

AMATÉRSKÁ CENA 7/89



O pohárek
SČDO

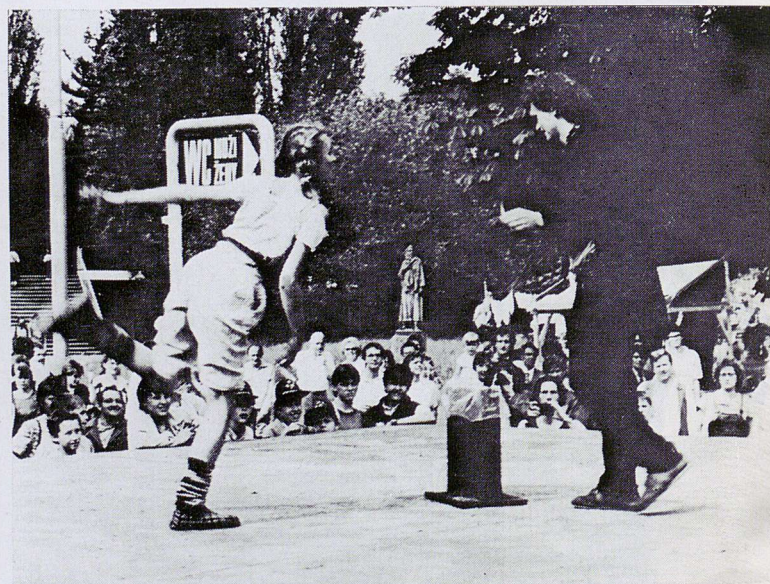
K čemu
svět
potřebuje
metodiky

CENA 4 Kčs

IMPULSY '89

Druhý ročník divadelní přehlídky, která se konala ve dnech 20. – 21. května 1989 v pražském Parku kultury a oddechu Julia Fučíka, byl věnován pouličnímu divadlu. V příštím čísle přineseme o této akci podrobnější materiál.

FOTO ZUZANA KOPŘİVOVÁ



VÝZNAMNÝ AKT

Svaz českých divadelních ochotníků vzpomněl 15. 4. t. r. dvacátého výročí vzniku organizace slavnostním zasedáním pléna ústředního výboru, na němž předsedkyně ÚV SČDO dr. Stanislava Weigová a předseda ÚV Zvazu divadelních ochotníků Slovenska doc. dr. Marián Mikola, CSc. podepsali dohodu o spolupráci obou bratrských organizací, která nepochybně přispěje k dalšímu prohloubení styků jak ústředních výborů, tak ochotnických i loutkářských souborů.

Hlava I. obsahuje úvodní ustanovení, která zdůvodňují vypracování a uzavření dohody. Ve hlavě II. jsou uvedeny okruhy spolupráce, hlava III. vymezuje dobu trvání a možnost úprav; podle závěrečných ustanovení (hlava IV.) je dohoda vypracována ve 4 exemplářích — všechny mají platnost originálu; oba partnerské svazy dostaly po dvou vyhotoveních, která archivují v sekretariátech svých ústředních výborů a na ministerstvu kultury ČSR a na ministerstvu kultury SSR.

Těžiště dohody je v deklarování okruhů spolupráce, ze kterých uvedme (ve volné formulaci):

- konzultování a předkládání společných stanovisek k otázkám činnosti obou svazů a dalšího rozvoje ochotnického divadla v ČSR a SSR;
- výměna koncepčních materiálů;
- vzájemné informace o činnosti svazů nejméně jedenkrát ročně na zasedáních pléna ústředních výborů SČDO a ZDOS;
- zveřejnění informačního materiálu v rozsahu 5 strojopisných stran o práci Svazu českých divadelních ochotníků v časopisu JAVISKO a o práci Zvazu divadelních ochotníků Slovenska v Amatérské scéně (jedenkrát ročně);
- výměna dvoučlenných delegací na vrcholných přehlídkách amatérského divadla (Jiráskův Hronov a Scénická žatva v Martině);
- výměna publikací svazů;
- vysílání pozorovatelů na významné ochotnické akce v ČSR a SSR (soutěžní a nesoutěžní, tematické přehlídky a festivaly v jednotlivých oblastech ochotnické aktivity). Obě strany si vždy začátkem kalendářního roku vymění časový plán těchto akcí na běžný rok;
- propagování (všemi vhodnými prostředky) výsledků tvořivého úsilí českých ochotníků v SSR a slovenských v ČSR;
- vytváření podmínek pro rozvoj družebních styků mezi českými a slovenskými soubory a všestranná podpora těchto kontaktů;
- každoroční kontrola plnění dohody na zasedání plén ústředních výborů (střídavě v ÚV SČDO a ÚV ZDOS).

Jsmo přesvědčeni, že slavnostní podpis dohody zahájil období plodné a intenzivní spolupráce Svazu českých divadelních ochotníků se Zvazem divadelních ochotníků Slovenska.

Ústřední výbor
Svazu
českých divadelních
ochotníků

Obsah

- | | | |
|----|---|-----------------------------|
| 2 | MOZAIKA Z (PŘEVÁŽNĚ) DIVADELNÍ MOSKVV | K. Tomas |
| 3 | O POHÁREK SČDO — TENTOKRÁT V PŘEROVĚ
(XVII. ročník národní soutěže monologů a dialogů) | S. Weigová |
| 4 | POEZIE V HORÁCH KRUŠNÝCH
Z KRAJSKÝCH PŘEHLÍDEK | |
| 5 | PRIMUS INTER PARES?
(Jihomoravská divadelní — Blansko) | J. Císar |
| 6 | TĚŠÍNSKÝ KRUČEK KUPŘEDU
(Severomoravská divadelní — Č. Těšín) | J. Štefanides |
| 8 | K ČEMU SVĚT POTŘEBUJE METODIKY
(Z deníku porotkyně dětských soutěží) | E. Machková |
| 11 | PRŮHLEDY
(Začátek...) | J. Císar |
| 12 | AKADEMICKÉ BRNO VEJPŮL — I | M. Pivovar |
| 13 | JAK JSEM NEBYL NA AB 1989
AKADEMICKÝ PREŠOV '89 | P. Žantovský
J. Čajková |
| 14 | OSOBNOSTI SOUČASNÉ REŽIE
(Jan Grossman) | J. Černý |
| 16 | BĚLOSTNÉ DÍLO JIŘINY HAUKOVÉ | I. Markvart |
| 18 | DOBRODRUŽSTVÍ TVOŘENÍ
(Zážitek a vyprávění) | J. Vostrý |
| 20 | STARÁ KOBIETA WYSIADUJE
(K nové inscenaci Divadla AHA!
z Lysé n. L.) | M. Strotzer |
| 21 | ROZVZPOMÍNÁNÍ
(Divadla Dialog z Plzně) | J. Vinař |
| 22 | KAPITOLY O KOMEDIÍ
(Komedie konverzační) | Z. Hořínek |
| 23 | V ČEM NÁM NOVÝ ZÁKON NEPOMOHL | A. Vylíčil |
| 24 | DILIA
VÝBĚR PRO VÁS
(N. Jordanov, T. Gyurkovics)
PARAGRAFY NA SCĚNĚ | K. Fejlková
T. Pavlíková |

AMATÉRSKÁ 7/89 CENA

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu

ROČNÍK 26 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 35)

Vydává ministerstvo kultury ČSR v Nakladatelství a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Háfkova 1
Vedoucí redaktor TOMÁŠ CACH
Redaktor IVO MARKVART
Grafická úprava OTILIE STRNADOVÁ
ADRESA REDAKCE: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23,
telefon 781 48 23

Tiskne Tisk, knižní výroba, n. p. Brno, závod 5, provoz 53, Komen-
ského náměstí 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o před-
platném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta,
doručovatel a PNS-ÚED Praha, záv. 01 — AOT, Kaňkova 19, 160 00
Praha 6, PNS-ÚED Praha, záv. 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno,
PNS-ÚED Praha, záv. 03, Gottwaldova 206, 709 90 Ostrava 9, Ob-
jednávky do zahraničí vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz
tisku Praha, záv. 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 4 Kčs, roční předplatné 48 Kčs.

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací

Toto číslo bylo odevzdáno do tisku 2. 6. 1989

© PANORAMA, Praha 1989

46 027

Mozaika z (převážně) divadelní Moskvy

Před nedávnem se vrátil ze zájezdu do Sovětského svazu soubor **Divadlo AHA! MĚKS Lysá nad Labem**. Při příležitosti Mezinárodního dne divadla a na pozvání **Studentského divadla Moskevské státní univerzity** (souboru, který mj. vystupoval již v roce 1987 na přehlídce ve Svitavách) sehráli v Moskvě mladí divadelníci představení hry Miroslava Pokorného **Taková hra**. Kromě vlastního vystoupení jsme měli možnost vidět řadu dalších inscenací, navštívili jsme projekci současných dokumentárních filmů a alespoň letmo poznali život i kulturní povědomí Moskvy.

Dojmů je mnoho, v myslích účastníků zájezdu se budou dlouho pořádat a vstřebávat. Zatím tvoří jen jakousi mozaiku, ze které pochopitelně ční na prvním místě divadlo. Divadlo aktuální, vysoce politické, hovořící zobrazení současnosti, hledající pozici dnešního mladého člověka v době změn, přestavby, glasnosti. Zejména inscenace Studentského divadla nás zasáhly všechny bez rozdílu. Jsou složitou sondou do myšlení a názorů současných, zejména mladých lidí.

Představení první a nejzajímavější

ČERNÝ ČLOVĚK aneb **JÁ UBOHÝ SO-SO DŽUGAŠVILI** prostředky grotesky a frašky (inscenátoři nazývají žánr paratragedií) ukazuje na podkladě vztahů a vzájemných intrik historických postav



M. Pokorný v rozhovoru s A. Bagrasarovem

Stalina a Beriji nesmyslnost společnosti existující na principech strachu, špiclování a násilí. Inscenace, o které se již v čs. tisku objevila zmínka, členy naší výpravy doslova nadchla. A to jak výtříbenou a přesnou formou (která přes maximální stylizaci zůstala sdělnou a napomáhala komunikaci i pro cizince), tak i obsahem, tématem korespondujícím s našimi názory, dále otevřeností kritiky současnosti, ukázněností a profesionalitou výkonů všech herců.

Představení druhé

MEZIDOBÍ zachycuje našeho mladého

současnika, jenž se potácí mezi dobou, která jej zrodila, ale již skončila, a mezi dobou, o které se učí, ale která ještě nezačala. Jeho pohledy na svět zprostředkované formou blížící se revui (písně a velké herecké obrazy) nejsou vždy radostné, spíše naopak, ale nutí k hlubokému zamyšlení nad dobou, ve které žijeme a kterou pro sebe i pro své potomky vytváříme.

Představení třetí a (dosud) nehoto-vé

Z KARTOTÉKY T. Rózewicze, s níž Studentské divadlo MGU zavítá v září do Československa, bylo možné zhlédnout jen část hlavní zkoušky. Přesto i z ní lze soudit, že půjde o neuvěřitelně divadelní zážitek. Inscenátoři zpracovávají předlohu po svém, jistě bude i zajímavou konfrontací s u nás známým přepisem divadla Lampa či profesionální inscenací Činoherního studia z Ústí nad Labem.

Představení čtvrté — profesionální

KONEC MALÉHO APOŠTOLA v Moskevském divadle satiry se vyznačuje plytkými, neurčitými a přibližnými hereckými výkony, nepravdivostí projevu, nepřesvědčivostí režie. Přesto obecně bouří nadšením. My ne. Nerozumíme sice každému slovu, ale smysl nám neuniká. Problém je tedy jinde.

možné je vidět celé) je syntetickým divadelním tvarem o hledání nepolapitelného. Rozkladem všech vjemů a pocitů až na formální elementární prvky se rodí zobrazení disharmonie a rozervanosti současného osvojování si světa. Mnoho neobvyklých, často nečekaných a převážně výtvarných prvků působí více na emoce než na rozum. Škoda že nemůžeme zůstat až do konce.

Představení naše

TAKOVÁ HRA sklízí veliký úspěch, přestože nepatřila k nejsilnějším inscenacím divadla. Snad pomohlo zhuštění nutné v cizím jazykovém prostředí, snad i nasazení souboru, snaha „neuříznout si ostudu“. Mladí divadelníci poznávají, že program, názory a přístupy ke skutečnosti obou souborů — hostí i hostitelů — jsou podobné a že je vytvořena platforma pro dialog. Padají předsudky i jazykové bariéry...

Představení filmové

Večer dokumentárních filmů v Ústředním domě herců nás naplňuje dalšími silnými zážitky. Současný sovětský dokumentární film se stejně jako před nedávnem publicistické divadlo ostře a nesmlouvavě vyjadřuje k problémům dneška, k nevyřízeným dluhům z historie a k protikladům v každodenním životě.



A. Bagrasarov jako Stalin v inscenaci Černý člověk aneb Já ubohý Soso Džugašvili

Mozaika pokračuje, obrazy se prolínají. Objevují se postavy a postavičky, perfektně vybavené divadelní sály, nadšení pro vše, co souvisí s kulturou, klady i nedostatky.

Mozaika, kterou vytvořila sedmidenní návštěva mladých divadelníků z Lysé nad Labem v Moskvě, která zůstala hluboko vryta v jejich myslích, a která bude mít (jak jinak) vliv i na jejich další práci.

KAREL TOMAS

FOTO AUTOR

ROZHRANÍ DNE tvůrčí skupiny Domino (z organizačních důvodů nebylo

O POHÁREK SČDO - tentokrát v Přerově

(Reportážní freska)

„Je pro nás velká čest, že právě tato soutěž se může konat zde v Přerově, u nás, kde jsou pro ni optimální podmínky,“ řekl nám na uvítanou zástupce ředitele hostitelského ZK ROH Přerovských strojíren s. Miroslav Cholasta. A potom nám ukázal všech 1750 m² městanského domu z 11. století, který po rekonstrukci otevřel v září 1987 své brány nejrozličnějším souborům a kroužkům ZUČ. 22. dubna 1989 tedy i našemu Pohárku SČDO.

„Chodím po práci do divadelní knihovny a tam mi kamarádka doporučila pro Pohárek právě Kutěrnického. Monolog Moniky se mi líbil, s režii mi pomohl pan Němeček,“ řekla o svém výběru Eva Jedličková, devatenáctiletá prodávačka OD Kotva z Prahy.

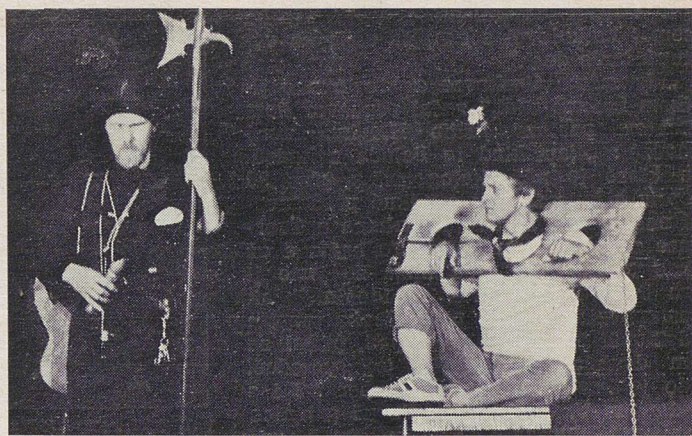
„Hráli jsme jako ochotníci ve Velkých Opatovicích hru V. Rozova Hnízdo teřeva hlušce, a tak jsme se s Jitkou Uhlířovou rozhodli, že si pro Pohárek nacvičíme dialog Ariadny a Jiskry. Ohromnou zásluhu má na tom pan Petržilka, který jej s námi připravil,“ dozvěděli jsme se od Heleny Zbořilové. A dál? Škoda že nelze uvést vyprávění všech 30 soutěžících o jejich dramaturgickém hledání a způsobu přípravy. Zbývá tedy jen listováním v programové brožurce letos konstatovat, že pro monolog i dialog se stala přítažlivou dramaturgií Krysaře V. Dyka, K. Čapek a brí Čapkové (Bílá nemoc, Věc Makropulos, Lásky hra osudná), W. Shakespeare (Marcus Antonius, Hamlet), O. Daněk, V + W, J. Patrick, J. Cocteau, P. Cmiral, J. Bouček, J. Císler a další.

„Protože jsem viděl prakticky všech 17 ročníků Pohárku, myslím, že mohu trochu srovnávat,“ hodnotil po náročném soutěžním odpoledni průběh a úroveň letošního Pohárku tajemník pětileté poroty přítel Miloslav Kučera. „Pohárek se po těch prvních 10 letech, které byly v podstatě takovým hledáním cest, v posledních letech dostal na dosti vysokou interpretační úroveň. Ten hlavní smysl, umožnit herci zahrát si alespoň úryvek z nějaké vysoce kvalitní role, na kterou by jinak neměl nárok nebo si ji neměl možnost zahrát, soutěž plnila a nepochybně plní i nadále. Národní kolo Pohárku je určitou metou a konkurence je stále větší, což se projevuje i ve výsledcích. Vzestup ve vývoji není však v posledních letech už tak

střímný jako v počátcích, to je logické. Pohárek se dostal na určitou úroveň, přístup všech soutěžících je velmi solidní, podprůměrné výkony se v národním kole už neobjevují. A já jsem si stačil spočítat, že poprvé v historii soutěže se stalo, a ne náhodou, že všechny kraje si odvázejí z národního kola cenu. Je to jeden z potěšitelných důkazů, že se úroveň vyrovnala směrem nahoru. Je však zároveň čím dále tím těžší objevovat nějaké mimořádné špičkové výkony. Mezi herci se totiž začínají objevovat přímo „specialisté“ na Pohárek. Někteří byli v národním kole letos i potřetí a vidí v něm způsob své vlastní herecké seberealizace. Jeden ze dvou hlavních problémů Pohárku vidím především v dramaturgii. Sami amatérští herci cítí, že monolog je dramatickou výpovědí o světě. A tak se setkáváme v soutěži nejen s monologem klasickým, ale i s dramatizací epického tvaru, což vyžaduje už profesionální zkušenost, a to nejen interpretační, ale i autorskou. Druhý problém vidím v kategorii dialogu, který by měl mít svou pevnou režijní koncepci, výstavbu, gradaci a pointu. Letos jsem někdy výrazně postrádal spolupráci režiséra a myslím, že chytrý herec i na monologu pracuje s režisérem. Ještě jedna specifikace je Pohárku vlastní: je to soutěž bez omezení věkových kategorií. Divá-



Petr Toman — první cena v kategorii mužského monologu (A. Nikolaj: Houbový šašík)



Absolutní vítězové Pohárku SČDO '89 Jiří Hlávka a Petr Richter (dialog Jehana a Georgese z Balady z hadrů V + W)

kům se tudíž lehce může stát, že podlehnou trochu subjektivnímu hodnocení, sentimentu. Porotě by se to samozřejmě stát nemělo. A jak jsem letos sedoval práci poroty, byla seriózní, bez emocí a v podstatě téměř jednomyslná. A to je fajn.

Po takových slovech se můžeme bez obav vypravit do divadelního sálu na večerní „galakoncert“, sestavený z nejlepších a nejzajímavějších vystoupení porotou soutěže.

„Jako kluk jsem chtěl být kominíkem, ne hercem“, prohlásil hned v úvodu večerní besedy Petr Svoboda, člen činohry Národního divadla. A pak následovala celá řada vtipných historek z hereckého zákulíší. Za potlesku publika a s veškerou galantní pozorností přivedl Petr Svoboda na jeviště mezi besedníky i nejstarší účastníci Pohárku, paní Annu Pourovou, která ve svých 90 letech soutěžila se svou svéráznou Ofélií.

„Putovní pohár absolutního vítěze Pohárku SČDO '89 získává dvojice Jiří Hlávka — Petr Richter z D3 K. Vary za dialog Jehana a Georgese z Balady z hadrů J. Voskovce a J. Wericha,“ vyhlásil tajemník poroty M. Kučera při večerním udělení cen a vzápětí převzala tatáž dvojice i první cenu v kategorii dialogů. První cenu v kategorii mužů dostal Petr Toman z DS TABU Chomutov za svého Eduarda Filobella z Houbového šašíku A. Nikolaje. Biletářka A. Goldflama v podání Ludmily Osičkové z DS Opona při OB Moravský Žižkov zvítězila jak v kategorii žen, tak u diváků.

„Jméno mé Osičková Ludmila, Moravský Žižkov, čp. 233, vyučením pánská krejčová,“ začala už ne monolog, ale dialog s námi vítězka ženské kategorie, když jsme ji vytrhli z družné zábavy ve společenském klubu. „Divadlo jsem sice hrála už ve škole, ale jsem také country zpěvačka. Ovšem když jsem se vdala, tak už to zpívání nebylo tak veselé, a tak jsem začala dělat divadlo s dětmi.

„Mým zaměstnáním je spíš právníčína,“ představil se další vítěz, Petr Toman. „Jsem advokát a pracuji v právní poradně v Chomutově. Divadlo jsem hrával už jako student, na fakultě jsem soubor musel dokonce založit. Také jsem napsal dvě hry — Lazaret a Monolog ze Cyrana, který jsem si i zrežiroval a odehrál. Pokud jde o Pohárek, soutěžil

jsem i v dřívějších letech, ale vždy to byly vážné věci. A tak jsem si řekl: Teď musím vsadit na humor. Trošku jsem i kalkuloval s tím, že vážných výstupů bude dost.“

„My máme Voskovce a Wericha s Jiríkem hrozně rádi,“ začal rozhovor Petr Richter, partner Jiřího Hlávky, který navázal: „Například ta Balada z hadrů, ze které je náš dialog, měla přes 30 repríz a bylo to velice pěkné představení našeho D3. Ta dvojice Jehana a Georgese se nám nesmírně dobře hrála a už jsme to měli tak pod kůží, že jsme ji pro Pohárek pokládali za ideální.“ Jak postupovali? Dělalí prý všechno napůl: když měl jeden z nich nápad, přišel za tím druhým a dotvořili jej společně. Kdo je korigoval? Jejich soubor D3 i s vedoucím V. Ondráčkem. To už je u nich zvykem. Zdůraznili, že jim šlo hlavně o to, aby nebyli kopíí Voskovce a Wericha, nýbrž aby byli Hlávka a Richter v postavách Jehana a Georgese a aby je diváci jako takové brali. A jak dál? Shodně s ostatními účastníky soutěže prohlásili, že je čím dál tím těžší vybrat vhodný objevný text. Že prý letos byly ženy silnější a také prý umějí lépe hledat. V každém případě budou Jirka s Petrem zase soutěžit spolu.

„Já jsem byl velmi mile překvapen, jak úroveň Pohárku výrazně stoupla.“ Takhle přívětivě zahájil nedělní analyticko-kritický seminář Petr Svoboda, který spolu s režisérem Jiřím Hrašem sdílel nelehký úkol říci otevřeně, ale taktně, zejména mladým lidem, své odborné dramaturgicko-režijní a herecké připomínky. „Byl to trochu maratón,“ vyjádřil Petr Svoboda pocit všech účastníků a pokračoval: „Ale o to více



Vítězka kategorie ženského monologu
Ludmila Osičková (A. Goldžlam: Biletářka)

klobouk dolů před účinkujícími, kteří museli celou dobu vydržet v napětí a ještě pak předvést optimální výkon. A výkony byly vzácně vyrovnané. Teď od nás uslyšíte samozřejmě kritické připomínky, ale míněné jako podnět k další intenzivní práci.“

„Zejména já mívám ve zvyku, že občas zapomínám na to kladné a pochvalné, tak to mi, prosím vás, promiňte,“ připojuje se Jiří Hraše, režisér pro svou odbornou autoritu obávaný, přitom však velmi oblíbený a vyhledávaný.

„Jak byly využity nebo nevyžity všechny šance poskytované zvolenou předlohou a jejím zpracováním?“ zeptali se seminaristé oba členové poroty. Z toho totiž vycházel jejich analytický

pohled na jednotlivě vyhodnocené výkony. Právě z tohoto důvodu je podle názoru poroty spolupráce s režisérem více než užitečná, protože může vést herce k natolik rozvinutému výkonu, že přesáhne textovou předlohu, že pouhá slovní sdělení nahradí rozehranou, velmi výraznou akci, pohybem, mimikou apod., pro řadu komických efektů (např. v monologu Brejle J. Císlera) nebo pro rozvinutí situačních dramatických konfliktů v dialogu. Jiným úskalím může být dramatizace obsáhlejší předlohy, např. Krysaře V. Dyka, kdy ve snaze o její zestručnění se divákovi předkládá místo dramaticky vypjatých situací pouhý průřez příběhem. Z velkého příběhu se tak může stát malý, bez barvy a vůně. Při hereckém ztvárnění je nutné mít stále na paměti, že neplatí, co si o svém výkonu představují, ale to, co si o něm divák přečte. Jinou dobrou hereckou zásadou je vždy hledat oči konkrétního diváka a nemít nekonkrétní pohled nad hlavami publika. Tyto a mnohé další dobře míněné rady a podněty, ve kterých se Petr Svoboda-herec a Jiří Hraše-režisér doplňovali, zájem a důvěra účastníků semináře k oběma lektorům, přátelská, kultivovaná a tvůrčí atmosféra semináře, to vše přispělo k dobrému závěrečnému pocitu účastníků i pořadatelů z této přínosné kulturní akce Svazu českých divadelních ochotníků, „... prospěšné oboustranně jak pro amatéry, tak i profesionály,“ řekl Petr Svoboda, když se loučil a dodal: „Proto na tyto soutěže a festivaly jezdím a budu jezdit rád.“ My všichni také.

STANISLAVA WEIGOVÁ
FOTO JAN KUČERA

POEZIE V HORÁCH KRUŠNÝCH

Na Řezáčův Perštejn se recitátoři ze severních Čech těšili, neboť je to setkání s mimořádně příjemnou atmosférou. Zdejší organizátoři (zejména nestor Miroslav Zahrádka a metodička OKS Chomutov Mirka Procházková) rozdávají úsměvy, a tak na pódiu nevládně napětí a tréma. Na letošní 20. ročník byli pozváni vítězové z minulých let. Profesionální recitátor Jindřich Lenz (další nestor) i Hvězdoslavův Kubín) uváděl jejich vystoupení v závěrečném matiné...

Vedle Simony Pěničkové opět mimořádně zaujal MUDr. Vladimír Kubát. Jeho nekompromisní podání Brechtova textu Je lid neomylný? patří k zážitkům, na které se nezapomíná.

FOTO MARTIN MARCILIS (1,3), IVAN MALÝ(2)



1. V. Postránecký — host



2. S. Pěničková — absolutní vítěz(ka)



3. MUDr. V. Kubát hovoří o poezii ...

Primus inter pares?

VII. krajský divadelní festival amatérských souborů Jihomoravského kraje (Blansko – 21.–23. 4. 1989)

Program:

DS Břetislav DK ROH Břeclav – Luigi Pirandello: Bláz-
nova čapka;
Amatérský soubor Jihomoravského divadla Městské OB
Znojmo – Slawomir Mrozek: Emigranti;
Divadlo hanácké obce ZK ROH Železářny Prostějov
– A. P. Čechov, Jan Werich: Medvěd – Slzy, které svět
nevidí;
DS ZK ROH Metra Blansko – Vladimír Majakovskij:
Příliš horká lázeň (doporučeno do hlavní soutěže 59.
Jiráskova Hronova);
Malá scéna OKS a LŠU Gottwaldov – Tibor Déry: Pop
Festival;
Dělnické divadlo při OKVS Brno V. – Oldřich Daněk:
Vy jste Jan;
DS SK ROH Kroměříž – Ivo Brešan: Představení Ham-
leta ve vsi Dolní Mrduša;
Dramatický klub SKP a MěstDPM Třebíč – Josef Ko-
valčuk: Ondráš.

Přál bych si z hloubi srdce, aby všechny krajské přehlídky amatérského divadla měly takovou úroveň jako ta letošní jihomo-
ravská v Blansku. Počítejme dobře! Ve třech inscenacích se
představily soubory, u nichž můžeme mluvit o osobitém rukopisu,
stylu - ba o společném duchu, jenž má základ ve stejném názoru
na divadlo i stejném životním pocitu. Další tři inscenace se pro-
kázaly vysokou úrovní herectví a konečně zbývající dvě zaujaly
oddanou službou souboru režijní interpretaci nelehkého textu. Te-
dy: osm inscenací a osm skutečně tvořivých úsilí. Tím samozřejmě
nechci prohlašovat, že všechny inscenace byly takřkajíc vrcholné
nebo že všechny došly k zamyšlenému a plánovanému cíli. Nevě-
řím na magii čísel, leč ta sedmička jako by se v Blansku stala
vskutku nositelem spokojenosti. Sedmý festival měl osm předsta-
vení, z nichž každé mělo nějakou kvalitu a žádné nekleslo pod
standard, který bychom měli na krajské přehlídce vyžadovat. Nebo
si alespoň přát!

Jistě, rozdíl tu byly i uvnitř – mohu-li to tak říci – jednotli-
vých „kategorií“. Z těch tří souborů, u nichž interpretace textu
přesahuje už do neinterpretacího jazyka, protože jevištní realiza-
ce je podrobena tvůrčímu řádu vycházejícímu z osobité poetiky,
došel nejdále soubor blanenský. Přeložil si Majakovského Horkou
sprchu (či Ledovou lázeň) do žánru a stylu, které jsou mu vlast-
ní. Je to trochu revue, budeme-li klást důraz na celek systému
jako na souhrn hudebně-pěveckých, pohybových a hereckých „čí-
sel“, které nerespektují tolik děj, fabuli, syžet. A je to trochu
kabaret, budeme-li preferovat způsob komunikace s divákem
jako nezastřenou demonstraci obnažených problémů – samo-
zřejmě společenských —, jež tato „čísla“ obsahují. Možná že
tu Majakovskij přišel trochu zkrátka, že se mu nedostalo to-
lik prostoru, kolik by si zasloužil. Ovšem převod tvaru, s nímž
si soubor ví suverénně rady, v něm odkryl neskrývané potěšení
z divadelní práce, ze spontánnosti jevištního projevu, které mají
výsostný aktuální společenský smysl.

Třebíčská inscenace Kovalčukova Ondráše stojí na těchže prin-
cipech: je to „chudé divadlo“, které v téměř „holém prostoru“
buduje na střídém, ukázněném, stylově sjednoceném projevu
mladých herců; na jejich osobní rylosti. Tentokrát se tu ovšem
objevilo něco nového: tato rylost se neuplatnila jenom bezpro-
středním půvabem humoru a lyriky. Pokusila se zmocit i vážnost,
tragičnost, hořkost, smutek. Takhle poloha není ještě souboru
zcela vlastní, jako by se jí trochu bál, nedával jí tolik jevištní
průraznosti. Ale na druhé straně to svědčí o tom, že jak ve výra-
zu, tak v tematice se soubor vyvíjí, jde dál, nechce ustrnout
a usnout na vavřínech.

A konečně Gottwaldovští, pro něž se Pop Festival stal příleži-
tostí takřkajíc „generační“. Jsou bezpečně doma v kolektivních



1. DS ZK ROH Metra Blansko — V. Majakovskij: Příliš horká lázeň



2. Malá scéna OKS a LŠU Gottwaldov — T. Déry: Pop Festival



3. DK SKP a MěstDPM Třebíč — J. Kovalčuk: Ondráš

pěvecko-tanečních číslech, které vyslovují životní pocit diskotékového a rockového mládí. Ta další poloha inscenace spočívající na přesné a uvědomělé herecké akci a režijním budování situace je jenom naznačena, probleskne jen tu a tam. Ale i tak se dá vytušit, že ani tady pravděpodobně neměla přijít zkratka „generační“ výpověď; že to mělo být neméně upřímné zamyšlení nad agresivitou, kdy se z kolektivu, jenž projevuje svůj životní názor, stává dav nikoho a nic nešetřící a v němž jednotlivec vybíjí svou krutou nenávist.

Z těch tří inscenací stojících především na herecké práci — a dodejme hned, že na práci spočívající na přesné a zevrubné kresbě charakterů — se jakousi „kabinetní“ ukázkou divadelní působivosti, již v sobě stále ukrývá, stala druhá aktovka „Hanáků“ z Prostějova. Slzy, které svět nevidí i každým detailem slova, gesta, mimiky, akce a protiakce otevíraly pohled do lidské psychiky a činily tak jakoby banální příhodu naléhavým svědectvím o stavu lidské duše. Emigranti Znojemska šli toutéž cestou. S tím, že ten stav lidské duše tu nabýval nejenom polohy dramatictějšího sváru, ale navíc — samozřejmě i díky textu — dával hercům příležitost k rozvíjení řady různých poloh — od tragiky až ke grotesce. A přitom se neztratilo nic z myšlenkové podstaty Mrozkovy literární předlohy; psychologie pojmenovávala důrazně společenskou závažnost. Bylo by nespravedlivé neříci, že v inscenaci Kroměřížských jsme se potkali s tímto zkušeným herectvím, jež charakterizovalo obě předešlá představení. Je tu vskutku několik hereckých výkonů, které dovedou bezpečně zobecnit individuální

rysy postavy v typ, jehož nadindividuální kvalita má hodnotu osobnostního výkladu se zřetelným dnešním akcentem. Ovšem snad právě důraz na tuto polohu výkladu nedovolí inscenaci najít metaforický obrazný význam celku, kdy jednání dnešních lidí se konfrontuje s jednáním postav slavné Shakespearovy tragédie.

A nakonec zbývá říci, že ony dvě inscenace, kdy šlo o to zdoлат náročnou dramatickou předlohu neméně náročnou režijní interpretaci, narazily na nejvíc překážek. V případě Dělnického divadla se projevil silně problémy nezvyklého Daňkova textu, v případě Břeclavských pak herecký soubor teprve sbírá zkušenosti k tomu, aby vlastní hereckou prací naplnil tvořivě to, co mu v celkové koncepci ukládá režisér. Ale i těmto představením musíme přiznat nejenom — jak vyplývá z toho, co bylo řečeno snad dost jasně — průkazný režijně-dramatický záměr, jenž rozhodně není pravidlem v každé amatérské inscenaci, ale i onen standard, jenž ctí krajskou přehlídku.

Takže ona otázka položená v názvu článku může na závěr znít asi takto: byla to magie čísla sedm, sedmé krajské přehlídky, která způsobila — přes všechny problémy — onu úroveň? Nebo je to celkový stav amatérského divadla v Jihomoravském kraji, jenž se dovoluje ptát po tom, zda by nemohl být první mezi rovnými?

JAN CÍŠAR

FOTO OTAKAR TRTÍLEK (1),
MIROSLAV POKORNÝ (2),
JOSEF NĚMEC (3)

Těšínský krůček kupředu

Někdy se mi zdá, že soutěživost, která je v našem amatérském divadelním hnutí pevně zakořeněna jako součást letité tradice, kromě jiného úspěšně pomáhá znejasnit to, co by nás mělo na přehlídkách zajímat nejvíc: vývoj inscenačních postupů, proměny funkce divadla i proměny způsobů vnímání publika, vývoj herectví atd. atd., co jen všechno taková přehlídková setkání mohou nabídnout. Koneckonců celý vývoj moderního divadla a umění vůbec, jak známo, míří k umění jako druhu sociálního sebevyjádření individua. Zvyšující se subjektivita k této nové funkci neoddelitelně patří. Jaképak tedy soutěžení, je-li stále obtížnější objektivní hodnocení? A vůbec — proč závodit?

Tomuto obšírnějšímu úvodu se nemohu vyhnout proto, že soutěžní řád našich přehlídek vede také v Severomoravském kraji k umělému rozdělování divadla nejméně na dva tábory: divadla malých jevištních forem (?) soutěží odděleně ve Valašském Meziříčí a tzv. velká divadla v Českém Těšíně. A právě ta letošní československá (proběhla o třetí dubnový víkend) znovu potvrdila, že takové dělení je jen formální, a ještěže se dosud udržuje, je to z důvodů soutěžně sportovních, nevychází však ze stavu dnešního divadla, které spěje k univerzalitě skrze pestrost a rozmanitost.

Šest inscenací krajské přehlídky bylo vybráno na základě návrhů okresů, které by organizátory respektovány. Vznikl tak vzorek náhodný, leč v mnohém zajímavý, provokující k úvahám. Přinesl především žádoucně široký rejstřík podob nynějšího divadla: od divadla kon-



1. DS Sigma Olomouc — B. Vian, J. Roubal: Pění a úpění pěny

zervovaného tradičního tvaru, který už dnešní hlediště není ochotno tolerovat, až k divadlu nových zdrojů divadelnosti a nového výrazu, na které zase divák není zcela připraven. Tím méně záviděníhodným příkladem byla inscenace hry Františka Langra **Jiskra v popelu** v podání Stálé divadelní scény z Rožnova pod Radhoštěm (režie Magda Dae-hnová). Respektuji, že tvar inscenace byl záměrně konzervativní a do jisté míry měl v rámci zvolené poetiky svou logiku včetně herectví většiny herců starší generace. Přece jen však užité postupy byly tak odtrženy od životní a estetické zkušenosti současného hlediště, že působily nechtěně groteskně a v celkovém výsledku zkreslily poselství představení.

Naproti tomu inscenace souboru **Sigma Olomouc Pění a úpění pěny**, vysta-

vená na základě autorské dramatizace prózy Borise Viana Pěna dní režiséra **Jana Roubala**, přinesla na jeviště nová témata a vidění světa (francouzská literatura) a také málo obvyklé divadelní postupy, ať už v práci s textem, hercem, kostýmem či rekvizitou. Ambiciózní inscenace vyžaduje až úpornou spolupráci diváka (snad i pro citelný nedostatek hravosti a spontánnosti v hereckém projevu, k čemuž jinak inscenace vytváří velký prostor), některé scény snad ani nemají racionálně postižitelný význam a vyjadřují se pouze emotivním sdělením. Setkání těchto dvou inscenací jakoby z jiných epoch bylo vskutku poučné.

Roubalova jevištní realizace by ovšem svou povahou spíše patřila na přehlídku do Valašského Meziříčí, kde letos dominovalo, se zajímavými výsledky, ab-

surdní divadlo, groteskno a surrealismus. Jenže v olomoucké inscenaci hraje dvanáct akterů, tak jaképak malé jevištní formy...

Mezi těmito dvěma vyhraněnými póly se pohybovaly ostatní inscenace přehlídky. Ovšem zase je to zjednodušení. S čím třeba porovnat inscenaci **Dostavníku z Přerova**, který zahrál svébytnou parafrázi známé Hervéovy operety pod názvem **Célestin je Floridor, řekla Mam'selle Nitouche?** Je to autorská úprava režiséra **Pavla Dostála** a **Vladimíra Čecha**, stavějící na nápadu zahrát hlavní mužskou roli dvěma herci, představujícími poněkud schizofrenickou dvojici Célestina a Floridora. Inscenace žánrově míří k revui, groteskní až lehce absurdní humor překonává úskalí operetních klišé a snadno si otvírá cestu do hlediště.

Další pozoruhodností přehlídky byla inscenace Hubačovy hry **Generálka Jeho Večerního** v podání **Experimentální divadelní scény ze Šumperka** (režie **Radek Medlík**). V programu stojí, že herci se "...pokoušejí jakýmsi studiovým způsobem o svébytné scénické vyjádření děl ze současného českého repertoáru". Považte — Hubač a studiové divadlo! V inscenačním výsledku bylo dosti obtížné najít to, co si představujeme pod pojmem studiové divadlo. Nelze ovšem upřít intenzivní kolektivní hereckou práci. Za pozornost stojí také okolnost, že Hubačova komedie je zde inscenována v aréně (inspiraci soubor našel v textu: Josefina přece zápasí s lidskou malostí na ostrově, z něhož není úniku). Nicméně inscenace je důkazem, že tzv. pravdivelná dramatika neuzavírá amatérům cestu k dalšímu vývoji. Pokud ovšem

soubor zná svoje možnosti a ovládá postupy moderního divadla.

Také další dvě inscenace projevíly znatelnost moderního divadla, zde úsilím o co neaktivnější účast i diváků. Soubor **Přerovských strojůren** si vybral komedii **Otty Zelenky Bumerang**. Přestože má několik velmi dobrých herců, kteří by představení „utáhli“, režisér **Rudolf Máhr** se rozhodl inscenaci ozvláštnit skupinou psychologů, kteří s pomocí počítačové techniky (mocně rachotící obchodní kasa snad bývalého koloniálu) „jako“ testují chování postav hry. Několikrát zastaví děj a oslovují publikum, leč ta žádoucí aktivizace diváka příliš nefunguje, brechtovské vstupy do děje spíše přispívají k dějové retardaci. V diskusi byla myslím oprávněně položena otázka, proč zrovna tato Zelenkova hra (tedy dramaturgie) ve spojení s takovými inscenačními postupy (tedy režie). Zkušenost praví, že přímé oslovení diváka ještě neznamená „atak“. Ba možná divák častěji odchází z divadla zdrcen z těch představení, kde mu herci nevěnují jediný pohled.

Podobný problém ovlivnil také inscenaci **Nejsem svůj pes** na text **Bolka Polívky**, zahrané **Dušanem Zakopalem** v režii **Lubomíra Ivánka (Umpuls Ostrava)**. Herec dává až nebývalý prostor účasti diváka na představení včetně vytažení na jeviště, diváci pejska drezírují, házejí mu míčky atd. Není ale vše vymyšleno tak, aby to vyznělo ve prospěch sdělení inscenace. Naopak, se vstupem diváka do představení roste nebezpečí náhodnosti, hrozí ztráta temporytmu, divák se pohodlně baví, a tak se zplošťuje ona vážná až tragická rovina Polívkova textu.

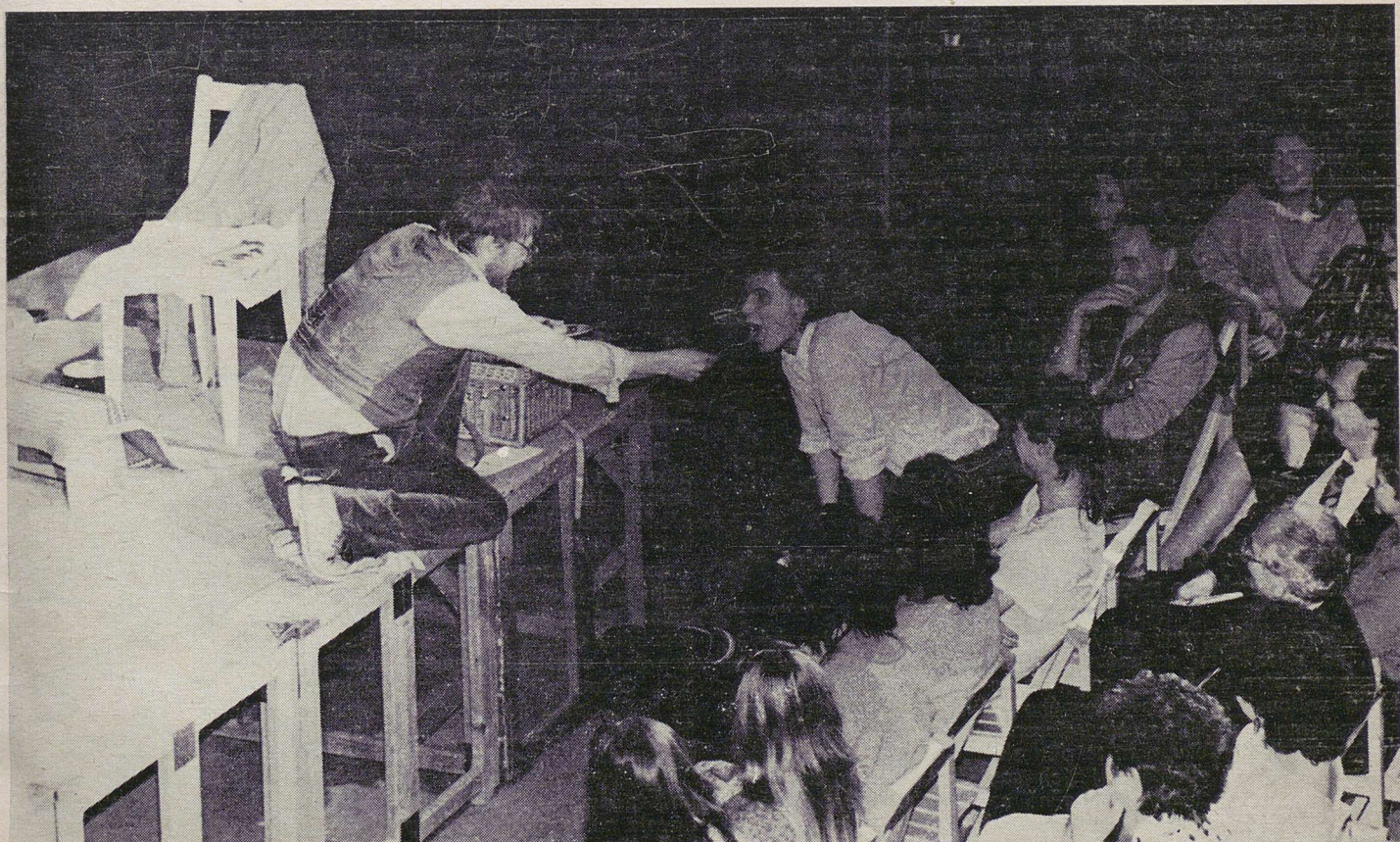
Také tato inscenace (vždyť je to divadlo jednoho herce) by vlastně měla patřit do Valašského Meziříčí, pokud by bylo úředně trváno na neživotných statutech přehlídek...

Československé setkání skončilo obvyklým vyhlášením soutěžních výsledků, na nichž se shodla porota vedená **Vladimírem Zajícem**. Na stupínky vítězů „vystoupili“ inscenátoři a herci souborů **Dostavník Přerov**, **Sigmy Olomouc** a **Experimentální scény Šumperk**. Nejvýše však na letošní přehlídce hodnotím konfrontační ráz, ať už šlo o dění na jevišti či o rozpravy s porotci. K dráždivé rozmanitosti přispělo také vystoupení polského souboru **Im. majora Szmauza PZKO Trinec**, který zahrál text své členky **Urszuly Kurek Imieniny a inne wesole...** Šlo o jednu ze dvou nejlepších inscenací letošní krajské přehlídky malých jevištních forem. Představení stylově čisté (groteskní absurdita), v divákovi zůstane silný pocit smutku z pravdivého zobrazení dnešního člověka.

A ještě k hodnotícím rozborům: souady poroty byly spíše tvrdé než hladící a poklepávající po ramenou, aniž ze strany souborů jedinkrát zazněla ta známá omůlva spojená s výčitkou: vždyť jsme „jen“ amatéři. Zkrátka, vládla zde zdravá atmosféra. Vezmu-li v úvahu i další přehlídky v kraji a jejich výsledky, zdá se, že amatérské divadlo na severní Moravě, ne zrovna oplývající velkými úspěchy v národním kontextu, udělalo krůček kupředu. Stačí-li ovšem k tomu, aby vystoupilo z vlastního stínu, na to si ještě musíme počkat.

JIŘÍ ŠTEFANIDES

FOTO **BOHUSLAV PACHOLÍK** (1),
FRANTIŠEK BALON (2)



2. D. Zakopal v inscenaci *Nejsem svůj pes* na text B. Polívky (Umpuls Ostrava)

K ČEMU SVĚT POTŘEBUJE

(Z DENÍKU POROTKYŇE DĚTSKÝCH SOUTĚŽÍ)

28. ledna, Dům dětí na Pražském hradě, dětský přednes, okres Praha-východ

Překrásně zrekonstruovaná budova slouží již dlouhá léta dětem. Rekonstrukce položila důraz na volný prostor, na průhledy z místnosti do místnosti. Je to opravdu krásné, ale funkční je takové pojetí snad jen při recepčních a bálech. Zvlášť nevhodné je při dětském (i každém jiném) přednesu, neboť ten potřebuje ticho, klid, soustředění, tedy i pořádnou izolaci místností, zvlášť když probíhají soutěže v různých kategoriích souběžně a když se jednotlivé skupiny dětí postupně střídají v buřtu otevřeném do všech stran. Porotce to se zaťatými zuby vydrží a většinou potlačí svou zuřivost. Ale přednášející děti tak jako tak slyší špatně, nehledě na to, že mnohé jsou rozruchem okolo rozptýleny. Ale „hrad“ je zadarmo, neplatí se nájem.

Porota složená z lidí, kteří pracují na tomto úseku dlouhá léta, většinou i na krajském a národním stupni, a jsou skutečně všichni přítomni, neboť vědí, že slib pracovat v porotě je závazek. Loni byla prostřednictvím Socialistické akademie objednána „dodávka“ určitého počtu lidí, přišli jen někteří, takže jsme na místě museli „vylovit“ jednu z vedoucích, aby pracovala v jiné kategorii, než kde měla recitátory. Letos se tedy metodická OKS postarala o porotu normálním způsobem, tj. konkrétně se domluvila s konkrétními lidmi.

Porota se jí však nedoptala, co uvidí — hlavním garantem soutěže je pionýrská organizace a ODPM, tam jdou přihlášky, OKS jen zajistí porotu, chybí propojení. A hlavně chybí soustavnější metodická práce — při tom systému ani není divu. Vloni doporučila porota uspořádat před okresním kolem přehlídky spádové a mj. tím řešit nesnáze plynoucí z faktu, že školy dostávají stejné kvóty počtu soutěžících, ať jsou velké nebo malé, ať se na nich dělá soustavná práce s přednesem, anebo vůbec žádná. Do okresního kola pak z jedné školy přijdou děti, s nimiž by teprve bylo potřeba začít pracovat od základu, z další nemohou poslat všechny recitátory, kteří by mohli v okresním kole obstát a jsou na takové úrovni, že by jim hodnocení poroty sotva vůbec něco řeklo.

Úroveň v sólistech dobrá, vždy se najdou dobří jedinci; v souborech natolik slabá, že nelze žádný poslat do krajského kola. V pohovoru s vedoucími se vysvětlují základní věci, např. že nastudovat s dětmi Nerudovy Zpěvy páteční nemá mnoho smyslu, nelze přece spoléhat, že si děti Nerudu oblíbí na základě přednesu bez hlubšího pochopení a že si jeho básně „upevní v paměti“. Podruhé už vysvětlujeme, že nařizovat pro přednesové vystoupení pionýrský kroj je nesmysl a že to v některých případech může vést i k jeho degradaci, jestliže přednes je jiný než slavnostní, jak už je v dětském přednesu běžné. Prý se to napřesrok už skutečně napraví, snad i ta spádová kola prý budou.

Suma sumárum: metodická péče je nahrazena jen organizací, nefunguje skutečná vnitřní, odborná koordinace práce, chybí skutečná pomoc vedoucím i recitátorům. Zatím došlo k zlepšení při sestavování poroty, doufejme, že postupem doby dojde i k hlubší spolupráci obou institucí, k uspořádání spádových kol a seminářů pro vedoucí. A snad se najde i vhodnější prostředí, byť třeba i méně krásné.

20. – 23. února, ODPM Praha 5 – Nad Zámečnicí, obvodní kolo dětského přednesu

Slušně zrekonstruovaný starý dům, vhodný sálek — jen kdyby vedle, za skleněnými zašupovacími dveřmi neprobíhalo setkání dětí u počítačů a kdyby přes sálek občas nechodily.

Nová vedoucí esteticko-výchovného oddělení ODPM převzala úsek nedávno a pustila se do reformy. Skoro zcela změnila porotu. Nevím, jaké překvapení to přineslo recitátorům a vedoucím, ale pro porotkyňe zbýhlo z jiných soutěží byla zde zavedená organizace překvapením nebezpečně se blížícím šoku: po čtyři půldny přijížděly skupiny dětí z jednotlivých škol — Praha 5 dnes patří k největším pražským obvodům a soutěž obeslalo asi 25 základních škol a dvě „lidušky“. Denně se soutěžilo ve všech

čtyřech kategoriích od nulté do třetí, z nichž postupují recitátoři do celopražské přehlídky Pražské vajíčko. I soubory přijíždějí se svou školou, ale to tentokrát nevadilo, byl totiž jen jeden; aby vůbec mohl být s někým konfrontován, byl vyslán do vyššího kola, ačkoliv problémy pořadu byly zřejmé. Kdo kdy porotoval dětský sólový přednes, ten ví, jak je obtížné během jednoho půldne si při dvaceti, třiceti i více recitátorech přesně zapamatovat jednotlivé výkony, kolik poznámek je třeba si napsat, kolikrát se porota musí během půldne radit a postupně vytipovávat děti na ceny, na postup. A teď si představte, že závěr se tu dělal po čtyřech dnech! Po vyslechnutí asi 150 dětských výkonů — a to už vůbec není řeč o tom, že by mohla být splněna podmínka soutěžního řádu pro 2. a 3. kategorii, kde má mít recitátor připraveny dva texty a porota si může na závěr vyžádat přednesení druhého, aby si před rozhodnutím o výsledku hlouběji prověřila úroveň dětí, které přicházejí v úvahu. Nicméně i zde byly v záplavě výkonů zcela začátečnických nebo pochybených nejvýraznější výkony zřetelné a podařilo se stanovit děti na postup do celopražského kola i třetí ceny a čestná uznání v obvyklé míře, což znamená, že asi ve dvou případech bylo některé místo zdvojnásobeno, že byla udělena tři čtyři čestná uznání v každé kategorii.

Největší překvapení na novou vedoucí estetického oddělení Martinu Kůrkovou a pak i na členky poroty čekalo den po soutěži: v obvodě prý bývalo zvykem udělovat v každé kategorii šest až osm prvních, druhých či třetích míst, nespočet čestných uznání, a knihy jakožto ceny byly nakoupeny v množství, které odpovídalo této dříve zavedené praxi. Porota se tedy sešla ještě jednou, ale odmítla rozšiřovat počet cen, protože ty mají být vyjádřením mimořádnosti výkonu, rozšířila však počet čestných uznání. Současně porota doporučila, aby se napříště už předem počítalo s přiměřeným počtem cen, případně aby knihy dostávaly všechny zúčastněné děti (pomohou jim rozšiřovat obzor, nacházet další básníky a básně), a také by bylo možné stanovit jen postup a ceny neudělovat — prostě: reformy by měly jít ještě dál a soutěž by měla být uspořádána — jednoduše řečeno — normálně. Doporučily jsme, aby se i zde při tak velkém počtu škol uspořádala spádová kola, aby se rozšířilo metodické působení v průběhu celého roku. A aby byl určitý prostor vyhrazen buď pro přednes, anebo pro další aktivity, obojí spojit prostě nelze. Energie a elán nové vedoucí oddělení jsou příslibem, že v mezích možností udělá pro rozvoj oboru, co bude moci. Slychala jsem v minulých obdobích dost stížností na „pětku“ v tomto oboru, ale pouštěla jsem je jedním uchem tam, druhým ven. Sly jak zdola, od vedoucích, tak shora, od těch, kteří se s výsledky setkávali v městském kole. Říkala jsem si, že po soutěžích stížnosti bývají běžné. Jenomže tady byly víc než na místě.

11. – 12. března, Kulturní středisko Stodůlky v Praze 5, městská přehlídka dětských recitačních, divadelních a loutkářských souborů

Docela nový sídlištní kulturák či spíše kulturáček, kupodivu pěkný na pohled, lidských rozměrů, útulný, a přitom plně funkční. Porota složená z věcí znalých lidí, zčásti navazující na skladbu předchozích let, zčásti obměněná a doplněná o mladší členy, v nichž je zázemí pro budoucnost.

Sobota (pracovní) odpoledne: recitační soubory, neděle: divadelní a loutkářské soubory a jejich metodické ukázky. Toto rozdělení zároveň zpochybňuje nutnost pořádat obojí jako jednu přehlídku a sestavovat jednu porotu. Vedoucí sobotních souborů nepřijely v neděli, v sobotu tam zase nebyli divadelníci a loutkáři. Ostatně, to je dávná bolest Prahy — je vybavena zřejmě až příliš dobře fungujícím administrativním systémem, a tak každý přijede jen na dobu nezbytně nutnou a pak hned zase zmizí. I když musím uznat, že za patnáct či osmnáct let, co přehlídky dětských souborů v Praze sleduji, se něco přece jen změnilo. Kdysi v Karlíně vedoucí souborů chytávaly na hodnocení a nervózně poposedávaly na krajičku židle, protože musely „stihnout“ spoje a odvézt děti domů — a to ve tři, ve čtyři hodiny odpoledne, a ve všední dny. Letos už — ač ve Stodůlkách pro skutečného Pražá-

METODIKY

ka lišky dávají dobrou noc — se tu a tam někdo vytratil kolem šesté hodiny, a to byla ještě sobota a neděle. Snad se za dalších pár let dočkáme, že po celou dobu přehlídky setrvá nejen několik pozorovatelů, ale i ti, jichž se věc navýsost týká — vedoucí zúčastněných souborů.

U ohlížení se do minulosti ještě chvíli zůstanu, v Praze je v ZUČ všechno složitější, a nebylo tomu jinak ani zde. Na první přehlídce dětského přednesu na počátku 70. let nebyla Praha souborem zastoupena a dvě vedoucí na semináři vzrušeně protestovaly, že se nekonala městská přehlídka. Metodická — táž **Jana Štefánková**, která to dělá i dnes — namítala, že nebylo z čeho; ale přesto pak aspoň pro ty dva tři soubory uspořádala mini-přehlídku, první setkání tohoto druhu. Dnes má Praha nejen 10 souborů v městském kole a je na národní přehlídce zastoupena většinou dvěma soubory, ale má také své stálce, systematicky pracující vedoucí, jejichž soubory zpravidla přinesou nějaký vklad do programu přehlídky, ať už zrovna je daný pořad způsobitý postupit výš nebo ne. K těm stálícím patří vedle jiných také **Barbora Měchurová**, jedna z těch, které tehdy před lety svým polemickým vystoupením vyvolaly v Praze řetězovou reakci. Jejího řízení se tehdy ujala a dodnes je nepustila z ruky Jana Štefánková. Problémy dnes jsou hlavně v některých obvodech — těch deset souborů zastupovalo jen pět z deseti pražských obvodů. Praha 1, 2, 3, 9 a 10 soubor nevyšly — někde to nepochybně bylo způsobeno okamžitou situací, někde jde o stav setrvalý. Obvody nižších čísel vidáme na přehlídkách daleko méně než ty ostatní, centrum Prahy asi strádá nedostatkem dětí. Ale někde to také asi vězí v malé aktivitě odborných zařízení. Koneckonců, i při malém počtu dětí nemusí být nízká kvalita.

V dramaturgii došlo k některým omylům — nepříliš kvalitní, didaktičností zatížený Čukovského Mydlipán nedovolil Barboře Měchurové ukázat, co doopravdy s malými dětmi dovede. Mladá vedoucí souboru ODPM Praha 8 **Markéta Kaněrová** zase zvolila nevhodně Suchého Střelu, která se nehodí pro desetileté dívky v žádném případě, a pro rozvernou hru „jako“ už vůbec ne. Ale byl tu i dramaturgický objev, tedy vzhledem k dětskému přednesu: **Jana Zvolánková** ze ZŠ Smolkova v Praze 4 připravila se staršími dětmi Zpěvy sladké Francie.

K postupu na národní přehlídku byly doporučeny dva soubory — nejmenší děti Jany Zvolánkové s Veselými notami Jiřího Havla a soubor ZŠ Mazurská ul. z Prahy 8, který vede **Jar. Bergmanová**, s verši Mileny Lukešové. V obou případech jde o kvalitní a náročnou práci založenou na jistotách autorů i postupů už vyzkoušených. Obě vedoucí s těmito jistotami naložily tvořivě a ve vztahu k zúčastněným dětem, proto byl výsledek dobrý. Na osvědčené postupy a text, ale bohužel jen na ně, vsadila **Marie Kolářová** z LŠU v Praze 5 — a prohrála. Kostkovaný ideál M. Lukešové patřily před asi 5 lety k špičce mělnické přehlídky; zapůsobily především tím, že tehdejší soubor se s textem plně ztotožnil, podílel se na výstavbě montáže, vzal ji za svou a učinil z ní svou vlastní výpověď. Dnešní interpreti brali stejný scénář skoro jako školní úkol a prostě se jej naučili — výpověď veškerá žádná, účinek tedy také ne.

Celkový dojem: velmi dobrá úroveň, rozdíly v kvalitě nejlepších a nejproblematictějších se nevymykaly normálu tohoto stupně přehlídky.

V neděli byl rozptýl úrovně i typu sedmi vystoupení souborů pěti vedoucích daleko větší. Našlo se tu i představení, jehož zařazení do městské přehlídky bylo zřejmým omylem obvodní poroty; ale k němu se dostaneme. Špičku přehlídky tvořila překvapivě práce loutkářská. Nesporným kandidátem na postup do Kaplice byl její loňský účastník — soubor LŠU v Praze 10 na Trhánovském náměstí vedoucí **Věry Dřevíkové** s Princeznou Solimánskou Karla Čapka. O inscenaci se bude nepochybně hodně psát po KDL, tedy jen výčet nejdůležitějších pozitiv: výborná dramatizace vypořádávající se s úskalími dramatizování pohádek Karla Čapka; nápaditá práce s loutkou založená na loutkovosti v pravém slova smyslu, tj. na tom, co může loutka a nemůže člověk; zaujatost, soustředěnost, přirozenost i osobitost dětí. Do širšího výběru byly navrženy dva pořady loutkářského souboru UDPM JF vedoucí **Hany Budínské**, a to Feldekova a Mašatové

Sněhurka a Krabička — montáž z Ostrova, kde rostou housle. Sněhurka zapůsobila dořešeností, dotažením inscenace ve všech složkách, Krabička zase nápaditostí i novostí některých postupů. S další skupinou svého souboru předvedla Hana Budínská ještě hru Milady Mašatové Jak se hledají princezny (osobitá dramatizace Dlouhého, Širokého a Bystrozrakého B. Němcové), inscenace je však ve stadiu zrodu, načrtnutá a nedotažená. Z neloutkářských pořadů zaujala Moravská lidová poezie a my, pořad 6. ročníku LŠU Radimova ul. v Praze 6, vedeného **Věrou Koktovou**. Vystoupení upoutalo citlivou prací dorůstajících dětí s folklórní předlohou a celkovou kultivovaností projevu. K prohrám patřilo vystoupení Pampelišky z LŠU Praha 5 — **Marie Kolářová** se i zde vydala cestou už vyšlapanou a obnovila (se zčásti změněním obsazením) asi tři roky starou inscenaci Vikinga Vika Radima Svobody (podle R. Jonssona). I tady se to nevyplatilo, důsledkem malého zaujetí interpretů byla malá přehlednost a nedostatečná poutavost situací. Výrazným omylem bylo vystoupení LŠU z Lindnerovy ulice v Praze 8 s Jílkovou starší hrou Jak se broučci měli rádi. Omylů tu byla celá řada — od volby textu psaného pro profesionální herce, s dnes už vyčpělou poetikou a náročnými hereckými party, přes přílišný důraz na divadelní techniku a na divadlo „jako živé“, přes muzeální typ scénografie s hříbečky a jahůdkami z polystyrénu, až po ukřičenost sluch diváka a hlavně hlasivky dětí drásající a po pitvořivé šarže, které jsou jen logickým důsledkem toho všeho ostatního. Řeknete si — poroty se někdy mýlí, ale věc má ještě jednu stránku: jde o vystoupení LŠU, tedy zařízení, kde je člověk za svou práci s dětmi placen, kde se sleduje kvalifikace, a to velmi ostře. Vedoucí tohoto souboru je nejen absolventem herectví DAMU, ale také členem předního pražského divadla. Dodejme, že mladým členem, a přesto dělá divadlo staré a neprofesionální (čímž nechci říci amatérské, ale diletantské). Kupodivu rozhovor po tomto představení nebyl konfliktní, zdá se, že některé základní věci slyšel vedoucí souboru docista poprvé, což tím víc zaráží právě u učitele LŠU, kde by člověk předpokládal, že ke kvalifikaci budou jeho nadřízení počítat i seznámení se se současným stavem dramatické výchovy a praxí dětského divadla.

Metodické úkazy byly koncipovány jako „inspirační burza práce“, což nezmátl ani Věra Dřevíková, ani Hanu Budínskou, které vědí, o č ve skutečnosti jde, a proto dokázaly zkombinovat prezentaci svého přístupu k dětem i k látce s jakousi nabídkou ne příliš běžných postupů. Marie Kolářová a Věra Koktová vsadily spíše na předvedení něčeho nového, o čem předpokládaly (v leccems mylně), že to ostatní neznají. Jiří Hromada z LŠU Praha 8 předvedl jen špatně vedenou hlasovou rozcvičku se všemi účastníky.

Doplňkový program přehlídky tvořilo vystoupení LŠU Na Popelce v Praze 5 s původní variací na téma Prométhea (vedoucí **Radka Svobodová-Kratochvílová**).

Kousek po kousku, rok za rokem, se v Praze situace zlepšuje, přibývá dobrých souborů, protože přibývá i zájmu o dění v dramatické výchově. **Alexej Pernica** udělal se svým poradním sborem za poslední tři čtyři roky řádný kus neefektní, ale účelné práce.

1. dubna, Kulturní a společenské středisko Kralupy nad Vltavou, středočeská přehlídka dětského přednesu

Prostory typického, nikterak útulného sídlištního kulturního zařízení. Nedostatek budovy (neakustický sál) vyvažuje dostatek prostor pro souběžné soutěže souborů a tří kategorií sólistů. A hlavně: skvělá organizace, od pohoštění všech účastníků přes hladký chod dne až po perfektní přípravu všech materiálů pro poroty, složek se seznamy, s texty apod. Porota celkem šestnáctičlenná — 7 porotců pro soubory, po třech členech pro tři sólistické kategorie. Převažovali zkušení, dlouholetí porotci krajských soutěží i některých národních přehlídek, mezi nimi několik nových tváří. Byla jsem jako obvykle v souborové porotě, o sólistech tedy nemohu nic říci. Soubory byly četné, bylo jich 14, a to přehlídku neobeslaly všechny okresy. Celková úroveň byla snad o něco slabší než v loňském roce, zejména tu bylo více souborů

začátečnických, ale to se někdy stane. Byly tu však i špičky, i ony jistoty a stálce jako v Praze. Na postup byla doporučena právě jedna z nich — **Jana Hoření** ze ZŠ Sedlčany se svou 3. B třídou, s níž připravila Vodňanského verše z knížky Slo povídlo na vandr. Ale do Mělníka postupuje i nováček národní přehlídky — soubor Pajduláci ze ZŠ Gottwaldova ul. v Kralupech s Prerovými Prvními osly. Vede ho **Juliana Jedličková**, vedoucí oddělení ZUC OKS Mělník, předsedkyně organizačního štábu národní přehlídky, její duše a skvělá organizátorka — důkaz, že dobrý organizátor nemusí jen telefonovat, poletovat a zajišťovat limonády a noclehy, ale že může také výborně pracovat s dětmi, že i organizátor národní přehlídky si může najít čas, aby vnímal a zpracovával výsledky toho, kolem čeho má spoustu únavných povinností. A ještě k těm stálcům: v Sedlčanech je jediná ZŠ, ale dva soubory, s nimiž se pravidelně setkáváme na krajské přehlídce, často na národní. **Jana Kurandová** se svou 4. E („mikrotřídou“, tj. třídou vyrovnávací) obsadila třetí místo (M. Válek: Neviditelné auto, viditelný strom).

Resumé: výsledek dlouholeté, promyšlené, zaujaté a skutečně odborné metodické práce krajské metodiky **Evy Žáčkové**, která si poradí i se spoluprací s KDPM, dovede jednat s vedoucími a povzbudit je svým opravdovým, osobním postojem k jejich práci, ale dovede se domluvit i s místními pořadateli o všech nezbytných náležitostech, ale i o těch zbytečných, které pobyt a práci na přehlídce zpříjemňují. Je příznačné, že většinu okresních kol Eva Žáčková viděla, že tedy nejen z papírů, ale z osobní zkušenosti věděla, co na přehlídce bude. Na pohovor poroty s vedoucími bylo dost času, protože porota pracovala paralelně ve dvou skupinách, bez nervozity a bez chvatu, přitom na ocenění, na postupu i na hodnocení souborů se domlouvali všichni porotci společně. Všechno v poklidu, s úsměvem a pro zdar věci.

7. – 8. dubna, Tábor, dílem Divadlo I. Olbracht, dílem bývalý ODPM, krajská přehlídka divadelních a loutkářských souborů Jihočeského kraje s tradičním názvem Tábořské práce

Barrandov svým časovým skluzem na Největším z pierotů vytlačil přehlídku z menšího, pro děti vhodnějšího sálu divadla na první půlce do sálu velkého, který dětem moc nesvěděl, na zbytek času do sálu velkého, ale nevytopeného sálu ODPM. Porota z poloviny složená z těch, kteří se zúčastnili výběru na přehlídkách meziokresních, z poloviny z „přespolních“. Na přehlídku navázal seminář o scénografii dětského divadla se 17 účastníky, kteří byli na přehlídce od začátku a hojně a zasvěceně diskutovali. Po probírce na třech meziokresních přehlídkách tvořilo program šest vystoupení čtyř souborů, jeden z nich byl loutkářský. K postupu na KDL byl nominován soubor Hudradlo ze Zlivi vedoucího **Miroslava Slavíka** se třemi inscenacemi: Puškin: O rybáři a rybce, bří Grimmové: Brémští muzikanti a J. Werich: Pa-leček — obě poslední v dramatinizaci M. Slavíka; Puškin prakticky bez zásahů do textu. O vystoupení se bude nepochybně psát po Kaplici, něco se o práci na něm můžete dočíst v letošním dubnovém čísle AS v cyklu Dveře dokořán. Malé studio P při ODPM Jindřichův Hradec vedoucí **Libuše Jevnakerové-Čížkové** a **Jos. Procházkové** uvedlo Labyrint řeckých bájí — fixovanou improvizaci na námět Paridova soudu, dobytí Tróje, báje o Midasovi a zlatém doteku a o Orfeovi a Eurydice. Je to představení s minimem textu a maximem jevištních akcí a znaků a hlavně s plným osobním zaujetím dětí. Soubor byl navržen do širšího výběru na KDL. LŠU Písek (vedoucí **Marie Husinecká**) uvedla Mikulkovu Hasrmanův princezníčku ve vlastní úpravě. Jevištní prostředky byly zvoleny dobře, ale v práci Marie Husinecké nejsou ničím novým. Navíc nepříliš zdařilá Mikulkova pohádka nutí inscenátora do přílišné inscenační komplikovanosti. Proto přes dotaženost inscenačního záměru nebyla inscenace navržena k postupu. Loutkářský soubor Nitka z Písku vedoucího **ing. Samce** předvedl vlastní dramatinizaci Dvanácti měsíčků, představení přehledné a jen s dílčími nedůslednostmi ve volbě prostředků, ale málo nápadité.

Po představeních následovaly odpoledne v ODPM metodické ukázky a podobně jako v Praze se ukázalo, že někteří vedoucí si situaci komplikují snahou ukázat něco, co tu ještě nebylo, místo aby předvedli, jak dovedou s dětmi a s látkou dramatické výchovy osobitě a citlivě pracovat. M. Slavík si zase nabral trochu velké sousto a nemohl realizovat vše, co předpokládal. Stejně jako v Praze, i tady se ukázalo, že problémem je přítomnost dětí z ostatních souborů. Na první pohled se zdá, že právě pro děti ze souborů, kde metodika není na dost vysoké úrovni, je

předvedení práce špičkových kolektivů inspirativní. Opak je však pravdou, spíše se ukáže, v kterém souboru nejsou děti vedeny k soustředěnosti a citlivosti vůči práci druhých.

Závěr přehlídky, před vyhlášením výsledků, tvořila dvě inspirativní představení — loutkářské soubory navržené na Chrudim, a to Tatrmanj ze Sudoměře u Bechyně s vlastní dramatinizací arménské pohádky o Šivarovi a hadovi a loutkářský soubor z Třeboně s Rilkovou Láskou a smrtí korneta Kryštofa Rilka. Zlivský soubor pak ještě zopakoval Pohádku o rybáři a rybce, kterou jsme ve velkém sále divadla prakticky neslyšeli.

Účastníci krajské přehlídky — vedoucí zúčastněných souborů, porota, organizátoři a spolupředatelé (včetně zástupce KDPM a ODPM) i seminaristé s lektorem — vytvořili skutečně dobrou partu, která je nejen ochotna spolu diskutovat i posedět v „nastaveném čase“, ale která se také raduje z nominace „našeho“ souboru a nemyslí v termínech „můj“, „já“. Jedna seminaristka mi vyprávěla, jak ji krajský metodik **Jiří Pokorný** na meziokresní přehlídce strašlivě zkritizoval. Neříkala to ani pobouřeně, ani uraženě, cítil totiž dobře, že mu jde o věc. Nesouhlasila s ním, ale nestěžovala si na něho. To je věc mimořádná a vyskytuje se tam, kde není lenost a pohodlnost, kde vládne skutečně tvořivá atmosféra. Tam se také věci posouvají kupředu. Jedna typická drobnost: z Písku do Tábora je trochu dál, než dejme tomu z Dejvic nebo Spořilova do Stodůlek. Vedoucí Nitky vdával v pátek dceru, nicméně v sobotu ráno raničko přijel, aby byl přítomen aspoň závěru a ihned začal na chodníku před ODPM páčit z členky poroty, co bylo řečeno o jeho představení. Lidé v Jihočeském kraji prostě na tomto úseku chtějí „být přítomni“. A chtějí být spolu — na to ovšem musí být někdo, kdo je k sobě přitáhne, s kým si rádi popovídají, stejně jako si od něho nechají „umýt hlavu“. A tím někým je tu krajský metodik **Jiří Pokorný**.

Závěry deníčku porotkyně — Praha, duben 1989

V rámci přestavby a odstraňování zbytečných článků řízení, administrativy apod. se někde začínají objevovat tendence k rušení okresních kulturních středisek. Myslím, že představa o tom, že metodik je administrativní síla, se může zrodit jen v hlavě toho, kdo ho administrativními úkoly zavaluje. Bylo by jen na prospěch, kdyby se z práce kulturních pracovníků vypustila spousta papírování. Tím nemám na mysli pořádně vyplněný cestovní příkaz nebo dohodu, ale ustavičné písemné zdůvodňování a vysvětlování podstaty věcí lidem, kteří se jimi stejně nezabývají a při šíři svého pracovního záberu a — po pravdě řečeno — i formálnosti a byrokratičnosti pojetí řídicí práce v oblasti kultury ani zabývat nemohou a nemohou tedy ani ze všech těch slov nějaké zrno vylovit. Od krajských metodiků výše by také stálo za úvahu, aby ti, kteří již v praxi získali přehled, mají odborné znalosti, schopnost koncipovat (ne na papíře, ale ve skutečnosti) metodická opatření, jako jsou přehlídky, semináře, dílny, publikace, dostali na tuto vpravdě koncepční práci prostor, aby vedle nich pracovali organizátoři zajišťující organizaci v užším slova smyslu. Kolika telefonátů jen je třeba, než metodik sežene porotu, lektory, kolik všelijakého vyřizování a zařizování je kolem cen, nahlášení počtu účastníků na stravování, ubytování apod.! Je to práce nekonečná, ubíjející a odvádějící od skutečně odborných úkolů, jako je například účast metodika na nižších i vyšších kolech soutěže. Kolik metodiků dělá odbornou, tvůrčí práci — jak jsme to viděli třeba u **Juliany Jedličkové** — ve svém volném čase, navíc, mimo svou pracovní náplň. Je spousta práce, která není administrativou a je pro realizaci metodických koncepcí nezbytná. Neboť má-li mít přehlídka či seminář vliv na rozvoj oboru, musejí se jí nějaké lidé zúčastnit. A mají-li se zúčastnit, musejí jíst, spát, mít kde sedět. Vyžaduje to práce rutinní, často i mechanické, a na nich by se mohli zaučovat další schopní lidé. Existuje sice předepsaný stupeň a typ vzdělání, ne však specializace, a tu je třeba získávat v praxi.

Chtělo by to ještě jednu věc: hodnotit metodiky podle toho, nakolik je práce opravdu zajímavá a nakolik jsou ochotni si ji přidělovat, ne je za to podezřívát a omezovat. Nakolik jsou schopni získat lidi tím, že s nimi jednájí na rovinu, že je dovedou strhnout vlastní posedlostí. Metodik nenadělá skvělá představení na objednávku, jak si to „nahoře“ někdy představují. Ale může vytvořit atmosféru, v níž se jejich vzniku daří. Na tom právě záleží rozvoj oboru. Svět ZUC, přesněji řečeno jednotlivých jejích oborů, protože ZUC jako taková je jen jejich souhrnem, dobré metodiky nutně potřebuje. Někde se i přes strastičnost a malé společenské oceňování jejich práce najdou. Vážme si jich.

EVA MACHKOVÁ

Začátek...

Zúčastnil jsem se letos na jaře jako člen poroty tří krajských přehlídek amatérského divadla; do čtvrté jsem letmo nahlédl. Není to tolik, abych mohl tvrdit, že znám stav českého amatérského divadelnictví v celé jeho rozloze, ale je to dost na to, abych se mohl odvážit hledat odpověď na otázku, zda se projevují nějaké nové tendence. Anebo si alespoň tuto otázku položit. A abych mřil rovnou k jádru, tak hned v úvodu bych rád řekl, že si myslím, že tomu tak je; že jsme na začátku nového pohybu, jehož rozhodujícím impulsem je zájem o politiku.

Nutnost konkrétnosti

Není snad zapotřebí příliš široce zjišťovat příčiny, proč se tento zájem tak vysunul do popředí. Vztah k věcem veřejným, účast na nich se prostě krok za krokem v nejrůznějších podobách stává součástí celospolečenského procesu a bylo by s podivem, kdyby se vyhnul amatérskému divadlu. Už proto, že v jisté poloze se tyto tendence v něm projevují delší dobu. Daly by se označit jako vyjevování postoje k moci; zkoumání vlivu moci na život jednotlivce i větších společenských skupin. Toto zkoumání se však dělo v jakési abstraktní všeobecnosti a přinášelo důsledky, které nebyly divadlu, jež potřebuje konkrétnost, příliš ku prospěchu. Bylo by možné znovu hledat příčiny, proč nastoupila tato etapa analogií, alegorií, parabol atd. atd., jejichž symbolizace a konvencionalizace se vyhýbala konkrétním věcným pojmenováním a nesla především emotivní informaci, jež přechasto svou hodnotovou orientací skutečnost zjednodušovala, vyjadřovala ji černobíle. A zase bychom tyto příčiny nalezi především v základních problémech stavu společnosti, v níž bylo mnoho tabuizovaných míst, o nichž se nedalo mluvit.

Současná tendence směřující do sféry politické má už větší šanci vidět politiku jako sociální jev, který proniká do všech oblastí života společnosti, s ními nerozlučně spjata, a tím je také naprosto konkrétní. Neboli — tato příležitost společenská je také příležitostí ke konkrétnosti divadla. A abych i já byl konkrétní, tak mě dovolu první příklad. Viděl jsem několik představení, jejichž nejpětší kvalita společenská i divadelní byla v konkrétnosti, kterou dovoluje a umožňuje „tradiční“ realistické herectví. Jeho základní princip stojící na věcném příčinném vztahu k označované skutečnosti, jenž vyžaduje přesnou a účinnou práci s reálným detailem — skoro by se chtělo říci s faktem — v okamžiku, kdy navázal tento vztah k některým současným specifickým strukturálním a funkcionálním rysům politiky, se rázem stal nositelem velice apelativního výrazu. A budme ještě konkrétnější a přesnější: jednáním pojmenoval a označil naprosto zjevně a důsledně právě účast

konkrétního jednotlivce na konkrétních záležitostech veřejných.

Přiznám se, že tato politická naléhavost herectví tohoto typu byla pro mne jistým překvapením. Už dávno samozřejmě všichni víme, že toto herectví v množství inscenací bylo a je schopné zaujmout svou autentičností založenou na jisté psychologické jednotě člověka. Ale tentokrát šlo o autentičnost poněkud jiného druhu. Byl to obraz určitého, konkrétního jednání, jehož autentičnost spočívala v rovině sémantické — ve schopnosti stejně určitě a konkrétně do tohoto jednání zahrnout označení nějakého jevu, jehož povaha je politická.

Jsem dalek toho, abych tuto záležitost přeceňoval. Dokonce si myslím, že v některých inscenacích právě tento věcný, konkrétní vztah mezi označováním a označujícím, ta naprostá sémantická jednoznačnost významu způsobily, že nebylo možné dojít ke smyslu, jenž by byl obsažen v celistvé obraznosti inscenace. Že zkrátka a dobře důraz na konkrétní jednotlivost obsaženou v jednotlivém hereckém výkonu měl v čemsi hodnotu publicisticky demonstrovatého faktu. Ale — neměli bychom zapomínat na to, že třeba společenská naléhavost a potřebnost sovětského divadla se před časem začaly formovat také v tzv. publicistickém dramatu, jež se stejnou konkrétností předstíralo konkrétní politické jevy své společnosti; unikalo do tabuizovaných prostor.

Od tématu k problému

Už mnohokrát jsem — především na stránkách tohoto časopisu — upozorňoval na to, jak je ošidné a zrádné učit téma základním cílem inscenace; jediným všemocným těžištěm všech jejích prvků a funkcí. Neboť téma postihuje jenom ten její smysl, jenž je pojmově, slovně formulovatelný a soustřeďuje se pouze na gnoseologickou vrstvu obsahu. Víť však, že to byl marný boj. Téma se prostě stalo v jisté době zakládací formulkou. Chápu, proč se mu tohoto výsostného postavení dostalo. Kromě jiného i proto, že tato slovní formulace dovolovala nejučiněji rozvinout onu všeobecnou abstraktní rovinu, o níž byla řeč na počátku, protože slovo samo o sobě tuto obecnost nese. Není skutečností samotnou, je jejím institucionalizovaným znakem. Leč — nastal-li, jak se domnívám, čas vpádu konkrétnosti do amatérského divadla, pak se asi i tématu dostane jenom toho místa, jež si plně zaslouží a jež je jistě také krajně důležité. To, co nás ovšem bude asi stále více zajímat, bude problém postavení člověka v konkrétní, historicky dané struktuře společenského systému. Hovořil-li jsem předtím o politické naléhavosti, již v některých inscenacích nabylo „tradiční“ realistické herectví, zdůrazňoval-li jsem sémantickou kvalitu, již tu získalo jednání, pak to nebyla náhoda. Neboť se tu možná obloukem, možná po spirále vracíme k prapůvodu a prapodstatě některých druhů a žánrů divadla, které tvoří dramatickост. To jest jednání člověka v nastroj konkrétní situaci, kdy se musí rozhodnout, jak se v ní zachová. Tedy: luští, řeší

svůj problém, jak se v této objektivně dané situaci aktivně projevit.

Abych byl opět úplně konkrétní, dovolu mně druhý příklad. Měl jsem možnost zhlédnout představení, které se nesporně napájelo ze zdrojů, jež v klasické podobě u nás představuje autorskoherecká tvorba V a W. Dva turisté jsou vysláni, aby vyznačili značkami novou stezku. Jeden z nich slepě a dogmaticky věří itineráři a mapám, druhý více tomu, co je skutečně kolem něho. Samozřejmě se dostanou do situace, v níž mapy a itinerář selžou. Je dána konkrétní objektivní situace — a ti dva nyní musejí vyřešit svůj subjektivní problém, jak se v ní zachovat. Pokud najdají — to jest pokud jednáním hledají rozhodnutí, vzniká tu v pravém smyslu slova metaforický přenos významů, jehož smysl je vskutku politický. Neboť problém takřka jistě nesouladu našich apriorních představ o skutečnosti s tím, jaká tato skutečnost doopravdy je, je problém, který bychom pro zjednodušení mohli nyní zařadit do kategorie „nového myšlení“. Jakmile však oba herci i autoři takto jednat přestanou, jakmile přestanou tento problém svým jednáním luštit a řešit, jakmile chtějí jaksí slovně, verbis expresis, pojmenovat jisté téma, končí onen metaforický přenos významů. Nastupuje přímočará publicistika, její jednoznačnost významová se občas propadá až ke dnu vtipu, jež nazýváme „komunální“ satirou.

Dostávám se zpátky tam, kde jsem skončil své poznámky o nebezpečí „publicistickosti“ v realistickém herectví, v autentičnosti jeho sématických významů. Což jenom ukazuje, že nástup konkrétnosti v sobě tuto „příznakovost“, která nebude obrazem, ale pouhým vyobrazením, ponese. Zároveň si však myslím, že se vskutku vynořuje ohromná šance pro dramatickост v tom duchu, o němž jsem stručně psal. Přesvědčuji mě o tom hlavně dvě dramatizace a jevištní realizace Bulgakovových próz, jež jsem rovněž v rámci oněch krajských soutěží viděl. Je to autor zajiště svrchovaně politický, neboť jeho lidé jsou organicky a bytostně ukotveni v soviistických, pro něž bychom mohli použít Leninova slova, že primární pro politiku je „účast na záležitostech státu, řízení státu, určování forem, úkolů a obsahu činnosti státu“. Ale zároveň je to také autor svrchovaně dramatický, protože vždycky dopravá svým postavám možností jednat; řešit a luštit svým rozhodnutím jejich subjektivní problém této účasti. A obě inscenace — každá svým způsobem a na různé úrovni — tuto dramatickост dodržely a na jevišti realizovaly. Rázem se tak političnost stala nikoliv pouze objevováním smyslu tématu, jež lze poměrně jednoznačně slovně deklarovat, ale spěla k obrazu, v němž se otevírá i podnět k dalším představám, jež konkrétně určují komplexní smysl lidské činnosti (jednání) ve společnosti.

Jsou to asi jenom první vlaštovky nového vývoje v amatérském divadle, pouhý začátek. Ale je to začátek, mohou-li zobečnit své omezené zkušenosti z krajských přehlídek, slibující hodně.

JAN CÍSAŘ

Letošní ročník Akademického Brna se do historie národní přehlídky divadelních souborů vysokých škol nezapsal, ale ostře vryl. Důvody bychom však našli spíše v zákulisí než na jevišti — leč nepředbíhejme. Co se to tedy ve Vysokoškolském klubu mezi osmým a třináctým květnem dělo?

AKADEMICKÉ BRNO

vej púl - I

Nejprve k tomu nejdůležitějšímu a letos bohužel nejméně hodnotnému: k sou-
těžním představením. Jedním z charak-
teristických rysů přehlídky se stalo —
stejně jako v loňském roce — politi-
kum. A opět šlo o politikum divadelně
nezvzládnuté. Důkazy?

Jako první uvádím ostravské soubory
Kladka a **Barák** s inscenacemi **BUBLÁNÍ**
a **NA PÁTĚHO V RADĚ**. Dva scénáře
z plodných per bratří Motýlů. V obou
případech ostrý útok na negativa spo-
lečnosti, ale skutečně smysluplných
analogií se současností bylo možno roz-
poznat minimum. Režijní bezradnost,
chaotičnost a těžkopádnost textů, nulo-
vá komunikace. **Surrotek** (Praha) a je-
ho **HRA-D**: téma manipulace s lidmi,
prázdné fráze, které ji mají zdůvodnit,
zneužití moci... Kámen úrazu je opět
v realizaci. Zvukové koláží chyběla jed-
na, na divadle poněkud důležitá složka:
obraz. Před diváky stojí namalovaný
hrad, dovnitř nevidět. Jen tu a tam ně-
který z herců pobude na cimbuří či před
hradní branou. Myslím, že chyběla větší
důslednost — třeba hrát do posledního
diváka nebo se pokusit vyprovokovat
jinou reakci než nudu a občasné vý-
směch — prostě se pokusit dokázat, že
tento model může fungovat (a to tedy
může!). A máme tu olomoucký **Divan**
a jeho „klasicky moderní“ pohádku
s významově hodnotným, poeticky ne-
otřelým a melodicky výrazným názvem
AGHBAGRHGHMATAGH HEG. Nevyšel
především pokus o aktuální přesah,
předscénami načrtnuté černobílé členě-
ní na Dobro a Zlo se na jevišti vytráčí,
závěr zákonitě nevyzní. V tomto kon-
textu kralovala ústecká **Firma Grátys,**
syn & spol., která se prezentovala in-
scenací **AMEN. YŠARNA (POKUS O**

ZPRÁVU ZE VZNIKU DIVADELNÍHO
PŘEDSTAVENÍ). Obavy o vlastní karié-
ru, maskované nezájmem o druhé, spo-
lečnost jako hrubá anonymní moc, na-
rušující zdravé mezilidské vztahy — dvě
z témat eticky hodnotného představení
(1. místo v soutěži), které navíc přine-
slo i nesporná pozitiva divadelní. **RÉ-**
SUMÉ: politické divadlo zůstává domé-
nou textů, soubory rezignují na obrazo-
vou složku (ať už programově nebo
z neschopnosti). Tam, kde text není do-
statečně nosný, nehledá kořeny nedos-
tatků a pouze glosuje důsledky, nebo
tam, kde se s realitou vůbec nesetkává,
dochází nutně k nezdaru.

Zůstává trio souborů, které nestavějí
politiko na první místo. A hle, jako
by se otevřely brány ryzí divadelnosti,
žádná z výše uvedených výtek se jich
netýká. Paradoxně nám jejich předsta-
vení řekla o dnešku mnohdy více než
cílené šlehy před okamžikem zmíněných
souborů. Tak **Umělecké sdružení Jitro**
modré slonice svou **ÓDOU NA VELBLOU-**
DA ukázalo, co je to smysl pro atmosfé-
ru; celek představení je složen z množ-
ství pečlivě propracovaných detailů,
z nichž každý má dramatický účín. Vý-
sledkem je radostná odevzdanost, s níž
se diváci nechávají unášet do nadobí-
ných výšin češtiny, která zní z úst obou
Ondřejů přímo lahodně. Bubeník (a
mim) Pavel Štorek jim více než zdatně
sekunduje (soubor **Jitro modré slonice**
získal 2. místo). Domácí soubor **Gypsy-**
wood players se představil s tragigro-
teskou **ALLIGATOR MAN**. Upoutaly pře-
devším herecké výkony a vstupy reži-
séra a pedagoga Dona Sparlinga, který
česky uváděl do anglicky mluveného
představení (3. místo a čestné uznání
D. Sparlingovi).



Umělecké sdružení Jitro modré slonice
— Óda na velblouda

POVEDENÉ PŘÍHODY DR. SCHLLE
libereckého souboru **Garp** se staly pří-
jemným překvapením. Čistá mystifikace
v cimrmanovském duchu (Kropáčkova
podpurná liga pro připojení Čech a Mo-
ravy jako 52. a 53. státu k americké
Unii) ve druhé půli ustoupila divadelní
hře, prezentované s nadsázkou a čer-
ným, někdy až příliš nelaskavým hu-
morem (čestné uznání).

Vrcholy se na letošním ročníku AB
objevily hned dva: čtyřlístek inspirativ-
ních představení a pouliční divadlo.
Oba si zaslouží rozsáhlejší materiál,
najdete jej v příštím čísle Amatérské
scény.

Zákulisí. S přibývajícím dnem přehlíd-
ky bylo zřejmé, že letošní ročník by
měl znamenat konec jedné její podoby.
Vzhledem k úrovni některých souborů
se stále více vnucovala otázka, zda
přijely ty nejlepší. Při závěrečné disku-
si se sice členka organizačního štábu
pokusila vše uvést do starých kolejí,
ale hned druhý den přinesl otevřený
dopis redakce Zpravodaje AB všem, kdo
mají zájem na další smysluplné existen-
ci této soutěžní přehlídky. Zmiňuje se
především o těchto problémech: termín
„vysokoškolský soubor“ platí dosud pou-
ze v případě, je-li jeho zřizovatelem VŠ
(příslušná organizace SSM) — tak ma-
jí mnohé soubory přístup zabývaný;
stávající systém školních a krajských
kol je zastaralý — mnohdy jde o ryze
formální záležitost. Redakce Zpravodaje
se zavázala zaslat konkrétní návrhy na
změny příslušným orgánům. Organizač-
ní štáb AB pak v dodatku k dopisu vy-
zval všechny, kdo se chtějí vyjádřit,
o zaslání svého stanoviska ředitele
Městského kult. střediska v Brně s tím,
že z těchto názorů bude sestaveno mi-
mořádné číslo Zpravodaje a zasláno
všem účastníkům přehlídky. Doufám, že
s prvními ohlasy vás budu moci sezná-
mit ve druhé části hodnocení AB spolu
s celkovým zamyšlením nad letošním
ročníkem.

MAREK PIVOVAR
FOTO PAVEL CETL



Garp Liberec — Povedené příhody dr. Schlle

AKADEMICKÝ PREŠOV '89

V prvním čísle zpravodaje letošního AB najdete rozhovor s předsedou poroty dr. V. Cejpkem a v jeho slovech pak tuto úvahu: „Jako dominantní (problém – doplnil PŽ) mi připadá jakási zlohostejná, vyčkávací póza řady mladých lidí, tak-ky vysokoškoláků... Jako by je nic moc nezajímalo, jako by nic nemělo smysl, nic nestálo za to... Nevíra ve smysl vlastního života, neschopnost překonat tuto krizi, dekadentní záliba v materiální, v konzumu, rozvratu, beznaději...“ Jistě mi dáte za pravdu, že takových slov je vždycky třeba, nelze s nimi než souhlasit. Jak s nimi ale sjednotit následující příběh? Jak uvěřit těm slovům z platformy, která se stává, že by jako ráda, ale...

V Brně na přehlídce vysokoškolských souborů jsem byl celkem pětkrát, z toho čtyřikrát (v posledních ročnících) jsem požíval odtud pro AS hodnotící referáty. Vždycky jsem se držel zásady nepoklonkovat před zaslulhou, at je jakkoli velká či efektivní. Bral jsem existenci sympatického festivalu jako fakt, jemuž mohu pomoci pouze skutečně kritickým zhodnocením jeho obsahu, tedy nikoli stránky organizace – ta se většinou mým úvahám vymykala. Její posouzení náleží jiným místům než je toto. Není mou vinou, že se mi obsah AB jevil většinou rozporuplně. Nevím, jak letos, ale v předchozích ročnících byla vždy maximálně dvě či tři představení, přinášející něco opravdu zajímavého, nechci říci nového, nýbrž o novost usilujícího a tedy inspirativního. Je pak jisté mou věcí a mým problémem, že jsem si při takovém konstatování nebral servítek. Domníval jsem se, že je-li AB silné, vydrží i ostrou výtku – a jedině taková mu umožní podívat se na sebe samé z odstupu. Letošní zkušenost mě přesvědčila o opaku – alespoň v případě určitých jedinců.

Začnu ale z „prehistorie“. V roce 1987, kdy ještě v redakci AS pracovala Michaela Grimmová, stalo se toto. Paní Chalupová z Divadelního ústavu telefonicky požadovala po M. Grimmové akreditaci jakéhokoliv novináře na AB – kromě mne. Ovšemže byla vedena nespokojeností s mými kritickými ohlasy na předchozí dva ročníky. Byla vykázána do svých mezí; pořadatel čehokoli nemá redakcím co mluvit do obsazování akcí reportéři. Nechtěl jsem v tom roce vůbec na AB jet, nehodilo se mi to z časových důvodů. Po dohodě s M. Grimmovou jsem ale jel. Jistě trochu natruc, ale především pro udržení jisté názorové kontinuity; redakci AS přestaly vyhovovat distingo-va-ny soudy dr. V. Závadského, který dříve o AB referoval, žádala si polemičtějšího tónu, kritičtějšího přístupu, srovnání se srovnatelnými hodnotami na jiných akcích, kterých se třeba dr. Závadský nezúčastňoval. Že byla má recenze opět kritická, nebylo mou vinou. Natožpak zá- měrem. O rok později bylo již redakční osazenstvo AS jiné, nicméně opět jsem byl požádán o reportáž z AB, tentokrát bez předchozí interpretace, alespoň pokud já vim. Výsledek týž. Zdálo se mi, že čím je AB citlivější na kritiku, tím jeho úroveň umělecká a společenská upadá. Snažil jsem se o tom napsat tak, aby to AB vzalo na vědomí a něco se sebou začalo dělat. Začalo, ale jinak, než jsem si představoval.

8. května letošního roku jsem přijel do Brna na ústní pozvání člena organizačního štábu a s pověřením redakce AS vyhotovit opět zprávu o přehlídce. Na místě samém jsem se dozvěděl, že moje bytí v Brně je podmíněno tím, že štábu, jmenovitě opět paní Chalupové, dám ke konzultaci (jinak řečeno – ke schválení) výsledek svého recenzování. Reagoval jsem jediným možným způsobem, totiž odjezdem. Takovou nehoráznost neznám ani z literatury o žurnalistice c. k. monarchie. Otevřené oktrojovat novinářův názor a vyhrožovat si právo na jeho ovlivnění, to jsou způsoby hodné vojenského diktátora. A jakkoli jsou praktikovány ve věcech politických, myslím, že na platformu uměleckou a notabene akademickou (alespoň tam!) nepatří. Nekritickým, samolibým poplácáním si po zádech, jak že jsme všichni dobří, že alespoň něco (i když třeba mizerné) děláme, se podle mého názoru potíže amatérského divadla řešit nedají – a taky nevydrží. A už vůbec neodnaucí ony mladé z úvahy dr. Cejpkova pasivity, lhostejnosti, konzumnosti, přizemnosti, defetismu. Mluví-li se dnes všude o glasnosti, čili otevřeně a obecně informovanosti, možnosti polemizovat a z názorových střetů dospívat k vyšším hodnotám a postojům, pak postup paní Chalupové rozhodně za gesto glasnosti označit nemohu. A já samé bych na tomto místě a rád doporučil četbu Karla Havlíčka, Arnošta Procházky, Jiřího Karásků ze Lvovic a dalších velikánů české žurnalistiky. Nad jejich stránkami jistě sama pochopí proč.

PETR ŽANTOVSKÝ

Úroveň soutěžních souborů se v posledních třech letech pohybuje okolo známénka označujícího průměr. Zvlášť se toto konstatování vztahuje ke kategorii divadel poezie. Po skončení činnosti Studentského divadla z Prešova ztratili vysokoškoláci v tomto žánru nejen vedoucí, ale i důstojné postavení. Opětovné neudělení prvního místa hovoří jasně. Mezi čtyřmi kolektivy jsme viděli nejkonzistentnější inscenaci v představení souboru **KNAP při Pedagogické fakultě v Banské Bystrici**, který inscenoval pásmo satirické poezie od různých autorů pod názvem **Království dám za koně**. Poetika souboru, která spočívá v tvorbě jednoduché a výstižné metafor, ve zkratce, ostrém střihu a v naivním, jakoby dětském pohledu dosáhla v dosavadní činnosti souboru vrchol i díky čistému výtvarnému a hudebnímu řešení. Inscenace si neklade vysoké umělecké cíle, ve své výpovědi k tématu moci je jednoduchá a přesná.

Soubor **Versus při Pedagogické fakultě v Prešově** si naopak kladl vyšší cíle už výběrem poezie Saint-John Perse **Vichry**. V inscenaci z ní však vytvořil pouze kultivovanou, chladnou, málo výraznou výpověď o potřebě bojovat proti těm silám v člověku, které ho odlidšťují.

Soubory malých jevištních forem se snažily přinést více nových pokusů, ale ne příliš novátorských. Díky jistému politickému uvolnění si soubory mohly dovolit inscenovat již nejen Majakovského, ale i Mrožka a Becketta. V představení nitranského **Iktusu při Pedagogické fakultě** (V. Majakovskij: **Koupel**, režie V. Romaňák) zaujala nejvíce scénografická složka; snaha o aktuální společensko-politickou výpověď v záplavě dnešních kritických postojů ztrá- cá na síle a zůstává více méně slabším echem inscenací nitranských souborů z minulosti (Faux pas z Majakovského Štěníci a GEG s dramatizací povídky A. Platonova Město Gradov). Další nitranský soubor **GEG** též zaujal výtvarnou složkou inscenace; ta se pohybovala na hranici loutkového a činoherního divadla. Nápadité řešení loutek-kostýmů herců však nekonvenovalo s Mrožkovými **Ztroskotanci**. Na jevišti sice zůstala hra, ale nezávazná, neškodná, a z Mrožkovy šokující „hry“ na snědeného a nasyceného mnoho nezůstalo.

Nejdále se ve snaze o inscenování dramatické literatury dostalo **Divadlo na háku při Filozofické fakultě v Prešově** s Beckettovým dramatem **Konec hry** (2. místo). Ve slovenském amatérském divadle dosud neinscenovaná hra zaujala více divadelním jazykem a hereckými výkony než celkovou výpovědí, jež byla oslabena přílišnou snahou inscenovat absurdní hru absurdním způsobem.

Druhou linií představení tvořila typická studentská divadla malých forem s tematikou zaměřenou na současnost

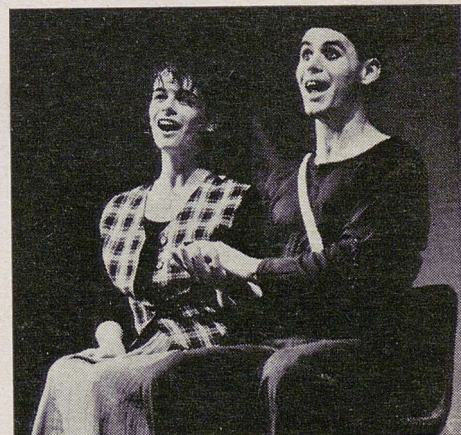
společensko-politickou situaci a období přestavby. Některá však zůstala poplatná době (**Kameny při VPA Bratislava** – Z. Úsela: **Žabáci a žabičky aneb Přestavba v močálu; Brontosaurus při VŠT Košice** – P. Gažo ml.: **Strategie zpomalení**), v jiných šlo tvůrcům o vyjádření postojů současného člověka (humorné zpracování příběhu netalentovaného mládence, ze kterého chtějí mít rodiče velkého hudebníka v pohybové grotesce **Dirigent souboru Brontosaurus z Košic** – 3. místo).

Prostřednictvím složitější metafor se snažil vyslovit soubor **Tumáš z Bratislavy** (M. H. aučo: **Zlezenie aneb Kamufláž** – 2. místo). Tomuto tvořivému kolektivu jde o vytvoření takových divadelních obrazů, které odrážejí současné individuální i kolektivní pocity a zkušenosti lidí. Obrazy osamocení, odcizení, neschopnosti jednat se prolínají s obrazy psychického nátlaku a politického násilí. Prolínání představ a skutečnosti však vyžaduje i precizní práci v rytmické výstavbě. Ta ještě inscenaci chyběla.

Vítězem AP se stalo **Divadlo v aule při Pedagogické fakultě v Prešově** s inscenací M. Mihla a kol. **Žrica**. Soubor reprezentuje typ autorského divadla. Téma tohoto představení bychom mohli zformulovat do otázky – jak a čím jsi to, človče, po celý život vychovávan a veden? Krátké výstupy, divadelní skeče a blackouty nesou samostatné významy, které spojením vytvářejí hlavní téma. Inscenace zaujala kritičností, úderností a zejména přesností a mnohovýznamovostí jevištních obrazů.

Studentské divadlo se na Slovensku udržuje ve slušné kondici, i když nad jeho úroveň není možno příliš plesat. – A místo závěru ještě tato informace. Kromě soutěží divadel a recitátorů se koná na AP i soutěž v rétorice a v divadelní improvizaci, ve které zvítězil soubor **Nó ze Žiliny**.

JAROSLAVA ČAJKOVÁ
FOTO PETER KALENSKÝ



Dirigent z Košic.

JAN GROSSMAN

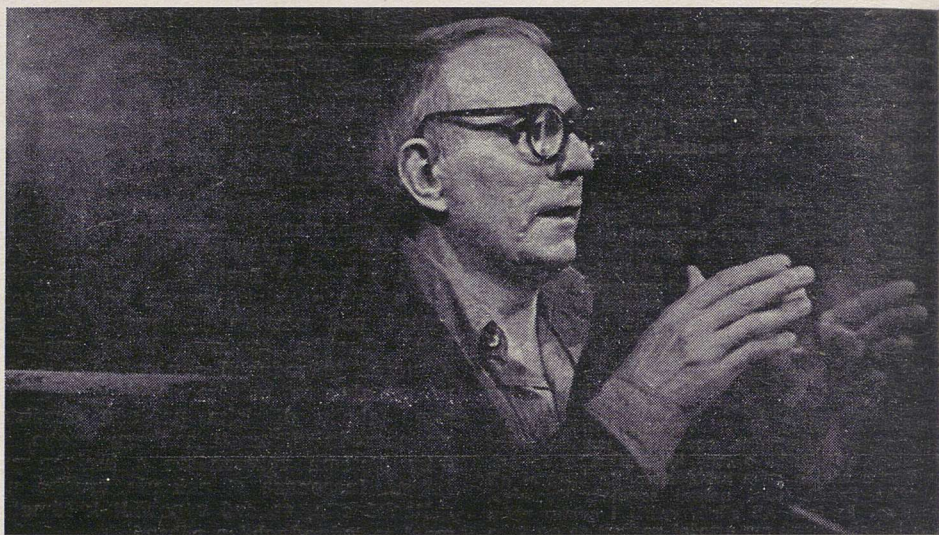
■ Trochu mě děsí představa, že mám psát o režisérské práci Jana Grossmana. Jednak si myslím, že Grossman — režisér je jen částečkou jiskřivé intelektuální osobnosti, kterou česká kultura tvrdošíjně odmítá integrovat, a pak se bojím, že toto téma by na úrovni zvládlo jen analytické pero — Jana Grossmana. Přijímám proto svůj úkol s výhradou, že podám jen komentovaný přehled jeho režisérského díla, aniž bych byl schopen zasadit ho do plného obrazu hluboce kulturotvorné osobnosti, která u nás nemá v jeho generaci obdoby.

■ Jan Grossman vstoupil do české kultury nezvykle časně a pozoruhodně zrale. Ještě před maturitou — na konci roku 1943 — publikuje v revui Řád literárně teoretickou stať Integrální realismus, v níž poukazuje na romantická rezidua současné české básnické tvorby a proti trpnému procesu tvoření staví promyšlenou stavebnost díla, směřující k „vyšší organizaci duchové“. Už v tomto esejistickém debutu, prozrazujícím neběžnou míru zažitě literárně-filozofické sčítlosti osmnáctiletého středoškoláka, formuluje jednu ze základních otázek své budoucí praktické divadelní poetiky, totiž poměr jednotlivých částí uměleckého díla k sobě i k celku, „*přičemž nesmí být narušena podoba jednotlivosti ani harmonie celistvosti, leda záměrně, pokud má být učiněna patrnou podstatná vlastnost předmětu*“.

■ Hned po skončení války, které ho zastihlo v měsíci jeho dvacetin, zahajuje Grossman studium estetiky a komparistiky a současně působí jako publicista a redaktor v širokém okruhu tehdejšího bohatě rozrůzněného kulturního života: v deníku Mladá fronta a Svobodné noviny, v týdeníku My, v časopisech Kvart, Generace, Listy. Byl teoretickým reprezentantem levé básnické skupiny, byl to on, kdo k nám v překladech uváděl J. P. Sarta, nově promýšlel problematiku Haškova Švejka — a kolik dalších závažných témat by nám objevil soubor Grossmanovy publicistiky z té doby!

■ Začátkem roku 1947 přijímá Grossman ještě i místo lektora činohry Národního divadla. A toto postavení je jediné, které mu zůstane po roce 1948, kdy mu je přerušeno i vysokoškolské studium. I v Národním divadle setrvává však jen do roku 1949 a odchází odtud jako dramaturg do Státního divadla v Brně, kde v roce 1952 vytvoří i svou první divadelní režii: Tylovu Lesní pannu.

■ I když byl Grossman od mládí divadlem přitahován, do jeho náručí byl vehnán dějinnými okolnostmi. Ty dějiny svůj rozsudek ostatně ještě jednou zopakovaly, když později přerušily jeho tříleté redaktorství v nakladatelství



Československý spisovatel (1956-59), kdy se opět vrátil i k literární kritice. Tehdy však už také zahájil publicistickou spolupráci s časopisem Divadlo, v němž v příštích letech otiskl řadu skvělých **analýz divadelněkritických** i teoretických (např. Česká klasika a česká divadelní přítomnost, brechtovská studie Teorie a tvorba, radokovská studie **Drama a režisérův sloh**, Glossy k práci Národního divadla, Divadelní úlohy filmu atd.).

■ Je dnes těžko odhadnout, co ztratila česká literární kritika a věda tím, že okolnosti odvedly Grossmanův zájem k divadlu. Víme však, co tím získalo české divadlo. Neboť není obvyklé, aby se divadelní praxi věnoval člověk s takovou šíří literárně-filozofického vzdělání, opřeného mj. o rozsáhlé znalosti jazykové, s pronikavou schopností hluboké myšlenkové analýzy a přitom věcného a jasného výkladového pera. Není obvyklé, aby se divadelní režii věnoval člověk, který by mohl stát na katedře komparistiky, v čele nakladatelského domu či intelektuální revue. V tomto smyslu se případ Grossmanův zásadně liší od případu Hilarova, který rovněž přešel k divadlu po krátké aktivitě redaktorské, překladatelské a kritické. Hilarova hluboká vzdělanost tvořila však jen inspirativní bázi jeho impulzivního, subjektivistického obrazového myšlení. Hilar byl v základě povaha umělecká, Grossman je v základě uměnědný teoretik a kritik — a jeho ojedinělost je právě v tom, že tuto teoretickou dispozici dokáže přetavit v konkrétní komponovaného jevištního obrazu.

■ Grossman setrval v Brně do roku 1953 a na svůj první režijní pokus tu navázal ještě režii Kleistova Rozbitého džbánu, který v té době působil jako ojedinělý pokus o moderní jevištní in-

terpretaci Kleista. Na další tři roky (1953-56) se stává dramaturgem Divadla E. F. Buriana. Jeho příchod charakteristicky souzní s Burianovým rozhodnutím znovu se přihlásit ke své prvo-republikánské práci (kterou v roce 1949 zavrhl) s vyvázáním divadla ze svazku s armádou, přijetím názvu D 34 a posléze i s obnovou Burianova starého repertoáru (Vojna, Žebrácká opera). Do Grossmanovy dramaturgie zřetelně patří inscenace Švejka (v Burianově dramatizaci) a Topolův debut Půlnoční vítr. Grossman se několikrát objevuje na divadelním programu jako spolurežisér, výrazným úspěchem je pak jeho samostatná režie Šrámkova Hagenbeka (listopad 1954), v níž zahajuje výtvarnou spolupráci s Liborem Fárou. Toto „smělé představení“, důsledně podržující výstavbu detailů ústřední myšlenky hry, expresivně a průrazně formulované (M. Lukeš), narazilo na typické výhrady staromileckých realistů, postrádajících jemnou drobnokresbu a náladové vystižení šrámkovské přírody.

■ V třiletí, kdy pak pracoval jako nakladatelský redaktor, začal uveřejňovat v časopise Divadlo řadu zásadních studií, v nichž soustředěně formuloval svůj pohled na režii a herectví, na jednotlivé složky divadelní struktury a jejich vztah, několikrát v rámci rozboru teorií a praxe divadla Brechtova. Čteme-li dnes tyto studie, zdá se nám, že v nich Grossman předem formuloval zásady své vlastní režijní práce. Všimněme si třeba, jak charakterizuje Radokovu práci s hercem (Drama a režisérův sloh, Divadlo 1958, str. 110): „*Herec u Radoka nepracuje cestou psychologického žánru, mozaikovitě hromadění maxima fyzických a citových, vnějších i vnitřních dat, s cílem do detailu rozkreslit portrét, zachytit jevů, méně postav v celé jeho možné rozložitosti. Je naopak soustavně odvrácen od*

vnější popisnosti a drobnokresby a prude soustředěvan k vnitřnímu životu. Radokova metoda je metodou zvláštní analýzy, vhrůžení se, snahy demaskovat, kterou režisér s hercem neustále, a s energií a palčivostí znovu a znovu zažehovanou, míří k centrálnímu nervu postavy a k její rozhodující životní otázce.“ Pokud se později mluví o Grossmanově objevné práci s hercem, je její princip zachycen právě v těchto slovech, stejně tak jako v požadavku „intenzivní, ostře vrývavé hry“ nebo ve věty, že „smysl pro celek předpokládá smysl pro detail“. Stejně tak v pozdější studii Síla věčnosti (Divadlo 1961, str. 585):

„Sdělená hodnota předvedeného obrazu se neposílí přimísením autorova subjektivního vzrušení, ale mnohem spíše přesným zachycením a interpretováním jednotlivosti obrazu a jejich vzájemných vztahů.“ Atd.

■ V dramatickém roce 1959, který otrásl Svazem spisovatelů i Čs. státním filmem, opustil i Jan Grossman redakční místnosti nakladatelství Čs. spisovatel. Vrátil se — tentokrát už definitivně — k divadlu, pro které tento rok znamenal nerušené pokračování v rozmachu, započatém v minulých dvou letech. Dva roky externě dramaturgoval v nedlouhou předtím vzniklé experimentální scéně Laterna magika, uchýlil se pak krátce do divadla na Kladně (kde společně s režisérem Hajdou inscenoval Brechtovu Matku Kuráž s Jiřinou Štěpničkovou v titulní roli) a od roku 1961 byl dramaturgem Divadla Na zábradlí. A od příštího roku se ujal vedení jeho činohry.

■ V Divadle Na zábradlí našel Jan Grossman scénu, která přesně odpovídala jeho intelektuálně-analytickému duchu a dovolila mu realizovat jeho představu divadla jako intelektuálně imaginativního apelu — výzvy k rozhovoru. Zkonkretizoval svou představu především ve třech inscenacích, které ho nejen rázem zařadily do trojice špičkových českých režisérů, ale zajistily mu i značný mezinárodní ohlas. Byl to Král Ubu (1964), Vyrozumění (1965) a Proces (1966).

■ Dva z textů těchto inscenací — Král Ubu a Proces — byly do značné míry i jeho autorským dílem a samy byly tedy už vtělením první fáze Grossmanova pracovního procesu: hluboké analýzy textu. Z tohoto základu vychází režisér k co nejkonkrétnější a zároveň co nejdynamičtější prostorové vizi: dějinné smetiště v Ubovi, kumulace obecně kancelářských prvků ve Vyrozumění, klec-bludiště s barokní dominantou v Procesu. Tento prostor, který je vždy jakoby průhledem do špinavého zadního traktu dějiště, je pak „usvědčen“ přesně voleným estetismem markantních hudebních motivů a naplněn věcným, sytým, zacíleným hereckým tvarem, jehož dynamismus je zesilován hrou s absurdní, mnohovýznamovou rekvizitou. Grossman má schopnost zkomponovat omezené množství výrazových prvků (dekoračních, hereckých) do slo-

žitě symfoničnosti motivů a témat, aniž by výsledný obraz ztratil prostě dimenze reálné situace. Je to ovšem realita v Ubovi obłudně groteskní, ve Vyrozumění pedantsky absurdní, v Procesu svíravě metafyzická.

■ Krátce po své poslední inscenaci (Macourkova Hra na Zuzanku, prosinec 1967) se Jan Grossman s Divadlem Na zábradlí rozchází. Několik let režíruje v cizině (v Mnichově Žebráckou operu, v Holandsku svou dramaturgií Švejska, v Curychu hru Walserovu atd.). Od 1. srpna 1973 přijímá angažmá v Chebu, kde setrva až do léta 1980. Na další tři roky nachází útočiště v Hradci Králové. Až takřka na prahu své šedesátky se v roce 1983 stává režisérem libeňského Divadla S. K. Neumanna.

■ I ve svých mimopražských angažmá, zcela mimo dosah divadelních center, s umělecky nevyrovnanými soubory, dokázal Grossman zhodnotit své náročné pracovní metody a udržet vysokou úroveň svých režii. V Chebu vytvořil celkem třináct inscenací žánrově velmi rozrůzněných dramatických textů, mezi nimiž byl jak Jílkův Silvestr (1976), tak ambiciózní výkladový pokus Krále Leara (1975). S pozoruhodným výsledkem věnoval mnoho úsilí na dotvoření nezralých historických her Josefa Boučka (Popel a hvězdy, 1978; Setníkův štít, 1979), do hloubky přehodnotil Daňkovo hru Válka vypukne po přestávce (1977), s neúprosným kriticismem pojednal lehký molièrovský žánr (Škola pro ženy, 1975) a na vysoké výkladové úrovni podal své vidění témat Čechovových (Višňový sad, 1979; Racek, 1978). Ve všech fázích své režijní práce, v analýze textové, pojednání prostoru, kontrastní akcentaci hudbou, v intenzitě scénického detailu a přesně zacíleném konečném tvaru dosáhl vždy maximálních výsledků, které ovšem ne vždy našly žádoucí efekt ve výkonu hereckém. I když i zde důsledným respektováním a modelováním hercovy autenticity často odhalil netušené možnosti souboru (Racek).

■ V chebském období vytvořil Jan Grossman i několik pohostinských režii na jiných scénách, z nichž nelze pomínout Radzinského Hovory se Sokratem v Ypsilonu (1977) a Crommelynckovu Vášeň jako led v ústeckém Činoherním studiu (1978). V těchto inscenacích dokázal Grossman respektovat specifické poetiky těchto souborů a přitom podřídit všechny prostředky svému vidění hry, zkáznit uvolněné tvarosloví do matematicky čistého a přitom imaginacně výbušného ostří.

■ V Hradci Králové pokračoval Grossman v obdobných podmínkách jako v Chebu, na jeho práci tu však bylo více vidět a zesiloval se proto její ohlas. Ze čtyř hradeckých inscenací (Revizor, 1980; Maryša, 1981; Pan Puntila, 1981; Don Juan, 1982) vzbudila největší pozornost Maryša, kterou nám Grossmanova logická interpretace představila jako velké duchovní drama o vesnické komunitě, v níž poslušnost vžitým rádem zatvrdila lidská srdce a dohnala

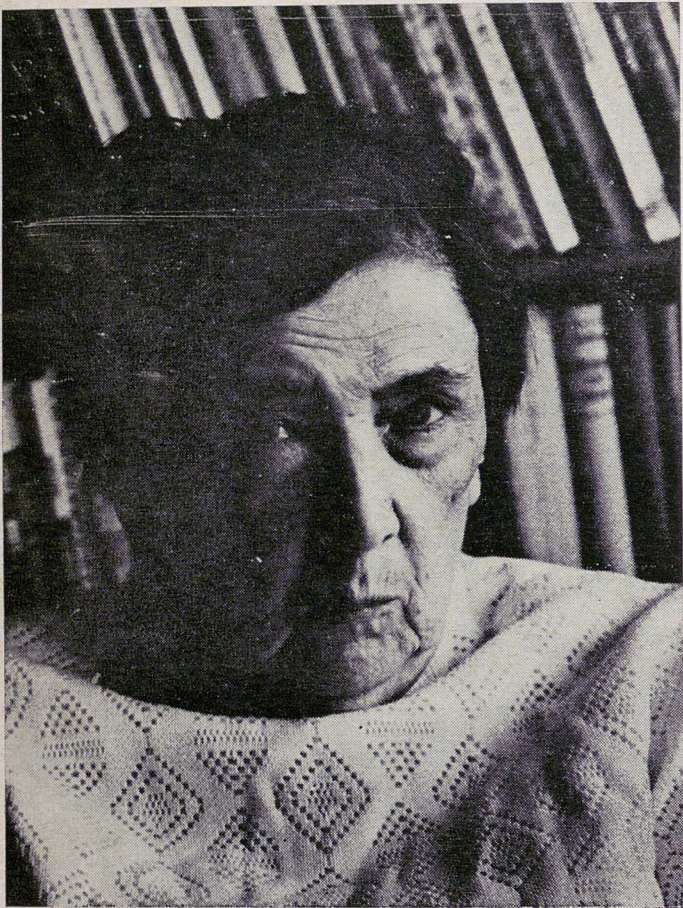
je k hříchu zoufalství. Méně už byla reflektována moderně drsná interpretace Molièrova Dona Juana, jejíž novou, už téměř rockersky tvrdou variantu máme však v současné době možnost vidět v Divadle Na zábradlí, kam se Grossman po jednadvaceti letech aspoň pohostinsky vrátil.

■ Odskočil si tam z Divadla S. K. Neumanna, kde působí už šestým rokem a vytvořil tam osm inscenací: Strýčka Váňu (1983), Oidipa, Vévodkyni z Amalfi, Školu pro ženy (1984), Naši Deu (1985), Kdopak by se vlka bál, Oko za oko (1987), Garáže (1988). V předměstském divadle, kam byl svého času odsunut i Otomar Krejča, plní dál s plným nasazením — byť s ubývajícím zdravím — své inscenační úkoly a rozmnožuje sérii svých plnohlasných, dynamických, hravě dravých inscenací, které spájí minuciózní jemnost výkladovou s profánní vervou gesta a gagu. V ironické interpretaci Strýčka Váni zazněl autenticky hořký Čechovův výsměch lítosti-vému žvanění o zmařených možnostech života; typickým příkladem Grossmanovy interpretační práce tu bylo rozložení postavy Tělegina do dvou klaunských ceremoniářů, zdívaldelňujících a zároveň zpochybňujících reálnou situaci hry. S podobným tragikomickým odstínem akceptoval Grossman i postavy dvou pastýřů v Sofoklově Oidipovi, inscenaci, jejíž stylová monumentalita byla umocněna barbarskou dravostí hlavní dvojice a dynamickou scénou Hessovou. Renesanční plnost grossmanovského divadla, v němž se spolu modlí a smilní krása s ošklivostí a v němž moc odhaluje svou nejubožejší tvář, našla vynikající téma ve Websterově Vévodkyni z Amalfi a v Shakesparově hořké komedii Oko za oko, jeho hořká až brutální komediálnost obnovila pro nás klasickou Molièrova Školu pro ženy. V Bontempelliho grotesce Naše Dea vrátil Grossman do divadla velké divadlo masek a mechanizovaných loutek, se smyslem pro groteskní detail a pro přesnou pointu situací. V Albeeho psychoanalytickém dramatu Kdopak by se vlka bál vytvořil Grossman drsný manželský ring s ostrými komediálními detaily a ze sovětské publicistické hříčky Garáže vydoloval — s vynaložením neuvěřitelné režijní invence — krutou karikaturu socialistické komunity.

■ Nuže toto je má stručná zpráva o režijním díle Jana Grossmana. Zpráva, která se asi marně pokusila zachytit onen nepatos života, zasvěceného práci v nejnepříznivějších podmínkách, práci ducha výjimečných kvalit a samozřejmě profesionální etiky, která se nepotřebuje demonstrativně, protože pravda je prostě nástrojem řemesla jako je kladivo nástrojem kovářovým, a člověk, i když je ke své práci tak výjimečně vybaven, může jen sám bušit do svého perliku, to je jeho jediný úkol. A Jan Grossman — se svou typickou anglosaskou věcností — svůj úkol plnil a plní.

JINDŘICH ČERNÝ

FOTO JAROSLAV KREJČÍ



AŽ ZAČNE KLÍČIT SVĚTLO

Až začne zase klíčit světlo
a uzemněné kořínky se probouzet
a kalíšky blatouchů jak dětské dlaně
a růžky šeříků a svíce kaštanů,
koberec z chrastavců, smolníček a kopretin,
jde to všechno podle řádu.
Táhne se vůně lipového květu,
poslední omámení léta,
pak už osiky na polích,
pichlavé pupavy,
vyzývavé tváře jirín
a přimrazek na květech ocúnů.
Až začne zase klíčit světlo.

Bělostné dílo JIŘINY HAUKOVÉ

Jeden osud. Osud nejvýraznější české básnířky 20. století, jejíž vzácně celistvé dílo znají ovšem nemnozí, neboť je to dílo bytosti tiché a subtilní, jež nikdy neusilovala o přízeň kritiky. Její poslední sbírka začíná těmito verši: „Miluji ostřici, / tu nabroušenou trávu, / vedle ní kladu ubolenou hlavu, / když mlčet musím, ač jsem v právu; / za drobný zlaták cti dám slávu.“

Nedávno jsem slyšel verše J. Haukové poprvé recitovat. Členové divadla Sklep připravili pořad z tvorby básníků Skupiny 42. Lenka Vychodilová otevřela okno. Ozval se hluk z rušné pražské ulice. Stoupla si za záclonu a jemně zvonivým hlasem začala přednášet rané verše J. Haukové plné lezavé nostalgie a zároveň touhy po proteplení světa cizoty, anonymity, nenaděje. Byla to vskutku vzácná chvíle. A posluchači to bezpečně odhadli. Ocitli jsme se náhle v té tísnivé atmosféře 40. let, kdy se skupina mladých výtvarníků, básníků a teoretiků bránila válečné brutalitě, počínajícím civilizačním traumatům i slepým uličkám posledních ismů. Mladí tehdy — na počátku války — vytušili, že umění není jen cosi výlučného, estétského. Obracejí proto svůj pohled na každodennost člověka žijícího v úhru civilizační periferie. Byl to druh oběti a zároveň jistý akt sebezáchovy vnořit se do všedních městských scénérií a jejich příběhů. Jen opravdu ušlechtilé gesto mohlo sledovat úděl „bezejmenných“ současníků a objevovat v něm rysy magické a zázračné.

Bibliografie díla Jiřiny Haukové

Básnické sbírky

Přísluní (1943), Cizí pokoj (1946), Oheň ve sněhu (1956), Mezi lidmi a havrany (1963), Rozvodí času (1967), Země nikoho (1971), Motýl a smrt (1975), Světlo v září (verše z let 1978-1984), Spodní proudy (verše z let 1985-1987). Poslední tři sbírky zůstávají v rukopise. Sbírkou Motýl a smrt připravuje k vydání Československý spisovatel.

Výběr z překladů

E. Dickinsonová (Jediný ohař, Můj dopis světu), W. C. Williams (Hudba pouště), D. Thomas (Zvláště když říjnový vítr, Kapradinový vrch), G. Steinová (Vlastní životopis Alice Toklasové)

Devět básnických sbírek J. Haukové směřuje k jedinému — k osmyslení lidské existence. Fascinující na tomto tvůrčím osudu je ona stálost tázavosti. Trpělivě, chvějivě obezřetně zkoušením pevnosti světa, vztahů mezi lidmi. Nejdříve není kde spočinout. Člověk jde sám k bolestné jistotě. Ovšem na počátku šedesátých let do veršů J. Haukové proniká mohutný svazek světla, který jakoby osvěcuje čas minulý a přítomný. Spojuje všechny věky, národy, zaváté kultury. Spojuje člověka s kouzelným a zároveň tajemným světem přírody. Mezi obrazy, slovy a hudbou nachází básnířka prostor pro meditaci. V četných textech pojmenovává přejemné esence děl významných postav českého výtvarného umění (Boudník, Balcar, John, Šimotová, Dlouhý, Janoušková, Zoubek, Medek např.). Pozoruhodná a výjimečná je formální i tematická šíře tvorby J. Haukové. Často drasticky dramatické obrazy rozporuplného světa moderního umění se střídají s křehkými vzpomínkami či poetickými přírodními impresemi. Po sonetu následuje volný verš přecházející v prózu, v báseň — obraz, v báseň — grafický symbol. Vedle ryze experimentálních skladeb je položena třeba dojemná vzpomínka na maminku: „Kde jsou ty doby, když jsi nám pletla nátepníčky, čtla před spaním pohádky / a drželi jsme černou hodinku, / z otvoru dvířek kachláku blikaly záblesky po zdi / a ozařovaly oknem na dvoře sněh. (...)

Jiřině Haukové jsem psal s ostychem. Věděl jsem o těchto verších: „Mlčím jako sněh, / abych podle řeči / uhádla toho druhého, / jenž bere slova ztečí.“ Brzy přišla stručná odpověď a následoval tento rozhovor:

Jakým obsahem si naplňujete pojem moderní poezie?
Moderní poezie je poezií úzkosti o osud tohoto světa.

Jak se díváte s odstupem na program Skupiny 42?
Skupina vznikla z podnětu Chalupského článku Svět, v němž žijeme. Scházela se za války a mluvilo se o umění. Já jsem se stala až pozdějším členem. Přijela jsem do Prahy

a fascinovala mě výstava Umělecké besedy, hlavně Hudečkův Noční chodec. Napsala jsem naň báseň a poslala ji Chalupěckému a Hudečkovi. Hudeček mi poslal za ni obrázek Nočního chodce. Program Skupina neměla a nikoho k tomu nenutila. Je pravda, že hlavním tématem bylo město u Grosse, zachmuřené kouty u Hudečka, zatoulané dětství, motocykly a balóny u Lhotáka. Básníkům říkal Chalupěcký: „Nesmí se dělat z polotovarů nebo polotvarů. Jsme zvyklí představovat si básně tištěné, možná už v té a v té úpravě, komentované tím a tím kritikem. Takže potom píšeme už v té představě. A to je zlé, a to je nejhorší.“

Skupina se rozpadla roku 1948 z ideových důvodů. Přišla léta opuštěnosti. Někteří se přizpůsobili a někteří zůstali sami.

Zdá se mi, že umění — teď a tady — musí být nutně spojeno s charakterností...

Doba naléhá na umělce příliš tvrdě a mnohdy se některý při tom zhroutí.

Podílela jste se na překladu Eliotovy Pusté země. V roce 1947 jste tohoto výjimečného tvůrce v Anglii navštívila...

Pustá země je považována za převrat v anglické poezii. Od ní začíná vlastně moderní anglická poezie. T. S. Eliot sugere obraz moderního světa tím, že čerpá z mytologie, náboženské myšlenky, tradic a prvků moderního života. Ve své slavné básni Pustá země podává obraz současného života termíny minulosti. V básni Čtyři kvarteta, psané za války, se zabývá problémem času a bezčasovosti.

Při návštěvě mi T. S. Eliot říkal: „Doba je teď mnohem nesnadnější než před dvaceti lety a bude ještě víc. Pustá země odráží svět nejen po první světové válce, ale stejně i dnes. A básník dnes? Lituji básníků, kteří jsou mladší než já, mají mnohem těžší úkol; doba je těžší, úkol básníka je těžší. Dříve měl básník jakousi výsadu či možnost vidět dopředu, ale dnes ji nemá, dnes je pro básníka téměř nemožné vidět dopředu. Doba, technika, pohyb jsou dnes kolem básníka větší, rychlejší, silnější než je on. Všechno se kolem pohybuje, básník to nestačí zachytit. Dvacáté století bude těžké století a opravdu nevím, jaké v něm bude mít básník místo.“

Přiblížila jste českému čtenáři poezii Dylana Thomase. Ten to básník své verše často recitoval na veřejnosti. V roce 1949 jste Thomase provázela při jeho pražském pobytu. Čím byl jeho projev charakteristický?

Na Thomase, přesto, že byl znám jako nezodpovědný alkoholik, vzpomínám jako na člověka čestného a poctivého. Říkal, že je-li básník opravdový básník, musí psát a nemusí publikovat. V Praze své verše nerecitoval, jen mi vysvětloval, jak některé jeho verše chápat a přeložit. Byl to památný večer s Holanem, kdy říkal, že nejvíce miluje Blakea, a ačkoliv si s Holanem nerozuměli (Holan neuměl anglicky), každý ukazoval, jak je kdo velký básník.

Vám velmi blízkou autorkou je E. Dickinsonová. Čím je pro vás dílo „české Dickinsonové“ Irmý Geisslové?

Musím přiznat, že jsem dílo Irmý Geisslové neznala. Je velkou zásluhou Ivana Slavíka, že ji objevil. Je mi blízká pro výrazovou střídmost.

Střechýl, ostrev, ofěra, trnčiny... Jste křisitelkou nádherných slov. Asi se vám vybavují při návratech do dětství... V textu Světlo v září máte tyto věty: „Každé slovo má jiné osvětlení. Slova jsou člověk.“...

Máte pravdu. Mnoho slov mi v hlavě utkvělo z dětství. Z mé rodné moravštiny na Hané a Hostýnských hor (Valašska), kam jsme jezdili. Mám ráda ostrévky (osekaný kmen s pahýly větví na sušení sena), járky (prolévali jsme zmrzlý sníh na dvoře horkou vodou), ražinky (hrázky z kamení v mělké vodě) atd. Se stařenkou jsem chodila na krchov (hrbitov). Také jména květin mám z dětství. Miluji rdesno, pámečník, pustoryl, hvězdnatec, plicník.

Kdyby byl sestaven frekvenční slovník vašeho jazyka, jaká slova by byla na jeho počátku?

Má klíčová slova? Nejoblíbenější slovo je snad pták, protože ptáky velice miluji, pak strom, keř a kraj, vzduch, tajemství, plod, květina, potok, čas, ticho, klíček, vítr, buňka, smutek, život a smrt, naděje.

připravil IVO MARKVART
FOTO DAGMAR HOCHOVÁ

BYLI MOJI PŘÁTELE

Přišla jsem poprvé se zpožděním k Bílkově vile.

Jiří Kolář prohlásil: Tak dlouho jsem v životě na ženskou nečekal.

Pod kladenskou drsností byla něha dítěte.

Místo vět vyrážel skřeky.

Byl tvrdohlavý a umínutý.

Ten suk v něm zůstal. Slova mu nestačila.

Obnovil koláže

a Paříž ho oslovila.

Josef Kainar mi řekl ve dvaadvaceti:

Bude z tebe ohyzdná stařena.

Miloval mě tak, že se mi bál psát.

Neodeslané dopisy schovával.

Byla jich sytá hromádka.

Setkali jsme se za čtvrt století.

Dala jsem mu odplatou kytičku fialek.

Zemřít asi chtěl.

Od té doby, co Ivan Blatný

je zavřený v léčebně v Anglii,

miluji Obilní trh v Brně.

Vzhlednu vždycky na třetí patro domu číslo čtyři.

Byl tak křehký, že neunesl tíhu života.

Občas zabloudí k nám dopis s básničkou.

Vzpomíná.

Toulal se po předměstích Prahy.

Jan Hanč byl sportovec a přece básník.

Přišel občas ke mně na kávu.

Nevadilo, že říkal místo Tristan Tzara

Tarzan. Básník si to může dovolit.

Dlouho jsme se neznali. I běžci umírají.

Když si sundávám prstýnek,

vzpomenu na Oldřicha Mikuláška, který

mi jej kdysi stáhl z prstu posledního den v roce

a chtěl si jej nechat jako vzpomínku,

když jsme spolu dělali noviny.

K domu U medvídků jsem chodila za Ladislavem

Dvořákem. Měl dvě místnůstky, ženu a tři děti

v podkrovní. Dělal ve fabrice.

Pokýval hlavou a nikdy si nestěžoval.

Zdola bylo cítit pach piva a záchodu.

Vždycky jsem říkala, jaký má kořínek.

A přece nás opustil v šedesáti.

Byli jsme všichni zajedno,

i když nás hlodaly protimluvy,

život nás omílal jak voda valouny.

Věděli jsme, co je to tesat slova,

a tmel doby ucpával nám řeč.

Každý svým zápalníčkem vykřesal

plameny poezie

a každý jinak

vyříkal svou smrt.

POHLED NA KOPEC

Babička zemřela o vánocích. Ležela v šmolkově modré sínce, maličké zrovna tak po bachratou rakev vystlanou saténem a postavenou na oděných vydrnutých židlích. Kolem procházel průvod příbuzných, synů a dcer a jejich synů a dcer, proudili zvenčí do kuchyně a z kuchyně ven a uprostřed se nehnutě usmívala babička s mladě bílými tvářemi a načervenalými rty. Vypadala nesmírně spokojeně. Nikdy jsem ji tak spokojenou neviděla.

Máma říká, že babička s dědečkem bývali nejšťastnější a nejveselejší pár ve vsi. Vychováli osm dětí, deváté při porodu zemřelo. Já si pamatuji jen hory fialových brambor, které jsem musela každé prázdniny škrábat, bývalo nás tu vždycky nejméně sedm vnoučat a já byla nejstarší. Chodila jsem celé léto pomalovaná tekutým pudrem, nedokázala jsem nechat kopřivku kopřivkou, rozdírala jsem si drobné pupínky do krve a babička mě za ty boláky z jahod uštěpačně pronásledovala. Dědečkovy uši, bezbranně odstávající od malé kulaté hlavy, porostlé popelavými štětinkami, se taky bělaly nánosem masti. Při kosení trávy u řeky ho kousali ovádi a komáři, za řekou byl velký kvařin, puch se táhl až k chalupě, všechny stropy jsme ověsili mucholapkami. Za malou chvíli vypadaly jako černé hrozny. Z oken domku nebylo vidět dál než k blízkým kopcům, obilím a modravým. Pod nimi zlatý čtverec obilných polí a proplétal se tudy každé ráno a každý večer dlouhatánský nákladní vlak. Pozorovaly jsme s babičkou nekonečnou řadu vagónků, maličkých a v slunci lesklých, jak se plouží kamsi do dále. Jezdily jen jedním směrem, není to divné — ptala jsem se babičky. Nikdy jsem je neviděla táhnout zpět. Dědeček postával u plotu, brousil kosu, plival do vysoké trávy a pomrkal k obzoru a zase zpět na babičku.

Brzy jsem k nim přestala jezdit. Babiččinu tvář jsem viděla naposledy zkrivenou hrůzou. Křičela na dědečka hrozná slova a on po ní hodil bronzové sousoší myslivce, klečícího na čerstvě skoleném jelenovi. Pamatuji si, že parohy byly třikrát větší než ostatní části těžkého hnědozeleného odlitku a že se dědeček netrefil. Vyběhl z chalupy a už se tam nikdy nevrátil. Schoval se v jedné kůlně a už jsem ho tenkrát do konce prázdnin nespapala. Babička plakala, zoufale lomila rukama a od toho večera se pečlivě zamykala. Jedno z dětí vždycky muselo spát společně s ní v posteli. Odmítla jsem a za trest jsem nocovala v kuchyni. Bála jsem se. Zdály se mi sny o dědečkovi: leze oknem do kuchyně, rozprahuje se proti mně a rozbíjí mi hlavu obrovskou bramborou. Vrátila jsem se z prázdnin domů a vyprávěla mámě, co se přihodilo. Smutně vzdychla a odjela za nimi. Po návratu ještě dlouhé týdny vzdychala, ale nikdy mi nevysvětlila, co se vlastně s dědečkem a babičkou stalo. Jen jednou jí uklouzlo: „Tolik dětí vychováli a takhle skončili...“

Po mnoha letech jsem projížděla vesnicí, kde babička s dědou žili. Domek jsem našla zavřený, babička byla tenkrát v psychiatrické léčbě. Z malého dvorku vydlážděného kostřbatými kameny se táhla nevyrovnaná řada dřevěných přístřešků, pod nimiž děda přechovával slepice, králíky, dřevo i různé harampáče. Poslední kůlna stála uprostřed zaplepené zahrádky, nebyla to vlastně kůlna, miniaturní dřevěná stavba měla čerstvě natřené okno na světle modro a zvenčí přistavěný komín z bílých cihel. Uvnitř měl děda staré rozvrzané kanape, ponk s nářadím zavalený dráty a odřezky kůže (vyráběl psí obojky a náhubky), umyvadlo s tekoucí vodou (to byla jeho chloubka), malá maminka a sklep. Ve sklípku, totiž vybetonované díře pod podlahou, zakryté červeným poklopem z tlustých prken, měl vyrovnaný řady starých lahví prazvláštních tvarů. Některé byly baňaté jako velké žárovky, jiné uzounké a vysoké tak, že v nízkém sklípku musely ležet na boku, stěsnané pod čtverhrannými nádobami ze silného hnědého skla, omotanými hadříky a igelitem na gumičku. Dědeček tu přechovával likér z jehlíčí vlastní výroby. Vypláchl dvě maličké odlivky a nalil hustou mléčnou zelenou tekutinu až po okraj. Spiklenecky se na mne usmál: „Na zdraví!“

Za dva měsíce dědeček zemřel. Našli ho až po několika dnech lidé z družstva. Babička, která se mezitím vrátila z léčebny, seděla v pokoji u televize a o ničem nevěděla. Dědeček prý seděl u ponku, na jednom konci se vršily náhubky, na druhém obojky a nikde kolem ani smítka. Všechno dokončil.

Po dědečkově smrti babička trochu pookřála, dokonce začala cestovat, navštívila postupně všechny své děti. Přijela na

Z Á Ž I T E K A

několik dní i k nám. Maminka si vzala dovolenou a vodila ji na procházky, babička vesele žvatlala o filmech, které viděla v televizi, a pozorně sledovala oblečení jiných žen na ulici. Říkala mi máminým jménem a stále mi vyčítala, že jsem nikdy nechtěla nic dělat, pořád bych jen ležela v knihách. O dědečkovi nepadlo ani slovo.

Teď leží v malé modré sínce jak v kapli a usmívá se. Mamini bratři a sestry pláčou a popíjejí slivovici a borovičku, kolem stolů se honí děti. Máma sedí mlčky s prázdnými rukama pokrytými tenounkými nitkami vrásek a hledí z okna na hradbu bílých kopců, uzavírajících nízký obzor.

ZUZANA SÍLOVÁ

■ Epičnost a dramatická

Vyprávění se obvykle spojuje s epikou a epičností. Řecké slovo **epos** se výrazem „vyprávění“ obvykle také překládá. Původně znamená ovšem jen „slovo“ či „řeč“. Vyjadřování nějakých obsahů pomocí řeči není charakteristické jen pro epos, chápaný jako literární druh; pomocí slov se vyjadřuje i drama. Drama počítá ovšem vždycky i s předváděním. Čisté **vyprávění** a čisté **předvádění** jsou dva krajní způsoby představování, které se v činoherním (dramatickém) divadle doplňují. Ale tak jako zárodek předvádění obsahuje i replika postavy v dramatu, nahrazuje živé předvedení (a počítá s vytvořením příslušné čtenářovy či posluchačovy představy) i epický popis. V dramatu a v jeho jevištním provedení reprezentují vyprávění a předvádění dva póly, mezi kterými panuje napětí.

Vyprávění, jak se mu na základě dalšího vývoje uměleckých vyjadřovacích způsobů může rozumět dnes, kdy máme co dělat nejenom s literární, ale třeba i s filmovou (a dokonce scénickou) epikou, můžeme nejobecněji definovat jako představení události v jejích vzájemné souvislosti. **Dramatické** vyprávění představuje události pomocí jednání osob, řešících nějakou přítomnou konfliktní situaci, tj. tak, jak se jakoby teprve **zde a teď** dějí. Epické vyprávění se naproti tomu vyznačuje takovým podáním představovaných dějů, které je nazírá jako už (v minulosti, tj. před samotným představením) dovršené a tedy i s určitým **odstupem**.

Charakteristické jsou spory o to, zda v případě románu máme co dělat s epickým žánrem, nebo zda se v jeho podobě ustavil nový specifický literární druh. Na podporu druhého stanoviska je možné uvést, že na rozdíl od eposu nabyly v románu zásadní význam a váhu pasáže, které se rozvíjejí po způsobu dramatických scén (včetně rozhodující převahy dialogu nad uvozovacím autorským textem); podobným způsobem se ostatně dramatičtější a příbuzné žánry, tj. novela a povídka. Taková kombinace dramatických a epických prvků je dnes charakteristická i pro televizní seriály, ve kterých se dramatické pasáže — tj. ty, kde se obvykle v dialogu „řeší“ nějaký problém — střídají s předváděním (v tomto případě vlastně vizuálním popisem) událostí, zařazujících hrdinův příběh do kontextu „věčného běhu života“, tj. takových událostí, jako jsou pohřby, svatby a narození.

Také povídka Zuzany Sílové začíná pohřbem, přesněji řečeno jakýmsi defilé příbuzných („synů a dcer a jejich synů a dcer“) před babiččinou rakví. Sama smrt je zde zařazena do kontextu „věčného běhu života“, a to nejen konfrontací mrtvé babičky s dětmi, které porodila, a jejich dětmi, ale i konfrontací faktu smrti staré ženy s její tváří, která v tuto chvíli působí vlastně mladě, a spokojeností výrazu mrtvé babičky s jejím životem, který rozhodně nebyl spokojený. Věčný motiv smrti tu nefunguje ve své konvenční „statické“ podobě, ale dynamicky a v rozporné dvojznačnosti svého smyslu, tj. de facto „dramaticky“.

Uvádění „věčných motivů“ do kontextu televizních seriálů má často za cíl převedení nějaké znepokojivé „dramatické“ problematiky na společného jmenovatele „věčného běhu života“, jehož přítomnost zaručuje, že divák nebude příliš vyveden z duševní rovnováhy. „Epizace“ nahrazuje v těchto případech žádoucí dramatické rozvinutí námětu. V předložené povídce cítíme pod epickým vyprávěním dramatickou, která je o to působivější, že autorka na dramatické rozvinutí látky záměrně rezignuje.

VYPRÁVĚNÍ

Přestože se dá s oprávněním tvrdit, že nejsou látky apriorně epické a apriorně dramatické a že vždycky záleží na způsobu jejich vidění a uchopení, sotva můžeme popřít, že existují příběhy, které **jako by** si samy říkaly o ten či onen druh zpracování. Talent se často projevuje právě v tom, že se takového příběhu chopí paradoxně „opačným“ způsobem. To by ovšem nebylo možné, kdyby v případě epického zpracování chybělo autorovi dramatické citění a opačně. V tomto smyslu můžeme dát zapravdu klasikovi, že skutečně talentovaný autor má být schopen psát jak drama, tak epiku: tato schopnost se projeví i v případě, že zůstává věrný jen jednomu druhu. Proto i při výchově dramaturgů a režisérů mohou být jen na prospěch pokusy o uchopení dramatické látky epickým způsobem a budoucímu epikovi nemusí být vůbec na škodu dramaticky orientované školení.

■ Vyprávění a fabulace

V případě povídky Zuzany Silové nejde ovšem o školní práci, i když — a to je také jeden z důvodů, proč ji zařazují do tohoto cyklu ukázek — je svědectvím o dalším vývoji autorského úsilí, které začalo právě v rámci studia dramaturgie na pražské divadelní fakultě. Druhý důvod spočívá v tom, že může v rámci představovaných textů reprezentovat útvar, budující na rozvedení skutečné události, které se přitom neopírá o samostatnou autorskou fabulaci; jde o epické vyprávění založené na vzpomínkové rekapitulaci vlastního zážitku.

Fabulaci můžeme rozumět takové rozvedení nějaké události či sledu událostí, při kterém se potenciální smysl původního mytologického, legendárního, skutečného či vymyšleného historického nebo současného životního příběhu ustavuje samostatným autorským rozvinutím souvislého děje, podávaného s různým stupněm konkretizace do „podrobností“; tyto „podrobnosti“ mohou přitom být různého druhu.

Silová poměrně podrobně vzpomíná na to, co se dělo kolem babičky v rakvi, i když zřetelnější než jednání přítomných je obraz samotné mrtvé „v šmoikově modré síňce“. Poté, co podala popis babiččiny podoby, konstatuje autorka, že podle její matky bývali babička s dědečkem nejšťastnější a nejveselejší pár na vsi. Dál mluví už o svých zážitcích z prázdnin, které u nich trávila. Od škrábání brambor se dostává k rozdíraným bolákům na vlastní kůži a od popisu dědečkovy hlavy s odstávajícíma ušima, pokusanáma ovády, k blízkému krávinu a množství much na mucholapkách. Nejde tedy o žádný obrázek idylických prázdnin na venkově, ke kterému by mohlo být konstatování o šťastném prarodičovském páru úvodem, ale o to, co obtěžuje a rozdírá.

Další část druhého odstavce je věnována pohledu z oken domku, ze kterých „nebylo vidět dále než k blízkým kopcům“, a pozorování nákladních vlaků, které pod těmito nízkými kopci odjížděly každé ráno a večer kamsi do dál a nikdy zpět. Odstavec končí popisem dědečka brousího u plotu kosu a pomrkávajícího tu k obzoru, tu k babičce. V následujícím odstavci přechází autorka jakoby bez přípravy ke strašné hádce, při které hodil dědeček po babičce sousoší myslivce s jelenem, babiččině nářku a trestu, který vypravěčku stihl za to, že nechtěla s babičkou spát v jedné posteli, i k tomu, jaký se jí zdál strašný sen. Třetí odstavec končí matčiným povzdechem nad tím, jak lidé, kteří vychovali tolik dětí, „skončili“.

Nemáme co dělat s vymyšlenou či aspoň domyšlenou fabulí, jejíž pomocí by autorka motivovala to, k čemu po narození a vychování osmi dětí nakonec mezi dědečkem a babičkou došlo, ale se vzpomínkovým vyprávěním, záměrně se omezujícím na rekapitulaci vlastních zážitků. Hlavním zážitkem, se kterým se autorka musela vyrovnat, nejsou ovšem její vlastní potíže, ale strašná podoba rozchodu jejích prarodičů na prahu stáří a bezmocnosti, která s ním souvisí. Povídka nejedná o historii zmarněného života, ale o události samotného rozchodu, ke kterému nepřídatě nic, co se o jeho konkrétních příčinách třeba později sama dověděla. Silová nevstupuje ve své povídce jako fabulátorka, ale právě jenom jako vypravěčka, která se dobírá smyslu události přes své vlastní, proti probíranému příběhu vlastně „nicotné“ zážitky, které jí přesto pomáhají pochopit „v příběhu vyprávění“ nějakou obecnou pravdu, v příběhu — alespoň také — obsaženou.

■ Vyprávění a motivace

Sám rozchod po strašné hádce by mohl být motivován jejím víceméně dramatickým vylíčením, doprovázeným rekapitulací duševních pochodů obou „postav“, která by mohla obsahovat nejdůležitější fakta celého jejich předešlého života, „zákonitě“ vedoucí k danému rozuzlení. Autorka se ale jakékoli psychologizace záměrně vzdává a v tomto smyslu je její postup opravdu čistě a v původním smyslu epický: motivace události je obsažena v samotné struktuře vyprávění, založeného nikoli na fabuli, ale na specifickém spojení motivů, mezi nimiž mají zásadní funkci **mimodějové** motivy. Motivace je nepřímá, nep psychologická, ale to neznamená, že v ní nehraje úlohu jisté „vcítění“: jde o rovinu určitých subjektivních pocitů, které jsou ovšem prezentovány právě jako pocity vypravěčky a nikoli vševědoucí fabulátorky, již jsou jasné všechny pohnutky jednání jejích hrdinů; tyto pocity jsou navíc projektovány do objektivního popisu.

Autorka vychází z toho, jak na ní působilo konkrétní místo, na které její hrdiny život postavil. Proto je tak důležitý popis prostředí, lépe řečeno, popis prostoru, ve kterém se postavy pohybují a které ve vypravěčce vzbuzují nikoli nejpříjemnější dojmy. V textu se ostatně nepřímou říká, že na prázdniny k babičce jezdila nerada. Nešlo přitom o boláky, se kterými se jí tyto prázdninové pobyty dodneška spojují, lépe řečeno, nejde o tento fakt sám, ale i o jeho symbolickou potenci: jeho prostřednictvím se ve vyprávění objevuje cosi doslova rozdírajícího. Že si po letech vzpomíná právě na tuto okolnost, něco znamená: pocit, který v ní zůstal, nevyplýval jistě jen z vylíčených potíží, ale z toho, že tak na ni působilo samo prostředí života dědečka a babičky; musí to mít nejenom z tohoto prostředí, ale i z nich, což přes příslušné detaily sugeruje také čtenáři, protože z pouhých detailů se v uměleckém vyprávění stávají **motiv**y. Motivy se přitom z uvedených podrobností stávají právě tím, že v kontextu celku nabývají jistou symbolickou hodnotu: v citovaném případě jde o motiv čehosi rozdírajícího.

Ale nejde jen o kopřivku a kousající ovády, ani o hory brambor, které mohou také symbolizovat chudobu. Jde zejména o sám **obzor** života, který je uzavřen nízkými kopci a ve kterém vlaky jezdí do dálky a nikdy zpět; sám titul povídky má z tohoto hlediska rovněž obecnou symbolickou platnost a nedá se interpretovat jednoznačně ani v této rovině. Není snad nezbytné „po lopatě“ vykládat sám fakt dědečkova doživotního pobytu v boudě, ve které má dědeček sice i umyvadlo s tekoucí vodou, ale ve které vyrábí právě psi obojky a náhubky. O tom, jaký dědeček byl, svědčí i to, že po jeho smrti našli v boudě dokončené náhubky a obojky ve dvou hromádách a „nikde ani smítko“.

Babička podle autorky o ničem nevěděla a dívala se na televizi. Motiv sledování televize tu má vlastně stejnou úlohu jako pohled na vlaky odjíždějící do dálky, tj. někam jinam, „za obzor“. Z první věty předposledního odstavce, kde se mluví o tom, že po dědečkově smrti začala babička dokonce cestovat, se dá usoudit, že do té doby nevytáhla z domova paty. Jak by se jí to také při osmi dětech a všech vnucích, o které se starala možná nejenom o prázdninách, podařilo. Nikoli náhodná je i její výčitka, že vnučka „nikdy nechtěla nic dělat, pořád by jen ležela v knihách“: i v těch knihách, i v řečech o filmech, které babička viděla, i při sledování oblečení jiných žen na ulici jde o život, který „je jinde“ a který jako by se při soužití s dědečkem a výchově osmi dětí vlastně ani neuskutečnil.

Vyprávění se rozvíjí zcela epicky objektivně, ale pátrání po smyslu příběhu se ani v tomto případě nemůže rozvíjet jinak, než na základě subjektivních autorčiných pocitů, vzbuzených sdělovaným zážitkem. Smysl, který toto vyprávění obsahuje, není „celá pravda“ o životě dědečka s babičkou a jejich drastickém rozchodu, ale obsahuje jistou pravdu „vůbec“: pravdu, která přes přítomnost známých motivů „věčného běhu života“ rozhodně není jenom uklidňující. Svým způsobem jen naznačený a jistě ne běžný životní příběh nebyl rozvinut v celé své potenciální dramatickosti, ale epickým způsobem, který oč víc na jedné straně útočí na čtenářovu duševní rovnováhu, o to víc na druhé straně přispívá k závěrečné katarzi, zdaleka nikoli totožné s nějakým „uklidněním“. Říká se, že epičnost souvisí s objektivním odstupem; autorčino „podání“ takové skutečnosti je — jenže by sotva takové být mohlo, kdyby její vyprávění nebylo způsobem vyrovnání s tíhou zcela subjektivního zážitku.

JAROSLAV VOSTRÝ

STARÁ KOBIETA WYSIADUJE

(po 21 letech i na českém jevišti)

Opona se rozevírá. Velice pomalu. Tak pomalu, že si nejsem jist, zda se hledíště s diváky nepohne, aby jako obrovský katafalk sotva postřehnutelným pohybem bylo vtaženo za oponu, která se za ním zavře naposledy. Ne, nic takového se zatím nestane. Na jevišti je před námi jakási nakupení materiálu, jakási zborcená pyramida poznamenaná minulostí dávnou, nedávnou i čímisi, co je ze světa, který žijeme. Zdá se, že tato pyramida je oblečená, že toto oblečení začíná obrovským povadlým kloboukem a pokračuje v dlouhých stejně povadlých šatech, které nekončí u jejího úpatí, ani na forbině, ba ani pod námi diváky, ani nikde v dohlednu. Zdá se, že ony šaty jsou všude, že nelze užít jejich konce, stejně jako nelze jednoznačně a zcela identifikovat materiál, z něhož jsou utvořeny. Je jakoby nekonečný ve své rozmanitosti a šedivý zároveň. Součástí tohoto nakupení materiálu jsou také lidé, zatím ve strnulé póze na různých místech úpatí pyramidy. Zdá se, že k němu patříme i my diváci v divadelním sále, stejně tak jako všichni, kdož se kdekoli ocitají na pomyslném šatu, který nikde nekončí.

Z této skrumáže načínacím sedí nás zprvu upoutají, kromě žlutě oděné postavy nadané hybnou silou, bělostné ubrusy kavárenských stolků a postava číšníka.

ČÍŠNÍK: Pojd'te, dítky! Užijeme dnešního krásného večera na zahradě. Trochu svěžího vzduchu na noc nikdy neškodí! Vždyť byl dnes tak parný den, že nebylo lze do zahrady ani vyjít. A růže jsou v nejlepším rozkvětu. Ach, jak se těším sám na chvíli blaživého oddechu v naší zahradě—pojd'te!

A již čtvero dítek roztomilých zatleskalo rukama a bralo se s tatičkem dolů po schodech z prvního poschodí, takže jim pečlivá matička s nejmladším poupátkem, čtyřletou Boženkou, ani nestačila. Sotva prošli zadními domovními vrátky, uvítala je libě kořeněná vůně karafiátů, rozkvetlých růží, medonosných resed, jež celou rodinu, ve spojení se svěžím červeným vzduchem, nyní již mile ochlazeným, takměř opojovala.

Všichni usedli na lavičce před besídkou. Dítky se bavily tím, že nastavovaly něžné ručky k okraji bazénu, kam už nesčíslné krůpěje z umělého vodotrysku dopadaly a tu se jako třpytné démanty třísťily. Libý vánek roznášel vůni po celé zahradě, i ty droboučké perličky z vodotrysku byly jí přesyteny. Srdce i mysl rajsskou tou vůní okřivaly a plnily se blahem — až k radostnému a libému opojení...

Postava v žlutí zářícím kostýmu, jako sluneční paprsek otevírající nový den, dává impuls k vytržení ze strnulosti a spánku. Z vrcholu pyramidy zazní vzdychání, volání „Synku... synku!“ a neartikulované zvuky. Celá scéna se otřásá, lidé se zmitají na nepevné zemi. Stará žena (snad Země sama či Evropa či příroda či lidstvo, snad to vše spolu), zmitající se v porodních bolestech, vydá ze svého lůna syna, aby ho vzápětí ztratila ze zřetele, neboť je stejně starostlivá jako bezstarostná, stejně toužebně Inoucí jako odmítavá, stejně pragmati-

cká jako rozmařilá, stejně citlivá jako vulgární, stejně se dožadující lásky a dítěte jako mrzkých požitků.

Syn z rodu výjimečných stejně jako prostých, z rodu Mozartů i punku, z rodů vzpírajících se sedí, odchází ze scény a ztrácí se někde mezi námi diváky. Odchází, aby se po čase objevil na scéně znovu a znovu jako jiskra naděje a životodárné síly, která má schopnost očistit nánosy na těle a šatu Staré ženy, vytvořené za dobu existence lidského pokolení. Každý jeho návrat je provázen očekáváním a pozorností dalších aktérů hry — pánem, lékařem, dívkou, slepcem a vojákem, tvořících spíše sedivou masu než jedinečnou lidskou individualitu. Jejich pozornost nepoutá přicházející mladík, nýbrž to, co jim přináší v materiální podobě. To se však v rukou tohoto společenství mění v odpadky, jimiž zahlcují svůj životní prostor, který se tak před zraky diváků proměňuje v jedno velké smetiště, na němž takto podestlána vysedává Stará žena.

STARÁ ŽENA: Musím jíst hodně špenátu a věst hygienický způsob života. Chci mít děcko.

ČÍŠNÍK: Ano, milostivá paní, žena má mít dítě.

STARÁ ŽENA: Trochu jsem se opozdila. Čtyřicet let. Byla jsem bohužel neplodná. Ale teď mám čas, vhodné podmínky, zdraví a chci porodit dítě.

ČÍŠNÍK: Za této situace obdivuji vaši odvahu, milostivá paní. Situace je znovu velice napjatá.

STARÁ ŽENA: Situace je pořád stejná. Zatelefonuji tomu svému Rumunovi, ať mi sem hned přijde s tou svou umělou dělohou.

Nejsme svědky jen devastace životního prostředí, ta je pouze průvodním jevem destrukce lidských vztahů, již přihlížíme od samotného počátku představení. Každá snaha o vnesení harmonie a krásna na stále se rozrůstající smetiště je vbrzku potlačena. Jedinou postavou, která o takové povznesení upřímně usiluje, je číšník. Jeho sluhovská duše to neumí jinak než vyprávěním příběhu, kterým se otevřela hra. Každé jeho pokračování ve vyprávění onoho příběhu je znemožňováno, s každým jeho dalším pokračováním vzrůstá číšníkovovo úsilí, ale i prostředky, jimiž je ostatními mařeno. Postupně je dán tzv. k ledu (okolí jej promění v sněhuláka), násilně umlčen, doveden k zoufalství a poté k šílenství. Zkarikování jeho snahy v maňáskovém divadle ukončí číšníkovovo snažení. Číšník mizí zahrabán v navršeném smetišti, aby se posléze objevil na scéně jako ten, kdo zmaří poslední jiskru naděje a životodárné síly, kdo k smrti ukopec syna Staré ženy pro papírek od bonbónu pohozený na smetišti.

Zatímco se postupně Stará žena vymanila ze svého obtěžkaného šatu, všichni, kteří po něm šlapali, utonuli ve smetišti, které sami nakupili. Hra končí! Stará žena, nyní již v bělostné říze, marně hledá a

volá: „Synku! Synku! Kde jsi...“ Opona se zavírá. Velice pomalu.

To, co bylo popsáno v řádcích výše, je jen velice nedokonalý pokus o postižení daleko širšího obrazového materiálu inscenace hry T. Różewicze Stará žena v sedávě Divadla AHA! MěstKS Lysá nad Labem. Jen částečně postihuje spleť vztahů a vazeb, které inscenace obsahuje. Hra měla premiéru v únoru 1989 v Lysé n. L. Autorem úpravy a režisérem je Miroslav Pokorný, scénu a kostýmy vytvořila Věra Marková. Pokud je mi známo, hra byla uvedena souborem jako československá premiéra.

Różewiczova víceméně lyrická reflexe světa šedesátých let slouží inscenátorům jako zdroj a inspirace k svěbytnému a aktuálnímu zobrazení skutečnosti, kterou žijeme. Svou obrazností tuto skutečnost zároveň překračuje směrem k budoucnosti, za níž jsme odpovědní právě dnes. V tomto smyslu inscenace důsledně ctí Różewiczovu předlohu. Zobrazuje bytí člověka nejen jako současný stav, ale hlavně jako proces, jehož kořeny tkví v minulosti a jenž pokračuje přes naši přítomnost do budoucnosti. Shodně s Różewiczem je tato procesualita lidského bytí nahlížena ostře satiricky a vyúsťuje v sugestivní závěrečném obrazu, který je burčujícím vykřičníkem, vybízejícím k protestu proti všemu, co ohrožuje lidskou existenci.



Pokorného úprava se zřekla některých postav Różewiczovy hry a spolu s nimi těch pasáží textu, jejichž obsah by byl většinou diváků jen těžko zprůstředkovatelný. To nikterak nebránilo Miroslavu Pokornému, aby svou textovou úpravou rozšířil „syžet“ hry a spolu s tím docílil i jejího širšího filozofického spektra. Jednotlivé úpravy, spočívající zejména v přeskupení textu, nejsou přitom samoúčelné, směřují k ostřejší výpovědi.

Różewiczova předloha, pokud přímo nevyžaduje, tedy bezesporu nabízí použití takových výrazových prostředků, které jsou s to nahradit přímé pojmenování nepřímým a vést diváka k asociativnímu čtení významů. Soubor Divadla AHA! v čele se svým režisérem prokázal inscenací, že si je nejen vědom povahy textové předlohy, ale zvláště že je mocen jejím požadavkům dostát. Děje se tak díky mimořádné divadelní imaginaci režiséra, schopnosti transformovat myšlenky přes výtvarný znak a spolu s tím i prostřednictvím dalších složek divadelního výrazu, především pohybem, hudbou a zvukem. Přes patrnou snahu po rovnovážné syntéze výrazových prostředků dominuje v inscenaci, a to i nad kreativitou hereckou, výtvarné řešení či lépe výtvarná kreativita inscenace. Zejména jejím prostřednictvím je utvářen složitý obraz světa, stojícího na pokraji ekologické a mravní katastrofy, obraz vpravdě působivý, apelující.

Nepominutelnou kvalitou inscenace je zvládnutí nelehkého hereckého úkolu Martinou Michálkovou při ztvárnění titulní role Staré ženy. M. Michálková se daří nejen

charakterizovat složitou a rozporuplnou postavu Staré ženy, dovede ji zároveň obdařit i čitelným vývojovým procesem. Druhý herecký part, klenoucí se rovnocenně v celé inscenaci, byl svěřen Františku Jirouskovi, představujícího Číšníka. Jeho ne zcela přesná charakteristika postavy a zvolená míra stylizace prozatím nedovolují působivěji vystavět a sklenout oblouk, jež je této postavě dán do vínku. Rádově menší prostor k herecké kreaci mají ostatní postavy hry. Stávají se v inscenaci víceméně znaky, výtvarnými objekty v pohybu. Zde jsou rezervy, které by stálo za to prozkoumat a dle možnosti využít. Ku prospěchu čitelnosti by bylo i přesnější vymezení funkce a traktování postavy, dávající impuls k otevření hry, proměňující se postupně v Turistu, Zpěvačku, Deratizátora, Houslistu, Hrobníka a v závěru hry ve Smrtáka.

Obdivuhodná nápaditost a fantazie režiséra vrší v inscenaci nepřehledné množství sugestivních obrazů. Je to tak mohutný gejzír vpravdě divadelní imaginace, že divák uvylý přímočařejšímu způsobu sdělování bude nejspíše odsouzen k pouhému přihlížení. Může se stát, že velice přístupný a vnímavý divák, kterého divadlo toužebně, byť zatím marně, očekává v jednom každém křesle v hledišti, bude odsouzen bezbřehostí svých asociací k názoru, že inscenátoři mohli učinit na jevišti cokoliv, byť však nemůže pojmenovat, co mu objektivně sdělili, že nemůže říci, zda tak učinili správně či špatně, protože v tomto způsobu divadla je dovoleno vše. Může se tedy stát, že i tento „nás“ divák dojde

v podstatě téhož efektu jako onen první, jen z opačné strany.

Proč tato meditace? Jednak proto, že jsem měl možnost sledovat práci souboru v předchozích letech pravidelně, stejně jako i práci na inscenaci Staré ženy a vím, že nic není na jevišti souboru AHA! náhodné, že vše je domyšleno, že vše má přísný řád, vyvěrající z jakési racionálně emotivní reflexe světa kolem nás. Spolu s tím pak proto, že pro nás diváky je téměř zoufalé přihlížet něčemu, co se ocitá mimo naši běžnou zkušenost, zkušenost poznamenanou navíc krajnostmi. Harmonie nám příliš nesedí. Předpokládá totiž pospolu všechny základní složky lidské činnosti. A my jsme povytce zvyklí a ochotní v divadle jako diváci poznávat, případně hodnotit, ne již tvořit. Tato meditace tedy hlavně proto, že je třeba naší divácké zkušenosti vyjít vstříc, že je třeba najít způsob, jak nám dát zřetelné nájevo, co nás očekává, aby nás něco z toho neminulo — to na straně jedné. Na druhé straně by pak dozajista bylo k užtku učinit přítrž bezbřehosti našich asociací tím, že nebudeme moci přehlédnout klíčové situace, jimiž jsou vytyčeny břehy myšlenkového toku divadelní inscenace. Domnívám se totiž, že větší míra vyhovění těmto požadavkům by eliminovala možné krajní přístupy vnímání a hodnocení, dle mého soudu, výjimečného a pozoruhodného inscenačního počínu Divadla AHA! Ale co hlavně, otevřela by se pak daleko více možnost pro skutečnou diváckou tvořivost.

MILAN STROTZER
FOTO JIŘÍ CHLUM

Rozvzpomínání

Plešské Rozvzpomínání divadla Dialog se odehrává v úzce vymezeném podélném prostoru, který je lemován i vymezen řadami diváků. Všichni jsme stisnjeni, vzájemně se dotýkáme, hledáme co nejlepší polohu i průzor v řadách, abychom lépe viděli. Tento prostor nás znesvobodňuje. Není to dobré východisko pro divadelní úspěch; nízký strop sálku, zadýchanost.

Takto vzniklý a zkoncipovaný prostor, bezpochyby v těžko rozlišitelné jednotě náhody a záměru, nutnosti (však kde jinde?) a jakoby vzpory vůči ní, se stává více než pouhým prostředím inscenace. Nejde ovšem pouze o to, že si při troše drzosti můžeme na kterékoliv herce sáhnout, nejde zde o pouhou zanedbatelnou distanc; tento tolik skloňovaný předpoklad blízkosti může selhat a selhává tehdy, jestliže blízkost, dotyk demaskuje. Zde se ovšem postupně naplňuje pocit sounáležitosti. Onen podivuhodný Hrabalův příběh naplní sálek a jeho jímavá hloubka prostoupí těmi, kteří mu naslouchají. Je to ovšem podivuhodné, neboť nejsme v zajištění iluze doslovnosti, neboť jsme stále vedeni k obezřetnosti, napomínání k bdělosti, bavíme se naivností ... a přesto je zde cosi daleko mocnějšího než pouhá technická stránka problému. Stále cítíme, že jsme v zajištění onoho imaginaceálního kruhu velkého autora, který nad bidou života a jeho ztroskotanci pje láskyplné gloria.

A najednou se nám i ona nešikovnost přirozeného sklonu parteru, nemající svého dominujícího středu, zjeví jako výhodná. Je to jakoby houpačka, v níž od horizontu k horizontu se objevují hrdinové příběhu, sice mnozí, ale zdaleka ne tak početní, kolik vyžaduje příběh. A ona houpačka opakuje pohyb děje a vede naši hlavu hned sem a hned tam, abychom si uvědomili strmost výšek a propast pádu, slávu povstávání a bidu upadání.

Jen ten horizont, tam, kde se běžně hraje „v portálu“, jako by zastavoval a brzdil, jako by vedl k zamyšlení, k retardování.

A tak příběh, rozstříhaný nůžkami „surrealismu druhé genera-

ce“, smontovaný žáky Ejzenštejnovými, nachází v tomto nevýhodném prostoru své pravé místo. Je hned tu, je hned tam, nepostojí a v „nudli“ dvakrát 12 — 14 metrů „předvede svět“.

A tu si s velkou naléhavostí uvědomíš, jak obtížné je „hrát“ Hrabala. Jak ono „hrát“ se zcela nekryje s oním „hrát divadlo“. Jak právě zde nalézá hra svůj hluboký smysl a jak jde o to pohybovat se v oné čarovné imaginaci „ontické hry“. A tak tě nepřekvapí, jak právě oni — technicky zdatní, poučení a vědoucí „jak na to“ — jaksí nedorůstají svých úkolů, zatímco oni, nadání boží nešikovností, vzbuzující tu posměch, tu lítost, tu úsměv, dostojí svých úkolů. „Hrát Hrabala“ bez „srdce čistého“ je zbytečná námaha. Ale náš příběh nás usvědčí, že ono „čisté srdce“ pro tento svět (i divadlo) je výzbroj vskutku nedostatečná. Mnohého se jí nedostává. A tak osudový pád našeho hrdiny není pádem do zatracení, ale cestou k vykoupení; je na oné houpačce našeho příběhu pádem do propasti, odkud bude vynesena do výšky nahladu. Zde nalezne náš hrdina své usmíření, zde spočine na cestě za miliónem, aby našel moudrost pokory. A vše se najednou proměňuje: „společnost v hotelu Paříž“ v zaplivanou hospodu kdesi v pohraničí, kde skupina zatracenců, s notnou dávkou dobromyslného výsměchu — naslouchá našemu hrdinovi. Ten ostatně (ne nepodoben sméšné figurce básníka Jódla ze začátku příběhu) vyvívá do prostoru svého moudra, která se tak obtížně poslouchají, jsou totiž průzračně čirá.

A tak, když se kruh příběhu uzavře, konec najde svůj počátek, stáří opět pohlí své mládí, přítomnost „rozvzpomínku“ — hledíme si přes uličku do očí. A pomalu odcházíme dojatí, aniž jsme upadli do sentimentu, poučení, aniž nás napadají banality.

Na okamžik se nám otevřel širý svět, v tomto malém sálku; příběh jednoho života. Cesta za snem, k moudrosti, pokoře, porozumění.

JOSEF VINAR

Komédie konverzační

I počátky konverzační komedie je třeba hledat u Molièra. Když premiéra **Školy pro ženy** (1662) vzbudila v šlechtických kruzích rozruch a odpor, odpověděl Molière jako pravý divadelník — polemickou i apologetickou jednoaktovou hříčkou nazvanou **Kritika Školy pro ženy** (1663). Jejím obsahem je beseda o hře, spor uskutečněný formou čisté konverzace bez obvyklé dramatické zápletky. **Kritika** začíná rozhovorem Uranie a její sestřenky Elisy, které čekají na večeri Doranta. Nečekaně se objeví nezvaná preciózka Klimena a přináší vlastní téma: je pobouřena **Školou pro ženy** a afektovaně se pohoršuje nad její oplzlostí. Stejně stanovisko zaujímá i přihlouplý Markýz, ale není je schopen podepřít jediným argumentem. Po příchodu Doranta a posléze básníka Lysida se společnost rozdělí do dvou stran: Uranie a Dorant Molièra obhajují a ostatní ho obviňují z mnoha nezřízeností a poklesků. Argumenty odpůrců se zaměřují proti domnělé nepravosti hry, proti její úspěšnosti u nižších vrstev (smálo se jí „přízemí“), nejkvalifikovanější námitky vyslovuje Lysidas, jemuž se jako ortodoxnímu klasicistovi zdá, že Molière nerespektuje platná „pravidla“. Uranie a zejména Dorant argumentují z hlediska přirozeného rozumu: více než dodržování pravidel pro ně platí přijetí díla těmi, kdo „dávají na sebe prostě působit fakty, aniž chovají nějaké slepé zaujetí“; vysvětlují smysl satirického zpodobení a výsměchu jako zrcadlení společenských nectností a chyb. Polemika se dostane do slepé uličky, Markýz ruší Dorantovy důvody svým prozpěvováním... V této situaci Uranie konstatuje, že ta hádka je docela zbytečná a že by se z ní dala udělat pěkná aktovka jako dohra ke **Škole pro ženy**. Hru překvapivě, a přece přirozeně, zakončuje vyzvání k večeri.

Podobně prolutí skutečnosti a fikce přináší pokračování polemiky v další jednoaktovce nazvané **Versailecká improvizace** (1663). Motivace konverzace je důmyslnější: Molièrova společnost má za dvě hodiny předvést králi novou hru, herci neznají role a Molière ji chce ještě přezkoušet. Po dlouhé debatě s herci, kdy se probírají okolnosti psaní hry, rozdělují role, zdůvodňuje jejich přidělení a vysvětlují jejich charakter, konečně začne zkouška, přerušovaná Molièrovými režijními připomínkami. Struktura aktovky je velmi komplikovaná: v rámci hry (tj. „reálu“ zkoušky) se zkouší hra (tj. hra ve hře), která odkazuje k reálu mimo hru i mimo hru ve hře (tj. k další hře, ke **Škole pro ženy**). Herci figurují jako představitelé postav i postavy, Molière dokonce jako režisér i představitel role, jako postava směšného markýze i jako autor — jako postava, o níž se ve hře (i ve „hře ve hře“) mluví. Jádro sporu se vztahuje — jako v předešlé aktovce — ke **Škole pro ženy**. Obhajoba v tomto případě míří proti pojímání **Školy** jako hry klíčové, za jejíž postavami se skrývají skutečné osoby. Molière ústy svého herce ujišťuje, že „hodlá jenom líčit mravy, aniž se chce někoho dotýkat, že všech-

ny osoby, které uvádí na jeviště, jsou osobami smyšlenými“. Motivací této taktiky jsou jistě především bezpečnostní důvody, ale v hlubším smyslu je argumentace pravdivá: opravdu nejde jen o konkrétní jednotlivce, ale o typické společenské jevy. Posléze se dostává na pořad hry ve hře spiknutí proti Molièrovi, jehož projevem má být představení namířené proti **Kritice Školy pro ženy**. Jedna z hereček vyzývá Molièra, aby na neomalenost chystaného útoku odpověděl stejně různě. Autor však odmítá: nechce se zaplést do hloupé vojny, chce pokračovat v tvorbě dalších her. Zkoušku přeruší královo vládné rozhodnutí odložit vzhledem k nesnázím souboru chystanou premiéru. Zkouška se nezdařila, ale smysl hry na zkoušku byl naplněn: autor se obhájil proti nactiutrháčům.

Molièrův pokus o čistou konverzační komedii představuje spíše výjмку než pravidlo a nepočítal samozřejmě s běžným repertoárovým použitím. Umění rafinované a kultivované konverzace se u pozdějších komediografů bude uplatňovat převážně ve spojení s konvenční fabulací (to platí stejně o restaurační komedii jako o „dobře udělané hře“ anglické i francouzské v 19. století).

Klasickou podobu anglické konverzační hry a komedie vytváří koncem minulého století Oscar Wilde (1854 — 1900). Charakteristickou barvu dávají Wildovým hrám dandyovské postavy a jejich životní styl. Wildův ctitel, český dandy Arthur Breisly, spatřoval podstatu dandysmu v odstupu a neangažovanosti: dandy je „divákem lidské komedie, nemaje na ní účast, hledě na ni zpovzdálí svého osamělého osudu lhostejnými zraky ironického kritika“. Ovšem dandy není ideální dramatický hrdina: není způsobit a ochotný jednat. A tak tkví v dramatické tvorbě O. Wilda od samého počátku určitý rozpor a problém: originální, leč nedramatický dandysmus přináší novou náladu a nový konverzační styl; techniku snování děje si však eklektik Wilde vypůjčuje z osvědčených starých zdrojů (zvláště od Eugèna Scriba).

Markantně vyvířel rozpor mezi konverzací a dramatickým dějem v **Bezvýznamné ženě** (1893): samoučelná konverzace s řetězcí vtipných sentencí a bonmotů přebíhala zejména v první třetině hry natolik, že ochromila dramatický spád a usvědčila zápletku z melodramatičnosti a sentimentality.

Zcela příznačně nalézá Wilde optimální řešení svého problému v rovině komediální, v „lehkovážné komedii pro vážné lidi“. **Jak je důležité mít Filipa** (1895). Dramatické situace i zde slouží po výtece jako záminka, aby se mohly odvíjet nepřetržité kombinace důmyslných zlomyslností, duchaplných aforismů a důvtipných paradoxů. Ale slovní paradoxnost našla hlubší základ v paradoxním životním stylu zvaném „bunburismus“, který motivuje veškeré dramatické dění.

Bunburismus znamená taktiku záměrného rozdvojení osobnosti, jež má nudícím se mužským hrdinům komedie umožnit zá-

roveň početnou i zábavnou existenci. Programový bunburista, dandyovský Algernon Moncrieff, si vymyslel nemocného přítele Bunburyho a tato neexistující postava mu skýtá společenskou masku a tím i příležitost k unikům před nepříjemnými společenskými závazky. K svému nemalému překvapení zjistí, že jeho přítel John Worthing provozuje bunburismus dokonce na ještě vyšší úrovni. Vede doslova dvojí život: pod vlastním jménem žije na venkově jako početný smírčí soudce a vychovatel schovanky Cecilie, pod jménem nehodného mladšího bratra Filipa si užívá života. Algernon shrnuje: „Ty sis vymyslel velice užitečného mladšího bratra, zvaného Filip, aby ses, kdykoli se ti zachce, dostal do Londýna. Já jsem si vymyslel neocenitelného, chronicky churavého přítele, zvaného Bunbury, abych se, kdykoli se mi zlíbí, dostal z Londýna.“ Na rozdíl od Algernona se chce John svého bratra zbavit — Cecilie se o něho totiž příliš zajímá, Filipova „záležitost ji přitahuje“.

Algernon však Johna předejde, navštíví Worthingovo venkovské sídlo, představí se jako nehodný bratr Filip a získává Cecilii svou lásku. Marně pak přijíždí ve smutku John a oznamuje s truchlivou tváří Filipovu smrt.

Zmatek vrcholí, když přijede Johnova snoubenka, Algernonova sestřenka Gwendolina. Divky si vysvětlí navzájem situaci a zjistí, že jsou obě zasnoubeny s Filipem Worthingem (oba muži se za něho z různých důvodů vydávali). Když vyjde najevo, kdo je kdo, trvají obě na sňatku s Filipem, protože si to jméno oblíbily. Oba muži jsou hotovi k té oběti nechat se pokřtít jménem Filip. Ale nakonec to není nutné, protože přísným výsledkem, který vede Gwendolinina matka lady Bracknellová, se vypátrá, že nalezenec John Worthing je ve skutečnosti Algernonovým bratrem a jeho pravé jméno je — Filip.

Wilde dokázal všechny rozpory svých situací řešit formou bystrého slovního šermu, v němž se protivníci (střídavě John — Algernon, Cecilie — Gwendolina, lady Bracknellová — John) předhánějí ve vtipných zlomyslnostech a jiných bojových úskocích. Jakoby mimochodem se přitom též odehrává či spíše odvypráví zamotaná zápletky, jež parodisticky staví na hlavu starý (až k starořeckému Menandrovi sahající) nalezenecký motiv s příslušným poznávacím znamením. (John — Filip se ztratil vinou roztržité vychovatelky, která ho zanechala v příruční brašně v úschovně zavazadel na nádraží Victoria — na nástupišti k Brightonu.)

Konverzační dialogy jednak rozvíjejí zlehčovaný dramatický děj, ale zároveň mají své samostatné, slovními zákonitostmi určené členění. Jednotlivé prvky konverzace na sebe navazují podle principu paralely a kontrastu v uzavřených sekvencích, jakýchsi konverzačních „sylogismech“, a postupně (s řadou odboček a slepých uliček) odhalují menší i větší pravdy skrze zdánlivé protimluvy: **paradoxně**.

ZDENĚK HOŘÍNEK

V ČEM NÁM NOVÝ ZÁKON NEPOMOHL

Aby nedošlo k omylu hned na začátku — nemám na mysli onen kánon biblický, ale zákon č. 188 z roku 1988, obecně zvaný zákoník práce. A předpisy související: nařízení vlády č. 223/1988 Sb., kterým se provádí ZP a vyhl. č. 236/1988 Sb. o jiných úkonech v obecném zájmu. Takže možná již tušíte, o čem bude řeč.

Po pravdě řečeno, on příliš uznalý nebyl (alespoň v oblasti uvolňování pracovníků ze zaměstnání pro účely amatérského divadla) ani dřívější zákoník práce, respektive jeho prováděcí předpisy. Uvolňování pracovníků bylo (a je i nadále) charakterizováno jako překážky z důvodů obecného zájmu takto: „Organizace poskytne pracovníku pracovní volno v nezbytně nutném rozsahu k výkonu veřejných funkcí, občanských povinností a jiných úkonů v obecném zájmu ...“ (§ 124, odst. 1 ZP). Podívejme se nyní na jednotlivé části předcházející věty trochu důkladněji.

„Výkonem veřejné funkce se rozumí například výkon povinností vyplývajících z funkce ... člena orgánu společenských ... organizací ...“ (§ 1, odst. 2 nař. vl. č. 54/1975 Sb.). Takže např. funkcionáři SČDO musela organizace poskytnout pracovní volno „v nezbytně nutném rozsahu“. Byla sice řešena i náhrada mzdy, ale to již bylo srožitější. Svého času jsem tuto možnost zkoumal podrobně (a je lhostejno, zda z hlediska získání „osobních výhod“, jak tvrdí mnozí vedoucí pracovníci, či z hlediska principu věci), a to na různých stupních odborářské hierarchie — od závodního výboru až po ÚRO. Reakce byla různá, ale ve svém důsledku stejná: od sympatizování (ale nic víc) až po lakonické sdělení pracovně-právního oddělení ÚRO: ... „Zjistili jsme, že SČDO není společenskou organizací, která by byla součástí NF. Z tohoto důvodu ... podle našeho názoru ... je záležitost nutno řešit buď formou neplaceného pracovního volna, nebo úpravou pracovní doby.“ To bylo v roce 1986. V roce 1989 nelze již ani to, neboť v § 22, odst. 2 nař. vl. č. 223/1988 Sb. je u výkonu veřejné funkce nahrazena vazba „společenských organizací“ vazbou „organizací sdružených v Národní frontě“. Což

při souběhu rigorózního dodržování práva a neuznalého vedoucího může také znamenat, že vás organizace neuvolní. Ani na náhradní volno.

Můžete namítnout, že zdaleka ne všichni ochotníci jsou funkcionáři SČDO. Pojdme tedy dále.

„O výkon občanských povinností a jiných úkonů v obecném zájmu jde zejména u ... jiných osob předvolaných k jednání u národního výboru nebo jeho zařízení ...“ (§ 21, odst. 3 nař. vl. č. 54/1975 Sb.). Navíc ve 4. odstavci téhož se psalo: „Vznikne-li pochybnost, zda jde o ... jiný úkon v obecném zájmu, rozhodne okresní národní výbor v dohodě s okresní odborovou radou.“ Těchto případů jistě nebylo mnoho, ale — v novelizaci byla vypuštěna vazba 3. odstavce „a jiných úkonů v obecném zájmu“, 4. odstavec byl vypuštěn úplně. Přesto však měli — a stále i mají — šanci např. vedoucí souborů, režiséři apod. pro poskytnutí pracovního volna při jednání např. na okresním či krajském kulturním středisku, jakožto zařízení národních výborů. Alespoň na náhradní volno; a budou-li vytrvalí a tvrdohlaví, třeba i na náhradu mzdy. A pokud se týká „jiných úkonů v obecném zájmu“, tak zde je situace naprosto jednoznačná: vyhl. číslo 236/1988 Sb. se o těch, kteří se věnují amatérské kultuře (a tedy i divadlu), nezmiňuje.

A co ostatní, kteří tvoří širokou základnu amatérského divadla: herci, osvětlovači, zvukaři, kulísáči a třeba i nápověda. Jakou ti mají podle zákona naději na poskytnutí pracovního volna, např. pro sehrání představení ve vedlejší obci, na přehlídce, soutěži či k účasti na semináři? Prakticky žádnou. Což platí v tomto případě vlastně pro všechny ochotníky. Ona i ta obligátní dovolená má svoje úskalí: denní tisk uveřejnil nedávno informaci o tom, že organizace odmítla pracovníkovi poskytnout dovolenou na vyřizování osobních či rodinných záležitostí s odůvodněním, že dovolená je na zotavenou. A divadlo, i když provozované v rámci zájmové činnosti, je nejen „vyřizování“, ale také práce. A někdy set-sakramentsky těžká.

Nabízí se proto otázka, proč zákonodárce prostřednictvím skupiny pro zpracování veřejné diskuse k Zásadám novelizace zákoníku práce výše uvedenou problematiku nezahrnul do jeho osnovy. Vždyť proklamaci o poslání zájmové umělecké činnosti, a tedy i amatérského divadla, je celá řada: od Divadelního zákona až třeba po Opatření k účasti ROH v ČSR na realizaci programu rozvoje ZUČ do roku 1990 s výhledem do roku 2000.

Mnohý z vás bude možná tyto problémy považovat za nicotné a pro amatérské divadlo nepodstatné. Ale pozor: v dnešní přemíře snahy o samofinancování může organizace začít právě u toho, že se začne bránit odčerpání „kapacity pracovního času“. I když v případě poskytnutí alespoň náhradního volna je to stanovisko absurdní. A kdyby jen to — občas již lze zaslechnout, že zřizovatel hodlá soubor zrušit, protože se mu „nevyplatí“, nebo trvá na tom, aby byl ekonomicky soběstačný, případně aby si od něj pronajal sál pro pořádání divadelního představení či členové souboru platili zřizovateli roční poplatky. Ono se ale zas není čemu příliš divit — všichni přece známe zodpovědné pracovníky, kteří s oblibou tvrdí, že „... divadlo hrajeme proto, že nás to baví ...“ Tak se, ochotníku, starej.

A propos: „Na aktivní členství v kolektivech zájmové umělecké činnosti, stejně jako na veřejnou činnost amatérů vůbec, se pohlíží jako na činnost společensky prospěšnou a je hodnocena jako jiné veřejné politické činnosti pracujících“. (Zásady činnosti a řízení kolektivů ZUČ v Revolučním odborovém hnutí). Ruku na srdce — je tomu tak vždy a všude? Ale to již je jiná kapitola. Nebo ne?

ANDEJÍN VYLÍČIL



KRESBA KAREL KÁŠ

VÝBĚR PRO VÁS

Z novější tvorby současných autorů socialistických zemí vám chceme nabídnout výběr tří titulů z nejčerstvější produkce DILIA. Vaši — alespoň čtenářské — pozornosti rozhodně doporučujeme hru polského autora Slawomira Mrožka **PORTRET** (přeložil Jaroslav Simonides, obsazení: 2 muži, 3 ženy) a dále jednu hru bulharského a jednu maďarského dramatika.

Nedalko Jordanov: JEDNA ZA VŠECHNY, VŠECHNY ZA JEDNU BLR

Přeložila Jaroslava Modrochová

Obsazení: 8 žen, 1 muž

Edice MŘSA

Komedie s téměř detektivní zápletkou a několika „podzápletkami“.

V jedné pobočce Státní spořitelny se 8. března chystají zaměstnankyně (8 žen různých věkových i sociálních kategorií) slavít po pracovní době svůj svátek — MDV. Snaží se rychle odbyť poslední zákazníky, těší se na svoji zaslouženou „damskou jízdu“. Ale těsně před tím, než stačí propuknout zábava, zjistí pokladní, že v kase chybí 100 leva. Ze spolupracovnic a kolegyně se stávají podezřelé. Pokladní rozhoduje, že všechny přítomné prohledá. Mimořádná událost způsobí jako prověrka charakterů jednotlivých žen i celého kolektivu. Z bezmoci, vzteku a ponížení se navzájem podezírají, usvědčují, urážejí, zraňují se na nejcitlivějších místech, na povrch vyplavou drobné, ale pichlavé závislosti, zloby, nesnášenlivosti. Každá z přítomných žen má své „velké téma“, své neštěstí, trápení, slabost; jestliže se dokázaly navzájem při všednodenním, poněkud povrchném styku a zájmu tolerovat (nebo spíše vycházet spolu), mezní situace se ztrátou peněz je v první reakci staví jednoznačně proti sobě.

Ukáže se, že peníze vyplatila pokladní omylem navíc jednomu z klientů, který je však nyní přišel vrátit. Z hrdosti, aby nepadla hanba na čest její profese a snad aby nemusela přiznat krivdu, které se do-

pustila na kolegyních, pokladní tuto skutečnost zatají a poctivého zákazníka vykáže. Mezitím se však její přítelkyně obětuje a aby ukončila vzájemné trýznění, rozhodne se vzít krádež na sebe, obviní se z kleptomanie a ztracené peníze sama nahradí. Komplikovaná situace vrcholí ve velmi působivé, silné scéně přiznání obětující se přítelkyně pokladní, kdy obě vědí, že ta co se sama udává, se krádeže nedopustila, ale obě se zároveň horlivě a falešně utvrzují ve své lži. Zdá se, že „případ“ je vyřešen, kolegyně si mohou navzájem odpuštět a oslava konečně může začít. Zábava však vážne, protože mezi ženami je stále přítomen stín lži a nedůvěry.

Nakonec se beze zbytku naplňuje dokonalý happy end. Zákazník přijde znovu vrátit peníze, které mu nepatří, pravda vyjde najevo, ženy si tentokrát skutečně vše odpouštějí a naopak vše, co si v návalu emocí předtím řekly, se zúročí v tom, že se lépe navzájem poznaly, víc osobě vědí. Všechny zlé předtuchy a podezření (i ze soukromého života) jsou popřeny a vysvětleny. Celá příhoda nakonec přispěla k utužení vzájemné důvěry a pochopení. Kolegyně a přítelkyně prošly společnou očistnou lázní, stojí před sebou bez přetvárek a spojuje je vzájemná otevřenost, pocit solidarity, vykoupené předcházejícím trápením.

Komedie končí téměř crazy závěrem, kdy se ženy bojovně spojují „jedna za všechny, všechny za jednu“ k trestné výpravě na největšího nepřítele, totiž dispečerku, která již dlouho mučila zlomyslně jednu z nich svými anonymními telefonáty o milostných aférách manžela.

Tibor Gyurkovics: KLENCÁKY MLR

Přeložila Kateřina Pošová

Obsazení: 6 mužů, 3 ženy, malý kompars (možný, ale ne nutný)

Edice MŘSA

Vděčný námět — podmínky výkonu základní vojenské služby, vztah důstojníků a vojínů, šikan...

V Gyurkovicově hře však nejde o dokument se zdrcujícími detaily ani o satirickou komedii. Základní situace je zde chápána jako modelová, dává na výrazném případě (vojenská služba v hlubokém míru) možnost zpracovat obecnější téma důsledků existence v nelidských a nepřirozených podmínkách.

Abnormalita vydaná za normu, nepřirozenost životních podmínek určená za přirozenost, nesmyslnost existence důstojníků ve zbyrokratizované „mírové“ armádě vydaná za příklad, nelidskost nadřazených, šikan, teror, zneužívání moci, prováděné pod hlavičkou výchovy, morálního, fyzického i psychického zocelování mladých mužů — to vše vyvolává i u vojinů v životy ty horší vlastnosti, nelidskost plodí nelidskost, sebeobrana a vůle přežít se mění v pomstychtivost, zákeřnost, zlomyslnost. Příběh „války“ mezi jedním rotným a jedním vojínem (do kterého pronikají v obecných zmínkách a rekapitulacích realie novodobé historie Maďarska, resp. obecněji socialistických zemí, problémy jejich vývoje i se společenskými a morálními důsledky) končí tragicky. Podtitul označuje však hru za komedii. Její humor je drsný, černý, situace se odvíjí ve stále výrazněji groteskním pokřivení; závěrečná scéna, kdy vojin namíří zbraň proti rotnému a postřelí ho do nohy není vlastně tragickým zakončením v pravém slova smyslu, je to spíše bezmocné, zoufalé gesto, pomník nesmyslnosti, zbytečnosti...

KATEŘINA FEJLKOVÁ

Paragrafy na scéně

Pro provozování divadelních her amatérskými soubory vybírá DILIA od pořadatelů celkovou tantiému zpravidla do výše 10% z hrubých tržeb. Jednorázové honoráře (např. vytvoření scénické hudby) DILIA při provozování amatérskými soubory neproplácí. V ojedinělých případech DILIA zprostředkovala jednorázový honorář za scénickou hudbu, který proplatil zřizovatel souboru po předchozí objednávce.

U díla, na němž se podílelo více autorů, je odměna (tj. 10% z hrubých tržeb) rozdělena podle podílu jednotlivých autorů na díle na základě dohody mezi nimi nebo posouzení DILIA. V těchto případech DILIA požaduje **pisemné prohlášení** všech autorů, kteří v něm vyjádří souhlas s navrhovaným dělením honorářů, které bylo předtím dohodnuto. DILIA má právo posoudit podíl jednotlivých autorů na díle a případně navrhnout nové dělení, které musí být všemi autory rovněž odsouhlaseno písemnou formou. V případě, že DILIA neobdrží souhlas s dělením honorářů od jednoho ze spoluautorů, nelze honoráře vyplácet žádnému z nich. V této souvislosti chceme zdůraznit, že včasné vyplácení honorářů je závislé na **poskytnutí úplných informací ze strany souborů**. Jestliže DILIA má zastupovat provozování díla nebo pořadu, musí být včas informována o tom, kteří autoři se na díle podíleli, musí rovněž obdržet jejich adresy, pokud autoři nejsou dosud v DILIA evidováni. Zároveň musí obdržet jednu kopii scénáře. V případě, že tyto informace nejsou úplné, dochází

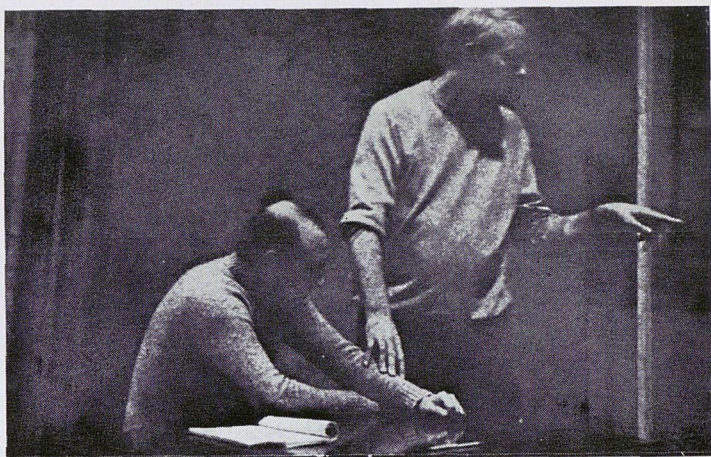
k zbytečným průtahům ve vyřizování těchto finančních záležitostí a zároveň to zatěžuje pravidelný a plynulý chod příslušného oddělení, uvědomíme-li si, že ročně DILIA zajišťuje stovky provozovaných pořadů nejen amatérských souborů. Bohužel v těchto záležitostech spolupráce s amatérskými soubory nejvíce vážne. Pro úplnost dodáme, že do dělení celkové desetiprocentní tantiémy zahrnujeme autora díla, popř. úpravce, překladatele, autora scénické hudby, autora textů písní, autora hudby k písni a jiné autory děl použitých v pořadu (např. ve scénickém pásmu autory básní).

V případě provozování děl volných (tj. užití děl po uplynutí tzv. ochranné doby, která trvá po dobu života autora a u děl dramatických a literárních 50 let po jeho úmrtí) je poukazována poměrná část z honorářů za užití díla na kulturní fondy.

Problémy vznikají např. u auditivních nebo audiovizuálních nahrávek (gramofonové a magnetofonové nahrávky, video záznamy) při použití v inscenaci, zejména zahraniční proveniencí. V zásadě nelze použít zahraniční (rozuměj z nesocialistických zemí) nahrávky v inscenaci vzhledem k tomu, že jsme se dostali opět k problematické devizové vázanosti, o níž bylo již dříve pojednáno. I zde se stávají autoři zaznamenaného díla spoluautory celého pořadu. Jeho užití je také vázáno souhlasem těchto autorů nebo jejich zástupců.

TAJANA PAVLÍKOVÁ

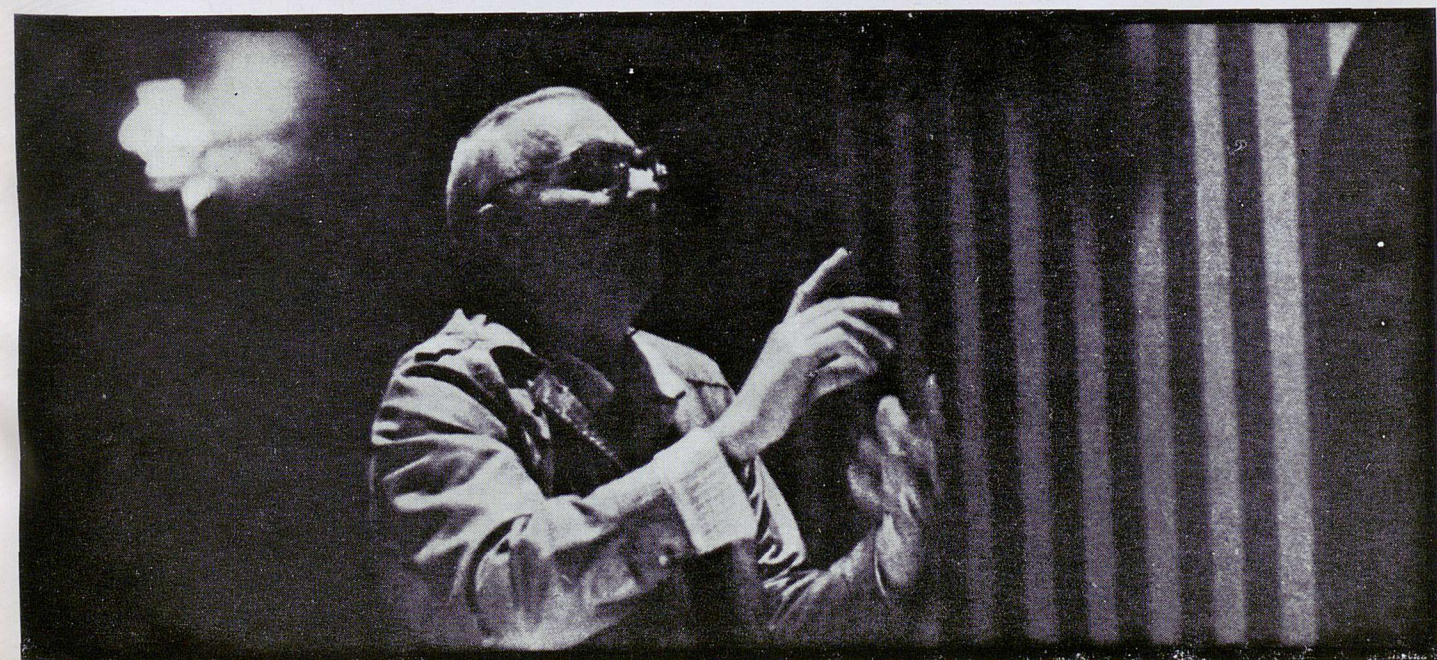
To vše by odnes čas...



Cyklus fotografií v Amatérské scéně jsem zahájil svými prvními snímky Jana Grossmana Na zábradlí z Kafkova Procesu. Po dlouhých 14 let Jan Grossman potom z Prahy zmizel. Sešli jsme se teprve při práci na jeho první inscenaci Strýčka Váni v Divadle S. K. Neumanna.

A ty poslední dva snímky z Dona Juana by se mohly jmenovat Jan Grossman v Divadle Na zábradlí po 20 letech. Jediné co nezamizelo — nenapodobitelný koncert gest a pohybů Grossmanových rukou.

JAROSLAV KREJČÍ



Pohledy do zákulisí Pavla Štolla

