000 účastníků (dětí, mládeže i dospělých). Bylo proto nutné uspořádat okresní výběrová kola, (v kategoriích: do a nad 18 let) z nichž se do krajské soutěže dostalo 70 soutěžících. (Každý z nich vystoupil s jedním textem vlastního výběru a s jednou povinnou ukázkou z Wolkrova díla.) Tento „masový“ zájem o volnočasové provozování uměleckého přednesu - ještě navíc soutěžní formou – v pozdějších desetiletích už nikdy neměl obdoby.

V roce 1958 se WP stal národní soutěží a přehlídkou uměleckého přednesu, jejíž ideovou koncepcí bylo „setkání nejlepších recitátorů a přednašečů s básníky, spisovateli a knihovnickými pracovníky, směřující k důstojnému vyvrcholení Měsíce knihy v Čechách a na Moravě“. Cílem akce bylo „široce podněcovat zájem o poezii a krásnou literaturu“. Pořadatelé uzavřeli také dohodu s Krajským osvětovým střediskem armády v Olomouci a ministerstvem národní obrany o účasti vojáků (!). Divadelní kritik Sergej Machonin nazývá v té době WP „slavností socialistického humanismu“ (In: HRAŠE, J. *Prostě Prostějov*. s. 9).

O rok později se WP poprvé zúčastnily také recitační soubory a kroužky. V letech 1961 – 62 WP podle slov Pavla Marka „dosáhl největších rozměrů (kolem 700 soutěžících a 200 hostů)“ a „byl vybojován moderní antiromantický přednes“. Mezi soutěžícími se v roce 1962 objevil i Dismanův dětský rozhlasový soubor.

Ve stejné době se však začala utvářet také obsahová a formální „protiváha“ slábnoucích socialisticko-realistických uměleckých trendů, ovládajících kamenná divadla – tzv. hnutí malých forem. V jeho počátcích stojí



hudební, text-appealové a později divadelní pořady Jiřího Suchého a Ivana Vyskočila, nejprve v pražském klubu Reduta, následně v Divadle Na zábradlí. Na ně navázala činnost divadla Semafor, dále Rokoka a Paravanu.

Repertoár těchto autorských scén, které inspirovaly vznik desítek amatérských souborů a divadel podobného typu na území celé republiky (DP se věnovaly např. karlovarská Kapsa rež. V Bartůňka a břeclavská Proměna rež. Jany a Bedřicha Kaněrových), byl charakteristický zájmem o avantgardu 20. a 30. let, písňovou tvorbu, pantomimu, černé divadlo, jazzovou a rockovou hudbu, inscenování literárních textů a komponované pořady kabaretního typu.

Divadla malých forem „sehrávala v menších městech roli neoficiálních center mladé kultury, (...) soustřeďovala různorodou společnost mladých lidí i tvůrců z řady oborů“. (PAVLOVSKÝ, P. *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. s. 78) Mimo to přiváděla do těchto míst, často vzdálených velkým kulturním centrům, renomované (mnohdy režimem perzekuované) autory a umělce.

Došlo zde k programovému navázání na principy Burianových divadelních experimentů. Poezie (literatura) byla na těchto jevištích spojována s hudbou, filmem, výtvarnými artefakty, fotografií i pohybovým divadlem. V souvislosti s uvolněním cenzury se v jejich dramaturgii objevila díla dosud opomíjených, zakázaných autorů.

„To, že se po citelné odmlce znovu vynořuje po roce 1960 během několika let poezie Ortenova, Kolářova, ale i Blatného a zejména Zahradníčkova právě na půdě divadel poezie, profesionálních a amatérských, patří k nejnespornějším kvalitám kulturního vývoje, který se udál před rokem 1968 s takovou razancí a věrohodností, jež v našich moderních dějinách nemá mnoho obdob. Děj, který připomíná národní obrození v nové podobě, nabídka alternativy k zavedeným normám komunikace. Dlouze se popisovala autorská a herecká práce a režijní postupy těchto souborů, přičemž vývoj divadla poezie, který probíhal paralelně, zůstával jaksi ve stínu dalších divácky zajímavějších a úspěšnějších ‚malých forem‘, z nichž ta písničková (v textech Jiřího Suchého a hudbě Jiřího Šlitra) se stala pro nástup nové divadelní vlny takřka symbolem stejně tak jako v jiném žánru Fialkova pantomima nebo podivné hry-nehry Ivana Vyskočila. Divadlo jako takové vynořuje se v kontextu těchto legendárních scének na pódiu, které programově hlásá prezentaci sedmi malých forem – Semaforu, kde bylo na pořadu ‚*Divadlo zázraků*‘, premiéra (...) 1960 v divadle Ve Smečkách (...) hlavní

důraz je kladen – a to je novum této nové vlny – na organické spojení veršů s hudbou a pohybem. Hudba byla a vlastně až dosud zůstává jakousi sjednotitelskou konstantou charakterizujícího ducha doby, poezie jí vychází vstříc, aby se navzájem propojily a ovlivnily. Tady někde počíná obliba blues nejen jako hudebního písničkového čísla, ale samostatného textu, který se z hudby zrodil (Josef Kainar, Václav Hrabě a další), toto byla zdravá protiváha proti strnulé klasicistní recitaci tehdy tolik rozšířené zejména prostřednictvím rozhlasu i televize (...).“ (KOVÁŘÍK, M. *Slovo – tvar – prostor*. s. 24 - 25)

V roce 1961 se v programu WP vyskytuje již samostatná soutěžní kategorie – divadlo poezie.

Tehdy se na WP poprvé objevil soubor, považovaný dodnes za jeden z nejvýznamnějších a svými scénickými postupy přímo zakladatelských v historii DP. „Brněnská Ikska“ (přesný název: Divadlo poezie X 62 při Parku kultury a oddechu Brno) s inscenací *Inzerát na skřivánka*. Touto slavnou (tehdy šokující) inscenací začíná „zlatá éra“ DP, která při snaze o důkladné prozkoumání jeho podstaty a vývoje zasluhuje nejpodrobnější rozbor.

*Inzerát na skřivánka* (scénář Milan Uhde, režie Radim Vašinka) byl montáží textů S. K. Neumanna, K. Biebla, J. Kainara, M. Macourka a L. Kundery s verši a písněmi mladých brněnských autorů. „Inscenace upoutala pozornost rezignací na do té doby obvyklé statické aranžmá, nahrazené dosud nevyužívanou náznakovou metaforickou scénografií, kterou tvořily dvojce štafle, prkno a dvě velké krychle – předměty, které ve vztahu s jednáním interpretů nabývaly různých významů. Navazovala i na Feuersteinovo konstruktivistické jeviště kombinací schůdků, žebříků, latí, plošin, světelných výsečí. (Scénickým atributem mnoha DP pak po dvě desetiletí byly štafle.) Docházelo zde k prolínání významů a metaforickým přesahům použitých prostředků. Ve spojení s nimi v uvolněném prostoru a stylizovaném pohybu s hudebními vstupy jiskřil apelativní text. Šlo o inscenaci, která založila tradici moderního DP a jako první navázala na odkaz avantgardy 20. let, především na Honzlovu představu moderního lyrického divadla, v němž právo působit básnickou obrazností nepatřilo jen slovu, ale všem zúčastněným složkám, kombinujícím se k nové jevištní metaforičnosti.“ (ŠRÁMKOVÁ, V. *Divadlo poezie v průběhu času*. volně citováno a parafrázováno)

O rok později soubor inscenoval poezii J. Préverta *Velké prádlo*, kde využil voicebandu a pantomimy Ctibora Turby.

„(...) zdá se, že odtud se počíná odvíjet celé hnutí divadla poezie, jako takového, hledání a nalezení scénického ekvivalentu textu, do té doby nikde neviděné a nevyzkoušené. V té době (...) se dá už mluvit o Vašinkově jevištní metaforice jako pojmu, o dynamickém jevišti, o zašifrování režijního klíče do stavby celého představení, při čemž jeho hledání je motorem diváckého zaujetí, tedy aktivizujícím momentem do těch dob v produkci poezie naprosto neznámým. (...) desítky souborů počínají tvořit v duchu Vašinkova „tělocvičného jeviště“ (...) poezie dostává tento rozměr dynamického pojetí již jako samozřejmý atribut, recituje se v pohybu, mezi scénickými rekvizitami neuvěřitelně rychle zdomácňují nejrůznější nástroje a nářadí, ribstole (...), žíněnky, bedny, ale i plachty, lana barely atd.“ (KOVÁŘÍK, M. *Slovo – tvar – prostor*. s. 26 - 27)

Radim Vašinka v roce 1963 připravil pro pražské Divadlo Na zábradlí scénář inscenace současné poezie – *Vyšnutá hrdlička* (režie Jan Grossmann /viz přílohy č. 9/). Scénická montáž využívala kromě hudby také projekce kreseb. M. Horanský zmiňuje další inscenace brněnské Iksy – hamletovskou montáž ze Shakespeara a Holana (příklad montáže na základě společného tématu-postavy v textech různých autorů) a *Malého prince*, kde bylo využito spojení básnické prózy s živou kresbou – vyprávění herečky neilustrativně dialogicky přímo na scéně doplňoval malíř Alois Mikulka.

„Vašinka později založil při Vysokoškolském uměleckém souboru tzv. divadlo poezie VUS Praha, následně na Malé Straně klub U Orfea (později Rubín). Ve svých inscenacích (mj. Oldřicha Wenzla *A já tak dlouho budu psát básně, dokud zralé hrušky s chutí jísti budu* (1964) na rozdíl od *Inzerátu* nepracoval s logickým, významovým řazením veršů, ale začal s jejich asociativním propojováním. Podřizoval verše smyslu inscenace, zvukově je deformoval. Využíval Ejzenštejnových pravidel montáže a dramatického kontrastu, vše podřizoval jevištní metafoře.“ (ŠRÁMKOVÁ, V. *Divadlo poezie v průběhu času*. volně citováno a parafrázováno)

Dalším významným souborem, blízkým svou poetikou Iksce byl Větrník Prostějov (zal. Radoslav Lošťák) s inscenací Nezvalova *Akrobata* (1962) a montáží Prévertovy, Apollinairovy a Ritsosovy poezie – *Hladina čisté spodní vody* (1963). Členem Větrníku byl v té době pozdější zakladatel prostějovského HaDivadla – Svatopluk Vála (viz níže).

Ve stejném regionu působil v této době vysokoškolský soubor Zápalka Olomouc, později Zápalka-kabaret. K jeho výrazným inscenacím DP patřily *Čistý oheň* (1963) a *Aneb cirkus Zelená husa* (tanečně pohybová interpretace veršů, scének a aforismů s jazzovou hudbou, atmosférou cirkusové improvizace a komediální recese).

Jedním z typických DP vzniklých v souvislosti s hnutím malých forem bylo Docela malé divadlo Litvínov (dále jen DMD), vedené recitátorem, pedagogem a rozhlasovým redaktorem Miroslavem Kovářikem (viz přílohy č. 10).

Svou první humornou inscenací francouzské lidové poezie *Bon jour, amour!* (1962) se soubor uvedl do širokého diváckého povědomí.

„DMD v jednotlivých číslech slavných Jelínkových *Zpěvů sladké Francie* sáhlo až k projevu nejsoučasnějšímu – za doprovodu klavífonu / hudba: Jiří Bulis/ zněly *Zpěvy sladké Francie* se stylizovanou a leckde novou melodií zvláště, téměř semaforicky. Bluesovým stylem tuto poezii nikdo nezpíval, prvky horroru nebo krimi-story obohacovaly výrazový rejstřík v oblasti lidové poezie skutečně novátorsky, stejně jako donekonečna zpívaný a stále ‚nehotový‘ *Cestář*, jedna z nejznámějších písní *Zpěvů* (...). V montáži (...) se cítila potřeba vyrovnat se s prezentací folklóru v přeslazené kýčové a neskutečně odlidověné podobě, jaká byla tenkrát dobovým územ v činnosti některých souborů a následně pak v rozhlase a televizi.“ (KOVÁŘÍK, M. *Slovo – tvar – prostor*. s. 29)

Typický výrazový styl DMD, inspirovaný jazzem a beatnickou poezií, založený (ve srovnání s civilností Iksky) na expresivní, subjektivně vypjaté recitaci textových koláží a preparovaných textů (viz kapitola o scénických prostředcích DP), se záměrem navodit pocit zrodu básně, se plně projevil zejména v následujících inscenacích.

„Modelovým pořadem (...) je provedení *Elegií* Jiřího Ortena *„Na pomoc, slova!“*. Bylo to vlastně divadlo jednoho herce, který v devíti elegiích prožíval ‚předpopravní‘ děj, nedobrovolné loučení se životem za cenu tohoto ‚děje bolesti‘ (...). Poezie Jiřího Ortena, známá do té doby jen knižně, dostala zde poprvé jevištní rozměr. Holé jeviště s černým horizontem, bočně nasvícený ostnatý drát, táhnoucí se po celé délce a ověšený střepey z vánočních ozdob, v popředí starý věšák a židle. Před příchodem diváků zaujal na jevišti své místo i interpret, do nepřipraveného publika a rozsvíceného hlediště počal recitovat první verše. Teprve od jistého okamžiku začal fungovat světelný aparát, zanedlouho zazněl i

první tón živě improvizované hudby (hudební podkres v té době v produkci poezie neodmyslitelný!), zrcadlově byl řešen i konec: umkl klavír, rozetmívalo se, interpret zůstal na jevišti i po odchodu diváků jako by chtěl naznačit, že s ním zůstala a je schopna stálého opakování všudypřítomná Ortenova poezie. Důležitější byl ovšem vnitřní příběh, děj inscenace, i když šlo o veskrze lyrickou poezii, o odkládání ‚rekvizit života‘, věcí, lásek, přátel, vztahů k lidem známým i neznámým, přípravu na smrt, která je v dohlednu, jíž je však možno překonat postojem aktivního lpění na životě. Osmá elegie, předposlední, byla traktována jako sugestivní pochod a samo loučení neneslo v sobě žádné bolestíinství ani smutek – interpret podával ruce divákovi jako symbol věčného propojení života a poezie... Zde poprvé byly svrchovaně využity expresivní rejstříky ve zvukovém aparátu inscenace. Každá z devíti elegií měla své zvukové předznamenání, jiný rytmus, v lůně jednotlivých elegií už se metaforicky rozkrýval ‚děj‘ další. Základním východiskem pro interpreta byl stav člověka, který evokuje báseň ‚ve stavu zrodu‘, jako by ji psal – i za cenu euforického postoje vůči textu – před očima diváka (...). Toto zárodečné stadium ztotožnění interpreta a textu naplno vyznělo posléze v několika pořadech z poezie beatníků – nejprve amerických (G. Corso, L. Ferlinghetti, Diana di Prima, A. Ginsberg) i v montáži z díla Václava Hraběte ‚*Stoptime*‘, 1966. (pozn. DMD bylo prvním souborem, který upozornil na literární pozůstalost tehdy již nežijícího básníka.) Hrabětovská inscenace využila postupu montáže několikavrstevného typu – básně V. Hraběte, jeden z *Příběhů* Vladimíra Holana (*Sbohem*) spolu s vybranými hudebními sekvencemi Mozartova *Rekviem* tvořily trojici komponentů skladby, v níž byly texty uváděného autora tématicky seřazeny podle oddílů běžných v hudební formě *rekviem*. Také začátek představení byl podobně jako v Ortenovi vyřešen prolnutím atmosféry hlediště a jeviště – do nasvíceného publika dlouho před začátkem byl vreprodukován z magnetofonového záznamu šum ulice, zprvu neznatelně, později s větší intenzitou, která vyvrcholila zvukovým symbolem – houkáním sanitního vozu. Do tohoto zvuku opět v pianissimu, posléze silněji, zazněly první takty Mozarta – oddíl *Lacrimosa* (Slzavá) z jeho *Rekviem*, jakási předehra k osudu básníka. Následující díly skladby dodržovaly kanonizovaný postup, k nim (mimo jeviště, u vztyčeného neohoblovaného břevna) přibyl Holanův *Příběh* – alegorie k osudu V. H. – o člověku, který se pomine hořem nad ztrátou smyslu života (...). Bylo to v oné době příliš přímočaré podobenství, které ostatně nevycházelo z fakt o smrti básníkově, nicméně montáž Holan-Hrabě

umocnila atmosféru. Pozoruhodné je, že časem se Holanova poezie z představení vytratila a zůstal Hrabě jako textový materiál pro další úpravu scénáře. Tak se pořad během dvou sezón vyvinul do podoby, v níž setrval v repertoáru DMD až do zániku divadla. V pořadu účinkovalo pět interpretů, posléze čtyři, výtvarné řešení (obří pneumatika zavěšená na jevišti, v ní barokní relikviář s fluorescenčním nasvícením) přečkalo i pozdější úpravy představení. V beatnickém *GC RECITALU* (1966) bylo užito nových prvků: zvukové koláže a programování textu Gregoryho Corsa, z jehož poezie byl program sestaven. Koláž vytvářely nahrávky z litvínovských tančiren, odpovědi na otázky, které vzdáleně a spíš metaforicky souvisely se syžetem uváděných textů. K básni *Manželství* to byla anketa z taneční zábavy ‚Co si myslíte o své okamžité partnerce nebo partnerovi‘, slavný text Corsovy *Armády* doprovázely výpovědi na téma ‚Kdyby toto měl být váš poslední vzkaz lidem (...).‘ Představení s výpravou z pomačkaných novin a papírovými cary volně pohozenými i do hlediště končilo delším ‚rozbořem‘ citátu z Corsa ‚Člověk chráněný člověkem před člověkem, to je láska.‘ (...).“ (KOVÁŘÍK, M. *Slovo – tvar – prostor*. s. 29-30)

Dalšími pořady pouhých pět let existujícího a neobyčejně umělecky plodného DMD byly např. *Podivná stráž* (1964) z textů W. Whitmana, *To bolí bejt zavražděná* (L. Ferlinghetti a D. di Prima) a *Sursum* (I. Diviš; 1967).

Činnost DMD je podrobně popsána v bakalářské práci Kateřiny Kaprálové: *Docela malé divadlo Mirka Kovářika* (viz seznam literatury).

V Brně se roku 1966 z Divadla Konvence (původně zaměřeného na surrealismem okouzlené DP) zformoval soubor Quidam (vedený Petrem Oslzlým), tvořící tzv. divadlo psychofyzické akce a rituálu. V Ostravě uvedlo Act-studio Jana Číhala provokativní montáž textů Andreje Bělého, Anatolije Marijengofa a Jean-Pierra Dupreya – *Těla a já* (1969), jež se ocitla stylově na rozhraní obou divadelních druhů. Tento inspirační zdroj DP ovlivňoval zejména v 70. a 80. letech.

Kromě amatérských souborů se DP v 60. letech příležitostně věnovala i profesionální a poloprofesionální divadla. Mimo již zmíněných scén malých forem (Zábradlí, Semaforu a mimopražských malých divadel) to byla v Praze nově založená Poetická vinárna Viola (1963), Divadlo poezie a malých forem Horáckého divadla v Jihlavě a v Brně Divadlo Husa na provázku (1967) – zde

vznikla např. scénická koláž na motivy poezie Christiana Morgensterna *Šibeniční písně* v režii Evy Tálské. Spolu s DP se rok co rok rodilo také mnoho produkcí stále populárního kolektivního přednesu v podobě tematicky různorodých recitačních pásem.

60. léta byla charakteristická popularitou DP nejen na našem území, ale i na Slovensku a v sousedním Polsku, Maďarsku a v Jugoslávii.

Typickým prvkem mnoha tehdejších divadelně-poetických inscenací byla kromě již zmíněných vlastností hnutí malých divadel také metaforická, z politických důvodů často jinotajná (zašifrovaná), ale adresná nekonvenční generační výpověď spojená s vyjádřením životního postoje, hodnot a názorů jejich autorů.

Tato „zlatá éra“ DP a divadel malých forem se v mnohém podobala tvůrčímu kvasu meziválečné avantgardy, na niž přímo navazovala a dále rozvíjela její postupy a zkušenosti. Můžeme si všimnout, že obě období mimořádného tvůrčího vzepětí ve všech uměleckých sférách přišla mezi dvěma zásadními událostmi, znamenajícími dobu celospolečenského úpadku a krize. Avantgardní směry se objevily mezi dvěma světovými válkami, malá divadla a DP mezi dvěma vrcholy komunistického teroru a totalitního útlaku. Jakoby se umění pokoušelo „dohnat a stihnout“ vše, co donedávna nebylo možné a brzy už zase možné nebude.

### 3.5. Období „normalizace“ – obnovení politického útlaku a cenzury, ovlivnění DP scénickými prvky autorského divadla a divadla rituálu

„V pořadech DMD z roku 1967 se poprvé objevuje jméno technického spolupracovníka Zdeňka Potužila (pozn. viz přílohy č. 11) a hudebníka M. Jelínka, kteří tři roky poté zakládají v Praze-Dejvicích Divadlo na okraji (dále jen DNO). Jejich první inscenace vycházely z dramaturgického okruhu Docela malého divadla (např. DMD – Jiří Karásek ze Lvovic, DNO – Karel Hlaváček). Potom našla trojice (pozn. tvůrců) DNO (k jmenovaným přibyl recitátor Petr Matějů) poprvé svou zcela vlastní tvář v nezapomenutelné inscenaci *Dvanácti* Alexandra Bloka.“ (KOVÁŘÍK, M. *Slovo – tvar – prostor*. s. 31)

„(...) inscenace Blokových *Dvanácti* (pozn. 1971; už ve 20. letech poemu inscenoval Dědrasbor) vyvolala bouři nadšení, ale i odporu svou nepřímou polemikou s panujícím pohodlným, nevzrušivým, byť třeba dokonalým akademismem převážné části profesionálních interpretací a scénování. Polemikou s kultivovanou, neosobní recitací, která pouze pokulhává za silou poezie samé. Divadlu na okraji (...) nejde o autora, ani o postižení krásy poezie, ale o emotivní nastolení filozofických a etických otázek lidského bytí, o novou bezprostřední komunikativnost. Jeho výpověď je vypjatě individuální, subjektivní a autentická, aby mohla – pouze zdánlivě paradoxně – v komunikaci s divákem nabývat objektivní platnosti. Cesta k tvorbě má počátek v pravdivém sebepoznání. Touto svébytnou subjektivností se liší od vašíkovské linie (...) pro niž bylo příznačné kritické nahlížení světa kolem a výrazný protiměšťácký akcent (...). Většinou souborů Wolkrových Prostějovů na přelomu 60. a 70. let chyběla originalita, odvaha k experimentu, převládal typ souborového přednesu, pásma, které ctí autorský text. Potužil Blokovu poemu výrazně restrukturuje, v práci s textem tak navazuje na své zkušenosti z druhé poloviny šedesátých let, kdy působil v litvínovském Docela malém divadle Miroslava Kováříka, který v práci s poetickým textem poprvé užívá tzv. preparace (Kováříkův termín) – rozbití původního básnického textu, osamostatňování a opakování jednotlivých veršů a slov pokaždé s jiným akcentem. Potužilova preparace je zásadnější a svébytná – nemá mozaikově nasvítit, a tak obnažit a zvýraznit významy jednotlivých slov, ale opakováním a překrýváním slov a veršů, přednášených i zpívaných, vytváří



další plán inscenace – především její atmosféru, která je hlavním komunikačním médiem a vytváří prostor pro ideové poselství, pro vyostření tématu (...) v intencích původního textu vytváří novou jednotu, celistvou kompozici, scénář, který není mozaikou, sledem čísel, ale pevným tvarem. Text, jeho obsahové i formální znaky jsou inspirací k nové umělecké kvalitě, k novému nezaměnitelnému uměleckému scénickému dílu, které komunikuje jinak než čtená poezie.“ (ŠRÁMKOVÁ, V. *DNO a interpretace poezie*. In: *Slova o Divadle na okraji*, s. 4-10)

„V téže linii vedli členové DNO i vlastní scénickou podobu Máchova *Máje* o rok později. Osvobodili pro svůj autorský výklad i tradiční rozvržení básně, z neznámějších sekvencí *Máje* se staly popěvky uvedené v sestřihu před pořadem, odhodlali se řešit ‚děj *Máje*‘ jako antiiluzivní záležitost bez opor nabízejícího se expresivního výraziva. Hudba k intermezzům *Máje* byla koláž s rockovou hudbou blízká mladému posluchači (...).“ (KOVÁŘÍK, M. *Slovo – tvar – prostor*. s. 31)

„Vzniklo tak nečekané napětí, které bylo pro mnohé diváky nepřijatelné a znesvěčující, pro jiné však vzrušující (...). Přes mnohé výhrady však byl tento experimentální přístup k Máchovu dílu i k inscenování poezie inspirující (...).“ (ŠRÁMKOVÁ, V. *DNO a interpretace poezie*. In: *Slova o Divadle na okraji*, s. 4-10)

„(...) Potužil od poloviny 70. let překračuje hranice divadla poezie a postupuje po trase svého zájmu o lyricky agresivní divadlo, v jehož stylu se na inscenacích nesyžetové poezie ‚vycvičil‘ k pokusům o průnik této metody do oblasti inscenování prózy, tedy již syžetového, ale ještě apriorně nedramatického textu, aby nakonec v 80. letech svůj osobitý styl syntézy metaforického divadelního jazyka a zvýšené pozornosti textu přenášel i do pokusů o inscenování klasických dramát.“ (ROUBAL, J. *Divadlo jako neodhozený žebřík*. s. 117)

Několik svědectví o činnosti pražského (později profesionálního) Divadla na okraji a metodách jeho přední tvůrčí osobnosti režiséra Zdeňka Potužila – jednoho z nejvýznamnějších zástupců nastupující divadelní generace - podávají zároveň zprávu o základní potřebě umělecké tvorby po roce 1969: „odlišit se, vymanit se z pokřivenosti a šedi normalizační doby, vyjádřit vlastní názor na život alespoň nepřímo, pomocí metafory a básnického obrazu.“ (ŠRÁMKOVÁ, V. *Divadlo poezie v průběhu času*. volně citováno a parafrázováno)

Potužilovy inscenace poemy A. Bloka: *Dvanáct* (která dosáhla počtu 120 repríz, což je v amatérském divadle naprosto nebývalý jev) a Máchova *Máje* jsou považovány za vývojově přelomové a různou mírou přijetí či nepřijetí ze strany diváků také nejvíce kontroverzní a šokující v celé jeho historii. Soubor dále uvedl Chlebnikovovy *Zpěvy Gul-Mully* (1973); a *Ba-la-de* s použitím veršů M. Krleži (1974). Po jeho zprofesionalizování, kdy inscenace začaly přesahovat charakter DP směrem k dramatu, převzala pokračování v divadelně-poetickém druhu tvorby jeho amatérská odnož A-studio DNO, která vytvořila mj. inscenace C. Kosmač: *O Tantadrujovi* (1976) a Z. Trojanová: *Nemožně zelená krajina* (1981, rež. Jan Badalec).

WP se po odeznění osvětového nadšení konce 50. let i utlumení činnosti nové umělecké vlny let 60. stal především místem setkávání duševně spřízněných lidí, které ve všudypřítomné nesvobodě spojoval zájem o sdílení zážitků z interpretace kvalitní literatury a divadelního experimentování. V soutěžních pravidlech přehlídky sice stále zůstával povinný text Jiřího Wolkra, později dokonce i různých jiných, komunistické propagandě a cenzuře vyhovujících autorů. I přesto zde ale byla možnost v rámci amatérské umělecké činnosti tvořit a prezentovat skutečné kvality a vlastní názory svobodněji, než to bylo možné v profesionální kulturní sféře, což dodávalo přehlídce i patřičnou kulturní prestiž.

Amatérské divadlo v té době (mnohdy ve vší opatrnosti a „mezi řádky“, ale přeci jen úspěšně a plodně) pomáhalo udržovat tradici svobodného, nezmanipulovaného umění. Stále také vznikaly mimořádně kvalitní a ve své době slavné inscenace DP.

Tvůrcem některých z nich byl prostějovský režisér Svatopluk Vála, působící nejprve v Divadelním studiu místní LŠU (viz přílohy č. 13).

„Válovy režie (pozn. např. K. Havlíček Borovský: *Křest sv. Vladimíra* /1969/, K. I. Galczyński: *Osm dní stvoření* /1970/, a především J. Prévert: *Transcendantní Prae-Wert* /1972/) rozpracovávají textovou předlohu až do podoby neskutečně složité a zašifrované metaforiky, již rozkrývat bývalo intelektuálním dobrodružstvím ne nepodobným podobné dešifraci při některých produkcích pantomimy. Vála ovšem pracoval nejenom s textem, ale i se skupinou velice fundovaných a nadšených interpretů, recitátorů, hudebníků a zpěváků (...) a s vašíkovskou jevištní poetikou vytvořil ve své době druhý

suverénní svět vlastní imaginace. Válova amatérská činnost vrcholí v roce 1972.“ (KOVÁŘÍK, M. *Slovo – tvar – prostor*. s. 27)

Svatopluk Vála, jehož hravě groteskní stylizace s prvky parodicky laděného poetického kabaretu vytvářely určitý protipól stylu DNO, poté spoluzaložil původně prostějovskou a v Brně dodnes profesionálně působící experimentální scénu HaDivadlo (Hanácké divadlo). Spolu s dramaturgem Josefem Kovalčukem a druhým režisérem Arnoštem Goldflamem při vytváření autorských inscenací čerpal mj. i z postupů a prostředků DP a voice-bandu (např. Nezvalova *Depeše na kolečkách*, 1978). HaDivadlo bývalo tradičním inspirativním hostem WP.

Pozoruhodným svědectvím o atmosféře 70. let a tehdejších divadelním dění jsou dvě vzpomínky Aleny Zemančíkové:

„Podivně dusná normalizační éra našich totalitních dějin s její odpudivou a zákeřnou cenzurou, schopnou překazit z nejnepochopitelnějších důvodů cokoli, vedla divadelní tvůrce často k tomu, aby pomocí mytologizovaných příběhů předkládali publiku témata, jež jim ležela na srdci. Tak bylo pomocí společných projektů Divadla na okraji, HaDivadla a divadla Drak zpracováváno téma udavačství na příběhu Karla Sabiny, Divadlo Na provázku se vypořádávalo s politickým kariérismem a bezzásadovostí na příběhu Josefa Fouchého (inscenace *Chameleón*), polemika s povinným materialistickým světovým názorem se vedla pomocí inscenací textů Bohumila Hrabala *Na zábradlí* a v Činoherním klubu (*Hlučná samota*, *Něžný barbar*). Je vůbec příznačné, že v dobách totality a cenzury sahají divadelní tvůrci k literatuře a k metodě scénáristické, zatímco dramatici – pokud se neodmlčí – píšou většinou špatné hry o aktuálních pseudoproblemech. Drama je produktem svobodné občanské společnosti, jeho největší síla spočívá v tom, že konflikt umí vyjádřit přímo jednáním v situaci, a právě proto upadá jeho inscenování společně s úpadkem svobodného občanství. Úpadek dramatu však nemusí být nutně úpadkem divadla, které ovšem z principu dramatického v dobách nesvobody přestupuje na princip obrazný, scénáristický, a hledá pomocí divadelních obrazů nepřímý způsob, jak sdělit, co musí být řečeno...“

(pozn. To je nepochybně i jeden z důvodů, proč bylo DP v těchto dobách divácky i umělecky mnohem populárnější než po roce 1990. Plnilo svůj jasný kulturní a společenský úkol, bylo potřebným a vyhledávaným uměleckým nástrojem odporu proti totalitě a cenzuře.)

„Na sklonku 70. let (pozn. v roce 1975) bylo prostředí Wolkrova Prostějova okouzleno comebackem Radima Vašinky a jeho Divadla Orfeus. Stalo se tak prostřednictvím inscenace poezie Oldřicha Wenzla, kterou principál Vašinka nazval *Rozházené kopretiny*. (pozn. viz přílohy č. 15) Básník Oldřich Wenzl byl v tu dobu už po smrti a v době vrcholné komunistické normalizace zůstal jediným režimem povoleným českým surrealistou. Uniknutí totalitnímu umlčení mu umožnila paradoxně smrtelná choroba, která ho vyřadila z normálního života: mnoho let strávil na nemocničním lůžku a žil vlastně ve svých básních. Radim Vašinka se svými herci vytvořil inscenaci z bizarních zjevů a hereckých typů, ze spousty kaširovaných, uměle vybarvených rekvizit, papírových květin, karnevalových konfet, nesourodých kostýmů. Vrcholem inscenace byl moment rudě nasvíceného ženského torza, obrazu tragické erotiky Wenzlových veršů (...) v obraze marných snů, ve hře se sentimentalitou a kýčem vynikla básnická síla, bezmoc nemocí spoutaného tvůrce se stala metaforou bezmoci skutečně tvůrčího ducha v totalitě. Ale ještě dál: v době, která se zaklínala dějinným optimismem a která optimismus spotřební a veřejný tvrdě a pod pohrůžkou sankcí vyžadovala na každém tvůrčím člověku, ukázala inscenace jedinou cestu úniku ze zajetí: cestu humoru, fantazie, básnického vidění i té nejstrašlivější situace.“ (ZEMANČÍKOVÁ, A. *Poznámky o tvorbě scénáře divadla poezie*. s. 18 a 3)

R. Vašinka s podobným úspěchem na WP uvedl ještě další inscenaci poezie O. Wenzla – *Loučení není tak těžké, jak by se zdálo, ale nemám je rád* (1980) a v roce 1985 montáž z poezie J. Friče – *Tajemství vodních květin*, v nichž vše podřizoval základní jevištní metafoře. Inscenací jeho divadla Orfeus ale bylo na WP uvedeno více.

Mezi často zmiňované pozoruhodné soubory DP dále patří plzeňský Dominik pod vedením Jindřicha Kouta a Aleny Nuhlíčkové (Zemančíkové) s inscenacemi gregerií španělského autora R. G. De la Serny *Co vykřikují věci* (1973) a protiválečné prózy bulharského autora J. Radičkova *Chléb* (1974), tíhnoucími do polohy exprese a happeningu a usilujícími o výrazovou hutnost a jistou obřadnost.

Do trojice významných prostějovských divadelních autorů se roku 1976 zařadil Jan Roubal inscenací eskymácké lidové poezie *Písně vrbového proutku* (Divadlo na dlani LŠU Prostějov, viz přílohy č. 14), „která rytmizací slovního i

pohybového výrazu v kruhovém prostoru ve verších odkazovala k základním životním situacím a hodnotám, k radosti i strádání, které se opakují jako pohyb slunce po obloze." (ŠRÁMKOVÁ, V. *Divadlo poezie v průběhu času*. volně citováno a parafrázováno) Za vrchol Roubalovy tvorby v oblasti DP je považována koláž z básní J. Orteny – *Ortel* (1979, viz přílohy č. 14), obsahující citace z tisku a deníkové zápisky poezie, která upoutala mj. dokonalou souhrou všech scénických komponent, syntézou lyrické exprese, metaforické hravosti a pevného tvaru.

Novým tvůrčím gestem 80. let se (skrže svou scénicky akční metaforičnost a autentický generační projev) staly tři inscenace brněnského souboru Nepojízná housenka, režírované Miroslavem Lopatkou: *Zahodit všechny hračky pro jedinou* – J. Hora (1983), *Pádové otázky* – K. Biebl (1984) a *Mezi peřinami, povídky a stratosférou* – M. Holub (1985).

*Pádové otázky* (viz přílohy č. 16) M. Kovářík dokonce označil za „inscenaci-manifest“ a určitý předěl vývoje žánru. Oceňuje zde „složitý a od prvního do posledního okamžiku fungující, strhující metaforický aparát, svrchovaně excerpující jedinou jevištní rekvizitu – znak: vojenský padák. Tedy v podstatě zelenou tornu, hedvábnou bílou draperii a šňůry. K tomu ovšem kostýmy civilní provenience, košile, džínsy, sako (...) toto vše málo stačilo režisérovi k rozehrání neskutečného divadla poezie, kde se padákové šňůry stávaly i strunami harfy, svlečené sako na rozprostřeném padáku bárkou v bouři za zoufalého veslování pádel-rukávů, pouhopouhé prostrkování cípů padáku sakem oním vléváním moře do ulity básníkova podvědomí; to vše poučené principy burianovské, ale také vašíkovské poetiky, jakož i napojené živou vodou kreativních estetických pramenů odvislých z vlastní imaginace.“ (KOVÁŘÍK, M. *Otázky pádné i pádové.*)

Tyto soubory a inscenace patřily v období normalizačního dvacetiletí k nejvýznamnějším nositelům a formujícím vývojovým článkům tradice DP. Dalších, z různých hledisek dílčím způsobem pozoruhodných a kvalitních divadelních a kolektivně-přednesových inscenací existovalo pochopitelně mnohem víc. K jejich autorům patřili mj. členové souborů: Studio poezie Riziko (Karlovy Vary, rež. M. Koudelová); Triangl (Brno, rež. L. Kozlovský); Severočeský klub uměleckého přednesu (Ústí nad Labem, rež. Rudolf Felzmann); Studio uměleckého přednesu Pardubice či Divadélko v cihelně (rež. M. Kučera);

soubor Jakoubek, Stříbro (rež. Jaroslav Řezáč, mj. *Mystérium o upálení Mistra Jana Husa*, 1979 a F. Halas: *Ještě že spravedliví*, 1983); Bílé divadlo Ostrava (rež. Jan Číhal), Divadlo poezie MKS Ostrava (rež. Růžena Asmusová), Naivní poetické divadlo Plzeň (rež. Alena Dvořáková); Studio P Jindřichův Hradec (rež. L. Čížková – mj. Jan Neruda: *Skopové s marjánkou*, 1977, V. Nezval/K. Čapek: *Věčný student Robert David*, 1979, I. A. Krylov: *Bylo-nebylo*, 1982); Šupina Vodňany (rež. F. Zborník a H. Müllerová - R. Rilke: *Píseň o lásce a smrti*, 1980); Divadlo poezie SOU obchodního z Mladé Boleslavi; soubor OKS Liberec (rež. I. Řezáč - W. Borchert: *Dlouhou, dlouhou ulicí*, 1980); Protoč, Praha (rež. D. Czesaný – S. Antošová: *Noční přesčas* (1989) a Umělecké sdružení Jitro modré slonice, Praha (autorský, dadaisticky laděný poetický kabaret *Óda na velblouda*, 1989).

Profesionální scény se DP opět zabývaly jen příležitostně, či spíše využívaly některé jeho postupy a prostředky. Stejně jako v 60. letech se tomuto druhu inscenací věnovaly: Viola a Divadlo na provázku (např. inscenace nonsensových textů *Příběhy dlouhého nosu* (1982) a *Alenka v říši divů za zrcadlem* v režii Evy Tálské), dále zmíněné HaDivadlo a DNO, do jisté míry i liberecké, později pražské Studio Ypsilon).

Josef Kovalčuk ve studii *Znaky autorského divadla* upozorňuje na skutečnost, že „české autorské divadlo 70. a 80. let zřetelně navázalo na cestu E. F. Buriana /stejně jako divadla malých jevištních forem 60. let mnohem zřetelněji navázala na poetiku Osvobozeného divadla/. Tyto malé divadelní scény jsou podle něho výrazně poznamenány literárními, text-appealovými východisky, která se v divadelním tvaru jeví jako poetika výstupů a čísel, zatímco pro autorská divadla 70. let (např. Studio Ypsilon, Divadlo na provázku, Divadlo na okraji a HaDivadlo) je příznačné jiné pojetí divadelnosti, v němž textové /text-appealové/ autorství bylo nahrazováno nebo násobeno dynamizací ostatních složek, způsobů a možností divadelního výrazu. Za určující prvek divadelní práce těchto autorských scén považuje ‚nepravidelnou‘ dramaturgii, práci se scénickým prostorem jako jedním z určujících významových elementů, jevištní metaforou, akční, pohybovou, zvukovou, výtvarnou a kynetickou stránkou divadelního projevu.

Určující osobností - autorem těchto inscenací není autor námětu či předlohy, která se stala jen odrazovým můstkem ke svébytné scénické tvořivosti, tvorbě inscenace. Jejím autorem je režisér, případně celý jím vedený divadelní kolektiv." (volně citováno a parafrázováno).

V. Šrámková se v souvislosti s rokem 1989 zmiňuje o specifické poetice osobnostního a metaforického vyjadřování DP, jejímž těžištěm byla jevištní metafora a která se v 80. letech postupně a v různé míře prosazovala v celém českém alternativním a autorském divadle. Dosavadní historii DP vnímá jako uzavřenou kapitolu. (*Divadlo poezie v průběhu času*. volně parafrázováno).

V těchto dvou příspěvcích je v zásadě shrnuto, jak se DP během tzv. normalizace vyvíjelo a jaké inspirační zdroje je v té době ovlivňovaly.

Patří mezi ně i již zmíněná metoda divadla-rituálu, k jejímž scénickým prostředkům se (dle M. Kovářika) řadí např. „temná aréna, zvuková kulisa před začátkem představení, zrušení jeviště, hra mezi diváky, vtahování diváků do hry, skřeky, rekvizity emocionálně působivé, dráždivé nasvícení, euforie, hra tělem a i hra těla jako erotického objektu". (*Wolkrův Prostějov 1975*. s. 15)

Z charakteristických atributů DP tehdy vystoupila do popředí potřeba osobní výpovědi a autorské režie, zůstala oblíba a přitažlivost jevištní metafory – upřednostnění textu a jeho kvalit naopak ustoupilo do pozadí oproti jiným, vizuálně a divadelně lákavějším možnostem projevu.

Vnímání tištěné poezie (jednoho ze základních zdrojů textových předloh DP) a její společenský a kulturní význam se navíc už od 60. let začal pozvolna měnit. Úlohu poetického komunikačního média, vyjadřujícího současný stav světa a životní pocity lidí, přebírala písňová tvorba. Vedle produkce divadel malých forem se celá plejáda tzv. folkových písničkářů nebo také „zpívajících básníků" – připomeňme alespoň Karla Kryla, Jaroslava Hutku, Vladimíra Mertu a sdružení Šafrán, Jaromíra Nohavicu, Karla Plíhala (ale bylo jich mnohem víc) – stala nejpopulárnější uměleckou skupinou, živě komunikující s publikem. Jejich texty sice byly skutečnou poezií nejvyšších kvalit, ale právě ono spojení s hudbou představovalo pro většinu společnosti podstatně lákavější a zajímavější formu sdělení než četba básní.

Na závěr této kapitoly uvedu poslední rozsáhlý citát, týkající se shrnutí vývoje DP od jeho počátků až do roku 1989, jehož obsah by těžko šlo

zformulovat lépe. Jedná se o cenný pamětnický postřeh M. Kovářika, dlouholetého účastníka i lektora na WP.

„Skutečně, kdesi v polovině šedesátých let tu byla patrná a z výkonu sólistů i divadel poezie i čitelná snaha udělat z přednášené poezie nejen zážitek z pěkně nacvičených krásných slov, leč i společenský čin: formovala se tu celá jedna generační vlna, jež se v následující peripetii doby čestně zařadila mezi první sled bořitelů totality. Ostatně tady – v létě roku 1963 – byla dojednána stálá spolupráce tehdy vznikající Ostermannovy VIOLY se skupinou amatérských divadel poezie, zde se také více či méně až do poloviny let sedmdesátých prosazovala metaforická dynamická inscenační tradice, tudy prošly první pokusy zdařile naroubovat na český divadelně poetický kmen psychofyzické rituální divadlo, happeningové pojetí představení, v němž text je pouze jednou z organických vrstev mnohočetné koláže, tady doházelo k vzájemnému ovlivňování osobností dnes už legendárních skupin amatérské kolektivní formy – brněnské Iksky, Vašinkova proměnlivého, ale své poetické optice věrného ‚tzv. divadla poezie‘, v inscenaci expresivního Docela malého divadla z Litvínova sem vstoupila Divišova poezie ze sbírky (pozn. *Sursum*), kterou po desetiletích při svém návratu z exilu básník označil jako svou nejmilovanější a předčítal z ní téměř totožné texty, zde se rodil na pokračování řetěz fascinujících režisérských osobností prostějovské školy Lošťák-Vála-Roubal s inscenacemi, jejichž půdorys potom ožíval v ne jednom profesionálním návazném ztvárnění. Revolučně sem vstoupil počátkem sedmdesátých let Potužilův kolektiv Divadla na okraji a poznamenal svým vypreparovaným scénickým jazykem téměř jedno desetiletí, objevovala se tu překvapivě sdílná i téměř asociálně uzavřená undergroundová uskupení hájící nesmiřitelně svou spikleneckou poetiku i mimo rámec oficiálního soutěžního kolbiště, z čehož vznikla celá tradice ‚nočních nášupů‘ v budově LŠU, štítěná osobností pedagoga Jana Roubala; studentská a v posledních letech i učňovská divadla poezie si sem přijížděla také pro inspiraci a spektrum přehlídky se bez nich nemohlo obejít, cílevědomě se tu propojilo hledání hudební podoby inscenací, ať formou folkového pojetí poetických textových předloh, nebo jiskřivým metaforickým hudebním podkresem. Celá jedna kapitola by se dala napsat o vpádu pohybových akcí do recitované poezie zmíněnou Ikskou počínaje a každoročně se opakujícími invenčními pořady studentské Reginy z Břeclavi konče. Existovala tu také jakási dramaturgická duha klenoucí se nad staženými



mračny totalitních časů, duha jmen a děl autorů, kteří byli drazí těm mladým tvůrcům, kteří nám je předkládali ať už v spekulativně vybadaných inscenacích nebo s rozehvělým srdcem na dlani, přičemž jedno nevyklučuje druhé, jak jsme byli svědky třeba v sérii Lopatkových autorských kreací z časů brněnské Nepojízdne housenky. Ano, to všechno obnáší ta řada – jistě i prohry a slovní balast, nevkus scénický i koketérii s kýčem – ale který letitý festival se tomu vyhne?

Přesto někde v lůně let osmdesátých začíná údobí retardace objevitelských počínů, metaforické postupy jako by dostávaly jen variabilní kaleidoskopickou podobu v sice zajímavých, ale nikoli klenbu prorážejících činech, ubývá poučenosti, kontextuální – a tedy i polemické – propojenosti, vědomí kontinuity žánru – ostatně dokument stavu přímo úměrný i v jiných oborech, a nejen uměleckých, postup totalitního deestetizujícího propadání do bahna etického marastu a skepse. Podepsala se ta ke dnu klesající epocha poslední etapy totality krutě na generaci nejmladší, po léta falešně vedené a matené pseudohodnotami v čítankách, na televizních obrazovkách i plátnech kin, promlouváním jen pečlivě přecezené povolené vrstvy ideologicky nasměrovaných konstruktérů – jak se v tomhle měli mladí tvůrci orientovat hledající svůj svět? Jistě, byla tu snad i docela viditelná protiváha všem těm normalizátorským snahám v určitém literárním i divadelním produkování – mám na mysli zejména letité úsilí mladých studiových scén a nonkonformní vlny produkce (...) generační vlny reprezentované dejme tomu jmény Svatavy Antošové, Marka Tomana, Lubora Kasala a dalších v poezii a próze A. Berkové, M. Třeštíka, V. Provazníka a celé plejády ineditních autorů, která vyplouvá na povrch po dvacetiletí hlubokého ponoru až v posledních měsících stejně tak jako díla exilových tvůrců – z toho všeho mohli být živí ti, kdo se v interpretaci ‚svých‘ básníků nebo prozaiků úporně snažili ozřejmit i svůj myšlenkový kód. A byla tu více tu méně krotkou, jak jsme ji v oboru mohli vidět v nejrůznějších pseudopolemikách dejme tomu kolem díla Hrabalova nebo Seifertova, v zásadě však šlo od poloviny sedmdesátých let o výrazné přitlumení veškerého kulturního dění nesouvisejícího s danými ideologickými trendy, vědomý pokus o to, čemu dnes nikoli nadneseně můžeme říkat kulturní genocida, tedy eliminaci všeho nepohodlného, co nakonec mělo vyústit v totalitním podání totalitními konsensu, resignaci na opoziční proudění myšlenkové, jež by stálo v cestě projektantům duchovního znevolnění.

Přednes hrál v roli oponentury jistě zanedbatelnou sílu vůči režimu, jehož všechny sdělovací prostředky byly pevně v rukou přísluhovačů a aparátníků. Poezie dostávala v posledních letech, zejména v nechvalně známé podobě národu nejvíce předkládané z televizních chvilek, patinu čehosi neživého, oslavně přitakávajícího výročí a sjezdům, nanejvýš intimně uzavřených sond do niter vážně se tvářících přednášečů. Naprosto zmizela vazba mezi básníkem a současným zdevastovaným světem hodnot, svědomím a s národem, člověkem s právy rozhodovat o vlastním údělu a otročícím osamělcem bez možnosti vzepřít se tomu úděsnému systému, který tak proměnil tvář našich měst, obličeje lidí, vztahy mezi nimi, cenu těch nejelementárnějších úkonů, které jsou zapotřebí pro dorozumění člověka s člověkem i národa s národem..." (KOVÁŘÍK, M. *Slovo – tvar – prostor*. s. 32-34)

### **3.6. DP po roce 1990 – všeobecný pokles zájmu o obor, trend inscenování humorných a nonsensových textů, období mezidruhové umělecké syntézy**

Bylo by jistě užitečné a logické pokusit se alespoň do určité míry rozčlenit na jednotlivé části dlouhé období, kterému říkáme nedávná minulost a současnost a které trvá už 26 let, tedy déle než meziválečná avantgarda, hnutí malých divadel, doba normalizace a vlastně všechny „doby a etapy“, jimiž jsem se zatím v souvislosti s historií DP zabýval.

Na konci pátrání v paměti WP, časopisu Amatérská scéna a dalších zdrojů informací (jimž mnohdy chybí dostatečný časový odstup), ale docházím k názoru, že to dost dobře není možné.

Po pádu komunistického režimu se v Československu a vzápětí v ČR překotným tempem utvořilo nové společenské i umělecké klima, jehož vývoj je až dodnes kompaktní a kontinuální. Žádné zásadní mezníky se mi v něm nepodařilo vystopovat. Budu proto sledovat tuto dobu a její vliv na DP v celku.

Dříve než věnuji pozornost jednotlivým souborům a inscenacím, je třeba říci, že v období posledních 26 let recenzenti DP nezaznamenali ani jeden skutečně přelomový tvůrčí počín, který by položil základ k novému nebo alternativnímu způsobu inscenační práce, odlišnému od dříve vyzkoušených a osvědčených metod, a který by jmenovitě na DP upozornil širší diváckou nebo odbornou veřejnost mimo rámec WP a mezidruhové přehlídky amatérského divadla Jiráskův Hronov.

DP po roce 1990 své prostředky metaforické scénické tvorby pouze dále variovalo a přizpůsobovalo konkrétním soudobým potřebám režisérů a souborů, nebo přejímalo dílčí impulsy a inspirační zdroje z jiných divadelních a uměleckých oblastí (např. loutkového a pohybového divadla) – ne ale celkově a programově, jen příležitostně, v jednotlivých inscenacích. Mimo to do jeho scénických prostředků přirozenou cestou pronikaly i novodobé technické a výtvarné prvky (počítačová animace, kultura elektroniky, mobilních telefonů atd.) Vznikala tak díla mnohdy z nejrůznějších kritérií hodnocení kvalitní a pozoruhodná, po formální stránce ale nebyla v rámci DP jednoznačně objevná a novátorská.

Nebyla zaznamenána ani inscenace, která by se stala historickým pojmem pro svou obsahovou, výpovědní hodnotu.

DP tedy v současné době žije ze své tradice v okruhu vytrvalých i nově přicházejících příznivců - zejména na WP a jeho krajských přehlídkách a v kruzích dětských, studentských a „mladých“ divadelních souborů zejména při LDO ZUŠ.

V posledních letech se navíc některé amatérské soubory se svými inscenacemi často prezentují na několika různých přehlídkách ve stejném roce, obvykle na Mladé scéně, Šrámkově Písku a WP, z čehož vyplývá, že se mnohdy nepovažují striktně za DP, ale za mladá (studentská) experimentující divadla, která mimo jiné mohou hrát i na WP, např. proto, že pracují s literárním textem, metaforickými pohybovými a výtvarnými prvky a silnou „poetickou“ atmosférou. Při rozborech inscenací na WP proto často probíhají debaty o tom, co je a co není DP a zda určité výrazné, kvalitní inscenace mohou dostat ocenění WP, i když se o DP v pravém slova smyslu nejedná.

Podle V. Šrámkové „v 90. letech počet amatérských DP výrazně prořídil a nelze už hovořit o ‚hnutí‘, v němž by bylo možno vystopovat dlouhodobější výraznější trendy. DP se příležitostně věnovaly soubory, souběžně tvořící také inscenace jiného druhu (činoherní nebo loutkářské - např. C Svitavy – J. Prévert, *Velké vynálezy* /1991/). Pravidelněji se DP udržovalo spíše jako součást výuky uměleckých škol, zvláště ZUŠ, ale např. i JAMU. V případě ZUŠ bylo na výsledku mnohdy patrné, že výchovný záměr převážil nad uměleckým sdělením.“ (*Divadlo poezie v průběhu času*. volně citováno a parafrázováno). Tak se situace DP jevila v roce 2002.

Většinové zastoupení studentskými a školními soubory bylo na WP nápadným jevem už od 80. let. Zájem o DP (i o přednes) mezi dospělými a zkušenými amatérskými divadelníky i recitátory viditelně klesal.

Z vysokoškolských souborů, které tehdy opakovaně hrávaly na WP, se nejvíce uvedly do povědomí: Visuvadlo VŠCHT Pardubice (mj. *Nestřílejte divokou svini*, montáž z beatnických básníků, rež. I. Janotková, 1985); Studio poezie FF UK; Divadlo poezie ZK ROH Motorlet; Věšák Praha; a Revolver Olomouc (mj. J. Prévert: *Jsme jací jsme*, rež. Václav Klemens, 1988).

Jedním z nejdéle existujících studentských DP je od počátku 70. let až dodnes činný středoškolský soubor Regina Břeclav (do roku 1991 vedený J. a B. Kaněrovými – režiséry břeclavského divadla Proměna), o jehož působení

podrobně pojednává bakalářská práce Petra Vlasáka *Břeclavské divadlo poezie Regina pod vedením Zdeňka Miklína a Martina Janků*. K jeho významným inscenacím patří montáž z poezie M. Holuba: *Lepší role už nedostaneme* (1988), Z. Bratršovská: *Umanuté mlčení* (1989); E. Jandl: *Básně k nepotřebě* (1991) a *Mínotaurus* (1995).

Dalšími „stálicemi“ WP byly (a mnohdy stále jsou) např.: různé soubory Divadla Jesličky při ZUŠ Na Střezině v Hradci Králové, vedené nejčastěji Emou Zámečnickovou a (dříve) Josefem Tejklem; soubory Hany a Stanislava Nemravových ze ZUŠ v Uherském Hradišti; Ty-já-tr Praha; Hop – Hop, Ostrov (ved. Irena Konývková); Na poslední chvíli, Ostrov (ved. Lucie Veličková); Studio Divadla Dagmar a pedagogické školy Karlovy Vary (ved. Hana Franková) a olomoucké studentské soubory pedagožky ZUŠ Iši Krejčího - Magdy Veselé.

Objevila se zde ale i mnohá jiná výrazná „nezávislá“ divadla: Naivně poetické divadlo Plzeň (rež. Alena Dvořáková, Renata Vordová); další plzeňský soubor Zamračené děti (rež. Alena Dvořáková); Okřídlený vůl Plzeň; Esprit Plzeň; MY Plzeň; Evrybáby Plzeň (rež. Roman Černík); De Facto Mimo Jihlava; Studio Dům Evy Tálské z Brna; voicebandový soubor ÚstaF Brno, později Voiceband.cz vedený Zdeňkem Šturmou a populární divadelní kroužek dam v důchodovém věku - Třetí věk Louny pod vedením Renaty Vordové, který si několik let za sebou získával mimořádné sympatie publika upřímnou životní zповědí svých hereček - mimo to diváky fascinoval jako jedinečný a nevídaný fenomén divadelního souboru „babiček“ (podrobněji níže).

V roce 1990 přestalo být na WP povinné recitovat text od Jiřího Wolкера a pro dramaturgii recitátorů i DP se otevřely neomezeně svobodné možnosti. V tomto roce svou stylově vyhraněnou syntézou jevištních prostředků upoutala na WP pozornost inscenace poezie Jiřího Dynky v režii Zdeňka Petrželky – později J. A. Pitínského – *Minimální okolí mrazicího boxu* (Ochotnický kroužek Brno).

O rok později získala ocenění inscenace nonsensových textů - dramaturgicky výjimečný královéhradecký Sdružený kabaret Poslyš, sestřičko (rež. René Levínský a Ema Zámečnicková), který uvedl groteskní montáž textů německého dadaisty Richarda Huelsenbecka v překladu Ludvíka Kundery – *Kdo nevidí tlusté ďábly, jak si mastí ryšavé vlasy*.

Tehdy se zrodil výrazný (především do roku 2004, ale v zásadě dodnes) pokračující trend přednášení a inscenování humorných, nonsensových nebo

surrealistických textů Ernsta Jandla, Christiana Morgensterna, Edwarda Leara a především ruského surrealisty Daniila Charmse; z českých autorů pak Emanuela Frynty, Karla Hynka, Jiřího Koláře a Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové (kteří byli mj. i vynikajícími překladateli nonsensové literatury).

Charmsovy iracionální, tragikomicky absurdní povídky byly zejména v 90. letech u recitátorů i divadelníků natolik oblíbené, že pravidelní návštěvníci WP a jiných recitačních a divadelních přehlídek jsou jejich dalšími a dalšími interpretacemi i přes veškerý půvab a kvality již (právem) přesyceni.

Výčet (ne zcela úplný) inscenací inspirovaných těmito autory (včetně některých nápadně nonsensovitých názvů souborů) je opravdu pozoruhodně obsáhlý: V roce 1991: E. Jandl: *Básně k nepotřebě* (Regina Břeclav, rež. B. Kaněra); 1994: Ch. Morgenstern, E. Jandl: *Bestiárium*, (Společenství AŠ, rež. R. Černík); 1995: D. Charms: *Alžběta Bam*, „experimentální tragikomedie“ (Naivně poetické divadlo ESPRIT, Plzeň); 1996: L. Carroll: *O nich a o Alence* (Dohráli jsme, ZUŠ Uherské Hradiště, rež. Hana a Stanislav Nemravovi); 1997: Ch. Morgenstern: *Beránek Měsíc* (Ty-já-tr Praha, rež. R. Tesárková); 1998: T. R. Field, M. Procházková, V. Riedl: *Ahoj, blázne* (STOPA Liberec, rež. Milena Šajdková, viz přílohy č. 17); 1999: D. Charms: *Dobytku smíchu netřeba* (Okřídlený vůl, Plzeň, rež. M. Elgr); E. Lear: *Popletové* (Divadlo Jesličky, rež. E. Zámečnicková, viz přílohy č. 20); D. Charms: *Daniil Charms* (Modrý pták, Žďár nad Sázavou, rež. Jana Křenková); 2000 E. Jandl: *Německá báseň* (Divadlo Jesličky, rež. E. Zámečnicková); D. Charms: *Jelizaveta Bam*, (Okřídlený vůl, Plzeň, rež. A. Dvořáková, viz přílohy č. 18); Ch. Morgenstern, L. Carroll, L. Koval, E. Lear a další: *Žvahlavárium* (Excelsior Praha, rež. Jitka Dufková); 2001: T. R. Field: *Lomikámen na dlásnech a jiné zádrhele* (Turnovské divadelní studio Turnov, rež. Romana Zemenová); s využitím veršů J. Hiršala: *Zastavení zakázáno* (Divadlo Jesličky – Dospělá embrya, Hradec Králové, rež. Jan Dvořák a kolektiv); E. Frynta: *Život je hroch* (Pět myšů - Ty-já-tr Praha, rež. Martin Čumpelík); 2002: Ch. Morgenstern: *Šibeniční písně* (Docela malé divadlo Svitavy, rež. Radomila Oblouková); 2003: E. Jandl: *Vesel u vesel* (ZUŠ Olomouc – Žerotín, rež. Ivana Němečková); 2004: Ch. Morgenstern: *Pásmo z Morgensterna* (Chlupatej kaktus Plzeň, rež. Jan Habrych); J. Kolář a L. Večerka: *Kolář(ž) neví kam jdeme?* (Divadlo na cucky Olomouc, viz přílohy č. 19); 2008: E. Jandl a Ch. Morgenstern: *Non s müsli* (O.S. Thalia Vyškov, rež. kolektiv souboru); 2010: E.

Jandl, J. Hiršal, H. Ball a další: *Mletpantem* (Stopa Pg Liberec, rež. Lukáš Horáček); 2012: D. Charms/ V. Daněk, M. Hnilo: *Případ Charms* (Poetický soubor divadla Vydýcháno, ZUŠ Liberec, rež. Lukáš Horáček) 2015: E. Lear: *Byl jeden dědeček za dveřmi* (Edward a slečny, ZUŠ Jaroměř, rež. J. Holasová).

Recenzenti reagovali na tento jev následovně:

„Charakteristické pro letošní ročník bylo, jak mnoho se objevilo textů humorných, úsměvných, veselých, někdy i nonsensových, a to jak v soutěžích sólistů, tak i v repertoáru divadel poezie. Tady lze už hovořit o trendu, který zasahuje český umělecký přednes, a který po letech tápání je zřejmě i výrazem životního pocitu generace, která svou svobodu bere už jako samozřejmou danost a necítí nutnost se za ni brát či obhajovat její potřebu.“ (SUCHOMELOVÁ, J. Amatérská scéna, 1995, č. 4. In: HRAŠE, J. *Prostě Prostějov*. s. 101)

„Není toto NIC pravým obsahem naší doby? Není toto NIC pravým náboženstvím konce druhého tisíciletí? (...) Ano, je to tak, chce se všem přitakat. Nemohu to však napsat. Má-li v této době nadále SMYSL hovořit o umění, pak se nelze spokojit s všeobecnou tendencí, aby bylo Umění pouhou reflexí, zrcadlením Hladiny Společenského Nesmyslu. Je to velmi příjemné, poslouchat tolik Charmsů, Chlebnikovů a Morgensternů (...). Je to zajímavé smát se dnes Ionescovi a Tzarovi jinak než v 1. polovině století. Je to podnětné, slyšet se smát Kafku (!) Smích, jak známo, zbavuje naši mysl temných obsahů. Smích potřebujeme, abychom se méně báli. Je dobře, že ho máme (...). Ale (...) neškodí připomenout, že ‚zbavit mysl temných obsahů‘ znamená Temné pouze uměle vytěsnit z vědomí. Neznamená to tedy Nic Podstatného. Neznamená to spatřit Ho. Neznamená to bojovat s Ním. Neznamená to zvítězit nad Ním.“ (CHALUPA, P. *Dva roky před koncem světa, Wolkrův Prostějov 1998*. Amatérská scéna, 1998, č. 4. s. 8-9)

Marek Pivovar o rok později píše o dvou zdařilých inscenacích Charmsových textů *Dobytku smíchu netřeba* (Okřídlený vůl, Plzeň, rež. M. Elgr); *Daniil Charms* (Modrý pták, Žďár nad Sázavou, rež. Jana Křenková): „Ani v jednom případě (...) Charmsovy básně a krátké texty nejsou vnímány jen ve své prvoplánové podobě – tedy jako tu vtipné, tu hořké absurdity. Inscenátoři je pevně zasadili do kontextu doby, v níž bylo autorovi dáno žít. (...) Divák, jenž se směje obrazně interpretované absurditě, která se ovšem odehrává kdesi u výslechu, pocítí záhy hrůzu ze svého smíchu – a ta už se ho pak drží.“ (*Wolkrův Prostějov '99*. Amatérská scéna, 1999, č. 4. s. 15)

Obecných příčin vzniku nonsensového a humorného trendu mohlo být několik, i když každý soubor měl samozřejmě k tvorbě své inscenace specifickou motivaci.

1) Po zrušení cenzury se mnohdy jednalo o typickou (slovy M. Horanského) dramaturgii rehabilitace a mapování bílých míst.

2) Především středoškoláci (většinová složka souborů DP) atmosféru těchto textů často milují. V jejich věku je jim blízké, dělat si ze života a ze světa, který se z jejich pohledu v mnohém jeví komický, krutý, nespravedlivý, plochý a nesmyslný, buďto legraci, nebo se naopak uzavírat do izolovaných, často depresivních subkultur. Je to také období života, kdy má mnoho lidí o poezii největší zájem, jsou jejímu zvláštnímu (hravému) jazyku a senzitivě nejvíce otevření, často se ji sami pokoušejí psát, nebo se přímo ztotožňují s díly autorů, kteří jim tzv. „mluví z duše“, případně vytvářejí literární světy, v nichž se tito lidé cítí dobře.

Obliba humoru a nonsensu proto může pramenit jednak z radostné potřeby bavit sebe i druhé, objevovat a „hrát si“, ale také z pochopení tragikomicky absurdního rozměru těchto textů a touhy skrze ně vyjadřovat svůj pohled na život. Ke zmínce o mladé generaci, která necítí nutnost obhajovat svou „samozřejmou“ svobodu, lze říci, že se jedná o pozoruhodný, i když pouze jednostranný pohled. Nemáme jen svobodu, dennodenně řešíme i spoustu složitých otázek, bolestí a zmatků - často zcela nových, dnešních.

Absurdita světa sdělovaná v komické rovině je mimo to stará záležitost, vzpomeňme např. na hnutí dada a jeho vzpouru proti hrůze válečného světa nesmyslnem. „Obrana humorem“ je navíc Čechům velmi blízká. V době normalizace sáhlo po nonsensových textech Divadlo na provázku a jeho inscenace *Příběhy dlouhého nosu* (rež. E. Tálská, 1982) velmi úspěšně rezonovala s dobou.

Žádné jiné dramaturgické ani obsahové dlouhodobé trendy se v DP zatím neobjevily. K pestré mozaice vážnějších inscenací se silnou individuální, generační nebo obecně divadelní výpovědí patřila představení souboru Třetí věk Louny, který se na WP poprvé objevil v roce 2009. Spíše než o DP šlo o výrazně autorské divadlo, kde texty různých básníků (J. Suchého, B. Reynka aj.) byly jen literárním doplňkem optimistické životní zpovědi skupiny hereček – žen v důchodovém věku. Inscenace *Včera se mi zdálo* (2009, viz přílohy č. 23);



*Modrý z nebe byste nechtěli?* (2011); i *Stáří není pro zbabělce* (2013) s humorem i nadhledem reflektovaly jejich osudy, pocity, vzpomínky na mládí, lásky, dětství prožité v 50. letech atd. Všechny tři inscenace sklidily u publika WP fenomenální úspěch, ovace ve stoje a ocenění. Příčinou nebylo jen nesporné charisma protagonistek, jejich sugestivní vzpomínky a inteligentní humor. Svou roli sehrálo i to, že na WP, kterého se zúčastňují z 90 procent dospívající a mladí dospělí lidé a kde se proto v inscenacích a přednesech objevují především jejich témata a zájmy, životní pocity, zkušenosti, pohled na svět, vkus, projev a generační názor, byl tento „úkaz“ něčím zcela novým, jiným, překvapivým a dlouhodobě chybějícím. Proto zde nedošlo k žádnému generačnímu rozporu a nepochopení, ale naopak k nadšenému přijetí, jakého se prý lounské herečky od svých vrstevníků nikde nedočkaly.

Do této pomyslné skupiny „vážných“ inscenací (což neznamená, že by jim striktně chyběl humor) patří i tvorba karlovarského Studia Divadla Dagmar (ved. Hana Franková). V roce 2007 uvedlo na WP inscenaci *Kdyby bylo nebe*, vzniklou adaptací autobiografie Fanji Fénélonové *Dívčí orchestr* (příběhy žen-hudebnic uvězněných v Osvětimi) na pomezí činohry, vyprávění a pohybového divadla. Příběh mužského dospívání na motivy románu J. D. Salinger *Kdo chytá v žitě* ztvárnilo Studio o dva roky později v oceněné inscenaci *Já Holden*. V obou případech se jednalo o inscenaci prózy v podání téměř činoherním – tedy opět ne o typické DP.

Dále k této široké skupině můžeme mj. zařadit i *Chvilé přirozenosti* (metaforické vyjádření různých podob počínajícího mužství i mužnosti na základě poezie W. Whitmana,) a *Zatracený chlap* (mj. texty americké beatničky Wendy Coope) - Divadlo Jesličky, 2001 a 2003. rež. Ema Zámečnicková; *Svatby a Výprodej snů* Studia Dům Brno (rež. Eva Tálská 1994 a 2010); inscenaci textu Virginie Wolf *Vertigo* - „křehká hra o závratí z vlastní existence“ (ZUŠ Trutnov, 2009); soubor *Kusy lidí* ze ZUŠ Olomouc s inscenací *Lidé jsou spokojeni* (písňové texty legendární skupiny Mňága a Žďorp, 2010) a také soubor *Jatka Veselé* ze ZUŠ Iši Krejčího v Olomouci s inscenací románu *Proč se dítě vaří v kaši* - Aglaja Veteranyi (2013, rež. Magda Veselá).

Dívčí sny a touhy svých hereček vyjádřil humornou formou invenčního inscenování lidové poezie *Tragaču, tragaču* soubor *Tragaču, tragaču*, ZUŠ Prostějov (2007), to samé téma ve stejném roce zpracoval plzeňský soubor

Evrybáby v inscenaci *Osmá sedí u stolu, pojídá mou mrtvolu* (rež. Roman Černík, viz přílohy č. 21).

Všechny tyto inscenace typických vyjadřovacích prostředků DP v mnohém využily, ne vždy se ale jednalo o jeho „ryzí“ formu.

K několika výrazným inscenacím dlouho zapomenutého surrealistického básníka a dramatika přelomu 40. a 50. let Karla Hynka patřily: čtrnáctidílná báseň v próze *Inu, mládí je mládí (Románek)* jihlavského divadla De Facto Mimo (2003); *Vrstvy masek* souboru Na klíček z České Lípy (2009); *Párty na troskách deníku Malého lorda*, Naivně poetické divadlo Plzeň, rež. Renata Vordová (1994) a *Inu... aneb Akustická kalužina* (1993) a *Deník malého Lorda* (2004) souboru Zamračené děti.

Režisérka tohoto plzeňského souboru (na WP vystoupil poprvé v roce 1984) Alena Dvořáková získala ve stejném roce zvláštní cenu WP za dlouhodobý přínos v žánru divadla poezie. K jejím významným inscenacím se stejným souborem patří *Lásky Apollinairovy a Prsy Tiresiovy* (2002) a v roce 2000 „ke grotesknosti vyhrocené surreálně“ apokryfního filmového scénáře V. Effenbergera *Vzpoura sládků* o zpackané České říjnové revoluci.

Zvláštní samostatnou kategorii představují voicebandové inscenace souboru ÚstaF Brno + Špatně zabrzděno Velké Meziříčí, později Voiceband.cz. Poprvé se na WP soubor režiséra-dirigenta Zdeňka Šturmy objevil s inscenací *The Best of Voiceband*, která upoutala pozornost více než obsahem svou precizní formou, další jeho významné inscenace byly např. montáž *Spolužáckoviny aneb Volte slova* (2002); Morgensternova *Das Hemmed – Košilela: Jsi proklat, majiteli.* (2007, viz přílohy č. 22) a rovněž voicebandová inscenace poezie současného básníka Radka Malého - *Zaklínání malého Radka* (2013). Zatím posledním vystoupením Voicebandu.cz na WP byla inscenace *Vytrženo z čítanky* (různé texty z čítanky) v roce 2014. Práce tohoto souboru se ocitá na pomezí DP a kolektivního přednesu, který se v současné době ani na WP už téměř nevyskytuje.

O obecných charakteristických jevech v oblasti přednesu a DP let 1990 – 2004 podávají svědectví některé recenze WP:

„Město na Hané by se mělo stát útočištěm těch, kteří se rádi nechají pohladit nejen recitací či divadlem poezie, ale i výtvarným uměním, hudbou stejně jako fotografií a výrobky uměleckých řemesel.“ (HUVAR, M. Lidové noviny (příl. Moravské listy), 1993. In: HRAŠE, J. *Prostě Prostějov*. s. 97)

„Sólovému přednesu chybí odvaha po provokativním sebevyjádření, výrazném poselství, odvaha překročit normy.“ (ŠRÁMKOVÁ, V. Amatérská scéna, 1995, č. 1. In: HRAŠE, J. *Prostě Prostějov*. s. 99)

„Téma hry je v inscenacích divadla poezie vůbec silné a věčně putující: na konci osmdesátých a v první polovině let devadesátých by se dokonce dalo říci, že jím bylo divadlo poezie zamořeno. Rok za rokem se opakující inscenace básníků poetismu, věčný nezvalovský cirkus a desítky variací na lidovou poezii, zbavených erotiky, bolesti i smrti odehrával se jakoby pod heslem ‚kdo si hraje, nezlobí‘ a jakoby hlavním smyslem poezie byla hra. Teprve druhá polovina devadesátých let přinesla invenčnější inscenace svědčící o reflexi společenských i existenciálních témat.“ (ZEMANČÍKOVÁ, Alena. *Poznámky o tvorbě scénáře divadla poezie*. s. 9)

„Motivací přednášečského výkonu v českých zemích na začátku tohoto století převážně není snaha o osobité sebevyjádření, o autentickou výpověď o době a světě kolem a už vůbec ne potřeba vyjádřit generační souznění s nastupující básnickou generací. Recitátoři si své duchovní spřízněnce nehledají v literárních časopisech a zdá se, že současné autory mnohdy ani neznají. Jejich volba je výrazně čtenářská, většinou sahají po osvědčených hodnotách, s nimiž se sami seznamují poprvé (...) přednes jako reflexe čtenářského zážitku (...).“ (ŠRÁMKOVÁ, V. Amatérská scéna, 2001, č. 4. In: ŠRÁMKOVÁ, V. *Prostě Prostějov II*. s. 18)

„Asi má pravdu nedávný sociologický výzkum mládeže, který tvrdí, že dnešní mladí se chtějí především bavit. Zvláště v nejmladší první kategorii téměř polovina (...) soutěžících zvolila pro vystoupení ‚efektní‘ drobné prózy či prozaické úryvky s humorným podtextem, recesistické hříčky a hry se slovy. Občas se zdálo, že mnozí prostě vsadili na přehledný text, často s drobným příběhem, který na první pohled vypadal myšlenkově srozumitelný, takže snadný. Snad podlehli představě, že nepotřebuje hlubší analýzu a již předem slibuje příznivou diváckou odezvu. Pak také z jejich ‚přibližných‘ výkonů nemohlo být tak zcela patrné, co chtějí sdělit a komu svůj výkon adresují.“ (ŠRÁMKOVÁ, V. Amatérská scéna, 2004, č. 4. In: ŠRÁMKOVÁ, V. *Prostě Prostějov II*. s. 27)

Z uvedených postřehů je patrné, co přinesla doba po „sametové revoluci“ do oboru nového. Obě disciplíny tvůrčí práce s literárními texty přestaly být uměleckým prostředkem k revoltě proti politickému režimu (stavu společnosti a světa) nebo k jeho sarkastickému zrcadlení, případně k záměrnému vytváření jeho protihodnot, což byl minimálně předešlých dvacet let jeden z hlavních společenských úkolů a významů „neoficiálního“ umění, tedy i amatérského divadla.

V roce 1992 WP začal užívat podtitulu „národní festival poezie“. Tím ovšem zjevně nebylo myšleno pouze zabývání se poezií v literárním slova smyslu, ale pobyt v příjemně „poetickém“ prostředí, nabízejícím hladivě „poetické“ zážitky všeho druhu. To zní nápadně líbivě ve srovnání např. s uměleckými programy E. F. Buriana, popisy beatnických koláží DMD Litvínov nebo recenzemi provokativních inscenací Zdeňka Potužila. Mohlo by to ale vést k zamyšlení, zda lidé nezačali v nové nepřehledné době „pohlazení po duši“ potřebovat víc, než v šedivých socialistických časech, kdy bylo přímo záležitostí umělecké cti zašifrovaně vypovídat o svém světonázoru, hledat pocit sounáležitosti s duševně spřízněnými lidmi a tepat nešvary doby. Beatnická či bluesová generace se svými zážitky z 50. let a s celoživotní touhou svobodně a naplno vyjádřit svůj pohled na svět a společnost to jen těžko může pochopit. Logicky se musí ptát, proč dnešní mladí tvůrci nevyužívají svých neomezeně svobodných možností klást zneklidňující otázky anebo ukazovat iritující pravdy?

V posledním úryvku z článku V. Šrámkové se objevuje ještě jeden důležitý rys současného vývoje přednesu a DP – mnoho recitátorů i divadelníků si vybírá pro svůj přednes či inscenaci prózy.

Setkal jsem se vícekrát s názorem některých (zejména starších) porotců a diváků, že je to z pohodlnosti, protože recitovat prózu je snazší. Výstavba přednesového vystoupení ovšem prochází u obou literárních druhů stejným tvůrčím procesem a kvalitně přednášet povídku není o nic jednodušší, než recitovat báseň. Jde spíše o to, že jazyk prózy a její epičnost, často jasně vypointovaná, je většině lidí bližší, než lyrika a básnický styl. Sdělovat a sdílet příběhy je „lidské“, a proto lákavé a přirozené. Je proto pochopitelné, že si lidé vybírají k přednesu či inscenaci to, co čtou, čemu rozumějí a v čem nacházejí sami sebe. Recitátorů a divadelníků, kteří si záměrně volí náročné texty s cílem zvládnout obtížný úkol, dojít k dramaturgickému objevu a vytvořit mimořádné vystoupení, není mnoho. A především – jedním z typických rysů současného

amatérského přednesu a DP je, že se staly téměř výhradní záležitostí adolescentů a jejich výpovědí. Jejich tvůrcům, a tedy také inscenacím, proto mnohdy chybějí životní a umělecké zkušenosti, jim odpovídající témata, sdělení a často i poučené, zralé způsoby inscenačního provedení.

K objektivnímu zhodnocení vývoje situace DP v posledních letech (2005 – 15) chybí potřebný časový odstup. Můžeme ale říci, že dobový kontext pro tradici a další vývojové cesty divadelně-poetických inscenací po roce 1990 nebyl a není příliš příznivý:

1) V nastalé svobodě vyjadřování se vytratila potřeba umělecky tvořit v náznacích, jinotajích a metaforách. Není k tomu objektivní důvod. Začalo být naopak žádoucí – a tento trend trvá dodnes – říkat vše rovnou, přímo, jasně a hlavně stručně. Zkratka – „překvapivý reklamní spot“, který má zaujmout, pobavit, sdělit a zároveň nezdržovat, neunavovat, nenutit nikoho dlouze myslet. Atmosféra a typický životní styl nedávné a současné doby ve většině z nás budí zdání, že na všechno máme málo času. R. Vašínská už v 60. letech poznamenal, že DP mají jeden handicap: „jejich práce je myšlenkově velmi náročná, a to jak pro soubor, tak pro diváky.“ (*Jevištní metafora v divadle poezie*. s. 198)

2) Mluvené slovo obecně přestalo být v současné divadelní tvorbě „v kurzu“. (Tento trend má své počátky už v 70. a 80. letech – viz výše v Kovalčukově studii o autorském divadle). Zejména mladé publikum začalo jevit zájem hlavně o pohybové a taneční divadlo, hudební a výtvarné (designové) produkce, různé druhy alternativních performance a především o estetické podněty vizuálního a nonverbálního typu. Pohybem se v současné době ztvárňují i emoce – divák je vnímá a přitom mu stačí se jen dívat.

3) Televize a počítačová animace nás denně zásobuje „zhmotněnými“, pro vnímání „hotovými“ produkty, které otupují naši představivost a koncentraci, nutnou pro četbu a vnímání mluveného slova. S prožíváním a pečlivým analyzováním obsahu literatury – zejména poezie – tento trend nejde dohromady. Především křehká, náznaková a obrazotvorná lyrická poezie naopak nutně potřebuje věnovat dostatek času a soustředění, a ve správné náladě, v okamžiku hlubokého ponoru a prozření čtenáře (diváka) nenápadně prostoupit.

Je proto vůbec v dnešní době ještě smysluplné a pro mladou generaci zajímavé a potřebné vyjadřovat na divadelním jevišti skrze literaturu vážná témata, jako je osobní postoj ke světu a životní názor?

Současná doba nás spíše vede k tomu, sdělovat svá témata jinak než literaturou a metaforou. Máme možnost všechno okamžitě naplno říkat a hromadně sdílet. Mimo to je současnost opravdu téměř ve všem (kromě prožívání těch nejzákladnějších biologických potřeb a lidských emocí) úplně jiná, než životy našich předků – i těch nedávných. Je proto logicky také jiná, než jejich literatura. Najít texty, které by skutečně rezonovaly svým poselstvím, ale i jazykem a formou s dobou a generačním či životním světonázorem dnešních dospívajících lidí, je teď jistě těžší, než např. v 60. - 80. letech. Minimálně proto, že okolní svět je dnes mnohem složitější, nepřehlednější a atomizovanější. Současný člověk mnohdy přesně neví, kam má sám sebe se svými názory a pocity zařadit a jak třídit dennodenní příval podnětů a informací. Žádné obecně převládající generační pocity, hnutí ani módní vlny, na které by se dalo umělecky reagovat, prakticky neexistují. Vyjadřovat se scénickými postupy, které si DP kdysi dalo do svého erbu, proto není jednoduché a možná ani aktuální.

Jistě, stále se najde dost lidí, které láká se o to pokoušet. Dlužno dodat, že drtivá většina z nich jsou (kromě dětí) studenti středních a vysokých škol a ZUŠ, tedy lidé, kteří se s literaturou a možnostmi její interpretace setkávají v rámci výuky a zčásti i díky péči svých pedagogů. To, že na WP málokdy přijede soubor dospělých divadelníků, nebo recitátor v kategorii nad 20 let, také o současné situaci jasně vypovídá. Mladé interprety k přednesu nebo tvorbě DP někdy motivuje spíše touha stát se na chvíli součástí světa zvoleného textu, než se snažit z textu stvořit svou vlastní výpověď. Chtějí prostě jen sdílet svůj čtenářský a emocionální zážitek nebo vyprávět poutavý příběh, zprostředkovat zajímavou atmosféru. Dělat divadlo. Tvořivě si pohrát s literárním učivem. Sdílet svůj pohled např. na Erbenovu *Kytici* a ne skrze *Kytici* podávat zprávu o sobě a současném světě.

Je ale třeba hodnotit vždy jen konkrétní inscenace a ne jakousi abstraktní všeobecnou situaci, která nikdy není jednoznačná a celkově přehledná.

Stejně jako kdykoli dříve se i dnes někteří tvůrci DP pokoušejí na své předchůdce navázat, z jejich práce vycházet a otevřeně se k jejímu odkazu a inspiraci hlásit, jiní jdou naopak záměrně odlišnou cestou, směřující často k jiným druhům divadla. Někdo se snaží o „avantgardní“ umění, někdo se raději věnuje klasickým tradičním formám, někdo chce svým uměním svět provokovat, burcovat a pojmenovávat, jiný naopak bavit nebo hladit.

Všechny tyto cesty jsou důležité a pro různé druhy publika potřebné, a společně vedou k podstatě DP - živému dialogu textu, interpreta a diváka.

Amatérské divadlo je i dnes v možnostech uměleckého hledání nejsvobodnější, protože ideologické tlaky na profesionální scény nahradily v nové době tlaky ekonomické.

S postupy a metodami DP ve svých lyrických inscenacích stále příležitostně pracují různá divadla, většinou se jedná o dlouhodobou tradici (Viola, Divadlo na Provázku, studio Ypsilon), výraznou inscenací byla Hrubínova *Romance pro křídlovku* v ostravském Národním divadle Moravskoslezském (rež. Radovan Lipus, 1998); dále např. *Pod Mléčným lesem* (rozhlasová hra D. Thomase inscenovaná A. Přidalem se studenty JAMU, Brno, 1998); *Zpěvy šílence* (juvenilní básně V. Havla, Klicperovo divadlo v Hradci Králové, 2000); J. A. Pitínského nastudování Vančurovy *Markéty Lazarové* v Národním divadle v Praze (2002); *Sonety temné lásky* (básně F. G. Lorcy, studio Farma v jeskyni, Praha, 2003, rež. V. Dočolomanský) a *Korespondence V+W* – působivá koláž z knižně vydaných dopisů J. Voskovce a J. Wericha (brněnská Reduta, nyní Divadlo Na zábradlí, rež. Jan Mikulášek, 2010).

Tyto inscenace ale nejsou typickými DP se všemi charakteristickými atributy. Zdá se, že striktní druhové a žánrové vymezení už dnes ani není zásadně podstatné. Současné umění je ve svých postupech především postmoderní, eklektické a syntetické a i teoreticky vymezená a definovaná podoba DP (jehož styly určila 30. a především 60. a 70. léta) se v něm pravděpodobně časem „rozpustí“. Z jeho postupů a metod mohou libovolně čerpat tvůrci inscenací nejrozličnějších druhů, žánrů a stylů. Diskuse o tom, zda určité inscenace jsou, nebo nejsou DP, tedy možná postupně ztratí smysl a budou se hodnotit pouze kvality obecně divadelní nebo umělecké.

Marek Pivovar – dramaturg činohry ND moravskoslezského a zmíněné hrubínovské inscenace *Romance pro křídlovku* – už v roce 2002 napsal. „Nevím, co je to ‚divadlo poezie‘. Nedokážu ani nechci soudit, zda *Romance pro křídlovku* v podání činohry Národního divadla moravskoslezského divadlem poezie je nebo není. Abych řekl pravdu, snažit se o přesnou definici tohoto útvaru mi připadá pošetilé, nemožné a především zbytečné.“ (*Neromanticky o jedné z romancí* s. 3)

#### 4. DIVADLO POEZIE? Závěrečné shrnutí

DP jako jeden ze svébytných druhů (možností, metod) divadelní tvorby v současné době představuje zvláštní fenomén výlučně vnímaného umění.

Z výše zmiňovaných inscenačních postupů a ukázek sice jasně vyplývá, že může být po formální stránce syntézou umělecké kreativity nejvyššího stupně, a mohlo by proto přitahovat mnoho tvůrců i diváků. Skutečnost se však zatím vyvíjí zcela opačně. Výrazné popularity mezi divadelníky a publikem se české DP dočkalo pouze v období (cca) od 2. poloviny 50. let do začátku 70. let 20. století, v následujících letech zájem o tento způsob scénické tvorby postupně slábl.

Příčin této situace DP může být několik.

Jednou z nich je jeho všestranně komplikovaná specifičnost. Vystihnout podstatu tohoto druhu divadla je velmi obtížné. K vysvětlení co je to DP, k objasnění jeho charakteristiky, k jeho vymezení, a obhájení druhové samostatnosti je zapotřebí mnoha pracně hledaných slov a přesto je téměř vždy možné ještě něco zpochybnit, dodat, rozvést a upřesnit. Málokdo má proto s pojmem spojenou konkrétní jasnou představu.

Totéž platí pro charakteristiku jeho inscenací – zejména vysvětlení jejich obsahů, záměrně abstraktně a metaforicky vyjadřovaných. Stoprocentně kvalitní (a většinou ani jiné) videozáznamy a „video-publikace“ DP neexistují. Přečíst si scénáře významných inscenací jako divadelní hry prakticky nelze. Nebyly publikovány, navíc by (na rozdíl od dramát) jejich součástí musel být dokonalý popis všeho dění, které interpretované texty na jevišti doprovázelo. Neexistuje tedy ani mnoho možností, jak takové divadlo obecně poznat a naučit se je tvořit.

(Několik pokusů o zdokumentování tvorby inscenací DP vzniklo. Např. ke slavné *Vyšinuté hrdličce* v Divadle Na zábradlí (R. Vašínka a J. Grossmann, 1963) vyšel ve sborníku *Slyšet se navzájem* textový přepis koláže s poznámkami k inscenaci. Přílohou práce M. Kovářika *Slovo-tvar-prostor* je „Rekonstrukce vzniku jednoho pořadu ‚Podivná stráž‘ - W. Whitman, Docela malé divadlo, Litvínov, 1964 – 65“. Jan Roubal zdokumentoval svou práci na inscenaci *Ortel* v publikaci *Ortel(n)* a ve sborníku *Poetické divadlo/divadlo poezie* uveřejnil Marek Pivovar své poznámky a postřehy k tvorbě inscenace *Romance pro křídlovku* (*Neromanticky o jedné z romancí*). To jsou ovšem příspěvky k inscenačním metodám, ne přesné přepisy scénářů. Scénář inscenace *Inzerát na skřivánka*



(rež. R. Vašínska 1962) vyšel jako příloha časopisu *Ochotnické divadlo*, roč. 1962, č. 3.

Na své autory klade DP vysoké nároky rozporuplnými požadavky značné míry autorství (tvůrčího přístupu k textu, osobní umělecké výpovědi atd.) a zároveň respektu k dodržování poměrně přesných inscenačních pravidel (dodržení původního smyslu a stylu textové předlohy, nedramatizující, ale významově umocňující interpretace atd.).

Na diváky také – právě svou jedinečnou nápaditou metaforičností, která určitý druh publika (zpravidla milovníků poezie) okouzluje, většinu lidí ale nezajímá, protože takto pojatému divadlu nerozumějí.

Dále DP obecně klade požadavky na určitý stupeň vzdělanosti, sečtěllosti a hlubšího všeobecného kulturního přehledu publika, které musí být schopno vnímat a dešifrovat mnoho křehkých symbolických a náznakových podnětů, což není zdaleka pro každého diváka přijatelné.

Mimo to se nabízí otázka, zda charakteristický styl DP nepatří už spíše do historie a vytváření takto pojatých inscenací není anachronismus či umělecké retro. Samotná skutečnost, že přibližně od poloviny 80. let nebyla zaznamenána ani jedna historicky zásadní, přelomová inscenace DP, je nápadnou indicií. Neznamená to, že by nevznikaly kvalitní divadelní inscenace. Svědčí to o tom, že pro současné tvůrce není důležité pokoušet se o naplnění druhové (žánrové) a metodické formy DP.

Vznik hnutí DP a jejich počáteční (zřejmě neopakovatelné) vlny popularity jednoznačně zapříčinilo částečné uvolnění politického a kulturního útlaku po roce 1956, kdy v podmínkách mírnější cenzury bylo možné navázat na přerušený vývoj meziválečného avantgardního umění.

Ze zkoumání charakteristických atributů DP je zřejmé, že základy této metody jevištní práce položili významní tvůrci českého avantgardního divadla – J. Honzl a zejména E. F. Burian, jejichž činnost měla již před rokem 1939 výrazné umělecké výsledky.

DP jako přímé pokračování Burianovy koncepce „lyrického“ či „poetického“ divadla by svým charakterem mohlo představovat jeden z typických meziválečných avantgardních „ismů“, který jen nestihl být v době svého vzniku patřičně rozvinut a pojmenován. (Nabízejí se slova metaforismus, metaforické divadlo, asociativní divadlo, abstraktní divadlo, divadlo literární metafory atd.)

Počátkem 60. let, kdy R. Vašinka svou inscenací *Inzerát na skřivánka* založil tradici „moderního“ DP, došlo pouze k navázání na Burianovy a Honzlovy principy a k jejich dalšímu rozvíjení a obohacení prvkem důsledné metaforičnosti v tehdejších aktuálních kulturních podmínkách.

Název, který se pro tuto „neo či post avantgardní“ produkci ujal, vznikl jen souhrou několika okolností (využitím podtitulu *Slok lásky*, ale i dobového označení malých divadélek hudby, později hudby a poezie) a už v 60. letech byl některými teoretiky (např. J. Henkem a J. Mistríkem) prohlašován za „nesmyslný, nepřiměřený a těžkopádný“.

Pro avantgardní umělecké směry bylo typické, že vznikaly reakcí na momentální společenské a umělecké klima, prošly obdobím prudkého rozkvětu a popularity (i když většinou jen v určitých společenských kruzích) a po několika letech se zpravidla vyčerpaly nebo plynule transformovaly do jiné módní vlny.

Přesně tento průběh měl i vývoj DP – „opožděného resp. uměle přerušeno, pozastaveného avantgardního směru“, který kolem roku 1960 vykrytalizoval jako nutná reakce na vysokou popularitu uměleckého přednesu spojeného s hudbou, zároveň ale (spolu s hnutím malých divadel) i jako přirozená protiváha tehdejší oficiální nesvobodné kultury. Přibližně po deseti letech své největší slávy začal být překonáván a rozměňován novými vývojovými proudy – tzv. psychofyzickým divadlem rituálu a autorským divadlem 70. a 80. let, které směrem od důrazu na mluvené slovo tíhly k vizuálnějším, divadelnějším projevu.

„Životnost“ a popularitu DP paradoxně prodloužila nepřirozená situace uměleckého vývoje v době tzv. normalizace, kdy (zejména amatérské) divadlo plnilo funkci alternativního, relativně svobodnějšího uměleckého média, jehož (přímo nevysloveným) úkolem bylo vytvářet protihodnoty pro režimní „angažované“ tvorby. Principy DP - tvůrčí práce s literárními texty a metaforické (nepřímé) vyjadřování osobních postojů a výpovědí jeho autorů – byly s touto společenskou „poptávkou“ plně v souladu.

Po roce 1990 tento význam DP ztratil platnost a nastal logický přirozený vývoj divadla směrem k novým uměleckým trendům – tvůrčí práce s textem také kromě autorského sdělení začala častěji vycházet z potřeb tvořivé hry.

Inscenační práci, vycházející z principů DP, se v posledních 25 letech nejvíce věnují dětské, studentské a mladé divadelní soubory, často při základních, středních nebo základních uměleckých školách. Zde má tvůrčí práce

s textem, jejímž výsledkem bývá nejčastěji sólový přednes nebo „DP“, své pevné místo především jako výukový předmět, součást herecké a recitátorské přípravy nebo dramaticko-výchovných aktivit. Výsledky práce těchto souborů jsou ze zcela pochopitelných důvodů v mnohém jiné než tvorba životně a umělecky zralých divadelníků jakými byli např. R. Vašinka, M. Kovářík, S. Vála, Z. Potužil a další, a nemá smysl současnou tvorbu s těmito „legendárními“ inscenacemi srovnávat, a snažit se tak vysledovat jakési obecné vývojové trendy druhu či žánru jako celku. Zprvce zmíněné inscenace vznikaly v celkově úplně jiné době, zadruhé podstatou DP je i zcela jedinečná a neopakovatelná specifická každé inscenace, vycházející z originality zpracovávaného textu a také z původnosti autorského záměru závislého na subjektivním vnímání, uvažování a zájmech či potřebách inscenátora. Současné soubory by se proto nepochybně měly s tvorbou svých předchůdců seznámit, mohou se jí nechat inspirovat, ale z uměleckého hlediska nemá cenu snažit se z ní programově vycházet nebo ji při své práci zohledňovat.

Můžeme tedy říci, že DP, které je některými odborníky, tvůrci a diváky právem pokládáno za samostatný divadelní druh (žánr či styl), prožívá v současné době období stagnace a částečně i krize. Ta vychází z jeho situace někdejšího „avantgardního směru“, který se ve svých postupech již vyčerpал a byl i vývojově překonán, přesto však stále aktivně existuje. (Srovnatelným příkladem je současná situace surrealismu.)

Novodobé inscenace, které se pod druhové označení DP chtějí zařadit, často nejsou z obecně divadelního hlediska problematické, mnohdy jsou naopak po všech stránkách kvalitní, těžko ale mohou při striktním dodržení všech požadavků na „ideální“ DP přinést něco nového, nebo naopak do určité míry nové jsou - potom se ale zpravidla nevyznačují všemi atributy, které má typické DP mít. To je v zásadě neřešitelná situace.

DP, již od svých počátků až příliš specifické, proto ve svých „stanovách“ musí provádět různé rozvolňující ústupky. Např.: Předlohou inscenace nemusí být jen poezie, ale jakýkoli literární text, nebo nakonec jakýkoli písemný či verbální projev; textovou předlohu je možné jakkoli zkrátit či jinak upravit a z většiny převést i do nonverbálního (např. tanečního) projevu; kompozice tvaru může, ale nemusí být lyrická nebo dramatická atd.

DP se tímto relativizováním svých jedinečných charakteristických vlastností snaží pokud možno co nejvíce přizpůsobit většinovým potřebám současných

inscenátorů, ale zároveň tím ztrácí svůj jasně vymezený „program“ a stává se prostě divadlem, které není třeba nijak zvláště nazývat.

Je to přirozený vývoj a pravděpodobně by nemělo jakýkoli smysl trvat na tom, aby současní tvůrci dodržovali historickou formu, vzniklou ve zcela jiných dobových a kulturních podmínkách.

Tzv. DP tedy v současné době představuje: 1) historický divadelní pojem a 2) teoretický souhrn možných přístupů ke scénické tvorbě, z nichž si každý autor inscenace může libovolně vybrat jen to, co potřebuje.

Zůstává zde ale bohaté, umělecky velmi významné a hodnotné „dědictví“ DP. Jsou to jednak jeho postupy, metody a scénické prostředky, které je možné používat bez ohledu na to, zda se výsledek bude nazývat DP, nebo ne.

(Termín DP se formálně udržuje vlastně již jen v rámci druhového rozdělení přehlídek amatérského divadla – inscenace, které se prezentují na festivalu WP, jsou /mnohdy s velkými výhradami odborníků/ označovány jako DP. Nikde jinde již tento víceméně abstraktní, zavádějící a nevýstižný pojem nemá praktický význam.)

Mimo to ale existují i určité možnosti DP, které jsou jedinečné a nenahraditelné. Je to jeho význam zprostředkovatele literatury, možnost být jejím mluvčím, cestou k divákovi-posluchači-čtenáři. Kromě působivého obecně divadelního zážitku z celkové atmosféry a všech použitých scénických prostředků může takové divadlo svému publiku nabídnout seznámení s dosud nepoznaným textem, který v inscenované podobě vyvolá potřebu se o dílo, případně i autora začít zajímat, nebo originální, překvapivé a silně působivé jevištní ztvárnění dobře známého textu, které diváka inspiruje k novému pohledu a vztahu. Když se k tomu připočte výrazné sugestivně vyjádřené téma inscenace a osobní výpověď jejích herců, není to z uměleckého hlediska málo.

V současné době se stalo častou a oblíbenou formou živé komunikace textu s divákem autorské nebo interpretační čtení. Je tedy zřejmé, že zájem o literaturu a její vnímání „naživo“, ve společnosti jiných lidí, stále přetrvává. Toto živé sdílení, uskutečnitelné pouze formou veřejného čtení, přednesu nebo právě DP, nemůže plně nahradit žádné jiné médium literatury a mluveného slova. Výhodou DP je, že na rozdíl od čtení i přednesu může využívat široké spektrum podpůrných výrazových prostředků – především vizuálních, ale i auditivních.

Domnívám se proto, že pokud by se jinak, vhodněji nazvané DP otevřeně hlásilo ke své jedinečné schopnosti zprostředkovávat obecnstvu nevšední zážitky z vnímání literatury, zájem o ně by mohl být mnohem větší.

(Jedním z poslání nově založeného WP bylo zprostředkovat setkání čtenářů a interpretů s básníky a spisovateli a „široce podněcovat zájem o poezii a krásnou literaturu“).

Forma hotového produktu, jakou se lidé zejména ve školách s literaturou seznamují, často nevede ani k pochopení, ani ke sblížení. Mnohokrát jsem si ověřil, že ke skutečnému zájmu o literaturu nevede její pasivní přijímání, ale účast na jejím kreativním sdílení. Tuto metodu často využívá dramatická výchova. Není tu cílem texty jen číst a znát, jsou naopak východiskem, materiálem k vlastní kreativitě jednotlivců i skupin. Dramatická výchova se zaměřuje na aktivity, které ve výsledku vedou i k opravdovému pochopení obsahu textů, k jejich prožití a procítění. Za každým literárním textem hledá člověka, jeho život, zkušenost, situaci, v které se právě ocitl, vcítění, uvažování nad rozhodnutím co udělat, jak jednat, jak se zachovat. Pomáhá znovu objevovat, že literatura všech stylů a historických období je plná nadčasově zajímavých témat, která se nás týkají, myšlenek, které nám stále mají co sdělit, příběhů, často velmi dramatických. Čtenář se tímto způsobem učí texty rozebírat, kriticky nad nimi uvažovat, rozumět jim, a z tohoto porozumění sám dále tvořit, což je právě to, co v běžné školní výuce chybí. (Potenciál dramatické výchovy v této oblasti jsem se pokusil podrobně popsat a rozebrat ve své bakalářské práci: *NA VLNÁCH POETISMU A SURREALISMU – využití pedagogických metod dramatické výchovy k obohacení školní výuky historie literatury.*)

Pokud by dosavadní DP cíleně usilovalo o zážitky tohoto druhu diváckou formou, a mělo za tímto účelem jasně zformulovaný, všeobecně známý „program“ (manifest), věřím tomu, že by se jeho inscenace mohly stát vyhledávaným a populárním druhem divadla.

V závěru této práce na zkoumání fenoménu českého DP, jehož charakteristiku, druhové vymezení, umělecké prostředky, historii, inspirační zdroje, tvůrčí výsledky, problémy a současnou situaci jsem se pokusil podrobně zmapovat, mi vyplývá nové částečně samostatné téma nebo oblast zájmu, kterým by byl pokus o soupis inscenací DP a vyvození obecnějších závěrů, užitečných pro tvůrčí práci s textem. Všiml jsem si např., že nejčastěji

inscenovanými předlohami byly od roku 1930 do současnosti Máchův *Máj* a Havlíčkův *Křest sv. Vladimíra* (ale i další texty, např. Blokova poema *Dvanáct*, francouzský středověký epos *Aucassin a Nicoletta* aj.)

Zajímalo by mě zabývat se tématem výběru textů – dramaturgie DP – z hlediska motivace autorů inscenací, tzn., proč volili právě tyto konkrétní texty, co jimi chtěli ve svých inscenacích vyjádřit a jak s nimi proto pracovali?

Na základě tohoto průzkumu by bylo možné vytvořit i jakousi typologii těchto inscenací – od dramaturgicky i režijně špičkových, objevných, s výraznou uměleckou hodnotou a sdělením, přes běžné „sdílející“ inscenace, nabízející subjektivní pohled a pocit ze čtenářského zážitku, až po dramaturgické plagiátorství (mezi amatérskými divadelníky dosti rozšířené), kterým je např. inscenování Erbenovy *Kytice* ve zpracování Jiřího Suchého – tedy zbytečné přejímání osobitého autorského díla, vytvořeného pro konkrétní soubor a interprety, navíc všeobecně známého a publikačně dostupného.

Bylo by zajímavé zdokumentovat i práci souborů a režisérů, kteří se DP zabývali dlouhodobě (např. Radim Vašínský, Svatopluk Vála, Miroslav Kovářík, Zdeněk Potužil, Alena Zemančíková, Alena Dvořáková, Ema Zámečníková, Jana a Beřich Kaněrovi, Hana a Stanislav Nemravovi, Irena Konývková, Renata Vordová, Zdeněk Šturma, Hana Franková a další), zmapovat kontinuitu, vývoj a výsledky jejich činnosti, zaznamenat jejich zkušenosti. To se týká i mnoha souborů, které svou práci neprezentovaly na přehlídce WP, a jejich inscenace proto nejsou celostátně známé a zhodnocené. V ideálním případě by bylo možné i popsat DP v zahraničí.

Tímto způsobem by mohl vzniknout zajímavý a podnětný souhrn možností tvůrčí práce s textem a jeho divadelní interpretace – užitečný mj. pro divadelní práci a dramaticko-výchovnou činnost.

Její hlavní smysl vidím nejen v možnosti seberealizace, vzdělávání a tvůrčím rozvíjení interpretů, a ve vzniku divadelních uměleckých děl, ale také ve zprostředkování skutečného kontaktu a vztahu čtenářů a diváků k literatuře – především k poezii, která je slovy J. Brixiho ve školách „degradována nejen na pár (desítek) osobností, ale z každé té osobnosti vlastně jen na pár (desítek) veršů“.

Na závěr musím vyjádřit svůj obdiv lidem, kteří se tomuto krásnému, dobrodružnému, neobyčejně tvůrčímu a zároveň divácky ne vždy vděčnému

způsobu inscenační práce věnovali a věnují. Jejich díla jsou mnohdy s odstupem času vnímána sporně – např. agitační produkce Dědrasboru a jiných recitačních kolektivů nebo desítky průměrných inscenací, okouzlených subjektivně vnímaným půvabem textů a „možností cosi vytvořit“ bez výraznější umělecké invence a přínosu. Přesto ale tato díla vždy usilovala o uskutečnění jedinečného setkání diváka (čtenáře) s textem, jehož umělecký výraz má blízko k magičnosti dávných obřadů, v historii společných všem národům a etnikům celého světa.

## 5. SEZNAM LITERATURY

BRIXI, Jiří. K dramaturgii divadla poezie. *Amatérská scéna*, nepravidelně, 1990 – 94.

BURIAN, Emil František. *Divadlo za našich dnů*. Praha: Československý spisovatel, 1962. 147 s. ISBN 22-099-62.

BURIAN, Emil František. *Jazz*. In: *Voice-band E. F. Buriana*. Edice Umělecký přednes sv. 26. Praha: ÚDLUT, 1971. 24 s. ISBN 59-130-71.

CÍSAŘ, Jan. Paměť divadla VII. *Amatérská scéna*. roč. 45, 2008, č. 2, s. 65. ISSN 0002-6786.

ČERNÝ, František. *Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci*. Praha: Mladá fronta, 1978. 301 s. ISBN 23-109-78.

FELZMANN, Rudolf. Zvuková realizace textu. *Amatérská scéna*, 1978, č. 4, s. 19.

GROSSMANN, Jan. *O inscenaci Vyšínuté hrdličky*. In: JUSTL, Vladimír (ed.). *Slyšet se navzájem, 60 hlasů o uměleckém přednesu (sbk.)*. Praha: Orbis, 1966. 386 s. ISBN 11-079-66.

HENKE, Josef. *Konečně tříbení*. In: JUSTL, Vladimír (ed.). *Slyšet se navzájem, 60 hlasů o uměleckém přednesu (sbk.)*. Praha: Orbis, 1966. 386 s. ISBN 11-079-66.

HENKE, Josef. *Síla slova*. Praha: Mladá fronta, 1963.

HORANSKÝ, Miloš. *O inscenování poezie*. In: JUSTL, Vladimír (ed.). *Slyšet se navzájem, 60 hlasů o uměleckém přednesu (sbk.)*. Praha: Orbis, 1966. 386 s. ISBN 11-079-66.

HRAŠE, Jiří. *Prostě Prostějov. 40 let ve městě s poezií. Wolkrův Prostějov 1957 – 1996*. Praha: IPOS-ARTAMA, 1997. 108 s. ISBN 80-7068-101-2.



HRAŠE, Jiří. *Tři předchůdci, tři zdroje, tři podoby a tři východiska z voicebandu*. In: *Voice-band E. F. Buriana*. Edice Umělecký přednes sv. 26. Praha: ÚDLUT, 1971. 24 s. ISBN 59-130-71.

CHALUPA, Pavel. Dva roky před koncem světa, Wolkrův Prostějov 1998. *Amatérská scéna*, 1998, č. 4. s. 7-9.

CHUNDELA, Jaroslav. *Trojjediné vyznání*. In: JUSTL, Vladimír (ed.). *Slyšet se navzájem, 60 hlasů o uměleckém přednesu (sbk.)*. Praha: Orbis, 1966. 386 s. ISBN 11-079-66.

JUSTL, Vladimír (ed.). *Slyšet se navzájem, 60 hlasů o uměleckém přednesu (sbk.)*. Praha: Orbis, 1966. 386 s. ISBN 11-079-66.

KAPRÁLOVÁ, Kateřina. *Docela malé divadlo Mirka Kováříka*. Brno, 2008. 51 s. Bakalářská práce. Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Katedra divadelních studií při Seminárii estetiky, Teorie a dějiny divadla.

KOVALČUK, Josef. *Znaky autorského divadla*. In: KOVALČUK, Josef aj. *Divadelní studie /1/*. Brno: JAMU, 1991. 60 s. ISBN 80-85429-05-5.

KOVÁŘÍK, Miroslav - POTUŽIL, Zdeněk. *O inscenování poezie*. Edice Umělecký přednes sv. 32. Praha: ÚKVČ Praha, 1973. 25 s. ISBN 59-245-73.

KOVÁŘÍK, Miroslav. Otázky pádné i pádové. *Amatérská scéna*, 1984, č. 8, s. 6-8.

KOVÁŘÍK, Miroslav. Rok přelomu WP '82. *Amatérská scéna*, 1982, č. 10, s. 2-4.

KOVÁŘÍK, Miroslav. *Slovo – tvar – prostor*. Praha, 2001. 61 s. Rigorózní práce (PhDr.). Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta.

KOVÁŘÍK, Miroslav. *Typ divadla poezie*. In: KOVÁŘÍK, Miroslav - POTUŽIL, Zdeněk. *O inscenování poezie*. Edice Umělecký přednes sv. 32. Praha: ÚKVČ Praha, 1973. 25 s. ISBN 59-245-73.

KOVÁŘÍK, Miroslav. Wolkrův Prostějov 1975. *Amatérská scéna*, 1975, č. 10, s. 13-15.

LAZORČÁKOVÁ, Tatjana, ROUBAL, Jan. *K netradičnímu divadlu na Moravě a ve Slezsku 60. – 80. let dvacátého století*. Praha: Pražská scéna, 2003. 207 s. ISBN 80-86102-41-6.

LESŇÁK, Rudolf. *Umelecký prednes*. Bratislava: 1978.

LIŠKA, Ota. Herecká role a výkon přednašeče. *Amatérská scéna*, 1979, č. 9, s. 19.

MIKOTA, Jan. *Co jsem zažil s E. F. Burianovým Voice-bandem v cizině*. In: *Voice-band E. F. Buriana*. Edice Umělecký přednes sv. 26. Praha: ÚDLUT, 1971. 24 s. ISBN 59-130-71.

MIKOTA, Jan. Vzpomínky na Voice-band E. F. Buriana. *Amatérská scéna*, 1964, č. 5, s. 5-6.

MISTRÍK, Jozef. *Divadlo poezie jako žánr*. In: *Hovory s recitátorem*. Přel. Vlastimil Fišar. Praha: Supraphon, 1976, s. 150 – 153.

MISTRÍK, Jozef. *Hovory s recitátorem*. Přel. Vlastimil Fišar. Praha: Supraphon, 1976. 176 s.

MISTRÍK, Jozef. *Několik slov o sborové recitaci*. In: *Hovory s recitátorem*. Přel. Vlastimil Fišar. Praha: Supraphon, 1976, s. 153 – 157.

MISTRÍK, Jozef. Recitátor a herec. *Amatérská scéna*, 1979, č. 9, s. 19.

MUSILOVÁ, Daniela a kol. *Slovníček uměleckého přednesu*. 2., revidované a rozš. vyd. Praha: Středočeské krajské kulturní středisko, 1981. 174 s.

NAJMAN, Josef. *Kompromis nebo experiment?* In: JUSTL, Vladimír (ed.). *Slyšet se navzájem, 60 hlasů o uměleckém přednesu (sbk.)*. Praha: Orbis, 1966. 386 s. ISBN 11-079-66.

OBST, Milan. *Práce Jindřicha Honzla v letech dvacátých*. In: OBST, Milan. *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha: ČSAV. 1962.

PAVLOVSKÝ, Petr (ed.) *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. Praha: Libri; Praha: Národní divadlo, 2004. 352 s. ISBN 80-7277-194-9 (Libri); ISBN 80-7258-171-6 (Národní divadlo).

PIVOVAR, Marek - ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava. *Poetické divadlo/divadlo poezie*. Praha: IPOS-ARTAMA, 2002. 30 s.

PIVOVAR, Marek. *Neromanticky o jedné z romancí*. In: *Poetické divadlo/divadlo poezie*. Praha: IPOS-ARTAMA, 2002. 30 s.

PIVOVAR, Marek. *Wolkrův Prostějov '99. Amatérská scéna, 1999, č. 4. s. 14-15.*

POTUŽIL, Zdeněk. *Poznámky k hledání scénického ekvivalentu básně*. In: KOVÁŘÍK, Miroslav - POTUŽIL, Zdeněk. *O inscenování poezie*. Edice Umělecký přednes sv. 32. Praha: ÚKVČ Praha, 1973. 25 s. ISBN 59-245-73.

POTUŽIL, Zdeněk. *Poznámky k vývoji a současnému stavu scénování poezie aneb generační zpověď*. In: ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava. *Současné divadlo poezie*. Edice Umělecký přednes sv. 37. Praha: ÚKVČ Praha, 1979. 35 s. ISBN 59-277-76.

POTUŽIL, Zdeněk. *Režisér v divadle poezie*. *Amatérská scéna, 1978, č. 8, s. 16; č. 9, s. 19.*

ROUBAL, Jan. *Divadlo jako neodhozený žebřík*. Brno: JAMU, 2015. 293 s. ISBN 978-80-7460-085-2.

ROUBAL, Jan. *ORTEL(N) (Poznámky k divadlu poezie a jedné jeho inscenaci)*. Prostějov: Okresní kulturní středisko Prostějov, 1987. 32 s.

SEMRÁDOVÁ, Míla. *Voice-band E. F. Buriana*. Edice Umělecký přednes sv. 26. Praha: ÚDLUT, 1971. 24 s. ISBN 59-130-71.

SRBA, Bořivoj. *K problematice postavení autorského subjektu v divadelním artefaktu. /Zamyšlení nad programovým typem poetického divadla E. F. Buriana a nad fenoménem poetického divadla jako takovým/*. In: KOVALČUK, Josef aj. *Divadelní studie /1/*. Brno: JAMU, 1991. 60 s. ISBN 80-85429-05-5.

ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava. Anketa. In: *Zápisník XXIII. Hviezdoslavovho Kubína 1977*. Bratislava: Osvetový ústav, 1977.

ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava. *Divadlo poezie v průběhu času*. In: *Poetické divadlo/divadlo poezie*. Praha: IPOS-ARTAMA, 2002. 30 s.

ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava. *DNO a interpretace poezie*. In: *Slova o Divadle na okraji*, s 4-10. Interní materiály pro tvůrčí besedu Dílny Divadla na okraji 1985. Rozmn. Praha: SČDU, 1985.

ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava. *O recitaci, o divadle a o tom, co mají společného*. Amatérská scéna, 1973, č. 1, s. 18-19.

ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava. *Prostě Prostějov II. 40 + 10 = 50 Wolkrových Prostějovů. Festival poezie Wolkrův Prostějov 1997 – 2006*. Praha: NIPOS-ARTAMA, 2007. 54 s. ISBN 978-80-7098-209-8.

ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava. *Současné divadlo poezie*. Edice Umělecký přednes sv. 37. Praha: ÚKVČ Praha, 1979. 35 s. ISBN 59-277-76.

VAŠINKA, Radim. *Jevištní metafora v divadle poezie*. In: JUSTL, Vladimír (ed.). *Slyšet se navzájem, 60 hlasů o uměleckém přednesu (sbk.)*. Praha: Orbis, 1966. 386 s. ISBN 11-079-66.

VAŠINKA, Radim. *Vyšinutá hrdlička. Scénář*. In: JUSTL, Vladimír (ed.). *Slyšet se navzájem, 60 hlasů o uměleckém přednesu (sbk.)*. Praha: Orbis, 1966. 386 s. ISBN 11-079-66.

WEIDLER, Ernest. *Divadlo poezie a Slovensko*. In: ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava. *Současné divadlo poezie*. Edice Umělecký přednes sv. 37. Praha: ÚKVČ Praha, 1979. 35 s. ISBN 59-277-76.

WEIDLER, Ernest. *Divadlo poézie*. Bratislava: Krajské osvětové středisko, 1975.

VLASÁK, Petr. *Břeclavské divadlo poezie Regina pod vedením Zdeňka Miklína a Martina Janků*. Olomouc, 2014. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra divadelních, filmových a mediálních studií.

ZAVARSKÝ, Ján. Kapitoly ze scénografie. (překlad Karel Tomas) Příloha časopisu *Amatérská scéna*. Ročníky 2009 a 2010, pravidelně v číslech 1 – 6.

ZÁMEČNÍKOVÁ, Emilie. *Cesta k přednesu aneb Průvodce pro pedagogy a mladé recitátory*. Praha: NIPOS-ARTAMA, 2009. 143 s. ISBN 978-80-7068-236-4.

ZEMANČÍKOVÁ, Alena. *Poznámky o tvorbě scénáře divadla poezie*. Praha - Prostějov: IPOS-ARTAMA – Kulturní klub DUHA, 2001. 24 s. ISBN 88-7068-57-8.

Časopis AMATÉRSKÁ SCÉNA. V letech 1995 – 2011 vycházely pravidelně ve 4. čísle každého ročníku souhrnné reportáže o WP. V dřívějších a pozdějších ročnících se objevovaly nepravidelně v různých číslech.

## 6. PŘÍLOHY

1. Německý básník a spisovatel Hugo Ball přednáší svou dadaistickou báseň *Karawane* na scéně Kabaretu Voltaire v Zürychu (1917)
2. Ukázka z básnické sbírky *Kaligramy* (Guillaume Apollinaire, 1918)
3. Obálka a jedna z básní futuristické sbírky *Osvobozená slova* (Filippo Tommaso Marinetti, 1919)
4. Báseň *Cirkus* z poetistické sbírky *Na vlnách TSF* (Jaroslav Seifert, 1925) v typografické úpravě Karla Teigehe
5. Báseň *Varieté* z poetistické sbírky *Zlatými řetězy* (Konstantin Biebl, 1926) inscenovaná Voice-bandem E. F. Buriana v Divadle DA-DA roku 1927
6. Ukázka konstruktivistické scénické výpravy k inscenaci hry F. Crommelyncka *Velkolepý Paroháč* (Liubov Sergejevna Popova, 1922) ve Svobodném studiu v Moskvě v režii V. E. Mejercholda. Tímto pojetím scénografie se inspirovala česká avantgardní divadla v meziválečném období.
7. Jindřich Honzl a plakát k vystoupení DĚDRASBORU
8. E. F. Burian a plakát k vystoupení VOICE-BANDU
9. Radim Vašinka a inscenace *Vyšinutá hrdlička* (Divadlo Na zábradlí, 1963) s typickou „tělocvičnou“ scénickou výpravou
10. Miroslav Kovářik – režisér Docela malého divadla Litvínov
11. Zdeněk Potužil – režisér pražského Divadla na okraji
12. Inscenace *Knedlíkové radosti* (Divadlo na okraji, 1976) s ústředním znakem nafukovacího balónu – knedlíku. (viz str. 23)

13. Svatopluk Vála – režisér Divadelního studia LŠU Prostějov, později zakladatel HaDivadla a jeho inscenace *Transcendentní Prae-Wert* (1972)
14. Inscenace *Písně vrbového proutku a Ortel* (Divadlo na dlani, LŠU Prostějov, 1976 a 1979). Na horním snímku vpravo režisér Jan Roubal.
15. Inscenace *Rozházené kopretiny* (Divadlo Orfeus, 1975)
16. Inscenace *Pádové otázky* (Nepojíždná housenka, Brno, 1984)
17. Inscenace *Ahoj, blázne* (STOPA Liberec, 1998)
18. Inscenace *Jelizaveta Bam* (Okřídlený vůl Plzeň, 2000)
19. Inscenace *KOLÁŘ(Ž) neví kam jdeme?* (Divadlo na cucky Olomouc, 2004)
20. Inscenace *Popletové* (Divadlo Jesličky, ZUŠ Na Střezině, Hradec Králové, 1999)
21. Inscenace *Osmá sedí u stolu, pojídá mou mrtvolu* (Evrybáby, Plzeň, 2007)
22. Inscenace *Jsi proklat, majiteli* (Voiceband.cz, Brno, 2007)
23. Inscenace *Včera se mi zdálo* (Třetí věk Louny, 2009)