

Srba, Bořivoj

**Nedivadlo Ivana Vyskočila - pokus o základní vývojovou charakteristiku**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná.* 1997, vol. 46, iss. H32, pp. [83]-98

ISBN 80-210-1756-2

ISSN 1212-0391

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112304>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

BOŘIVOJ SRBA

## NEDIVADLO IVANA VYSKOČILA

### **Pokus o základní vývojovou charakteristiku**

**Ivan Vyskočil** (nar. 1929) je svého druhu legendární postavou dějin poválečného českého divadla i jeho přítomnostního dění: je to tvůrce, který se mimořádně iniciativním způsobem projevil v mnoha oborech divadelní práce, všude zanechává svou činností výraznou stopu — jako zakladatel, organizátor a vedoucí několika divadelních scén a scének, jako dramaturg—osnovatel jejich duchové báze a uměleckého programu, jako autor mnoha dramatických textů a jejich interpret—herec, režisér a scénograf v jednom, avšak rovněž i jako teoretik oboru a v neposlední řadě jako divadelní pedagog.

Divadelní dráha Ivana Vyskočila nejví se příliš přímočará: při — pro tohoto umělce příznačné — důslednosti jeho postupu po stránce umělecké i ideové vyznačuje se — a příčinu toho lze spatřovat právě v konsekventnosti jeho postupu — mnoha (existenčními, nikoli tvůrčími!) zastaveními, ano i přerušeními, křivolakými odbočkami, vzestupy a pády.

Po studiích (kromobyčejně důkladných: vystudoval Akademické gymnázium v Praze — maturita 1948, herectví na dramatickém oddělení pražské konzervatoře — absolutorium 1949, herectví a režii na divadelní fakultě Akademie múzických umění — absolutorium 1952, psychologii, pedagogiku a filozofii se specializací na studium klinické, nápravné a kriminální psychologie na filozofické fakultě Univerzity Karlovy — diplomové zkoušky 1957, později tamtéž doktorát filozofie) a po přechodném působení v povolání externího vychovatele v nápravných ústavech pro mravně narušenou mládež (v průběhu vysokoškolských studií 1950 — 1957) a dále učitele psychologie a pedagogiky na AMU (1957 — 1959) zahájil tuto dráhu roku 1957 pořádáním tzv. text—appealových večerů v pražské Redutě, na nichž vystupoval jako herec—přednášeč se svými vlastními, autorsky původními texty (spolu s Jiřím Suchým aj.). Na základě diváckého úspěchu těchto polokomponovaných, poloimprovizovaných večerů společně s několika tam již osvědčenějšími se a s několika nově přiangažovanými druhy (se Suchým, Ladislavem Fialkou aj.) roku 1958 založil Divadlo Na zábradlí a stal se vedoucím jeho činoherního souboru. Roku 1962 toto divadlo však opustil a po

nějaký čas vystupoval pohostinsky na různých scénkách, až teprve roku 1963 se znovu vrátil do Reduty, kde „to všechno začalo...“, a to jako umělecký šéf dalšího tehdy se ustavivšího souboru Státního divadelního studia. V Redutě pracoval až do roku 1970, kdy v rámci „normalizačních“ čistek byl odtud i se svými kolegy vyhoštěn. Již od roku 1964 zaštiťoval svá vystoupení názvem Nedivadlo Ivana Vyskočila, a ten název podržel i pro svá nadále již více méně nepravidelně pořádaná představení; v letech 1970 — 1972 je provozoval v divadélku Ateliér, později pak v Metru, v Radiopaláci, ve smíchovském Národním domě a jinde v Praze, a také na zájezdech (pravidelně účinkoval i např. v Brně, kde hrával v Divadle Husa na provázku v Domě umění, v Horizontu na Lesné, v Klubu na Křenové atp.). V dobách existenční tísně v sedmdesátých a osmdesátých letech — konkrétně od roku 1972 do roku 1990 — si skrovnou obživu zajišťoval i učitelskou prací na jednom z oddělení Lidové školy umění v Praze, v oddělení specializovaného účelového studia — kursů pro pracující, tzv. Lidové konzervatoře, posléze se stal i vedoucím tohoto oddělení. Listopadový převrat přivedl ho roku 1990 do učitelského sboru divadelní fakulty pražské Akademie muzických umění. Zde — od roku 1992 jako profesor — řídí katedru autorské tvorby a pedagogiky, kterou založil a v rámci tzv. větve studia alternativního divadla zkonstituoval do podoby jakési „školy ve škole“.

V naší stati chceme se zamyslet nad charakteristickými rysy Vyskočilovy činnosti autorské, herecké, divadelně organizační, a také teoretické a pedagogické, především však chceme v ní vysledovat význam mnohostranné divadelní tvorby tohoto umělce ve smyslu programovém — a to nejen v rámci této jeho tvorby samé, ale ve vztahu k vývoji divadelní kultury přítomného času vůbec.

\*\*\*

Nejširší veřejnosti je Ivan Vyskočil znám hlavně jako autor několika desítek textů určených — a to je specifikem jeho tvořivého úsilí — jednak ke čtení, jednak — a řekněme hned, že především — k divadelnímu předvádění.

V té souvislosti si zaslouží zvláštní pozornosti již početný soubor jeho originálně koncipovaných próz — skoro by se pro subjektivní autorský zřetel, který se v nich prosazuje, chtělo říci „básnických próz“, kdyby tyto prózy typu vyprávění, vyprávěnek, povídek rovnovážně neoscillovaly mezi způsobem lyrického a způsoby epického a dramatického literárního zobrazování, což skoro úplně znemožňuje je druhově a žánrově přesně zařadit do běžné literární teoretické nomenklatury druhů a žánrů: próz adresovaných i čtenáři, i — za předpokladu, že se zprostředkovací mise v tomto smyslu ujme herec, herec-vypravěč a předváděč — posluchači a diváku, jak to dosvědčil sám jejich autor svými interpretacemi těchto textů v představeních zvaných již od dob začátku v Redutě na konci padesátých let „text-appealy“ a ustavujících ve svém celku typ jakéhosi „divadla-nedivadla“. Tyto „prózy“ — jak známo — shrnuty do řady společně tematizovaných celků vydaly Vyskočilovi až dosud na čtyři samostatné knihy — *Vždyť přece létat je snadné* (1963, 1965), *Kosti* (1966, 1967), *Malé hry* (1967, 1969), *Ivan Vyskočil a jiné povídky* (1971), *Malý Alenáš* (1990), nehledě na to,

že některé byly otištěny časopisecky (*Meziřeči*, Divadlo 1966), a některé naproti tomu vstoupily do knižně vydané antologie *Nedivadlo Ivana Vyskočila* (1996).

Řekli jsme, že zmíněné texty — ježto při svém zřetelném epickém založení tíhnou na jedné straně k výrazu lyrickému, na druhé k dramatickému — jsou po druhové a žánrové stránce těžko zařaditelné mezi tradicionalistické literární tvory. Nicméně v každém případě lze je — ač se navenek prezentují jako „prózy“ — podle našeho soudu — vnímat a posuzovat v kontextu tvorby dramatické. Tyto Vyskočilovy kreace přitom ovšem ne vždy volají po bezprostřední zprostředkovací misi herce-vypravěče. I ty z nich, které využívají dramatické metody modelování látky jen skrovnou měrou, a zjevně nijak neaspírají na živé jevištní nebo „vypravěčské“ provedení, takže je možno je posuzovat skutečně jako literární útvary prozaické, vystupují u Vyskočila jako svého druhu „dramatické texty“. Manifestují se jako jakási malá, „tichá“ dramata, určená k zvláštnímu způsobu divadelního předvádění, totiž k „předvádění“ v „dramatickém prostoru“ čtenářovy představivosti, jsouce nesenou autorovou představou, že se o jejich „ztělesnění“, „zživotnění“ pokusí sám recipient, jemuž jsou primárně určeny, tj. čtenář. Jejich povahu jakožto dramatických artefaktů právě tohoto druhu ostatně podkřívá sám Vyskočil, když např. jistý soubor svých próz — soubor uveřejňovaný v jeho co do pořadí vydání třetí knize — označuje názvem *Malé hry* a když v úvodní autorské poznámce souboru předestlané vybízí čtenáře, aby si tyto prózy „nečetli“, ale aby si jejich příběhy pomocí své obrazotvornosti „přehrávali“ na „domácím divadle“ své myslí: „Tohle je knížka-scénář hlavně pro ty, kdo si ještě umějí a chtějí hrát takové malé hry,“ píše zde Vyskočil. „Texty předpokládají nejen pozorného čtenáře, ale také chápacího předvaděče. Třebas předvaděče na pohled zcela tichého a nepředváděcího se, předvaděče převážně v duchu.“ Pro nás i tyto texty, které — i když jen čteny — nabývají charakteru jakéhosi čtenářského předjímání vypravěčských produkcí jevištních, jsou výmluvným příkladem „dramatických“ textů „nepravidelného“, „unregelmässig“ typu, typu tzv. „nepravidelné dramaturgie“. V uvedeném smyslu představují z hlediska literárně historické genealogie zmíněné Vyskočilovy prózy vlastně přímé navázání na druhově obtížně zařaditelná literární díla jednoho z francouzských prokletých básníků a až podnes ne zcela doceněného průkopníka moderní divadelní poetiky Julese Laforguea (viz např. jeho novelu-drama *Čtverák Pierot* nebo povídky shrnuté do knihy *Legendární morality*).

Kromě textů, o jejichž druhové povaze se mohou vést spory, však Vyskočil napsal řadu — skoro na dvě desítky — textů obdobně druhově nevyhraněných, ale od prvopočátku jednoznačně určovaných k divadelnímu předvádění, byť ovšem i v tomto případě k předvádění založenému jednak na principu vyprávění, jednak na principu dramatické akce (tedy na principech, jež zakladatel německé teatrologie Arthur Kutscher nazývá principy „logos“ a „mimos“). I většina z nich byla ovšem vydána tiskem, a může proto poskytovat recipientu-čtenáři podobný zážitek jako „prózy“ shrnuté pod titul „*Malé hry*“ („*Malé[h]ry*“).

Jsou to texty *Kdyby tisíc klarinetů* (spoluautor Jiří Suchý, prem. Divadlo Na zábradlí 1958, tiskem DILIA 1959), *Faust*, *Markéta, služka a já* (tyž spoluautor,

prem. tamtéž 1959, tiskem DILIA 1961), *Smutné vánoce* (s Pavlem Koptou a Milošem Macourkem, prem. tamtéž 1960), *Autostop* (s Václavem Havlem, prem. tamtéž 1961, tiskem DILIA 1961), *Poslední den* (prem. Nedivadlo Ivana Vyskočila v Redutě 1964, tiskem in: Repertoár malé scény 1964), *Křtiny v Hbřbvích aneb Blbá hra* (tamtéž 1965, tiskem DILIA 1969), *Meziřeči* (prem. tamtéž 1966, tiskem Divadlo 1966), *O rodný ranč čili Padni, padouchu* (prem. DISK, tiskem DILIA 1969), *Malý Alenáš* (prem. Nedivadlo I.V. v Radiopaláci 1976, tiskem 1990, 1997), *Haprdáns* (prem. Nedivadlo I.V. v Divadélku v Nerudovce 1980, tiskem DILIA 1981), *Cesta do Úbic* (prem. Nedivadlo I.V. v Klubu Futurum na Smíchově 1985, tiskem DILIA 1990), *Evokace 1–5* (prem. jednotlivých verzí Nedivadlo I.V. hostující na různých scénách 1980–1990) ad.

Ctitel modelovací síly slova a slovní gestické akce Ivan Vyskočil napsal dále i tři rozhlasové hry, *Návštěvu čili návštěvu* (prem. Čs. rozhlas 1965), *Příhodu* (prem. tamtéž 1966) a prvotní verzi později zdívatelněné hry *Cesta do Úbic* (prem. tamtéž 1967).

Některé z těchto textů — tak např. práce z období přechodného působení Ivana Vyskočila v Divadle Na zábradlí, na jejichž vzniku se ostatně podíleli i další autoři, *Kdyby tisíc klarinetů*, *Faust*, *Markéta, služka a já*, *Smutné vánoce*, z her pozdějšího data vzniku např. *Křtiny v Hbřbvích* — do jisté míry inklinovaly k jakémusi „pravidelnějšímu“ dramatickému tvaru (byť se tu jako vzor takového „pravidelného“ tvaru prosazoval např. žánrový útvar „nepravidelné“ revue!), jiné — např. *Haprdáns* a *Cesta do Úbic* — představují naproti tomu útvar epicko-dramatický, v němž se oba modelovací principy prosazují více méně pospolu, a opět jiné — tak např. *Malý Alenáš* anebo znovu a znovu přepracovávaný pětidílný „román na pokračování“ *Evokace* — zase útvar převážně epický, jak k tomu poukazuje ostatně i uvedený podtitul. Lyrický způsob podání se nejrozsáhleji uplatňuje pouze u Vyskočilovy montáže poetických nonsensů morgenstermovské či learovské ražby, pocházejících z pera dramatika důvěrného přítele, básníka Emanuela Frynty, *Nehraje se*. V podstatě však — jak řečeno — v případě všech těchto textů jde o útvary druhově smíšené, synkretické, modelující obraz skutečnosti všemi třemi základními způsoby, které má literatura (ale i divadlo) k dispozici.

I všechny tyto texty však svým druhovým charakterem dosvědčují, že ryze dramatický způsob zobrazování považuje Ivan Vyskočil za nedostatečně nosný, za princip uzavírající příběhy velmi nešťastně do reálného prostoru, v němž vše se děje jako ve skutečnosti, aniž přitom získává významový přesah, a tím i náležitou výpovědní sílu. Ve všech se — jak řečeno — využívá naplno oněch tří základních zobrazovacích možností, jež literatura a divadlo znají, a to v maximálním rozsahu. Ve všech je exploatován i dramatický způsob podání skutečnosti, ten je tu však kombinován i s epickým a lyrickým. Nicméně princip epický, princip vyprávění, je tu upřednostňován a nabývá na závažnosti, posléze pak dokonce natolik, že se stává rozhodující metodou Vyskočilova pojednání látky.

S uplatněním tohoto principu ovšem znovu a znovu vystupuje jako ústřední problém Vyskočilovy literární (implicitně i dramatické) tvorby problém účinkování osoby tvůrce-autora zobrazení v poměru k obrazu skutečnosti samému. V té

souvislosti dospíváme i ke zjištění, že i u Vyskočila, jako je tomu např. v případě autorů děl subjektivované epiky, se osobnost autora — byť nesporně v podobě umělecky značně stylizované, od reálné jeho podoby oddálené — promítá přímo do zobrazovací roviny díla, a to v úloze zjevně exponovaného a svým osobnostním aspektem celý obraz sjednocujícího autorského subjektu.

Všechny zmíněné hry — ta v menší, ona ve větší míře — jsou tak — obdobně jako Vyskočilovy text-appealové prózy — jako o bod své noetické jistoty opřeny o autora jako „mluvčího“ díla, který — zprostředkováváje divákovi poznání a pochopení skutečnosti, o níž chce vypovídat — bere na sebe roli ručitele za úplnost a správnost informací, jež podává, a touto ručitelemskou odpovědností svůj způsob prezentace světa též bytostně osmyslňuje.

Výchozí postoj, který Ivan Vyskočil zaujímá při zobrazování skutečnosti jako „prozaik“ a „dramatik“, ovlivňuje zásadně postoj, který zaujímá jakožto interpret svých textů. Postupy, jež při významové výstavbě svých „próz“ a „dramat“ Vyskočil volí, jsou do velké míry určovány i jeho představou o budoucí interpretaci těchto děl „vyskočilovskou“ interpretační jevištní a hereckou metodou, a naopak, volba postupů interpretačních řídí se zase ohledem na metodu sémantické výstavby textů; způsoby literárního uchopení tématu a jeho herecké a vypravěčské interpretace jsou přitom — podmiňující se navzájem přímo existenciálně — natolik integrálně spjaty, že je dost dobře nemožné vnímat je odděleně, jedny jen v rovině literární, druhé jen v rovině divadelně interpretační. (V budoucnu se možná najdou schopní „reinterpreti“ Vyskočilových textů; pro diváky Vyskočilových „inscenací“, kteří z vlastní autopsie znají zmíněné interpretační postupy, ovšem i při pouhém čtení těchto textů vždy budou v mysli vystávat charakteristické finesy Vyskočilova podání oněch textů, způsoby, jakými intonuje, rytmizuje a dynamizuje při jevištním přednesu svůj mluvní projev, jakým ozvláštňuje tento projev pomocí mimiky a gestiky, jakým pracuje s rekvizitou, jakým do své herecké kreace zapojuje gagy, zcizující efekty atp.).

Metodu své interpretační práce definoval nejpřesněji Vyskočil sám, když v úvodu ke knize *Kosti* roku 1966 napsal: „Protože raději vyprávím, než píšu, protože mě vzrušuje pomíjivost vyprávění a sužuje mě definitivnost napsaného, protože vyprávění mě otevírá a v přímém kontaktu s posluchači a z něho mě napadají nové a překvapivé věci, protože tomu tak je, představuji si taková naše představení. Buď vyprávěná představení, nebo představení, která se skládají z vyprávění. Takové vyprávěné představení (...) vypadá asi takhle: Jeden člověk, já, začne vyprávět nějakou událost a stále vypráví, až se dostane do té události, k určitému dramatickému, významnému momentu. A tuhle pasáž, na kterou nestačí už samo vyprávění, tedy monolog, začne hrát, zpřítomňovat. Předvádí (buď sám, nebo za pomoci druhých, kteří do té chvíle poslouchali), co kdo řekl, co kdo udělal, jak to bylo a tedy je. Při tom nejen hraje, ale zároveň také komentuje to, co se děje. A když tato dramatická pomíne, když opět stačí samotné vyprávění, pokračuje ve vyprávění třeba jen v několika větách, k další demonstraci. Stále v kontaktu s posluchači. Taková oscilace minulého a přítomného, prožívaného a konstatovaného.“ (Povšimněme si, jak bezprostředně koresponduje způsob, jakým Vyskočil zpřítomňuje svou představu o zaujetí epického postoje

v divadle, se způsobem, jakým před lety podstatu tzv. epického divadla vysvětloval ve své proslulé Pouliční scéně Bertolt Brecht!).

V tom smyslu za konečný cíl svého tvůrčího úsilí Vyskočil v *Poznámkách* ke klíčovému textu svého repertoáru, k *Meziřečem* z roku 1966, označil typ vyprávěného „divadla-nedivadla“, ve kterém by se všechno, co se na jevišti děje, rodilo — jako dar neopakovatelného okamžiku — z více méně improvizované spolupráce interpreta a recipienta jako v nějakém psychodramatu: „To znamená,“ píše zde, „že ti, kteří by začali představení s tím, že předvedou příběhy, by si začali všimnout diváků, a časem by tak zabředli do svých přípodotků, tak by byli ovládnuti situací, do které se dostali a kterou objevili, že by se k vlastnímu tématu představení vůbec nedostali. Situace jeviště a hlediště, situace divadla, kterou mají a ve které jsou, by se stala vlastním a jediným tématem jejich představení.“

V naší stati můžeme charakterizovat jen základní postoj, který Vyskočil jako interpret svých textů — a to nejen jako herec, ale i jako „režisér“ a „výtvarník“ — zaujímá, ne popsat beze zbytku, jak se tento postoj promítá v tvaru jeho inscenací, lépe řečeno scénických prezentací jeho textů. Spokojme se proto na tomto místě pouze s konstatováním, že se onen výchozí postoj do jeho kreační projektuje s velkou naléhavostí: jako interpret vystupující ve svrhu uvedeném trojjediném způsobu herce, „režiséra“ i „scénografa“ se Vyskočil pohybuje v prostoru — povětšinou jen neutrálně jevištně výtvarně vypraveném, vymezeném hlavně slovem a pohybovou akcí, hravým vyprávěním a hravým děním — na pomezí, jak si svého času povšiml již Zdeněk Hořínek — „hravé narace a narativní hry“.

Na okraj Vyskočilovy dramaticko-autorské a divadelně interpretační činnosti, které — jak řečeno — vystupují v natolik těsné jednotě a srostitosti, že není možno je od sebe oddělit a že je zapotřebí je posuzovat jako jednotný, integrální tvůrčí akt, tu ještě souhrnně poznamenejme, že divadlo představuje pro tohoto tvůrce zobrazovací systém, který je jen osobitou paralelou zobrazovacího systému literatury, neboť skýtá tytéž podmínky pro svobodný pohyb myšlenek a představ jako právě systém literatury, a který — otevřen všem možnostem stejně jako on — umožňuje využívat všech tří základních postupů literárního podání obrazu skutečnosti, modelovacích principů epického, lyrického a dramatického, aniž by to oslabovalo jeho účín ve vztahu k recipientům-divákům; naopak tím, že se účel divadla realizuje jevištní konkretizací onoho obrazu za účasti společenství diváků, ve své jevové podobě tedy teprve před jejich očima, vyvolává skrze tu živou prezentaci co do emočního efektu maximálně vystupňované účinky, působící v daném směru mnohem intenzivněji než pouhé čtené slovo literárního díla. V tom smyslu představuje však Vyskočilovi divadlo v poměru k tradicionalistickému pojetí dramatického umění v přítomné chvíli vlastně více možnost než realitu: proto také — stavě je jako alternativu k literatuře — divadlo tohoto typu, divadlo, k jakému se upínají jeho programové představy a jaké se snaží celoživotně uskutečňovat, nazývá provokativně „nedivadlem“, a to slovo „nedivadlo“ — jak z výkladu již vyplývá — vepisuje tudíž právem programově do štítu svého naposled samostatně iniciovaného — více než pětadvacet let trvajících divadelního podniku, cele uzpůsobeného

k předvádění jeho vlastních her ve výše popsaných interpretačních formách — zmíněného *Nedivadla Ivana Vyskočila*.

Z toho, co jsme zde dosud uvedli, by snadno mohl vzniknout dojem, že Ivan Vyskočil je tvůrce odvážně experimentující výhradně anebo především v oblasti práce s pouze tvárnými postupy. Ale nebylo by nic omylnějšího než takové zdání — toto zdání rovnalo by se nepochopení skutečného smyslu jeho tvůrčího úsilí. Veškeré Vyskočilovo experimentování, veškeré jeho úsilí přeměnit tradiční „dramatické“ divadlo v divadlo „epické“, v „divadlo-vyprávění“, v „divadlo-příběh“, je nesené ostře sledovaným záměrem rozhybat divadelní zobrazovací systém tak, aby byla do pohybu uvedena jeho poznávací energie, jeho skrytá vypovídací schopnost. Divadlo je Vyskočilovi jedním z vůbec nejdůležitějších nástrojů poznávání člověka a jeho světa, prostředkem pojmenovávání skutečnosti, a tím i divákova noetického osvojování si této skutečnosti, tedy prostředkem procesu zaměřeného k cíli umožnit člověku — tím, že skutečnost vyprostíme z chaosu nepoznaného a neuchopeného — orientaci jeho lidského bytí, a přispět tak ke smysluplnosti jeho pobývání na Zemi. Vyskočilova divadelní reforma má svůj názorový *raison d' être* právě v tomto jeho přesvědčení, její projevy v rovině estetické jsou jen důsledky jejího celkového duchového, myšlenkového nasazení. Ostatně nejpříznačnějším rysem Vyskočilových krací je právě to, že v nich do popředí spolu se složkou básnické imaginace vystupuje složka úvahová, prvky přemýšlení, přemítání, kontemplace, komentování a tázání.

Již jednou jsme si při charakterizování Vyskočilovy tvorby vypomohli citátem z článků Zdeňka Hořínka věnovaných tomuto autorovi, vypomozme si na tomto místě ještě jedním citátem ze zmíněných článků: „Konečným cílem této převratné operace“ — píše Hořínek ad vocem Vyskočilovy metody převracející divadlo, jak řečeno „v hravou naraci a v narativní hru“ — „je přenést těžiště hry z jejího předmětu na její podmět — na sám proces hry. V tom je zahrnut jak vnější fakt předvádění, které se stále znovu děje zde a teď před očima diváků a s nimi, tak i jeho vnitřní obsah: stále obnovované, dialektické poznávání, zmocňování se světa skrze hru. (...) Těžiště zájmu a angažovanosti se zvnějšku přesunuje dovnitř; do lidského postoje, do poznávací aktivity člověka vůči světu. Do aktivity, která se realizuje nikoli formou jednosměrného sdělování z jeviště do hlediště, ale formou dialogu mezi jevištěm a hledištěm.“

Jádrem divadelní tvorby Ivana Vyskočila je nesporně tvorba autorská a herecká. Avšak — jak z řečeného již vyplývá — Vyskočil je zároveň tvůrcem, který v uplynulých čtyřiceti letech významně záúčinkoval rovněž při utváření samy existenční báze českého divadelnictví. Jak řečeno, hledaje možnost ustavit přiměřené organizačně-provozní podmínky pro své divadelní aktivity, přímo inicioval nebo spoluinicioval vznik hned tří významných divadelních scén — Reduty, Divadla Na zábradlí a Nedivadla Ivana Vyskočila, a již samým způsobem programového nasazení své tvorby autorské a herecké určil anebo spoluurčil nejen jejich celkové programové zaměření, ale i konkrétní podobu jejich repertoáru. Nepřímou — příkladem, jaký skýtal způsob organizačního ustavení a ideového „naprogramování“ těchto divadelních podniknutí — inspiroval pak činnost



desítek dalších scén a scének hlásících se ku zmíněným divadlům jako ke svému vzoru.

Výjimečnost působení zmíněných divadelních podniknutí vzešlých z iniciativy a ze spoluiniciativy tohoto tvůrce ve vývojovém dění probíhajícím v českém divadelnictví ve druhé polovině 20. století je dnes už obecně uznávána — je do jisté míry reflektována i nejmladší diváckou generací, která jeho činnost v Redutě, Na zábradlí a v Nedivadle Ivana Vyskočila již nemůže znát z vlastní zkušenosti — a netřeba se tudíž o ní obšírně šfífit. Připomeňme proto na tomto místě pouze fakt, že v případě Vyskočilových scén nemáme co činit pouze s nějakými běžnými, svého času aktuálně působícími novotvory pražského a československého divadelního života, ba že v tomto případě nejde ani jen o běžný typ divadélek–nástupišť mladé generace. Význam Vyskočilových scének — jak ostatně vysvitne i z dalších našich konstatování — záleží v tom, že ve své době sehrály významnou iniciační roli jako centra divadelní experimentace zakládající do velké míry vlastně vývoj zcela nového divadelního druhového a žánrového útvaru, vývoj „vyprávěného divadla“, divadla rozvíjeného vyprávěním i hraním, předváděním příběhů, divadla, pro jehož pojmenování Vyskočil v odporu k „pravidelným“, „regelmässig“ — jak to známe již od osvěcenských dob — formám „dramatického“ divadla provokativně používá právě pojmu „nedivadlo“.

\*\*\*

Ivan Vyskočil se však jako tvůrce projevuje nejen dramatickou tvorbou, ať už chápanou úzce, či v nejširším významu slova „dramatický“. Projevuje se také jako činitel působící na linii zpětné vazby divadelního systému. Je vynikajícím představitelem teoretické reflexe divadla — myšlení o divadle a skrze ně se prosazujícího myšlení o substantiálních otázkách umění, kultury, lidského života vůbec.

Některé z výsledků jeho teoretického úsilí nalézáme v podobě řady samostatných článků porůznu roztroušeny v rozmanitých sbornících, časopisech i v knihách jiných autorů (publikoval např. v Květnu, Kultuře, Divadle, Amatérské scéně, Světu a divadle, Divadelních novinách, Literárních novinách), jiné v podobě předmluv, poznámek a komentářů doprovázejících vydání jeho vlastních dramatických a quasidramatických textů (viz např. předmluvu ke knize *Kosti*, 1966, poznámky k *Meziřečem*, 1966, uvozující poznámky pod čarou v *Malých hrách*, 1967, předmluvu k *Cestě do Úbic*, 1990), další se kupř. vřazují do rozličných veřejných polemik atp. (např. jeho vystoupení v polemice s Vladimírem Justem ve sbornících řady *České divadlo z osmdesátých let*, č. 4 a 8).

Větší část Vyskočilových teoretických prací — tak např. rozměrný soubor úvah vztahujících se k problematice divadelního školství — však běžným způsobem dosud publikována nebyla a ke čtenářům proniká prostřednictvím nouzových rozmnoženin strojopisů (tak např. práce z období posledních sedmi let, studie *Chvála přednesu*, úvaha nazvaná *Rekapitulace*, úvaha o rekonstrukci výuky herectví na DAMU „*Po roce přestavbové a pedagogické působnosti...*“ a její dodatek, jiná taková úvaha vztahuje se k problematice reformy studia tzv. alternativního divadla na pražské DAMU), přičemž počet stran těchto textů pře-

sahuje hodně cifru 200 a soustředěny do jednoho celku vydaly by nesporně na samostatnou knihu.

Pro Vyskočila jako tvůrce zabývajících se i teoretickými problémy divadelního umění je charakteristické, že většina jeho úvah o divadle postrádá parametry teatrologických prací běžného typu, že záměrně rezignuje na atribut „vědeckosti“ např. ve způsobu stylistické prezentace předkládaných poznatků. Obdobně jako ve své tvorbě umělecké i ve své tvorbě teoretické Vyskočil volí — ve snaze navázat bezprostřední kontakt s recipientem — za hlavní formu svého vyjádření formu „vyprávění“, rozhovoru, diskuse; i proto hlavním „žánrovým“ útvarem jeho vystoupení tohoto druhu stávají se předmluva, komentář, glosa na okraj, quasivzpomínková črta a fejeton, a hlavně ovšem dopis, list adresovaný konkrétním osobám anebo institucím. Tak např. některé základní teze svého pojmání divadelního umění včleňuje v podobě komentujících glos dokonce do promluvového pásma svých „dramatických“ textů (např. v Haprdánsovi), jiné „zveřejňuje“ ve formě dopisů určených např. redaktorce svých spisů, děkanovi divadelní fakulty AMU, učitelům anebo katedře téže školy, autorovi těchto řádků etc. (závažná teoretická tvrzení vysloví např. v dopise odpovědné redaktorce edice svých textů *Kosti*, v dopise, který knize předešle jako předmluvu!). Skutečnost, že Vyskočil za hlavní formu svých teoretických výstupů volí právě tyto a ne jiné „žánrové“ útvary, je důsledkem jeho snahy „informativní postoj“ zaměnit za „postoj apelativní“: „V tomto smyslu jsou veškeré Vyskočilovy texty text-appealy, textovými apely,“ tvrdí v jiné souvislosti Hořínek a jeho slova lze kompetentně vztáhnout i právě na Vyskočilovy texty teoretické.

Každá z jeho teoretických prací sama o sobě ukazuje těsnou spojitost Vyskočilovy tvorby umělecké a tvorby teoretické, ale teprve soustředěny v jednotný celek vypovídají o této bezprostřední souvislosti Vyskočilovy umělecké praxe s její teoretickou autoreflexí a s teoretickou reflexí přítomné situace divadla a umění vůbec s naprostou přesvědčivostí.

Přehlédneme-li teoretické úsilí Ivana Vyskočila v jeho celkovém rozsahu, zjišťujeme, že — ať už byl vznik jednotlivých Vyskočilových teoretických prací motivován takovou nebo onakou potřebou — veškeré toto úsilí je jako k myšlenkovému úběžníku vztaheno k pojetí divadla jakožto svébytného komunikativního systému, v němž komunikace mezi jeho hlavními články probíhá oběma směry, od herců k divákovi a naopak, působící stejnou měrou na utváření smyslu všeho, co se děje v obou půlích divadelního prostoru rozdělených rampou, jak na jevišti, tak v hledišti. V té souvislosti — pociťuje v duchu tohoto pojetí silně potřebu „otevřít“ divadlo ve směru k hledišti a skrze ně i ke společnosti vůbec — zaměřuje Vyskočil svou pozornost teoretika především k problému tvůrčího nasazení hlavních původců divadelního díla, kteří vládnou prostředky iniciování této komunikace, prostředky potřebnými k rozvinutí rozhovoru s divákem — tedy v jeho představě tvořivě, tj. autorsky se projevujících hereckých osobností interpretů, účinkujících v inscenacích v postavení autorského subjektu, a ovšem také k problému nástrojů jejich účinkování v připomenuté roli, např. k technickému problému uvolňování psychosomatických schopností takto programovaných herců, stejně jako k problému možností zvýznamnění kreativní úlohy je-

vištního slova, vyprávění jako takového, nenahraditelného, nezastupitelného faktoru mezilidské komunikace, při ustavování výše zmíněného kontaktního vztahu mezi oběma stranami tvořícími společenství, které je základní podmínkou uskutečnění každého divadelního představení.

Tuto problematiku divadelní tvorby — problematiku mající rozhodující význam pro vývojový pohyb probíhající dnes v oblasti divadelního umění — zkoumá Vyskočil v širokém kontextu společenském, kulturně politickém i tvůrčím (reflektuje přitom i poznatky různých s divadlem a uměním svými zájmy spjatých vědeckých disciplín, jako jsou např. sociologie a psychologie). V jeho přístupu k ní se ovšem rozsáhle obráží nejen jeho praktická zkušenost umělecká, u něho formovaná do podoby osobitého osobního tvůrčího programu, která ho vybízí nazírat proces výstavby divadelního díla v kategoriích jak literární, tak jevištní tvorby, ale navíc i zkušenost erudovaného sociologa a psychologa s rozsáhlou socio-psychologickou praxí. A ovšem nelze přehlédnout, že jeho teoretické práce míří nad rámec této zkušenosti, a že — a v tom obráží se i jeho rozsáhlé školení filozofické (byl mj. i členem soukromého filozofického semináře profesora Jana Patočky) — skrze způsob, jakým v nich uchopuje jednotlivé problémy i z hledisek etických, cílí k zobecněním velkého myšlenkového stylu. Dá se říci, že ta velká vůle k vytržení zkoumané problematiky z pout pouhého prakticistního nazírání a k jejímu nazření filozofickému představuje vůbec nepříznačnější duchovní rys jeho teoretického úsilí — jako ostatně celé jeho tvorby.

Dík tomuto přístupu jeho texty zabývající se výše charakterizovanou problematikou divadla nejsou pouze výronem jeho teoretické sebereflexe vlastní umělecké tvorby, jak tomu v případě teoretizujících umělců zhusta bývá, jakousi autorskou zповědí ozřejmující, vysvětlující záměry, jež původce těchto textů jako umělec svým tvořivým počínáním sledoval, nýbrž jsou projevem skutečně široce založené teoretické reflexe divadelní tvorby jako takové, tedy teoretickými díly objektivní platnosti, která představují významný přínos k obecné snaze o rozpoznání a definování základních existenciálních problémů divadelního umění, kultury, života lidí vůbec.

Je třeba jen litovat, že tyto práce nebyly dosud náležitě a v širokém jejich rozsahu publikovány. A lze rovněž litovat, že nebyl dosud podniknut žádný pokus shrnout je v knihu, třeba sborníkového typu. Taková kniha — konfrontujíc vzájemně jednotlivé dosud porůznu roztroušené texty, a usoustavňujíc je způsobem, který by teprve dal vyniknout jejich vnitřnímu myšlenkovému řádu — stala by se nejen klíčem k plnému pochopení přínosu Vyskočilovy umělecké tvorby, ale i pomůckou k plnému pochopení významu jeho tvorby teoretické, a nesporně by velmi přesvědčivě dokumentovala, jakého stupně vyspělosti dosahuje skrze tuto tvorbu české myšlení o divadle a o souvisejících s ním obecně lidských záležitostech. (První pokus o takové shrnutí teoretických názorů Ivana Vyskočila představují příslušné partie antologie sestavené z rozličných textů tohoto autora, *Nedivadlo Ivana Vyskočila*, ale i tato kniha z roku 1996 představuje jen značně selektivní výbor z Vyskočilových projevů uvedeného druhu.)

A ovšem Ivan Vyskočil je nejen vynikající divadelní umělec a teoretik, ale také vynikající učitel různých divadelně praktických a teoretických disciplín — jeden z těch, kdo se intenzivně starají o zajištění dalšího pokračování a rozvíjení oboru výchovy mladé generace divadelních tvůrců.

A podotkněme tu hned, že je to učitel nad jiné pro svou činnost dobře vybavený: je pro ni vybaven nejen svým odborně divadelním, ale také sociologickým, psychologickým a filozofickým, nadto ještě i speciálním pedagogickým školením, a samozřejmě i zkušenostmi nabytými v dlouholeté systematické pedagogické praxi, nemluvě ani o tom, že ho pro pedagogickou práci zvláštním způsobem kvalifikuje i právě popsané „dialogické“ zaměření jeho praktické a teoretické divadelní tvorby.

Optimální předpoklad Ivana Vyskočila pro pedagogickou práci je možno spatřovat právě ve zmíněné základní dvojdomosti jeho talentu a rozvinutých tvůrčích schopností: ve schopnostech netoliko umělecky tvořit, ale zároveň i svou tvorbu teoreticky reflektovat a činit z poznání konkrétního široce platné obecné závěry, a to obojí na vysoké úrovni odborné i duchovní.

Za rozhodující lze v tomto smyslu považovat jeho pojetí divadelní tvorby jakožto dialogu, otevřené rozpravy tvůrce s jeho publikem. Vyskočil — jak dokládají i jeho výše zmíněné teoretické projevy věnované problémům divadelního školství — totiž chápe pedagogický proces nikoli jako vyučování ve směru tak říkajíc „po spádu“, od učitele k žákovi, jako na jedné straně pouhé předávání a na straně druhé pouhé přebírání zkušeností, dovedností a praktik, „řemeslnických knifů“ daného oboru, nýbrž jako společné „učení se“ učitelů a žáků tomuto oboru, jako společné bádání učitelů a žáků v jeho tajích a záhadách, jako společné hledání správných odpovědí na teoretické otázky vyskytující se při praktické tvůrčí činnosti. V jeho případě jako proces poznávání problematiky divadla, umění, kultury, světa vůbec. V tomto smyslu se podle jeho názoru i vysoká škola divadelního směru má deklarovat v podobě volného svobodného vysokého učení, jako instituce po duchu založená ve způsobu produktivního tvůrčího společenství učitelů a žáků, jaké se utvářelo na starých evropských univerzitách, které své pojmenování přece odvodily právě z výměru, že jde o „universitas“ — tedy o „společenství“ — „magistorum et scholarium“, s důrazem právě na ono slovo „universitas“, „společenství“.

Odtud právě lze i pochopit, proč Vyskočil za hlavní formu výuky — a v té souvislosti ožívá v jeho mysli bezpochyby i představa „akademie“, dávného „společenství učitelů a žáků“ ze „zlaté doby“ antického Řecka, které se z iniciativy Platónovy scházelo v Aténách v háji zasvěceném hěrou Akadémovi k debatám o problémech, jež je zajímaly — považuje formu rozpravy, dialogu, jako ji považuje za hlavní formu divadla (pokud máme na mysli vztah jeviště a hlediště). Svého času napsal autorovi těchto charakteristik v jednom osobním dopise, v listě, ve kterém se pokouší osvětlit motivy svého příchodu do pedagogického sboru AMU, že učitelství chápe v rámci představy o tvořivém „společenství učitelů a žáků“ jako úkol právě dialogickou formou, pomocí disputace, nutit posluchače samostatně myslet a rozvíjet své schopnosti, tedy myslet a rozvíjet své schopnosti „v úplné svobodě a pro tu svobodu“. Tradice platónských aka-

demii založených na rozvíjení dialogu, disputaci, tedy vlastně i na navzájem se v rozhovoru účinkujících stran prolínajícím „vyprávěním“, vystupuje v jeho pojetí i divadelní školy v nejjistší myslitelné podobě.

Pedagogické schopnosti Ivana Vyskočila jsou spolehlivě prověřeny dlouhou, již skoro čtyřicet let provozovanou pedagogickou praxí: nehledíc k tomu, že svou praktickou a teoretickou divadelní tvorbou Vyskočil inicioval anebo spolunicioval hnutí nonkonformních divadelních scén, které vtahovalo do svých řad hlavně mládež a při pokračující své činnosti vtahuje do nich nové a nové její směny ( jsou to skoro tři generační vrstvy divadelních tvůrců!), nehledíc ani na to, že „vychoval“ v duchu svých názorů i členy souborů, jež založil a řídil, po větší část té doby působil — plně předsevzatý úkol s energickým nasazením všech sil a s příznačným pro něho osobnostním, přímo bytostně lidským zaujetím — jako učitel různých divadelních disciplín, avšak zabývající se vedením adeptů k porozumění divadlu jako celku: po — jak řečeno — sedmileté pedagogické práci ve funkci externího vychovatele v ústavech pro asociálně se chovající pubescenty (v letech 1950 až 1957), dva roky — v letech 1957 až 1959 — vyučoval psychologii a pedagogiku na pražské AMU, a potom osmáct let — od roku 1972 do roku 1990 — obor „divadlo“ na Lidové konzervatoři v Praze, konečně od roku 1990 působil jako docent, později jako profesor v oboru herecké tvorby na herecké katedře a na větvi studia alternativního divadla DAMU v Praze. V té souvislosti je třeba se zmínit, že ve funkci vedoucího oddělení zmíněné Lidové konzervatoře samostatně koncipoval program výuky divadelních „kursů pro pracující“, a ve funkci vedoucího herecké katedry AMU program výuky na tomto učilišti. V případě poslední jmenované školy byl to ve značné míře právě on, kdo po listopadu 1989 uvedl do chodu proces její zásadní rekonstrukce a pokusil se o hluboce důsažnou reformu její výuky po stránce obsahové i metodologické: půdu pro tuto rekonstrukci a reformu připravil i četnými svými teoretickými projevy. Teoretickými soudy podpořil však i polistopadovou všeobecnou transformaci divadelní výuky a výchovy na brněnské JAMU. Připomenuto na tomto místě musí být též i to, že v dobách, kdy mu jako učiteli bylo znepřístupněno oficiální vysoké školství, učil také na pololegálním učilišti „zakázaných učitelů a zakázaných žáků“, navazujícím na programy Divadla Husa na provázku a HaDivadla, v Divadelním semináři (později Divadelní škole) '88 — '91 v Brně. Výsledkem této jeho pedagogické práce bylo vzdělání a rozvinutí tvořivých schopností desítek frekventantů zmíněných pedagogických institucí, a kromě toho i plány a projekty divadelní výuky, jimiž ona podniknutí programově podepřel, jež však přitom mohou posloužit jako východisko k dalším obdobným aktivitám, ležícím třeba i vně okruhu jeho učitelské aktivity vlastní.

\*\*\*

Pokud jde o přínos Ivana Vyskočila vývoji uskutečňujícím se v oblasti dramatické tvorby v užším i širším slova smyslu (tj. v oblasti vytváření textů určených k dramatickému předvádění i samého způsobu jevištní interpretace těchto textů), jeho podstata byla — navzdory tomu, že se i okolo tohoto umělce roz-

prostřelo v sedmdesátých letech skoro úplné mlčení, které přetrvávalo ještě dlouho do let osmdesátých — objasněna a zhodnocena v naší odborné publicistice natolik obsáhle a kvalifikovaně, že se předchozí náš výklad může jevit jako skoro nadbytečný. (Připomeňme si při této příležitosti, že o Vyskočilově tvorbě zasvěceně psali např. J. Patočka, V. Karfík, O. Sus, H. Kosková, Z. Hořínek V. Just ad.).

Co však — pokud jde o umělecké aktivity Ivana Vyskočila — do přítomné chvíle alespoň podle našeho soudu dostatečně objasněno a zhodnoceno nebylo, je úloha, jakou tento umělec hrál při celkové formaci vývoje českého divadla šedesátých až devadesátých let 20. století, a tím i vlastně — znalým věci to vůbec nezni nadsazeně — soudobého divadla ve světě.

Přítomná studie snažící se postihnout hlavní rysy Vyskočilovy divadelní tvorby a její vývojový význam nemůže ovšem suplovat za — v naší literatuře dosud chybějící — dílo hodnotící tuto tvorbu z právě uvedeného hlediska na základě hluboké detailní analýzy: vyslovení nějakých zásadních tvrzení v uvedeném směru není ostatně ani připraveno předběžnými studiemi, které by spolehlivě pojmenovaly např. to, co se dělo v širším okolí Vyskočilovy tvorby, aby — po provedení komparací — její skutečný historický význam vyvstal náležitě světlen.

Aniž tu chceme předjímat výsledky dalšího, podrobnějšího bádání, jež nutno k poznání této tvorby a jejího přínosu pro vývoj divadla podniknout, odvažujeme se nicméně historický význam Vyskočilova tvůrčího úsilí ve výše naznačeném směru vyznačit alespoň stručnou tezí, o jejíž správnosti je autor těchto poznámek ovšem hluboce přesvědčen.

Ivan Vyskočil sehrál při utváření zejména českého divadelního vývoje v uplynulých čtyřiceti letech — podle našeho soudu — naprosto jedinečnou a v mnoha směrech přímo klíčovou roli. Vyskočilův osobní přínos tomuto vývoji záležel totiž nejen v tom, že už v letech šedesátých podnítil vznik a zasloužil se o programový chod hned tří pražských scén, které se staly významnými vývojovými subjekty, aniž záležel jen ve vkladu, který v ten vývoj vložil v podobě svých prací autorských, režisérských a hereckých atp. A nespočíval ani jen v jeho činnosti teoretické a pedagogické. Připomenutý přínos byl dán především jeho celkovým programovým působením v českém divadelnictví, působením, které mnohostranně překračuje hranice jeho vlastní dramatické autorské a interpretační, eventuálně teoretické a pedagogické tvorby.

Spolu s několika generačními druhy Ivan Vyskočil hned na počátku své tvůrčí dráhy rozhodující měrou inicioval a pak po následujících třicet let svého života neúchylně a soustavně rozvíjel vývojově — jak se ukázalo — nejnosnější program českého divadla své doby — program českého hnutí nonkonformních autorských divadel a divadélek stojících v opozici nejen proti soudobému politickému režimu, ale i proti soudobé konvenci divadelní. Byl to program, který na přelomu padesátých a šedesátých let, po překonání stagnace vyvolané tlakem reglementárního „řízení“ kultury tehdejšími „majiteli moci“, vedle pokusů některých „kamenných“ divadel obnovit uměleckou, ideovou a etickou působivost české divadelní kultury návratem buď ke starší psychologicko-realistické tradici, nebo k zavrhané tehdy ještě tradici avantgardy, uváděl tuto kulturu na novou

vývojovou cestu, cestu pro většinu tvůrců do té chvíle neznámou, nebo alespoň ne dosti známou, rekognoskovanou. Vyskočil svou tvorbou nejen orientoval pozornost divadelníků k aktuálním otázkám trápícím „vědomí a svědomí“ tehdejších lidí, zejména pak k dobovým deformacím způsobů naší lidské existence v daném společenském prostředí ve smyslu sociálním i obecně mravním, ale upozornil je i na možnost vyslovit se takto slohovými prostředky a postupy, které byly v předchozí vývojové etapě využity — a to přitom povětšinou jen v části tvorby české avantgardy — velmi nedostatečně nebo které do té chvíle nebyly využity vůbec. Tento program lze v největší stručnosti charakterizovat jako program divadla pracujícího s „nepravidelnými“ dramatickými texty, interpretujícího tyto texty „nepravidelnými“ inscenačními postupy (za pomoci „nepravidelného“ herectví), a to povětšinou v „nepravidelném“ divadelním prostoru. Díky důslednosti Vyskočilova tvůrčího postupu se totiž zmíněný program „nepravidelné“ dramaturgie, inscenace i prostoru, „vyprávěného divadla“ či vlastně — „nedivadla“, se ze své působivosti nevyčerpával jen Vyskočilovou vlastní dramatickou a interpretační tvorbou, ale stával se inspirujícím činitelem ovlivňujícím programovou činnost mnoha jeho — ať už se k němu přiznávajících, či nepřiznávajících — následovníků a napodobitelů, a vlastně většinové skupiny malých divadélek autorského typu. Tak např. v přímé vazbě na práci tohoto divadelníka vznikaly na počátku šedesátých let umělecké programy pražských divadelních souborů v Redutě, Rokoku i brněnského Divadla X, ve vazbě nepřímé na konci šedesátých let program Divadla Husa na provázku v Brně, v první polovině sedmdesátých let pak zprostředkovaně z jeho zkušeností těžilo i HaDivadlo v Prostějově.

Vytvořením a praktickým prověřením nosnosti programu „vyprávěného divadla-nedivadla“ upravujícího jeviště v prostor pro volný, svobodný pohyb slov, myšlenek a představ, v prostor, jaký má pro svou výpověď k dispozici básník a prozaik, poskytl Ivan Vyskočil českému divadlu cennou inspiraci poukazující na jinou možnost divadelní tvorby, než jaká se běžně svého času v českém divadelnictví využívala. Dal mu tím i novou šanci včlenit se opět do obecného vývoje evropské divadelní kultury, a to do toho jejího vývojového proudu, který směřoval skrze epizaci a lyrizaci dramatického tvaru jako nezbytného předpokladu onoho procesu k „otevření“ dramatu a divadla veřejnosti a k plnému rozpoutání jeho potlačované vnitřní výpovědní síly. Důležitým aspektem jeho programového úsilí bylo ovšem i to, že tak činil přidržuje se i postupů osobitého domácího vzorového modelu autorského divadla, opřené plně o subjekt svých tvůrců, ať už tím tvůrcem je dramatik, režisér či herec, a koncipovaného do podoby osobité, tím subjektem ozvlášťňované a ručitelky bytostně jistě autorské výpovědi, ano i zpovědi. Dnes nemůže být pochyb o tom, že Vyskočil svou iniciativní programovou činností poukázal českému divadlu na vývojovou možnost nejperspektivnější, jejímž využitím dostávalo se k ziskům zcela netušeným jak po stránce obsahové a mravní, tak po stránce rozvíjení tvořivých schopností ve smyslu slohotvorném, skrze něž pak nejen srovnávalo krok se světem, ale získávalo i dispozici do světové divadelní kultury vnášet nové cenné vývojové hodnoty našeho domácího původu.

## RESUMÉ

Die Studie *Non-Theater des Ivan Vyskočil's* ist der Analyse des Theaterprogramms und der Aktivitäten eines der bedeutendsten Repräsentanten der tschechischen Theaterlandschaft der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts gewidmet.

Ivan Vyskočil (geb. 1929) ist eine legendäre Gestalt der Geschichte des tschechischen Nachkriegstheaters und seines gegenwärtigen Geschehens: er ist ein Schöpfer, der auf eine außerordentliche Weise in vielen Bereichen der Theaterarbeit tätig war und überall eine markante Spur hinterlassen hat — als Gründer, Organisator und Leiter einiger größerer oder kleinerer Theaterbühnen, als Anstifter ihres geistigen Strebens und künstlerischen Programmes, als Dramaturg, als Autor und Interpret vieler dramatischer Texte, als Regisseur, Bühnenbildner und Schauspieler in einem, als Theoretiker des Bereichs im Allgemeinen, und nicht zuletzt als Theaterpädagoge.

Die Theaterlaufbahn des Ivan Vyskočil's scheint nicht sehr geradlinig zu sein, sie ist von vielen Stockungen (existentiellen, nicht schöpferischen), Unterbrechungen, geschlängelten Abbiegungen, Aufstiegen und Fällen geprägt, was für diesen Künstler kennzeichnend ist — die Ursache seines Lebensweges kann man gerade in der Konsequenz seines Fortganges suchen. Vyskočil hat eine sehr gründliche Ausbildung — er hat das Abitur 1948 auf dem akademischen Gymnasium gemacht, danach Schauspielkunst in der dramatischen Abteilung des Prager Konservatoriums 1952 absolviert und schließlich Psychologie, Pädagogik und Philosophie an der Karls Universität studiert und das Studium 1957 mit der Diplomprüfung abgeschlossen (später hat er hier sein Doktorat gemacht). Nach seinen Studien und einer Übergangszeit, in der er als externer Erzieher für Pädagogik auf der Akademie der musischen Künste (AMU) tätig war, begann er seine Theaterlaufbahn im Jahre 1957 mit der Veranstaltung der sg. Text-*Appeal* Abende in dem Prager Reduta-Theater, wo er als Schauspieler-Erzähler mit von ihm geschriebenen Texten aufgetreten ist (zusammen mit Jiří Suchý u.a.). Auf Grund des Erfolgs dieser halb-komponierten, halb improvisierten Abenden hat er zusammen mit einigen schon erprobten und einigen neuen Gefährten (Jiří Suchý, Ladislav Fialka u.a.) im Jahre 1958 das Theater Am Geländer (*Divadlo Na zábradlí*) gegründet und wurde Leiter des Schauspielensembles. Im Jahre 1962 hat er aber dieses Theater verlassen und ist einige Zeit als Gast auf verschiedenen Bühnen aufgetreten. Nach Reduta, wo „das Ganze angefangen hat...“, ist er 1964 zurückgekommen und zwar als der künstlerische Leiter des sich neu konstituierenden Ensembles des Staatlichen Theaterstudios. Dort hat er bis 1970 gearbeitet, wo er mit seinen Kollegen im Rahmen des „Normalisierungsentlassens“ gefeuert wurde.

Schon seit 1964 hat er für seine Auftritte den Namen *Non-Theater* (*Nedivadlo*) des Ivan Vyskočil's benutzt und hat ihn auch für seine mehr oder weniger unregelmäßigen weiteren Vorstellungen behalten — in den Jahren 1970–1972 hat er im Theater Atelier (*Ateliér*) gespielt, später im Metro, Radiopalais (*Radiopalác*), im Nationalhaus (*Národní dům*) im Prager Smíchov und anderswo in Prag und auch außerhalb (oft z.B. in Brunn im Theater Gans an der Schnur, im Horizont, im Klub auf der Křenová Straße usw.).

In den Jahren, in denen Vyskočil unter dem existentiellen Druck stand, konkret von 1972 bis 1990, hat er sein Lebensunterhalt auch durch die Lehrtätigkeit an der Abteilung des Speziellen Zweckstudiums der Volksschule der Künste, des sg. Volkskonservatoriums, verschafft. Diese Schule hat Kurse für die Arbeitenden organisiert. Später ist er zum Leiter dieser Abteilung geworden.

Seit 1990 hat er Lehramt an der Theaterfakultät der Akademie der musischen Künste (*DAMU*) aufgenommen. Als Professor ist er heute im Fachbereich des alternativen Theaters tätig, wo er sein spezielles Atelier für Schauspielersches Autoren-schaffen errichtet hat.

Der Autor dieser Studie beschäftigt sich mit den charakteristischen Merkmalen Vyskočil's Tätigkeit als Gründer, Autor, Schauspieler und auch als Theoretiker und Pädagoge. Vor allem verfolgt er die vielseitige Theaterarbeit dieses Schauspielers und das sowohl in Bezug auf Vyskočil's Arbeit, als auch auf das tschechische Theatergeschehen seiner Zeit. Er unterstreicht die Bedeutung Ivan Vyskočil's bei der Entwicklung des tschechischen Theaters von den Sechzigern bis zu den Neunzigern unseres Jahrhunderts. Vyskočil hat nicht nur einige kleine Bühnen initiiert und mitgestaltet, sondern auch die gesamte tschechische Bewegung der nonkonform Autoren-Theater, die in der Opposition zu dem damaligen politischen Regime und der Theaterkonvention gestanden ha-



ben. In der Zeit zwischen den Fünfzigern und Sechzigern, nach der Überwindung der Stagnation, die durch den Druck der damaligen „Machtinhaber“ ausgelöst wurde, war Vyskočil's Arbeit neben der Tätigkeit einiger größeren Schauspielhäuser, wo man an die ältere Tradition des psychologisch-realistischen Theaters oder der Avantgarde angeknüpft hat, ein Versuch, eine neue, originelle und bisher unbekannte Weise des Theatermachens auszuprobieren. Vyskočil hat auf eine Möglichkeit der Theaterausdrucksformen hingewiesen, die aktuelle Zeitprobleme mit Hilfe von ihm entwickelten Mitteln ausdrücken können. Gegen die sg. „regelmäßige“ Dramenformen entwickelte er sein Programm „unregelmäßigen“ Dramaturgie (die Texte sind auf „unregelmäßige“ Weise interpretiert, in einem „unregelmäßigen“ Raum versetzt, die Theaterrealität ist mit Hilfe der „unregelmäßigen“ Schauspielkunst konstruiert usw.). Er betreibt ein „Theater des Erzählens — Non-Theater“, gestaltet die Bühne zu einem freien Raum, ähnlich zu dem Raum, der ein Dichter oder Erzähler zur Verfügung hat. Durch die Episierung und Lyrisierung hat er die Voraussetzung Dramas zu einer offener Form erfüllt und die sonst unterdrückte innere Aussagenenergie freigelassen. Ein wichtiger Aspekt seines Strebens ist es auch, daß Vyskočil an einen einheimischen Modell des Autorentheaters angeknüpft hat, an den Modell, wo der Schöpfer als Dramatiker, Regisseur und Schauspieler tätig ist, und wo seine Autorenaussage (ja, sogar Bekenntnis) durch seinen Subjekt gedeckt und eigenartig ausgedrückt ist. Seine Theatertätigkeit nennt er dann charakteristisch das Nicht-Theater.

In enger Anknüpfung an Vyskočil's Arbeit entwickelten sich Anfang der Sechziger die Theater Reduta, Rokoko und das Brünner Theater X. Ende der Sechziger haben seine Vorstellungen das Brünner Theater Gans an der Schnur beeinflusst und Mitte der Siebziger hat auch das Ha-Theater (HaDivadlo) aus seinen Erfahrungen geschöpft. Vyskočil hat dem tschechischen Theater eine Entwicklungsmöglichkeit eröffnet, durch das das tschechische Theater Schritt mit dem Weltgeschehens halten konnte, aber auch neue Werte des einheimischen Ursprungs in die Weltkultur einbringen konnte.

Übersetzung Barbora Schnelle