AMATÉRSKÁ SCÉNA

5 • 1991 • 6 Kčs

Americká herecká škola

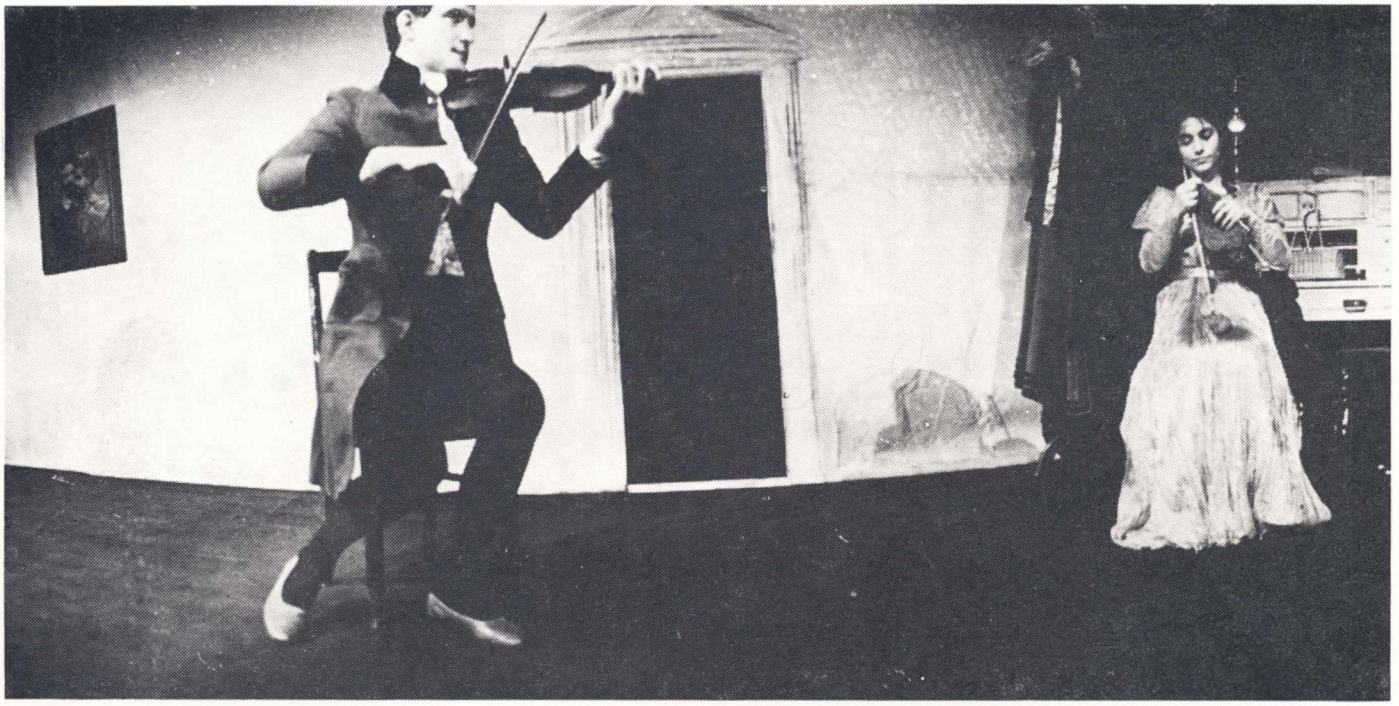
Otevřené divadlo ve Wroclawi

Derevo se zabydluje v Praze

O jedné brazilské autorce

Francouzští klauni

U Vašinků v obýváku



AMATÉRSKÁ SCÉNA/5/1991/6 Kčs

Měsíčník pro otázky amatérského divadla
a uměleckého přednesu

ROČNÍK 28 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 37)

Vydává ministerstvo kultury ČR v Nakladatelství
a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hálkova 1

Vedoucí redaktorka VĚRA KMOCHOVÁ

ADRESA REDAKCE: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23,
telefon 781 48 23

Tiskne Print, s. p., Brno, provoz 53, Kostelní 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS-ÚED Praha, závod 01 – AOT, Kafkova 19, 160 00 Praha 6, PNS-ÚED Praha, závod 02, Obránců míru 2, 656 04 Brno, PNS-ÚED Praha, závod 03, Gottwaldova 204, 709 90 Ostrava 9. Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS – ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku, Kovpakova 26, 160 00 Praha 6. Návštěvní dny: středa 7.00–15.00 hod. – pátek 7.00–13.00 hod. Cena jednotlivého výtisku 6 Kčs, roční předplatné 72 Kčs.

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací

Toto číslo bylo odevzdáno do tisku 4. 3. 1991

© MINISTERSTVO KULTURY ČR, Praha 1991 46 027

PROBUĎTE SE A PIŠTE!

Velmi často píšeme o divadle pro děti a tak vás jistě nepřekvapí, když vám povíme pohádku. Nejspíš ji znáte. Byla jednou jedna dívenka a ta se moc těšila, až dospěje, že si pro ni přijde princ a ona se stane ženou, bude mít a vychovávat děti a jim a celému království spravedlivě panovat. Ale zlá sudička jí štěstí nedopřála, dívenka sotva dospěla, píchla se o trn a spala a spala a spala...

Přáli bychom si, aby se Růženka probudila a vydechla. Přáli bychom si, abyste se probudili. Nejde o to, abyste začali hrát. Víme, že hrajete. Přáli bychom si, abyste začali komunikovat mezi sebou, protože teprve styk s ostatními je skutečným životem. Sto let je příliš dlouhá doba a kdo ví, co bude za sto let se světem. Měli byste se vzbudit dřív a nepůjde-li to jinak, tedy bez prince. Ono je dnes také princů jako šafránu.

Byli bychom rádi, kdybyste se probrali ze strnulosti a zajímali se o to, co dělá konkurence. A jako první krok napsali konkurenci, co děláte vy. Možná by i váš recept na řešení problémů pomohl vyřešit problém sousedův.

Myslíme si, že ať se děje cokoliv, neměli bychom spolu přestat mluvit. Měli bychom si důvěřovat. Měli bychom se zajímat jeden o druhého. Náš časopis se může stát prostředníkem, který umožní souborům i jednotlivcům, aby se na dálku setkali.

Zkuste se nad tím zamyslet. A pište! Adresu redakce znáte. Přijměte tuto pohádku jako výzvu k nové, opravdu tvořivé spolupráci s Amatérskou scénou. Nabízíme vám prostor pro vaše nápady, rady, vzájemnou pomoc a informace všeho druhu. Jakousi burzu informací pro vás a o vás, včetně vzájemné materiální výpomoci (z vašich divadelních fundusů, prostorů ke zkoušení a hraní apod.). Těšíme se na vaše příspěvky, inzeráty a další vlastní neotřelé nápady a zprávy.

Spící Růženka je nesmysl a každá slušná dramatizace to období zkracuje, jak se dá. Ve skutečnosti Růženka nemohla spát dlouho, neboť se probudila krásná a svěží. A sklonil-li se čas před pohádkou, před námi se neskloní.

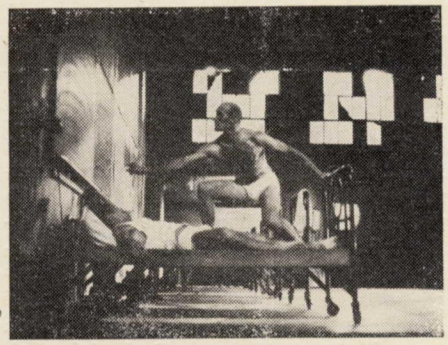
Probuďme se a povídejme si. Nejde přece o nás. Jde o divadlo. Aby nám neuschlo nebo aby nespalo a nespalo, protože to je, jako by ani nikdy nebylo živé.

redakce

Výzva k soutěži o nejlepší hru
Národní středisko umění pro děti a mládež
v Poznani pořádá
III. Soutěž divadelních her pro děti a mládež.
Věk autora: není omezený
Rozsah: pro divadla malých forem
a amatérské scény s malým obsazením (4—5 herců)
Téma: „Dítě a dospívající (teenager) ve světě dospělých"
Hra by měla zrcadlit současné problémy, osudové, až bolestné, ale zároveň povzbudivé. Regule soutěže:
1) hra nesmí být předem publikována ani uvedena v divadle, televizi nebo rozhlase
2) všechny práce musí být zaslány do 30. června 1991 na uvedenou adresu, rozhodnuto bude 31. října 1991
3) organizátoři si vyhrazují právo na první uvedení hry na veřejnosti a dispoziční právo do jednoho roku od uzávěrky soutěže (10. 10. 1991)
4) práci ve strojopise se 3 kopiemi mohou zájemci zaslat na adresu:
Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dle Dzieci i Młodzieży, ul. Świety Marcin 80/82, 61 — 809 Poznaň, Polsko
zásilka musí obsahovat jméno autora a heslo soutěže: „Konkurs na sztuke dla dzieci i młodzieży".
Souhrnná částka odměn je 15 mil. zlotých. Počet udílených cen a jednotlivá ohodnocení stanoví porota.
Případné další informace se dozvíte v redakci Amatérské scény. Hry by měly být v polštině, což není podmínkou.

OBSAH

2 Sandy Meisner a jeho metodika výuky herectví — J. Hančil
4 Wroclav 1990 — J. Číhal



6 Derevo — V. Kmochová
8 Pojďte si hrát s Indiány — D. Strejčková

Z POHÁDKY MŮŽE ZA TO STUDÉNKA? MARJÁNKA - L. ZUŠŤÁKOVÁ, JOSÍFEK - JIŘÍ MOJŽÍŠEK FOTO: MILOSLAV JANÍK

9 Naše Verva — L. Zušťáková
10 Kapitoly z české dramatiky po roce 1945 I. — J. Herman
12 Objevování
14 Jam session klaunského tria — R. Hrdinová
16 Zastavení — J. Císař
Klima pro divadlo
17 Za Vladimírem Adámkem — E. Šmeralová—Adámková
18 Dveře dokořán
(Dramatizace 3) — E. Machková
20 Úvaha o bytovém divadle — J. Brixi
21 Dramacentrum — S. Rychecký
23 AITA/IATA hledá novou tvář
Iniciativa pražských divadel
— L. Lázňovská
24 Kraje jsou mrtvy, ať žijí regiony! — J. Provazník

NA STR. 1. OBÁLKY FOTOGRAFIE Z PŘEDSTAVENÍ SOUBORU DEREVO.

Sandy Meisner

Sanford Meisner, narozen 1905 v emigrantské židovské rodině, zakládající člen Group Theatre (1931), herec, režisér, učitel herectví, 40 let působil jako vedoucí katedry herectví v Neighbourhood Playhouse v New Yorku. Je považován za jednoho z největších pedagogů herectví ve Spojených Státech, mezi jeho žáky byli mezi stovkami jiných Steve McQueen, Gregory Peck, John Voight. Režisér Sydney Pollack (Vzpomínky na Afriku, Tootsie) s ním pracoval pět let.

„Dostanete-li herce, kterého učil Sandy Meisner, je to pro vás požehnáním"

Elia Kazan

30. léta byla ve Spojených Státech obdobím revoluce v pojetí herecké práce. Tato revoluce dospěla do Států z Ruska, jak jinak, ne však přičiněním kulturních činovníků prvního státu dělníků a rolníků, ale díky dvěma ruským emigrantům, kteří utekli do Ameriky a v roce 1924 tam založili American Laboratory Theatre. Marija Uspenskaja a Richard Boleslavski byli oba Stanislavského žáky. Během šesti let pak prošlo několik stovek amerických herců a režisérů školou, která zhruba odpovídala rané verzi Stanislavského systému. Studovali zde pozdější protagonisté Group Theatre; herečky Stella Adler, Ruth Nelson a Eunice Stoddard, herci a režiséři Lee Strasberg a Harold Clurman.

Vliv Stanislavského myšlenek a osobností obou ruských umělců byl obrovský. Clurman a Strasberg se spojili s Cheryl Crawford a v roce 1931, po třech letech příprav a snah o získání finančních prostředků, založili Group Theatre, divadlo, které hluboce ovlivnilo rozvíjející se umění amerického herectví. Sanford Meisner, který již před tím spolupracoval s Lee Strasbergrem v Guild Theatre, se stal zakládajícím členem. O tom, jak působilo Stanislavského evangelium, Clurman později napsal:

„Prvotní účinek na herce byl přímo zázračný... konečně existoval klíč k tomu prchavému jevištnímu zázraku — opravdové emoci. A Strasberg se stal jejím nejfanatičtějším vyznavačem. Vše bylo mimo to vedlejší. Hledal skutečnou emoci s trpělivostí inkvizitora, rozzuřovaly ho jakékoli falešné náhražky, a když se mu ji podařilo stimulovat, oženil se s ní, živil ji a ochraňoval. Pro divadlo to bylo zjevení a Strasberg byl jeho prorokem."

(The Fervent Years)

Prorokem byl ovšem Strasberg jen do okamžiku, kdy se Stella Adler a Harold Clurman osobně setkali se Stanislavským, k čemuž došlo na jaře 1934 v Paříži, kde byl veliký reformátor na rekonvalescenci. Stella Adler zde pracovala pod jeho vedením více než pět týdnů a podařilo se jí ujasnit si, co znamená pro herce afektivní paměť. Afektivní paměť byla klíčovým bodem evangelia podle Strasberga. Tento termín lze definovat jako vědomou snahu herce vybavit si tu kterou emocionálně zabarvenou událost z jeho vlastního života, aby stimulovala umělou emoci vznikající na scéně. Strasberg kladl na tento fenomen přehnaný důraz a trval na něm zcela dogmaticky. Stanislavský naproti tomu v té době zdůrazňoval dané okolnosti — lidské problémy — obsažené v samotné hře.

Stella Adler po svém návratu samozřejmě předala své čerstvě nabyté zkušenosti souboru, což posléze vedlo ke snížení vlivu Lee Strasberga a ještě později k jeho opuštění Group Theatre v roce 1935.

Pro Sanforda Meisnera však mělo setkání s Lee Strasbergem, od kterého se založením i názory velmi lišil, veliký význam. Uvedl totiž Meisnera do společnosti skutečně dobrých herců, do společnosti, která se odlišovala od jeho dosavadního působiště, Theatre Guild School of Acting. (Meisner tuto školu popisuje jako pelech průměrnosti.)

Další vývoj však ukázal, že Meisner představuje přesný protiklad „metodického" Strasberga. Jestliže totiž Strasbergův přístup spočíval v nekonečném sebepitvání a „ponorech" ideologicky opodstatněných Freudovou psychoanalýzou, Meisnerova metoda naopak vede žáka k zvýšené vnímavosti vnějších podnětů, soustřeďuje jej na činnost. Vektor aktivity vede ven z člověka. Hlavní Meisnerova výtka Strasbergovi byla, že introvertuje introverty a ochromuje tak jejich schopnost plného výrazu. Meisner se snaží své žáky odvést od abstraktních koncepcí pojmologie herectví k bezprostřední zkušenosti. Základem herectví je realita konání, realita přirozeného, opravdového a v daném okamžiku totálního bytí. Schopnost reakce, schopnost naslouchat partnerovi, schopnost nejen účelového, ale gestického sdělení.

Výuka herectví byla pro Meisnera posláním, v okamžicích, kdy vedl své žáky, byl, jak sám říká, dokonale svobodný. Strávil život tím, že se snažil vyplet vše nadbytečné, snažil se demystifikovat proces zažehnutí hercovy tvůrčí představivosti a kultivovat disciplínu hereckého chování. V jeho hodinách neexistuje žádná zatemňující pseudoodborná hantýrka, žádná tajemná zjevení, žádné elitářství teorie.

Věřím, že existuje jen pár lidí, kteří umějí učit herectví.

Většina učitelů je vzdělaná a inteligentní, ale zaměňují svou schopnost teoretizovat o předmětu se schopností působit na hercův růst... Jedním z nich je podle Sydney Pollacka právě Sandy Meisner. On sám pak hodnotí svůj pokus vytvořit vlastní teorii takto:

„Jednou jsem se pokusil napsat knihu o herectví. Napsal jsem dvě kapitoly. Když jsem si je později přečetl, nerozuměl jsem jim, a to byl, myslím, konec té knihy. Uvědomil jsem si, že tvůrčí příručka o herectví je protimluv a že byla hloupost, omyl, pokoušet se něco takového napsat."

Je jistě věc názoru, do jaké míry jsou nebo nejsou knihy o herectví zavádějící, uvedený citát však jasně ukazuje na dva základní rysy Meisnerova přístupu: praktickou jednoduchost a opravdovost. Opravdovost je jedním ze zaklínadel, která zaznějí hned v první hodině Meisnerova kursu a která ani v jeho průběhu neztrácejí moc při vymítání ďábla přibližnosti z hereckého projevu.

„Buď konkrétní! Gram jednání vydá za tunu slov!" hlásá nápis zavěšený hned v první hodině na stěnu třídy. První věc, ke které Meisner své žáky vede, je pocítění základní skutečnosti vnímání. Nechává je naslouchat zvukům, ptá se na jejich reakce na nejrůznější podněty, vede je k tomu, aby si uvědomili, co znamená nepředstíraná, opravdová pozornost zaměřená na objekt. Cílem je kultivovat schopnost směrovat plně svou aktivitu k nějaké činnosti (např. naslouchání). Totéž se opakuje u činnosti aktivní: Žáci mají za úkol zpívat si pro sebe nějakou melodii. Základní otázka, která po tomto cvičení následuje, zní: Děláte to za sebe nebo jako nějaká postava z jakési hry? Jde o to soustředit se na věc samu, nezpytovat se, nedělat nic jako pomyslná postava, jenom si zpívat nebo jenom naslouchat.

Po ozřejmení této základní zkušenosti následuje ping-pongová hra **opakování slov.** Dvojice si zvolí větu, kterou soustředěně jeden po druhém opakují. Nejprve nic než to. Opakování slov. Nevytvářet variace, nevylepšovat, nevymýšlet,

a jeho metodika

věrně napodobovat. Mechanické? — Možná, ale každopádně základ, ke kterému je nutné soustředění, základ který dává pocítit prostý zážitek napojení dvou lidí, kteří si naslouchají. Nejprimitivnější základ komunikace, která zatím ještě nemá lidskou kvalitu, ale z které se může vyvinout emocionálně pravdivý dialog.

Dalším stupněm této hry je opakování, ale tentokrát jako reakce z vlastního hlediska. Řekne-li tedy první z partnerů: „Cívíš na mě", neodpoví druhý totéž, ale „Cívím na tebe". To už je kus lidské konverzace, která se může vyvíjet dál, například pojmenováním vlastních pocitů: „Nelíbí se mi to". Adepti dostávají za úkol pracovat na zadání doma, a to oběma způsoby: mechanicky i z vlastního hlediska. Cvičení si připravují ve dvojicích. Důležité je pocítit realitu konání, na které je založeno veškeré skutečné herectví. Meisner klade důraz na otevřenost, protože někteří žáci mají tendenci vystupovat jako postava. Někteří pochybovači mezi žáky se ptají, co jim může přinést takovéto stereotypní opakování. Meisner odpovídá: nezbytné soustředění na věc samu, na existenci v přítomnosti, na odblokování a otevření se. Cvičení pak samovolně přerůstá ve využívání spontánních impulzů. Žák si musí uvědomit působení těchto impulzů a instinktivně na ně reagovat.

Další variantou cvičení je využívání pauzy, ticha, které vznikne, když partner neodpoví na repliku. Otázka (replika) dozněla a hrne před sebou energii mlčení. Tázající musí chtě nechtě na mlčení reagovat. Meisner je v některých případech až nepříjemně osobní, ale má to svůj důvod: chce cele zapojit své žáky do hry. Meisner vybízí svoji žačku Sarah, aby se ho zeptala, jestli má talent.

Sarah: „Pane Meisnere, myslíte, že mám talent?"

Meisner mlčí. Třída reaguje smíchem.

Cvičení se vyvíjí, nyní se jím sleduje vnímání impulzů a spontánní reakce na ně. Meisner je nazývá trefně metodou „šťouchnutí a vyjeknutí". Smyslem konání je kultivace schopnosti slyšet jeden druhého. Jednoduchý, ale účinný katechismus, který zde má dvě přikázání: 1) Nedělejte nic, pokud se nestane něco, co vás přinutí jednat. 2) To, co děláte, nezáleží na vás, ale na vašem partnerovi. Veškerá Meisnerova výuka je velice osobní, jeho přístup k lidem je naprosto individuální. Jako člověk s pozoruhodnou schopností empatie tvrdě útočí na slabá místa:

„Ty máš představu, že jsi gentleman. Zapomeň na to. Nemůžeš být gentleman a herec zároveň. Herectví není imitace života. Nesnažte se být logičtí jako v životě, zdvořilí jako v životě. Smím-li si to dovolit říct jako nejstarší živý učitel na světě: Serte na zdvořilost!"

To říká Sanford Meisner. My dodejme, že přílišná zdvořilost není problém, který by traumatizoval naše adepty herectví. V začátcích Group Theatre se herci pokoušeli dělat cosi, čemu říkali improvizace. „Byly to obecné verbalizace toho, o čem jsme se domnívali, že je naše situace ve hře. Převyprávěli jsme, co jsme si pamatovali z příběhu vlastními slovy. Později mi došlo," říká Meisner, „že to všechno byl intelektuální nesmysl. A tak jsem vypracoval systém cvičení, kde není intelektuálno. Chtěl jsem eliminovat jakoukoliv „práci hlavou", abych se vyhnul veškeré manipulaci a dostal se tam, kde vznikají impulzy... A ty vznikají právě opakováním. Není to opakování intelektuální, ale emotivní, takže moji žáci se postupně naučí improvizovat ne hlavou, ale z reálných impulzů. Jsem velmi neintelektuální učitel herectví. Můj přístup je založen na tom, že přivádím herce zpět k jeho emocionálním impulzům a jeho herectví je pak pevně zakořeněno v tom, co je instinktivní. Dobré herectví jde ze srdce a není v něm žádná vymyšlená psychologie."

Cvičení založené na opakování se v procesu výuky dále mění. Meisner seznamuje s danými okolnostmi nové situace. Základem této nové varianty cvičení je samostatná činnost. Jeden z partnerů provádí činnost, která vyžaduje značné úsilí a soustředění. Do této situace přichází druhý partner, který ho ruší kladením otázek. Cvičením se prohlubuje schopnost soustředění obou adeptů, vznikají při něm další impulzivní odchylky směru, další překvapivé momenty. Platí zde pravidlo, že činnost, kterou jeden z partnerů průběžně provádí, musí být obtížná. Herec jí musí být pohlcen. To je pak pramenem emoce. Jinak řečeno, prováděná činnost musí mít silné dané okolnosti. Meisner zdůrazňuje:

„Nehrajte! Nepředstírejte! Nenapodobujte! Pracujte! Jedině to posílí vaši schopnost soustředění, vaši hereckou víru a snad i vaše emoce."

Další varianta cvičení předpokládá, že ten z partnerů, který přichází na jeviště, na ně vstupuje s nějakým silným osobním pocitem (radost, hoře, smutek). Druhému z partnerů zadává Meisner takové okolnosti, které jsou s příchozím záměrem konfliktní. Jeden nezná dané okolnosti druhého, a tak jsou herci nuceni vycházet ze situace. Hry s opakováním se tak zapojováním impulzů mění ve skutečné scény. Odtud je jen krok k zapojení pevného textu. Adept si ověřil, co znamená jednat bez nebezpečí, že bude textem zahlcen...

Meisner rozdává témata z klasické dramatické literatury. Nyní je úkolem naučit se text odříkávat zpaměti, naprosto mechanicky, slovo za slovem. Za domácí úkol mají herci odříkávat texty jeden druhému ve dvojicích, v nejrůznějších situacích, třeba někde na hlučné ulici uprostřed dopravního ruchu, prostě za všech okolností, které se mohou vyskytnout. Text je třeba se učit pokud možno monotónně, automaticky, vyvarovat se rychlého nalezení klišé. Co se sleduje tímto mechanickým odříkáváním textu? Herec pocítí, že text je surovina, která poskytuje tisíceré možnosti zpracování, pokud člověk není předem omezen nějakým přednesovým návykem. Každý člověk si podvědomě vypěstuje určitý přednesový stereotyp, který se s ním táhne od okamžiku, kdy poprvé vystoupil na jeviště. Meisner navrhuje:

„Abyste mohli naplnit text pravdou svého vnitřního citového života, musíte se nejprve text naučit zcela chladně, neutrálně, bez výrazu. Učte se text, jakoby neměl význam, přitom ale uvolněně, abyste byli otevření vůči každému impulzu."

Avšak pozor: V mechanickém opakování nesmí být **idea** strojovosti. V další fázi se Sanford Meisner se svými studenty zaměřuje na problém imaginace. Žáky motivuje způsobem typicky americkým:

„Co byste si přáli, kdybyste najednou měli 200 000 dolarů?" Na otázce samozřejmě není důležitých těch 200 000 dolarů (ostatně jedna žačka mu údajně odpověděla: Nic, já je mám), ale sama skutečnost přát si, přát si cokoliv a umět si přát neobvyklé. Meisner tvrdí, že mít různá přání je produkt imaginace a nabádá své žáky, aby měli neobvyklá, „ulítlá" přání. Představivost je klíčem k **přípravě** herce. Sandy Meisner označuje přípravu jako ten vynález, který herci umožní, aby vstoupil na jeviště v emocionálně probuzeném stavu. Příprava má herce naučit, jak nikdy nevstupovat na jeviště pocitově prázdný. Častou chybou je, že herec vystavuje di-

výuky herectví

vákům na odiv svůj citový stav. Nehraje pak, co má, ale pouze předvádí své citové stavy. Problém s emocionální přípravou spočívá také v tom, že vlastně trvá jen v prvním okamžiku, kdy herec přijde na scénu. Co bude dál, nemůže vědět, protože vývoj situace nezávisí jenom od něho samého. Meisnerův termín **příprava** je vlastně zčásti obdobou Stanislavského pojmu **emocionální paměť**. Meisner však tento pojem nepoužívá: „V počátcích svého systému Stanislavský hledal opravdové chování. Jestliže jste měli na jevišti zahrát velkou radost, prostě vám doporučil, abyste si v životě nalezli situaci, která pro vás bývá zdrojem velké radosti. To nazýval emocionální pamětí. Já toho názvu nepoužívám a nepoužíval ho po třiceti letech experimentů ani on. Důvod? Když je vám dvacet a pracujete v lahůdkářství, máte pramalou šanci, že byste se pamatovali, jak skvělou noc jste prožili se Sofií Loren. Jinými slovy to, co pro svůj výkon potřebujete, nemusí být nevyhnutelně omezeno na skutečnost vašeho života, ale může to existovat ve vaší představivosti. Jestliže si ponecháte svobodu představit si bez všech zábran a ohledů, co by se všechno mohlo stát mezi vámi a Sofií Loren, bude vaše představa pravděpodobně hlubší a přesvědčivější než skutečný zážitek."

Pro přípravu je vysoce účinná metoda denního snění, která působí často jako spouštěcí mechanismus. Fantazie denního snění je ta nejosobnější, nejtajnější z hereckých hodnot. Může vás dovést tam, kam potřebujete.

Od přípravy postupuje výuka k umění osvojení si **charakteru**. Charakter, postava, je podle Meisnera způsob, jakým člověk emocionálně reaguje na situaci. Vzniká z toho, jak člověk cítí za daných okolností. Cvičení je v této fázi zaměřeno na kolidování emocionálního náboje s nezávislou aktivitou. Meisner zdůrazňuje osobní přístup k přípravě, která je jen tehdy účinná, je-li spouštěcí mechanismus — představa — dostatečně osobní. Není dobré příliš si dané okolnosti komplikovat, protože z nich má herec vyzískat reakci na zvolený podnět. Čím jsou dané okolnosti komplikovanější, tím je pro herce obtížnější, aby se emocionálně zapojil. Meisner zdůrazňuje, že v tomto stadiu je již nutné se odpoutat od prvotního cvičení opakováním. Zdůrazňuje zde schopnost sebeovládání:

„Herectví je hrozná, paradoxní záležitost. Jeden z jeho hlavních paradoxů je, že k tomu, abyste uspěli jako herci, musíte ztratit vědomí vlastního já, abyste se mohli proměnit v postavu hry. Je to těžké, ale dá se to zvládnout. Jen je mi líto, že mnohé lidi to naučit nelze."

Každá role musí být pro herce, který ji ztělesňuje, významovou strukturou a musí mít význam jak pro něj, tak i pro diváky. K tomu slouží **partikularizace** role pomocí magického „jakoby". Partikularizace role je podobná přípravě, ale je zvolena pro specifický okamžik. Musí být osobní a vypracovaná během zkoušek. V době, kdy je inscenace na repertoáru, může mít herec desítky různých příprav, ale partikularizace, kterou si připravil během zkoušek, zůstává konstantní. Partikularizace je zosobnění situace tím, že si ji herec vykládá v termínech vlastní zkušenosti, takže hra pro něho dostává význam. Meisner uvádí příklad: Hedda Gablerová pálí v závěru hry rukopis svého milence. Ale není to už rukopis, je to on, nevěrný milenec, kterého upaluje. Je zřejmé, že emocionální význam scény je naprosto jiný.

Partikularizace je tak dalším krokem za **přivlastněním role**. Jsou role, které si může herec přivlastnit jen velice těžko, a sice ty, které neodpovídají jeho temperamentu, přičemž temperament Meisner chápe jako emocionální chápání světa. Přivlastnění role je poslední úkol, se kterým se herci u Meisnera setkávají. Zadává jim básně dle vlastního výběru, které mají pojímat jako monology a sólové výstupy. Končí-li ale kurs, neznamená to, že končí práce, protože podle Meisnera je herec opravdu hercem teprve tehdy, když dokáže strávit všechny poučky a principy do podoby instinktu, kdy technika začne pracovat sama. Práce se nesmí stát technikou, ta je pouze prostředkem, nikdy samoúčelem. „Sandy říkával:

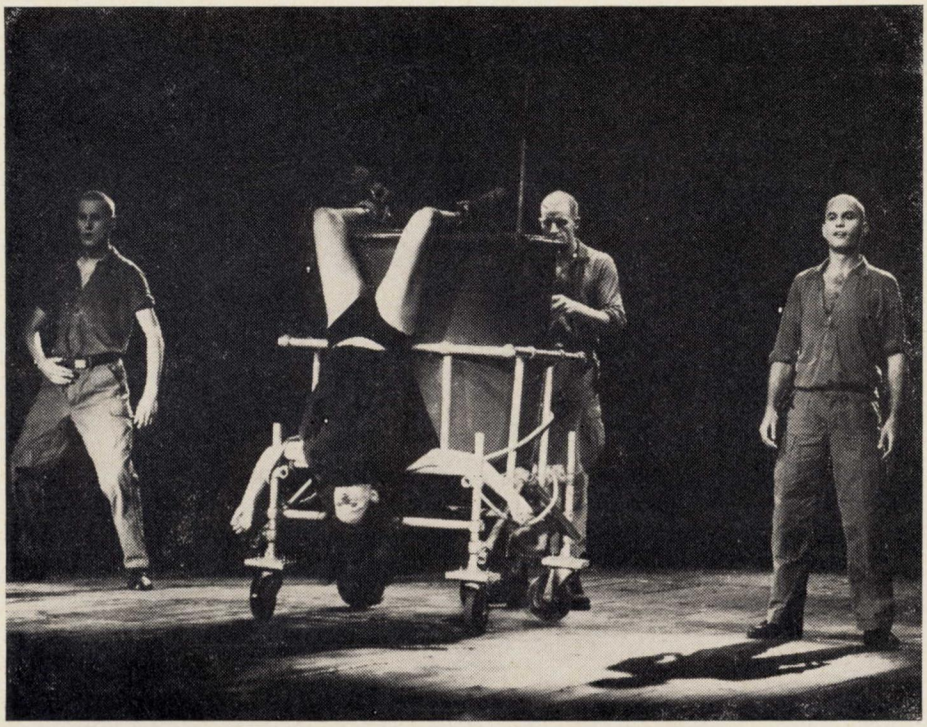
Trvá dvacet let, než se člověk stane hercem.

Mysleli jsme, že přehání. Měli jsme už vědět, že nepřehání" vzpomíná Sydney Pollack. A na závěr ještě jednu vzpomínku od téhož režiséra: „Ne že by byl hrubý nebo zlý, byl jen děsivě přesný. Měli jste pocit, že znal každou vaši myšlenku, impulz nebo pocit, který se zrodil ve vaší hlavě, jako by měl schopnost zrentgenovat samotné vaše bytí a nebyl jediný kout, kam byste se mohli schovat."

Sanford Meisner je učitel herectví o generaci mladší než Michal Čechov, od kterého se také mnohému naučil. Jeho metoda se však jeví velice americká ve své jednoduchosti, soustředění na divadelní praxi a důrazem na profesionalitu herecké práce. Jestliže Čechovova metoda byla založena na holistické filosofii a úzce navazovala na Jungovu hlubinnou psychologii s ústředním pojmem archetypu, Meisner je podobně jako Strasberg ovlivněn zejména Freudem, kterého však, na rozdíl od Strasberga, nebere v žádném případě jako dogma. Jeho metoda je založená na realitě a jediným jejím kriteriem je opravdovost scénického života.

Jan Hančil

Použité citáty jsou z knihy Sanforda Meisnera a Dennise Longwella: On Acting. New York, Random House 1987.



FREIES THEATER MNICHOV (SRN) — MACBETH FOTO: TADEUSZ SZWED

ších představení sehrál ve Wroclawi Freies Theater z Mnichova. Dva režiséři, Georg Froscher, zakladatel a vůdčí osobnost souboru, a Kurt Bildstein na základě shakespearovského Macbetha vytvořili představení, připomínající krutý a sarkastický balet, představení, které ani na chvíli nedopřeje divákům klidu. Němci zasadili Shakespeara do kultury hnutí skinhead, oholené hlavy, vojenské uniformy, atributy známé i z našich ulic, představení Freies Theater je v těchto souvislostech výstrahou před nadměrnou vírou v ideály „humanistické" Evropy.

S velkým napětím bylo očekáváno vystoupení moskevského Těatru — studia „U Nikitských vrat" s představením Witkiewiczových Ševců. Tato hra totiž měla v roce 1965 ve Wroclawi svou světovou premiéru, režíroval ji jeden ze zakladatelů Kalamburu Wlodzimierz Herman, nyní žijící v Dánsku, který byl též režisérem festivalového představení. O co větší bylo napětí před představením, o to větší bylo zklamání po představení. Diváci dokonce odcházeli během hry, která byla nekonečně dlouhá, hraná v

WROCLAW 1990

WROCLAW 1990 aneb IX. mezinárodní Setkání otevřeného divadla

Boguslav Litwiniec, ředitel Kalamburu a Setkání otevřeného divadla to dokázal i v roce 1990. Dokázal sehnat peníze na tak rozsáhlou akci, jakou Setkání je, a tak jsme mohli začátkem října ve Wroclawi vidět asi 20 divadelních souborů ze zemí čtyř kontinentů. Wroclawský festival je ve světě už natolik známý a uznávaný, že soubory samy hledají ve svých zemích sponzora, který by jim zaplatil cestu na festival, pořadatelé zajistí vystupujícím souborům pouze ubytování a jednoduché občerstvení. Z finančních důvodů ovšem proběhla ve Wroclawi jenom PREZENTACE souborů, INTEGRACE a KOOPERACE, známé z minulých ročníků, se vloni na podzim nekonaly. Doufejme, že situace za tři roky bude lepší a že na jubilejním 10. ročníku Setkání budou opět všechny tři části.

Na Setkání se daly vypozorovat dva trendy představení. Divadla se stále častěji inspirují v klasice a druhým trendem je očistný smích jako katarze z představení, divadla klaunů a komiky (v samé komice a klauneriích se prý utopil festival v Jelení Goře).

Nejlepší komická představení předváděly ve Wroclawi dva francouzské soubory. Soubor L'Attroupement 2 se inspiroval povídkou E. T. A. Hoffmana, přidal k tomu názory na divadlo Diderota i Brechta a sehrál burlesku o jednom dni divadelního ředitele — režiséra. Tři herci na jevišti hrají ve stylu Chaplina, Lloyda, Tatiho o životě, lidech, o divadle — hrají vesele i krutě o válce (svatý Michal jim říká se smíchem, že o válce neslyšel a ani nechce slyšet).

Představení souboru Theatre de la Mie de Pain z Paříže s názvem Starjob bylo kolektivní kreací. Vzniklo po jednodenním výletě do New Yorku při jejich hostování v Kanadě. Procházeli se po Wall Street, bylo za pět minut pět. Přesně v pět vyběhlo z úřadů tisíce lidí v pláštích, s kravatami a v brýlích, vbíhali do metra, byli všude. To je uchvátilo. Představení začíná úředníky ve startovních blocích a pak v úžasném tempu gag za gagem, černý humor, smích... kdo se směje, nejí chleba — vystačí však smích nakrmit lidskou duši?

Kristina Hurmerinta je herečkou finského Puppettheatre Peukalopotti. Samotná hrála představení Ithaka podle homérovské pověsti, představení beze slov, založené na výtvarném projevu, gestech, tanci, barvách, světle a hudbě. Kristina Hurmerinta hraje obě postavy příběhu, Odyssea i Penelopu, odvážného silného muže i slabou ženu, hraje o navratu domů, o naději, o narození a smrti, o lásce a nenávisti. Syrové představení, které promlouvá především k divákově srdci.

Jedno z nejzajímavějších a nejosobitějduchu hyperrealismu. Pouliční divadla na moskevském Arbatu jsou mnohem zajímavější.

Druhý sovětský soubor Těatr Skomoroch je z Tomska a je to soubor herců a loutek. Představil se adaptací povídky Andreje Platonova Stavební jáma. Představení se hrálo na nádherné symbolické scéně jakoby nad výkopem pro základy domu, ve kterém pokvete štěstí proletariátu. Atmosférou připomínalo Kafku nebo Bruno Schulze. Je škoda, že tak nádherné představení se hrálo až na závěr Setkání pro trochu už únavené obecenstvo. S tímhle souborem bych se chtěl ještě někdy setkat. Divadlo odpusť jim, neboť vědí, co činí... Theatre de Banlieue z Bruselu. Dvě osoby Nik a Wet (tak se také představení jmenuje) se pohybují po pusté scéně, na které jsou poházeny různé staré roury, trubky, rozbité hrnce, železo. Všechno toto staré harampádí slouží těm dvěma k navazování kontaktu, Nik a Wet na sebe neartikulovaně pokřikují, pokoušejí se vydávat zvuky na všechny ty staré trubky a roury, občas se podaří najít torzo společného hudebního motivu, ale zase to všechno přejde jenom do chaosu, mručení, brblání... představení, které stojí za úvahu, za přemýšlení.

Legenda polského divadla Tadeusz Lomnicky hrál na Setkání Beckettovu Poslední pásku, příběh starého člověka, který poslouchá z magnetofonových pásků vlastní vzpomínky z mládí, komentu-

je je, ironizuje. Dokonalé herectví Lomnického některé diváky doslova nadchlo. V Kalamburu byla s Lomnickym beseda, jednu větu z ní jsem si zapsal: Být otevřený značí zbavit se všeho dogmatismu.

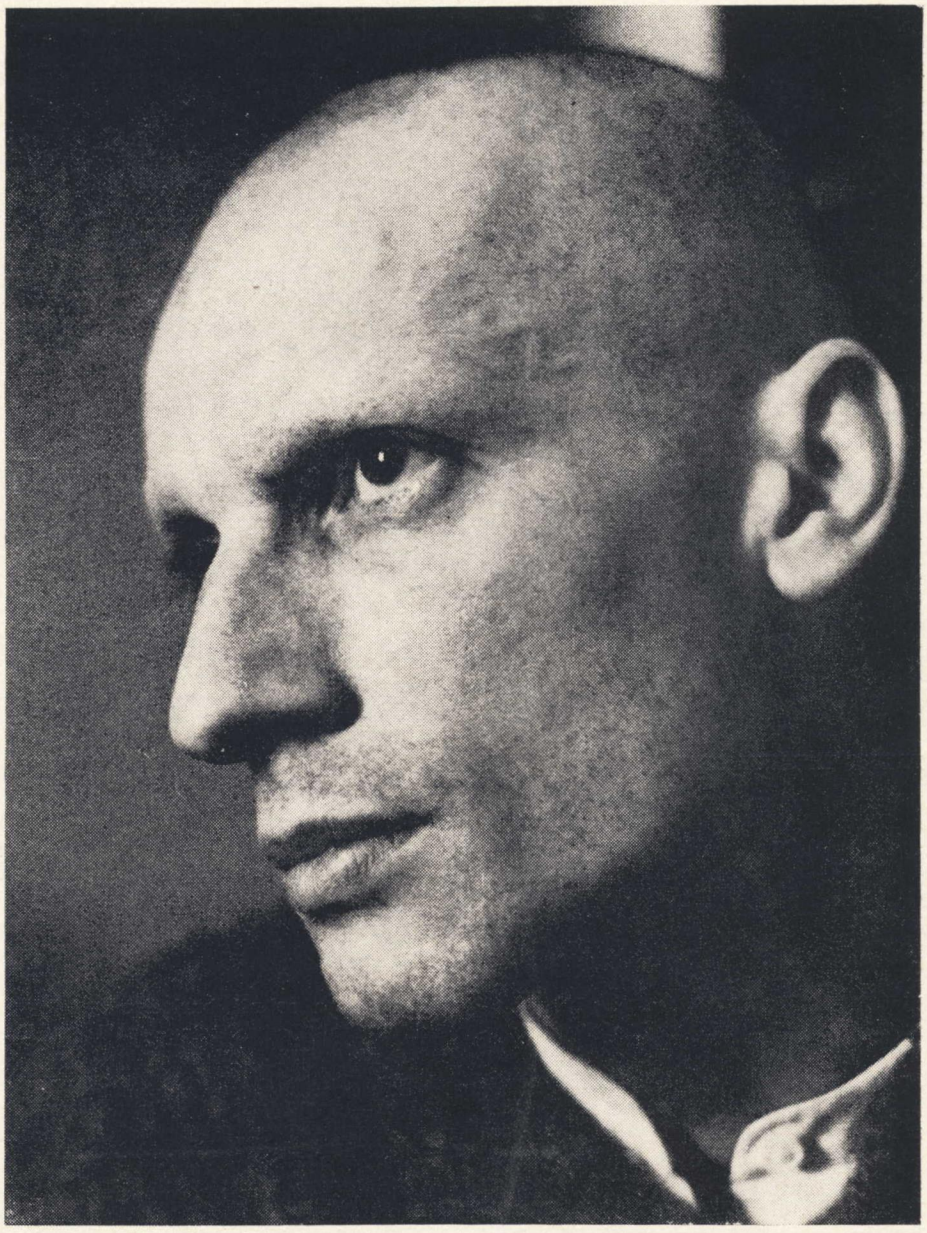
Z Československa vystupovala ve Wroclawi Věra Říčařová s Františkem Vítkem s představením Piškanderdula a divadlo SNP z Martina s Marivauxovým Sporem. Piškanderdulu jsem neviděl, ale paní uvaděčka v Kalamburu mluvila o něm velmi nadšeně, ohlas v Kurýru byl dost chladný, ohlas na divadlo z Martina byl naopak velmi dobrý: výborná zábava, dokonalá hra, salvy smíchu a bouřlivý potlesk na závěr. Ještě jedno představení od nás se hrálo ve Wroclawi. V rámci OFF—Festivalu hrál Pavel Konečný ve studentském klubu Studnia představení Na jedné noze Hanse Arpa. Bohužel OFF—Festival už není co býval kdysi, kdy tam bylo možné vidět mnohdy mnohem lepší představení než na oficiálním Setkání. Kde jsou všechny ty vynikající amatérské soubory z Polska?

A nakonec představení, které se nejvíce líbilo mně a sklidilo také největší ohlas u účastníků festivalu. Bylo to představení Noclehárna (Le Dartois) kanadského souboru Carbon 14. Soubor tvoří v Montrealu, který se stal v současnosti střediskem otevřeného divadla, je tam spousta avantgardních kolektivů a právě Carbon 14, vedený mladým režisérem Gillesem Maheuem je jedním z nejlepších. Každá jejich premiéra je sledována velmi pozorně jak kritikou, tak i obecenstvem. Představení Noclehárny je představením otevřeným, bez textu, bez tradiční struktury, skládá se freskovitě ze scénických obrazů zachycujících fragmenty života, scény z dětství, scény z politického a kulturního dění 60. let. Obrazy představení jako by vycházely ze snů, atmosféra vzpomínek je tvořena světlem, které vniká na scénu pootevřenými dveřmi nebo přes rozbitá okna.

TRŮN MISTRA — gynekologické křeslo s korytem na vyškrabávání mozku, BERLA UMĚLCE — KŘÍŽ NA KOLEČKÁCH — PEGAS (vytvořený ze skutečných kostí koně) — ŠKOLNÍ LAVICE z Mrtvé třídy, ve které sedí malý chlapec a vedle něho dřevěný kříž... fotografie, plakáty, knihy, informační texty a všude velké dřevěné bedny s nápisem CRICOT 2 — to je výstava Tadeusze Kantora — PŘEDMĚTY—KLÍČE PAMĚTI.

Nejbarevnější postavou 9. Setkání otevřeného divadla byl Garry Thomas — BUBBLE MAN. Měl jsem pokoj vedle něho, každé ráno jsem ho viděl odcházet s taškou plnou skleněných trubiček a s kyblíkem mydlinek, chodil po městě a vypouštěl pro radost všech své barevné bublinky. Celý týden jsem na něho nenarazil, až na závěrečném banketu, tam jsem viděl jeho bublinky mezi vodkou a chlebíčky. Možná se tím tvořil most mezi 9. a 10. ročníkem Setkání otevřeného divadla.

Jan Číhal



ANTON ADASINSKÝ

FOTO GÜNTER BARTOŠ

DEREVO V PRAZE

Kdy a jak jste se profesionalizovali? Vidíte nějaké rozdíly mezi amatérským divadlem a profesionály? Je to otázka honoráře nebo kvality?

Začínali jsme hned jako profesionálové. Nemyslím tím, že jsme přišli s diplomem z vysoké školy v kapse, ale spojovala nás myšlenka, že lepší než škola je dokonalá, vyčerpávající práce na scéně. Ze svého hlediska nevidím rozdíl mezi amatéry a profesionály v kvalitě, ale v penězích... Vysvětlím. V Rusku máme kupříkladu některá naprosto přísná profesionální divadla, která ztratila veškerou formu. Oproti tomu existuje i u nás řada výborných amatérských skupin. Rozlišení je velmi prosté — zda to, co hrají, je dobré nebo špatné na scéně. Jinou odpověď neznám.

U vás je to asi totéž. Například Alternativní scéna (Hulec)... Kdyby každý den cvičili 5 hodin, byli by dávno před profesionály. Otázka je, jak se začít profesionalizovat. Jak zorganizovat první profesionální turné, setkání s diváky. Pro libovolný amatérský soubor je největší problém management. Mnozí dělají vynikající věci, které však mají jednu chybu... nikdo je nezná. Nebo téměř nikdo. Amatérské divadlo chápu jako přirozený stupeň k profesionalizaci. Udržet si svěžest tohoto předstupně a zároveň získat profesionální statut je velmi náročné.

Řekněte nám něco bližšího o vaší spolupráci s DAMU včetně společného projektu Škola na kolečkách.

Na DAMU mi nabídli, abych tam praco-

val jako vedoucí ateliéru. Nápad je to jistě krásný, dokonce fantastický, v takovém věku být vedoucím ateliéru. Ale není tím, co potřebujeme. Samá teorie a žádný výsledek. My i studenti potřebujeme především praxi. Dříve neexistovaly vysoké školy a divadlo existovalo nezávisle na škole. Chceš-li být umělcem, jdi a vystupuj. Pracovat ve třídě mezi čtyřmi stěnami pro mne znamená dost nezajímavou existenci a konec práce na divadle. Vymysleli jsme proto projekt „školy na kolečkách", která by měla záchytné body v různých místech Evropy. Začínáme v Bratislavě, součástí je ceremoniál s tibetským lámou, aikido, masáže, rostlinná terapie, akupresura atp. Dalším místem (stagionou) je Amsterodam. Následuje Varšava a cvičení s divadlem Gardženice. Potom se vracíme na ostrov Terscheling (v Holandsku), což je ptačí rezervace. Studenti o všech těchto stagionách budou informováni, mohou přijet a cvičit, pokud bude ze strany studentů DAMU zájem — zatím jsem ho moc nepozoroval. Není nic jednoduššího než akademicky vysvětlovat, co je to třeba Harlekýn. Ale něco jiného je dělat živé divadlo. Kupříkladu Jana Stěhulová (studentka DAMU) odešla se skupinou Dogtroep (Holandsko), protože chce dělat divadlo.

Vysoká divadelní škola je taková absurdní organizace, kde učí lidi v odtržení od situace, od života. Jenže divadlo bylo vždycky místem pro ten určitý čas, ve kterém se zrodilo. Místem, kde se rodí něco společného s diváky. A spojení mezi scénou a diváky musí být každodenní, přirozené — teď a tady. Není možné přinášet na scénu to, co se udělalo doma v uzavřené místnosti. Nejlepší praxe umělce je na ulici. Já vůbec nechápu, proč se lidi učí divadlu. Například úplně zmizelo pouliční divadlo. Prostě neexistuje. Jsou ale lidé, kteří dělají představení v sále a potom jeho kopii přenášejí na ulici. To ovšem není pouliční divadlo. V Rusku jsou jenom dvě divadla, která jsou schopna improvizovat přímo na ulici. Jedno z nich je DEREVO.

Pracovat na ulici je velmi těžké. Vytváří se jiná energie a na jejím základě se rodí i jiná komunikace, kontakt s lidmi. V divadelní budově je hlavní umělec, diváci jsou hosté. Je možné pozvat je dál i vyhnat. Ale vlastníky prostoru pouličního divadla jsou lidé z ulice. A když mezi ně přichází herec, musí nabídnout velmi zajímavou produkci, jinak odejdou. Zabrousíme-li do dějin ruského divadla, napadá mne zajímavé srovnání. I zde je živý odkaz ruského rituálu, z tradice ruských skomorochů. Ze slavného intelektuálního divadla zůstaly odborné knihy, scénáře, ale jinak je už mrtvé, protože se nedotýkají srdce. Žádná škola nenaučí nic skutečného umělce. Měl by znát spoustu věcí. Tančit, ovládat energii, meditovat, zpívat, hrát na všechny hudební nástroje, ovládat svůj hlas, měl by zkrátka umět všechno. A co umí student, když odchází z vysoké školy? Od všeho trochu a nic pořádně.

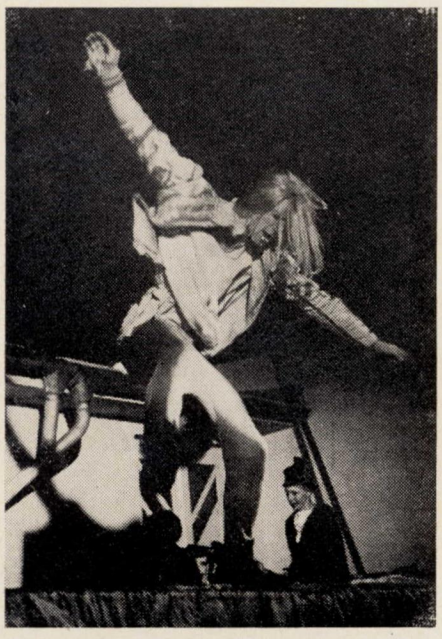
Jaký je váš vztah k nezávislé kultuře? Ocitli jste se také ve Sněmovní ulici v domě U divokého muže jako hosté. Jaké to bylo?

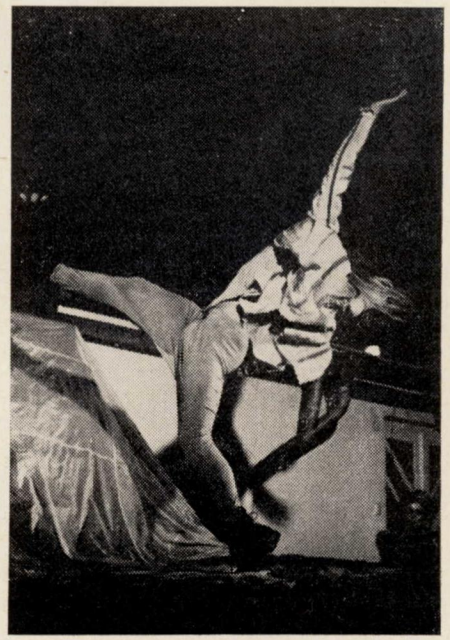
To, co jsem tam zažil, není nezávislá kultura, ale jakási forma mládežnické existence. Je dobré, že se tito lidé snaží vytvořit nějakou konfrontaci, bez napětí to nejde. Myslím, že není třeba křičet, že kultura umírá, že nastupuje krize. Co je dobré, zůstane dál a nezávisle na čase. Můžeme vést pohodlný rozhovor o tom, že je krize v kultuře, protože k nám nepřicházejí lidé a máme problémy s diváky. V kultuře neexistuje žádná krize a nikdy neexistovala. Kultura, to je oddělená idea, která existuje na jiné oběžné dráze. Je to jenom jiná forma energie, která existuje ve světě. Krize není v kultuře, ale v každé osobnosti, která se pokouší jí zabývat. Myslím si, že obecně s lidským srdcem je vše v pořádku. To, že se jeden režisér pokouší tvrdit, že všichni lidé přestali chápat divadlo, je jiná věc. Je nutné začít od sebe. A ne z rozhovoru o krizi nebo o nedostatku státních dotací na kulturu. Kupříkladu v Bratislavě nás pozvali na jistý divadelní projekt a našli na to peníze tak, že prostě vzali část dotace ze státních divadel, vytvořili státní kulturní fond a z něj dávají peníze na zajímavé projekty. Ale to je Slovensko. V Čechách to neexistuje. Alespoň já o tom nevím,

Můžete shrnout zkušenosti s podmínkami v divadle Rampa v Braníku? Jak se vám pracuje, zkouší, a co děláte proto, aby základna vašich diváků rostla? A aby prostory Rampy byly dostatečně využité?

Hovořil jsem nedávno v televizi o problému kulturní emigrace. Je to strach z hostů, kteří naruší ustálený klid. Mnohaletý klid. Unavená struktura má trhliny a začíná se lámat. Přichází nová skupina a narušuje stávající řád. Je to dobře nebo špatně? Přiznávám, že máme ekonomické problémy. Chceme udělat z Rampy kulturní centrum a nemáme na to peníze. Ale budeme se snažit je sehnat jinde, jak jsem říkal, třeba na Slovensku a v zahraničí. Jsme teprve na začátku. Vyčítali mi, že nedělám na Rampě studiová cvičení. Když jsem zde tuto „školu" dělal, studenti ji museli platit. A dosti draze. Chtěl jsem pracovat zadarmo, ale nedovolili mi to. Žáci měli platit 400 Kčs školného za pět dnů. Není to hodně? Když jsem cvičil navíc, tak mne napomínali.

Vím, že hledat peníze není jednoduché. Člověk, který nám velmi pomohl, je Angela Kolomazníková. (V době rozhovoru ředitelka OKD Praha 4 — pozn. red.). Má ještě tisíc dalších problémů, ale snaží se vytvořit kulturní fond i pro nás. Pokoušíme se situaci změnit, ale chce to čas. Tři měsíce na to nestačí. Ještě několik slov k přestavbě sálu. Po-





IMPROVIZACE Z PŘEDSTAVENÍ SOUBORU DEREVO
FOTO: GÜNTER BARTOŠ

stavili jsme tradiční čtvercovou scénu 8×8 metrů. S neutrální barvou stěn. Celkově to odpovídá tradiční formě evropských sálů pro divadlo. Již 4. den po příjezdu do Prahy jsme začali svá cvičení i pro veřejnost.

A vaši diváci? Reagují rozdílně v Rusku, u nás a třeba jinde ve světě?

Máme vždy plno. Nikdy jsme neměli prázdné sály a to i bez reklamy. V Budějovicích nám zbyly na vystoupení jen tři metry plochy. Lidé nepřišli na atrakci, ale na představení. Bylo pro ně nové a zajímavé. Alespoň doufám. Ruský divák reaguje spontánněji. Neanalyzuje, nepřemýšlí tolik, neteoretizuje. V Čechách reagují klidněji než u nás. Možná díky pivu

???

Nemyslím tím ve skutečnosti „pivní diváky", ale určitou energii, která je uklidňující a je v pivu obsažena. Nebo to možná pochází ze špatné znalosti českého člověka. Možná je to i divadelní konvencí. Ostatně problémy jsou podobné jako u nás. S tím pivem to byl žert. Profesionální západní divák je studenější. Skandinávci sedí a mlčí a po pauze velmi často silně tleskají. Oproti tomu Italové se smějí a pláčí, dupou, tleskají a na konci už nemají na potlesk sílu.

Kde vidíte hranice a možnosti improvizace ve vašem divadle? Nejsou přece nevyčerpatelné... Existuje určitá dokonale připravená improvizace.

Jsou prostě různá představení i různé formy svobody. Pouliční hudební představení potřebuje choreografa i hudebníka a improvizace bude pouze v úrovni energie herců. Existují různé stupně improvizace. Změna kostýmu a textu ještě není improvizace. Současně je improvizace přítomna v představení vždycky. Nelze opakovat dva dny za sebou totéž (Nevstoupíš dvakrát do téže řeky). Diváci budou jiní a koneckonců i vzduch bude jiný.

Jaká je naše improvizace? Na každé představení hledáme „dveře pro tento den". Jsou ale i malé formy improvizace, závislé na vnitřní energii. Má-li herec momentálně málo sil, je v něm i nižší schopnost improvizace „pro tento den". Forma je oporou pro herce, aby výsledek došel kontaktu s divákem. Uvnitř této základní formy se můžeme svobodně pohybovat. Za několik let, myslím, budeme moci pracovat bez této formy a představení bude přesné. Ale k tomu je nutná zkušenost a čas. Jako v jazzu. Všichni hrají společný základ a potom prstem ukážu na člověka a „tady máš osm taktů na improvizaci". A on dá do těch osmi taktů to, co má dnes na srdci.

To, co popisujete, chce plné soustředění. Asi není možné mít další povinnosti mimo divadlo. Jak je to třeba s rodinou?

Denní režim je náročný. Ráno rozcvička, metronom, tři hodiny trénink, zkouška s bubnem a dalšími hudebními nástroji, zkouška představení, cvičení rukama, s rekvizitou i bez ní apod. Není čas na nic jiného. Existují věci, které lze udělat pouze tady, v meditaci. Buď to rodina bude chápat či nikoliv. Nechápe-li to, je nutné změnit rodinu. Jinak tě provázejí denní skandály.

A téma, které vás pálí?

Základní téma, ke kterému se stále vracím (i ve svých seminářích) je podíl intelektu a rozumu ve vztahu herec — divák. Ale přiznám se, že nejraději se teď dívám na černochy a jejich tance. Není tam žádné násilí a hlavně, oni tak skutečně žijí.

Rozhovor připravila
Věra Kmochová

P. S. Soubor **DEREVO** byl založen v Leningradě v roce 1987 Antonem Adasinským. Nyní sídlí v Československu v divadle Rampa v Braníku. Členové DEREVA žijí a pracují v určité formě komuny. DEREVO vystupuje v ulicích, v netradičních prostorách i běžných divadelních sálech. Jeho vystoupení viděli diváci téměř celé Evropy, hostovalo také v USA.

Pojďte si hrát s Indiány

(Nahlédnutí do tvorby brazilské autorky)

Navštivme dnes literární dílnu mladé brazilské dramatičky, básnířky, povídkářky a novinářky Beti Rozenové (vlastním jménem Beti Rozencwaig), která se narodila v Riu de Janeiru 12. 4. 1958. Vystudovala ekonomii a pracuje jako ekonomka Fundace Střediska studií zahraničního obchodu v Rio de Janeiru. Ve svém volném čase se věnuje divadlu, tanci, jazzu, literárním show. Publikuje povídky a verše v brazilských měsíčnících a literárních časopisech (O Cruzeiro, AABB, AAFBB). Je členkou Salónu poesie Julie Galenové při Guanabarské filosofické akademii. Je vítězkou několika literárních soutěží pořádaných Asociací Maranhão a Hebrejským klubem v Riu. Pravidelně se účastní literárních show Městského vzdělávacího střediska Calouste Gulbenkian a literárně hudebních show v Riu, São Paulo a ve státech Goiás a Minas Gerais.

Vydala sbírku veršů „Mýdlové bubliny" (Bolas de Sabão) v r. 1982, dále knihu povídek pro děti „Robot Robík a další příběhy" (Robinho O Robozinho E Outras Histórias) v r. 1984. Je autorkou studie o dětství a mládí někdejšího brazilského prezidenta Tancreda Nevese „Tancredo Neves: O lidech, na které vzpomínáme" (Tancredo Neves: Pra Gente Lembrar e Relembrar) r. 1986. Její poslední kniha „Deník jedné dívky v Israeli" (Diário de Uma Jovem em Israel) vyšla v roce 1989. Tvorba Beti Rozenové je známa v čínském a hebrejském překladu.

BETI ROZEN
FOTO: DAGMAR STREJČKOVÁ

V roce 1987 uvedla autorka poprvé v divadle Teatro Cawel v Rio de Janeiru svoji hru „Pojďte si hrát!" (Tempo de Brincadeira), která je dramatizací stejnojmenné povídky. Spoluautorem dramatizace je Flávio Freitas. Hudbu složil Hélio Vainer. Hra přibližuje malým divákům brazilské reálie — zeměpis, historii, jazyk (ve hře se objevují slovní hříčky), životní prostředí a otázky ekologie.

Je to jednoaktovka, v níž vystupují 2 herci, 2 herečky (živí herci) a 3 loutky. Dekorace hry jsou náznakové. Důležitou složkou představení je hudba a písničky.

Obsah:

Miguelino má doma tři rozpustilé děti — Fialku, Růženku a Narciska. Děti si chtějí hrát — na slepou bábu, na dok-

tora, na robota a nechce se jim ani učit ani uklízet. Miguelino proto pro ně vymyslí zbrusu novou hru „na úklid". Děti si tajně přejí, aby stačilo jen vyslovit příkaz a ten se splnil. Objeví se Superpomocník a ohlásí se tónem televizní reklamy, že splní každé přání; úspěšně prý potírá lenost a razí heslo „co můžeš učinit hned, neodkládej na zítra". Naučí děti, že nejlepší metoda, jak se vyrovnat s povinnostmi, je ihned je splnit. Omluví se, že musí urychleně odcestovat do hlavního města Brasília, pomáhá totiž zrovna při provádění pozemkové reformy.

Miguelino se chystá s dětmi opakovat angličtinu. Ty se však chtějí naučit mluvit indiánsky. Aby jim to šlo rychleji, objednají si telefonicky pravého Indiána z amazonské rezervace. Indián se dostaví, je hezký a jmenuje se Picuí. Růženku rozbolí bříško a Picuí ji chce léčit přiložením žáby na nemocné místo; bolest prý tak přejde na žábu. Indiánská metoda zabere. Děti na oplátku naučí Indiána, jak se v civilizovaném světě provádí psychoterapie. Picuí je udiven. U nich prý takové problémy nemají — neznají loupeže, klaksony, ekologické katastrofy, inflaci. Trápí je jen to, že jim bílí chtějí vzít půdu. Růženka namítá, že u nich zase mají krokodýly, hady, komáry. Picuí nechápe, co je to komár; plete si ho s injekcí, motýlem, letadlem. Vysvětluje dětem, co běžně doma obědvá: je to jídlo „tacacá", ve kterém je spousta neznámých přísad. Fialka je ze setkání s Indiánem nadšená; říká, že dosud neznala pravé brazilské Indiány, jenom ty z televize, kteří střílejí z pušek.

Děti musí spát; Růženka se ve tmě bojí černého, jednonohého skřítka Saci-pererêho a jiných strašidýlek. Narcisek vymyslí, že si na noc mohou pověsit na strop světlušky; ušetří tak elektřinu a Růženka se nebude muset bát. Dohadují se, na co asi světlušky svítí, jestli na baterky nebo na baterii. Fialka sourozence poučí, že spousta věcí ke svícení baterky nepotřebuje, například hvězdy, slunce, komety, duha.

Miguelino ráno děti budí a nutí je, aby si zacvičily při otevřeném okně. Ty si však stěžují na benzinové výpary a výfukové plyny zvenčí. Raději si budou hrát na školu — na dějepis. Vejde Joaquim, představí se jako objevitel Brazílie Pedro Álvares Cabral a hovoří středověkou portugalštinou. Děti si hrají na jeho námořníky; jedou spolu na lodi, až „objeví" Brazílii; zdá se jim, že místní obyvatelé jsou nějak „připálení" — nejspíš chodí příliš často na pláž. Joaquim (Cabral) dětem ukáže Amazonku, kde jsou husté pralesy, potom Bahii, kde se pěstuje kakao, a nakonec Cukrovou homoli v Rio de Janeiru. Růženka se podivuje, proč Cabral používá zastaralou portugalštinu, když v Brazílii se přece hovoří „brazilsky". Dívá se do encyklopedie, zdali existuje slovo „brazilština". Narazí při tom na jiná slova — mít rád, hledisko, přítomnost, budoucnost... Děti se ptají Miguelina, co je to budoucnost. Ten jim objasní, že budoucnost začne pro ně tehdy, až si přestanou hrát, budou chodit do práce a stanou se z nich dospělí. Růženka chce pracovat jednou v televizi, Narcisek chce být závodníkem formule 1, Fialka se těší, že si namluví príma kluka. Jenže to se budou muset nejdřív moc a moc učit, poučí je Miguelino. A proto, pojďte si ještě hrát!

Při úpravě textu a během zkoušek se autorka snažila představení pojmout tak, aby bylo sdělné především pro děti. Jednoduchou scénou, světelnými efekty, výtvarným řešením kostýmů. Beti vychází z toho, že děti vnímají hlavně příběh. Sledují dobrodružství hlavních postav, jak řeší situace, do kterých se během hry dostávají. Malí diváci se nechají dějem pohltit a reagují naprosto bezprostředně, každý podle svého. Beti vychází dále z toho, že pro současné divadlo je charakteristické to, že míří k syntetičtějšímu výrazu než dříve. Vstřebává do sebe mimoumělecké podněty, tj. science-fiction, pop-art, film-pravdu, film-kroniku atd. i z jiných druhů umění a syntetizuje je. Uvědomuje si, že pro moderní umění platí už delší dobu uvolněnost tradičních vazeb jednotlivých složek a současně snaha každé z nich dosáhnout dominantního postavení — koexistence živého herce, loutky a věcí v její hře je toho dokladem.

Autorka ironizuje zahlcenost všech uměleckých žánrů pro děti v Brazílii americkými comics, supermany, technikou atd. a vnáší do své hry metafory o útěku postavy malého Indiána z jednoho prostředí do druhého (z tropických pralesů do civilizace a obráceně). Jak již bylo řečeno, důležitou složkou představení se stává živá hudba a písnička. Rozenová se snaží vytvořit živé představení, které oplývá hravostí i humorem. Hra „Pojďte si hrát!" úsměvnou formou spojuje svět dítěte a svět dospělého. Je to veselá směsice fantazie, poezie a skutečnosti. Učí malého diváka poznávat realitu dospělých, aniž mu bere jeho dětské sny a iluze. V tom spočívá aktualizovatelnost zvoleného tématu. Případná transpozice příběhu do našeho prostředí by mohla být zajímavá; navíc jde o tématiku, která by pravděpodobně zaujala i naše nejmenší diváky.

Dagmar Strejčková

NAŠE VERVA

O našem divadélku, zvaném Verva, už jsem za dobu jeho existence napsala několikeré povídání. Většinou na začátku konstatuji, proč že se náš amatérský spolek jmenuje takhle — neboli proč jsme se nezmohli na nějaký vzletnější název. Tedy k bodu tomuto: návrhů byla celá řada, např. Hobah (čti „Hvězdy o holích a berlích") nebo Elán (to už je ale časopis a navíc to zní poněkud budovatelsky), ale Verva se ujala jaksi sama. Nejen proto, že máme vervu do toho, co činíme, ale také že se „verveme" i tam, kde nás nikdo nečekal. Někdy nás tam čekají, ale když zjistí, co je naše divadélko zač, jsou poněkud, řekněme, dezorientováni.

Nu a teď jsem u další zvláštnosti, jíž se Verva liší od jiných souborů. Našim zřizovatelem je totiž Obvodní výbor Svazu invalidů Praha 6 a všichni naši členové jsou zároveň členy SI, tedy lidé tělesně, vnitřně či smyslově postižení. Máme mezi sebou lidi po dětské obrně či kamarády špatně vidící nebo úplně nevidomé.

Otázka, kterou nám kladou nejen diváci, ale i rodinní příslušníci a kolegové, zní často takto: „Proč to děláte?" Proč to děláme... tahle otázka čtenáře Amatérské scény asi vůbec nenapadne. Divadlo hrajeme ze stejných důvodů jako ostatní amatéři — prostě proto, že nás to těší. V současné době, která tolik zdůrazňuje činnost praktickou, k profitu směřující, se asi všichni ochotníci tu a tam setkají s letmým pofukáním na čelo s otázkou: „Nemáš něco rozumnějšího na práci?" My také — a stejně jako ostatní to opomíjíme. V civilu jsme skutečně lidé občansky bezúhonní, studující či pracující řádně a bez absencí. V úterý večer (to jsou zkoušky) a v době představení ovšem neváháme nasadit na hlavy zvířecí uši či paruky a copy, měníce se v divé muže, vdavekchtivé Filomény či jiné postavy z tohoto světa, ba i ze čtvrté dimenze. Potud asi ochotníkům a jejich příznivcům skutečně netřeba nic vysvětlovat, znají to sami.

Ta druhá varianta otázky, totiž: „Proč VY to děláte?" ta už je specificky naše. Konec konců uznávám, že vidět na jevišti princeznu, která nekouká, nebo šmajdavou vílu, je pro naši veřejnost v lepším případě překvapení, v horším šok. Je to podle obecenstva — pokud hrajeme pro členy SI nebo děti ze speciálních škol či v lázních, je vše v pořádku. Výborné jsou ovšem děti — berou věci nesentimentálně tak, jak jsou. Maminky... to už bývá jiná.

Pravím někdy, neboť těžké chvíle jsme připravili i nejedné porotě v soutěžích. Nevěděli totiž, jak na nás. „Pochválit? Ale ono by se jim dalo leccos vytknout ... A nepochválit? Ale zase, oni to jsou invalidé ...“ Tenhle zvláštní postoj k nám ostatně souvisí s nedostatkem informovanosti o postižených lidech mezi naší veřejností. Jenže o tom by se daly psát romány a není to účelem tohoto článku.

Ku cti veřejnosti budiž však řečeno, že někteří to naopak vezmou velmi sportovně. Zatleskají, když se jim líbíme, porota v obdobném případě pochválí, poradí, co dělat jinak a lépe, vezme v úvahu naše omezené možnosti pohybové, případně nás „zepsuje“, abychom si dali pozor na výslovnost, majíce pusy prořízнuté jako kdokoli jiný.

Verva tedy existuje, vzdor všem otázkám a údivu okolí. Mohla bych napsat téměř učené pojednání o blahodárném vlivu hraní divadla — před tím mne ovšem chraň komediantský pánbůh! Je však pravdou, že divadlo jako výchovný prostředek užívali lidé tak moudří jako J. A. Komenský a že už on poukázal na věci, které se u nás v praxi projevují také. Třeba to, že vystupování před obecenstvem pomáhá získat potřebnou sebedůvěru a rozšiřuje schopnost komunikace obecně. Že péče o hlasový projev se velice dobře projevuje např. u lidí, trpících následky rané mozkové obrny. Že naši nevidomí a slabozrací kamarádi se na jevišti cvičí v prostorové orientaci (a spadne-li náhodou někdo z jeviště, nevídáno, vyleze zase nahoru, jede se dál). Že se lidé učí navzájem si vyhovět, spolupracovat, přizpůsobovat se jeden druhému a být tolerantní, což v naší partě jde bez problémů.

Verva se už potýkala s lecčím — v penězích se věru netopíme, nemáme jeviště a zkušebnu tvoří místnost zvící 20 metrů čtverečních (a kdo ví, zda ji budeme mít i nadále), ale problémy s mezilidskými vztahy to rozhodně nejsou. Což je také jeden — možná, že hlavní — důvod, proč naše divadélko existuje už bezmála 20 let.

Jsme totiž v prvé řadě bezvadná parta, v níž má každý své místo, zahraje si, ať je jeho šikovnost větší či menší. Zkouší se bez režiséra, kázeň je naprosto neformální a spontánní a víc než kázně

Z PŘEDSTAVENÍ JAK JE DŮLEŽITÉ MÍTI FILIPA

je tu legrace. Někdy je to legrace dost „na tělo“, ale mezi sebou si na urážení nepotrpíme. Někdy se tomu sami divíme, ale jsme schopni při dvouhodinové zkoušce 1 × týdně nastudovat za sezónu dvě představení.

Většinou to bývá pohádka pro malé diváky — autorku máme vlastní a má jich na kontě už několik. Jsou nám psány „na tělo“ a my si v nich nejen zahrajeme, ale také zapějeme, v nejhorším případě i zatančíme. Zpíváme rádi, leč často za cenu utrpení našich kamarádů — muzikantů, absolventů Konzervatoře pro zrakově postiženou mládež. (Že se Vervy dosud nezřekli, je dalším důkazem naší vzájemné tolerance.) Každoročně máme také jedno představení pro dospělé. Dramaturg se tu věru vyřádí (znám to z vlastní zkušenosti), má-li najít hru, v níž by si všichni zahráli, v níž se bude počítat s našimi menšími možnostmi pohybu a naopak s velmi dobrou kulturou řeči a recitačními schopnostmi, které naše děvčata už mnohokrát prokázala. Nesnažíme se o nějaké formální výboje, spíše spoléháme na to, co je naší silnou stránkou. Nemůžeme se opřít ani o techniku a kostýmy — scénickou výpravu si děláme doslova „na koleně“ po domácnostech, šijeme a pleteme si sami, na osvětlení a kulisy jsme prostě museli rezignovat.

Ale ani to nám nevadí a tak jsme v posledních letech uvedli nejen naše pohádky, ale také frašky H. Sachse, ba i konverzační komedii O. Wildea Jak je důležité míti Filipa. Teď právě jsme zase sáhli po klasice, tentokrát málo známé a z málo známé oblasti. Okouzlily nás totiž staročínské hry svým půvabem a moudrostí i svou programovou antiiluzivností, která nám dovoluje udělat z materiálního nedostatku přednost. Později se těšíme na návrat k pohádce (vdala se nám princezna a odešla za svým princem) a na podzim, doufejme, na další vtipnou komedii, plnou krásných rolí.

Tohle stálé těšení je něco nového, bylo pro nás vždy útěchou v životě, který nikdo nemá lehký. Takže co si přejeme jako celek do budoucnosti? Prostě — trvat. Najít třeba ještě nějaké nové členy nebo jen kamarády a dál hrát před našimi diváky v Praze, Chomutově, Jánských Lázních, Železnici, na přehlídce SI ve Zlíně a dál dávat radost sobě navzájem a snad i našemu publiku.

Libuše Zušťáková

Z PŘEDSTAVENÍ JAK JE DŮLEŽITÉ MÍTI FILIPA
(ÚDA PRAHA 1987)
FOTO: ARCHÍV

KAPITOLY Z ČESKÉ DRAMATIKY PO ROCE 1945 I.

V tomto čísle uvádíme nový seriál nazvaný Kapitoly z české dramatiky po r. 1945. Chceme v něm nabídnout vám, našim čtenářům a aktivním divadelníkům, přehled o dramatice posledních desetiletí, k níž dosud souhrnný materiál chybí. Nepůjde nám o vyčerpávající historii, spíše o postižení základních trendů dramatiky a nabídku některých zajímavých textů, které by se mohly stát inspirací pro divadelní soubory. Jde tedy o seriál na pomezí historie a dramaturgie a jako takový vás bude oslovovat pravidelně v každém čísle.

I. OKUPAČNÍ PŘEDEHRA

Logika poválečného dramatu se (ostatně jako většina aspektů poválečného života) začala odvíjet už za okupace. Tato tragická „podivná mezihra“ mezi první republikou a poválečným hledáním nového společenského uspořádání narušila dosavadní cesty dramatu a zároveň předznamenala mnohé z jeho pozdějších osudů. Tehdy se české divadlo a tedy i původní drama poprvé setkalo s velmi účinnou politikou cukru a biče nacistického režimu, který si uvědomil, že umění, a v české společnosti právě divadlo, je jednou ze spolehlivých cestiček k duši i tělu národa, k formování jeho žádoucí podoby. Poprvé se české drama střetlo s promyšlenou strukturou státní byrokracie usilující o přeměnu umění v ideologický a mocenský prostředek pomocí rozsáhlé sítě motivačních prvků: a divadelními institucemi, které měly direktivně řídit divadlo politicky žádoucím směrem, s různou podobou a mírou nátlaku na kolaboraci s okupanty (počínaje státními cenami a lukrativními nabídkami ke spolupráci, přes organizová-

ní vynucených, kompromitujících a zavazujících projevů loyality — např. hold umělců režimu v Národním divadle, až po vydírání a hrubý existenční nátlak) a konečně s cenzurou, která od pasívních škrtů směřovala k aktivní metodě normativní dramaturgie a k vyvolávání a posilování vnitřní autocenzury.

Kulturní politika okupantů přerušila vývojovou kontinuitu českého dramatu — násilně byla z divadelního života vytěsněna řada dramatiků, včetně stěžejních autorů (a to bez ohledu na to, zda šlo o autory doma, v emigraci nebo dokonce nežijící: K. Čapek, V+W, O. Fischer, F. Langer, V. Vančura, později i V. Nezval a další), za nežádoucí byly považovány i konkrétní umělecké styly a poetiky („zvrhlé" avantgardní umění), což vedlo k citelnému okleštění dosud širokého stylového a žánrového rejstříku. Dominujícím žánrem se stala historická, nebo spíše pseudohistorická hra, konvenující české opozici i oficiální kulturní politice — obě chtěly na příkladech z minulosti demonstrovat své ideály. Jeden z mála českých dramatiků, hlásících se otevřeně k nacistické ideologii, František Zavřel, už v roce 1937 dokončil trojdílný cyklus Heroika jako základ pozdější pentalogie Polobozi (1941) — v Zavřelově pojetí Hus, Kristus, Valdštejn, Caesar a Napoleon (v původní trilogii figuroval ještě Nietsche a po válce prý chtěl napsat Stalina). Proti tomu hra Zuzana Vojířová dramatika a režiséra Jana Bora, jeden z nejúspěšnějších textů své doby čerpající námět z okruhu populárních milostných dobrodružství posledního Rožmberka Petra Voka, přinesla typické motivy opoziční české rezistence: lásku k rodné zemi, baladický sentiment, uhájení své identity navzdory tragickému osudu. Ohlasy někdejších Bozděchových historických komedií jsou naopak prokazatelné v další populární hře této doby, ve veselohře Karla Krpaty Mistr ostrého meče (1940 — dnes je známější ve filmové adaptaci pod názvem Počestné paní pardubické) — divácky přitažlivý byl rušný děj plný zápletek a nečekaných rozuzlení, jakýsi vzdálený ohlas svobody renesance, pikantní milostné vztahy a choulostivé situace, a konečně závěrečné poslání, že i člověk ponížený dojde svého uznání. Krpatova veselohra se za okupace stala snad nejhranějším kusem na ochotnických jevištích právě proto, že ideálně spojila potřebu úniku z tíživé atmosféry Protektorátu s potřebou vyjádřit odpor vůči stávajícím poměrům a naději na lepší svět. Plačtivý sentiment na jedné a více či méně nezávazná komediálnost na druhé straně byly dva póly, mezi kterými se nejčastěji pohybovala dramatika běžných repertoárových činoherních divadel, přitom většinou čerpala náměty buď z historie (životopisy slavných historických osobností) nebo z cizího prostředí — obé zaručovalo onu zpravidla nevelkou únosnou míru protirežimní kritičnosti a obvykle velký prostor pro sny, umožňující zapomenout na tíživou realitu. V různé kvalitě a v různém provedení bychom mohli v této souvislosti hovořit o převážně životopisných hrách Františka Kožíka (Shakespeare 1940, Komediant 1943, sentimentálně básnivá pohádka Meluzina 1943), historicko-filozofických dramatech Stanislava Loma (Karel IV., Člověk Odysseus), ve kterých byly dokonce poněkud přepjatě shledávány jisté názvuky nietschovského heroismu, o konverzačních a společenských dramatech populárních autorů Viléma Wernera (Červený mlýn, Život je samý zázrak) a Franka Tetauera (proti své tvorbě ze 30. let se také obrátil do minulosti: Život není sen — životopisná črta o B. Němcové —, Zpovědník, Zápas draků, Znamení býka) atd. atd. Právě v této skupině dramat a autorů byly velmi nejasné hranice mezi komerčním zájmem využívajícím okupační divadelní konjunkturu a resistentním postojem.

Nejpodstatnější texty a tendence tedy do českého dramatu vnesla i v tomto období avantgarda, jejíž prapor až do osudného března 1941 třímal E. F. Burian.

Především vyvolal v život nesmrtelnou Manon Lescaut Vítězslava Nezvala (1940), která překvapivě okouzlila protektorátní publikum krásou jevištního verše, bohatou lyrickou metaforikou a nesplněnou touhou po lidském štěstí, lásce a čistotě, po krásném ideálu, který zlomí lidská bezohlednost. Právě na tomto textu učinilo české divadlo snad nejprůkaznější důležitou zkušenost s jinotajem, se zašifrovaným politickým apelem, který často (jak to ostatně známe z nedávných let) divák v těchto letech objevoval i ve zcela nevinných pasážích, ostatně i v komerční operetní a kabaretní produkci. Právě Burian byl v tomto ohledu nejcílevědomější, s programovou okázalostí odmítal nařizované německé tituly a podařilo se mu udržet v D 40 sezónu zasvěcenou původnímu českému dramatu: zde mimo jiné debutoval i Jan Drda. Z mladých autorů Burianova okruhu se nejostřejšího a nejčitelnějšího jinotaje dobral Jaroslav Pokorný hrou Plavci (skupina lidí čeká na převozníka přes řeku zapomnění — tou je míněna přechodná doba „Protentokrátu", jak přezvaly Protektorát tehdejší anekdoty — na druhý břeh, který symbolizoval poválečnou socialistickou společnost). Schopnost mluvit se svým publikem mezi řádky se českému divadlu mnohokrát hodí v budoucnosti.

V okruhu avantgardy však zůstal uchován a byl dále rozvíjen především typ Burianovy scénické adaptace ze 30. let, která byla předstupněm dnešní tzv. otevřené (alternativní) dramaturgie. Ostatně oživení této metody tvorby dramatického textu se promítlo i do běžných repertoárových činoher — zde ovšem bez vazby na konkrétní jevištní poetiku, naopak spíše ve snaze získat vhodné literární impulsy, příběhy a charaktery a doplnit tak nedostatek dramatických textů (např. scénické adaptace Miloše Hlávky a Václava Renče). V prostředí mladých avantgardních divadélek naopak Burianova metoda spolu s impulsem dramatického pásma Jindřicha Honzla (Román lásky a cti v Divadle pro 99) a pod tlakem vnějšího omezení tzv. literární koncesí vyústila do specifického tvaru jevištního pásma, postupně až jakéhosi revuálního útvaru, který ve Větrníku režisér Josef Šmída nazval „jevištní povídkou". Tyto útvary měly své předchůdce i v revuích a forbínách Osvobozeného divadla a protipól v mnoha komerčních, převážně kabaretních produkcích (např. velmi úspěšném Rozmarném zrcadle Jana Snížka). Principu pásma také využil Jaroslav Průcha, když na podzim 1944 tajně připravoval (v době uzavření všech českých divadel) pásmo monologů ze života staré gardy českých herců Hrdinové okamžiku. Šmída svůj princip jevištní povídky vztahoval k tradici české humoristické literatury, zejména ke Švejkovi, ale také ke K. Poláčkovi nebo tehdy oblíbeným soudničkám F. Němce. Mezi vrcholné texty tohoto typu patřil ve Větrníku i Limonádový Joe začínajícího literáta Jiřího Brdečky.

Parodickou postavou limonádově dokonalého hrdiny se Brdečka poprvé výrazněji prosadil zejména mezi čtenáři své generace, když v roce 1940 uveřejnil v časopise Ahoj na neděli první sérii parodických povídek z Divokého západu pod názvem „Limonádový Joe, cowboyka, jaká má být", doplněnou vlastními ilustracemi hrdinů a zloduchů v širokých sombrerech a se zvonícími ostruhami. Tento text zapadl do vlny tehdejších parodií pokleslé literatury, v Ahoji na neděli před Limonádovým Joem vycházela např. zkarikovaná dobrodružství neohroženého detektiva Leona Cliftona. Na definitivní verzi textu pro Větrník (premiéra v březnu 1944) je patrná i ruka režiséra Josefa Šmídy. Jestliže v Ahoji na neděli šlo o řadu epizod s množstvím vedlejších postav spojených pouze základní fabulí vztahu Joa k Winnifred, pak tady byl příběh soustředěn k pistolnickému městečku Cowtownu, k postavám Joa, Winnifred, jejího otce Ike Kugglese, dvou padouchů bratří Douglase a Horáce St. Clair, polepšené barové zpěvačky Tornado Lou a osobního střelce pana Douglase, odporného zabijáka Grimpa. Vedlejší postavy už pouze doplňují konkrétní situace, z původního textu zbyl pouze Buffalo Bill jako profesionální hrdina, který redaktorovi místního plátku poskytne interview, je zachráněn Joem před smrtí a odvděčí se mu prostřednictvím za roh střílejícího koltu. Jestliže pozdější verze Limonádového Joa pro jeviště a scénář pro film už byly ucelеným dramatickým tvarem, verze pro Větrník zůstala řadou samostatných skečů. Zlo bylo samozřejmě potrestáno, ale ještě bez pozdějšího zproblematizování dobra a zla známým sloganem „Padouch

nebo hrdina, my jsme jedna rodina". Původní verze povídek v Ahoji na neděli byla parodií pokleslé morzakorové a rodokapsové literatury, verze Větrníku zároveň zesměšňovala konzumenty této literatury a její filmovou podobu: do titulní postavy se promění postava „čtenáře morzakoru", který v prologu čte první stránky nového vzrušujícího románu, do pistolníka Grimpa se naopak promění postava pana Ponrepa, který diváky v následující scéně prologu uvede do prostředí pistolnického městečka. Kvality textu však zůstávají především v rovině literární parodie využitím archaizujícího jazyka, groteskních nadsázek a fantaskního pábení na notoricky omílaná témata kovbojských rodokapsů. V textu jsou časté epické pasáže, kdy postavy vyprávějí své barvotiskové osudy. Tam, kde se Ike Kuggles chlubí vzděláním své dcery (výklad Homéra!), vzpomeneme na středoškolskou učební látku v prostředí Osvobozeného divadla. Limonádový Joe byl ve Větrníku směsicí zábavy, studentské „hlíny", satiry — jakoby analogický světu Zbabělců Josefa Škvoreckého: chceme se bavit, žít a užívat si i v atmosféře Protektorátu, bez pachuti tragického heroismu doby. Ovšem i scény Limonádového Joa (zvláště v konkrétní inscenaci) obsahovaly vděčně přijímané jinotaje: když třeba Douglas čte v zábavné rubrice místních novin, že „stoupl u nás počet zastřelených pistolníků o plných pětadvacet procent", a nebo denunciaci jako vystřiženou z Árijského boje, že existuje prozatím nejmenovaná ulice, která neslouží ke cti pistolnickému Cowtownu; chování pistolníků ve Šmídově inscenaci také podezřele připomínalo nadutost skutečných německých hrdlořezů.

Ze strojopisného scénáře, který se uchoval u pana Josefa Lipše (jednoho z píseckých ochotníků, kteří Limonádového Joa uvedli zhruba ve Šmídově inscenačním řešení ve svém divadle a jemuž děkujeme za laskavé zapůjčení vzácného materiálu), uvádíme ukázku na str. 26—28.

Josef Herman

OBJEVOVÁNÍ

Z MUZIKÁLU POHÁDKA MÁJE
V HUDEBNÍM DIVADLE V KARLÍNĚ
(NA FOTOGRAFII LADISLAV ŽUPANIČ
A KAREL GULT) REŽIE PŘEDSTAVENÍ
ZDENĚK POSPÍŠIL
FOTO: JAROMÍR KOMÁREK

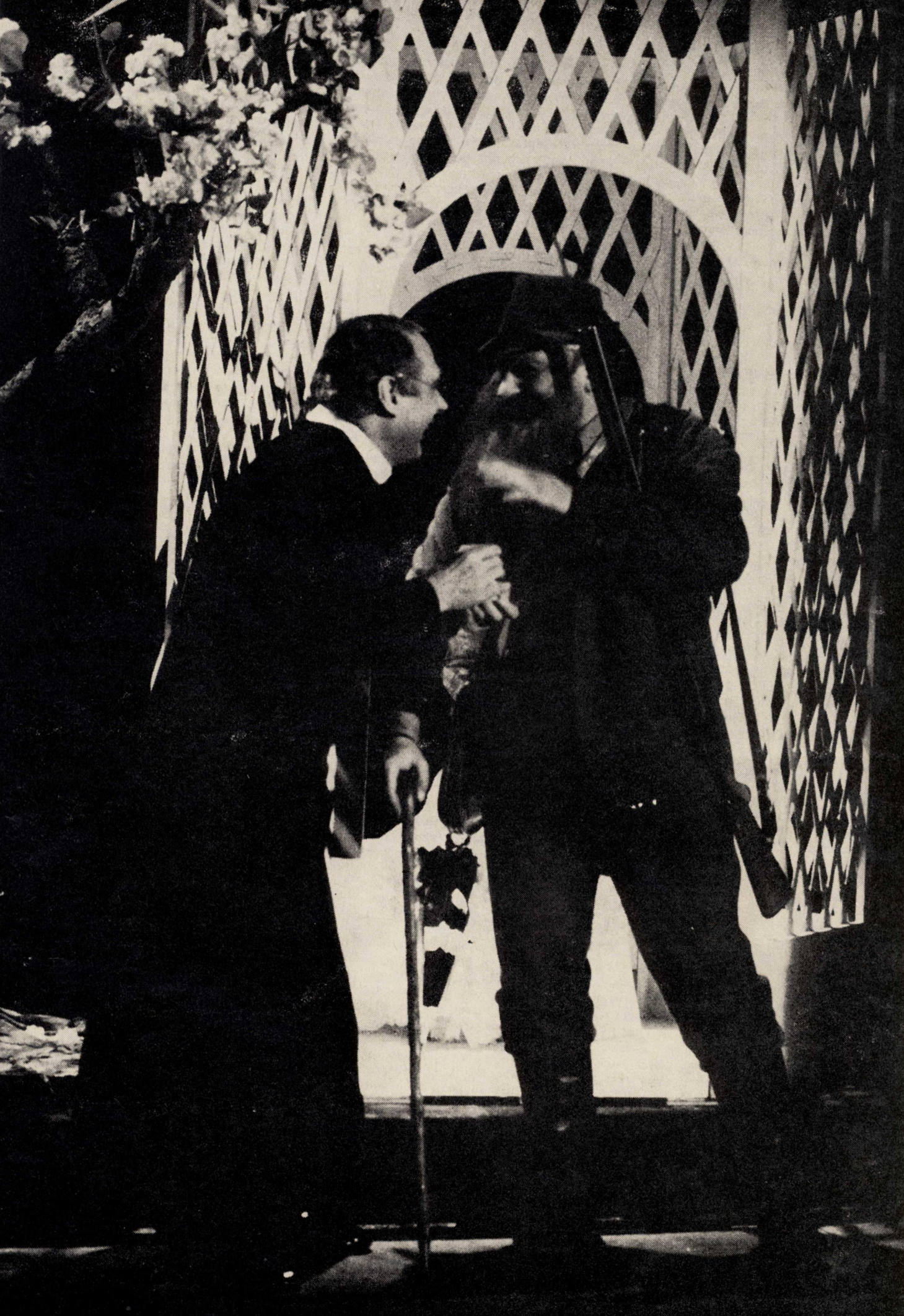
Léta jsme říkali, že mnohé podněty přicházejí profesionálnímu divadlu z divadla amatérského a takové tvrzení bývalo dokonce obhajobou perspektivnosti amatérské činnosti, pokud jsme potřebu takové obhajoby pocítili. Je to jistě tvrzení pravdivé, pokud o oněch podnětech hovoříme jako o variačním rozvíjení motivů na širší půdě poetiky, která nepřišla od amatérů, ale od několika málo studiových scén profesionálních. Netvrdím samozřejmě, že veškeré tolik oceněné hledačství amatérských skupin bylo pseudohledačstvím, bylo však pohybem v teritoriu, které vyznačilo několik málo zkušených objevitelů, kteří většinou osobně podněcovali další výzkumné programy. Zasedali v porotách a hodnotili — jak jinak než ovlivněni svým vlastním uměleckým názorem — na seminářích učili poetice, jež byla jejich vyznáním. Jinak to asi nejde, nikdo nevystoupí sám ze sebe a nebylo by to ani umění, kdyby tu subjekt nehrál nejvýznamnější roli.

Ale v dějinách vždy přicházely osobnosti, v nichž se obraz doby prolal s jejich originálním duchem a vytryskla idea, která objevila nový prostor pro uvažování či pro uměleckou tvorbu. Na tomto prostoru pak vždy probíhá další práce — originálnější umělci a myslitelé mapují detaily nového území a tedy vlastně v mikrokosmu také objevují, ti méně originální si pouze vykračují a tím daný prostor konzumují. Myslím, že toto vše by bylo v pořádku, kdyby byla po zásluze oceněna míra objevitelství včetně dílčích nálezů a kdyby tyto dílčí nálezy nebyly vydávány za objevy epochální. Mohu se samozřejmě mýlit, ale domnívám se, že kdyby byl vyjasněn tento rozpor, odpadly by i spory divadelních „konzervativců" a zastánců nedávné „avantgardy".

Staromilci nazývali objevy avantgardních souborů „pseudointelektuálním pohráváním", zdůrazněnou touhou po sebevýpovědi „nudným sebepředváděním" a módní racionální metaforikou „chladnou ambiciózní kombinatorikou". V méně zdařilých případech měli pravdu, v těch povedenějších experimentátorům křivdili, neboť jim upírali základní vůli objevovat i nesporný přínos k ozvláštnění divadelní komunikace. Avantgardisté vytýkali „staromilcům" napodobování profesionálních vzorů, opět v méně povedených případech právem, v povedenějších nespravedlivě, neboť i tady byla tvořivost a docházelo k mikroobjevům, avšak v prostoru vykolíkovaném nikoli včera, ale především.

Myslím, že hlavní vinu na tom, že se tyto dva tábory až na nepatrné výjimky nedomluvily, neměla ani tak pouhá netolerance, neboť ta by vedla pouze k tomu, že by jeden druhého ignoroval, ale přímo povýšenost, která nutila jedny slovně odrovnat a umělecky zpochybnit ty druhé. Jen povýšenost mohla vést na obou stranách k výrokům (s pejorativním přízvukem) „Ale to je herecká záležitost!" a naopak „Zase ňákej experiment!"

K experimentům skutečným nedocházelo zase tak příliš často a většinou nebyly slaveny ani jednou z uvedených protistran. Když v roce 1977 nastudoval Zdeněk Pospíšil s někdejší pražskou Lucernou Uhdeho a Štědroňovu Baladu pro banditu, zavládlo všeobecné zděšení. Poroty později (zhusta v době, kdy inscenace přece jen už poněkud vyčpěla) tvrdily, že ji teprve teď mohou jaksepatří ohodnotit, neboť se teprve teď usadila, ale nebylo tomu tak. Inscenace doznala za celých čtrnáct let existence změn poměrně nepatrných a jestli kdy byla svěží a kompaktní, pak v počátcích, kdy interpreti byli mladí a prostřednictvím hry vyslovovali svůj generační názor „ke dni." Přesto představení neprošlo ani mezikrajovou přehlídkou v konkursu na Šrámkův Písek (neboť to prý nebyly malé formy), ani výběrem na Hronov (neboť to prý nebylo divadlo.) Na Hronově se pak ocitlo mimo program, zazářilo u diváků, ale stále vzbuzovalo rozpaky: někteří mu vytýkali podbízivost a nedostatek hloubky, jiná převahu písniček, nejčastěji však nedostatek tvořivosti(!), vždyť je vytvořil profesionální režisér. Ono zmýtizování a značně rozporné chápání „tvořivosti" (lépe tajně opsat než veřejně převzít) bylo tehdy velmi rozšířené. Rozpaky pramenily i z toho, že Balada byla jednoznačně i diváckým představením, nebyl to však bulvár a hloubka se mu nedala upřít a takové inscenace byly výjimečné (a jsou dodnes). Nemohu se zbavit dojmu, že i neproniknutelná hranice stavěná mezi „diváckým" a „uměleckým" představením, která dnes velmi hmatatelně zabíjí divadlo, má svůj původ v povýšenosti, kterou si divadelní umění vydobylo za socialismu z obranných důvodů vůči antiintelektuálním snahám režimu. Podbízivostí bylo zváno takřka všechno, co působilo na jiné stránky divákovy osobnosti, než je záliba v intelektuálních rébusech. Vzpomínám si na řadu hronovských debat o tom, jak se soubor dokázal poprat s nehratelným textem. V zápase sice nezvítězil, představení se nelíbilo, ale byla absurdně oceněna dramaturgie, neboť o výsledek nikomu nešlo, a uvědomělý divák měl být součástí laboratorního personálu, jenom aby se proboha nestal „konzumentem". Ona kýžená absence zážitku z představení, nahrazovaná zážitkem z vlastní intelektuální potence mohla najít příznivce ve spojení s proti-



režimním cítěním většiny, vždyť bylo skvělé podílet se jakkoli, třeba i pouhou účastí v hledišti a smíchem, na zakázané kritice.

Přiznám se, že si nemyslím, že by současný nezájem diváků o divadlo pramenil z jejich unavenosti, vyčerpanosti ze stresů plynoucích z ekonomických nejistot a příklonu ke „konzumu". (Pojem konzum ostatně vůbec nepovažuji za šťastný). Vidím v něm spíše důsledek demokratizačních tendencí a touhy po navrácení přirozeného poslání divadlu, které za přirozených okolností nemůže být místem, kde výlučná skupina lidí sděluje skupině méně exkluzívní pravé a vyšší hodnoty. Dnes už asi budou lidé méně ochotni nechat se poučovat a viditelně vychovávat. Divadlo si vždycky muselo vážit svého diváka a s tím k němu přistupovat, neboť je na něm ze všech druhů umění nejzávislejší. A pokud cení své ambice více než divákovu recepci, škodí jen sobě.

Ale vraťme se k divácké, přitom však zcela novátorské Pospíšilově Baladě pro banditu. Po premiéře byla přijímána s rozpaky a za tři čtyři roky se začaly nenápadně objevovat postupy velmi podobné, které už ovšem byly přijímány s nadšením jako nádherné objevy: Koberec vymezující arénu, kytary jako zbraně i předměty denní potřeby, červené stuhy jako symbol výtrysku krve a smrti. V tichu, aby porotci neslyšeli, jsme si tenkrát šeptávali, že nejlépe je na tom ten amatérský režisér, který stačí objet hodně přehlídek a který se v tichu dívá. A sklízí pak ceny. Ale v té době sděloval Zdeněk Pospíšil „lucerňákům" při víně, že dnes už by tu baladu dělal úplně jinak.

Píši teď o tom, protože se loni tentýž Pospíšil vrátil ze Švýcar a místo aby — jak mnozí očekávali — nastoupil v nějakém sklepním divadle, kde by dával jakési filozofické moritáty, nastoupil jako ředitel do nejvysmívanějšího Hudebního divadla v Karlíně, nechce slyšet o „chudém divadle" a hovoří o efektech, o snu, romantice a velké podívané.

Přiznám se, že s trochou zadostiučinění sleduji zděšení v divadelních kruzích. Co teď s tím? Jak přiznat experiment a nesporný vývoj na území, které nejsou ochotni „diplomaticky uznat"? Je to podobná situace, jako když Rostand vstoupil do všeobecného přesycení realismem se svým Cyranem. Podbízel se? Určitě a chválabohu! Netvrdím, že právě poslední Pospíšilovo představení Hra na pohádku máje musí být nutně nositelem té jediné perspektivní poetiky. Nemá však nic společného s divadlem racionální metafory (či jevištní metonymie?), které je zřejmě již mrtvé. Tvrdošíjné objevy na jeho půdě si nebezpečně zahrávají s diváckou trpělivostí a nerespektují vývoj. Hra na pohádku máje je naprosto jiná: na scéně se objevuje kočár tažený živým koněm, ohňostroj, vodopád, cáry mlh a krásné kostýmy, lidé se vznášejí ve vzduchu... Scéna tone v přepychu. Kýč? Nebezpečí tu je, neboť v méně citlivých rukách by se jím divadlo tohoto typu snadno mohlo stát. Ale kýčem bylo často v takových rukách i divadlo racionální metafory. Domnívám se, že Hra na pohádku máje není kýč, ale krok ke skutečně nové poetice nebo alespoň popření té staré. A takový krok už bylo načase udělat. Jelikož však skuteční novátoři neměli nikdy na růžích ustláno, bude asi ještě chvíli trvat, než si lidi zvyknou. A nepochybně i amatéři se dříve či později budou muset s existencí takového a podobných pokusů vyrovnat.

—rčk—

Jam session klaunského tria

Po dva večery — 12. a 13. února tohoto roku — hostilo jeviště Realistického divadla na Smíchově trojici francouzských herců, kteří pod titulem „Des Clowns..." sehráli dvě představení, jež rozčeřila stojatou hladinu pražského divadelního života příjemnou změnou. Před zcela zaplněným hledištěm Realistického divadla podnikla francouzská trojice vzrušující dobrodružství proměny herce v klauna.

V odpoledních hodinách před druhým představením se v klubu RD konala tisková beseda za účasti francouzských hostů ředitele Francouzského institutu E. Denise v Praze a jeho tiskové mluvčí — a bohužel za zcela nepatrné účasti zájemců z řad divadelníků a novinářů. Po krátkém úvodu ředitele Francouzského institutu E. Denise, v němž shrnul nepříliš bohaté kontakty naší a francouzské divadelní kultury v posledních letech a seznámil s projektem francouzského týdne v Praze (3.—10. 6.), který mimochodem slibuje velmi poutavý program, mimo jiné kontakty s posledními díly Ariany Mnouchkinové a Petera Brooka, byl dán prostor k diskusi. Trojice sympatických herců, jejichž věkové rozpětí mezi zhruba 25 až 40 (?) lety znejasňovalo tvrzení v programu, kde je toto představení označováno za studentskou produkci, objasnila vznik a dosavadní historii představení „Des Clowns..." a dala nahlédnout velmi otevřeně do tvůrčí kuchyně. Představení se zrodilo na festivalu v Avignonu 88, kdy čtyři absolventi konzervatoře začínají spolupracovat na projektu, jenž vyústil v založení „ateliéru Maria Gonzalese", z jehož dílny je na příštím ročníku avignonského festivalu uvedeno představení Klaunů a vzbudí zde značný rozruch. Od té doby má za sebou více než stovku repríz, herci s ním sjezdili značný kus světa a vystřídalo se v něm několik obsazení. To, které hrálo v Praze, je mixáží dvou skupin, jež je v poslední době udržovaly. Překvapením pro zúčastněné byl fakt, že tímto zájezdem představení končí a v Bratislavě, kam měli z Prahy namířeno, bude mít svou derniéru. Na dotaz, zda to není škoda, neboť Klauni vzbuzují stále bouřlivý ohlas (viz pondělní repríza v RD), prozradili francouzští hosté, že pociťují už značnou únavu a opotřebovanost a z ní plynoucí nutnost nabrat síly v nové práci. Takže po derniéře se rozcházejí a každý z nich bude pracovat na vlastním projektu. Pocit únavy a opotřebovanosti plyne ze zvláštního charakteru představení, jež stojí a padá s jedinečností improvizace a citlivé partnerské spolupráce. „Každé představení Klaunů je jedinečné, založené na vzájemném vztahu publika a jeviště, které však nikdy neshlíží na diváky svrchu", napsal o svých dojmech Richard Monod. „Celá hra vychází z vyzrálého projektu s vlastní strukturou, z virtuozity herců (vynikající a působivé výkony žonglérů, postavy z komedie dell'arte, fyzické výkony Artauda a Lecoqa, Daria Fo, kabaretní a cirkusová čísla), přesto je však schopno nejrůznějších odboček, překvapení a náhod, které posunují děj dopředu. Představení, jež počítá se spoluúčastí publika, ale nevtahuje ho do záludných pastí a zastaralých mýtů „divadla se spoluúčastí". Představení, které sice nechává jeviště a hlediště jakoby oddělené — jedni sedí proti druhým — ale které podněcuje dvojí vzájemný vztah: současně naslouchá svému partnerovi a odpovídá mu na veškeré jeho narážky, současně však naslouchá i publiku, mluví k němu, odpovídá mu. Takové je rozjásané a vytříbené divadelní představení, které nám nabízí Mario Gonzalez. Takovým ho stvořil."

Režisér Mario Gonzalez, duchovní otec Klaunů, je původem z Guatemaly, vystudoval architekturu, tanec a divadlo ve Střední a Severní Americe, v roce 1967 přichází do Francie, kde vystupuje nejprve jako herec (spolupracuje s Arianou Mnouchkinovou i Bennem Bessonem), režíruje v Německu, Švédsku, Belgii, Jugoslávii, Itálii, spolupracuje s filmem a je profesorem pařížské konzervatoře, jakož i jiných ústavů podobného typu v Göteborgu, Bruselu a Montrealu. V tomto roce bude hrát Geronta ve Scapinových

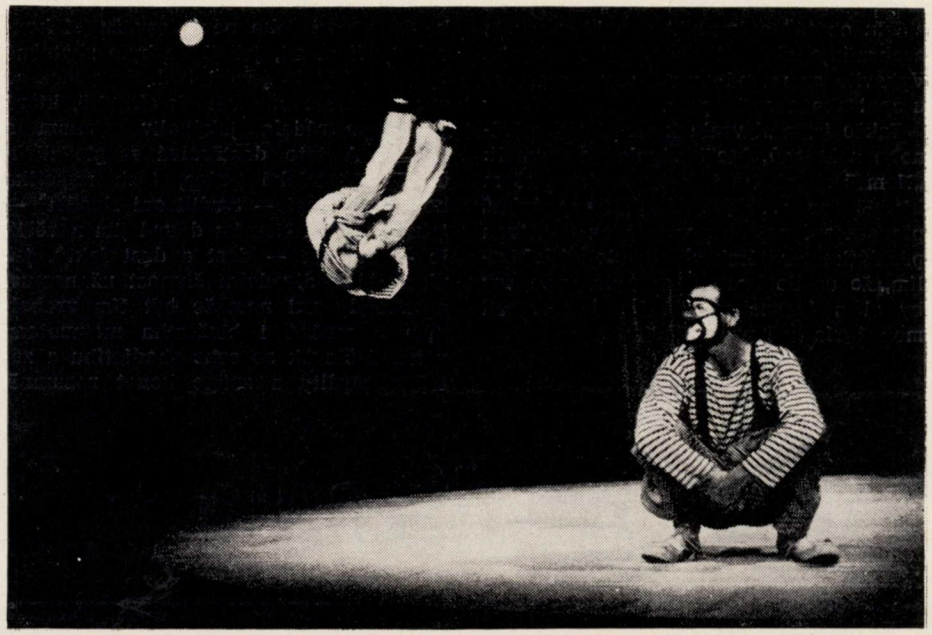
šibalstvích v režii J. P. Vincenta. Leč zpět k našim francouzským hostům. Diskuse otevřela cenné téma improvizace, jejích možností i limitů, s nimiž představení pracuje. Podle tvrzení herců nejde o totální improvizaci, ale o vytvoření určitého materiálu, kterým může být písnička zrovna tak jako akrobatické číslo, říkanka, pohybová kreace či cirkusový gag, z něhož herec vybírá pohotově podle okamžité situace a partnerovy reakce. Zároveň tak neustále tento zásobník materiálu rozvíjí a doplňuje.

Mario Gonzalez formuje herce laskavě i přísně, vede své žáky k soustředění a k radosti ze hry, ke vzájemné úctě k té nejvyšší tvůrčí a osobní odvaze, formální fantazii a hlubokému poznání duše i fluida stávajícího okamžiku.

„Klaun je jako ekolog", říká jeden z herců, „nic nevyhodí, nic nezničí, aniž by se předem nepokusil z toho něco vytvořit". Jeho myšlení pracuje od gesta ke zvuku a od zvuku ke slovu — v duchu Artaudovy zásady, že slovo nastupuje tam, kde končí možnosti pohybu. „Dohodnuté jsou první tři minuty představení — také pro orientaci osvětlovače — dále nastupuje dobrodružství improvizace." Takto volně vypuštěná rybka improvizace musí ovšem proplouvat složitým úskalím nástrah — od vzájemného neporozumění, střetu dvou nápadů či umíněného trvání partnera na nápadu neproduktivním až po úskalí nejobávanější: absence nápadu. Odtud znovu slova o únavě a opotřebování v neustálém kontaktu s partnerem i publikem.

Jedna z posledních otázek — co dál? — představují si svou budoucnost v klaunském kostýmu a nebo půjdou zcela odlišnými cestami, otevřela zajímavé téma vztahu klauna a herce. Francouzští herci upřesňují: nikdy se necítili být klauny, ale herci, kteří hrají klauny. Dobrý klaun je podle nich daleko víc než herec, respektive jen dobrý herec může být klaunem a naopak dobrý klaun musí perfektně ovládat jak herecké řemeslo, tak spoustu dalších činností. Musí umět zahrát Hamleta, aby mohl imitovat herce, hrajícího Hamleta. Musí umět dobře zpívat, aby mohl zazpívat falešně. Francouzské divadlo stojí a padá s řečí a mimikou obličeje, proto v opozici vůči tomuto trendu chtěli vyzkoušet divadlo, které se obejde beze slov a které se vyjadřuje tělem.

Zásadním požadavkem, kterým odlišují herce od klauna, je pocit radosti



ze hry, dobrodružství hravosti a improvizace, z něhož se rodí divadlo.

ZÁBĚR Z PŘEDSTAVENÍ „DES CLOWNS . . ." FOTO: ARCHÍV

Tento pocit provázel i jejich večerní představení. Začíná nástupem tří stejně kostýmovaných klaunů („jde nám o vnitřní odlišnost, ne o vnější charakteristiku") rozsvíceným hledištěm za tvrdošíjného pískání populárního trpaslíkovského pochodu. Už cestou na jeviště získávají první příznivce svým naivně přátelským a přitom nepodbízivým jednáním. Když se dostanou na jeviště, začne hra s diváky — po vzoru dopravní policie (ale úsměvné a velmi vstřícné) organizují příchod opozdilců a přesun diváků tak, aby všichni seděli. Teprve po této úvodní sekvenci, kdy je navázán kontakt s hledištěm, mizí klauni za trojdílnou červenou oponou a světla v sále hasnou. Začíná se sérií sólových výstupů, sledovaných ovšem partnery škvírou v oponě, inspirovaných tu pohybem (kalhotový striptýz), tu slovním spojením pronášeným komicky úzkostlivou češtinou („jsem ožralý"), tu rekvizitou (nafouknutý dětský balónek). Poté se trojice spojí, aby v perfektním pěveckém podání zazpívala trojhlasý madrigal, z něhož — podivme se — vyroste náhle etuda žravosti zakončená skvělou zubařskou scénou. Následuje několikaminutová improvizace na téma psí život, založená na rozhození rolí: dva psi, jedna fenka a jedna kost. Po vyčerpání nápadů se opět rozdělí a provádějí řadu akrobatických čísel, jimž vzájemně sekundují a mají-li nápad, zapojí se do hry, odvádějíce ji často úplně jiným směrem. Z pingpongové hry se stává disco a z něho projížďka na koni, jež končí přehozením koně přes rameno a odnesením za oponu (netřeba připomínat, že kůň je plodem imaginace!). Ze tří červených světýlek ve tmě vyčarují mouchy, ty se promění v knoflíky, semafor a zvědavé oči, jež pomrkávají do publika. Přichází divácky vděčná scéna, s oblibou uplatňovaná cizími herci v českém prostředí: „strč prst skrz krk" spolu s „třistatřiatřiceti stříbrnými stříkačkami" usilují o zlámání jazyka francouzských kolegů a vyvolávají bouřlivé gejzíry smíchu v publiku. Z rytmizace druhé předváděné říkanky se nenápadně rodí jam session jazzového tria — na imaginární bicí, basu a jazzovou trubku předvádějí pro muzikanty i nemuzikanty lahůdkovou etudu, jež vrcholí perfektně synkopovaným altovým songem. Bouřlivě aplaudující publikum si vyžádalo dva přídavky — perfektně intonovaný tříhlasý chanson a etudu s ruskou garmoškou.

Byl to hezký večer. Radost ze hry a hravosti prolnula z jeviště do hlediště, které skandovaným potleskem a živými reakcemi během představení potvrdilo, jak citelně tuto základní životadárnou sílu divadla postrádá a jak ji dovede ocenit. Přesto si závěrem dovolím dvě malá polemická proti: zmíněná rybka improvizace vypuštěná do volného moře představení narážela do četných korálových útesů; nápady se někdy rodí těžce a pomalu, příliš zřetelně čtu, že herci nevědí, jak dál, a pak namísto dobrodružství hravosti nastupuje zmatek diváka-čtenáře, který nezná kód, v němž je mu dáno číst; jindy je nápad obracen a ždímán s únavnou urputností (viz sekvence „strč prst skrz krk"), místy hravost bez plánu připomíná hravost dětí, jež má ještě daleko k divadlu. Druhá výtka směřuje k partnerství s publikem: po slibně rozehraném rozjezdu se bezprostřední kontakt s publikem omezil jen na asi tři momenty, v nichž herci zaznamenali a zpětně podnítili smích v publiku, kašel či smrkání jednoho z diváků. Ostatně v případě posledního ú-

konu jsem měla pocit, že „tonoucí se stébla chytá“ a kontakt s publikem zde zachraňuje absenci okamžitého nápadu. Vybavila se mi odpolední slova o únavě a opotřebovanosti herců.

Takže jsem si vzala k srdci výtku jednoho z kolegů, kteří odpoledne chyběli: „Nemáš chodit na tiskovky, pak na všem hledáš fousy..“ Jen lituji, že podobná představení nejsou pozvaná na některou přehlídku amatérských divadelníků. Myslím, že co do hravosti a radosti ze hry by si s francouzskými herci rozuměli možná víc než profesionálové.

Radmila Hrdinová

Klima pro divadlo

JAN CÍSAŘ

Seděl jsem — v těch mrazivých únorových dnech — u jednoho přátelského povídání o amatérském divadle. Rozhovořili se v něm především zkušení a osvědčení, v mnoha půtkách, prohrách i vítězstvích zakalení „leadři“. Používám tenhle termín schválně, protože tím chci aspoň trochu postihnout zkušenost, kterou mají vůdčí ochotnické osobnosti, jež samozřejmě především režírují, ale kromě toho také organizují, přesvědčují, shánějí, vymýšlejí, dodávají ducha, když je zle a znovu a znovu plánují, co se může a bude hrát, vykřesávají oheň i z nejunavenějších a získávají i ty, kdo se zařekli, že už nikdy nic nechtějí s divadlem mít společného. Zkrátka a dobře; tihle „leadři“, na nichž z největší části stojí práce a činnost amatérského divadla, si u toho stolu svorně a společně povzdechli, že není zrovna příznivé klima pro to dělat amatérské divadlo. Mysleli to asi takhle:

Dříve, před listopadem, bylo poměrně jedno, jakou práci člověk dělal, co v ní dělal a jestli vůbec v ní něco dělal. V tom věru bylo těžké nacházet nějaký smysl. Zatímco práce na inscenaci — ať už se zkoušelo cokoliv a jakkoliv — takový smysl měla.

A tak se všichni těšili na zkoušky, na potěšení z několika hodin, v nichž se dělo cosi, co mělo hlavu a patu, co šlo od něčeho k něčemu a co ještě občas navíc dávalo šanci říkat nahlas myšlenky, které se jinak říkat nemohly, alespoň mezírkou nahlížet do problémů, o nichž se mlčelo. Jestli jsem tomu povídání dobře rozuměl, tak taková zkouška byla cosi jako oáza, osvěžující koupel a příval sil, jež jinde bylo zbytečné vydávat. Byl to jakýsi bod, do něhož se soustřeďovala ona vůle k aktivitě, která jinde postrádala jakýkoliv význam a důvod. A tato dostředivá magie divadelní ochotnické práce, těch několika hodin zkoušení — tvrdili oni „leadři“ — jaksi zmizela. Nemám důvod jim nevěřit. Je — myslím — dost a dost faktů, jež ukazují, že divadelní činnost už nemusí a mnohdy ani nemůže být tím vrcholným a možná i blaženým momentem, v němž člověk ze sebe shodí tíhu a zátěž absurdity a začne konat rozumně, podle svého přesvědčení, věcně s vědomím, že spěje k nějakému skutečnému, hmatatelnému výsledku. A jsou tu zajisté i fakta další, která prokazují, že přibývá starostí, jež nutně odvádějí od myšlenek na divadlo.

Možná tohle všechno a ještě ledacos další, o čem ještě mnoho nevíme, protože to příliš nevnímáme nebo tomu nevěnujeme pozornost zahlceni otázkami a problémy jinými, působí, že klima není pro divadlo jakoby nejpříznivější. Z druhého konce — to jest z konce diváckého — je to třeba problém četnosti či nečetnosti obecenstva. Slyšel jsem nedávno hluboký povzdech jednoho z „leadrů“ profesionálního pražského divadla: Diváci nás opustili. A hned tento povzdech dále upřesnil: mířil především na diváky, kteří před listopadem tvořili onu nejnáročnější intelektuální diváckou vrstvu, pro něž divadlo — nebo alespoň ta jeho část, jež se pokoušela rozbít a překonat myšlenkovou sterilitu — bylo jakýmsi osvěžením ducha a posilou rozumu. Pro tyhle diváky chtěl a ještě možná chce soubor, v němž ten „leader“ pracuje, volně, svobodně dělat divadlo — nebo řekněme jistou část repertoáru — po listopadu. Pokud jsem mohl tento rozběh sledovat, zdál se mně míněný poctivě, seriózně; s vědomím, že české divadlo musí podstoupit zatracenou rvačku o ztracenou kvalitu. A nabídka, jež tu byla oné divácké vrstvě učiněna poměrně dost pestře, jak to onen rozběh umožňoval, nebyla přijata. Není už ten divák, jenž potřebuje ponořit svou duši do divadelní koupele a prociťovat, promýšlet, prožívat spolu s představením své bytí, svou existenci v tomto světě? Nebo si to tento divák hledá jinde?

Ostatně — když teď, ke konci února pohlížím na běžící pražskou sezónu, tak si říkám, že pro veřejnost — rozumějme divadelní veřejnost, jež se o divadlo hlouběji zajímá a cosi o něm ví, nespokojuje se jenom s letmými a nahodilými zážitky z představení, přec není tak nezajímavá. Má své události tak říkajíc „mimoinscenační“: znovu se vrátil do divadelního života Otomar Krejča, otevřelo se po letech bývalé divadlo Komedie jako divadlo „K“, soubory mají nová vedení, která jsou vždycky přinejmenším trochu tajemná: jak si povedou, co budou dělat, jaký kurs nastolí — a tím i dráždivá. Hraje se repertoár, jenž není fádní, šedivý, uniformní — i tohle svědčí o tom, že v divadle se cosi hýbe, co může vyvolávat zájem, co že se to hýbe a kam se to hýbe. A jsou tu i inscenační postupy, výsledky, které by možná po dlouhých letech mohly někdy a občas dát příležitost k výměně názorů, k tříbení kritických soudů a za jistých okolností vyrůst v cosi jako Událost, kterou divadlo pro svou pověst jako sůl potřebuje, neboť za touhle pověstí se chodí.

Zaděláno na to tu a tam bylo. Vezměte třeba jen Machoninovu kritiku Rajmontova Strýčka Váni v Národním divadle. To byl přece notný balvan hozený do vody. Jenže kruhy a vlny zčeřené hladiny se brzo uklidnily. Jen Jan Rejžek — jak píše ve svém „Deníčku“ (Scéna, 15. 11. 1991) spěchá do divadla, aby dohonil zmeškané, viděl, přesvědčil se, zažil. Připadá mně těch pár Rejžkových řádek, na to, k čemu dal Machonin podnět, o čem všem se dalo hovořit, zatraceně málo. Aby bylo jasno: nikomu nevyčítám, že tu Machoninem hozenou rukavici nezdvihl. Mě na tom prostě zajímá skutečnost, že ve chvíli, kdy má pražské divadlo — a chcete-li i české, protože tady by šlo o spor o principy interpretace, které se týkají velkého hlavního proudu současného divadelního jazyka — v ruce karty, z nichž by mohlo namíchat cosi, co by snad alespoň trochu přerostlo v poutavější — nikoliv jen divadelní, ale kulturní — záležitost, tak se toho nechopí. A opakuji — bylo těch šancí několik, zajiskřilo se a víc už nic. Jako by nikdo nechtěl, nikomu nestálo zato odkrývat a dobývat podstatu problému, jenž má svůj závažný dosah a obsah přesahující prchavý a pomíjející okamžitý dopad.

Snad je už trochu jasné, proč jsem spojil rozhovor oněch amatérských „leadrů“ s některými pohledy na pražskou divadelní sezónu. Spojuje obě tato tak zdánlivě vzdálená a rozdílná témata to, co nazývám klimatem pro divadlo. Proto jsem napsal, že nikomu nevyčítám ani stínem, že ten nebo onen námět nezdvihl, že z něj neučinil to, co by bylo možné a dokonce snad i v jistém směru záslužné. Mám prostě dojem, že jaksi všichni cítíme, že něco je ve vzduchu. Něco, co jsme nevyřkli, co asi zatím ani vyřknout nemůžeme, protože na to nemáme pojmy, protože dokonce teprve stojíme mezi dveřmi, do nichž jsme nevstoupili. A třeba se nám ani příliš vstoupit nechce, protože nevíme, co nás za těmi dveřmi čeká. Abych však nemluvil příliš nekonkrétně a tajuplně. Já si prostě myslím, že nás čeká — ať

chceme nebo nechceme — hledání a formulování smyslu divadla v naprosto změněných podmínkách života společnosti. Vždyť málokterý druh umění je tak otevřeným systémem jako je divadlo. Nemůže na nic čekat, všechny vlivy prostředí a okolí, v nichž existuje, na ně působí okamžitě, bezprostředně a skrze velké množství vstupů. Tím má být řečeno to, že do divadelního systému se ony vlivy dostávají nejrůznějšími kanály a z jistého hlediska každý subsystém divadelního systému i řada jeho komponentů se po svém dostává do kontaktu s prostředím, po svém je zpracovává a takto zpracované předává do celku systému. Proto nejde a nemůže jít o nějaké hlubokomyslné, obecné a abstraktní hledání nějakého všeplatného smyslu divadla dnes. Ale právě jen o citlivou, vědomou a pružnou reakci na každý podnět zvenčí, jenž ten nebo onen komponent či subsystém divadla zaznamená.

Na jedné straně je to třeba onen fakt, že divadelní zkouška ochotníků přestává v některých souborech být tím vytouženým a optimálním vzepětím sil, jež tu nacházely cílevědomé a tvořivé uplatnění. A na straně druhé třeba skutečnost, že letošní pražská divadelní sezóna přesto, že má velké obrátky, že je dynamická, že přinesla i některé impulzy, které nabízely cenné a lákavé možnosti k uvažování a přemýšlení o věcech divadelních, jako by se netrefovala do černého. Jako by se výstupy, jimiž jako celek reaguje na ony vlivy okolí, zatím míjely s něčím, co z jistého hlediska alespoň pro část diváků vytváří z představení onu duchovní a kulturní záležitost. Nikoliv — jak už jsem jednou napsal jenom záležitost divadelní.

Chci tím říci jedno jediné: klima pro divadlo se mění více, než jsme si možná zatím připustili. K lepšímu nebo horšímu? V mnohém to vypadá — zejména z ekonomického hlediska především a hlavně — že k horšímu. Ale přesto bych vůbec takto otázku nekladl. Prostě bych se spokojil s tím, že klima se začalo prudce měnit, že okolí a prostředí vyslaly a vysílají do divadelního systému tolik nových signálů, že nemůže existovat jediný komponent, jenž by jimi nebyl zasažen. A až se všechno trochu usadí, tak asi zjistíme s překvapením, že celý systém divadla, aby byl práv svému klimatu, je zcela jiný. Ale to už bude skoro vyhráno. Teď začínáme prodělávat bolestivý proces této proměny, jenž má tolik podob, že je ani v úhrnu nejsme schopni vnímat a uspořádat. Nezbývá než — jak už jsem jednou řekl — každý takový podnět zvenku registrovat a nelkat nad ním, jestliže se nám nelíbí, protože se dotýká jistých zvyklostí a ruší je. Je nutné zkoumat jaký má význam, co nám sděluje o vlivu okolí a co mění pokud jde o smysl té nebo oné funkce toho nebo onoho komponentu v divadelním systému, jaký mu dává nový smysl. Nebo — přinejmenším — jakého dosavadního smyslu jej zbavuje.

VLADIMÍR ADÁMEK
FOTO: KAREL RICHTER

Za Vladimírem Adámkem

Když jednou roku 1957 přišel Vladimír domů, svěřil se, že se na něho obrátil soubor Divadla Jiřího Wolkera, zda by přijal funkci ředitele. Pracovali jsme tehdy jako pedagogové na divadelní fakultě AMU a spolupracovali s Realistickým divadlem, takže jako vždy vše odpovědně zvažoval, ale nakonec svolil. V jedné ze svých osobních vzpomínek později napsal: „Štěstím jsem byl postižen především tím, že jsem mohl dlouhá léta pracovat v oblasti, která mému naturelu zřejmě vyhovovala a kde jsem mohl právě proto také něco udělat — v oblasti divadelního umění pro děti a mládež ...“

V. Adámek pocházel z Chrudimě (jeho předkem byl Bohumil Adámek, který napsal slavnou Saloménu), a už jako malý kluk se dostal Vláďa do styku s tajemstvím umění loutkářského. „To byla tenkrát pro nás děti veliká věc“, píše. „V nejhořejším patře Muzea pod promítací kabinou biografu získala sálek Ústřední matice školská. Ta tam vždy o nedělních odpoledních pořádala loutková představení pod vedením principála Járy Davida, ve všední den malíře pokojů.

Chodil jsem tam pravidelně napřed jako divák. V černém klotovém plášti mě však J. David brzo přijal za spomahače. Začal jsem držet loutky, na něž principál už rukama nedosáhl, a postupně jsem byl pověřován dalšími důležitými úkoly. Foukal jsem např. plavuň přes plamen svíčky k dosažení ohňových efektů při pekelných scénách a pak jsem někdy začal i „mluvit“.“ Divadlo mu učarovalo, takže ve 30. letech se věnoval v Chrudimi amatérsky této své lásce také jako herec, recitátor a dokonce i režisér.

Jeho povahovým rysem byla zvídavost a snaha dobrat se až ke kořenu věci, takže když byl v roce 1940 přijat na dramatické oddělení pražské Státní konzervatoře, měl už značný přehled o divadelním dění. Poté po ukončení aspirantury na moskevském divadelním institutu v roce 1951 patřil k našim nejvzdělanějším divadelníkům. Neuměl si představit praxi v současném divadle bez znalosti vzácných hodnot minulosti našeho i zahraničního divadelnictví. Vlastní tvorbu režiséra i pedagoga opíral vždy o teoretické zázemí, znalost vývoje metodiky tvůrčí práce. Přímo potěšením bylo sledovat ho jako předsedu státní zkušební komise herectví na DAMU, neboť jeho rozpravy se studenty byly přímo sokratovsky moudré a rozvíjely vlastní myšlení těch, co stáli na prahu profesionální dráhy.

Pro mimořádné pedagogické schopnosti měl úspěch při výchově nejen některých našich, ale i zahraničních studentů režie, studujících na DAMU skoro ze všech kontinentů. Z dopisů, psaných někdy osobitou, nicméně milou češtinou, je patrné, že svou neskonalou trpělivostí a důsledností vypěstoval ve svých žácích nejen profesionální návyky, ale že jim byl zároveň i otcem.

Snad také proto, že za druhé světové války prošel utrpením koncentráků a přežil pochod smrti, měl tolik rád život a lidi. Jako ředitel Divadla Jiřího Wolkra prokazoval nejen mimořádné organizační schopnosti, ale měl stále na paměti všechny pracovníky divadla, znal je, radil se s nimi, opíral se o jejich názory. Byl prototypem člověka, který programově odmítal to, čemu se dnes říká konzumní společnost. Měl rád dětské publikum, sledoval je a podle bezprostředních reakcí se utvrdil v názoru, že divadlo v této oblasti nesmí být nudné, primitivní, ani podbízivé, ale naopak na vysoké umělecké úrovni, pro děti myšlenkově a citově zajímavé. Prosazoval syntetické divadlo, tvorbu, probouzející dětskou fantazii a spoluúčast.

Repertoár divadla se rozkošatěl. Kromě klasických her byla věnována mimořádná pozornost vzniku a uvádění současných her a moderních pohádek. Rodilo se nepřeberné množství různorodých představení, v nichž jiskřil humor, vtip, nápaditost, radostnost, někdy převládala i vážnost, ale vždy se projevovala také osobitost autora a režiséra.

Tehdy jsme s Vladimírem spolupracovali jako režiséři. Práce na každé z desítek inscenací byla vzrušující, protože dávala nové a nové podněty v tvůrčím hledání, ať to byly např. divácky tolik úspěšní Egnerovi „Loupežníci z Veselíčka“ či „Tučňácká pohádka“ s minimem slov a zajímavým pohybovým rozpracováním či zase zcela jiný Dickensův „Oliver Twist“, Zrotalova „Co kamera nevi-

děla“ a mnoho dalších žánrově různorodých her. Jedna z nich nám však zvlášť přirostla k srdci. Byla to moderní pohádka Jana Jílka „Pták Ohnivák a Liška Ryška“, napsaná podle pohádky K. J. Erbena. Ohlasy na inscenaci byly velmi živé a proto není divu, že Vladimír Adámek zpracoval roku 1977 pro pražský Divadelní ústav režijní rozbor představení, v němž je zachycena inscenační geneze a průběh představení. Obsáhlá studie je doplněna předmluvou Miroslava Křováka „Pohádkový svět Jana Jílka“.

Adámkova práce obsahuje širokou problematiku vzniku moderní pohádky i řešení inscenačních otázek a je svědectvím režisérova hlubokého pohledu na tvorbu pro děti. Zároveň se projevuje i jeho schopnost otevírat problémy a myšlenky přesně formulovat. Jan Jílek byl naším žákem a dobře jsme si rozuměli. Měli jsme radost, že se projevil také jako talentovaný dramatik a že mu herecké zkušenosti, vidění situací a hereckých akcí pomáhá při výstavbě dramatu. Jeho hra „Pták Ohnivák a Liška Ryška“ se vpravdě rodila, měla několik variant a konečná podoba představovala dlouhodobou práci. Adámek uměl citlivě spolupracovat s autory. Není divu, že i v poslední době, kdy již nemohl pro nemoc pracovat na scéně, ozval se nejednou telefonem Jan Jílek a radil se s ním. Dával autorům mnoho podnětů při řešení charakterů, situací, ale i stavby a úspornosti dialogů, krásy českého jazyka. Při intelektuální výši byl vnitřně citově velice bohatý. Uměl si vytvářet dobrý tým schopných spolupracovníků. Při inscenování Jílkovy pohádky vznikla překrásná spolupráce se skladatelem Milošem Vackem, který zkomponoval sugestivní hudbu, s citlivým a nápaditým choreografem Vlastimilem Jílkem i se zkušeným výtvarníkem Jaromírem Pátkem. Inscenování poetické, jazykově krásné Jílkovy předlohy jako balady bylo do jisté míry experimentem, ale malí diváci spontánně přijali dynamický děj a postavy s bohatým emocionálním vnitřním zázemím a organickým projevem, s jemně rozpracovanými dialogy i vynalézavě řešenou pohybovou charakteristikou.

Znamenitý výkon Radky Malé jako Lišky, předčasně zesnulého, citově čistého Petra Svojtky v roli Kralevice, Zory Jirákové jako Černé Královny, Karla Richtra, ztělesňujícího Krále zlatého zámku, B. Fixové jako Vrány, nádherného Ohniváka Stáni Peškové i kreace všech ostatních se nesporně vepsaly již do historie našeho divadelnictví. Vladimír Adámek věnoval značnou pozornost také výtvarné složce představení, jak je patrné i z jeho stati Scénografie „nevečerní“, publikované v dubnu 1966 v sešitu Acta scaenografica, věnovaném scénografii divadel pro děti a mládež.

Byl jedním z iniciátorů a zakladatelů mezinárodní organizace divadel pro děti a mládež ASSITEJ, v níž zastával několik údobí funkci viceprezidenta a pak prezidenta, později byl jmenován čestným prezidentem této významné organizace. Divadlo Jiřího Wolkra si svou účastí na zahraničních festivalech (např. v Drážďanech, Benátkách, Norimberku, Berlíně) získalo venku zaslouženou reputaci, zároveň však V. Adámek cílevědomě pěstoval úzkou spolupráci s kolegy na Moravě i Slovensku. Měl mnoho přátel doma i v zahraničí. Z jeho uzavřeného díla i pozůstalosti je patrné, že si řada materiálů z oblasti řízení divadel, režie, divadelní pedagogiky a metodiky, široké problematiky divadel pro děti a mládež u nás i v zahraničí, zaslouží zpracování a může být inspirativní pro profesionální i amatérské umělce.

Eva Šmeralová-Adámková

Dramatizace (3)

EVA MACHKOVÁ

Největším úskalím dramatizací pohádek bývá nepřiměřenost rozsahu. Ještě před pár lety se běžně očekávalo, že představení pro děti bude trvat půldruhé hodiny až dvě, a tomuto rozsahu se přizpůsobovaly i krátké pohádky o dvou až třech dramatických situacích. Z nejznámějších k nim patří například Brémští muzikanti (1. odchod zvířátek z domova, 2. vypuzení loupežníků z chaloupky a její obsazení). Šípková Růženka (1. křtiny s vyřčením sudby, 2. naplnění sudby, 3. probuzení princezny). Jen o málo složitější je výstavba Pasáčka vepřů (1. povýšené odmítnutí nápadníka, 2. odmítnutý nápadník třikrát přiměje princeznu aby se líbala s pasákem vepřů, 3. odmítnutí princezny).

Přesto z takto jednoduchých příběhů běžně vznikaly rozsáhlé dramatizace. Autoři si vypomáhali detailní drobnokresbou prostředí a postav, dokomponovanými postavami, které k rozvoji děje nijak nepřispívaly, vsunutými komickými scénkami, a zejména velkou spoustou planých, děj neposouvajících a nikoho necharakterizujících řečí, zejména „žertovných“. Přidržíme-li se jen tří uvedených pohádek, vznikla z nich řada rozmělněných, upovídaných, nedramatických dramatizací: Sviňáček M. Loulové-Hezké (1937) a Pasáček vepřů K. Voglové (1958), hezká řádka Šípkových Růženek — A. Felixe (1955), F. Hrubína a L. Burešové (počátek 50. let), M. Kalinové (1957), Ant. Šímy (asi z 20. let), J. Švestky (1966), J. Velenského (1922). Nevedlo se příliš ani J. Jílkovi (1972), který se pokusil Šípkovou Růženku zfilozofičtět. S Brémskými muzikanty mnoho nepořídil ani Oldřich Daněk (1975), jehož verbalismus je sice vtipnější a duchaplnější než těch druhých, ale zůstává verbalismem.

Jestliže už dramatizátor zvolí předlohu s takto jednoduchou dějovou výstavbou, nezbývá, než aby z toho vyvodil důsledky a přizpůsobil rozsah dramatizace předloze, ne naopak. V tomto smyslu učinila dramatika pro dětské soubory už mnohem více dobrých zkušeností, než dramatika hraná dospělými pro děti. Některé dětské soubory zcela odolávají provozovatelským tlakům a nárokům a jednoduše vystupují s inscenacemi krátkými, ba kratičkými. Je zcela běžné, že představení dětského souboru trvá patnáct, dvacet nebo třicet minut. Příkladem dramatizace, která respektuje rozsah předlohy je zlivská **Zemička — — Zvonička Miroslava Slavíka** a dětí z Hudradla, podle Kočky a čerta Jamese Joyce.

Zemička — Zvonička, aneb Jak napálit čerta

První polovina dramatizace líčí poměry v Zemičce, které chybí most, i potuchlé chování čerta, který se snaží obyvatele rozeštvat.

3. občan: Jo, jo ... Největším trnem v oku byl čertovi ale král Zemičky — Václav Zvonek první.

4. občan: Vůbec totiž nevypadal jako král. Chodil v kalhotách a svetru, na hlavě místo koruny nosil čepici a kolem krku dlouhatánskou šálu, dokonce i v posteli, když tvrdě spal s koleny až u brady.

6. občan: Náhodou — našeho pana krále nechte na pokoji! Je spravedlivej a má dobrý srdce!

Čert: Jo, jo, jo! Nevypadá vůbec jako král! A jak mluví ...! Copak to je spisovná, královská státnická řeč!?

1. občan: Co to meleš ...? Mluví srdcem a jak mu huba narostla!

Čert (žaluje): Řek huba — dosvědčíte mi to!

2. občan: Jasně! My ho máme rádi! A že nechodí jako král? To je jeho věc. Ať si chodí v čem chce!

6. občan: A vůbec! Co ty jsi vlastně zač, he!?! Já už jsem tě někde ... Á! Tuhle, když se nám převrhla loď ... nevíš o tom nic?

Čert (nevinně): Já? A kdy? To já ne ...!

5. občan: Ne? Každou chvíli se někdo zmáchá ... Že to je nějaký podezřelý, lidi?

Čert: Jo, to víte, Juchajda je divoká řeka. To se přece může stát ... Jo, kdybyste měli most ... (něco ho napadne). No vidíte, jak je král neschopnej! Kdyby za něco stál, tak už jste dávno měli most!

Všichni jsou trochu zaraženi, protože most je opravdu jejich sen.

3. občan: No jo, most ... To by bylo ...

Čert: Král je pro kočku! Nestojí za nic! Král je pro kočku!

4. občan: Každej přece ví, že se tady most nedá postavit! Voda všechno strhne!

Čert: Je pro kočku ...

Král chodí a přemýšlí, čert ho provokuje.
Čert: Máte starosti, co?
Král: Ále ...
Čert: Jo, takovej pevnej, kamennej most kdyby byl ...
Král: Jo jo ...
Čert: S vobloukama a se zábradlím ...
Král: Jo jo ...
Čert: A co že si žádnej nepostavíte?
Král: Ále ... To nikdo nedokáže ...
Čert: A co když jo?
Král: Víte jak je ta řeka široká? A hluboká? A divoká?
Čert: Jo jo ... A co když já to dokážu, he?
Král: No ale to by od vás bylo hezký ...!
Čert: Jo, hezký! Zadarmo ani to ... nehrabe ...
Král: Slepice! A co byste za to jako chtěl? My bychom se složili, vybereme něco z pokladny ...
Čert: Já nejsem blbej čert! Já jsem chytrej čert! Nechci peníze! Vás ...
Král: Mě?
Čert: ... vás nenapadlo, co by to mohlo být? No pane Zvonek, maličkost! Toho prvního, kdo po mostě přejde ...
Král: To jako ... že byste si ho odnesl do pekla, jo?
Čert: Ale to víte, každej jsme ňákej ...
Král: No ... (něco ho napadne) Tak platí! (oba si plácnou)
1. občan: Ráno Zvonečci koukají — přes řeku Juchajdu se klene nádherný, pevný, kamenný most.
Čert (na mostě): Jen pojďte, lidičky! Pojďte dál! Nebojte se! To stavěl pan král! Je to slavnostní chvilka! Budete v novinách!
Lidé si začnou dávat přednost, každý by toho druhého rád pustil.
4. občan: Tak abychom se nehádali, půjdeme všichni najednou!
Čert: Ne! Ne ne ne! Jen to ne! To by v tom byl pěknej zmatek! Jak já mám pak poznat ...
5. občan: Král! Jde sem král! Všichni volají slávu králi.
6. občan: Sláva králi! Zrovna včera jsme o mostu mluvili, a vidíte — stojí!
Dav začne skandovat: „Udělejte místo králi, král musí jít první."
2. občan: Ano. Od svého domu uprostřed náměstí ke břehu Juchajdy kráčel sám pan král, Václav Zvonek první. Svou nerozlučnou šálu kolem krku, v levé ruce hrnec, v podpaží druhé ruky slepici.
8. občan: Kočku!
2. občan: Slepici!
8. občan: Kočku!
2. občan: No tak teda kočku ...
8. občan (zavrtí hlavou): Kotě ...
2. občan: Co?
8. občan: Kotě!
2. občan: A v podpaží druhé ruky nesl kotě.
Král pomalu postaví kotě na kraj mostu, pozdraví se s lidmi, podívá se na čerta, vezme hrnec a chrstne na kotě vodu. To zaječí, přeběhne most a vletí čertovi do náruče. Občané s voláním „sláva", „ať žije král", „ať žije most" jdou za kotětem, do toho písnička a čert huláká.
Čert: Noooo! To je slávy! Zase jste mě převezli! Vy vůbec nejste dobří lidé! Pojď sem, ty moje malá kočičko ... Já si tě musím odnést do pekla ... Co já tam s tou kočkou budu dělat?!?!?!
Smích, písnička, veselí.
1. občan: A od té doby mají ve Zvoničce most a nemají čerta, protože ten co tam byl, radši utekl. Po mostě chodí kluci a holky, jezdí po něm na kolech a koloběžkách a nikdo se už nemusí máchat ve vodě. Leda že by sám chtěl ...

Jiní dramatizátoři volí raději kompozici několika kratších pohádek, většinou jednoho autora a z jedné sbírky. Jen vyjímečně se podaří vytvořit jiný druh kompozice. **Eliška Kubátová s Ivou Milfajtovou** spojily do jednoho celku **Smolíčka** Boženy Němcové s pohádkou Hrubínovou, která je vlastně volným pokračováním lidové pohádky: svízele Smolíčka, který je zachráněn jelenem, jsou u Hrubína vystřídány svízeli jelena, zachráněného z iniciativy Smolíčkovy. Takových případů v literatuře ale asi mnoho už nenajdeme.

Z jedné sbírky pohádek čerpala **Ludmila Dohnálková** ve hře **U nás v Holoubkově**, z níž jsme už ve Dveřích dokořán citovali. Jedna z Nepilových Pohádek z pekelce logicky rámuje několik dalších. Vlastní dějový motiv učedníků sudičky dokomponovala k Ladovým Nezbedným pohádkám **Jindra Delongová** v **Třech princeznách na vdávání.** Výtvarný prvek (obměny několika jednoduchých scénických náznaků, kostýmní znaky postav) zvolila **Dana Svozilová** v **Pohádkách H. Ch. Andersena.** Kompozice však spočívá i ve výběru pohádek a jejich vnitřní obsahové gradaci: v Princezně na hrášku dojde snobismus královny naplnění, snobismus princezny z Pasáčka vepřů je zesměšněn před celým dvorem, v Císařových nových šatech je ostuda císařského snoba takřkajíc celonárodní. **Alena Caklová** zvolila z Adlovy knížky Kouzelníkova zahrada rovněž tři pohádky, tematicky spojené problémy a peripetiemi (královské) moci a hledáním jejího optimálního modelu. V Králi Tupanovi je autoritativní moc konfrontována s životní realitou, v Dobrotivém králi vede pasivita a vzdávání se odpovědnosti k ekonomické katastrofě království, rozumně a věcně je vyřešena vláda v Krásné princezně Jeleně. Přitom ve všech třech pohádkách hraje jistou roli okno královského zámku, které se stalo jednotícím scénografickým prvkem. Tři království Aleny Caklové jsou zařazena ve sborníku Inspirace pro dětskou dramaturgii, který — doufejme — ještě vyjde jako pohrobek Východočeského KKS. Zatím však není hra známa a proto z ní citujeme poslední pohádku.

TŘI KRÁLOVSTVÍ
III. O krásné princezně Jeleně

Po odchodu krále a Vaška vběhnou na scénu obyvatelé třetího království, odtáhnou závěs a věnují se své činnosti. Na okně sedí Jelena a myje okno. Rytíř to zpovzdálí pozoruje a pak jde k Jeleně. Obyvatelé království se zatím věnují své každodenní práci (etuda na řemesla).
Rytíř: Dobrý den, krásná princezno Jelena.
Jelena: Dobrý den, rytíři. Copak tu děláš? Měl bys ustoupit o kousek dál, protože bych ti mohla pocákat brnění, když meju královské okno.
Rytíř: Nemohu ustoupit o kousek dál, protože jsem tě přišel požádat o ruku.
Jelena: Poslouchej, rytíři, tys mě tak dojal, že jsem si musela sednout.
Rytíř: To mě těší. Mohu z tvého dojetí soudit, princezno Jeleno, že jsi ochotná vzít si mě za muže?
Jelena: Víš, milý rytíři, o téhle otázce si budeš muset pohovořit s mým královským otcem, jak je v tomto kraji zvykem.
Rytíř: To právě nejde, krásná princezno Jeleno, protože tvůj královský otec by se mnou vyrazil královské dveře.
Jelena: Pročpak, pročpak rytíři? Cos provedl?
Rytíř: Víš, krásná princezno, já jsem totiž zakletý rytíř. Musím bloudit bez radosti, bez domova, bez přátel sem a tam. Svého zakletí se nezbavím, dokud nevykonám deset dobrých skutků.
Jelena: To se podívejme, tak ty jsi zakletý. Kdo by to do tebe řekl. A kolik dobrých skutků jsi už vykonal?
Rytíř: Ach, krásná princezno, zatím jsem neměl příležitost. Ale právě teď jsem přistoupil k prvnímu dobrému skutku — požádal jsem tě o ruku.
Jelena: To na to jdeš špatně. Poslouchej, není ti v tom brnění horko?
Rytíř: Strašně horko!
Jelena: Tak si ho sundej!
Rytíř: Ale princezno, jsem přece rytíř!
Jelena: Neodmlouvej, rytíři, hned to ze sebe shoď. Já mám hroznou žízeň, skoč mi pro zmrzlinu. A vidíš támhle ty kluky? Těm kup taky zmrzlinu.
Rytíř: To se nehodí, abych v trenýrkách utíkal do krámu pro zmrzlinu.
Rytíř donese Jeleně zmrzlinu. Děti (obyvatelé království) postupně vytvářejí na jevišti situace k textu a přemísťují se po jevišti tak, aby rytíř musel běhat z místa na místo. Ze začátku si chodí pro příkazy k Jeleně, ale potom si všímá sám, kde je potřeba pomoci.
Jelena: Skoč ke starému Macháčkovi, potřebuje očesat třešně. — Vdově Jiráčkové, co má bolavou ruku, pomoz vyválet těsto na chleba. — Toníkovi sprav kolo — tamhle se topí malý Jirka! — Co koukáš rytíři, nevidíš, že támhle u Vrbů hoří? A dej na sebe pozor.
Král (už delší dobu všechno sleduje za zády Jeleny): Poslouchej, holka zlatá, copak je to za šikovného mládence v těch trenýrkách?
Jelena: Ty myslíš v těch trenýrkách, tati? Tak toho já moc neznám.
Král: Poslouchej holka, ten mládenec se mi docela líbí. Právě takového hledám.
Jelena: Ale táto, co s takovým mládencem, k čemu by nám byl? Dej pokoj, třeba je zakletý.

Dokončení ukázky na str. 28.

STOJÍCÍ (ZLEVA) PETR ŠKÁBA, RADIM VAŠINKA, VÁCLAV KOČKA, SEDÍCÍ TOMÁŠ BADLÝNSKÝ, JANA SMOLKOVÁ, STANISLAVA VRÁNOVÁ, IRENA HÝSKOVÁ, LUCIE VAŠINKOVÁ, NA STOLE JOSEF BOBÍK, KŘEČEK.

FOTOGRAFIE Z ARCHIVU AUTORA: SOUBOR ORFEUS O PŘESTÁVCE PŘEDSTAVENÍ STREJČEK KOŇSKÁ NOHA V PROSTORU POETICKÉHO OBČERSTVENÍ.

Úvaha o bytovém divadle

Poté, co jsem zhlédl druhé představení bytové sekce divadla Orfeus a byl svědkem obtížné kompletace čtvrtého čísla letošního ročníku Amatérské scény, mi došlo, že Zpráva o bytovém divadle (AS 2/91) je málo, že je to téma hodné úvahy. Má to spoustu důvodů, z nichž uvádím těchto devět:

1. Také toto druhé představení je objevné a je to „nakládačka". Radim Vašinka and his people předkládají vděčným divákům rómskou prózu pod titulem Strejček Koňská noha. Orientalistka Milena Hübschmannová převedla z rómštiny do češtiny Rómské vyprávěnky a divák s úžasem sleduje obrazy světa, který je sice v tom našem „gádžovském" obsažen, ale který je nám zároveň velmi vzdálen. Nemusí nám to být zrovna příjemné, ale žijeme s těmi „cigány" více či méně vedle sebe, naše kultury se chtě nechtě prolínají nebo alespoň dotýkají a měli bychom se navzájem taky trochu znát. Jako vypravěči jsou Rómové úžasní — jejich obraznost nezná předsudky, jejich fantazie je bezbřehá a oni sami jsou velmi spontánní a zároveň velmi cudní. Divák tomu vyprávění naslouchá a na tvář se mu loudí úsměv. Povídá se tu o životě těžkém, ale jeho tíha je vyrovnána svéráznou životní filosofií, která umožňuje vyprávějícímu, aby byl, nehledíc na vnější svět, chvilkami téměř šťastný. A to je přece v tomto našem světě docela dost!

2. Těch nejméně třicet sezón, které jsem zmiňoval v rozhovoru s principálem Oponu tahám s sebou (As 2/91), poskytlo Vašinkovi obrovské dramaturgické zázemí. V prvním představení předvádí poezii svého přítele, v zatím posledním, které do bytového divadla převzal z představení agenturních, rómskou prózu, s jejíž interpretací má už také určité zkušenosti. Pro zkušeného matadora, jakým pan Vašinka bezesporu je, není dramaturgie příliš tvrdým oříškem. Jenže dramaturgie by dnes, kdy padly ideologické bariéry a kdy není potřeba připravovat představení pod hrozbou nějakého výročí nebo pro nějakou prestižní, ideologicky podbarvenou přehlídku, neměla být problémem pro nikoho. Nikdo, kdo chce dělat divadlo a ví proč, se nemůže ocitnout před problémem, co hrát. Neděláme divadlo přece z nějakého exhibicionismu, ale hlavně proto, že chceme někomu něco sdělit. Máme-li v AS potíže s příspěvky, není to proto, že by ochotníci vymírali, ani proto, že by neměli co hrát, ale nejspíš proto, že doba je nejistá. Že i amatéři čekají na subvence a že bez nich nevědí, co bude a raději vyčkávají. Pak se ale musíme ptát po samé podstatě amatérismu. Jednou jsem vyprávěl (a jako kdybych mluvil do skály) prof. Antonínu Dvořákovi, že pokud má divadelní umění vazbu na skutečný život, je to v současnosti (1985) jen díky amatérům. Ti mohou totiž dělat někdy i to, co profesionálové nesmějí. Takže dnes možná zaskočila amatéry trochu doba, kdy už může skoro každý skoro cokoli. Možná, že ta bezbřehá komercionalizace bere divadelníkům obecně a amatérským zvlášť doslova půdu pod nohama. A asi málokdo má podmínky pro to, aby si udělal divadelní sál v bytě. Ale berme to jako jistou inspiraci třeba i proto, že

3. Divadlo u Vašinků je komplexním zážitkem! U vchodu do domu čeká Tomáš Badlýnský, přivítá diváky a vysvětlí jim cestu vzhůru. Divák šlape do toho čtvrtého patra a cítí libou vůni pochoutky, kterou právě pro něj uvařila paní Irena. U správných dveří divák zazvoní, dveře se otevrou a jemu se dostane péče v divadle dosud nevídané. Na vyplacení uložených věcí nemusí shánět drobné, je uveden do Poetického občerstvení a to je plné lahůdek a vybraných nápojů. Tady je také ještě před představením svědkem hereckých etud, které předvádějí principálovi amatérští kolegové. V předmětném představení jsou to stylizované ukázky z rómského folklóru uzavřené kouskem z dobového zpěvníku „Cigán zpívá jinak". Musím dosvědčit, že Internacionála v rómštině je pro gádžu čitelná stejně jako v kterémkoli jiném jazyce včetně rodného a že představa, že jsme zpěv téhle písně někdy markýrovali v davu, vhání do tváří velmi trpký úsměv ...

4. Vašinkova představení jsou tak trochu one-man-show, ale principál dá během produkce prostor i svým amatérským partnerům. V rámci Orfea tohle dělal Vašinka vždycky, vždycky se svými herci metodicky pracoval (a také si je metodicky vybíral) a proto bylo vždycky s kým, o čem a pro koho hrát. Vazba profesionál — amatéři, po které se často volalo a která se čím dál tím víc stává skutečností, je naplněna i u Vašinků a je to, zdá se, cesta správná.

5. O určitých potížích našeho časopisu jsem už psal. Rádi bychom kromě teoretických materiálů tiskli také informace z běžného ochotnického života a to nejen z Hronovů a Prostějovů a tak. Ale nějak se nic moc neděje! Je-li to z důvodů ad 3, je to smutné. Ale když panu Vašinkovi stačí pro vytvoření kvalitních představení byt, nepotřebuje snad ani prostý amatér nějaký kompletně vybavený sál. O ten už asi přišel a má ho teď bůhvíkdo na bůhvíco a stejně amatérům úplně neposloužil, protože ho svou klasickou dispozicí nejspíše omezoval! A stejně by ho dneska asi nenaplnil. Myslím, že cesta divadla obecně vede dnes z velkých domů do intimních prostorů s vyhraněnou dramaturgií. A konkrétní divák si takové divadlo bude hledat a najde si ho. Bytové divadlo je něco trochu jiného, hraje tu roli i zvědavost diváka na věci mimodivadelní, je

to tak trochu extrém, protože třeba já bych u nás v paneláku hrát divadlo při nejlepší vůli nemohl. Ale tento extrém nám ukazuje, kudy asi povede cesta. Myslím, že nás dovede k jakýmsi klubovým divadlům s nízkou režií a objevnou dramaturgií.

6. Tato předpokládaná cesta divadla je myslím docela v souladu s tím, co je teď tuze aktuální, tedy s tržní ekonomikou. U nás si divák zvykl na divadlo repertoárové, v němž mu jeho oblíbení herci nabízejí současně řadu inscenací. Ale i v těch civilizovanějších zemích je tradice jiná, převládají tam seriálové divadelní soubory, které vzniknou účelově, pro realizaci konkrétního představení a to hrají potud, pokud jim plní kasu. Za první republiky tak u nás hrávali i Voskovec s Werichem či Vlasta Burian. A tato tržní kontrola je velmi spolehlivá — když diváci přestanou chodit, je třeba nasadit nový kus, pokud možno tak kvalitní, aby se výdaje s výpravou a celé úsilí vyplatilo. Také amatéři přece vybírají vstupné a měli by si svého platícího diváka získat kvalitou, nápaditou dramaturgií a příjemným prostředím. A jak jsem doufám dokázal na příkladě bytového divadla Orfeus, vytvořit příjemné prostředí, do kterého se diváci rádi vracejí, je jaksi věcí obyčejné lidské slušnosti, obratnosti a nápaditosti.

7. Na příkladě bytové sekce divadla Orfeus se snadno dokáže, že každý prostor lze pro divadelní činnost využít. A v cyklu K dramaturgii divadla poezie jsem snad prokázal, že v repertoárové oblasti máme dnes skutečně neomezené možnosti i proto, že

8. Když se chce, všechno jde. Dělání divadla je poslání a posedlost. Je to poslání i pro Radima Vašinku a Radim Vašinka je děláním divadla posedlý. „Já divadlo dělat chci a chci, aby se o tom vědělo", řekl mi v citovaném rozhovoru. A proto, když jaksi nebyly jiné možnosti, neváhal obětovat pohodlí své a pohodlí své rodiny a zve své diváky na návštěvu k sobě domů. A podařilo se mu víc, než sám čekal. Vytvořil tu prostor pro setkávání lidí, kteří se nikdy neviděli a kteří se nejspíš už nikdy neuvidí (leda u Vašinků), ale kteří, kdyby se náhodou někdy někde potkali a poznali, se pravděpodobně pozdraví. Protože se seznámili u zelňačky v divadelním prostoru, který je zároveň prostorem pro jakési občanské porozumění. A to je ta nečekaně nová dimenze bytového divadla, k níž se sice jeho principál dopracoval jaksi navíc, ale zákonitě. Zatímco řada lidí, včetně ochotníků, jak už bylo řečeno, v současné době pouze vyčkává, ačkoli právě dnes je jakékoli čekání pravděpodobně pouze oním na Godota, profesionál Vašinka produkuje v amatérském prostředí vysoce profesionální divadlo a dokonce dokázal svou důsledností víc — spoluvytvořit lidštější vztahy mezi svými diváky — hosty. Tudy někudy vede cesta možná nejen pro divadlo, ale pro celou egoistickou českou společnost.

9. I v divadelní práci je třeba být cílevědomý a důsledný. Dovolte mi v závěru této úvahy parafrázovat heslo z úvodního článku cyklu K dramaturgii divadla poezie. A když už ho napíšu a vy si jej přečtete, zkuste o něm přemýšlet. Tedy: **Od ochotnického vyčkávání k vašinkovské důslednosti!**

Jiří Brixi

Příklad z Ostravy aneb Dramacentrum

Koncepce Dramacentra přišla s tímto osobitým přípiskem od autora:

Milá redakce,
jako to dělávám, že se jednou za čas ozvu s něčím, tak i teď. Posílám koncepci našeho Dramacentra, ono to tak nějak už funguje, ale tohle je teprve pořádně zpracováno a schváleno OŠ Úřadu města Ostravy a taky PF Ostrava, takže se to oficializovalo. Snad v té souvislosti je zajímavé, že se ruší KKS Ostrava a to tak, že úplně. Vybavení, jako jsou magnetofony a videokamera a podobně se prodává v dražbě a ty činnosti, které jsem třeba převzal já pod sebe, nemají ani halíř dotací, či jiných peněz a jsou na holém ... Ten jeden a půl miliónu, které mělo KNV na provoz KKS se někam, nějak ... jak a kam to nikdo neví. Tak my si tady žijem! Tož to jsou zprávy. V Dividle jsme měli premiéru Feldekovy Škaredé princezny, hrajeme ji, kde se dá, aby se mi děti omlátily před publikem a to je všechno, tož se v té Praze mějte a myslete někdy i na tu Moravu ...

Saša

Myslíme, Sašo ... A držíme palce.
A vás ostatní prosíme, máte-li podobné zajímavé informace, těšíme se na ně.

redakce

Ve třetím roce existence a činnosti Dramatického střediska v Ostravě docházíme k potřebě jasně formulovat své cíle a záměry pro další období. Začínali jsme před třemi lety inspirováni činností Střediska dramatické výchovy v Brně a jejich tehdejšího experimentu. Vedle pravidelné práce s dětským souborem DIVIDLO jsme si potřebovali ověřovat jednotlivé postupy a cvičení, proto jsme začali v dopoledních hodinách pracovat s jednou, pak se dvěma třídami, spíše intuitivně jsme se snažili o ucelenou práci v cyklu 4 samostatných dopoledních lekcí.

V loňském roce, kdy se do práce zapojili i studenti PFO a podařilo se prohloubit zájem na katedře pedagogiky PFO, jsme realizovali okolo dvaceti lekcí se třídami základních škol v Ostravě, ale i v Havířově, Karviné a Opavě. Zúčastňovali jsme se různých školení a vzdělávacích akcí, ale i sami jsme pořádali různé semináře a to jak pro učitele, tak i pro studenty a další zájemce. Realizovali jsme i Roční školu dramatické výchovy, na kterou v letošním roce plynně navazuje Dvouletá lidová konzervatoř. Většina těchto akcí byla realizována v těsné součinnosti s Krajským kulturním střediskem v Ostravě.

V tomto školním roce 1990-1991 se činnost Dramacentra v Ostravě stabilizovala. Trvale spolupracuje 5 studentů PFO a to s vědomím a povolením školy, kontakty navazujeme i s psychology, Saša Rychecký se stal zaměstnancem MěDDM Ostrava — Dramacentra na celý úvazek, získali jsme další prostory, ale i materiálové vybavení. V souvislosti s ukončením činnosti Krajského kulturního střediska v Ostravě přebíráme veškerou činnost této rušené organizace na úseku dětského divadla a dramatické výchovy. Plynně navazujeme na práci z předešlých let, třídy z loňska i předloňska pokračují dalšími čtyřmi lekcemi, už v těsné spolupráci s třídními učiteli, záběr jsme rozšířili i na okres Nový Jičín, ale i na studenty 4. ročníku gymnázií okresu Karviná. Vedle toho pracujeme v rozsahu 3.—8. třídy základních škol, v Opavě experimentujeme i s 5. třídou Zvláštní školy, uspořádali jsme a vedli i seminář pro učitelky mateřských škol, připravujeme víkendové semináře pro pedagogy okresů Opava, Nový Jičín, Karviná a v neposlední řadě i Ostrava. Všechny tyto akce si pochopitelně vyžadují nejen nemalou přípravu i následné zhodnocení, ale i finanční prostředky, především pro činnost přímo v Ostravě (v jednotlivých okresech se spolupodílí na nákladech Okresní kulturní středisko a pedagogické instituce ...). Proto požadujeme převedení části prostředků původně určených pro činnost KKS na MěDDM v Ostravě, abychom svou práci mohli vykonávat v celém požadovaném rozsahu, včetně přehlídek dětského divadla a recitace a podobně.

Neoddělitelnou součástí Dramacentra je Dětský divadelní soubor DIVIDLO, v současnosti 46 členný. Děti pracují ve třech oddílech, věkové rozpětí je od 9 do 17 let. Jeden z oddílů vedou studenti PFO, trvale zapojeni i do práce Dra-

macentra v dopoledních hodinách. Podmínky ze strany MěDDM jsou pro DIVIDLO i Dramacentrum optimální a při dovybavení materiálem a pomůckami, především videokamerou, televizory a zvukotechnikou z majetku rušeného Krajského kulturního střediska v Ostravě by se Dramacentrum mohlo stát ideálním, modelovým pracovištěm se záběrem pro celou oblast Ostravy a okolí ... Domníváme se, že výše uvedené vybavení, určené původně pro oblast kultury v regionu by mělo nadále sloužit tam, kde je zapotřebí a že by se prodejem těchto věcí v aukcích podařilo negativně ovlivnit další práci Dramacentra.

Do budoucna, po dohodě s vedením MěDDM předpokládáme i další rozšíření pracovníků Dramacentra na dva s plným úvazkem a externisty, především z řad studentů Pedagogické fakulty v Ostravě.

Předpokládaná koncepce vychází z modelu, připravovaného pracovníky Střediska dramatické výchovy v Brně s aplikacemi na konkrétní podmínky Ostravy. Dramacentrum Ostrava by v budoucnu mělo propojovat všechny oblasti dramatické výchovy a v daném regionu (ale i s přesahy do dílčích oblastí) plnit funkci metodickou a koordinační.

Metodická činnost

1) **Přímá práce s dětmi:**
V dopoledních hodinách (kdy prostory MěDDM jsou jen nepatrně využívány pro vlastní práci s dětmi) pracuje středisko se třídami ZŠ, případně i MŠ a SŠ.
V odpoledních hodinách se děje zájmová činnost (Dětský divadelní soubor DIVIDLO v rozsahu 4 dnů v týdnu po 4-5 hodinách). Mimoto je možno využívat prostor, vybavení a pracovníků Dramacentra pro různé semináře, ukázkové hodiny DV a podobně.
Na základě požadavků pak pracovníci Dramacentra realizují jednotlivé lekce DV, či celé cykly těchto lekcí, s možností práce i mimo prostory MěDDM, přímo na školách, na kterých jsou pro tuto práci vhodné podmínky a vybavení.
V současnosti se jedná především o popularizaci i o prvé informace a kontakty s metodami DV i mimo region Ostravy.

Smyslem této práce je:
ověřování metod a postupů dramatické výchovy formou těsné spolupráce s učiteli, školami, pedagogickými pracovníky, v těsné součinnosti s psychology a katedrou pedagogiky PFO
popularizace dramatické výchovy a jejích metod mezi učiteli, přímo na jednotlivých školách
metodická pomoc učitelům, kteří se zajímají o dramatickou výchovu při realizaci náročnějších programů a projektů s třídami
realizace programů a projektů pro učitele různých předmětů, kteří si přejí probrat se svou třídou část učiva metodami DV přímo v prostorách MěDDM Ostrava, ale i na školách i v jiných místech.

2) **Vzdělávání a další vzdělávání učitelů:**
Dramacentrum Ostrava chce spolupracovat především s Pedagogickou fakultou v Ostravě a spolupodílet se na přípravě budoucích učitelů. Zároveň můžeme poskytovat těmto studentům i příležitost k pedagogické praxi. Konkrétně si představujeme zapojení studentů již v průběhu 1. ročníku, kdy by se podíleli na přípravě, realizaci vyhodnocování jednotlivých lekcí a celých cyklů DV, ale zároveň se zúčastnili i doplňujících a rozšiřujících seminářů. Podle zájmu by se v omezeném množství mohli podílet i na práci v Dětském divadelním souboru DIVIDLO.
Budoucí spolupráci předpokládáme nejen s katedrou pedagogiky, ale i psychologie, VV, JČ a dalšími. Možný je i kontakt se SPgŠ při výuce předmětu Dramatická výchova. Těsněji bychom chtěli (především v Ostravě samotné) spolupracovat i s institucemi, které se zaměřují na další vzdělávání učitelů (pedagogické ústavy, instutuce, Kabinety VV, JČ a HV).

3) **Individuální konzultace a metodická pomoc učitelům a výchovným pracovníkům:**
Dramacentrum může pomáhat při přípravě jednotlivých lekcí a hodin dramatické výchovy, které potom učitel sám realizuje ve své třídě a to buď v budoucím předpokládaném předmětu Dramatická výchova, či již dnes v předmětech dalších (občanská nauka, literární a výtvarná výchova, dějepis a podobně).
Stejně tak může středisko poskytovat poradenskou službu při využívání metod dramatické výchovy ve volném čase dětí a mládeže (vedoucím zájmových kroužků, dětským divadelním souborům, v porotách jednotlivých soutěží a přehlídek a podobně).
Ve spolupráci s pedagogicko-psychologickými poradnami, výchovnými poradci a PF je středisko připraveno na pořádání a realizaci seminářů pro uchazeče o studium na učitelských oborech PF.
Pokud vejde v platnost zkouška z dramatické výchovy a pracovníci Dramacentra ji úspěšně složí, mohou následně poskytovat konzultace i k této zkoušce, opět ve spolupráci s PFO.

4) **Ediční činnost:**
Dramacentrum bude vydávat veškeré materiály ze své činnosti v oblasti práce se školami formou pravidelných ročních závěrečných zpráv a tak dále rozšiřovat povědomí o možnostech DV mezi co nejširší pedagogickou veřejnost. Vydáváním vlastních i přejatých materiálů o dramatické výchově pak chceme napomáhat práci pedagogických a výchovných pracovníků a pomáhat zaplňovat naprostý nedostatek materiálů o DV.
V rámci metodické pomoci se Dramacentrum zaměří na vydávání materiálů vzniklých z praxe na školách, případně ve vlastní činnosti Dramacentra, jakož i diplomových prací s tématickou DV, realizovaných na závěr studia některých studentů PFO.

Koordinační činnost
Dramacentrum Ostrava může svým působením zasahovat do všech oblastí, v nichž bude dramatická výchova využívána a plnit tak funkci koordinace a vzájemné informovanosti.
Ve spolupráci s Koordinačním centrem Sdružení pro tvořivou dramatiku Moravy, které vzniká v Olomouci, pak chceme zprostředkovávat vzájemnou informovanost v této oblasti poskytováním materiálů z praxe k jejich dalšímu využití. Formou nabídky zprostředkovávat i možnost účasti zájemců na jednotlivých akcích a programech.

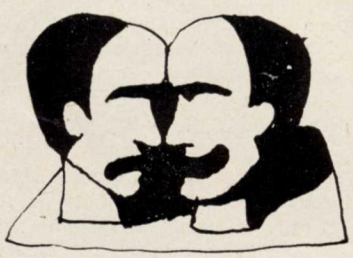
Dramacentrum Ostrava dále:
— získává přehled o situaci v určitém regionu (to znamená taková oblast, která je dosažitelná pro těsný kontakt a spolupráci)
— zprostředkovává kontakt mezi pracovníky DV (učiteli, lektory, výchovnými pracovníky a vedoucími souborů) navzájem
— spoluorganizuje další vzdělávání v oblasti DV a divadelních odborností formou Lidové konzervatoře v dlouhodobých cyklech
— vytváří okruh externích spolupracovníků, především z řad studentů PFO a poskytuje jim tak možnost plnoprávně se zapojit do práce Dramacentra a získávat tak praktické pedagogické zkušenosti

K dosažení všech těchto cílů považujeme za nezbytné:
— nalezení společné platformy s PFO tak, aby celý obor profitoval ze vzájemné spolupráce
— systematické a kritické vyhodnocování výsledků naší práce v oblasti DV, a to jak v Dramacentru Ostrava, tak na PFO vzájemné konzultace a možné doplňování a prolínání obou **samostatných** oblastí
— úzká spolupráce s týmem odborníků. Především považujeme za nezbytné získat psychologa, který se bude plně podílet na činnosti Dramacentra při přípravě, realizaci i vyhodnocování jednotlivých programů, stane se součástí celého týmu ...
— vzájemná spolupráce a kontakt všech středisek dramatické výchovy. Toto zajistit prostřednictvím Koordinačního centra Sdružení pro tvořivou dramatiku Moravy v Olomouci, kde je Hana Dvorská i nově zvolenou členkou Rady centra v Praze. Valné hromady tohoto Sdružení pak realizovat střídavě v Olomouci, Brně a Ostravě, případně i v dalších místech, kde vzniknou do budoucna Střediska DV

— postupné rozšíření profesionálních pracovníků Dramacentra v Ostravě na dva, časem snad i na více, a to především z řad studentů, kteří projdou prací v Dramacentru a budou PFO absolvovat diplomovou prací s tématem dramatické výchovy. Prozatím hledat možnost například zkráceného úvazku alespoň pro jednoho ze studentů, konkrétně navrhujem Renátu Benovou, studentku 4. ročníku PFO
— vzhledem ke zrušení Krajského kulturního střediska v Ostravě, které mimo jiné zajišťovalo celou oblast neprofesionální kultury i na úseku dětského divadla a dramatické výchovy, a vzhledem k převedení této činnosti pod Dramacentrum MěDDM v Ostravě **požadujeme i převedení odpovídající části finančních prostředků**, které byly dnes již zrušeným KNV vyčleněny pro tuto oblast. Tyto prostředky ve výši cca **50 000 Kčs pro letošní rok** jsou nezbytně nutné pro zajištění alespoň základních akcí, jako jsou přehlídky recitační a divadelní nejen městské, ale i meziregionální a oblastní. Na ně pak přímo navazují Národní přehlídky, ať už v Prachaticích, Chrudimi, či Mělníku. Tyto přehlídky jsou neocenitelnou a nezastupitelnou možností vzájemného setkávání a konfrontace práce, ale slouží i dalšímu vzdělávání a odbornému růstu všech, kteří v této oblasti — bez nároků na jakoukoliv odměnu — po léta pracují. S tím souvisí i náš požadavek o převedení některých prostředků zrušeného Krajského kulturního střediska pod Dramacentrum MěDDM. Požadavek zdůvodňujeme využitím těchto prostředků pro přímou práci s dětmi, k tomuto účelu byly pořízeny a využívány. Jedná se především o **videokameru, barevné televizory** (2 ks), dále pak o gramofon, kazetový magnetofon, zesilovač a reprobedny z oddělení ZUČ. Nesporně bychom využili i elektrické psací stroje, školní počítač a případně další vybavení. Vzhledem k finanční situaci MěDDM a rozsahu naší práce se nám jeví nesmyslné prodávání těchto prostředků v dražbě, když by dále mohly sloužit přímo dětem!

Tato naše koncepce vychází z praxe Dramacentra v uplynulých letech, opírá se o zkušenosti především Střediska dramatické výchovy v Brně, ale i o práci Sdružení pro tvořivou dramatiku v Praze. Věříme, že naše požadavky budou pečlivě zváženy a odpovědně realizovány.

Saša Rychecký



AITA/IATA hledá novou tvář

Evropské integrační procesy se promítají do všech oblastí veřejného života na evropském kontinentu. Dotýkají se také mezinárodní nevládní organizace amatérského divadla **AITA/IATA**. V Evropě dosud působily tři její regionální sekce, sdružující národní střediska: **NAR** — severské státy, **CIFTA** — románské země a francouzsky hovořící části, **CEC** — zbytek Evropy od Irska po Sovětský Svaz. Ostatní světové kontinenty (Asie, Afrika, Amerika — severní a střední) mají jednu kontinentální organizaci s jedním sekretariátem.

Francouzská skupina, která v lednu 1991 se sešla v Lutychu, navrhla vytvořit jako novou právnickou osobu **ECAT (European Confederation of Amateur Theatre)**, sdružující dvanáct národních středisek (dvanáct nejvyspělejších evropských států tzv. evropská dvanáctka). Kancelář **ECAT** by působila v Bruselu, Luxemburgu nebo Strasburgu jako organizace pod patronací Evropského společenství. Základním úkolem nové organizace má být rozšíření spolupráce v oblasti evropského amatérského divadla mimo jiné prostřednictvím Evropského festivalu amatérského divadla (první ročník v r. 1993). Další specifické kulturní aktivity, zejména spolupráci tří dosavadních regionálních center, by měl koordinovat tzv. Evropský sekretariát v Lingenu (SRN). Zvláštní úlohou bude posílení a ulehčení spolupráce mezi evropskou dvanáctkou a dalšími státy. Sekretariát bude financován ze sdružených prostředků spolkové vlády (20 tis. DM), Evropského společenství, Evropského parlamentu, UNESCO apod. Podle názoru francouzských navrhovatelů má taková organizace řadu předností. Přispěje k budování kulturní identity Evropy jako celku, vytvoří nový typ kulturní výměny, posílí platformu pro pomoc a spolupráci se zeměmi tzv. východní Evropy a třetího světa.

K projednání tohoto návrhu a dalším pracovním otázkám se v Praze ve dnech 1.—3. února sešlo vedení středoevropské sekce **(CEC)**, rozšířené o vedoucí tzv. projektů. Jednání řídil prezident **CEC** mag. Ewald Polacek z Rakouska. Československo zastupovaly Alena Štefková, prezidentka Čs. střediska a Lenka Lázňovská, obě zároveň jako vedoucí dvou projektů (projekt ke spolupráci s mladými autory a kritiky a vytváření platformy pro výměnu informací a spolupráci v oblasti výchovy a vzdělávání amatérských divadelníků). Středoevropská sekce řešila otázku své identity. Severoevropská sekce má jasně vymezenou identitu danou geograficky a kulturními tradicemi, také frankofonní zóna má svou kulturní identitu. Země **CEC** patří do oblasti anglického vlivu, německého vlivu, ruského vlivu a na první pohled je jakoby nic nespojuje. Identita **CEC** není postavena na jazyku, geografické poloze, shodných kulturních tradicích, spočívá v různorodosti přístupů k amatérskému divadlu, je funkční platformou pro spolupráci v mnoha oblastech amatérského divadla. O úrovni právě středoevropské sekce svědčí např. skutečnost, že tři poslední prezidenti **AITA/IATA** byli právě z této oblasti (ing. H. Matoušková z ČSFR, dr. A. Meschnig z Rakouska, H. Lovegrove z VB). Silnou Evropu mohou vytvořit pouze silné regiony. Není účelné zakládat novou evropskou organizaci, spíše posílit spolupráci uvnitř Evropy. Proto vedení středoevropské sekce navrhuje, aby se sešli prezidenti všech tří sekcí a vytvořili evropský sekretariát **AITA/IATA** tj. nikoliv v institucionalizované podobě. Měl by navázat na Evropský parlament, na Evropskou kulturní nadaci. Pravidelná setkání prezidentů by splnila úlohu koordinace a širší spolupráce v Evropě na celoevropské bázi, aniž by se preferovaly nejvyspělejší státy evropské dvanáctky.

Jednání v Praze přineslo rozhodnutí o vydání informačního bulletinu **CEC**, návrh na Den evropského amatérského divadla, **CEC** se nabízí jako patron národních a mezinárodních akcí, bude vydán katalog her napsaných po r. 1980 jako nabídka kolektivům. Byl zpracován návrh statutu **CEC** (poslání, práva a povinnosti, organizační formy). Měl by být projednán na letošním valném shromáždění **CEC** při příležitosti Světového festivalu v norském Haldenu v červnu 1991. Mimochodem v těchto dnech obdrželo Dividýlko ze Slaného definitivní potvrzení o své účasti na tomto festivalu, to znamená, že „Revizor" je mezi devatenácti vybranými inscenacemi. Je to velká čest pro divadelníky ze Slaného jako vítěze čs. konkursu.

Svou novou podobu však hledá také Československé středisko **AITA/IATA** se sídlem v Bratislavě. Středisko by mělo více působit dovnitř čs. amatérského divadla, o jeho činnosti musí být informovaný široký okruh amatérských divadelníků. Je potřeba vyjasnit organizační výstavbu čs. střediska tak, aby byla naprosto přehledná a čitelná. Samozřejmostí bude i nadále zastoupení všech subjektů, které v této oblasti působí (svazy, organizace a další). V žádném případě

nepůjde o organizaci rozhodující o koncepci a kompetenci v mezinárodních stycích amatérského divadla. Měla by působit spíše jako koordinátor a zprostředkovatel výjezdů čs. divadelníků na akce AITA/IATA v cizině a účasti zahraničních divadelníků na akcích v ČSFR. Musí být však naprosto čitelné, jak se čs. středisko na takové akci podílí (jako organizátor, patron, spoluvyhlašovatel apod.). K vyjasnění organizační struktury a úkolů čs. střediska dojde na nejbližším zasedání výboru střediska. Byly vyhlášeny dva federální konkursy — pro mladé divadelníky ve věku od 16 do 22 let k účasti na mezinárodní dílně mladého divadla v Dublinu a TIPu v Belgii. Středisko se dále podílí na účasti čs. souboru na mezinárodním festivalu dětského divadla v Almelu (Hudradlo Zliv), účasti čs. seminaristů na semináři Drama in Education v Iglsu, účasti čs. režisérů na Stanislavského semináři v Tarnopoli. Bude spolupracovat při zabezpečení zahraniční účasti na Prachatickém divadelním létě, Jiráskově Hronově, Scénické žatvě Martin a na dalších akcích. Československo se hodlá ucházet o pořádání dalšího ročníku Světového festivalu dětského divadla (v r. 1992 tj. v roce J. A. Komenského).

Lenka Lázňovská

Kraje jsou mrtvy, ať žijí regiony

Zrušit dvoustupňové či ještě vícestupňové řízení je na první pohled velmi praktické a v současné době neobyčejně populární. Praktické ovšem jak kdy a populární jak kde a jak pro koho. Abychom byli upřímní — pro amatérské soubory není likvidace krajského článku (tedy KKS) žádnou výhrou. V první řadě proto, že právě v krajských kulturních střediscích se v posledních letech většinou podařilo seskupit — alespoň v divadelních oborech — skutečné odborníky a nadšence. V druhé řadě proto, že výběr na národní akce (přehlídky, dílny, festivaly) je daleko praktičtější a objektivnější z osmi krajských přehlídek než z pětaosmdesáti okresních akcí. Jak však víme — ani toto „nebezpečí" dnes už nehrozí, protože OKS je k dnešnímu dni podstatně menší počet než okresů.

A tak každý, kdo má v nově ustanoveném zařízení ministerstva kultury ČR — v pracovišti pro neprofesionální umění a estetickou výchovu dětí a mládeže ARTAMA (které je součástí Informačního a poradenského střediska pro místní kulturu, tedy IPOS MK) — na starosti některý z divadelních oborů (tanečníci a hudebníci na tom ovšem nejsou o nic lépe), má pořádně zamotanou hlavu: jak vlastně letos sestavit programy národních přehlídek, aby byly opravdu z toho nejlepšího, co se urodilo, aby byly dostatečně inspirativní — a aby se v tom letošním zmatku na někoho nebo něco podnětného nezapomnělo.

Relativně nejlépe ze všech divadelních souborů jsou na tom dětské divadlo a dětské loutkové divadlo — a vlastně i dětský přednes. Díky velmi agilnímu Sdružení pro tvořivou dramatiku, které sdružuje dnes už téměř čtyři stovky praktiků (vedoucích, pedagogů, studentů), teoretiků, metodiků i organizátorů z této oblasti estetické výchovy, se podařilo překonat klíčové období pro zajištění krajských, vlastně regionálních přehlídek dětských divadelních, loutkářských a recitačních souborů. V době, kdy probíhala likvidace ÚKVČ, se iniciativy ujalo Sdružení ve spolupráci s Ústředním domem dětí a mládeže; protože ÚKVČ se nemohl koncem roku k ničemu zavazovat, využilo Sdružení pro tvořivou dramatiku (jehož někteří členové byli dlouholetými spolupracovníky divadelního oddělení ÚKVČ, členy Ústředního poradního sboru atp.) nadšení a ochoty svých členů a navázalo kontakty s pořadateli v různých regionech, kteří byli ochotni i ve svízelných finančních podmínkách připravit regionální přehlídky. Někde to byla zbylá okresní kulturní střediska, jinde domy dětí a mládeže, někde dokonce městská zařízení (Plzeň). A tam, kde hrozilo nebezpečí, že soubory nebudou mít příležitost zúčastnit se své přehlídky (bývalý Středočeský kraj zůstal zcela bezprizorný), vyšli vstříc kolegové v sousedním regionu — a tak středočeské dětské divadelní a loutkářské soubory vystoupí na pražské přehlídce v Karlínském spektru.

Jaké regionální přehlídky se tedy v letošní sezóně pro dětské divadelní, loutkářské a recitační soubory konají?

Praha a střední Čechy se, jak už bylo řečeno, sejdou v **karlínském Domě dětí a mládeže** na společné přehlídce 6. a 7. 4. Pokud se jí chcete účastnit a nevíte o ní, dejte o sobě vědět na Pražském kulturním středisku — odd. ZUČ (Vodičkova 36, 110 00 Praha 1) u Jany Štefánkové a Alexeje Pernici.

Táborské práče je tradiční a vysoce ceněná přehlídka jihočeských dětských souborů. Letos ji už nepořádá KKS České Budějovice ani žádné jiné kulturní zařízení jihočeského kraje (protože peníze na amatérské umění a dětské aktivity byly vinou nezodpovědného přístupu vedení bývalého KKS a nekompetentního přístupu okresních úřadů v jižních Čechách, zejména pak v Českých Budějovicích, rozdrobeny po celém regionu, takže z onoho miliónu sedmi set tisíc nezbylo vlastně nic na odbornou péči a přehlídky v rámci jihočeského regionu). Táborského práčete se obětavě ujal DDM v Táboře, a tak se tu jihočeské dětské soubory divadelní, loutkářské a recitační sjedou od 5. do 7. dubna.

Východní Čechy patří k těm šťastnějším regionům. V Hradci Králové se podařilo z bývalého OKS vytvořit centrum s nadokresní, vlastně regionální působností, v němž divadelní obory obhospodařuje odborník na slovo vzatý a léty osvědčený — Mirka Císařová. A tak není divu, že se Impuls, jak se dnes bývalé hradecké OKS jmenuje, vydatně podílí spolu s OKS Ústí nad Orlicí na regionální přehlídce dětských souborů. Také tato přehlídka v **Ústí nad Orlicí** se koná 6. a 7. dubna.

Severočeši se v pořádání přehlídek rozdělili. DDM v **Ústí nad Labem** pořádá ve spolupráci s Albisem 13. dubna regionální přehlídku dětských recitátorů a recitačních souborů a Albis (ústecké zařízení, nástupce KKS, v němž pracuje osvědčená metodička a odbornice na amatérské divadlo Jana Urbanová) pořádá v **České Lípě** 6. a 7. dubna přehlídku dětských divadelních a loutkářských souborů celého bývalého Severočeského kraje.

Západočeské recitátory a recitační kolektivy zve 6. dubna do **Plzně** DDM a pro dětské divadelní a loutkářské soubory z téhož kraje připravuje regionální přehlídku městské kulturní středisko v **Plzni** na 6. a 7. dubna za vydatné pomoci regionální sekce Sdružení pro tvořivou dramatiku. Teprve v únoru se o svůj podíl na akci přihlásila nástupnická organizace po KKS, ale v době, kdy píšu tenhle článek, není ještě jasné, do jaké míry to je zájem opravdový, nebo jen platonický.

S Moravou jsou v letošním roce problémy, které mohou vést k tomu, že leckterý amatérský a dětský kolektiv zcela vypadne ze hry. V oblasti dětského divadla a dětského přednesu se díky Sdružení pro tvořivou dramatiku a díky jeho celomoravské regionální sekci (s centrem v Olomouci), která je na hony vzdálena separatistickým náladám, podařilo dojít k následujícímu konsensu:

Prostějov bude 22. a 23. března hostitelem dětských divadelních a loutkářských souborů střední Moravy a celé jižní Moravy (za velikou ochotu a obětavost je tady na místě poděkovat zvláště

Janě Zikmundové z OKS Prostějov). Tamtéž se bude 6. dubna konat, tentokrát pod vedením DDM Prostějov, regionální přehlídka dětských recitátorů a recitačních kolektivů ze stejné oblasti. Severní cíp severní Moravy obhospodařuje v oblasti dětských divadelních a loutkářských souborů DDM **Rýmařov**, který se iniciativně ujal pořádání přehlídky ve dnech 22. a 23. března. A dětští recitátoři a recitační kolektivy severní Moravy se sejdou 15. a 16. března v **Šumperku.**

Závěrem této informace zbývá připomenout, na které národní přehlídky budou soubory na zmíněných regionálních akcích vybírány!

20. národní přehlídka dětských divadelních a loutkářských souborů **Dětské divadelní léto v Prachaticích** se koná od 14. do 21. června 1991. (Kdo má zájem o práci v jednom ze šesti celotýdenních seminářů v Prachaticích, má možnost napsat si o přihlášku na adresu: ARTAMA, Sněmovní 7, 118 00 Praha 1, k rukám J. Provazníka.)

Národní přehlídka dětských recitátorů a recitačních kolektivů se tradičně koná v Mělníku. Letos probíhá od 24. do 26. května 1991. Novinkou letošního Mělníka je týdenní seminář pro vedoucí recitačních a divadelních souborů, pro učitele MŠ, ZŠ a SPgŠ, příp. pro studenty pedagogických fakult. Tři seminární třídy zahajují svoji práci v poledne 20. 5. a pod vedením špičkových odborníků na dramatickou výchovu a dětský přednes probíhají celé úterý, celou středu, celý čtvrtek a v pátek 24. 5 do 12.00 hodin. Témata seminářů: 1000 + 1 možnost dramatické hry (lektoři Radka Svobodová a učitel dramatické výchovy z Lucemburska Ralph Faramelli), Dramatická hra jako cesta pro výuku českému jazyku a literatuře na základní škole (lektorka Jiřina Lhotská) a Verš, kompozice a pointa v práci s dětským přednašečem (lektorka Ljuba Fuchsová). Stejně jako v loňském roce se i letos otevírá 23. 5. seminární třída pro porotce a organizátory nižších kol soutěží a přehlídek dětského přednesu pod vedením lektorů Soni Pavelkové, Daniely Musilové a Jiřího Hrašeho. Zájemci o některou z těchto seminárních tříd se mohou hlásit rovněž u J. Provazníka na adrese: ARTAMA, Centrum pro estetickou výchovu dětí a mládeže, Sněmovní 7, 118 00 Praha 1.

Jaroslav Provazník

Iniciativa pražských divadel

Situace pražských divadel je velmi špatná. Stále se mluví o divácké krizi a některé noviny a časopisy dokonce nabízejí řešení: Zrušit divadla, která příslušní redaktoři nemají rádi. Zdá se to absurdní, ale dnes se děje tolik absurdních věcí! Situace se dokonce vyhrotila natolik, že pražský magistrát začal uvažovat o tom, která divadla zruší hned a která až za (nepříliš dlouhou) chvíli. Zřejmě bylo třeba právě takového impulzu, aby se něco pohnulo. Tváří v tvář nebezpečí se sešli ředitelé pražských divadel a rozhodli se, že předejdou katastrofě tím, že vytvoří unii, jež zaštítí ty, kdo to potřebují. Ředitelé totiž po konkursech na sklonku minulé sezóny nastupovali se slibem od magistrátu, který jim nabídl dvouleté období k proměně divadelních organismů s ohledem na nové společenské podmínky. Není tedy možné posuzovat úspěšnost či neúspěšnost zhruba po polovině sezóny. Nová unie (ale třeba bude mít nakonec jiný název) má vytvořit fond, který budou spravovat profesionální divadelníci a bude určen na podporu těch, co se právě ocitli v krizi. Toto řešení má zamezit tomu, aby byly nenapravitelně rušeny hodnoty na základě zásahu ryze administrativního. Jak je vidět, problémy nemají pouze amatéři. Profesionálové jsou postaveni tváří v tvář rozpouštění souborů a likvidaci hodnot. Zatím se proti tomu stavějí. Vytvořil se pracovní tým, který zpracuje statut unie a systém práce se základním fondem. O dalších opatřeních budeme čtenáře informovat, protože se domníváme, že příklad boje profesionálů může poskytnout podněty i těm, kdo se divadlem zabývají ve volném čase a z lásky.

(rčk)

Jiří Brdečka: LIMONÁDOVÝ JOE

(k článku na str. 10)

Scéna III.

Bar „U spokojenosti předákovy"

(Piják I, II, Grimpo, pozd. Kuggles, Winnifred, Torn. Lou, Lim. Joe, Horác)

Piják I. a II.: Cha, cha, cha ...

Piják I.: A co mu na to Tulsa Jack řekl?

Piják II.: Jeho odpověď byla zatraceně řízná! Vytáhl bouchačku a navrtal do Dicka několik děr, že kdyby ten chudák měl třebas i šest duší, vypustil by je všechny naráz a ani by se nemusily dost tlačit, protože každá by měla k dispozici jeden východ!

(Přichází Kuggles, podpírán Winnifred.)

Kuggles (je ve spodním prádle, zabalen do velké deky): Hochu, mně sklenku burbónské a zde slečně sklenici mléka. Nuže, ještě jsi mi nedopověděla, jak to vaše přepadení skončilo?

Winnifred: Promiň, tatíčku! Rozhlížela jsem se nyní udiveně vůkol, neboť po dobu mých chicagských studií jsem poněkud odvykla tomu drsnému a přece mi tak drahému prostředí. Zlatý západ! Stará pouta mě k němu víží! Ustala jsem ve svém vyprávění tam, kterak nás zastavil onen lupič a hotovil se nás oloupit, neníliž pravda?

Kuggles: Ano, dítě!

Winnifred: Než na kozlíku seděl vedle kočího neznámý mladý muž a ten se nezalekl zalícené zbraně pobertovy, nýbrž sám ruče vystřelil. Jeho výstřel byl nanejvýš zdařilý, neboť zlosyn padl hned mrtev k zemi. Hu, byl to strašný pohled na jeho mrtvolu vodorovně ležící. (stranou) Kterak jen mám říct tatíčkovi, že podoba toho jinocha se mně vryla hluboko do srdéčka. Ba, ještě nyní se rdím sladkými rozpaky, rozpomenu-li se na jeho sličnou tvář. Byl to věru nevšední muž. Zatím co ostatní cestující se občerstvovali pálenkou, on si všude žádal jen lihuprosté nápoje!

Kuggles: Jakže, děvče, lihuprosté nápoje, říkáš?

Winnifred: Ba právě tak!

Kuggles: U čerta, že to byl ten tajemný a přec tak proslavený pistolník, kterému říkají Limonádový Joe?

Winnifred: Ale tatíčku, řekni mi konečně, proč se tak úzkostlivě halíš do této obsírné přikrývky, která, jak se zdá, není náležitým oděvem pro muže tvého věku a postavení.

Kuggles: Proč se halím? Eh, je to lhostejno, máš-li to zvědět nyní či až za hodinu. Nuže, proto!

Winnifred: Och! Jak možno?

Kuggles: Při svaté památce tvé zemřelé matky, řeknu ti vše. Hrál jsem a prohrál jsem! Šaty, půdu i ranch Třikrát otočené i v pravoúhlém trojúhelníku rovnoramenném! Tak a teď to víš!

Winnifred: Prokletý démon karbanu! Štk, štk, štk!

Grimpo: Pepřenou whisky! Cha, cha, cha! (Skočí k Winnifred a chce ji políbit.)

Winnifred: Ničemo, padouchu, vyvrheli, surovče a tak dále!

Grimpo: Cha, cha, cha!

Winnifred: Ne, ne!

Grimpo: Ano! Ano! Ještě jednu pepřenou whisky!

(Limonádový Joe skočí na scénu.)

Lim. Joe: A mně, prosím, sklenici limonády!

(Za Lim. Joe přichází Torn. Lou.)

Grimpo: To jste vy, cizinče, žádal sklenici limonády?

Lim. Joe: Ano, já. Máte snad něco proti tomu, pistolníku?

Grimpo: Vy jste Limonádový Joe, cizinče?

Joe: Říkají mi tak, ale to je konečně lhostejné, pistolníku! Hlavně nyní uděláte to, co vám řeknu! Jděte ke slečně, klekněte na kolena a požádejte ji za prominutí. Totéž uděláte před tím ctihodným občanem v sudu. Požádejte ho nadto, aby vám z nosu udělal vývrtku a zauzloval vaše psí uši, vy prašivý kojote, vy rozpáraný chřestýši!

Grimpo: Ha!

Joe: Počítám do tří, pistolníku. A nebudete-li jednat vy, budou jednat mé pistole!

Torn. Lou: Ach, tomu říkám muž! Mé srdce konečně promluvilo!

(Lim. Joe vystřelí, s Grimpa spadnou vrchní kalhoty, na sobě má pouze spodní ažurované spodky!)

Joe: Nu, chlapče, sem s tou limonádou, již se netřes o svůj skalp! Vzduch je čistý jako sklenice, kterou jsi právě vymyl. Věru, pistolníku, nevyhlížíte právě duchaplně. Počítám, že se mýlíte, považujete-li své spodní prádlo za vhodný objekt pro pohledy přítomných dam!

(Grimpo uteče.)

Tor. Lou a Winnifred (stranou, jedna po druhé): Ó, jak je delikátní!

Kuggles: Jsem rancher Ike Kuggles z Třikrát otočeného i v pravoúhlém trojúhelníku rovnoramenném. Chci vám jen, cizinče, říci, že mně chybí slova, kterými bych vám vyjádřil své díky. Snad ani netušíte, komu jste se dostal na kobylku! Víte-li, že vámi zesměšněný muž není nikdo jiný, než krvavý Grimpo, notorický zabíječ a násilník, před jehož pětatřicítkou se otřásal celý kraj hrůzou!

I. měšťan: Však od dnešního dne se již přestane otřásat!

II. měšťan: Přísámbům, že s vámi nepočítal, cizinče!

Kuggles: Eh, promiňte, pistolníku, zapomněl jsem. Toť má dcera Winnifred, jež se právě vrací z Chicaga, kdež ztrávila několik let na studiích! Vyzná se znamenitě v řeckých dějinách. Ku příkladu, víte, kdo to byl Homér?

Tor. Lou (stranou): Ráda bych věděla, co na té fádní blondýně vidí! (Vztekle odejde.)

Winnifred: My se již trochu známe, tatíčku. Přece jsem ti již vyprávěla, jak pan, pan ...

Lim. Joe: Limonádový Joe, slečno! Zde na Divokém Západě, v kraji drsných mužů a nespoutaných přírodních živlů nezáleží na jméně tolik jako v městech změkčilého Východu. Důležitější, než sebevznešenější jméno je zde rychlost, s jakou tasíte svůj šestiranňák!

Měšťan: A dovedete jej vytasit po čertech rychle, pistolníku!

Winnifred: Nuže, tatíčku, pan Limonádový Joe jest onen muž, který tak energicky čelil lupiči, hodlajícímu vyloupit náš dostavník! Ó té zázračné jistoty, s jakou zasáhl surového ničemu!

Lim. Joe: Co se týče té zázračné jistoty, slečno Kugglesová, myslím, že trochu přeháníte! Netrefil jsem bohužel, darebu mezi oči, jak jsem zamýšlel, nýbrž poněkud vlevo, nad pravým obočím! (stranou) Což jí mohu říct, že její sladká blízkost učinila mou ruku trapně nejistou?

Měšťan: Myslím, pistolníku, že vaši návštěvu třeba řádně oslavit! Hej, číšníku, platím pití pro všechny!

Lim. Joe: Takové pozvání, pánové, musím bohužel odmítnout, protože se straním alkoholických nápojů. Alkohol nikdy nebyl přítelem dobrého pistolníka, pustoše tělesný organismus vůbec a přesnost jeho ruky zvlášť.

Všichni (k sobě navzájem): Nastojte! Jak zvláštní to muž!

Lim. Joe: Nuže, hochu, ještě jednu sklenici citronády! Aspoň jednu denně, pánové!

Měšťan: Hola, číšníku, všem po sklenici limonády! Na vaši počest, pistolníku!!

(Po přípitku všichni znechuceně odcházejí.)

(Horác vběhne s pistolí v ruce.)

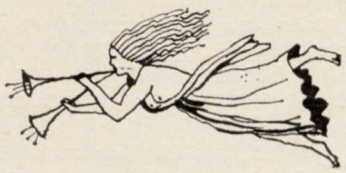
Horác St. Cl.: Jaký to nenadálý shluk? Proklatě, málem bych mu vlétl do náruče! A myslím, že bych z ní sotva vyšel jinak, než jako nebožtík. Což se již nikdy nezbavím toho neblahého stínu? (Uteče.)

Winnifred: To malé bůže lásky, u Řeků Eros, u Římanů Amor nazvané, proklálo mé srdce palčivou střelou. Ano, proč to nepřiznat? Jsem zamilována. Zatím, co panenský stud mi velí, abych před JEHO mužným pohledem klopila zrak, tu rozpustilý šibal s toulcem a lukem mi nedovolí odvrátit očí od té švarné postavy. Jaký to nerovný boj! Ach, lásko, neboť tak překotně hradby dívčího ostychu! Miluji, miluji, miluji! Ach, kéž jsem také milována!!! (Odchází.)

Joe: Jak strašlivý uragan lomcuje mou hrudí! A to vše způsobil jen jediný pohled studánkových očí Winnifred, krásné to dcery pana Kugglese z ranče Třikrát otočené i v pravoúhlém trojúhelníku rovnoramenném! Již mnohokráte jsem stál tváří v tvář smrti! Vise za nohu z větví sekvoje čelil jsem samojediný jubilejnímu sjezdu dvanácti rozvášněných rudošských kmenů, dvousettisícové, slintavkou právě onemocněvší stádo bisonů přehnalo se nad mou hlavou, libru nezralých višní zapil jsem podmáslím. Než nic neotřáslo mou bytostí tak, jako andělský zjev tohoto děvčete, kterému, jak mohu soudit z jeho něhyplných na mne upřených zraků, nejsem ani já lhostejný. Zkrátka a dobře: Je to láska na první

pohled. Leč běda! K čemu to vše, když si nemohu popřáti oddechu, dokud nesplním přísahu vyřčenou u smrtelného lože přítelova? Buď klidný, Bille! Neustanu, dokud nepomstím tvou tvář, dokud neukáži tvému vrahu cestu do pekel! (Odchází, současně nastupuje Tor. Lou již s textem.)

Torn. Lou: Tedy, jak jsem se již dříve zmínila, mé srdce promluvilo. Promluvilo tak hlasitě, až má ňadra, bouřlivě se dmoucí, hrozí roztrhnouti šněrovačku teprve nedávno koupenou v obchodním domě Pemberton a spol. na Fremout Street. Ach, kdyby takový muž, jako je on, skřížil mé cesty, dokud jsem ještě byla nevinným děvčátkem. Pak bych se sotva ocitla v těchto místech. Bah, plané úvahy. Teď jsem Tornado Lou. Miluji a musím být milována! To by bylo, abych já, zkušená mistryně lásky, nezvábila do své náruče toho, koho si přeji mít. Ach, city, neházejte tak mou hrudí. Běda, zdá se mi, že teď praskla v korsetu kostice. Eh co, ať si praskla. Ten hoch za to rozhodně stojí. Jak je mi blaze! Buď zdráva lásko! Klesám v prach před tvou mocí. Ale praskat ta šněrovačka přece nemusela!



Scéna VII.

Chata nad Černou tůní.

Ignazio: Blíží se půlnoc, amigos! Seňor Joe může zde být každou chvíli a my se tady rozvalujeme, jako bychom ho už zahrabali na dvacet stop pod zemí.

Pat: U svatého Patricka, co to pořád kňouráš, Ignazio? Víš, přece, že venku hlídá Clem, vlčí tvář. A ten už nám ohlásí návštěvu toho zatroleného Limonádníka!

Ignazio: Quién sabe, compandre sabe. Cabalero Joe je vtělený ďábel. Ani bych se moc nedivil, kdyby najednou vyskočil z téhle karty a namířil na mne své neomylné pistole!

Grimpo: Jseš tlachal, Ignazio! Hleď si raději svého listu! Já se točím o sto dolarů!

Pat: Já se otočím nanejvýš kolem své osy.

Ignazio: Je to vaše, el capitano!

Torn. Lou (přichází s lahví od limonády): Zavdejte si pořádně, hoši, abyste spláchli tu pohřební náladu. Posílá vám to Horác, ten nenapravitelný šibal!

Pat: Jakže, citronádová limonáda? Co tě to za hloupý žert?

Torn. Lou: Jen okuste! Po tom vám bouchačka skočí sama do ruky.

Ignazio: San Jago di Compostella! Vždyť je to prvotřídní brandy!

Grimpo: Počítám, že ten bláznivý Horác už nikdy nepřestane se svými idiotskými vtipy. Co se mne týče, já se toho ani netknu. Vsadil bych na to krk, že je v tom Darmol! A proč vy, Tornado Lou, vlastně tady musíte být? Vždyť věru, to co se v brzku odehraje, nebude příliš vhodným divadlem pro oko jemnocitné dívky!!

Torn. Lou: Tomu nerozumíte, Grimpo! Vy nevíte, co je zhrzené srdce ženy! Nebo jo?

Grimpo: Ne, myslím, že o tom nemám ani páry!

Torn. Lou: Tak držte hubu!

Ignazio (stranou): Caramba!! To je správná muchacha! Ta má oheň!

(Podezřelý zvuk. Clem je sražen Lim. Joem.)

Quién es?

Torn. Lou: Teda opravdu: tak kompletní sbírku zaječích srdcí a sulcových údů jsem ještě neviděla. Co to, prosím vás, pořád máte?

Grimpo: Lou má pravdu. To šuměly ostny kaktusu v nočním větru. Spolehněte se na Clema, tomu přece hned tak někdo nepřijde na kobylku!

Torn. Lou: No to je řádný zabiják, jen co je pravda! Když jsem byla v Medicina Bow, visely tam na všech rozích plakáty a z nich civěla Clemova příjemná tvář! Cenili si ho tam dost vysoko. Vybral totiž z banky několik desítek tisíc dolarů a do pokladníka, který měl proti jeho počínání jisté námitky, nadělal pár důkladných průchodů.

Pat: Teda, já myslím, že ono to už ani jinak nejde. Tihle pokladníci a poštovní úředníci jsou vůbec nepříjemní lidé. Co jsem už jich polechtal svou bouchačkou a pořád si nedají říct! Ve Wyomingu a Dakotě čeká na mě šibenice a jen zásluhou těch všetečných chlapíků!

Ignazio: To je zajímavé, amigos! Já jsem pracoval v docela jiném oboru a přece pro mne chystají v Santa Fé stejný instrument. Já jen kradl dobytek. Samozřejmě, en gros! Žádné melouchy! V Arizoně jsem pracoval pro Kingo-Kida. Ale pak se tolik šerifů začalo zajímat o tloušťku mého krku, že jsem raději změnil klima.

Grimpo: Nu, hoši! Já vám snad nemusím říkat, co mám za sebou. Vy přece dobře víte, proč mne šéf udělal vaším předákem ... Hlavní je, že jeho zásluhou máme v Cowtownu od všech těch čmuchavých maršálů, rangerů a šerifů pokoj. Ovšem, i já jsem toho názoru, člověku to jaksi zužuje obzory, když vidí, že všude naň čekají šibenice.

(Vskočí Lim. Joe a kryje se spoutaným Clemem.)

Ignazio: Santa Maria, Pinta, Ninja!

Lim. Joe: A dočkají se, pánové, ty šibenice, dočkají! Odpusťte, že jsem byl tak indiskrétní a poslouchal chvilku u klíčové dírky. Na štěstí jsem k ní přiložil ucho právě při samém počátku vaší zpovědní akce, takže vím, jak znamenité ženichy přivedu do náručí slečny oprátky!

Torn. Lou (stranou): Ach, jak je překrásný! Je rozkoší býti od něho přivedena na šibenici. Ne, urazil mne! Musí zemřít, i kdybych měla viset!!

Lim. Joe: Toho, koho hledám, mezi vámi nenalézám. Buďsi, byla to vaše léčka, Grimpo, a přec nakonec jste do ní padl sám. Nu, pistolníku, tentokrát jste netrefil! A vy, slečno — opravdu mne mrzí, že se tady s vámi setkávám. Vy, slečno, vytáhněte pánům bouchačky a položte je na stůl ... No né, jak vy dovedete vyjít člověku vstříc!! Znáte moji devisu, pánové! Aspoň jedna denně!!! Nuže, na vaše zdraví! — (Prolne se do následující scény.)

Scéna VIII.

Skalní ostroh nad Černou tůní.

Grimpo: Nuže, pistolníku, počkali jsme schválně až do rána, abyste se mohl lépe a zřetelněji seznámit s příjemnostmi, jež jsme pro vás uchystali. Podívejte se. Nyní stojíme na skalním ostrohu, obklopeném vodami Černé tůně. A teď, prosím, trochu napněte svůj zrak. Vidíte ty tmavé stíny, které se míhají pod hladinou? Tak abyste věděl, to jsou pověstné tygří pijavice, které v několika minutách vysají jezdce i s koněm jako šťavnatý citrón. Upřímně řečeno, nezávidím jim příliš dnešní snídani, protože vaše limonádou prosycená krev není asi nejpříjemnější pochoutkou pro tyhle roztomilé tvorečky? Che, che!

Pat, Ignazio, Clem se zvrhle chechtají.

Torn. Lou (pro sebe): Ach, dosti, dosti! Co jsem to učinila?

Grimpo: Samozřejmě se vynasnažím, abych si také přišel na své, nejen ty pijavice! Víte, nejprve vám dokáži, že i já se trochu vyznám v pistolích. Tam v baru „U spokojenosti předákovy" jste mne zbavil opasku u kalhot. Nuže, odpustíte mi, když vám po této stránce půjdu, tak říkajíc na tělo. Tedy nejdříve, že ano, vám ustřelím uši, potom nos a tak dále, až vás hezky zaokrouhlím. Ale i pak budete ještě dosti při smyslech, abyste vnímal všechny příjemnosti svého postavení. Nu a tu vás trochu schladíme v Černé tůni a pusinky těch rozkošných zvířátek přivítají vás tak vášnivými polibky, až se vám bude zdát, že jste v sedmém nebi. A budete tam za chvíli skutečně, ctnostný pistolníku, o tom nepochybuji. Che, che, che!

Pat, Ignazio a Clem se zvrhle chechtají.

Torn. Lou: Ach, toť příliš! To jsem nechtěla. Vždyť ho přece stále miluji. Jen láska, zhrzená láska mne dohnala k tomuto strašnému kroku! Srdce mi puká při pomyšlení na to, co se má státi v nejbližších okamžicích! Joe, miláčku, můžete mi odpustit??

Lim. Joe: Ubohé děcko! Odpouštím vám!

Torn. Lou: Ach, ta šlechetná duše mi odpouští, ne to nesnesu! Vrahové, zadržte! Chci s každým z vás strávit rozkoše plnou noc a to jen za režijní cenu, necháte-li toho muže jíti po svých. Joe, miláčku ... (omdlí).

Ignazio: Eh Dios! Myslím, že seňorita Lou omdlela!

Grimpo: Tím lépe pro ni! ... Jaké je vaše poslední přání, pistolníku? (Zašimrá Joa na nose, až ten hlasitě vyjekne.)

Grimpo: He, he! Neztrácíte humor, to se mi líbí. No, ale vážně, máte ještě nějaké přání?

Lim. Joe: Jenom to, abyste už jednou přestal žvanit a hodil mne hned těm pijavicím. Raději budu poslouchat hodně zblízka jejich mlaskání, než ty vaše tlachy!

Grimpo: Nu budiž, to vám mohu splnit. Hm, přišel jste na nás po zuby ozbrojen, pistolníku! Hned tři bouchačky! Podívejte se! Vy jste mne tehdá ostřeloval svými zbraněmi. Já budu tak velkorysý, že v tomto případě se vzdám výhody vlastních koltů, se kterými dovedu střílet potmě, a použiji některou z vašich artilerií. Třeba tuhle! Tak, nejprve levé ucho! (Bere pistoli, darovanou Buffalo Billem. Vystřelí, klesá Clem, po něm Pat a pak Ignazio. Vzdechy padajících.)

Grimpo: Ďáble! Svými kouzly mne neošálíš! Mé bouchačky nebudou poslouchat tvých čárů! (Tor. Lou vytáhne Grimpovi pistoli z pouzdra a střelí ho do zad. Grimpo s výkřikem padá do Černé tůně. Mlaskání a chrochtání pijavic.)

Lim. Joe: To je podívaná jen pro silné nervy. Ještě dobře, že je mám! Lou, jste mrtva?

Torn. Lou: Ne.

(Na scéně se promítne obrácený diapozitiv Horáce, obtěžujícího Winnifred.)

Lim. Joe: Bdím či sním? Dobrý Bože! Domnívám se rozeznávati její podobu! Vím, jde o fatamorganu, která v tomto kraji, za jistých meteorologických podmínek je dosti běžným zjevem. Bohužel, tento zajímavý přírodní fenomén pod nátlakem železných zákonů optiky, jeví se, byť i proti své vůli, v převráceném obraze, takže nerozeznáváme dobře, je-li to skutečně má sladká Winny, či jde-li o podobnost čistě náhodnou. Nu, víme si i tentokrát rady! (Udělá stojku.) (Joe vydá řadu citoslovců úžasu.)

Torn. Lou: Co vidíte?

Lim. Joe: Moment! Pomyslete, jen pomyslete! Ne, jde mi z toho ještě hlava kolem!

Torn. Lou: Z čeho?

Lim. Joe: On ji obtěžoval!

Torn. Lou: Kdo? Koho?

Lim. Joe: On! Vrah mého nezapomenutelného Billa! Moji sladkou plavou Winnifred! Sama náhoda mi toho bídáka přivádí do rukou! Nyní vím, kde ho mám hledat!

Torn. Lou: Drahý příteli, to bych vám mohla říci také!

Lim. Joe: Rychle! Nelze ztráceti ani vteřiny!

Torn. Lou: Chci jíti s vámi a sloužit vám jako otrokyně, vy velký, šlechetný muži! Zapomeňte na starou Tornado Lou! Ta zemřela dnešního rána s těmito zlosyny, aby se zrodila jiná, lepší!

Lim. Joe: Proklatě, jak strašné divadlo se naskýtá mým očím. Eh, smrt vše smiřuje! Zachráním aspoň jeho ostatky pro důstojný pohřeb. (Vezme bidlo a vytahuje z Černé tůně zbytky Grimpových šatů.) Toť vše, co zbylo z krvavého Grimpa! Pokoj budiž jeho holinkám!

Scéna X.

Winnifredina světnice.

Winnifred (plete punčochy): Jaké je zde ticho! Myslím, že by se Lou již mohla vrátit. Odešla, aby dala nažrat králíkům. Vlastně jsem měla ty roztomilé úšáčky nakrmit já, ale Lou mi říkala, abych jen zůstala sedět a pletla dál teplé punčochy pro městské chudé! Nevyzná se prý v tom tak jako já, která mám na to školy. Jest příliš skromná, ta ubohá Lou, neboť systém dvě hladce a dvě obrace není nijak složitý a neřekla bych, že je k tomu třeba odborného školení. Aby bylo jasno, neumím jen plést a háčkovat, ale vyznám se i v dějinách Řeků a Římanů. Ani tito, ani oni nenosili punčoch. Myslím, že z velmi praktických důvodů. Byli totiž obuti řemínkovými sandály a v těch by byla vidět každá díra, což u našich střevíců není možné. Nu což, jak je kroj, tak se stroj! (Zabalí punčochy a jde si sednout ke klavíru a hraje.) Ba, je to dobré děvče, ta Tornado Lou, i když se o ní říká, že zničila spoustu mužů. Nevím nic o těchto věcech a i kdybych věděla, ani by mi to nepomohlo, neboť jsem ještě nezkušená dívka. Ach, Joe, miláčku, kdy tě opět uvidím! Vím, nepřijdeš, dokud nepomstíš svého přítele. Děsím se prolité krve, ale ať jí vyteče třeba celý žejdlík, jen když se mi vrátíš!

Horác (změněným hlasem, zastře Winny rukama oči): Kdo to je?

Winnifred: Joečku, Joouši! (políbí Horáce a s úděsem prchá.) (Winnifred vyrazí výkřik hrůzy.)

Horác: Drahá, musíte být mou! (Běhá za ní. Rozevře kabát, pod nímž je bez košile.)

Winnifred: Chlípný hnusníku! Hnusný chlípníku!

Horác: Dostanu od vás nejprve hubičku, sladká žabičko!!

Winnifred: Lepkavý pavouku!

Horác: Však ty povolíš, svižná potvůrko!

Winnifred: Ďáble!

Horác: Anděli! (Objímá ji.)

Torn. Lou (za scénou): Zametla jsem celý dvůr!

Winnifred: Pomoc!

Torn. Lou: (přiběhne s koštětem a sápe se na Horáce): Jedeš pryč! Necháš ji!! Vari, vari odtud, darebný necudo!

Horác: Ještě ty mně budeš stát v cestě, ty stará rachomejtle! (Zastřelí Lou. Winny omdlí.)

Douglas (přichází a běží k Lou ležící na zemi.): Běda, běda!! Ubohé děvče, už jsi dotornádovalo! (Vytáhne pistoli a střelí po Horácovi.)

Horác: Ale teď jsem již dopravdy mrtev! (Padá, ale než zemře, zastřelí Douglase.) Bujné cowboyské zajuchání za scénou.

Lim. Joe: Dobrý Bože! (K Winnifred.) Není možné, aby byla mrtva. To by přece nebyl žádný happyend! (Podává jí láhev s limonádou.)

Winnifred: Miláčku, já věděla, že přijdeš včas!

Lim. Joe: Tak, tak, čím kdo zachází, tím také schází! Jsi spokojen, Bille?

Hlas s hůry (Reprodukce desky): Jo!

Lim. Joe: Drahoušku, nyní již nestojí našemu štěstí nic v cestě! Nejdražší!

Winnifred: Nejsladší!

Horác, Douglas, Tornado Lou: A jejich rty se setkaly!

Konec.

Dokončení ukázky ze str. 19

Během rozhovoru krále s Jelenou rytíř stále pobíhá mezi obyvateli a stále něco dělá.

Král: Kdepak, děvče, zakletý není, to já hned poznám. To by chodil jako mátoha, a tenhle je čiperný. Ten už určitě není zakletý. Hej, mladej, jo, ty v těch trenýrkách, pojď sem. Koukni, mladíku, tohle je moje dcera Jelena a já jsem její královský otec. A ty bys mohl být mým zetěm. Co ty na to?

Rytíř: Já bych byl šťastný, kdybych mohl být tvým zetěm, ale bohužel jsem zakletý.

Jelena: Kdepak, to už máš za sebou, už nejsi zakletý, poněvadž jsi právě vykonal deset dobrých skutků.

Všichni se radují.

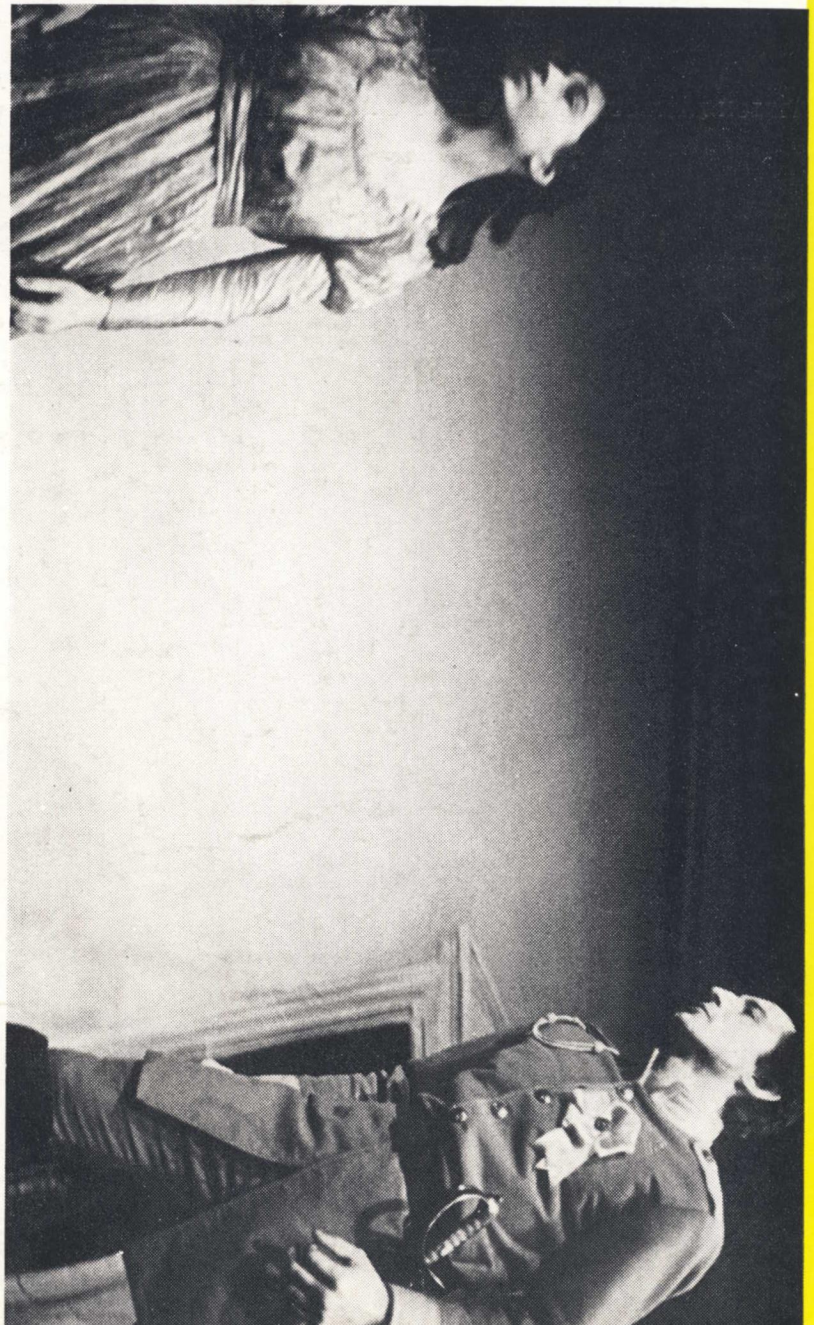
Král: A svatba bude hned o posvícení.

Konec.

V KOMEDII P. LANDOVSKÉHO HODINOVÝ HOTELIÉR
DIVADLO MALOSTRANSKÁ BESEDA PRAHA
FOTO JAN ZAVŘEL

DIVIDÝLKO SLANÝ
J. ŠÍMA: VYŠETŘOVÁNÍ (PŘÍPADU PODVODNÉHO REVIZORA)
FOTO JIŘÍ CHLUM

Z PŘEDSTAVENÍ V ČINOHERNÍM KLUBU UTRPENÍ MLADÉHO MEDARDA (A. SCHNITZLER)
V REŽII IVO KROBOTA FOTO: VIKTOR KRONBAUER (Též na 2. straně obálky a na str. 25)



ISSN 0002-6786