

KAREL KRÁL

HLEDÁNÍ NOVÉ SMLOUVY

Divadlo hraje na základě smlouvy se svým publikem. Tou může být pouhá nabídka společenské události, možnost vidět slavné herce na jevišti či významné osobnosti v publiku a být viděn s nimi; může to být dohoda o příslušnosti k jedné víře, k ideji nebo i ideologii, hlásané z jeviště a diskutované ve foyer; může to být nabídka úniku do lehkosti zábavy; divadlo se touto smlouvou může ustavit jako klub, muzeum, turistická atrakce i skanzen, jako škola, hřiště, lunapark nebo i místo azylu; divák do něj chodí jako do chrámu, ve kterém je vykonáván liturgický obřad, nebo do něj chodí třeba na peep show; tato smlouva může oslovovat lidi z celého světa, z jedné země, může být smlouvou s jedním národem, jedním městem, vesnicí nebo jen s obyvateli jedné ulice, domu. Možností je mnoho.

V této době se původní smlouvy staly nejasnými a nepřehlednými, platnost leckterých z nich vypršela. Asi proto, že se i dříve pevná společenství rozpadla; člověk je opuštěnější víc, než čekal, počítuje víc, v čem si s ostatními nerozumí než naopak. Je to tedy také doba hledání a z hlediska divadla to může být i doba pokusů a experimentů, otevírajících možnost k ustavení nových smluv.

Voice-band jednoho Váši Petr Váša, brněnský skladatel, básník–textář, kytarista, zpěvák, hlavní osoba celé řady souběžně existujících rockových seskupení (Z kopce, Ošklid atd.), které vesměs zásobuje vlastními písněmi, pokouší divadelní prostor (domovský je mu Kabinet múz) produkcí nazvanou *Ještě pořád tady je naděje* (název původní verze byl *Mrtvola ve sklepe – nic se neděje*). Autor, doslovný one–man–band, si tak ověřuje „katastrofický scénář“, situaci osamělého autora–muzikanta, kterému chybí kapela i hudební nástroje. Vášova produkce je ale i absolutně chudým autorským divadlem.

Petr Váša vstupuje do prázdného prostoru (i to je stav nouze – původně bylo na scénografii pomýšleno), jeho kostýmem je civil, obyčejné černé kalhoty, růžová košile. Nejvýraznější je pak Vášův obličej, zejména „neslušné–negerské“ rty. „Recituje“ tak, jako zpívá, rytmizovaný přednes přechází do melodie; hudbou je hlas a nástrojem, kterým udává rytmus, tělo: luskání prsty, tleskání, údery pěstí do prsou... Rytmem je nesen i jeho „tanec“, který neurčuje choreografie, ale přirozená, obdivuhodná a neúnavně vydávaná energie.

*Celé odpoledne jsme
Na vysoké stoličce
Houpali cigarety
Na šedých nitích*

*Ústy se nám táhly
Na vysoké stoličce
Pootevřenými
Ústy*

*Věty o světě bez
Bezobsažnosti Kde si
Strážní andělé
Tisknou pravice*

*Kde čas plyne
Současně s hudbou
A není na co
Zapomínat*

(PETR VÁŠA: VYSOKÁ STOLIČKA)

Jednotlivé „písně“ existují samy o sobě. Tak jako v básnické sbírce se zde však volně vracejí různé motivy, odkazující často k banální všednosti: např. klobása, cigareta, ale i ústa, mrtvola, či slovo já. Motivy probouzejí asociativní řetězce a zrealňují i „velká“ témata obecnější existenciální povahy; v úvodu „*ještě pořád tady je naděje*“, na konci představení (nemusí to být ale úplný konec, přídavky jsou možné) zní ironický refrén: „*pořád ještě není tak zle*“ Příběh chybí, přesto je však představení celkem. Tvarují jej verši vyvolávané asociace i Vášův zaujatý, excentrický projev, „hudba“ těla, dramatická obětí sil a potu.

Vášovu produkci lze nepochybně hodnotit různě, lze i diskutovat, nakolik je koncertem, nakolik recitací a nakolik divadlem... a jestli je divadlem, zda víc

než pouhou kuriozitou. Tak či onak je i pokusem o zvláštní, neobvykle osobní smlouvu s divákem.

Zlomky ve Stoce Režisér Blaho Uhlár se v polovině 80.let přihlásil, a to i dedikací trnavské inscenace *Kvinteta* Divadlu na provázku, ke stylu a k experimentům studiových divadel. Zřejmě se tak deklaroval – z hlediska slovenského divadla – jako enfant terrible, osamělý běžec, stále cosi zkoušející „avantgardista“ a provokatér. Jeho porevoluční inscenace (s vlastními, souběžně existujícími soubory Stoka či KPB) jsou spojovány s termínem dekompozice. Uhlárův výtvarník Miloš Karásek v textu nazvaném *la strada*, který je otištěn v programu k inscenaci *Impasse*, píše: „... *Ostáva ti len zdeformovaný znak, ktorý musíš povýšiť na boha a hľadať novú cestu, ktorá neexistuje. Divadlo nakladá racionálny raster na nejasný tvar nášho podvedomia, ktoré sa uvoľňuje a ničí nami vymyslený systém. Divadelný obraz sa rozložil, poskytol iba zlomkovú predstavu o realite.*“

Impasse (s podtitulem a žánrovým označením *Sentimental journey*) je oprav-

du složeno ze zlomků, z malých scének, výjevů a obrazů. Vše se odehrává v uličce (na cestě z jedné strany uzavřené – tedy skutečně slepé) mezi diváky.^{a)} Zde se objevují a odtud zase mizí herci v různých „rolích“ zhuštěně charakterizovaných gestem, výrazem tváře, pohybem; útržkovité jsou i repliky a písňe (přičemž víc než slovenština zní angličtina a jiné, někdy i imitované, cizí jazyky); herci se objevují v různých kostýmech a hlavně ve všelijakých maskách, fantasticky spojujících všechno možné; hudba je dílem reprodukováná a dílem hraná dvěma muzikanty skrytými za paravanem – zejména ta živá je často „dekomponována“ do téměř free polohy.

Grotesknost spíš komická se prolíná s groteskností spíš temnou a děsivou. Např. hned v úvodu je mezi dohořívající svíčky přineseno zahalené tělo; „pozůstalí“ kouří a „mrtvá“ zpívá *Panny Lane*. Povaha toho výjevu je téměř rituální (tyto scény vyvolávají srovnání s polskými divadly, jindy se vybavují starší inscenace HaDivadla), je ale i směšná. Diváci by asi stejnou scénu popisovali různě podle svého vidění a probuzených asociací: mou asociací byl pohřeb hippies a mari-

^{a)} Název a scénografické řešení připomíná inscenovaný manifest českých studiových divadel (Divadla na okraji, Divadla na provázku, HaDivadla a Studia Y) z roku 1984, totiž *Společný projekt na téma cesty – křižovatky – jízdní řády – setkání*. Jestliže nejde o náhodu, pak *Impasse* pokračuje ironicky v tomto putování do společenské i divadelní slepé uličky.

Petr Váša ve své produkci nazvané Ještě pořád tady je naděje.

huanový večírek, ve spojení pak ironický pohřeb hippiesáckých marihuanových večírků, směšná a sentimentální pohlednice.

Také ostatní obrazy (přestože je pojmenovává a orientuje v nich scénosled otištěný v programu) mohou vyvolávat různé asociace, jimi jsou zpětně viděny, podle nich se jim i rozumí. Např. *Američan v Bratislavě*, muž v maskáčích a v masce, s americkou vlaječkou v ruce, mně připomněl mechanické hračky amerických vojáků z války v Perském zálivu; když se na scéně objevil i Rus v červené rubášce, s harmonikou, a tančil kozáčka, bylo to v mém vidění setkání velmocí pokleslých do podoby suvenýrů.

V asociaci nemusí obraz připomínat jiný „obraz“, ale třeba situaci: banální situaci rodinných příběhů asociuje „spor otce a dcery“, opakovaná gesta, kdy on stále s přepjatou zuřivostí ukazuje kamsi ven a ona si vždy jen s rozpaky a vzdorem rovná do čela padající vlasy; asociaci televizního nebo jinak kabaretního konferenciéra–baviče vyvolá výjev s mužem, který se sám směje svým trapným anekdotám („Dnes je nádherný den, že... ještě tři dny a chcípeme“) a strašně anglicky zpívá; čistá parodie Divadlo Nó

Impasse bratislavské Stoky: Muž (Vlado Zboroň) „sa škrabe v riti“.

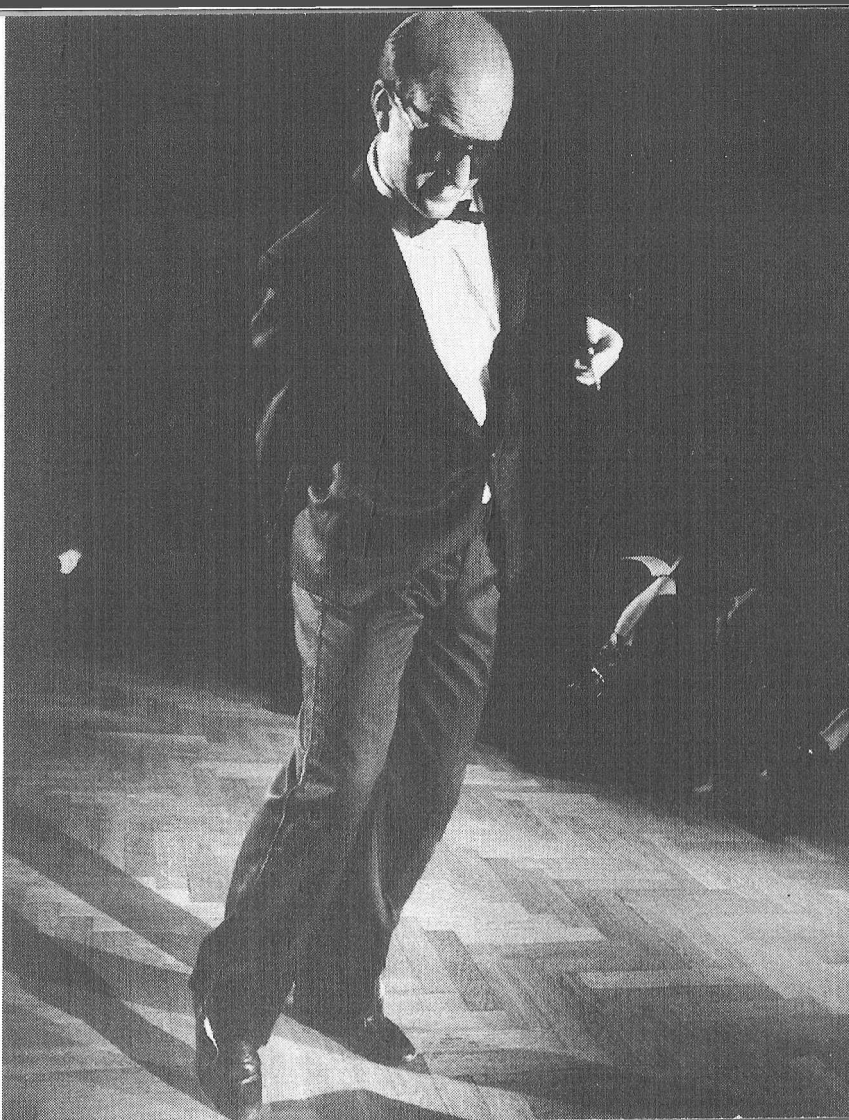


FOTO JAROSLAV PROKOP



Impasse bratislavské Stoky: Virtuózka (Veronika Turanová) je o



vyvolá nejen asociaci na japonský styl, ale v asociaci je i parodií kabaretních parodií...

V celek se jednotlivé obrazy skládají různými refrény: znovu nabízí číšník plamen v misce; opilec se nejprve potácí s kolečkem, ve kterém je láhev, podruhé veze mrtvolu...; v nových vazbách se znovu objevují některé kostýmy (např. již zmíněná rubáška), masky nebo výtvarné prvky (např. maličké panenky bílé nebo černé)...; ve variacích se vrací stejné situace: pohřeb, milování. Výtvarně jsou zřejmě nejpodstatnějším stmelujícím prvkem právě masky (i mimika dělá z obličejů herce často masku); styl spoluutváří paradox, deformace, parodie, karikatura.

Výsledná atmosféra má často stejně ironický jako depresivní, nechutný a perverzní ráz: muž v potápěčských brýlích jede na soše—mumii jako na koni, mumie je pak pohřebně nesena, místo vážného pochodu cvalet; připlazí se žena se zlatou maskou Fauna, dlouhou „kartáčovou“ bradkou a parůžky, hladí druhou ženu, pak se zase odplazí, k ženě přijde muž s židovskou čepičkou a kufry, oči chává ji a pak si ji odvede za ruku, do které se zakousl; dvě dívky čekají, přijde muž s šunkovou maskou („I'm hungry“), dívky mu místo konverzace ožirají obličej; muž s maskou bezhlavé panenky volá matku, ta má červenou masku s malými černými panenkami, kouří cigaretu, pak kojí „dítě“, je vzrušená; muž se zelenou maskou a vousy z rýžového koštěte

nese housle unylé virtuózně v dráždivém sexy prádle, připlazí se muž—Tarzan se skvrnitou tváří, opásaný kožešinou, je kopnut a odskáče, nosič houslí si sundává masku a otírá si pot z čela o vlasy virtuózky, pak hraje smyčcem na její houlou zadnici; dívka skládá a rozkládá flétu — erotická koketérie; ve scéně nazvané *souboj Titánů* se zuřivý bojovník marně snaží zbit čtenáře knihy; přichází „rudý“ muž s vysokou maskou „indiánského velekněze“ a s umělohmotnou miskou v rukách, za ním pár s vidličkami — z dlouhé hlavy mu vyjdají špagety; posel od Maratónu, dřív než se zhroutí, předá zprávu muži, z kterého se stane nový posel; muž se krmí malými panenkami; „loutkohra“ soulože bot a laskání kartáčem; tzv. *perná soulož*, milostné šeptání „Lucie — Jožko“ a foukání peříček; opera, při které je sopranistka zabita umělohmotnou dýkou; „holiday on ice“ dívky na kolečkových bruslích; *Alle Menschen werden Bruder* neboli let „loutek“—oškubaných bezhlavých kuřat; postavy s maskami různých hlásných trub; nakonec jen dýchání a spánek...

Napadlo mě, že název inscenace je možné interpretovat i jako variantu impasibility, necitelnosti. City (od lásky po smrt) v *Impasse* nepostrádají lyrický rozměr, jsou ale posunuty travestií do groteskní a ironické podoby. Přesto je jen věcí velice subtilní a osobní citlivosti diváka, zda bude inscenaci „rozumět“, zda v ní shledá víc než jen směšnou, mysti-

fikující, atraktivní či znechucenou vzbuzující koláž, stvořenou z významově zcela rovnoprávných, tedy i zastupitelných částí.

Maškarní večírek upírů Poslední inscenace Petra Lébla je zároveň jeho první skutečně profesionální režii, první inscenací, kterou nastudoval za podstatnější účasti profesionálních herců a na klasické „velké“ scéně. V divadle — kulturním centru Labyrint, s podivným souborem (sestaveným z „amatérů“ — Léblůvých herců z Jela, i profesionálů, včetně Leoše Suchařípy, Jorgy Kotrbové, Antonína „Strýčka“ Jedličky a dalších) uvedl neméně podivnou hru studenta scénografie pražské DAMU Egona Tobiáše *Vojceva*.

Ve hře, podle mého názoru žánrem „studentské legráče“, jsou nejrůznější zlomky, často parafráze literárních děl a postav, kombinovány do „beztvarého tvaru“ absurdních a kuriózních situací, vlastně spíš replik—hříček, vesměs cosi připomínajících, které pronášejí pitvorné a také povědomé postavy. Také děj je v textu hry, podle mého soudu, spíš jen letmo naznačen, než že by se něco zjevně dělo. Hra je směšná většinou jen tehdy, vyvolá-li směšnou asociaci, stejně tak se může stát vážnou (aniž by to, co je pro jednoho spíš směšné, nemohlo na jiného působit vážně, dokonce možná tragicky). V žargonu se podobným hrám říká ulitlost, schíza, že „je to schíza“ za-



zní i ve hře, nemusí to být ale jen výraz sebeironie nebo označení „stylu“, ale i téma.

Petr Lébl je hře věrný i tam, kde ji dopracovává (včetně do textu přidanych citací z Čechova a Shakespeara), nerealizuje ale *Vojceva* v očekávatelném stylu „studentské“, pro zasvěcené směšné a úzké okolí mystifikující recese.

První, co divák vidí, je obraz scény, který je velkolepý, i když jej složil režisér, respektive scénograf Tomáš Rusín, z fragmentů (bílá besídka na kopci se zelenou umělou trávou, bílé schodiště vedoucí k neotvratelným domovním dveřím, sošky andělíčků na bocích portálů, dva velké bubny, lednička, starý stůl, dvě proutěná křesla, rozedraný gauč, prospekt z bílé zástěny se školní mapou Afriky, staré rádio, nad horizontem namalované nebe). Teatrálně velkolepé je i představení.

Dlouho před jeho začátkem je slyšet nahrávku: zpěv ptáků, refrén inscenace. Když na setmělou scénu přijdou postavy hry, ozve se – banálně – Orffova *Carmina burana*; je ale přerušena. Vojcev (Miroslav Táborský) umlčí gestem také další hudební kulisu, znělku Vochoomůrko–Křemílkovských *Pohádek z mechu a ka-pradí*. Potom bere ze stolu starý psací stroj a staví jej na rampu jako nápo vědní budku; zkouší rukou světlo (jako se rukou zkouší, zda prší či ne), stoupne si do jeho kužele a nacvičuje si různá teatrální gesta; mluví bez hlesu. Dvě služby při-

cházejí k bubnům a Vojcev se klaní. Opět se ozve zpěv ptáků. Tím končí „prolog“ hry. Řekl bych, že již v něm je zjeven „žánr“ inscenace: ne ono celkem tradiční, třeba brechtovsky zcizující, divadlo na divadle, ale hra s hrou, hra s divadlem. Je v ní vše možné, nic nemusí být pravda a zároveň může být pravda všechno.

Diváka orientuje obsah otištěný v programu. Je to obsah důsledný (i mystifikující), řekne vše, co je jinak přinejmenším nejasné. Z obsahu divák pozná, co znamenal „prolog“ („*Chystá se večírek, na kterém Vojcev hodlá přednést slavnostní projev.*“), pochopí, že je Mikuláš (Leoš Suchařípa) manželem Vlasty (Jitka Říhová), že je Karmen (Eva Stanislavová) Vojcevovou bývalou spolužačkou a první láskou z konzervatoře atd. atd. Osobně si ale myslím, že děj hry, zejména jeho podoba otištěná v obsahu, je spíš paralelní ději na scéně, že je tedy svým způsobem vedlejší, zda se divák jeho pomocí orientuje nebo ne, že i přehlídka nejasně souvislých atrakcí – obrazů, výjevů a zlomků, utváří jednotný celek.

V obsahu se mluví o večírku: chystá se hned na začátku, ale přípitek nad svátečně upravenou rybou pronese Vojcev až ke konci hry. V mých očích se však všechny události na scéně staly večírkem, na který přicházejí postavy–herci v maškarních převlecích. Nejsou to jen převleky kostýmní. Podle mého názoru je již příznakem Tobiašovvy hry, že nepí-

še hru, která by měla v pravém slova smyslu děj, která by obsahovala situace, postavy či konflikty, ale převléká jakési děje, situace, postavy, konflikty a zřejmě zejména svá vlastní duševní a citová hnutí do divadelního hávu: zcela charakteristické myslím je, že i repliky jsou replikami na druhou, jejich převlekem do teatrality. Petr Lébl (a ostatní mimo scénu i ti na scéně) proměnili převlek, který je možné považovat za rys nedokonalosti hry *Vojcev*, na stylotvornou a významotvornou kvalitu.

Základní tón udává převlek čechovský (od citovaných replik a Čechova připomínajících výjevů až po aristokratickou, nostalgickou kolekci kostýmů barvy slonové kosti, snášejí se kulisy břízek či obligátní samovar).

Služka Lída (Petr Vydra) je zase dokonale transvestita, a to nejen kostýmem (jako Mařena–Romana Rédlová má služkovský černý stejnozkroj vhodný do konverzачky).

Očividně mladí představitelé Vlasty a Paustovského (Ondřej Sokol) jsou převlečení za „staré“. Vlasta v bílém a s bílou paruku za sebou vláčí i deklasující, ušmudlanou nákupní tašku na kolečkách.

Další převlek je „americký“: Karmen je ve stylu filmové star (nejen úděsně senzačním kalhotovým kostýmem, blond parukou, líčením, ale i nápodobou koketní elegance); přijíždějí bílé schody s muzikálovými žárovičkami, jsou osvětleny růžovo–modrými filtry; na repliku květinář-



E. Tobláš: *Vojcev*, nastudoval Petr Lébl, Labyrint. Miroslav Táborský (*Vojcev*) a Jitka Řihová (*Vlasta*)

ky Anny (Ireny Svobodové) „*Jmenuji se Láska*“ efektně zazáří „neony“ (rampy zářivek).

Anna má zase konvenční šedivý kostým (až „fantasticky“, téměř televizně bezčasový); i převlek koňáře Hrabala (Stevy Maršálka) je „televizní“, česky realistický – nosí kožený kabát, čepici, do které si utírá obličej a všemi obdivované holínky; Elvis Sled (Antonín Jedlička), domovník v břevnovské vile, má naopak červenou vestu snad z livreje; Cizinec (Tomáš Palatý) je kostýmem Mexičan (i mnoha cinkrlátky a „třásněmi“ na šatech i klobouku), chodí v neuvěřitelných botkách na pérech, zrzavou parukou i tupě udivným výrazem tváře mně ale také velice připomněl Ivánka z proslulého filmového *Mrazíka*...

Další převleky jsou „žánrové“. Do těžkopádné pohybové kreace se např. převléká Vlasta při „naskakování“ do přepjatého teatrálního gesta (k citovému rozhovoru s Vojcem) – vždy je vyrušena úderem paliček na buben. To je zase gag v žánru klauniády. I žánr je zřejmě možné „obléci“ a zase jej odložit. Není ani nutné něco vysvětlovat. Služky tedy obsluhují bubny se samozřejmostí známou z orientálního divadla; stejně samozřejmě (i když nešikovně) zatančí např. Lída alegorií ke střízlivosti starého Paustovského na stálé střídání ročních období.

Všechny převleky se mísí: tak např. Vlasta a Karmen divadelně koketují

s Vojcem; Hrabal a Anna se do sebe lyricko-realisticky zamilovávají; Sled, neboť Antonín Jedlička, imituje různé zvuky a zcela neartikulaně vymáhá na Vojcevi peníze, dokonce recituje Shakespearovův sonet; Cizinec je přesvědčován, aby sundal klobouk; Paustovskij maluje a leckdo si s leckým šušká, vesměs zřejmě nad textem hry, kterou předvádějí.

Toto plynutí hry (plynutí, neboť různé výjevy, motivy, „převleky“ atd. na mě působily rovnomocně) pak ale dramatizuje proměna, „maškarní půlnoc“, kterou bych s chutí vymezil příchodem Matky (Jorgy Kotrbové), stařeny, černé vdovy o holích. Mohl bych totiž Matku označit za všechny zasahující Smrt, která zabíjí, i když omlazuje. (Již před tím se ale ze starého Paustovského stává Paustovskij mladý – neurózní typ zařaditelný tak do „nylonového věku“.) Tento výklad by vysvětlil i můj pocit, že další převleky a výjevy jsou poněkud hnilobně postmortální. A to přesto, že jediný, o kom se říká, že zemřel, je Hrabal (posmrtně přichází jako opravdový jezdec, nádherný červený jockey). Leckdo mládne: mládne Sled (teď opravdu Elvis s kytarou a v bílém kostýmu exklusivního kovboje), mládne Vlasta (zároveň se ale stává sfingou u domovních dveří) a mládne i Matka („Tina Turner“ ve žluté perelině). Služka Lída přilétá z výšky jako černý anděl, satan ex machina, který ale zůstane trapně trčet ve vzduchu, snaží se vymotat z křídel, nakonec je spuštěn a dlouho se do-

stává z popruhů; z Mikuláše je nejprve Svatý Mikuláš a pak ještě; Cizinec se stává makrelou a je v naturalistickém výjevu (při kterém diváci klopí oči) požíván Vojcem, který se sice neproměnil viditelně, přesto se ale stal psem.

Kdybych měl nějak vyjádřit „poučení“, kterého se mně na závěr hry, v níž se živí převlékají za mrtvé a mrví za živé, dostalo, asi bych příliš nerozváděl objevení malé románské baziliky na konci inscenace (je to sice kostel, je to sice stavba, ale je to také jen model), spíš bych s ironií ocitoval i do *Vojceva* (ironicky?) zahrnutou repliku z Čechovových *Tří sester*: „Život ještě neskončil. Tak tedy budeme žít!“

Dlužno podotknout, že tato dekadence je předvedena formou nečekaně zábavnou a že všichni na scéně hrají své role – nerole s dosti nevidanou opravdovostí, zdálo se mi, že i s velkým potěšením. Myslím si dokonce (oproti skeptickým kritikům), že také pro diváka může být *Vojcev* podívanou nejen zvláštní, ba morbidní, ale také zábavnou, veselou a přinášející potěšení.

■ Ve starších textech Petra Váši se často objevovalo slovo „nuda“. Také produkce seskupení nazývaného s velikašskou ironií, ale dosti trefně „silnou pražskou pětkou“, reflektovaly tento stav: člověk (a autor, herec, výtvarník, zpěvák...) se s „nudou“ konfrontoval, smířoval, dokonce v nudě nacházel jakési estetické zalí-

bení. Pokleslé televizní zábavné kabarety, sídliště nebo třeba kancelář byly stejně odpudivé jako přitažlivé a „krásné“. Kouzlo „retra“ proměnilo nejen legendární 60. roky, ale i „strašná“ 50. léta (viz i Ananas Ochotnického kroužku) na svým způsobem „krásné časy“. „Nudný svět“ okouzloval, změněn na zábavnou a jako pravý kýč krásnou hračku, hračku něčím starou a zároveň i velice módní (tudíž i propojen s estetikou klipů a reklam bylo samozřejmé). Do „umělecké hry“ pronikala skepse souběžně s jakousi (pro mnohé pobuřující) nezodpovědností (a hledala se marně např. satiričnost divadel let šedesátých, nebo politická metafora a angažovaný patos pozdějších studiových divadel); přesto ale nebyly takové produkce (a produkty třeba výtvarné) jen velice trefným zobrazením současnosti. Sám „akt tvorby“ zároveň leckdy umožňoval docela radostný (osvobodivý) zážitek těm na jevišti i v publiku.

Ještě pořád tady je naděje, Impasse i *Vojcev* mají s předchozí „novou vlnou“ společnou fragmentálnost tvaru, ironii, provokativnost, efektnost..., zejména Uhlárova a Léblova inscenace se jí ale také vzdalují. Víc než člověk obklopený (třeba nudným) světem se zde objevuje člověk ponořený do sebe, konfrontovaný sám se sebou (a zde se např. obrázky z dětství spojují s útržky literatury, filmů, divadelních her), se svými sny, představami, strachem, se svou neurčitostí i třeba se svými podivnými deviacemi. Sám si je

pak také předmětem estetizace. To neznamená, že nejsou k nalezení podobnosti s výjevy ze starších inscenací: např. v *Panoptiku* HaDivadla jako v *Impasse* vyžírala jedna postava hlavu druhé (byla to ale politická metafora), v *Ananasu* byla sněděna tetička (v 50. letech a mimoděk). Ten příklad neuvádím proto, že bych se chtěl pustit do úvahy nad oblibou kanibalství v našem divadle, příznačná mně spíš připadá proměna tohoto „atraktivního“ motivu. Ten již není použit k satirickému obrazu světa kolem, nemá žádnou záminku, která by obhájila takovou morbidní představivost, hlásí se k ní jako k vlastní.

V „beztvarém tvaru“, z kterého se nám dělá i nevolno, můžeme objevovat zlomyslnou senzacechtivost a mystifikování diváků, nebo příznak sice upřímné, ale velice sebevtažné hypercitlivosti tvůrců, kteří projektují své potíže na jeviště. Obojí je možné. Domnívám se ale, že odrazem rozbitého světa je nejen zlomkovitost a fragmentálnost. Po morbidnosti a perverzitě můžeme najít stopy třeba v každodenní informační stravě (jsou tedy, jak se tak neurčitě říká, ve vzduchu). Sedliny podobných zvráceností (a strach z nich) asi zůstávají i pod naší zdravou slupkou.

Kdysi před léty jsem měl sen, z kterého mně utkvěl obraz krásné dvojice, mladické dívky a chlapce, kteří měli oba velice čisté tváře a vypadali stejně mladě jako i zdravě a přesto byli – jak jsem ve

snu věděl – na smrt nemocní. Nyní se mi, a nikoliv ve snu, zdá, že jsem divákem a svědkem toho, jak tiito „krásní, mladí a na smrt nemocní“ vidí svět. Stojí v jeho středu, nezprostředkovávají cizí příběhy a jejich postavy, ale sami sebe prostřednictvím tříště nejrůznějších příběhů, postav a slov. Je to snad projev nedospělosti v širokém slova smyslu, možná jsme jen svědky realizovaných „slepých uliček“? Nevím.

Sebestřednost jistě problematizuje možnost domluvy, zřetelné osobní zaujetí zároveň probouzí důvěru. Vztah, který se nabízí, je velice křehký. Ale protože si ani divák nemusí být jist svým „zdravím“, přistoupí možná na tuhle podivnou, přepjatě osobní smlouvu, jako na tu nejdůvěryhodnější, nejpřijatelnější ze všech, které se nabízejí.

Petr Váša: Ještě pořád je tady naděje, uvedeno v Kabinetu múz, premiéra první verze (Mrtvola ve sklepe – nic se neděje) 4. 6. 1991, druhé verze 1. 9. 1991

Impasse, režie Blaho Uhlár, výprava Miloš Karásek, masky Miloš Karásek a kolektiv, hudba Martin Burlas, Stoka Bratislava, premiéra 22. 6. 1991

Egon Tobiaš: Vojcev, režie Petr Lébl, scéna Tomáš Rusín, kostýmy Peter Čanecký, Kateřina Štefková a Kamila Krkošová, divadlo Labyrint, premiéra 11. 2. 1992

E. Tobiaš: Vojcev, nastudoval Petr Lébl, Labyrint. Eva Stanislavová