

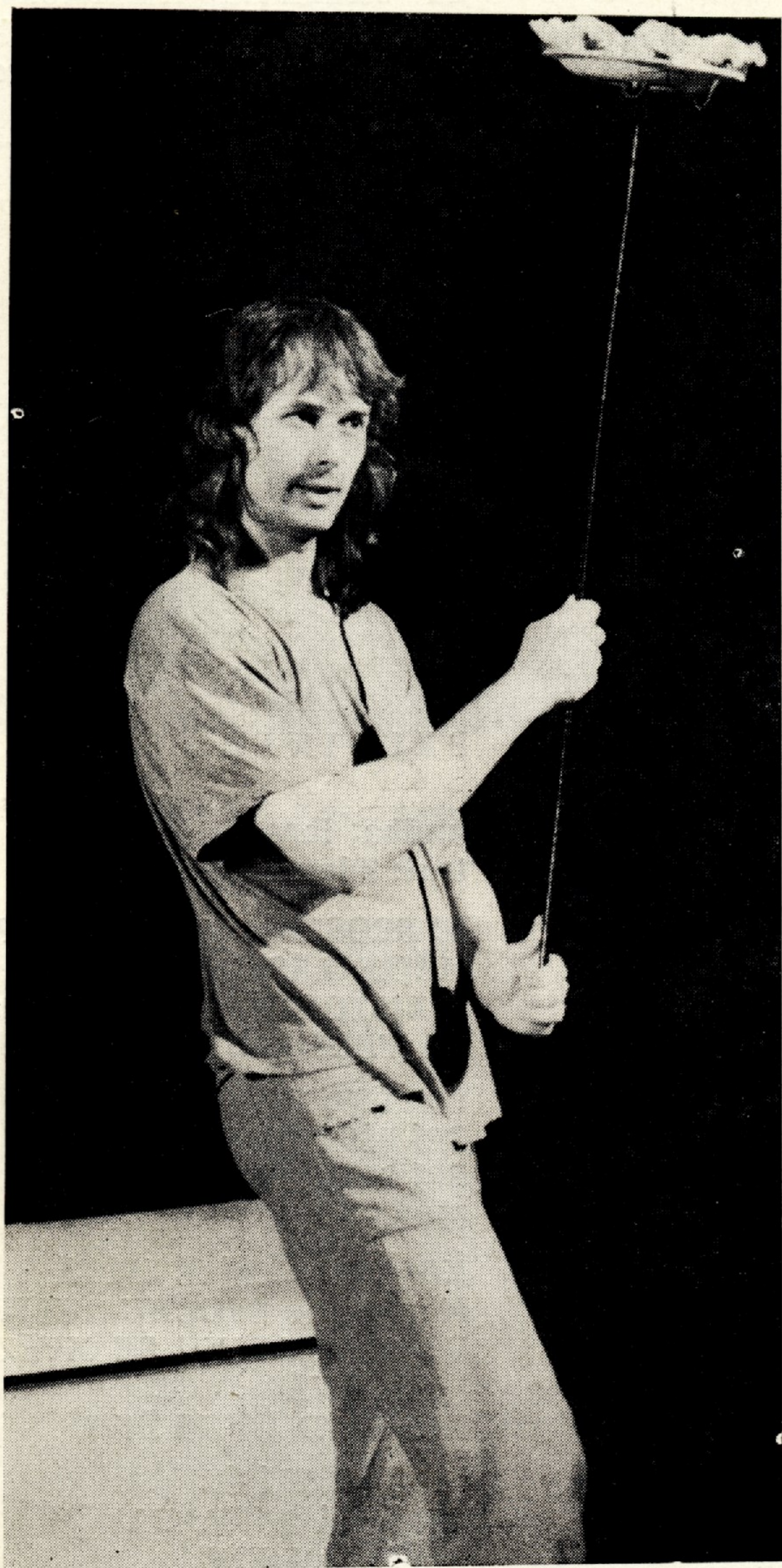
AMATĚŘSKÁ SCÉNA

12 • 1992 • 6 Kčs

Ještě k Hronovu

**Z Holešova do Hollywoodu
a zpět**

Poslední večere s Děrevem



Anděl strážný Václava Havla

**Ceny XXIII. Krakonošova
divadelního podzimu**

Přání k novému roku 1993

PROSINEC

HUDBA: JAROSLAV UHLÍŘ
TEXT: ZDENEK SVĚRÁK

MODERATO

1. JE PROSINEC A VRABEC PROSÍ
2. KOLEDU SI DÍTĚ ZPÍVÁ
MĚJTE LÁSKU V DUŠÍCH
HLAS MÁ TROCHU TKLIVÝ VŠAK

LISTONOŠI Klapky nosí
V JABLKU SE HVĚZDA SKRÝVÁ
NA PROMRZLÝCH UŠÍCH
BUDEM DLOUHO ŽIVI
SPÍ VČELÍ ŮL,
SPÍ BÍ-LÁ ZAHRA DA,
SPÍ SVĚTA PŮL,
MRÁZ ŘEKU OPRÁDÁ

MRÁZ ŘEKU OPRÁDÁ
CHVÍLI, CHVÍLI, CHVÍ-LI,
BUDEŠ BÍ-LÝ, BÍ-LÝ,
BÍ-LÝ, PROTO-ŽE SE KRÁS NĚ CHU ME-LÍ
BÍ-LOU
PLÁNÍ, PLÁNÍ, PLÁ-NÍ,
PÁN A PANÍ, PANÍ,
TANÍ,
DO LE-SA SI VYŠLI NA JME-LÍ
JE PROSINEC A VRABEC PROSÍ
MĚJTE LÁSKU V DUŠÍCH

LISTONOŠI Klapky nosí
NA PROMRZLÝCH UŠÍCH
SPÍ VČELÍ ŮL,
SPÍ BÍ-LÁ ZAHRA DA,
SPÍ SVĚTA PŮL,
MRÁZ ŘEKU OPRÁDÁ
LA, LA, LA, LA,
LA, LA, LA, LA, LA, LA,
SPÍ SVĚTA PŮL,
MRÁZ ŘEKU OPRÁDÁ.....
riten.....

Milí čtenáři!

Blíží se vánoce a sluší se myslet na dárky. Jako odměnu za celoroční přízeň věnovanou Amatérské scéně vám klademe pod stromček jednu z písniček Zdeňka Svěráka a Jaroslava Uhlíře z připravovaného zpěvníku, který vyjde v nakladatelství PRIMUS možná ještě do konce tohoto roku. Bude-li k nám osud v příštím roce vlídný, nezůstane tahle písnička na stránkách Amatérské scény jedinou. Přejeme vám hezké klidné vánoce, šťastný nový rok 1993 a zpívejte si s námi!

-redakce-



PROSINEC

hudba: Jaroslav Uhlíř
text: Zdeněk Svěrák

JE PROSINEC A VRABEC PROSÍ
MĚJTE LÁSKU V DUŠÍCH
A LISTONOŠI Klapky nosí
NA PROMRZLÝCH UŠÍCH

(:SPÍ VČELÍ ŮL
SPÍ BÍLÁ ZAHRA DA
SPÍ SVĚTA PŮL
MRÁZ ŘEKU OPRÁDÁ:)

KOLEDU SI DÍTĚ ZPÍVÁ
HLAS MÁ TROCHU TKLIVÝ
VŠAK V JABLKU SE HVĚZDA
SKRÝVÁ
BUDEM DLOUHO ŽIVI

(:SPÍ VČELÍ ŮL
SPÍ BÍLÁ ZAHRA DA
SPÍ SVĚTA PŮL
MRÁZ ŘEKU OPRÁDÁ:)

POSTŮJ CHVÍLI, CHVÍLI, CHVÍLI
BUDEŠ BÍLÝ, BÍLÝ, BÍLÝ
PROTOŽE SE KRÁS NĚ CHU ME LÍ
BÍLOU PLÁNÍ, PLÁNÍ, PLÁNÍ
PÁN A PANÍ, PANÍ, PANÍ
DO LE SA SI VYŠLI NA JME LÍ
SPÍ VČELÍ ŮL...

BOUŘE VE SKLENICI VODY

Tak nějak by se dala charakterizovat většina okamžiků, jež je nám prožívat. Žádné velké přemýšlení nad velkými slovy, žádné strachy před biblickým podobenstvím (narážím na svůj loňský a letošní velikonoční úvodník). Český občan i český politik je silně krátkozraký a nevidí si dál než na špičku vlastního nosu, maximálně na smetl na svém prahu. A ani ne tak na smetl jako spíš na to, co tam není a co by tam mělo být.

Co by tam mělo být proto, aby dotyčný občan či politik měl alespoň tolik, co ten druhý, anebo radši trochu víc. Zdá se, že jsme se nezměnili. Pravda a láska tedy nemůže vítězit nad lží a nenávistí a příklad bloudícího židovského národa nikdo nebere vážně. A tak máme v té malé české skleničce pěkně bouřlivo a kalno. Nehledě na tu československou.

Když jsem byl letos ve světě, myslel jsem mnoho na domov, na své blízké, na své bližní, na svou vlast... Mně se odevšud vždycky domů chtělo, ale letos jsem musel přemýšlet o tom, jestli je to opravdu to nejlepší, co člověk může udělat a samozřejmě jsem si přitom vzpomněl na básničku:

Odchod je lepší než návrat
padák je lepší nežli závrat
ráno je jasnější než večer
smát se je snadnější než brečet.
Včera je jistější než zítra
špatná míra je taky míra...
Není to neobvyklá hra —
pozpátku postupovat.

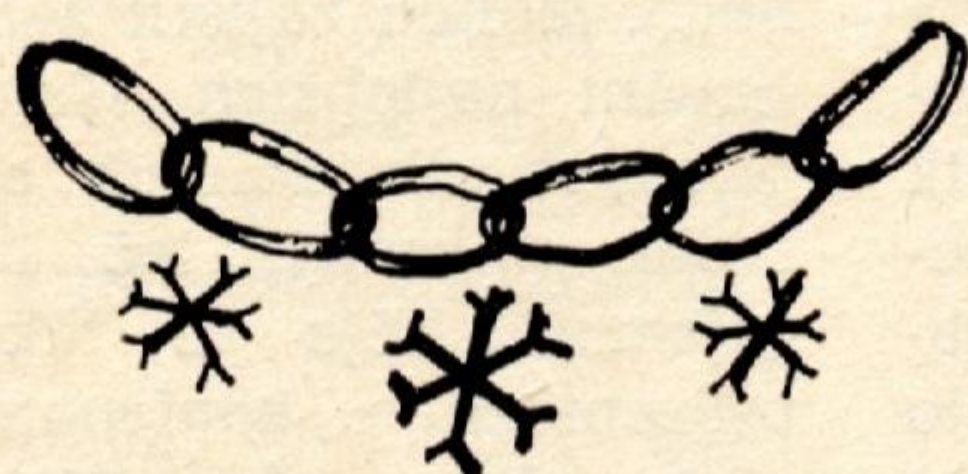
Jenomže, říkal jsem si, řekni Němcovi, Japoncovi nebo Američanovi českou básničku. Když už hodně, tak se podívá a usměje se, aniž by věděl čemu. A tak jsem s Delta Airlines přiletěl a jsem tady, kde mám skoro všechno své — ty, kteří ještě jsou, i ty, kteří už nejsou...

A pak tu mám ještě Amatérskou scénu a tu čte — věřím — spousta mých čtenářů. A ti, kteří čtou právě Amatérskou scénu, nepatří mezi malicherné, kteří bouří ve sklenici vody. Myslím, že AS je časopis pro ty, kteří se starají o víc než o plnost břich a svých kapes a jejichž vnitřní svět a světový názor je vzdálen vulgárnímu materialismu a zametání před vlastním prahem. Pro ty, pro něž vánoční svátky budou svátky klidu, míru a štědrosti, protože pro silné je rozhodující pocit a stav duše a ne to malicherné, ukřičené a přizemní kolem nás. Pro ty, pro něž bude i rok 1993 příležitostí k prožití dalších znamenitých dnů a vykonání dalších nezanedbatelných činů. Pro ty, s nimiž se chceme nadále setkávat na stránkách Amatérské scény a všude, kde o něco jde.

A těm všem přeju požehnané, klidné a laskavé vánoce a rok 1993 plný osobních úspěchů, klidu a tvůrčího elánu i to, abychom dokázali (ačkoli to není původní) postavit přes ty rozbourané vody most.

P. S. Amatérské scéně přeju hodně věrných čtenářů a štědrých sponzorů, aby se nad ní přestalo smrákat.

JIRÍ BRIXI



Na 1. straně obálky

Petr Mlád v představení Osamělý létající talíř

Členka souboru Excelsior v představení Faux Pas,
foto: Pavel Štoll

OBSAH

- | | |
|--|----------------|
| 2 AFÉRA II | V. Hulec |
| HLAS NA PODPORU TĚCH, CO VSKUTKU TVOŘÍ | M. Strotzer |
| 3 JEŠTĚ K HRONOVU: | |
| KLUB MLADÝCH DIVADELNÍKŮ | V. Procházka |
| 4 VÁZENÍ DIVADELNÍ PŘÁTELÉ... | M. Houštěk |
| JEDNOHO LETNÍHO DNE V ŽIROVNICI | P. Pavlovský |
| 5 TAK TROCHU PŘÁNÍ K NOVÉMU ROKU 1993 | |
| TRŮNY JSOU DOBRÉ NA DŘEVO | L. Zušáková |
| | V. Závodský |
| 8 SOUDNICKY NA JEVIŠTI | V. Závodský |
| KLICPERA Z VIZOVIC | |
| EVROPSKÉ CENTRUM AITA/IATA | L. Lázňovská |
| 10 KAPITOLY Z DĚJIN ČESKÉHO DRAMATU | |
| PO ROCE 1945 — XVIII. | |
| VACLAV HAVEL | J. Herman |
| 12 ZASTAVENÍ: | |
| O POJMECH ANEB „SÉMANTIKA“ DIVADLA II | J. Císař |
| 13 BRNĚNSKÉ EXPERIMENTÁLNÍ SOUBORY | |
| A ODKAZ J. A. KOMENSKÉHO | V. Závodský |
| 15 HITPARÁDA POEZIE | J. Kutina |
| 16 K DRAMATURGII DIVADLA POEZIE (21) | |
| JAKOŽ ZÁKONY KÁZALY MU | J. Brixl |
| 18 VZPOMÍNKA NA DIVADELNÍHO VĚDCE | (v) |
| RECEPIS NA LÉČBU PROSTĚJOVA | J. Hraše |
| 19 XXIII. KRAKONOŠŮV DIVADELNÍ PODZIM | |
| Z HOLEŠOVA DO HOLLYWOODU A ZPĚT | R. Hrdinová |
| | J. S. McIntosh |
| 22 ALTERNATIVNÍ DIVADLO — PŘEDVÁNOČNÍ | |
| ROZJÍMÁNÍ | V. Hulec |
| CRICOT 2 V PRAZE | |
| JAK ŽIJES SLOVENSKÁ ALTERNATIVO? | |
| POSLEDNÍ VEČEŘE S DĚREVEM | |
| DANA KALVODOVÁ: ČÍNSKÉ DIVADLO | |

AMATÉRSKÁ SCÉNA

12 · 1992 · 6 Kčs

Měsíčník pro otázky amatérského divadla
a uměleckého přednesu

ROČNÍK 29 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 38)

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

Vedoucí redaktorka VĚRA KMOCHOVÁ

Adresa redakce: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23,
telefon 781 48 23

Tisknou Tiskařské závody, s. p., provoz 32
110 00 Praha 1 — Myslíkova 15

Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá
každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS — ÚED Praha,
závod 01 — AOT, Kaňkova 19, 160 00 Praha 6. Objednávky do zahra-
ničí vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01,
administrace vývozu tisku, H. Píky 26, 160 00 Praha 6. Cena jednoho
výtisku 6 Kčs, roční předplatné 72 Kčs.

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací

Toto číslo bylo dáno do tisku 19. 10. 1992

© MINISTERSTVO KULTURY ČR, Praha 1992

AFÉRA II.

Právě v den uzávěrky tohoto čísla — 15. září 1992 vyšel v Lidových novinách rozhovor Renaty Nechutové s vedoucím pražské divadelní skupiny Excelsior Ludkem Jiříkem. Protože názory na amatérské divadlo u nás a na časopis Amatérská scéna jsou natolik vyhraněné a přitom, zdá se mi, bolestínské a zavádějící, nelze, než na ně reagovat. Tak jako v případě Aféry I v čísle 9/92, prosíme čtenáře, aby nebyli pouhými přihlížiteli diskuse o smyslu a poslání amatérského divadla i tohoto časopisu, ale aby se jí aktivně zúčastnili. Nevolám o pomoc či záchranu Amatérské scény, volám po jasně formulovaných, zásadních názorech. Co mi vadí, je hloupost, malost a diletantismus.

Nemaje víc místa, ocituji z rozhovoru Žije amatérské divadlo? pouze pasáž týkající se Amatérské scény. Luděk Jiřík: „Mne by zajímalo, proč peníze, přidělované institucím, jež se mají o amatérské divadlo starat, nemohou pomoci těm, kteří je skutečně tvoří. Zatím je však zřejmě důležitější, aby existoval časopis Amatérská scéna, ačkoli píše především o profesionálních představeních a specializovaných oblastech (několik čísel o kabuki atd.), místo toho, aby se alespoň zajímal o to, v jakých podmínkách soubory existují, a psal i o začínajících a méně známých souborech.“

1. Říci, že Amatérská scéna píše „především o profesionálních představeních a specializovaných oblastech“ je zavádějící. Amatérská scéna se — pokud vím — snaží objevovat inspirativní, často tedy okrajové divadelní jevy (představení, soubory, směry). Snaží se neseparovat amatérské divadlo od divadla jako takového a navíc podporovat v amatérském (byť toto označení se mi trochu přičí) divadle to nejvýznamnější — ducha tvořivé svobody, experimentátorství a myšlenkového rozletu, které si tzv. profesionální divadlo často nemůže dovolit. Proto Amatérská scéna nerozlišuje (zvláště v esejích, delších studiích a historizujících článkách) mezi tzv. amatérským a profesionálním divadlem. Vedle toho však soustavně sleduje i čistě amatérské a ochotnické soubory a festivaly, jimž bývá věnována zhruba polovina čísla. Je to moc nebo málo?

3. Pan Jiřík říká, že „přidělované“ peníze by se měly dávat rovnou amatérským divadlům. Jak? Kolika souborům by pomohly a co s těmi ostatními, které by — pravděpodobně v konkursu — nedostaly nic? Nezačaly by vznikat spíš poloprofesionální soubory a nerozpadla by se — zánikem časopisů a festivalů (a tedy ztrátou reflexe) — poměrně hustá síť tzv. amatérského divadla?

4. Co znamená „psát o podmínkách, v jakých amatérské soubory existují“?

Umělec vždy tvoří v různých podmínkách a záleží na něm, jak je dokáže překonat či využít. Přece nemá smysl, aby časopis byl platformou nářků a nevyřízených účtů. To přenechme bulváru. O uměleckých výsledcích mnoha amatérských souborů AS píše, seč jí síly stačí. A má-li nějaký soubor skutečné problémy, je-li mu znemožňována činnost, nechť se obrátí na nejbližší úřad a požádá o podporu, nechť si poradí sám a dokáže tak smysl své práce, nechť se obrátí na Amatérskou scénu, ta se ze všech svých sil jistě pokusí pomoci, anebo ať se obrátí na oborovou organizaci — tj. pravděpodobně na ADA nebo

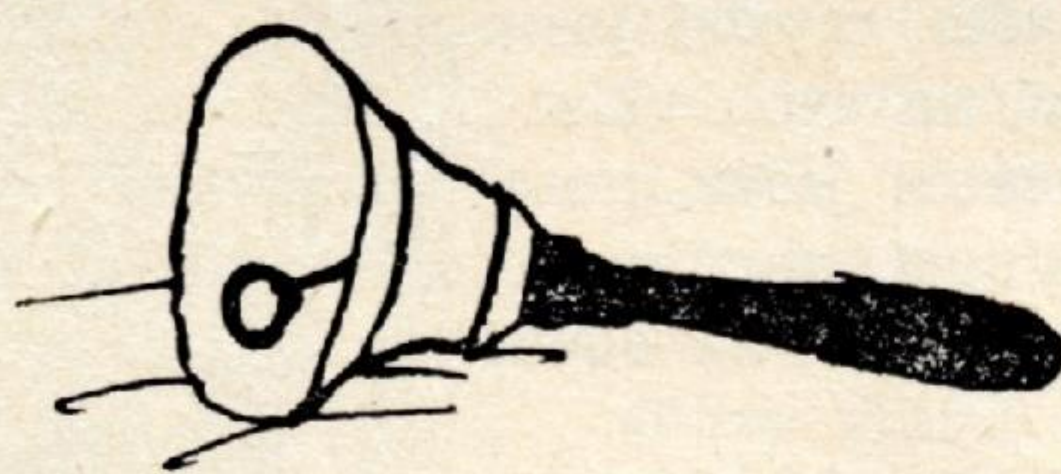
ARTAMA. Možností je hodně, jen je třeba být aktivní. Nebát se a nebýt bolestín. Skončila již doba státního — byť jakkoli ideologicky zdegenerovaného — hýčkáni. A brzy možná nejen na vlastní zkušebnu, ale i na časopis a festivaly — budete-li je chtít — si budete muset, milí čtenáři, přispívat z vlastní kapsy.

Ne státní dotací, ale osobní aktivitou, činy a myšlenkami, které se vyslovují a publikují, projevuje se podle mne kulturnost národa.

Ve spěchu a zmatku 18. září 1992

Vladimír Hulec

HLAS NA PODPORU TĚCH, CO VSKUTKU TVOŘÍ



Dovoluji si zvednout otázku, položenou vedoucím pražského divadelního souboru Excelsior v Lidových novinách z 15. 9. 1992 v rozhovoru nadepsaném redaktorkou R. Nechutovou „Žije amatérské divadlo?“. Pan Jiřík se ptá, proč peníze, přidělované institucím, jež se mají o amatérské divadlo starat, nemohou pomoci těm, kteří je skutečně tvoří. Z kontextu jeho odpovědi na otázky redaktorky lze pak vyčíst, že představa o pomoci je spjata s řešením ekonomického zajištění jednotlivých souborů. Jmenovitě pak se zabezpečením zkušeben a vzniku nových inscenací.

Ponechám zatím předurčené poslání institucí, pečujících o amatérské divadlo, stranou a pokusím se na věc pohledět z ryze praktického hlediska. V ČR existuje řádově 700 amatérských divadelních souborů, nepočítám dětské divadelní kolektivy. V jediné státní instituci, která v současné době existuje a rozum snad dá, že bude existovat i nadále, má na starost amatérské divadlo 1 pracovník na plný úvazek a při sečtení neúplných úvazků cca 1 další pracovník k tomu, tj. celkem 2. Pro úplnost je třeba poznamenat, že Praha disponuje sama o sobě 1–2 pracovníky a tzv. východočeský region jedním. Před listopadem 89 existovalo cca 100 institucí (ÚKVČ, KKS, OKS, OKD) s velkým počtem pracovníků.

Není v této úvaze důležité, že ani ona rozsáhlá institucionální síť, patřící minulosti, nezabezpečovala zkušebny a vznik inscenací. Nebylo to, ostatně, jejím posláním, vyjma OKD. Pokud se přeci jenom zhostila čehosi z tohoto ranku, dělo se tak z hlediska amatérského divadla v nepodstatné míře a dělo se tak především v případech uplatnění tzv. společenské objednávky, která nemohla nemít punc vládnoucí ideologie.

Podstatným mi připadá to, že žádný

subjekt, ani ten nejbenevolentnější nemůže dost dobře vydávat prostředky na něco, co mu nepřináší ať přímý či zprostředkovaný užitek a na něco, co se díky jeho existenční situaci vymyká jeho kontrole. Má-li stát zájem na kulturnosti svých národů, investuje prostředky do nejrůznějších kulturních aktivit občanů, tj. i do amatérského divadla. Investuje tolik, kolik je v tom kterém času schop. Onou schopností mám na mysli nejenom finanční prostředky, ale především schopnost docenit efekty, které takové investice mohou přinést. Myslím si, že slastně zapomnělo na to, že investice do kultury jsou investicemi dlouhodobými, že od nich nelze očekávat okamžitý efekt, že efekty z nich jsou přitom nedocenitelné. Myslím si zároveň, že jsou stávající investice v případě amatérského divadla nedostatečné, že by se při větší prozíravosti našly prostředky na to, aby v účelně členěných regionech mohla existovat pracoviště, která by byla s to podat bezplatně pomocnou ruku jednotlivým souborům, která by mohla saturovat některé z potřeb, o kterých hovořil p. Jiřík.

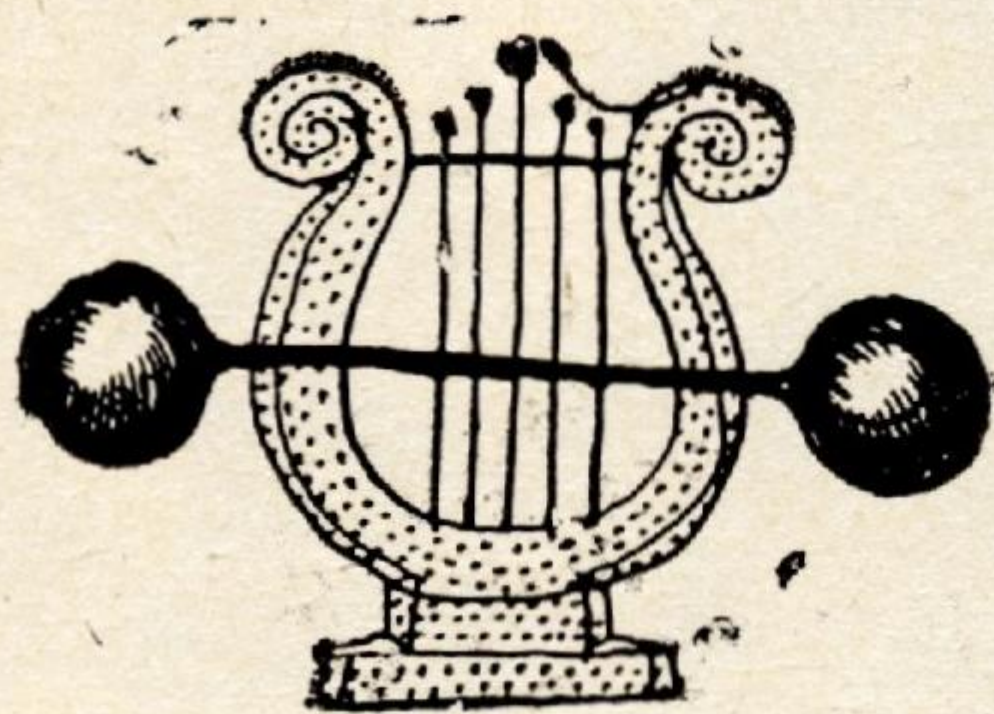
Dva pracovníci v ARTAMA mohou s prostředky, které mají k dispozici, a s nasazením všech svých sil zabezpečit to, co tvoří nadstavbu nad širokou škálou divadelního dění v místech a regionech. Mohou zajistit zobecňování a zužitkování nejlepších výsledků práce amatérských divadelních souborů pro relativně omezený, leč dostačující okruh zájemců. Děje se tak zvláště formou prezentace a konfrontace inscenačních výsledků s nejrůznějšími formami vzdělávání na národních přehlídkách, scénických žatvách a dílnách. Zde má stát, jako subjekt vydávající účelově prostředky, možnost bezprostřední kontroly jejich efektivního využívání. Uvažte, jakou

personální základnu by si vyžádala státní instituce, která by zajišťovala, byť jenom účetně, evidenčně a kontrolně, nejzákladnější existenční podmínky souborů, kterými jsou cítěny prostory ke zkoušení (popřípadě k produkcím) a vznik inscenací.

Stát, to však nejsou jen státní instituce. Jsou to města a obce se svými zastupitelstvy, magistráty. V současnosti i nejbližší budoucnosti bude záležet především na nich, jaké bude spektrum bohatství jejich regionů. Bude záležet na jejich chápání onoho bohatství, na tom, zda v nich zavládne kupčení či prozíravý, vpravdě ekonomický přístup. Záleží však i na samotných amatérských divadelnících, zdali naleznou cestu ke svým zastupitelstvím, zdali budou s to vést praktický dialog, vedoucí k oboplným efektům. Nemálo příkladů takto nalezené cesty je důkazem, že to jde i v nových, radikálně proměněných podmínkách. Koneckonců, obec je tím nejbližším a nejkompotentnějším subjektem, který své investice do zajištění základních podmínek existence souborů může v jejich účelném využití nejlépe kontrolovat.

Amatérské divadlo žije. Žije v klimatu nových ekonomických, politických a kulturních vztahů, tak jako všechny další lidské aktivity. Tyto vztahy jsou takového charakteru, že předurčují i to, kdo žije amatérským divadlem. Žije jím nejintenzivněji právě nastupující nejmladší generace. Je prakticky nezkušená, odborně nepoučená, institucionálně neorganizovaná, výdělečně nečinná, ale je plna opravdového zájmu o získání dovedností a poznatků. Je to víc než zájem, je to usilovné chtění. Zdá se, že fenomén nazývaný amatérské divadlo jí není jen místem setkání s lidmi stejné krve, ale především příležitostí seberealizace prostřednictvím umění. Nelze přitom přehlédnout víru v prosazení dobra, bez stínu škepsu, nihilismu. Morální povinností státu je, aby prostřednictvím svých institucí pomáhal tomu nejperspektivnějšímu. V případě amatérského divadla tak stát činí prostřednictvím ARTAMA na akcích nadstavbového charakteru. Stačí se přijet podívat do Hronova, Chrudimi, Libice n. C., Třebíče, Písku, Rakovníka a dalších míst, v nichž se konají národní přehlídky a dílny. A nejen přijet, chce to koukat s otevřenými očima. Nemůžete pak přehlédnout nízký věkový průměr účastníků, těch, kdo jsou příslibem budoucnosti amatérského divadla, těch, kdo ji právě začínají tvořit.

Milan Strotzer



Ještě k Hronovu:

KLUB MLADÝCH DIVADELNÍKŮ

V propozicích pro účastníky KMD bylo uvedeno, že budou ubytováni v budově Středního odborného učiliště textilního v Hronově - Poříčí. Nevím, jestli slovo ubytování (odvozené od býti, bydlet) naprosto přesně vystihuje atmosféru, která na seminaristy dýchla při vstupu do tohoto objektu. Nehostinnost prostředí určitě ještě znásobil nepořádek a špína v pokojích, učebnách i blízkém okolí, a to prosím nechci hovořit o velice zúžené možnosti dodržování určitých hygienických zásad. Naštěstí tohle všechno neovlivnilo budoucí práci lektorů či seminaristů.

Účastníci klubu se po příjezdu seznámili se svými budoucími lektory. Ti si připravili stručnou charakteristiku své budoucí práce a seminaristé si tak mohli ověřit, zda jejich předběžný výběr semináře i lektora byl ten pravý (případně jej měli ještě možnost korigovat).

Seminář A — lektor Vladimír Zajíc (dramaturg divadla Drak — Hradec Králové), analýza textové předlohy jako východisko herecké a režijní tvorby (Naši furianti). Seminář pracoval odděleně, v klidu a nenápadně. Za všechny seminaristy mohu citovat názor jedné dívky, která nikdy aktivně divadlo nedělala: „Za těch několik dní jsem se naučila způsobu, jak se dívat na divadlo, a ten teď můžu sama rozvíjet dál. Poznala jsem, co může divadlo poskytnout a čeho se můžu držet v případě, že bych sama chtěla něco upravovat.“ (Citováno ze Zpravodaje JH.)

Seminář B — lektor Jakub Korčák (režisér Divadla Plzeň), aktivní analýza textu jednáním (východiskem byly pohybové etudy a rozbor jednotlivých situací hry W. Shakespeara Sen noci svatojánské). Přístup Jakuba Korčáka a výsledky jeho práce byly pro mnohé účastníky překvapením. Jakubovi se podařilo daleko víc, než bylo uvedeno v původní nabídce. Svou otevřeností a vstřícností, potřebou společného „prožití“ celého týdenního semináře, předal skupině i pocit sounáležitosti a potřebu opravdovosti. I jejich závěrečná ukázka práce dýchla na všechny opravdovou potřebou něco společně prožívat a sdělovat. O to těžší bylo asi loučení.

Seminář C — lektor Peter Scherhauser (režisér „Husy na provázku“), elementární řád divadla (praktické seznámení se základními zákonitostmi divadla, pokračující hranice jednotlivých druhů divadla, jeho žánrů, etc.) Peter Scherhauser patří určitě mezi mimořádné osobnosti dnešního divadla. To samo o sobě přitahovalo seminaristy. Lektor je hned

v počátku zavalil informacemi, znalostmi a svými mimořádnými zážitky. Zapojil je do stínového divadla, potom do happeningu před Jiráskovým divadlem. Na některé seminaristy toho bylo příliš mnoho. Nestačili si všechny informace zpracovávat. Někteří byli naopak spokojeni a vděční. Byli i další, kteří cestu ke svému lektorovi nenalezli. Možná, že by bylo lépe říct, že lektor nehledal cestu k nim. Pramení to pravděpodobně z toho, že P. Scherhauser je zvyklý pracovat s lidmi více znalými divadla. Všechno se odehrávalo v jakési profesionální rovině, bez možnosti vytvoření nějakého bližšího vztahu. Ať už seminaristů k lektorovi či seminaristů k sobě navzájem. Nicméně, svůj úkol si Peter Scherhauser splnil.

Seminář D — lektor Milan Schejbal (dramaturg a šéf Žižkovského divadla, režisér), dramatická situace a z ní vyplývající divadelní zákonnosti; praktické seznámení se s jedním ze základních kamenů inscenace z různých pohledů, vzájemné vazby dramatických situací. Ve svém praktickém semináři lektor vycházel ze svých bohatých zkušeností. Po analyzování textu okamžitě vstup na jeviště a práce „na place“. V závěru předvedl seminář D své osobité pojetí báje o Sysifovi. Během několika dnů se podařilo Milanu Schejbalovi a jeho žákům vytvořit „představení“, kterému sice chyběl rytmus, nebyly vždy přesně vybudované situace a vztahy, nicméně si myslím, že bylo srovnatelné i s některými z „představení“ letošní hronovské divadelní žatvy.

A tak už se konečně dostávám k závěrečnému resumé, které provedli sami seminaristé. Hovořilo se o tom, že diskuse s lektory o jednotlivých představeních pomáhaly mladým divadelníkům dobrat se podstaty problému představení. Tam, kde to nefungovalo (P. Scherhauser), měli seminaristé ještě potřebu hovořit o představeních ve společné diskusi všech seminárních tříd, kterou usměřovala vedoucí letošního KMD Jiřina Lhotská. Ti ostatní zase měli pocit, že už bylo vše řečeno, a že diskuse v šedesáti lidech je již zbytečná. Padly i některé kritické názory na výběr představení 62. JH. Střípky a podněty byly zaznamenány a budou předmětem dalších diskusí a úvah nad realizací Klubu mladého diváka při 63. JH.

Na závěr chci poznamenat na adresu seminaristů. V diskusích o divadle, ale i v závěrečném resumé se většinou kritizovalo. Padala i silná slova a nevybíravá odsouzení některých představení. Je naprosto v pořádku, že člověk, který se na divadlo dívá, je chválí či kritizuje.

Je to v pořádku, pokud má člověk dostatečné vědomosti.

Pokud tomu tak není, je zapotřebí „se dozvědět“. Buď sám nebo za pomoci někoho znalého. Hlavně však je potřeba přistupovat k divadlu stejně jako k životu, především s pokorou. To je to, co nám dnes nejvíce schází. Tohle ale už přede mnou řekl na jedné z diskusí Jakub Korčák. Nejsem si jist, zda to všichni pochopili. Proto jsem si dovolil to opakovat.

Vladimír Procházka

Vážení divadelní přátelé,

obracíme se na Vás, příznivce amatérského divadla, tak jako se před více než 63 lety obraceli naši předchůdci na ochotníky. Za účinné pomoci ochotníků z celé republiky uskutečnili myšlenku postavit vlastní ochotnické divadlo z výnosu celostátní sbírky.

28. září 1930 se poprvé otevřela opona Jiráskova divadla v Hronově, aby se zde mohli scházet amatérští divadelníci na nejstarším evropském divadelním festivalu „Jiráskův Hronov“, který je zapsán v mezinárodním kalendáři přehlídek a stal se pojmem v celé Evropě. S daleko menší slávou se po letošním festivalu opona Jiráskova divadla zavřela na delší dobu z důvodů havarijního stavu elektroinstalace a strojního zařízení divadla.

Rekonstrukce jeviště si vyžádá náklady ve výši 4 miliónů korun. Nepodaří-li se tyto prostředky zajistit, je budoucnost divadelní tradice ohrožena a jeviště proslulého hronovského divadla zůstane beze světla i bez zvuku slepé a němé.

Obracíme se proto na všechny, o kterých víme, že osud Jiráskova divadla a divadelního festivalu jim není lhostejný, s prosbou o pomoc. Prosíme o zorganizování sbírky ve vašem divadelním souboru a městě. Stačí vaše dvacetikoruna a bude-li nás 200 000, je Jiráskovo divadlo zachráněno a vaší zásluhou proběhne rekonstrukce tak, aby se 63. Jiráskův Hronov v srpnu 1993 mohl konat na novém, současnou technikou vybaveném jevišti.

Pro opravu a rekonstrukci jeviště a údržbu a modernizaci Jiráskova divadla byla založena „Nadace Jiráskova divadla“, na jejíž konto u České spořitelny můžete posílat případné příspěvky — čís. konta 99950-558/0800 nebo na konto Komerční banky: tuzemské 33323-551/0100, devizové 34278-23651-551/0100.

Nadace je trvalou institucí a jejím členem se může stát každý přítel Jiráskova divadla. Roční členský příspěvek činí min. 1000,— Kčs. Zájemci o členství se mohou obrátit na Hronovské kulturní středisko, Hostovského 242, 549 31 Hronov.

Naši dědové dokázali divadlo postavit — dokážeme ho my zachránit?

Za hronovské ochotníky Vám upřímně děkuje

Ing. Miroslav Houštěk,
starosta města

Jednoho letního dne v Pontarcy. . . a v Žirovnici

I žirovníčtí ochotníci mají své „specifiká“. To hlavní spočívá v tom, že hrají v letním divadle na zámku, v prostoru připomínajícím starořímský amfiteátr: proti prudce stoupajícímu hledišti se tyčí kolmá skála, pod kterou se hraje. Místa je ale dost i na malý orchestrík, umístěný přímo pod první řadou diváků — druhé významné specifikum. Mít k dispozici živou hudbu, to je dnes terno i pro soubor profesionální a málokterá činohra se něčím takovým může pochlubit. Žirovníčtí se též snaží tuto hřivnu patřičně využít. Loni hráli Nebe na zemi, kde se muzikanti na Ježkovi opravdu vytáhli, letos si pak troufli na operetu operet — Mam'zelle Nitouche — čili, jak se kdysi titul překládával — Slečnu Netýkavku.

Řekněme předem, že reprízy mají vysokou návštěvnost, a že to není zdaleka jenom tím, že v létě není široko daleko žádné divadlo k mání, nejenom na pelhřimovském okrese. Jde opravdu o milou a nevšední zábavu, ale přesto nemohu přejít mlčením tvrzení recenzentky týdeníku Hlas '91 (27. 8.): „Její autoři, F. Hervé, H. Meilhac a A. Millaud, nezamýšleli jistě nic víc a nic méně než pobavit, rozveselit a dojmout obecenstvo, které bylo v 80. letech minulého století, kdy byla opereta poprvé uvedena, stejně lačné zábavy jako dnes“.

Mam'zelle Nitouche není zdaleka jen nezávaznou, lehoučkou komedií, nebo alespoň jako taková rozhodně nevznikla. Nemohl jsem se sice zeptat autorů, co svým dílem skutečně zamýšleli, ale

Ludmila Voharčíková jako představená kláštera

foto: M. Konáš





Ludmila Voharčíková jako představená kláštera

foto: M. Konáš

i kdyby chtěli z myslí svých i obecnstva alespoň na chvíli zaplašit vzpomínky na poměrně nedávnou krvavou válku a následující revoluci, nemohli a zřejmě ani nechtěli dietlovsky pomíjet stinné stránky současného režimu, především „vedoucí úlohu“ jistých institucí. V roce 1883 byla Francie císařstvím, v jehož vládnoucí ideologii měly militarismus a bigotnost právě to místo, které o pár let později skandálně odhalila Dreyfusova aféra. Jakákoliv satira na církevní nebo armádní instituce a jejich představitele byla tedy nutně na pováženou. (Na druhé straně s cenzurou to asi nebylo moc zlé, vezmeme-li v úvahu, že již Offenbachův Modrovous je tak nezakrytou kritikou totalitarismu, že při jeho brněnském provozování v 80. letech našeho století člověk trnul v obavách, že každá repríza může být poslední, reakce publika byly skutečně „neukázněné“.)

Rafinovanost autorů při bližším zamýšlení až bere dech. Hlavní postavou je sympatický pokrytec (svým způsobem parodie Mr. Jekylla a Dr. Hyda) — klášterní varhaník Célestin alias divadelní skladatel Floridor. Z titulní postavy se posléze sympatický pokrytec klube — z klášterní chovanky a adeptky stavu řádové sestry se stává na jeden večer operetní subreta a ve finále pak snoubenka důstojníkovy.

Jsou zachovávány klasické aristoteléské jednoty (času a děje); respektována není ona klasicistická přidaná třetí — jednotka místa. Během 24 hodin opíše místo děje kruh: ženský klášter, divadlo, kasárna, klášter. Jde vesměs o prostředí, která se vymykají společenské běžnosti a průměrnosti, do jisté míry i normálu. Platí zde zcela zvláštní pravidla, ve všech třech případech se „hraje hra“ podle přísných regulí. Klášter s dívčím vzdělá-

vacím ústavem „U vlaštoviček“ pro mladé dámy z vyšších kruhů (pokud možno „de“) je mnohostranným protipólem dragounských kasáren (důstojníci rovněž pokud možno „de“). Ne náhodou je velitel kasáren major Chateau-Gibus bratrem velitelky, resp. představené kláštera. Obě prostředí mají být výrazně nonsexuální a asexuální, čímž právě navozují všudypřítomnou atmosféru pikantní erotiky. Mají vychovávat vzory mužských i ženských ctností, a tak spojení jejich dvou šlechtických výlupků (vesměs opačného pohlaví) v manželství je učebnicovým vzorem občanské náležitosti. Vše se uprostřed propojuje v divadle, prostředí herně několikastupňovém, kde vztah mužských představitelů obou „vážných“ institucí k první subretě Corině ústí ve vrcholný konflikt syžetu a naopak vztah varhaníka a poručíka k chovance kláštera celý konflikt řeší.

Politikum hry najdeme samozřejmě až v druhém plánu a celá satira je spíše úsměvná než demaskující, navíc košatě přioděná do řady dalších, méně globálních narážek a parodií, našemu dnešnímu divákovi už často nesrozumitelných. Kupříkladu v kasárnách je vydán povel k předvedení koní jménem Paul a Virginie, což jsou jména hrdinů stejnojmenné preromantické novely B. de Saint-Pierra, při níž čtenářům tekly slzy proudem. U nás by to odpovídalo snad Vilémovi a Jarmile a ještě by to nebylo ono.

Jestliže při loňském nastudování revue V+W jsme oceňovali především hudbu, letos tomu bylo naopak. Orchester zřejmě přistoupil ke zkouškám až na poslední chvíli, a tak ani při čtvrté repríze koncem srpna nehrál příliš čistě, o zpomaleném tempu nemluvě. Místy jsme až obdivovali hlavní představitelku Věru Masopustovou, že se nedala falešnými tóny

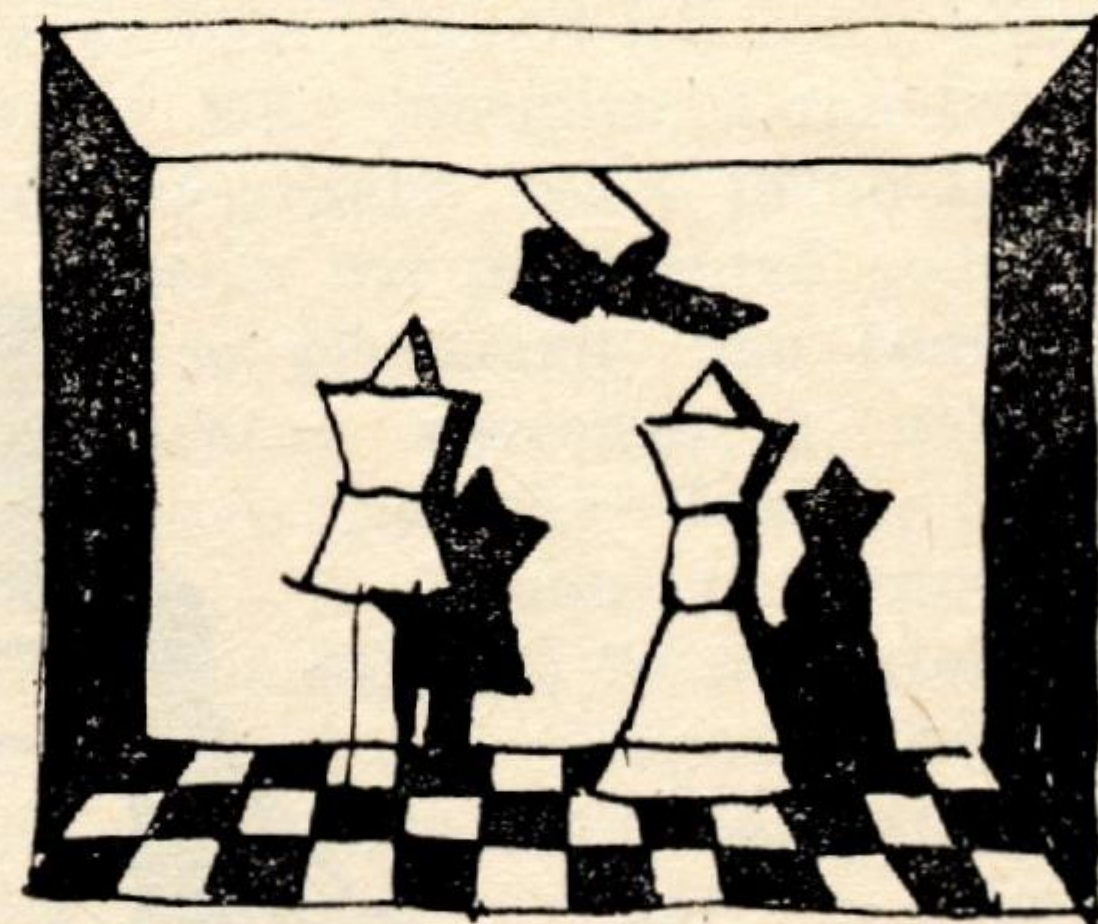
splést a vytrvale zpívala to své, resp. Hervéovo. „Technologie“ amatérského nastudování zpěvohry by měla být opačná, než se v tomto případě stalo. Je třeba nejdříve několik měsíců zkoušet pouze hudební čísla a teprve po jejich zvládnutí hudebníky i herci přejít k vlastní inscenaci. K naší lítosti byla škrtnuta i jedna z nejhezčích písní kusu (Pánové, já vás zapřísahám), snad proto, že sbor důstojníků by neuzpíval předepsané odpovědi (Floridor skoro pravdu má).

Pochvalu zaslouží především režisérka E. Pokorná a jí vedení představitelů hlavních rolí, vedle titulní především P. Koudelka v ústřední dvojroli a L. Voharčíková jako představená kláštera. Všichni hráli skutečně, kdykoli byli na scéně, nečekali očividně na narážku, jako někteří ostatní. S výjimkou majora — K. Pokorný — chybělo ostatním páňům více vojenského chování, snad že nebyli na vojně anebo již dnešní naše armáda vojenské držení těla nevyžaduje? (A ještě vám kradli zbraně, pane Dobrovský!) Zvláště pak je třeba zmínit komickou epizodu Lorieta (J. Kašparů) s majorem a vůbec všechny komické scény vyšperkované aktuálními improvizacemi. Z dalších dam jmenujme především představitelku Coriny J. Klačkovou.

Letní stagiona žirovnických by měla být v zájmu celého regionu nejenom udržena, ale pokud možno i rozšířena; doufejme, že její zdaleka ne jenom kulturní význam si komunální představitelé plně uvědomují. Dobrým příkladem jim v tom jsou někteří místní podnikatelé, kteří ochotníky tak či onak (finančně či svými výrobky) sponzorovali. Stavební firma Voharčík a spol., J. Prantl (uzeniny), firma Tip-Top (pečivo), P. Matějček (zeleň), p. Častová (maso).

S postupující samosprávou obcí stane se úroveň společenského ruchu a života vůbec věcí nejenom podnikatelů, ale všech občanů. Kulturní prestiž města bude přímo úměrná jeho prosperitě. Žirovnice má v tomto ohledu zásluhu svých divadelníků před okolními často i většími obcemi nesporný náskok.

Petr Pavlovský



TAK TROCHU PŘÁNÍ K NOVÉMU ROKU 1993

Při vší skromnosti musím konstatovat, že náš **divadelní spolek Verva** je kolektivní génius. Nejen, že nemáme režiséra a představení se vlastně režírují „samospádem“, ale dokonce společně tvoříme texty. Jako tehdy, kdy jsem byla požádána (ba pověřena), abych pro naši pohádku o kočkách vytvořila závěrečné verše. Kamarádi to pravda vyjádřili pregnantněji, neboli povídali cosi o mém básnickém střevu, nicméně jsem se úkolu ujala a — políbena Múzou — jala se veršovat.

Inspirace vydržela na veršíky „Sluníčko už plaší stíny / skončily nám kočičiny / o něž jsme se, naši milí / s vámi rádi podělili /. Teď si dáme miskou mlíčka / stočíme se do klubíčka“ ... a pak mi to přestalo básnit. Marně jsem si hlavu lámala až do příští zkoušky, abych svůj bolavý myšlenkový přechod svěřila svým spoluhercům. Nutno jim přiznat, že problém ihned vzali za svůj a přemýšleli, až jsme vymysleli krásné zakončení „a než začnem příst a spát, můžete nám zatleskat“. Čímž jsme nejen zakončili text pohádky, ale také si zajistili potlesk, neboť na výše zmíněný apel musí přece každý divák zareagovat. Dodnes ovšem nevím, kdo byl šťastným nálezcem onoho památného dvojverší.

Nu a tak mne napadá, že snad i v tomto je půvab našeho amatérského divadelnictví. Je sice příjemné scházet se s přáteli, ale mají-li schůzky ještě navíc nějakou konkrétní náplň, když společně něco děláme a uděláme a pak ani nevíme, kdo je vlastně autorem, to opravdu má „něco do sebe“.

Amatér se ostatně má také pořád na co těšit. Od jedné premiéry ke druhé, pořád se něco děje, něco je před námi — já vlastně díky divadlu nedovedu pochopit lidi, kteří se nudí. Samozřejmě, v dnešní době, kdy se tolik zdůrazňuje činnost vážná a především ekonomicky přínosná, zní tyto naše životní názory možná až naivně.

Leč promiňte autorce článku, která vystudovala klasickou filozofii, že zase

uvede malou reminiscenci na téma „už staří Římané“. Tedy staří Římané, když povolili některému vojevůdci slavit triumf (což byla největší pocta, které se smrtelníkovi mohlo dostat), postavili se na triumfální vůz a projet za jásání davů Římem, tedy staří Římané na onen slavnostně vyzdobený vůz za záda oslavovaného vojevůdce postavili také otoka, toho z nejubožejších, jehož úkolem bylo co chvíli pošeptat do ucha svého pána slavnou větičku „Ohlédni se a pomni, žeš jenom člověk“.

Chytré, že? Nepotřebovali bychom dneska také takového otoka, který by nám, pyšným pánům tvorstva, občas připomenul, že jsme jen lidé? A není právě činnost tak lidská a nedokonalá jako naše, prospěšná právě tím, jak nás zase dělá lidmi, jak dává některým slovům zase jejich původní smysl?

Nám se v našem divadelku něco podobného stalo onehdy při zkoušení Vodseďádkovy Komédie o Libuši a dívčí vojně. Zkoušeli jsme scénu Libušina proctví, nějak to pořád nešlo, tu někdo neuměl text, tu zase stoupl na místo, kde neměl vůbec být. Ale nakonec se k nějakému výsledku dospělo. Libuše, tedy naše Hanka, vztáhla ruce k nebesům, my, její věrný lid, jsme se shromáždili a Libuše začala věštit. Mluvila o bohatství a kráse české země, o nádheře kolem ní, kráse budoucí Prahy, varovala před nescorností a prosila bohy o přízeň. A pak skončila a najednou nastalo ticho, takové zvláštní ticho a strašně dlouho trvalo, než se soubor vzpamatoval a začalo se zase mluvit a zkoušet.

Tedy kdybych si do nového roku mohla něco přát, tedy kéž stále zůstane trochu té netržní naivity, kéž si občas láme hlavu nad nedokončenými veršíky a společně je končíme a kéž nám občas mohou vstoupit do očí slzičky dojetí. Prostě ať ani v tomto roce, na jehož konec a průběh zatím nevidíme, nemůžeme mít otoka, který by nám připomínal, že jsme jen lidé.

Libuše Zušáková

Trůny jsou dobré na dřevo



Úhor brněnského amatérského divadelnictví poněkud zúrodnil soubor Carmina, pracující pod patronací Kulturně vzdělávacího střediska Brno I. Scházejí se v něm mladí lidé okolo dvacítky (hlavně středoškoláci a vysokoškoláci) a je jich také zhruba tolik. Za svého dvouletého působení se dosud věnovali pohádkám pro děti (Strašidlo Bublifuk aj.). Nyní se v první inscenaci pro dospělé pokusili o poměrně náročné sousto — hru brněnského autora Vladimíra Fuxe Hamlet IV. aneb Cirkus Elsinor. Svou prapremiéru měla před třiceti roky v Satirickém divadle Večerní Brno, které ji také před nedlouhým časem znovu v režii Evžena Sokolovského nepřilíh zdeřile obnovilo.

Římská číslice v názvu naznačuje, že tato předloha se hlásí ke svým předchůdcům — k tragédii W. Shakespeara, moralitě J. Laforgua a především k adaptaci E. F. Buraiana (1937). V. Fux spolu s původním inscenátorským týmem posunul Burianovu verzi směrem k poetice Osvobozeného divadla a v metafoře zločinného elsinorského dvora ji zacílil proti jakékoli omezené, degenerované moci, postavené do kontrastu s plebejsko-intelektuálním pohledem dvojice hrobníků. Svého času byl Hamlet IV. jedním z prvních titulů Večerního Brna, které přecházely od komunální satiry k divadlu jakožto politické tribuně, přičemž se stále hlásily ke kabaretním východiskům své scény. Poučenějšímu obecnstvu přinášely inteligentní humor, plný zcizujících momentů, narážek i jazykové dravosti.

Žádný z herců Carminy přirozeně nemůže pamatovat původní odvážné nastudování s kumštýřským formátem Lubomíra Černíka nebo Ladislava Suchánka, od nichž vycházel také spolutvůrský přínos. Vystupující shodou okolností přesně na těchž prknech, v dnešním Divadle u Jakuba, pustili se do inspirativní předlohy odvážně a po svém: s respektováním jejích kvalit včetně chytrých songů a melodické, patinu doby svého vzniku ne-



soucí „retro“ hudby Ladislava Štancla (živě ji hraje na jevišti umístěná čtyřčlenná kapela — klavír, trubka, basa a bicí), ale zároveň bez přehnané úcty. Přes nejeden textový aktualizací zásah a současné narážky z tehdejší peprné antitotalitní satiry, dopřávající divákovi otevřené nebo alegorické pojmenování negativ, která cítil kolem sebe, jistě už leccos vyvanulo. Naplno se však uplatnila radost z hravosti početné party, jež se sice potýká s evidentními nedostatky a neobratnostmi, ale svého koníčka sedlá s nefalšovanou chutí a nadšením, scénický zpěv zvládá bez mikrofonu a playbacků (trochu horší už to je s pohybovou složkou) a u zcela naplněného hlediště svých vrstevníků má bezprostřední, doslova fandovský ohlas.

Režisér Jiří Richter, zaměstnanec KVS s předchozí jevištní praxí, se soustředil za choreografické spolupráce hostujícího Rastislava Gajdoše na základní parabolu panoptikálně pokleslé vlády, vnitřně neschopné a navenek střídavě vulgární, pseudolidově žoviální nebo kruté, založené na všeobecné přetvářce a klamu, jejíž „trůny jsou dobré na dřevo“ a která se sama posléze zničí. Jednoduchou, nápaditostí právě nehýřící scénu Jiřiny

Stupkové a hrajícího Petra Žaloudka (herec William) s dominantou zlatavého trůnu průběžně představují dva černoši v kombinézách, posléze představitelé šlechticů Rosenkranze (Richard Šťastný) a Guildensterna (Jaromír Kubíček). Nastudování, v němž jsou některé role alternovány, je chápáno jako naprosto kolektivní záležitost, kdy momentálně nehrající sólisté zůstávají součástí tančícího chóru a setrvávají stále přítomni vzadu nebo po stranách jeviště.

Herecké výkony jsou sice trochu disparátní, ale najdeme tu na debutanty oceněhodné kreace, podmíněné zřejmě i tím, že režie dala interpretům dostatečnou volnost a někteří z nich toho dokázali využít směrem k nadsázce a ostré karikatuře. Platí to např. o perfidním uzurpátorovi králi Fengovi, v němž Marek Joska s vycpaným panděrem a přibouzlým výrazem obličeje dobře a bezmála ležérně charakterizoval ustrašenou i zpupnou omezenost tohoto šklebivého otlementce. Solidně mu sekundovala manželkou pohrdající a vraždící královna Geruta (Ludmila „Žužu“ Doxanská) a zejména pantomimicky zdatný Jiří „Fernet“ Kutálek jakožto kancléř Polonius — odpudivá, plešatá, hrbatá a obrýlená

kreatura, zákeřná, devotní a v šouravé chůzi fízlovsky čenichající. Oporou večera byli pak oba vzájemně odlišeni a dobře sehraní hrobníci (Jiří Richter, Petr Hora), zvládající své důležité komentátorské předscény s citem pro zesoučňující oživení (postupně mění partajní „placky“, mluví se tu — jak jinak — o politických stranách a jejich představitelích, sametové revoluci, federaci, kupónové privatizaci, televizním programu atp.), pro spolehlivé umístění „fóru“ i se smyslem pro vkusnou parodii. Vedle eroticky vstřícné, pěkně zpívající Ofélie (Miroslava Budíková), jejího hrdého bratra Laerta (Jan Cempírek) a kočovné herečky — šansoniérky Kata (Dana Zachárníková) zůstal bez bližšího výkladu bohužel sám bíle kostýmovaný Hamlet Zdeňka Polácha, navíc velmi nepečlivě mluvící.

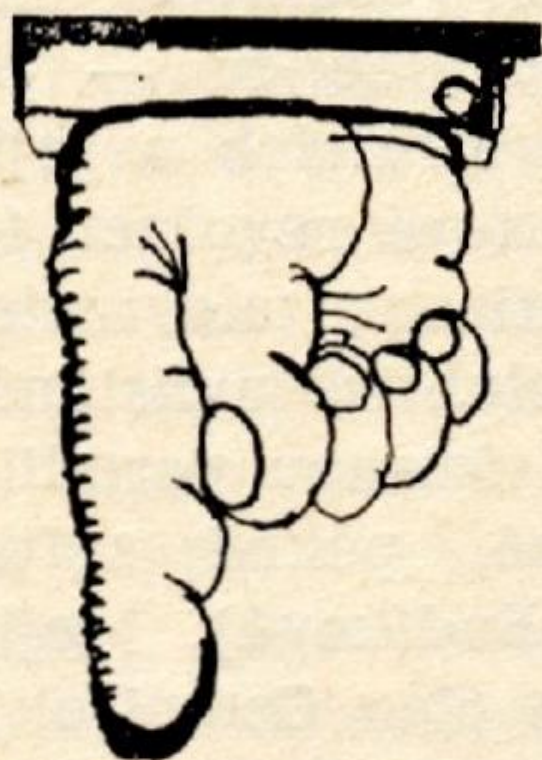
Dvouhodinový „aktuální cajťštyk o neaktualitách“ Hamlet IV. má v podání talentované brněnské Carminy podobu temporytmicky hybného a svěžího představení, nejednou poněkud překvapivě vtipnějšího a zábavnějšího nežli archaicky reminiscenční nastudování samotného Večerního Brna před třemi lety.

Vít Závodský

Soubor Carmina Brno — skupinové foto z představení Hamlet IV. od Vladimíra Fuxe, foto: archiv



Soudničky na jevišti



Amatérské Divadlo Hanácké obce Prostějov projevilo při své premiéře Paragrafy z pavlače dramaturgickou vynalézavost. Hrající režisérka Jana Hrušková si po pečlivé přípravě vybrala, zdramatizovala a do vhodného celku propojila šest prozaických soudniček (Pan Volše na veselce, Hodina počtů, Husí drůbky, Pan Šlejška je chlap od „Eš“, Slečna Upejpavá) novináře Františka Němce, pokračovatele tradice Jaroslava Haška, Rudolfa Těsnohlídka, Karla Čapka, Karla Poláčka a dalších mistrů tohoto oblíbeného žánru.

V každé z původně navzájem nezávislých sekvencí vystupuje pouze málo postav (většina herců proto může vytvářet více figur) a celý program je určen pro komorní klubové prostředí s těsným kontaktem s obecenstvem. Výprava proto vystačí s několika kousky nábytku a aktéři si ji vždy (ovšem s rizikem zbrzdění temporytmu) obměňují sami. Dbá se přitom na veristicky přesné dobové kostymování včetně účesů a rekvizity — papíříčko, cvikr, nitěné rukavice, šáteček apod. Režisérka jako by se pokaždé znovu rozhodovala, zda má jednotlivé výje-

vy psychologicky rozehrát a dopřát jim chvílemi až maloměšťácky důležitou obřadnost, nebo naopak vyhrotit je do anekdotické zkratky, střihů a black-outů. První přístup se nejúčinněji uplatnil v oceněnihodné závěrečné partii o staropanenské slečně Upejpavé (Jarmila Nováková), kde před námi s nostalgií bezmála šrámkovskou plasticity vystala nešťastná opuštěná bytost žijících v plánných iluzích a potlačované přirozenosti. Také jiné povídky nemají daleko k tragikomickému lomu, když za zdánlivě nicotnými, banálními každodenními situacemi starých mládenců, lapaných vdovců, podváděných partnerů, opilců, žárlivých manželů, tchýní, bytných apod. vystupují hořké, smutné nebo jemně ironické životní podtexty.

Režisérka nápaditě vyřešila rovněž zarámování příběhů, a to jednak mluvícím soudcem v taláru (Libor Suchánek), který jednotlivé aktéry coby obžalované předvolává, jednak hospodským prostředím, v němž se ozývají příznačné „flekovské“ písničky při harmonice, zpravidla se vhodně vázící na děj epizod. Paragrafy z pavlače, které v původních režisérčiných představách chtěly zabíhat až do ionscovských dimenzí, dostaly tak zajímavou oscilaci mezi působivou člověčinou (soubor nedávno precízně inscenoval Čechovovy aktovky Medvěď a Slzy, které svět nevidí) a kabaretním vylehčením, jež podle nálady hlediště dovoluje nakonec přejít ve společný zpěv „hašlerek“. Třeba rovněž vyzdvihnout interpretační vyrovnanost celého kolektivu s individuální schopností tu kterou postavu vždy samostatně uvést a její jednání průběžně komentovat. Nejzaměstnanějším hercem večera byl zkušený Jan Hlaváč, který se v typově podobných, a přece dostatečně diferencovaných figurkách objevil hned v pěti soudničkách.

vz

Soudničky na jevišti: Nejzaměstnanějším hercem byl Jan Hlaváč (Fadrhons) na snímku s Janou Hruškovou (Vajtrová), foto: S. Hemzal



KLICPERA Z VIZOVIC

S dramatickým dílem obrozeneckého autora Václava Klimenta Klicpery setkááme se na našich amatérských jevištích dosti často. K jeho jevištně vděčným kvalitám totiž patří schopnost vynalézávé fabulace, komediální hravost i osobitá jazyková rovina. Divadelní soubor Městského kulturního střediska Vizovice sáhl nyní po jeho populární veselohře Ženský boj.

Vhodnou zábavnou předlohu s motivem posléze usmířeného klání zneprátených a zároveň po sobě toužících mužů a žen zvolili Vizovičtí v dramaturgické úpravě Jaromíra Pleskota. Režisér Jiří Juřina, herec Městského divadla Zlín, vytvořil vcelku solidní zábavné nastudování, doprovázené hudbou Petra Zádrapy. Dbal na scénickou spádnost klíčových situací, méně si pak všímal archaicky příznačné klicperovské řeči. Z početného hereckého obsazení si lépe vedla dámská část souboru, především Marie Vitmanová jako bojovná feministka Božena a Eva Hábová coby její družka Silka. Živou kresbou robustních charakterů zaujali rovněž Petr Stloukal (autoritativní sudí a Boženin manžel Storoh) a Zdeněk Kundera (žvanivě se naparující Rapota). Nejnápadnější složkou vizovického nastudování, jež bylo úspěšně uvedeno také na letošní 10. jihomoravské divadelní přehlídce v Blansku, zůstala však (na rozdíl od disparátních kostýmů téhož autora) nepopisná výprava Oldřicha Krajíčka; pomáhala divákovi v orientaci bez zdržování představami, přispívala k nadhledové aktualizaci klasického textu a dávala dostatek možností pro vtipné herecké akce. Vedle zavěšených suchých stromků (symbolu to hory Sněhovky a vůbec zdevastovaných Krkonoš) představovala její hlavní prvek pyramidu obyčejných kartonových krabic, a to včetně současných firemních nápisů.

vz

Evropské centrum AITA/IATA

Už v loňském roce vyvolal bouřlivé diskuse návrh na ustavení nového subjektu Evropského společenství amatérského divadla (ECAT) o založení Panevropského střediska pro informace a koordinaci. Opíral se o fakt založení Společného trhu a vytváření Evropského společenství. ECAT mělo sdružovat dvanáct národních středisek AITA/IATA z členských zemí ES se síd-



Divadelní soubor Městského kulturního střediska Vizovice
V. K. Klicpera: Ženský boj, režie Jiří Juřina, foto: S. Hemzal

lem v Bruselu, Luxemburgu nebo Strasburgu. Hlavním smyslem mělo být získání dalších finančních prostředků mimo obvyklé cesty, posílit evropskou spolupráci a přispět tak k evropské integraci. Panevropské centrum se sídlem v německém Lingenu mělo napomáhat třem stávajícím regionálním sekcím (tj. Středoevropské = CEC, Severoevropské = NAR a latinské = CIFTA), koordinovat jejich aktivity a rozšířit spolupráci v oblasti amatérského divadla na další státy, které dosud stojí mimo regiony, např. Španělsko, Portugalsko, Řecko, Turecko a další.

Konečné slovo musel přinést Světový kongres AITA/IATA, který se konal v červenci 1991 v norském Haldenu. Ukázal, že návrh založit ECAT, není průchodný. Zejména státy, které stojí mimo evropskou dvanáctku, namítaly, že návrh je nedemokratický, neboť diskriminuje další země, preferuje hospodářsky nejrozvinutější země. Navíc komplikuje stávající struktury, aniž by posoudil jejich efektivnost. Navrhovatelé zdůvodňovali, že Evropská dvanáctka pouze ECAT založí, ale posléze bude sloužit celému amatérskému divadlu. Pokud jde o Panevropské centrum, byla vyslovována obava, aby se nastalo řídicí strukturou.

Usnesení kongresu nedoporučilo založit ECAT, vyzvalo členské země Evropského společenství, aby založily stálý výbor, který se bude ucházet o finanční prostředky, použitelné na aktivity pod záštitou AITA/IATA. Panevropské centrum bude ustaveno jako servisní orgán, jenž v žádném případě nebude ovlivňovat autonomii a odpovědnost existujících regionů AITA/IATA. Zahrne všechny členské země evropského kontinentu. Na jeho činnost bude dohlížet odpovědná komise složená ze zástupců tří regionálních sekcí, dále z prezidenta a generálního tajemníka AITA/IATA a ředitele Divadelně pedagogického institutu v Lingenu Norberta Radermachera. Zástupci regionů byli voleni na valných hromadách přímo v Hal-

denu. Za CEC byla zvolena paní Alena Štefková, za NAR Nor Alf Hemming, za CIFTA Francouz Jacques Lemaire.

Definitivní název tohoto orgánu je Evropské centrum AITA/IATA, jeho činnost byla zahájena 24. ledna 1992. Řídící komise si jako svého předsedu pro rok 1992 zvolila pana Lemaira. Středisko podle svého statutu si klade tyto cíle a úkoly:

- podpora panevropské spolupráce ve všech oblastech amatérského divadla včetně oblastí příbuzných (např. dramatické výchovy)
- koordinace a zlepšení informačního toku a komunikace mezi třemi evropskými regionálními sekcemi,
- podpora dalšího rozšíření výměn mezi divadly, studenty divadelních škol ze **všech** evropských zemí,
- vybudování spolupráce v oblasti mládežnického divadla prostřednictvím dílen, festivalu, táborů a školních divadelních týdnů,
- ekonomická podpora všech zajímavých projektů plánů ve všech oblastech amatérského divadla včetně divadelní vědy a dramatické výchovy
- organizování odborných kongresů, konferencí a festivalů ve spolupráci s divadelními organizacemi (např. II. světový festival dětského divadla, Lingen 1994, mezinárodní divadelní tábory apod.),
- podpora a pomoc při budování a činnosti organizačních struktur amatérského divadla v evropských zemích a regionech,
- zpracovávání projektů a realizace programů výchovy a dalšího vzdělávání, např. pořádání kursů pro režiséry, pedagogy apod.,
- vybudování informační banky (zahrne festivaly, organizace, instituce, subjekty, prostředky veřejné komunikace, experty) a šíření informací v němčině, angličtině a francouzštině
- sestavování a vydávání informačních brožur, nabídek, kalendářů apod.

V období 1992/93 hodlá Centrum kromě budování databází vydat Kalendář amatérského divadla na rok 1993, uspořádat I. mezinárodní tábor hudebního divadla v Syke (ve spolupráci se Spolkovou společností pro hru a divadlo, divadelními a odbornými organizacemi v Dolním Sasku a Spolkem německých hudebních škol), realizovat společné pracovní setkání na téma „Perspektivy evropské spolupráce v oblasti amatérského divadla“, odbornou konferenci k otázkám metodiky a didaktiky v dětském a mladém divadle, mezinárodní multidisciplinární a multidruhový divadelní projekt v Gelsenkirchen, léto 1993. V oblasti partnerských výměn hodlá podporovat zejména dětské a mládežnické skupiny.

Centrum dostává finanční zdroje z několika stran. Nejvíce přispívá město Lingen a spolková vláda. Díky tomu je organizace skvěle technicky vybavená např. nejnovější počítačovou technikou. To trochu kontrastuje s velmi chudým světovým sekretariátem AITA/IATA v Kodani, kde je údajně jeden počítač a psací stroje.

Nicméně, byť nikdo nepochybuje o užitečnosti a potřebnosti takové organizace, objevují se některé otázky. Lingen má tendence chovat se spíše jako evropský sekretariát AITA/IATA, tj. obcházet stávající regionální sekce a jejich sekretariáty, ale zároveň také jednotlivá národní střediska. Avšak pouze ta by měla být kompetentní k dobrozdání o jednotlivých subjektech, které se v Lingenu ucházejí o finanční podporu. Zatím vypadá situace tak, že každý, kdo si napíše, dostane. Na nedávných valných hromadách regionálních sekcí shodně zazněl požadavek, aby o použití finančních prostředků nerozhodovalo Centrum, ale ona řídicí komise. Jde o to, aby se žádosti, projekty, nabídky sešly k určitému termínu a byly tak porovnatelné a zároveň, aby národní střediska měla možnost vyjádřit se. Zdá se, že klíčovým úkolem je vybudování databanky, jemuž však musí předcházet koncepční představa, jak efektivně a spolehlivě získávat informace a dále jak lingenskou databanku propojit s databankami v jednotlivých zemích. Není ani jasné, zda všechny informace budou šířeny bezplatně. Znovu byla nastolena otázka poslání Centra. Jednoznačně je to ve smyslu motta AITA/IATA „Understanding and education through theatre“ zlepšení komunikace v Evropě a podpora všech iniciativ, které přispívají k utváření lidského společenství prostředky divadla a rozvíjejí evropskou divadelní tradici. O těchto otázkách by v listopadu 1992 měla jednat řídicí komise.

Pro informaci uvádíme adresu Evropského centra:

Europäisches Zentrum AITA/IATA, Karolinenstrasse 11, D-4450 Lingen (Ems), Germany, tel. 0049 591 82487, fax. 0049 591 51101.

Lenka Láznovská

Kapitoly z dějin českého dramatu po roce 1945-XVII.

VÁCLAV HAVEL

V předchozím díle našeho cyklu jsme naznačili, že už za I. Vyskočila se v Divadle Na zábradlí začal formovat specifický pohled na svět v absurdních paradoxech. Jinými slovy, Zábradlí se, kromě jiného, stalo počátkem 60. let místem vstupu výrazného světového stylu **absurdního divadla** do českého prostředí.

Hned úvodem je na místě označení „absurdní divadlo“ zpochybnit, zvláště pro jeho českou podobu. Ostatně V. Havel jako jeho vrcholný reprezentant tak činí dodnes. Lépe je hovořit o **modelové dramatice**, tím totiž postihneme základní metodu i podobu této skupiny her přesněji.

Termín absurdní zase poukazuje k obecnějším impulzům vzniku tohoto dosud po válce nesporně nejvýraznějšího a nejvlivnějšího divadelního směru. Tak trochu se opakovala těsně poválečná situace, kdy přirozeně naplnil celoevropské myšlenkové klima existencialismus. I modelová dramatika vyrůstala z obecného životního pocitu marnosti nad absurdností vysoce technické, přepolitizované a přecivilizované společnosti, z pochybností nad smyslem vysoce proorganizovaného a tím odlidštěného způsobu života, který přineslo poválečné dvacetiletí spotřební civilizaci Evropy a USA. Odtud vycházelo, volně řečeno s V. Havlem, „radikálně zpřítomněné téma krize smyslu nebo jeho ztráty“, proto chtěla modelová dramatika varovat před „základním nebezpečím soudobého lidství“, které ohrožuje každého z nás, před ztrátou lidské identity (V. Havel v besedě Dramatici o dramatu, in: O divadle 1, Praha 1990, s. 39nn.). Je nápadné, jak se tyto pocity sice v různých podobách, nicméně shodně objevily na obou stranách rozděleného světa. Zprostředkované informace o nové absurdní dramatice k nám sice pronikaly nejméně od poloviny 50. let, Havla výrazně ovlivnila četba Ionesca a Becketta, i J. Werich chtěl přeložit a hrát Čekání na Godota v divadle ABC, ale důležitější byl prožitek domácí podoby onoho obecného myšlenkového klimatu. Kmotrem českého modelového dramatu se stal F. Kafka a později možná větší vliv než autoři absurdních her měl na naši produkci Friedrich Dürrenmatt svojí intelektuální skepsí a sarkasmem.

Nechme však další výklad na příště, abychom ušetřili prostor a mohli otisknout výjimečně celou hru, a sice pozapomenutelný text V. Havla **Anděl strážný**. Je to urverze pozdější rozhlasové hry z roku 1968, údajně napsaná přímo pro Divadelní noviny, patrně v době uvedení Zahradní slavnosti Na zábradlí (tedy v letech 1963–1964). Podrobněji se k tex-

tu vrátíme, pouze podotkneme, že je to přímý předchůdce pozdějších textů typu Audience a zároveň reprezentuje i stav českého modelového dramatu na samém počátku jeho existence.

Josef Herman



VÁCLAV HAVEL ANDĚL STRÁŽNÝ

Původní aktovka; psáno pro Divadelní noviny

Přetištěno z Divadelních novin VII, 1963/64, č. 10–11, s. 10

(B sedí u malého kavárenského stolku a opravuje jakousi korekturu. Přichází A.)

- A: Je tu volno?
 B: Prosím. — (Pauza, A přisedá, B pokračuje v práci.)
 A: (po chvíli): Hezké počasí, co?
 B: Ano — slunce svítí.
 A: Myslíte, že to vydrží?
 B: Těžko říct. — (Pauza, B opět pokračuje.)
 A (sahá po zapalovači): Můžu?
 B: Samozřejmě. — (A si zapálí, pauza.)
 A: Co že dnes nejste v redakci?
 B: Musím v klidu dodělat — vy mě znáte?
 A: Ovšem! Můžu se od vás napít?
 B: Prosím. (A pije) — a odkud, že jsem tak smělý?
 A: Především z vaší práce! Mám doma všechny vaše hry a pravidelně navštěvuji vaše premiéry.
 B: Vážně? To mě těší.
 A: Mimoto o vás často mluvíme s kolegy u nás v úřadě — vaši práci všichni se zájmem sledujeme a vaše úspěchy nás pokaždé velice potěší — i když, pravda, někdy si nejsme jisti, jestli trochu nepřestřelujete — ale o tom nemá smysl teď mluvit! Já si kousnu, ju?
 B: Prosím — prosím — nemám objednat ještě?
 A (jí): Zatím ne.
 B: A mohu se zeptat kde pracujete?

- A: Na tom nezáleží. No a potom máme ještě taky řadu společných známých.
 B: Jo?
 A: Jeden čas jsem s vámi jezdil každé ráno v tramvaji.
 B: Kdy to bylo?
 A: Párkrát jsem bydlel nedaleko vás na letním bytě.
 B: Vy jezdíte také do Všenor? To je výborné!
 A: A nedávno jsem vedle vás stál, když jsme o přestávce jakési konference byli — no však víte kde!
 B: To jste byl vy? Velice mě mrzí, že jsem vás hned nepoznal! Nechcete se ještě napít?
 A: Už ne. Nemůžete přece znát každého, kdo zná vás!
 B: Vás bych ale měl znát! Jsem rád, že jsem vás poznal.
 A: Já také. (Dlouhá rozpačitá pauza.)
 B: Ale stejně — je to náhoda, že jsme se tady tak to — že jo? He, he, he.
 A: Notak víte — ona to vlastně není náhoda!
 B: Jakto?
 A: Byl jsem za vámi v redakci, a řekli mi, že jste tady.
 B: Vy jste mě hledal? A mohu se zeptat —
 A: Jak bych vám to řekl — podívejte — já, já vám prostě tak nějak upřímně fandím — fakt!
 B: Jste laskav.
 A: Vaší práce si velice vážím.
 B: Děkuji.
 A: No a prostě vám chci za každou cenu pomoci!
 B: Pomoci?
 A: Jsem totiž takový zvláštní člověk: vždycky si někoho oblíbím a pak bych se pro něho mohl roztrhat! Však mi taky kolegové u nás žertem říkávají: ty se z těch umělců jednou zblázníš! He, he, he.
 B: He, he, he.
 A: He, he — no nic, prostě a jednoduše jsem se rozhodl, že pro vás udělám všechno, co bude v mé moci. Nepůjčil byste mi kapesník? Mám totiž hroznou chřipku a nerad bych špinil svůj.
 B: Prosím — prosím — samozřejmě — promiňte, ale mohl bych se zeptat — když dovolíte —
 A: Nedělejte, že nevíte, o co jde!
 B: Skutečně nevím — ostatně nejsem si jist, jestli si vůbec zasloužím, abyste —
 A: Nač ty ohledy? Vy umělci máte pořád nějaké zábrany! Kdybych vám nechtěl pomoci, tak bych vás přece nevyhledal! Máte hezkou vázanku.





B: Je to dárek od matky.
A: Tak si ji nechte, no!
B: Proboha, tak jsem to nemyslel! Tady ji máte! (B rychle sundává vázanku a dává ji A, který si ji zkouší.)
A: Sluší mi, co?
B: Velice! Když dovolíte, já ale nevím, v čem bych — momentálně potřeboval pomoc — chápejte: nemyslím to tak, že bych snad nechtěl.
A: Zase začínáte? To mě chcete vážně rozzlobit?
B: Nerozuměl jste mi, vím, že potřebuji vaši pomoc jako sůl, ale nevím jenom přesně v čem.
A: Tak podívejte, budu docela otevřený: jste celkem mladý, zachovalý člověk.
B: Myslíte?
A: Vydobyl jste si už všeobecné uznání.
B: To je trochu přehnané.
A: I nějaký ten peníz si vyděláte, leccos už ostatně máte uloženo.
B: Něco bych měl.
A: U žen máte úspěchy.
B: Notak.
A: Jen nezapírejte, vy lišáku!
B: Tak tedy — ano.
A: Jinými slovy: život máte před sebou!
B: Jste milý! Právě proto jsem ale trochu na rozpacích — když mluvíte o pomoci — nebo mi snad také hrozí nějaké nebezpečí?
A: To záleží na vás!
B: Na mně? Tomu nerozumím.
A: Když si necháte poradit, nic vám hrozit nebude!
B: A když si nenechám poradit?
A: Víte co? Nechme toho!
B: Ježíši tak jsem to nemyslel! Hrozně rád si nechám poradit! Chtěl jsem se jenom zeptat, co mi vlastně hrozí.
A: Když si necháte poradit, tak nic. Nemáte ještě jeden kapesník?
B: Ano — ano — před chvílí jsem jich koupil šest — vezměte si všechny — a co by mi tedy hrozilo, kdybych si nenechal poradit?
A: Máte život před sebou a byl by nesmysl, abyste všechno, čeho jste pracně dosáhl, ztratil pro nějakou hloupou maličkost!
B: To určitě! Jakou maličkost?
A: Holíte se?
B: Každé ráno!
A: Díváte se přitom do zrcadla?
B: Ovšem!
A: A nevšiml jste si dosud na sobě ničeho?
B: Čeho jsem si měl všimnout?
A: Jen si vzpomeňte!
B: Skutečně nevím, co máte na mysli.
A: A co vaše uši?
B: Mé uši? Co je s nimi?

A: Nikdy jste si nevšiml jejich velikosti?
B: Trochu mi odstávají — ale nechápu, jaký to má vztah k mé budoucnosti!
A: Svatá prostoto! Odstávají! Vždyť je máte jak plachty!
B: No dovolte! A i kdyby — tak co?
A: Uvažujte, prosím vás: na co má člověk uši?
B: Aby slyšel, ne?
A: Samozřejmě! A má-li někdo nepřírozeně velké uši, co to znamená?
B: To je snad náhoda — jaké má člověk uši — ne?
A: Cože? To přece nemyslíte vážně! Anebo vy věříte na náhodu?
B: Notak.
A: Kdepak, příteli, v přírodě je všechno zákonité! A především nepřírozeně velké uši nemá nikdo náhodou! Kdybyste znal učení K. P. Čubikova, věděli byste, že každý orgán se formuje podle funkce, kterou má plnit, a že tedy nepřírozeně velké uši se mohly vyvinout jen z nepřírozeně velké touhy naslouchat, slyšet!
B: Rozumím — to je ale snad věc celých generací.
A: Generace není abstraktum, generaci tvoří lidé, konkrétní lidé, tedy i vy — aha!
B: Není přece nic špatného, že chci slyšet.
A: Jak to myslíte? Vysvětlíte mi to!
B: No tak — pochopte: patří to tak nějak k mému povolání — naslouchat lidem — slyšet, jak mluví — jak myslí — naslouchat — abych tak řekl — tepu života, jeho kolotání, jeho hudbě. — A protože je náš život stále bohatší a košatější, lze dokonce říci, že my, spisovatelé, bychom měli mít vlastně — podle Čubikova — stále větší uši, že naše uši porostou v závislosti na rozvoji života — nemyslíte?
A: No vidíte — a pak že nepotřebujete pomoc! Vždyť právě v tomto vašem názoru je onen zakopaný pes, kterého jsem přišel vykopat! Tím, co jste teď řekl, že vaše uši nejsou něčím bezděčným, náhodným, ale že mají své vyspělé ideologické zázemí, a že se tedy kolegové u nás v úřadě vůbec nemýlili, když o vašich nápadných uších mluvili s obavami, a když si je dávali do souvislosti s některými stále častějšími výstřelky ve vaší tvorbě! Ostatně byli to právě oni, kteří mi často opakovali: Franto, bylo by ho škoda, to tak nemůžeš nechat, musíš s ním promluvit, udělej to dřív, než bude pozdě!
B: Udělal jsem jistě strašnou spoustu chyb a přiznávám, že to není bez souvislosti s mými ušima — psal jsem skutečně to, co jsem slyšel — pořád ale nechápu, co je vlastně — dnes! — špatného na touze slyšet!
A: Víte, ono to je všechno složitější, než si vy, spisovatelé, myslíte! Pravda, na touze slyšet není v podstatě nic špatného, my jsme rádi, když nám naši spisovatelé slyší, jenomže jde o to,

co slyší! Proč myslíte, že padla teorie o rovnoměrném vzrůstu uší v závislosti na rozvoji výrobních sil? Především proto, že podporovala rozvoj historicky neúnosně velkých uší, schopných zachytit v symfonii našeho života i některé falešné tóny, které jsou pro běžné uši neslyšitelné, a které ti, kteří je zaslechli, to jest především spisovatelé (u vás to je opravdu nejrozšířenější), potom jednostranně interpretovali, přisuzující jim nesprávně očerňující význam!
B: Nemohu za své uši; pochopte to přece!
A: Vy chcete popírat Čubikova?
B: Vždyť jsem se s nimi narodil!
A: S takhle velkýma?
B: Notak trochu mi od té doby povyroستly, ale —
A: Tak vidíte! Ne, ne, dostal jste se svými teoriemi do slepé uličky! Ale to nevadí, pomohu vám, od toho jsem tady! Víte, vy, umělci, jste jako děti; kdybyste neměli nás, kteří vás — bez nároků na jakoukoli slávu — obětavě ošetřujeme, kdo ví, jak by to s vámi dopadlo! A vy máte ještě zvláštní štěstí, že jsem si vás oblíbil právě já, který tolik dovede udělat pro lidi!
B: Jsem vám nesmírně zavázán; co jste mi řekl, znamená pro mě mnoho! Až přijdu domů, hned si dám vatu do uší!
A: Cože? Vatu? Vy jste se zbláznili! Jak si to vlastně představujete? To myslíte, že až vás bude zítra vata svědit, a na chvíli si ji vyndáte, něco náhodou zaslechnete, a nerozvážně to hodíte na papír, nechám se kvůli tomu vyhodit? Dělam pro umělce hodně, ale sebevrah nejsem!
B: A co mi tedy radíte?
A: Řešení je jednoduché: zákrok. A máte pokoj nadosmrti! Pane vrchní!
B: A co když pak nebudu slyšet vůbec nic?
A: Zase rejpete? Pane vrchní!
B: Nebude to bolet?
A: Když se kácí strom, lítají třísky! (Přichází vrchní.) Pane vrchní, prosím vás, přineste mi z kuchyně nůž na maso! Moment, s dovolením — (bere ruku vrchního a prohlíží si jeho hodinky. Pak se obrátí k B.) Krásné co?



Na toto číslo Amatérské scénny přispěl finančně Český literární fond.

ZASTAVENÍ

O pojmech aneb „sémantika“ divadla II

Mohli bychom se tedy ve druhé části periodicko-neperiodických úvah o „sémantice“ divadla dohodnout na tom, že sjednocujícím principem představení Divadelní Třebíče 92 bylo záměrné spění k inscenaci. Tedy: k jistému předem nějak stanovenému výsledku, jenž se ve svém tvaru vyznačuje poměrně pevnou fixací a stabilizací. Dokonce by se dalo říci, že ideálem inscenace — či ideálem divadla, jež směřuje k inscenaci — je tvar tak pevný a stabilní, jež se v kterémkoli představení (jako znovu a znovu se rodícím, novém komunikačním procesu v neopakovatelném čase a prostoru) může naprosto stejně opakovat. Všichni víme, že tohle se v divadle nemůže nikdy podařit. V tom se liší od mechanicky reprodukovatelných audiovizuálních médií, u nichž je záznam jednou provždy definitivní a neměnitelnou fixací jednou provždy daného výsledku. Nicméně — inscenace tento ideál v sobě nese. Nebo jej nese alespoň v míře, jež je dána úsilím — především režijního komponentu — uchovat a trvale realizovat ve všech použitých materiálech a složkách výrazu ten smysl, jenž byl dosažen během zkušebního procesu. V této souvislosti si jenom letmo připomeňme, že inscenace, tak jak ji chápeme dnes, v sobě také zahrnuje vědomí o divadelním jazyku jako jazyku syntetickém, obsahuje více složek materiálových a výrazových, a proto i režii chápe také jako způsob uspořádávání strukturálních vazeb mezi těmito jednotlivými složkami, jež potom vytvářejí strukturálně systémový komponent inscenace. S jistou rezervou bych tedy snad mohl říci, že byla-li v čem třebíčská přehlídka tradiční, pak asi nejspíše v tom, že prezentovala a předložila především ten typ divadelního jazyka, jenž v poloze, podobě a rovině inscenace míří záměrně a vědomě k výsledku. Předpokládám, že nemusím snad příliš zdůvodňovat, proč mluvím v souvislosti s pojmem inscenace o tradici. Nebo jinak: že inscenace je pojmem označujícím dnes už jistou tradici vývoje divadla, divadelního jazyka. Vždyť inscenační divadlo — jak bývá také tato podoba tradice v divadelním jazyku nazývána — má dnes za sebou více než sto let vývoje. A v jistém stadiu svého pohybu dokonce i samo ze sebe, ze svých postupů a svých principů přispělo k tomu, že bylo překonáno, že se objevily výrazné nové tendence, jež pojem inscenace překonávaly teoreticky i prakticky. Ale to prozatím ponechme stranou. Držme se jenom tradice inscenačního divadla, již jsem se pokusil na počátku co do klíčového pojmu inscena-

ce alespoň trochu vymezit a formulovat její obsah.

Už to, že můžeme dnes obhlížet více než stoletou tradici inscenačního divadla, nám zcela logicky nabízí závěr, že během těchto sta let muselo zřejmě docházet i k proměnám uvnitř této tradice; že sám pojem inscenace mohl a musel do sebe vtahovat různé způsoby, jak ony strukturální vazby mezi jednotlivými materiály a výrazovými prostředky provádět a jak z nich uspořádávat systém. Skutečností je, že i přítomnost v sobě všechny tyto „tradiční“ způsoby zachovává a umožňuje tak uskutečňovat i různé podoby inscenačního divadla. Prokázala to i třebíčská přehlídka. Viděli jsme na ní inscenace, které počítaly především a hlavně pouze s dvěma komponenty inscenačního systému a především mezi nimi odvíjely a prováděly základní strukturální vazby: byla to literární předloha, dramatický text a herectví. Byl bych strašně rád, kdyby se toto konstatování nechápalo jako nějaké zlehčení či dokonce kritické odmítnutí. O nic takového tu ani stínem nejde. Naopak — fakt, že jedna z těchto inscenací byla nominována k přímému postupu na Jiráskův Hronov, svědčí o tom, že porota, jejímž jsem byl členem, jednomyslně ocenila to, že se v tomto duchu, na této bázi došlo k zamýšlenému výsledku.

Nechci opakovat známé, velmi známé věci, ale přece jen mně dovoluji říci, že v tomto případě jde téměř o „klasickou“ podobu interpretačního divadelního jazyka. Na počátku je výklad, explikace textu, nalezení dramaturgicko-režijního záměru, jenž je zároveň oním předpokládaným výsledkem, k němuž se směřuje. Pak režijní komponent tento výklad, inscenační (režijní) záměr převádí z jazyka literatury do jazyka jeviště. Vzniká tedy skrze režijní komponent strukturální vazby mezi subsystémem slovesným a subsystémem jevištním jak převod jednoho subsystému do subsystému druhého, při čemž ovšem slovesný subsystém je stále čímsi, co všemi svými principy uspořádání i svými stavebními prvky ovlivňuje podobu inscenace. Vzato — velice jednoduše — z hlediska kritického posouzení, nebo lépe: z hlediska kritického přístupu: v tomto případě poznání a znalost textu dovoluje poměrně snadno poznat, jaký je vlastní přínos jevištního subsystému (čím se liší od textu a o co se v něm naopak opírá), co se oním převodem, onou jevištní konkretizací reálně s textem přihodilo a jakého výkladu se mu tak dostalo.

Tohle je patrně nejdéle trvající tradice inscenačního divadla. Neboť v této rovině vlastně začínala novodobá režie, která — znovu je třeba to zdůraznit — svým vstupem do systému divadelního jazyka v podobě tvůrčího subjektu, tvořivé individuality tak akcelerovala pohyb inscenačního divadla i proměny v kvalitativním i kvantitativním smyslu — pojmu inscenace. A je třeba vědět, že pokud budeme mít Divadelní Třebíč jako

národní přehlídku tradičního amatérského divadla, pak se na ní bude vytrvale a naprosto zákonitě tento „klasický“ druh interpretačního divadelního jazyka jako základ struktury a systému inscenace objevovat. Neboť jde stále o převládající, dominující typ amatérského divadla, především v tom druhu divadelního jazyka, jež nazýváme činohrou.

Nemá cenu zapírat si, že ona jednoduchá struktura sestávající vlastně jen ze dvou komponentů (text — herec) může vést k vydatným propadům a že na této bázi může vznikat — a také vzniká — řada podprůměrných či slabých inscenací. Je to — jak to dobře známe — tam, kde režijní komponent neumí nebo nemůže najít a poté uspořádat záměrně na základě své představy vztah mezi těmito dvěma složkami, kde se prostě jen „nějak“ hraje: odříkává, ilustruje, znázorňuje text. A kde nefunguje buď vůbec nebo jen okrajově ona záměrná cesta od výkladu textu ke strukturální realizační vazbě, v níž herectví jako hlavní a výsostně dominující komponent vedené a podněcované režii prosazuje na jevišti tuto vkladovou rovinu, a tak přispívá k nečekané, původní a vskutku divadelní prezentaci literární předlohy. Samozřejmě — při opisování této dráhy od výkladu k výsledku (inscenaci) může při nedostatečné, oslabené, ne úplně prosazené interpretaci (v tomto případě jde o jednotu výkladu i realizace) může dojít i k řadě dalších problémů. V podstatě se vážou ovšem také nakonec ke schopnostem či neschopnostem režie, režijního komponentu, režijní individuality (a možná také možnostem či nemožnostem) v rámci výkladu stanovit jakýsi kýžený, zamýšlený výsledek a pak uspořádáním struktury k tomuto výsledku co nejdůsledněji a nejefektivněji jít.

Tohle je stará pravda, o níž jsem se přesvědčil už mnohokrát: podoba, kvalita, úspěšnost amatérského souboru se — pokud se pracuje v řádu inscenačním, v řádu inscenačního divadla — určuje tím kterým režisérem, jenž má tyto schopnosti, disponuje nebo také (většinou to jde ruku v ruce) jaké jsou možnosti i ochota souboru naplnit režijní záměry a dospět tak k onomu vytouženému a plánovanému výsledku inscenačnímu. Tady je také jedno z velkých úskalí tohoto typu inscenačního divadla. I když se povede vybrat dobrý text, i když režisér umí najít a stanovit svůj výklad tohoto textu, a tak vytyčit představu inscenace (výsledku), k němuž se má dospět, zbývá pak otázka, zda to všechno dokáže prakticky — to jest jako podnět k herecké akci, v případě činohry jako podnět k dramatickému jednání — sdělit hercům a vést je tak k naplnění své koncepce. A je neméně tak velkou otázkou, zda herci mohou i chtějí tuto koncepci naplňovat. Většinou se k optimálnímu spojení obou těchto předpokladů nedoje — alespoň ne ve zcela vyrovnané symbióze. Ovšem Divadelní Třebíč 92 několika svými inscenacemi — a to i těmi,

jež zase z jiných důvodů měly své problémy a nedostatky — mohla právem nést název tradiční přehlídka amatérského divadla i z tohoto aspektu, protože tato strukturální vazba, tento způsob tvorby inscenace, tato její podoba k tomu optimálnímu spojení dospěla. Dokonce jej ve dvou případech dosáhla. Jedna inscenace je ona, o níž už byla řeč jako o nominované na Hronov. Zatímco druhá se tak říkajíc minula svým výkladem a textem a hrála jej na struně, jež odkryla všechny jeho slabiny. Tady byl problém této inscenace. Nicméně — i tady platí to, co už bylo řečeno — jako určitý tradiční model inscenačního systému a strukturální vazby mezi dvěma komponenty inscenace to byla inscenace pro-

kazující svou snahu i schopnost jít jednotně, záměrně, důsledně za jistým výsledkem.

Píšu tohle všechno proto, abych co nejzřetelněji a nejzvěrubněji označil to, co pokládám dnes, v této chvíli, za nejvýraznější tradici českého amatérského divadla. Především samozřejmě činoherního — ale jak ukázalo první zamyšlení na toto téma, pouze s činoherními parametry nevystačíme. V činohře samozřejmě platí a stále se uplatňuje ten inscenační způsob, jenž jde po linii: výběr textu — jeho výklad — režijní záměr — zkušební proces a vytváření tohoto závěru ostatními složkami — výsledek, inscenace. Jak jsem už napsal: existuje tu především v plné míře tradice,

jež buduje režijně inscenaci jako strukturální vztah především mezi slovesným a jevištním subsystémem skrze herectví. Leč — ani s tímto způsobem, ani s jeho rozvinutějšími a složitějšími podobami nevystačíme. Neboť i vývoj pojmu inscenace se díky praxi měnil. A stejně tak tedy i současné amatérské divadlo svou inscenační tradici buduje v diferencovanosti a polyfonnosti.

Jan Císař



Brněnské experimentální soubory a odkaz J. A. Komenského

(dokončení z AS č. 11)

Naše zamyšlení se nyní soustředí k zatím posledního uplatnění Komenského odkazu na brněnských jevištích — k inscenaci Abrahamus patriarcha v Ochotnickém kroužku. Tento stylově vyhraný kolektiv pracoval v druhé polovině osmdesátých let při Obvodním kulturním a vzdělávacím středisku Brno V (zřizovatel) ve velmi skromných podmínkách Kulturního domu na Šelepově ulici, o který se od sezóny 1988—1989 dělil mimo jiné s profesionálním HaDivadlem, vedle „Provázku“ tehdy rovněž studiovou scénou brněnského Státního divadla.

Jak je vcelku obecně známo, měly bývalý Jihomoravský kraj a především město Brno v šedesátých až osmdesátých letech v oblasti netradičního amatérského divadelnictví v rámci ČSR i celého státu velmi dobrý zvuk. Příčinily se o to postupně desítky rozličně orientovaných souborů, nastupujících před své zpravidla generačně spřízněné publikum s různorodými programovými východisky, interpretačními vzory i používanými výrazovými prostředky.

Samotný ochotnický kroužek se řadil dobou svého ustavení (1985) k těm relativně mladším a celou tuto dnes již uzavřenou etapu vlastně završoval. Přes nevtíravě skromný název si za pět roků své existence získal pověst cílevědomého kolektivu autorského zaměření a jeho inscenační úspěchy jej brzy umístily na špičce soudobého experimentujícího jevištního úsilí nejen v Brně, ale i v měřítku daleko širším — včetně národních přehlídek (zejména vícekrát na Šrámkově Písku). Početné členské zázemí Ochotnického kroužku tvořili přirozeně mladí lidé neběžného kulturního a čtenářského rozhledu, z nichž část předtím prošla velmi užitečnou průpravou v Dětském studiu Divadla na provázku, Pírku či Divadelním studiu Josefa Skřivana, nebo se souběžně věnovala též jiným kulturním aktivitám.

Protože i práce této iniciativní party zasloužila by si samostatného sumarizujícího ohlédnutí, připomene zde repertoárový kontext Abrahamu patriarchy pouze v nejnужnějším rozsahu.

Neobyčejně šťastný byl hned start Ochotnického kroužku — vynalézavá, ducha prózy přesně vystihující dramati-zace románového torza Franze Kafky Amerika (1985), kde scénář a režii společně vytvořili pseudonymní Jan Antonín Pitínský a Petr Osolobě. Po Abrahamu patriarchovi (1986) ještě téhož roku přišla Salome Oscara Wilda (1986) — rovněž biblický, leč tentokrát dekadentně laděný námět v dráždivě expresivním pojetí mladého polského režiséra a herce Marka Probosze. Pro mezinárodní amatérský festival v holandském Utrechtu připravil Ochotnický kroužek na předem zadaný námět hru Animace obrazu Cornelise Troosta Hádku astronomů (1987). Nesporné vrcholy souborového snažení znamenaly původní postmodernistická koláž režijujícího J. A. Pitínského Ananas (1987), označená jako „medium-fox thriller 1959“, a komorní groteska Matka (1988), označená autorem J. A. Pitínským jako „sociální drama“, která se roku 1989 objevila i na Jiráskově Hronovu. Cenu diváka i Zvláštní cenu poroty si odvážela z Wolkrova Prostějova 1990 nonsensově parodická jevištní koláž z textů Jiřího Dynky Minimální okolí mrazicích boxu, opět režiovaná J. A. Pitínským.

Od podzimu roku 1988 rozšířil soubor svou aktivitu o dva následné cykly námětově zhusta objevných vizuálně dramatických pořadů s přednáškami, nazvaných Výběrové příbuznosti. Sem se zařadila také poslední premiéra amatérské činnosti Ochotnického kroužku — Pitínským nastudovaná kuriózní předloha zapadlého secesního básníka Stanislava Mráze Silná v zoologii (1990). Jedno z nejinvencivnějších brněnských divadel „normalizačního“ období z vlastního roz-

hodnutí zakončilo svou bohatou a mnohotvárnou činností mohutnou plenérovou „rozlučkovou“ superakcí za účasti řady spřátelených brněnských i přespolních souborů v červnu 1990. Jádrem bývalého Ochotnického kroužku se poté na jaře 1991 včlenilo do profesionálního osazenstva právě založeného kulturního zařízení Kabinet múz. Zejména dramatická i režisérská práce J. A. Pitínského (meztím přizvaného také k součinnosti s absolventským činoherním ročníkem JAMU nebo do Divadélka na hradbách) rychle a utěšeně nabyla rozletu a nových dimenzí.

Po tomto letním informativním seznámení s vývojem Ochotnického kroužku obraťme se nyní k jeho scénickému ztvárnění Abrahamu patriarchy. Jak již bylo připomenuto, řadí se toto Komenského lešenské drama svým vznikem mezi Diogena kynika znovu na živu a populární Školu hrou. Latinský text tradičně pěti-aktové hry je dnes nejdostupnější v jedenáctém svazku (1973) novodobého edičního projektu Dílo Jana Amose Komenského, kde také najdeme další bibliografické odkazy; částečný český převod ukázek z něho publikoval r. 1949 v knize Apoštol míru J. A. Komenský Radovan Krátký.

Zůstává málo známou a nedoceněnou zásluhou právě Ochotnického kroužku, že podnítil jednoho z okruhu svých přátel, Stanislava Zajíčka, k modernímu (byť tuším zatím neotištěnému) přetlumočení celého dramatu, které poté překladatel v pojednání s názvem Komenského školní hra Abrahamus patriarcha (Studia Comeniana et historica 1987) ze synchronního pohledu motivicky a kompozičně analyzoval. (V tomto smyslu je tedy třeba opravit a doplnit dosavadní odbornou literaturu — včetně obšírných akademických Dějin českého divadla I z roku 1968, kde se výslovně konstatuje, že se toto drama „v literatuře také nedočkal

ohlasu a nebylo dodnes přeloženo ani do češtiny“.)

Současní badatelé (srov. Milena Cesnáková-Michalcová, Eva Machková, Milan Kopecký, Julie Nováková aj.) se povětšinou shodují v názoru, že onen Komenského text má sice poměrně sevřenou dějovou linii, ale ve srovnání s Diogenem cynicem redivivem je umělecky slabší. Autobiografickými zážitky podložené morálně teologické drama, beroucí si námět ze Starého zákona (Genesis 12 — 22), kladlo si v postavě biblického patriarchy zjevně za úkol povzbudit české emigranty příkladem vytrvalosti, stálosti a oddanosti Bohu. Zmíněná Zajíčková analýza se pak pokouší dokázat, že některé dosavadní výtky vůči hře (především námitka její přílišné závislosti na starozákonní předloze) nejsou zcela oprávněné, přičemž vyzdvihuje její dramatickou stavbu i gradaci. Naším úkolem ovšem není zevrubný textologický rozbor složitě krystalizující předlohy brněnské inscenace ani předchozího překladatelova postupu, nýbrž upozornění na jednu z možností poučené jevištní aktualizace staro-

zákonního, též barokem oživeného mýtu.

Tvůrčí tým Ochotnického kroužku nepřistupoval totiž ke Komenského biblickému dramatu s cílem jeho pietní scénické realizace: obdobně jako jiné vyspělé amatérské soubory autorského typu koneckonců ani nevycházel z jediné literárně dramatické předlohy, nýbrž opět hledal jisté téma pro kolektivní generační výpověď. Ad hoc přeložené Komenského dílo stalo se tedy toliko jednou — byť přirozeně podstatnou — součástí postupně precizovaného scénáře Lubomíra Malinovského a jeho spoluautora J. A. Pitínského.

Inscenátory lákal dráždivý, jakoby neuchopitelný a moderní dobou obtížně akceptovatelný příběh bezvýhradné věrnosti „hrdiny víry“ Abrahama, extrémní oběti a odhodlaného putování. Integrální součástí scénáře se proto (vedle minimálních partií zcela původních) staly ekumenický překlad Bible či Příběh mrtvého moře (1979) od Poláka Zenona Kosidowského, ale poněkud překvapivě např. také aforisticko-variační jazykové experimenty současného západoněmecké-

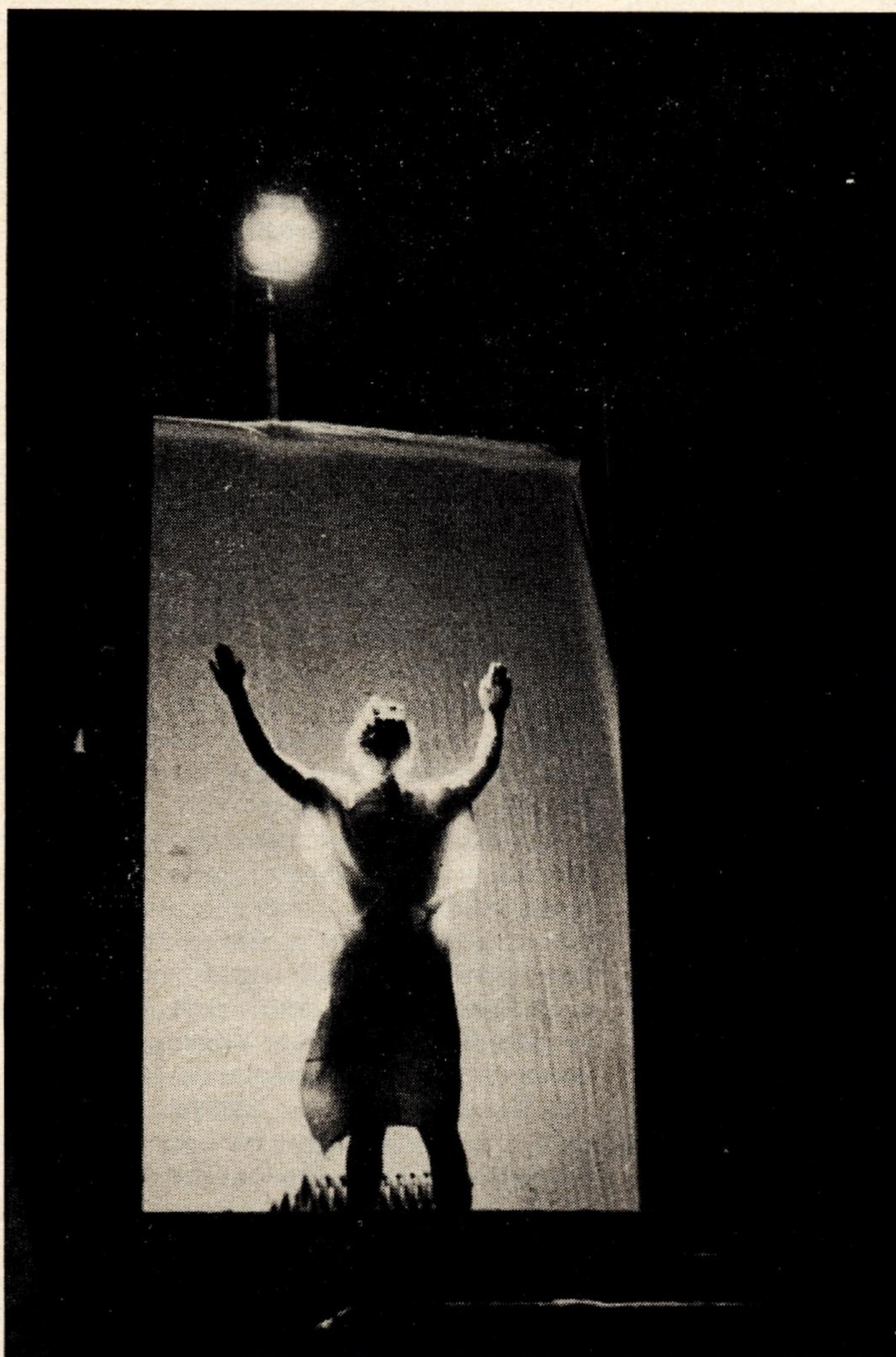
ho lyrika Helmuta Heissenbüttela, hlásící se k tzv. konkrétní poezii, jak je v knize Prohlášení nosorožce (1968) kongeniálně přetlumočili Josef Híršal a Bohumila Grögerová. Prvotní inspirace k nastudování nevzešla ostatně ani tak od J. A. Komenského, nýbrž od existenciálních interpretací subjektivity mravnosti biblického syžetu z pera dánského filozofa a teologa 19. století Sörena Kierkegaarda v meditaci Případ Abrahamův z knihy Strach a chvění (vybráno do Filozofické čítanky z r. 1971), možná i s přihlédnutím ke kousavým ironizujícím apokryfům Nebeklíče (1969) Leszka Kołakowského. Výchozí podoba nedlouhého rukopisného scénáře Abrahama patriarchy byla tedy proměnlivou mozaikou složenou z kamínků rozličné časové i místní provenience, která se posléze stala pouze jednou z více složek složité jevištní struktury. Je tudíž na místě výslovně připomenout, že literárně historický komeniologický aspekt nebyl pro divácké vnímání brněnské inscenace podstatný a že myšlenkové poselství i jeho estetickou hodnotu přinášela nikoli hybridní verbální komponenta, ale teprve výsledná scénická syntéza.

Inscenace Abrahama patriarchy (premiéra proběhla počátkem července 1986) se přihlásila k poetice nikoli religiózního, avšak filozoficky vícevrstevnatého a vnímatelsky nejednoznačného syntetického divadla. Oba režiséři do něho zapojili polyfonii výrazových prostředků: nepopisně abstrahující, znakovou scénografii Tomáše Rusína (obecenstvo hru sledovalo ze dvou protilehlých stran), u chóru obdobně laděné univerzální bílé kostýmy, nápadné líčení a účesy tvarované kaolínovou hlinkou dle návrhů Michala Švarce, vynikající hudební partituru Martina Dohnala (postava Conductor), interpretovanou s jeho bezprostřední dirigentskou účastí dívčím komorním sborem, oděným do kontrastní černi; stylizovaný herecký projev barvou úborů odlišovaných sólistů (Abraham Jaroslava Ludvíka, jeho žena Sára Marie Ludvíkové, syn Izák Ondřeje Plška, Lot Štěpána Rusína aj.) i bosého davu, z něhož se podle situace vydělují jednotlivé postavy, atd.

Prostý svět starohebrejských pastevců neevokovala režie v jeho naturální plnokrevnosti a barbarské robustnosti, nýbrž naopak v přísně organizované choreografické sošnosti, a to nejen v expoziční sekvenci faraónova egyptského dvora, kde se toto řešení nabízelo jako nejschůdnější. Ke zdánlivě monotónní a chladné, zároveň však magicky dráždivé atmosféře přispíval i uvolněný „vláčný“ tempo-rytmus epizujícího večera s četnými prodlevami a němými výstupy. Zhruba osmdesátiminutové nonstop nastudování tedy našlo podobu ve všech uplatněných složkách vysoce stylizovaného, staticky obřadného rituálního divadla o bezvýhradné víře, pochybnostech a naději starověkého i dnešního člověka.

Klíčovým motivem inscenace zůstala zkouška praotce Abrahama, který se dokáže povznést nad osobní zájem i přiro-

J. A. Komenský, Abrahamus patriarcha, režie J. A. Pitínský, na snímku Regina Petržalková jako Lotova žena, foto: archiv





Ochotnický kroužek Brno, J. A. Komenský — Abrahamus patriarcha

zenou lidskou etiku, aby odhodláním vykonat blíže nezdůvodněný boží příkaz osvědčil nezlomnou víru v ideu a poslušnost vůči autoritě. V intencích připomenutých filozofických východisek si inscenace Ochotnického kroužku ani v tomto momentu svůj úkol neulehčila, ba naopak spíše zproblematizovala. Jednotlivé výstupy byly úmyslně pluralizovány a sémanticky relativizovány, sylogistické repliky se refrénovitě vracely, zmnožovaly, vzájemně osvětlovaly z odlišných zorných úhlů. Samotná postava Hospodina se transformovala do Vyvolavače v oranžové říze (pečlivě mluvící Michal Zavadil) a rovněž nabývala ambivalentního rozměru: zůstávala nejen uznávaným vůdcem zástupů, ale mohla se nenápadně proměnit v jejich mystifikátora a manipulátora, takže navozovala Abrahamovo znepokojení v situaci, kdy musel před svou kmenovou komunitou zvolit mezi dvěma velkými a pro něho posvátnými hodnotami — láskou k Bohu a vztahem k vlastnímu potomku.

Pro brněnské nastudování byla též charakteristická práce se světlem a hlavně s rekvizitou (kovová konstrukce, mobilní plošina, vodotrysk, plamen a kouř, lampička, flétny, vejce, v závěru pohyblivá klec s bubnem atp.). Jednoduchými a přitom působivými prostředky šlo tak vyjádřit i nejexponovanější dějové epizody. Např. zkázu bezbožné Sodomy evokoval dunivý zvuk čtyř těžkých kovových spirál, sjíždějících po schodišti. Herecká složka, zakomponovaná do bohatého hudebního a zvukového plánu, nepracovala tentokrát s vyhraněně typovým obsazením, které např. podnítilo úspěch Kafkovy Ameriky, nýbrž byla založena na přísné kázní pohybového, gestického i slovního projevu všech, v němž se uplatnily kontrastní silová dynamika, rytmické skandování zvukomalebných hláskových shluků, vtíravý vokál apod.

Inscenace přirozeně procházela na přízácích dalším vývojem včetně eliminace některých epizod a tedy výraznějšího krácení celku. Podržela však prvotní důslednou stylizaci, smysl pro kompoziční řád, myšlenkovou vícevýznamovost, otevřenost a „neuchopitelnost“ a s ní i mimořádnou diváckou náročnost. Objevila se též na festivalu v Utrechtu (1987) a jako jeden z mála amatérských počínů byla zařazena do zmíněného „provázkovského“ Divadla v pohybu III (1987).

Nastudování aktualizované a dramaturgicky odvážně doplněné biblické hry J. A. Komenského Abrahamus patriarcha nezůstalo jediným tehdejším projevem zájmu našich divadelníků o toto nadčasové téma (srov. např. paralelní scénické provedení oratoria Josefa Myslivečka Abraham a Izák v pražské Komorní opeře za režie Tomáše Šimerdy). Začlenivši se do širšího kontextu sondování amatérských souborů v mytologické oblasti (v samotném Brně by se v tomto ohledu ke srovnání nabízel kupř. výbušný Gilgameš Jaroslava Haidlera v „CD studiu“ — 1987), stalo se zhruba v polovině tvůrčí cesty ambiciózního Ochotnického kroužku dokladem složitě strukturované experimentální inscenace — sice poněkud laboratorně výlučné, v nejednom ohledu zašifrované a pro část publika přece jen hermeticky uzavřené a do sebe zahleděné, nicméně divákův intelekt i emoce zasahující a k aktivní spoluúčasti provokující osobitým pojednáním starověké a barokní tradice i svěbytným divadelním názorem.

„Jan Amos Komenský je modernější, než si myslíme,“ prohlásil svého času F. X. Šalda. Oceněnihodné úsilí připomenutých profesionálních i amatérských divadelních souborů dává tomuto moudrému výroku také dnes plně zapravdu.

Vít Závodský

HITPARÁDA POEZIE

Rozhlasová stanice Radio Collegium učinila poslední zářijovou středu průlom do způsobu prezentování uměleckého přednesu zahájením Hitparády poezie, kterou hodlá pravidelně vysílat jednou měsíčně. Zrod myšlenky byl u Milana Friedla, který je střeďečným moderátorem vysílání této pražské rozhlasové stanice a získal pro ni jak Společnost přátel kultury slova, tak Violu a Lyru Pragensis. Dramaturgický záměr chce představit v průběhu roku 46 našich předních recitátorů, obměňovat interprety podle ohlasu posluchačů. Ti pak sdělují písemně nebo telefonicky, které výkony je nejvíce zaujaly, zatímco zvukové snímky, které nevyvolaly tak silný dojem, budou vždy příště nahrazovány novými.

Už první vysílání vzbudilo velký posluchačský ohlas, první žebříčky byly sděleny telefonicky hned po skončení hodinového vysílání, v němž kromě vybraných nahrávek poezie probíhají i rozhovory se znalci nejen z oblasti uměleckého přednesu, ale i z dalších spolupracujících múz.

Zahájení přineslo značný generační rozpon interpretů od Zdeňka Štěpánka až k Pavlu Soukupovi, největší přízeň posluchačů si získalo Voskovo nastudování Máchova Máje, dále pak Trískou nastudované Nezvalovy Sonety zachránkyni věčného studenta Roberta Davida, Horovy Máchovské variace v interpretaci Vladimíra Ráže, Nezvalův zpěv o řece Svratce tlumočený Otakarem Brouskem a Shakespearovy Sonety, jak je cítí Radovan Lukavský. Žádný výkon však nezůstal bez odezvy, ale důležité je, že spontánně byl uvítán typ pořadu.

Škoda jen, že vysílací okruh Radia Collegium, které vysílá z Prahy do 40 km na vlnové délce 103,7, omezuje dosah tohoto inspirativního pořadu, cenného i pro amatérské přednášeče. V každém případě je to podnět, který může prospívat propagaci uměleckého přednesu, a pro ty, kteří už jeho kouzlu podlehlí, zprostředkovávat setkávání s výkony, které často nejsou už jinak dostupné.

Pokud můžete Radio Collegium poslouchat, těší se s vámi na slyšenou vždy v poslední středu v měsíci od 20 hodin.

Jiří Kutina



K dramaturgii divadla poezie (20) JAKOŽ ZÁKONY KÁZALY MU

Na některé z úděsného množství pražských rozhlasových stanic mají tu a tam pro posluchače poznávací soutěž. Měl bych do ní perfektní zadání: Narodil se 12. prosince 1882 a byl ve svém životě lecčím. Neúnavným organizátorem společenského a kulturního života ve městě Brně, druhem Gellnerovým, Těsnohlídkovým a Šrámkovým, idealistickým anarchistou sympatizujícím s Haškovou Stranou mírného pokroku v mezích zákona. Byl to buřič a bouřlivák překypující nevšední invencí, bohatstvím nápadů a s neutuchající chutí do práce. Zanechal významné stopy v celé řadě oblastí života. Byl totiž středoškolským profesorem, redaktorem Lidových novin, dramaturgem Národního divadla v Brně, ředitelem brněnské městské knihovny, pro-

fesorem režie a dramaturgie na brněnské konzervatoři, básníkem, povídkářem, romanopiscem, dramatikem, publicistou, autorem pohádek a filmových libret, odborných, divadelních a knihovnických statí a studií ze sociální a národní psychologie. U vyškovského nakladatele Františka Obziny vydal roku 1924 Knihu o českém charakteru a dobral se tam skutečně nadčasové charakteristiky našeho národa: „Český člověk je vlastně romantik, ale při tom tichošlápek; schopen velkých myšlenek, ale nevytrvá při nich; věří na vědu, ale dává se ovládat laskavými představami minulosti; je skromný, ale rád přehání; chce dělat velké věci, ale nemá odvahy; je samá rovnováha, ale rád těká; je pro zdravý opatrný rozum, ale intelligence národa je hysterick-

ká; dovede se dáti unést, ale ve skutečích je pomalý; rád hloubá, ale není ani agilní, ani vášnivý.“ Tento nezkrotný a přesto laskavý a tolerantní člověk podlehl tíži doby a spáchal 22. května 1939 sebevraždu. Byl strýcem jiného velkého českého literáta a jeho vlastní jméno bylo Antonín Vančura. A tomu, kdo to ještě nepoznal, prozradím, že správná odpověď zní Jiří Mahen.

Vykládala žába v louži:

Já div žalem nezhyne,
není velkých vášní v světě,
není ani hrdinů.

Sekundoval k tomu vrabec
od rána až k večeru:

Kdo tu žvaní o krahujcích,
jen když já se nažeru!

Předla kočka si svou píseň
brousí dráčky na plotě:

Nejsem silná, nejsem krásná —
co mi po vši holotě?

Bzučí sršeň: Jak to jenom
lidi vůbec napadlo,

duch že zbraní může býti
lepší než mé žihadlo?

Vyložil to moudrým slípkám
zestárlý pes penzista:

Každé větší nadšení je
rozhodně věc nečistá —

jen kdyby ty velké stíny
za horama nečnely —

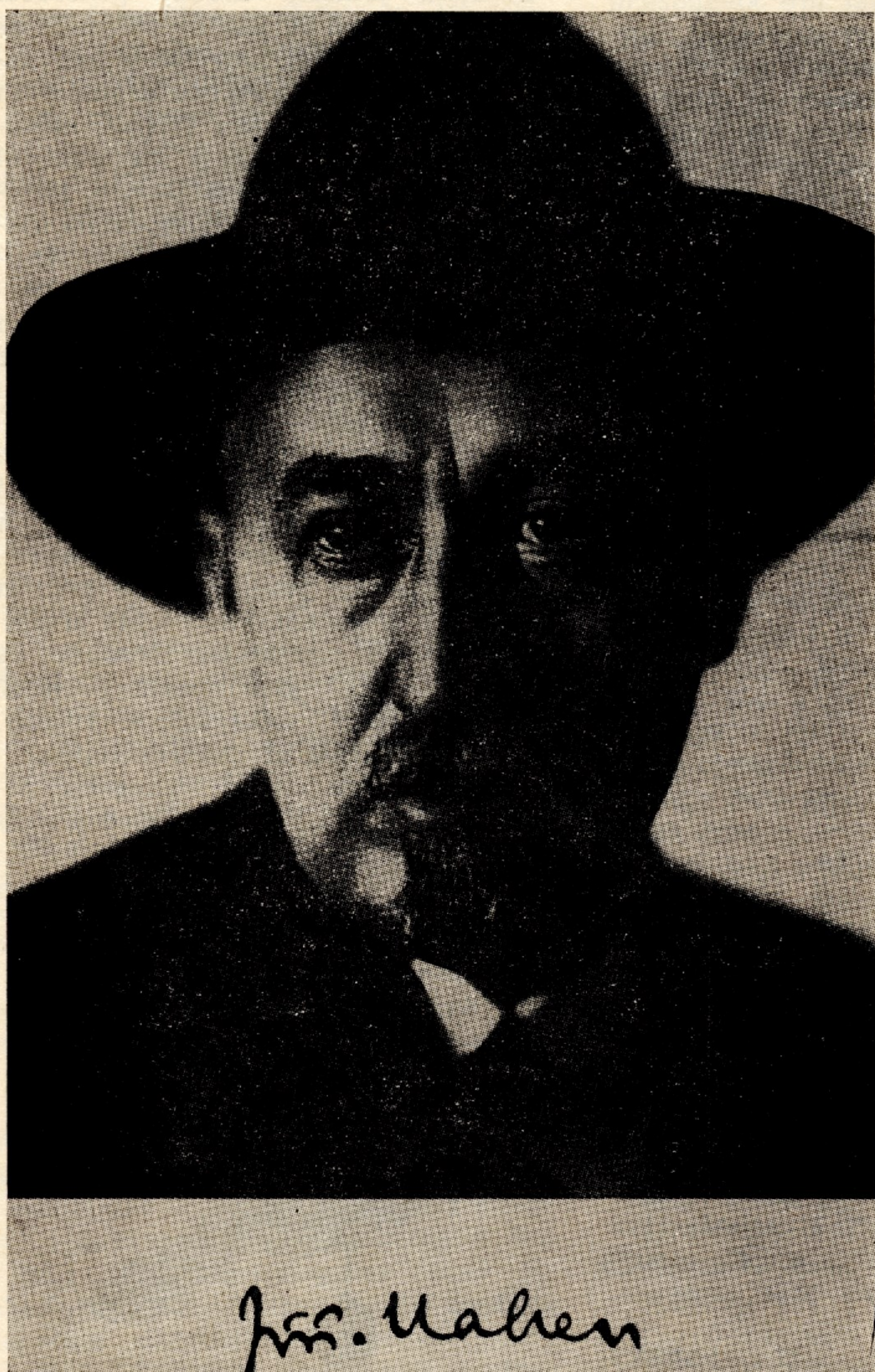
jaký život žili bychom,
pane bože, veselý — !

Temno... Bouře... Jen to prásklo
v němém kouty se všemi — !

Jen ty stíny jako bozi
živý chodí po zemi...

(Duha, 1916)

Jiří Mahen, foto: archiv



Píšu-li o Mahenovi do cyklu K dramaturgii divadla poezie, měl bych psát o básníkovi, je-li to do Amatérské scény, mělo by to být o divadelníkovi a jsem-li profesionální přípravou knihovníkem, pak je to zase jinak. Mahen byl nad to také dobrým prozaikem. Probereme si tedy Jiřího Mahena nejprve jako básníka, abychom nebyli nevěrní dramaturgii divadla poezie. Ačkoli. V Mahenově díle najdeme pěkné básničky, ale v básnictví jeho hlavní síla nebyla, byť byl dobrým básníkem v tom smyslu, že verše, které kdy napsal, sdělují básnickým způsobem autorovu pravdu, názor a přesvědčení.

Živote, bratře, tvůrce věcí všech,
pojď dále s námi, vzácný příteli!
Tvé mužné slovo rány zocelí,
tvůj pohled jistý je i v úzkostech,
a velké lásky krátký pouze vzdech
je tobě rozkaz — třeba nesmělý

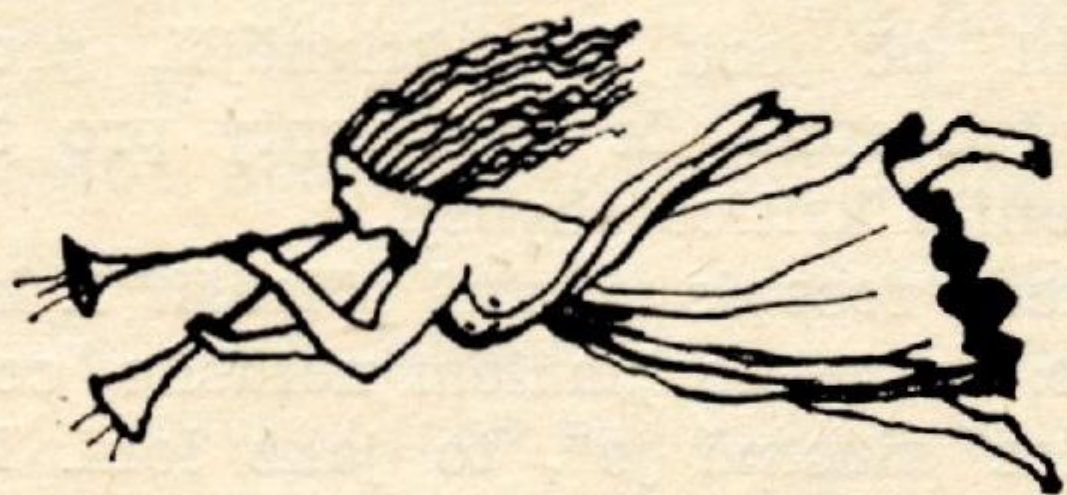
pro věčnost.

Nech nebe stranou, peklo stranou nech,
my v prsa dávno svá je zakleli!

Dej nám svou přízeň, vzácný příteli,
milence, bratře, tvůrce věcí všech

pro věčnost!

(Balady, 1929)



Básníka Mahena můžeme charakterizovat jako subtilního impresionistického improvizátora tematicky a programově se zabývajícího základními otázkami života osobního i společenského. Ve sbírce Požár Tater například Mahen v době narůstajícího ohrožení národa (tehdy ještě československého) vyjadřuje svůj nekompromisní postoj proti prospěchářům a ignorantům a zdůrazňuje (jak aktuální!) domácí slabosti a netečnost ve slovenské otázce. Jak je pro Mahena typický spíš duchaplný nápad než systematická tvorba, o jeho díle básnickém nutno konstatovat, že je to nejukázněnější součást autorovy tvorby, ve které se Mahen dobral nejpřehlednějšího výrazu svého světového názoru. O vážnosti, již přikládal tvorbě básnické, svědčí i bibliografie, v níž najdeme pouze (u psavého Mahena) osm básnických sbírek:

Plamínky, Praha 1907

Ballady, Brno 1908

Duha, Praha 1916

Tiché srdce, Přerov 1917

Scirocco, Brno 1923

Balady 1929

Rozloučení s jihem, Praha 1934

Požár Tater, Praha 1934



Mahenova básnická tvorba byla kontinuitní součástí jeho vpravdě renesanční osobnosti, byla jeho vyjádřením nejupřímnějším a nejvlastnějším. Jako takovou ji oceňovala i soudobá mladá moravská básnická generace, která si váží-

la Mahena jako staršího a zbláhlejšího kolegy a které Mahen tak trochu umetal první literární cestičky. Pouta přátelství ho tak pojila především s Halasem a Nezvalem. Pro současného dramaturga divadla poezie je Mahenova básnická tvorba inspirativní především tam, kde se svou svéráznou poetikou dobírá obecně platných lyrických pravd. Rozhodně při srovnávání s druhy generačními, brněnskými či s jeho činností divadelní. V oblasti dramatické literatury je Mahenova činnost mnohem bohatší, o čemž svědčí bibliografie jeho divadelních a filmových prací:

Juanův konec, Praha 1905

Klíč, Praha 1907

Theseus, Praha 1909

Jánošík, Praha 1910

První deště, Praha 1910

Ulička odvahy, Praha 1917

Mrtvé moře, Praha 1918

Josef se vrátil, Praha 1919

Lavička, Praha 1919

Náměsíční, Praha 1919

Nebe, peklo, ráj, Praha 1919

Píseň života, Praha 1919

Chroust, Praha 1920

Generace, Praha 1921

Mrtvé moře, Praha 1921

Dezertér, Praha 1923

Husa na provázku, Praha 1925

Praha—Brno—Bratislava, Praha 1927

Nasredin čili Nedokonalá pomsta, Praha 1930

O maminku, Praha 1934

Rodina 1933, Praha 1934

Vyzkoušení přátelé, Praha 1934

Mezi dvěma bouřkami, Praha 1938

Mahen byl rozený dramatik a jeho hlavní předností bylo plnokrevné zobrazení postav. I v dramatické tvorbě se však projevovala autorova nespoutaná živelnost — originální myšlenka, v níž se mu zalíbilo, často pochroumala celou stavbu dotyčného dramatu. Literární historikové a kritikové pokládají za vrcholné období Mahenovy divadelní tvorby léta 1910 až 1918, v nichž vznikla jeho nejvýznamnější a dodnes hratelná a hraná díla. Tragikomedie První deště se v některých pramenech označuje jako první český projev jevištního lyrismu, snad nejznámější Mahenovou hrou je romantický Jánošík, baladický příběh, v němž v rozporu s historickou skutečností vytvořil autor oblíbenou postavu aktivního odpůrce sociálních nespravedlností, selská tragédie Mrtvé moře řeší především otázku obrody lidského svědomí (mimo chodem, hra byla napsána už roku 1914, zakázána rakouskými úřady a premiérována až 1918) a konečně pro pocit bezstarostného mládí velmi populární humorná hříčka Ulička odvahy. Z pozdějšího díla je velmi důležitá a nadále inspirativní klaunská Husa na provázku, soubor šesti „filmových libret“, v nichž Mahen uplatnil svou výrazovou a emoční sílu a využil (opět jako jeden z prvních v Čechách) v beletrii postupy charakteristické pro umění filmové. I z těchto několika pří-

kladů je patrné, že v oblasti dramatické literatury je Jiří Mahen autorem divadelních her, které patří k jakémusi „zlatému fondu českého dramatu“ a že v řadě případů stanovil v této oblasti také nové tvůrčí postupy. Bibliografie Jiřího Mahena čítá v položce „první vydání“ padesát čtyři původních prací. Vlastně šedesát čtyři, protože Mahen v určitém období svého života používal pseudonymů, jimiž podepisoval díla velmi zajímavá, která se možná nehodila k obrazu knihovníka či šéfa divadla, ale krásně dotvářejí profil celé Mahenovy osobnosti. Jako H. Lang podepsal studii Máchova poezie a její význam, jako Kamil Urbánek čapkovský titul Jak se dělá divadlo, jako Ladislav Andělíček knížku literárních impertinencí Kozí bobky z Parnasu, k literárním impertinencím a mystifikacím nemá daleko ani titul O umění Růženy Němcové a Boženy Svobodové, který podepsal jako Červená maska, jako Joe Smetana vydal parodii na pokleslou literaturu Rouletabille v Čechách, dva teoretické a polemické divadelní svazky podepsal jako Richardson. A abychom měli obraz Jiřího Mahena jakž takž kompletní, musím připomenout ještě jeho Rybářskou knížku, v níž se vyznal ke své celoživotní lásce k vodě a rybaření.

12. prosince tohoto roku tedy vzpomene-me 110. výročí narození všestranného slovesného umělce Jiřího Mahena. A nazval-li jsem tuto vzpomínku tak, jak jsem ji nazval, musím to ještě vysvětlit. Jak zákony (svědomí, vnitřní vůle a vnitřní potřeby) kázaly mu (Jiřímu Mahenovi), takovým se snažil být a takového jsem se ho pokusil popsat. A v tomto duchu nemohu zakončit tento popis jinak než Mahenovou básní JAKOŽ ZÁKONY KÁZALY:

Kterak šli vážní v podvečer domů!

Skála se třásla pod jejich kročeji.

Na štítě krvavém z divoké bitvy
nesli mou raněnou naději.

Kterak šli silní a najednou pyšní.

Haluze chvěly se nad jejich vážností.

Na štítě krvavém z divoké bitvy
nesli mé raněné radosti.

Kterak šli silní však ulicí Sparty!

Dlouho šel za nimi upřený hled.

Kdes matka zalkala, zakřiklo děcko,

nikde však mužný se nezatřás ret.

Kterak šli silní a najednou pyšní,

Oh, srdce odvahy zaplať svou daň!

Pro peníz pomsty, pro slávu svoji

vztáhneme neštěstím pádnější dlaň —!

(Plamínky 1907)

Jiří Brix



VZPOMÍNKA NA DIVADELNÍHO VĚDCE

Osmdesáti let by se byl nyní dožil PhDr. Artur Závodský, DrSc., bývalý profesor filozofické fakulty Univerzity J. E. Purkyně v Brně a její proděkan pro vědecký výzkum, dlouholetý vedoucí katedry slovanských literatur, divadelní a filmové vědy, který si vždy dokázal najít čas i pro oblast amatérského divadelnictví Brna a jižní Moravy.

A. Závodský, jenž odešel před deseti lety, se narodil v Ostravě-Martínově a při studiu na Hlučínském gymnáziu hrál ochotnické divadlo. Vystudoval pražskou Karlovu univerzitu a přitom intenzivně sledoval nejen své učitele F. X. Šaldy, Z. Nejedlého, V. Tilleho aj., ale též hnutí meziválečné divadelní avantgardy. Léta středoškolského působení v Brně a Hranicích přerušilo věznění v německých koncentračních táborech. Za okupace i po osvobození pomáhal zakládat a kriticky sledovat Beskydské divadlo. Od r. 1950 působil Závodský na brněnské filozofické fakultě, přednášel však také na nově založené divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění.

Vědecká práce A. Závodského (její bibliografický soupis podává zejména jubilejní sborník Na křižovatce umění — 1973), provázená mnohostrannou intenzivní činností pedagogickou, kulturně organizační a novinářskou, realizovala se hlavně ve dvou základních oblastech — literární vědě a teatrologii. V první z nich náležel Závodského zájem teorii a historii české literatury 19. a 20. století. Vytrvale se zabýval především tvorbou P. Bezruče (poslední ze čtyř knižních titulů vyšel teprve posmrtně), knižní monografie však věnoval rovněž spisovatelce a dramatičce G. Preissové a ostravským literátům V. Martínkovi a K. Handzlovi. Badatelským největším, materiálově neobyčejně obsáhlým dílem se stala monografie o F. L. Čelakovském, vydaná už také jako posthuma.

Úsilí prof. Závodského přesouvalo se později stále zřetelněji do sféry divadelněvědné. Když byla r. 1952 Brnu vzata možnost dalšího teatrologického vzdělávání nových adeptů, ujal se A. Závodský úkolu pěstovat tento obor v rámci bohemistiky. V jeho seminářích vznikla řada takto zaměřených diplomových a ročníkových prací, až se tu posléze podařilo řádné studium divadelní vědy obnovit. Potřeby praxe si vyžádaly vznik řady základních metodologicky přínosných příruček, přehledů a skript, z nichž s užitekem čerpají mnozí lektoři a účastníci rozličných ochotnických seminářů a školení. Připomeňme z nich alespoň první český Úvod do divadelní vědy (se Zdeňkem Srnou — 1965, 1972), Drama a jeho výstavba (1971), Drama a jeho struktura (1971), překlad Volkenštejnovy ruské Teorie dramatu (1973) nebo zásadní koncepční příspěvky do Prolegomen scénog-

grafické encyklopedie (1971), slovenského souboru Teória dramatických umení (1979, 1982) či jubilejního sborníku UJEP Thalia brunensis centenaria (1984). Podílel se tak na rozpracování a precizaci terminologického systému naší teatrologie.

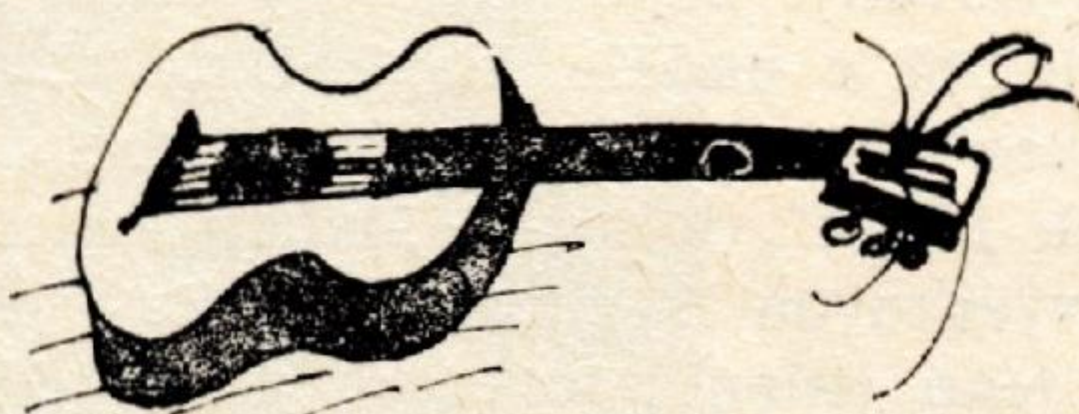
Prof. Závodský byl zároveň autorem syntetizujících studií o jednotlivých inscenačních složkách — dramaturgii, režii, scénografii, herectví, kritice apod., jak jsme se s nimi setkávali mj. v bulletinu Krajského kulturního střediska v Brně Listy o divadle. Desítky studií věnoval dějinám českého divadla, především hercům (E. Pechová, R. Walter, J. Skřivan, J. Urbánková, J. Kurandová, N. Balcarová aj.), režisérům (K. Hilar, Z. Kaloč, M. Pásek) nebo kritikům (J. Neruda, F. X. Šalda, B. Václavík aj.). Záslužná byla také ediční a redaktorská činnost A. Závodského, ať už v rámci vysoké školy (dlouhodobý výkonný redaktor Sborníku prací filozofické fakulty UJEP či zdejšího ojedinělého projektu Otázky divadla a filmu Theatralia et cinematographica — 1970, 1971, 1973) nebo mimo ni (sborník k 75. výročí stálého českého divadla v Brně Velká pochodeň — 1959, ediční řada Státního divadla v Brně Plamen divadla — 1970, spolupráce na slovníku brněnských divadelních umělců i dosud nevydaných Dějinách brněnského divadla). Podnětná byla rovněž Závodského neúnavná aktivita divadelně kritická, když téměř pětadvacet let v denním a odborném tisku pravidelně sledoval inscenace profesionálních i amatérských divadel Brna a celé Moravy.

Na prof. Závodského i po letech rádi vzpomenou nejen jeho četní žáci, které náročně a se zápalem učil zvládat základy badatelské abecedy, spolupracovníci, kterým velkoryse vytvářel prostor pro odborné uplatnění, nebo divadelníci, jejichž jevištní práci přísně, ale zasvěceně posuzoval, nýbrž i jihomoravští ochotníci. Ti jej zejména v šedesátých a sedmdesátých letech poznali jakožto obětavého člena krajského poradního sboru pro divadla, aktivního účastníka četných odborných porot či přednášejícího v nejrozličnějších vzdělávacích a popularizačních akcích, kde prof. dr. Artur Závodský předával své bohaté zkušenosti druhým stejně obětavě, jako od univerzitní katedry.

RECEPIS NA LĚČBU PROSTĚJOVA

Kritická zpráva o letošním 35. ročníku Wolkrova Prostějova ve 27. čísle Literárních novin má v titulu otázku „Léčba třetí cestou?“ a to mne zarazilo. Vzhledem k tomu, že jde o označení v dnešní době mírně řečeno nepopulární, užívané spíše k denunciaci, nežli ke kritickému hodnocení, řekl jsem si, že si prostuduji následující argumenty. Častěji se setkávám v tisku s kritikami o to sebevědomějšími, oč jsou subjektivnější, přesto mne překvapilo, že argumenty pro toto označení v kritice chybějí.

Co tedy receptis vlastně přináší? 1. konstatuje, že město „málem netušilo, co ta ‚recitace‘ vlastně je“, to jako loni. Bať, a není to ani jen problém loňský, ani jen problém této národní přehlídky. Některé kontakt se spolupořádajícím městem ztratily, některé ho nikdy neměly. 2. Objevuje, že „divadla poezie jsou přitažlivější“, nežli sólový projev. Jo, už od počátku šedesátých let. 3. Konečně v závěrečném dnu spatřuje „předzvěst, jak by to jednou mělo vypadat“ na WP. To se na prostranstvích města odehrával poetický jarmark, týž jako loni, protože se osvědčil a umožnil navázat jistý živý kontakt mezi přehlídkou a obyvateli města. O to se ovšem děly a dějí nejrůznější pokusy, protože všem podobným akcím jde o kontakt i určitou „kontrolu“ domácího i laického publika. Přesto nám nemůže uniknout, že přehlídka a soutěž jsou akce v určitém oboru a musí tedy naplnit také některá svá vlastní pravidla. A tu jsme u jádra pudla, neboť: 4. Ta pravidla vidí kritik právě nejčerněji. Loni si na WP „hrstka vyznavačů zakrasobruslila, pochválila se navzájem“ a dala si na shledanou. Letos se tedy opět sjeli a obnovili ten „odpudivý maratón recitace v pozoru, jaká je tvrdošíjně hájena za stěnami prostějovského divadla“. Chápu, že kritik leccos nezná, na leccos se nezeptal a tak bezděčně zkreslil obraz přehlídky. Ale v tomto punktu nezkresluje a nezamlčuje, nýbrž v úpěnlivém úsilí někomu nasadit psí hlavu prostě lže. Patrně si nevyslechl vyhlášené inspirativní výkony sólistického maratónu, patrně odjel dřív, nežli aby přijal pozvání na letnice v sobotu navečer — konaly se opět v exteriéru města a s jeho obyvateli. A tak se mu přihodilo, že neviděl nejvýše oceněné výkony a — hrom to vem! — nestáli v pozoru ani jeden: ani ing. Dušan Utinek, ani Jan Zuska, ani Luboš Dvořák. Tahle pomluva šla tedy taky vedle. Co zbývá? 5. Autora kritiky se zvláště dotklo, že ve Zpravodaji WP vyšly čtyři stati z historické Čítanky statí o uměleckém přednesu od čtyř osobností z let 1893, 1899, 1920 a 1944, počínaje Hostinským a konče Svobodou. Vybrány byly tak, aby se vešly do daného rozsahu a nabídly něco k přemýšlení: ať tak či tak jsou neoddiskuto-



(v)

tovatelně součástí vývoje české teorie přednesu. Je pozoruhodné, že jediný smysl tohoto přetisku, jaký si kritik umí představit, je návod, norma, pravidlo. Ovšem je možné je označit za historii, jíž jsou. Je možné se opřít o to, zda mohou inspirovat příkladně či polemicky. Ale zda „mladou generaci vůbec nezajímají“ či naopak, to je ovšem věc této generace a těchto recitátorů, nikoli editorů či kritiků. Že organizátoři open festivalu, který si kritik libuje, jsou totožní s vydavatelem Zpravodaje, který přetiskl historické (a zdaleka ne zcela neplatné) stati o přednesu, kritik jaksi přehlédl.

Za léta Wolkrových Prostějovů už bylo nejrůznějších zásahů a kritik až až. Nejčastěji ovšem zákulisních: z nich nejslavnější řídil básník-ideolog s. Řídký. Ale veřejně se s takovou arogantní a poloinformovanou kritikou ozval — pokud vím — naposledy tehdejší redaktor brněnského rozhlasu Pavel Minařík, později za zahraniční zásluhy, tuším, kapitán. Leč tento nekritický způsob kritiky zdál se mi tenkrát a zdá se mi i dnes poněkud nešťastným. Jiří Hraše

P. S. Protože v článku padlo mé jméno, lze ho považovat za křik potrefené husy, ale stejně dobře za důvod k odpovědi s omluvou či vysvětlením.

XXIII. KRAKONOŠŮV DIVADELNÍ PODZIM

Do Vysokého nad Jizerou se ve dnech 9.—17. října 1992 sjelo celkem deset souborů, z nichž osm změřilo své síly v soutěžním klání národní přehlídky venkovských divadelních souborů. Jejich výkony i letos fundovaně rozebírala pětičlenná odborná porota ve složení prof. Jan Císař (předseda poroty), Jiří Hraše, Jarmila Černíková-Drobná, Dušan Zakopal a Jaromír Vosecký.

Souběžně s přehlídkou probíhal i kurs praktické režie pod vedením Kateřiny Fíxové a Milana Schejbala, jehož frekvenci se účastnili i dopoledních diskusí k představením. Větrník psala a redigovala i letos erudovaně Alena Exnarová za pomoci Alexandra Gregara. O hladký průběh přehlídky pečoval přípravný výbor za předsednictví Svatavy Hejralové. A všude bylo znát přátelskou ruku domácího divadelního souboru Krakonoš.

Odborná porota i stálí diváci Vysokého se shodli v názoru, že letošní Krakonoš měl co do úrovně předvedených inscenací vzestupnou tendenci. S výjimkou obou pohádek, které znovu otevřely problematiku divadla pro děti, se zde neobjevila inscenace, jež by nepřinesla osobitý názor, ať už v rovině režie, volbě předlohy, hereckého ztvárnění či scénografie. Kromě standardní úrovně zábavných titulů jako Procházkovy Klíče na neděli či Patrickova Rajčata vzbudila provokující inscenace autorského zpraco-

vání Čechovových Tří sester L. Valeše či ořecká Lucerna živou diskusi. A to je dobře. K jednotlivým inscenacím letošního ročníku Krakonošova divadelního podzimu, jakož i k celé přehlídce, se vrátíme podrobněji v příštím čísle (ty naše výrobní lhůty!) a nyní vám předkládáme z Vysokého přivezené ceny.

(rh)

Ceny udělené porotou XXIII. Krakonošova divadelního podzimu:

Tylovo divadlo OŘECHOV — A. Jirásek — V. Peška: Lucerna — cena za inscenaci

DS Duha POLNÁ — L. Stroupežnický: Naši furianti — cena za inscenaci a nominace na 63. Jiráskův Hronov

Rádobydivadla Klapý — L. Valeš na motivy A. P. Čechova: Tři nány, co si neuměly koupit lístek do Moskvy — cena za inscenaci a doporučení na 63. Jiráskův Hronov

Marie Neradová za roli Myry Marlowové v inscenaci Rajčatům se letos nedaří DS Bystřice u Benešova

Radoslava Hadačová za roli Kněžny v Lucerně TD Ořechov



Z HOLEŠOVA DO HOLLYWOODU A ZPĚT

Jethro Spencer McIntosh (t. z. j. **Jiří Sehnal**) narozený v Brně v roce 1932 ve znamení Blíženců.

Dětství prožil v Holešově, učňovská léta v Baťově škole práce ve Zlíně, kde hrál amatérsky divadlo. Studoval herectví na DAMU, absolvoval scénaristiku na FAMU. V roce 1961 odešel do tehdejší NDR, posléze do USA. Působil jako hlasatel čs. vysílání ve Svobodné Evropě v Mnichově, Deutsche Welle, BBC, Hlasu Ameriky, Deutschlandfunk, na Západě působil jako malíř. Jméno Jethro přijal po hebrejském prorokovi, Spencer po Chaplinovi a McIntosh po vynálezci kalandru (pro nezasvěcené stroj na hnětení kaučuku). Má americké státní občanství a nyní žije v Kolíně nad Rýnem a střídavě též v Praze. Letos vydal v Panoramě knížku pamětí nazvanou z Holešova do Hollywoodu.

Divadla konce 50. a začátku 60. let jsou pro dnešní mladou generaci už jen legendou. Pro nás byla vždycky čímsi vzrušivým, dýchala z nich atmosféra autorského divadla a jmen jako Werich a Voskovec, Suchý, Šlitr, Vyskočil... Vy jste měl to štěstí, že jste stál na počátku hned tří takových legendárních scén: Divadla satiry, později ABC, Divadla Na zábradlí a Semaforu. Jak to vlastně bylo?

JSM: Tehdy jsem byl na divadelní fakultě, studoval jsem herectví a tam jsem se seznámil s Jankem Roháčem. Spolu jsme pak dělali takovou satiru, bylo to v třiapadesátém roce a hrálo se jen jedno představení v Disku, potom to zakázali,

Slávka Hubačiková za roli Luisy Puckailerové v inscenaci Klíče na neděli DS Krakonoš Vysoké n. Jizerou

Antonín Zástěra za roli Petra Dubského v Našich furiantech DS Duha Polná

Petr Vaněk za režii a roli Jakuba Buška v inscenaci Naši furianti DS Duha Polná

Ladislav Valeš za režii inscenace Tři nány, co si neuměly koupit lístek do Moskvy Rádobydivadla Klapý

Jaroslava Mařátková za roli Nataši a kostýmy k inscenaci Tři nány, co si neuměly koupit lístek do Moskvy

Vlastimil Mareš za scénickou výpravu inscenace Tři nány, co si neuměly koupit lístek do Moskvy

ale nás to jaksi stmelilo. Když Vladimír Dvořák začal dělat v Divadle estrády a satiry (mělo se tu střídát cirkusové umění s divadelním), tak byl pověřen, aby sestavil velkou revui na zahájení nového provozu. Měl to nejen sestavit, ale i režirovat a hrát v tom, a to bylo nad jeho síly, tak si pozval Janíčka, aby mu to režíroval. Janovi bylo sice tehdy dvadvaacet, nebo možná ani ještě ne, ale už měl renomé, už byl slavný. To se velice rychle rozkřikne, když je někdo dobrý. Chodil jsem se dívat na zkoušky, mladý Janko režíroval takového Rudolfa Cortése, poznal jsem osobně i velikého Vlacha nebo Karla Kraugartnera. Byla to prkna, na nichž stávali Voskovec, Werich a Ježek. Takže když potom inspicient, pan Josef Syrovátka, odcházel režírovat kamsi mimo Prahu, zařídil Janko, že jsem za něj dostal těch pár rolíček, které v té revui hrál. Poslali mě k provoznímu řediteli DES Jaromíru Dohnalovi, to byl bratr slavného herce Jiřího Dohnala, je muž jsem byl překvapivě podobný. Když jsem se představil, pan ředitel Dohnal se strašně rozesmál a několikrát si opakoval: „Sehnal—Dohnal, Sehnal—Dohnal...“ To divadlo mělo tenkrát malinký soubůrek, byli to lidi, kteří odešli od E. F. Buriana — Kopecký, Adamová, Zázvorková plus Hlinomaz, který tam byl už dřív, když se dělal Pan Barnum přijímá atd., takže neměli nic proti tomu, aby mne přijali jako eléva. Já jsem tam nebyl v zaměstnání, jako student jsem tuším ani nesměl být v angažmá, ale jako



Na snímku Petra Poupěte Jethro Spencer McIntosh při autogramiádě v Panoramě

teď si pamatuju, jak pan ředitel Dohnal mi nabídl za představení pětadvacet korun s tím, že technikáři víc nemají a že mám na věc. Já jsem to pražské slovo slyšel tehdy poprvé v životě, ale hned jsem pochopil, co znamená. Za pětadvacet korun byla tehdy výborná večeře i s vínem a kávou naproti v Bibitě, to byl noční podnik, byl tam vrchní pan Palivec, ale vzdor tomu jménu nesmírně slušný a hodný člověk. No, a za těch pětadvacet korun jsem dělal tři roličky v revue Začínáme maškarádou aneb Svízel s Meruňkou — tam nešlo o potíže s ovocem, ale o dvě postavy — Svízela hrál Dvořák a Meruňku Hlinomaz. Byla to imitace forbín V+W.

Takže to byl váš začátek v DES. A co bylo dál?

JSM: Když Oldřich Lipský začal připravovat Limonádového Joea, přišel za mnou, abych tam dělal jednoho z kovbojů, že později bych alternoval s Karlem Effou Dakotu Kida, což jsem potom skutečně hrál. Musím říct, že jsem do toho divadla docela zapadl, svým smyslem pro humor, na jevišti i mimo ně.

Ale já vím, že jste v Limonádovém Joeovi hrál i roli Grimpa za Josefa Hlinomaze ...

JSM: Hlinomaz si jednou na jevišti zlomil nohu. Tam byl takový elév technikář a on mu nepřipravil podušky, na které Hlinomaz z dost velké výšky padal. Takže Hlinomaz si zlomil nohu, technikář musel okamžitě z divadla a naskytla se otázka, co s představením. Ta komedie tehdy stála nepředstavitelné peníze. Scéna 150 tisíc, kostýmy 200 tisíc — nádherné, vysoké bílé boty z kozinky, speciálně vyráběné klobouky ... A DES bylo divadlo bez subvence, muselo se uživit samo, každý den výpadku by stál velké peníze. Takže nakonec jsem za Hlinomaze zaskočil já. Byl jsem student, to představení jsem znal nazpaměť, texty, aranžmá, všechno, takže v zoufalství sáhli po mně. Ale jelikož jsem byl příslušně špatnej, tak to nemělo žádné pokračování. Já jsem měl vždycky za vzor Orsona Wellese, chtěl jsem být Orsonem Wellesem, ale neměl jsem ten jeho talent, to charisma. Já jsem vždycky chtěl být takový herec, který vyjde na jeviště a nic neudělá, nic neřekne a v hledišti je absolutní ticho,

nikdo nedýchá, úžas a já hnu prstem a lidi pláčou. Jenže jsem zjistil, že na to nemám. Bylo to pravda bolestivé, ale bylo tomu tak. Nemůže být každý Orsonem Wellesem.

Tak to bylo Divadlo satiry. A jak jste přišel k Zábradlí?

JSM: Na počátku byl zase Janko Roháč. To bylo někdy na podzim 1956, Janko přilítl do koleje a honemhonem, že musíme do Vltavy, tedy do kavárny Vltava, „lebo Míra Horníček tam robí s mladými chlapci, ktorých musíme vidieť!“ No a tak jsme tam šli a viděl jsem tam hrozně dřevěného člověka jménem Suchý. Ale jak začal zpívat ty svoje písničky, tak to bylo zjevení. To bylo něco úchvatného, nádherného, básnického ... „Zastřelilo tele krávu / Ale kráva byla v právu / Neb tele nemělo zbrojní pas ...“ No a tenhle Suchý, když už s Vyskočilem připravovali divadlo na Anenském náměstí, tedy dnešní Divadlo Na Zábradlí, tak napsali hru, která se původně jmenovala Velká proměna — protože šlo o proměnu zbraní v hudební nástroje. Jenže v té době se všechno jmenovalo Velký občan, Velká země ... po sovětském vzoru, takže se hra přejmenovala na dost nešťastný název Kdyby tisíc klarinetů. Tam byla hlavní role Muže s trubkou. Režisér Antonín Moskalyk to nabídl Sovákovi, ten ho s tím vyrazil, Vladimír Menšík už měl smlouvu na film, Tonda Šůra byl na turné ... Zkoušky měly začít pozítří, Moskalyk byl zoufalý, a tu potkal Jána Roháče a ten mu řekl: „Daj to prečítat Ďurovi!“ Já jsem v tom zalistoval, byl to takový mišmaš, taková čalamáda, až jsem přišel k textu písničky Vlez jednou komíník do komína — a byl jsem lapen. A tak jsem se dostal ke Klarinetům.

Ve svém knižním vzpomínání vyznáváte, že výsledek nedopadl podle vašich představ, že postava byla zbavená humoru a výsledek byl rozpačitý ...

JSM: To nebyla ani tak vina režie, jako spíše mnoha zásahů do ní — ze strany vedení divadla i ze strany strany, tedy městského výboru, z jehož pověření tam chodily jakési dámy a mluvily do toho. Chápejte, tam šlo o osud divadla, o jeho bytí a nebytí. To byla protiválečná hra. To muselo být proti válce, ale nesmělo to být pacifistické. Dále tam nesmělo být moc humoru, aby se nezesměšňovala protiválečná idea té hry. Oni neuměli dialekticky myslet, ačkoli se za dialektiky vydávali. Ale zajímavé je, že právě na téhle záležitosti se vyvíjel můj vztah k Jiřímu Suchému. On mě zpočátku neměl rád, tak jak to říkal Voskovec, měli jsme k sobě od přírody „za roh“, ale když jsem při zkoušce Muže s trubkou začal vymýšlet nejrůznější kašpařiny, tak svou nechut ke mně odboural a velmi prosazoval, aby to tam zůstalo. Jenže oni řekli ne a tak to skončilo kompromisem. To byla hrozná doba. Ale dneska si myslím, že to je jedno. Důležité je, že to začalo. Protože tenkrát založit nové divadlo ... tenkrát se nic nesmělo dělat nové, všechno bylo tak, jak to je, a tak to

mělo být na věky. Takže důležité je, že se to stalo, že vzniklo divadlo. Co bylo ovšem hrozné, že já jsem na jevišti cítil ty rozpaky, každý večer jsem dohrál zpocený ostudou. Já jsem věděl, že jsem špatný, to se z publika přenášelo na mě, takže to nejsou dobré vzpomínky. Něco jako vietnamská válka pro Ameriku — nostalgie mládí, ale pocit ostudy, lepka-vá vzpomínka...

A do třetice Semafor. Pokračování vaší spolupráce a přátelství s Jiřím Suchým.

JSM: Mezitím jsem musel na vojnu a vznikl Semafor. Zahajovacím představením byl Člověk z půdy. Když jsem se vrátil z vojny, Suchý psal druhou hru a měl tam pro mě roli, pěknou roli. Ta hra se jmenovala Taková ztráta krve a role Redaktor. V téhle hře a téhle roli jsem potkal spoustu zajímavých lidí, taky jsem při premiéře Ztráty krve měl svou první výstavu obrazů. Do té doby si nás lidi pletli s Jánem Roháčem. Od téhle premiéry jsem už byl za sebe. Tady jsem zužitkoval všechnen humor ve Klarinetech zapovězený...

Proč jste tedy ze Semaforu odešel?

JSM: Jel jsem na dovolenou do NDR a tam jsem potkal krásnou mladou dívku, o níž jsem se domníval, že bez ní nemohu žít, a ona beze mě, postupem času jsme pak zjistili, že dá-li se žít, tak jedině jeden bez druhého. Ale to jsem tehdy ještě nevěděl. Takže jsem se oženil a zůstal v Německu. Dostal jsem povolení k pobytu po celé nebožce NDR včetně Berlína, tehdy ještě nerozděleného zdi. Berlín v té době byl naprosto ojedinelým městem v dějinách. Každý den mizely přes Berlín na Západ tisíce občanů NDR. To byla celá města, která z NDR utíkala. Městečko denně. Každý den půl Holešova. Takže Ullbricht musel tu zeď postavit...

Přeskočme léta vaší německé a posléze americké emigrace, o nichž tak poutavě píšete ve své knížce Z Holešova do Hollywoodu. Opusťme historii a věnujme se současnosti. Vy jste byl v životě ledasčím — hercem, hlasatelem Svobodné Evropy, scénáristou, malířem... Zač se tedy považujete?

JSM: Za scénáristu. Jednoznačně. To je prokletí, osud, nesplněný sen.

Nesplněný sen?

JSM: Odešel jsem příliš brzy, hned po FAMU, neměl jsem čas ani příležitost realizovat něco ze svých plánů. Ještě než jsem odešel, dva mé scénáře odvysílala živě televize. Ale venku, na Západě — to je iluze, že se prosadíte. To se podaří jednomu z miliónu. Taky jsem měl tu představu, předsevzetí, že do deseti let dobudu Západ. Teď tam žiju už třicet let a vím, že je to iluze. Napsal jsem spoustu scénářů a nabízel je mnoha režisérům, některé se jim líbily, ale nikdy nic z toho nenatočili. Teď po návratu jsem učinil ze svých scénářů takovou nabídku a můj spolužák Nývlt projevil zájem o scénář filmu Hvězdný tulák. To je příběh z Ameriky, dva osudy, paralelně vedle sebe, muž a žena

táhnou na západ, kde se setkají... Nývltovi se to líbilo, ale měl několik požadavků — aby se to odehrávalo ne v Americe, ale v Československu, respektive v Praze, a to tam, kde jezdí tramvaje, protože nemají na auta. To bylo v roce 1990. Já jsem to po počátečním šoku přijal, dokonce mě to zaujalo, byla to pro mě výzva, a tak jsem to přepsal. Odehrává se to teď celé v Praze, ona je americká Češka, která se sem vrací po převratu. Svým způsobem je to lepší než ta americká verze, protože tady nemůžete dělat americký film, stejně jako v Americe nemůžete dělat film český. Ten balík jsem dal také Jiřímu Suchému a on si vybral právě tenhle námět, myslel jsem, že pro Jitku Molavcovou, ale viděl se v tom i on sám. Jenže to víte, Suchý má milión projektů... Mezitím zrušili Barrandov a s ním i dramaturgické skupiny, nezůstal kámen na kameni. Takže teď je otázka, co s tím bude dál. Dnešní situace je taková, že musíte mít sponzora a abyste měla sponzora, tak musíte mít zaručené jméno nebo aspoň režiséra, který je ochoten to realizovat a to jméno už má. Já sám tu kvalifikaci nemám, byl jsem příliš dlouho pryč. — Kromě filmu jsem ovšem nabídl scénáře taky televizi, tam koupili titul Adolf Stalin, který si pohrává s paralelami obou států už od jejich mládí, a pokud vím, tak Jaromil Jireš projevil zájem o scénář Komáří most, což je takové history fiction, dějinná utopie z období studené války. Takže jsem vlastně opět v naději...

Sledoval jste v době své emigrace český a slovenský film — Menzela, Chytilovou, Jakubiska, Vlášila...?

JSM: Jistě, prakticky všechno, co se natočilo, až po ty současné věci — snad s výjimkou Vojtěcha řečeného Sirotky jsem viděl všechno. Něco u Landáka ve Vídni, něco v Americe u Formana, něco na festivalech.

A divadlo?

JSM: To doháním od té doby, co sem jezdím, samozřejmě především divadla, která jsou mé krevní skupiny — Semafor, Činoherní klub, Zábřadlí... Národní divadlo mi nikdy nic neříkalo, vzepřel jsem se mu v duši. Ale viděl jsem řadu představení na Vinohradech, je to divadlo solidní herecké úrovně, které má až obdivuhodně své věrné publikum. Tleská, i když kvalita není špičková. To je svým způsobem záviděníhodné.

Vaše knížka pamětí je galerií nesmírně zajímavých lidí. Přiznáváte, že na vás měl vliv V+W, Horníček, Suchý, Chaplin, Orson Welles... Koho z nich pokládáte pro sebe za nejinspirativnějšího?

JSM: To je těžká otázka... v malování na mě měl vliv například Josef Hlino-maz, maloval jsem už předtím, ale když jsem se setkal s jeho obrázky, tak to bylo zjevení. Ovlivnilo to celou mou další tvorbu a vlastně i to, že jsem se rozhodl být malířem. Říkal jsem si, když může on, proč ne já... Ve filmu to zas byl zmíněný Orson Welles a Charlie

Chaplin... Ale nejbližší mi byl vždycky asi Jan Werich. Snad i tím, že jsme byli stejný fyzický typ, jenže já jsem neměl ty jeho krásné barokní nohy... Ale vážně, svým pohledem na svět, na divadlo, na lidi, svým uměním pohrávat si se slovy a jejich významy — tím mě Jan Werich ovlivnil na celý život. Mezi námi byl ovšem velký věkový rozdíl. Jiří Suchý, Ján Roháč — to byli kamarádi, generačně spříznění. Jan Werich byl velikán, legenda, kterou zůstával, i když ho člověk poznal zblízka.

Vaše knížka je více než autobiografií přehlídkou osobností ze světa divadla, filmu, malířství i docela obyčejného života, s nimiž jste se setkal a které na vás zapůsobily. Byla tato koncepce knížky záměrná?

JSM: Samozřejmě. Podívejte se, já jsem přece pro lidi nezajímavý. Neúspěšný herec, neznámý scénárista, třicet let mimo republiku. Jednou to krásně vystihl Jánko Roháč, když mi povídal: „Duro, ty si nula. Ty potřebuješ jedničku, abys bol desať. Ty nepotřebuješ mňa. Já som tiež nula. Potřebuješ jedničku.“ A tak jsem celý život tu jedničku hledal — Suchý, Forman, Werich... to jsou jedničky. Těch jsem se měl držet. Abych byl ta desítka. A tak aspoň ta knížka o nich — a o mnohých méně slavných, ale ne méně zajímavých lidech — snad vypovídá. Tak, jak jsem je poznal.

Náš rozhovor vyjde v prosincovém čísle Amatérské scény, a tak na závěr ještě jednu otázku „na přidanou“. Co pro vás znamenají vánoce?

JSM: Vánoce pro mne znamenají všechno — legendu, která se stala skutečností. Kristus se přece nenarodil 24. prosince, ale je to krásná legenda, která v lidech vzbuzuje touhu být o něco lepší, chovat se k sobě navzájem laskavěji... Je to opravdu zvláštní doba. Není divu, že pro ni Shakespeare našel slova plná obdivu a poezie v první scéně Hamleta... To je docela dobré zakončení, nemyslíte?

Myslím. Děkuji za rozhovor a dejme slovo Shakespeareovi:

Marcellus:

Prý pokaždé, když přichází ten čas, kdy lidstvo slaví narození Páně, ten hlásný rána zpívá celou noc. Pak žádný duch prý nesmí strašit, noci jsou léčivé, vliv planet neškodí, skřet žádný neuhrane, aniž sílu má čarování bab. Tak svatá je to doba.

(S Jethro Spencerem McIntoshem rozmlouvala Radmila Hrdinová.)



PŘEDVÁNOČNÍ ROZJÍMÁNÍ ANEB VÝZVA LEKLÝM RYBÁM

Rubrika Alternativní divadlo vychází jako součást tohoto časopisu od dubna 1992. Já píšu tuto úvahu začátkem října. Vy ji budete číst v prosinci. Odpovíte nejdříve v lednu. A reakce na vaše názory se může na tomto místě objevit — počítám-li dobře zhruba právě na výroční den této rubriky. Bude-li ovšem ještě ona, tak jako tenhle časopis existovat. Tento složitý úvod volím záměrně. Je konec roku a já se chci zamyslet nad smyslem časopisu Amatérská scéna a hlavně nad touto alternativní rubrikou. Má smysl? A jaký? Nesnaží se o něco, co amatérské divadelníky zhoří nezajímá, nevnučuje se někam, kam nepatří?

Abych se přiznal, vůbec netuším, kdo tento časopis čte, čte-li jej vůbec někdo. Nikdy jsem nedostal žádnou reakci na tuto rubriku, ani kladnou, ani zápornou. Nikdo mně nevyhuboval. Jako bych psal jen pro sebe, jako bych mluvil k mrtvým rybám. Kdo jsi, český, moravský, slezský či slovenský amatérský divadelník? Kdo jsi, čtenáři tohoto časopisu?

Vždy jsem si myslel, že amatérští divadelníci jsou alternativa profesionálního divadla. Tuto alternativu pochopitelně nechápu jednostranně. Naopak. Tradiční, ochotnické, vesnické divadlo je zrovna takovou alternativou, jako experimentální, provokativní, většinou městské. Lákalo mě právě spojení těchto proudů. Chtěl jsem vyvolat vědomí společného směru, společných snah a rubrikou alternativního divadla inspirovat amatérské divadelníky k novým krokům, novým myšlenkám. Ukázat nové nebo alespoň neobvyklé názory, myšlenky, pohledy, možnosti. V současné době mám neodbytný dojem: Mýlil jsem se.

Amatérské divadlo je leklá ryba. Zrovna tak, jako kapři, kteří právě chladnou ve vašich ledničkách a do kterých se brzy pustíte. Československé amatérské divadlo není alternativou jakéhokoli divadla, neaspíruje tedy být uměním ani alternativou života, není tedy životním názorem. Je pouze nápadobou čehosi. Je odpočinkem a zábavou. Zrovna tak, jako jimi může být hospoda, zahrádka nebo fotbal. Proč ne, nic proti tomu nemám. Ale nezajímá mě to.

Divadlo je mor. Zrovna tak jako umění je mor. Je pro člověka nezastupitelné. Jako dýchání je nezastupitelné. Právě nyní, kdy všechna náboženství prožívají

smrtné křeče a kdy jsme na prahu nové a možná poslední revoluce. Na prahu postmoderní doby. Na prahu smrti.

Jsem přesvědčen, že právě nyní — kdy je mrtev Bůh i příroda — je třeba být aktivní a poukazovat na jiné než konzumní a požívačné hodnoty života, je třeba hledat nové (a možná i velmi staré) alternativy života a právě to je smysl umění.

Divadlo je spolu s hudbou nejživější umění ze všech. Proto je tak vzrušující. Proto skrze ně získává člověk takovou sílu a může dojít i hlubokého poznání. Poznání sebe sama, svého umístění ve vesmíru a své odpovědnosti nejen za sebe. Skuteční umělci jsou jak obnažené nervy na těle doby. Překládat jejich činy, objevovat je a snažit se je pochopit, o to jsem se snažil v rubrice alternativní divadlo. Četl ji někdo?

Dělat umění bez odezvy skutečně nemá smysl. Psát o umění bez odezvy má smysl ještě menší. Proto toto předvánoční rozjímání končím výzvou: Ozvěte se, leklé ryby!

Vladimír Hulec
(Pište na adresu Divadelní ústav, Celetná 17, 110 00 Praha 1)

V dnešní rubrice Alternativní divadlo se zaměřím pouze na krátké zprávy. Snad lépe odhalí záměry a myšlenkové proudy, kterými by se měla v budoucnu ubírat.

TEATR

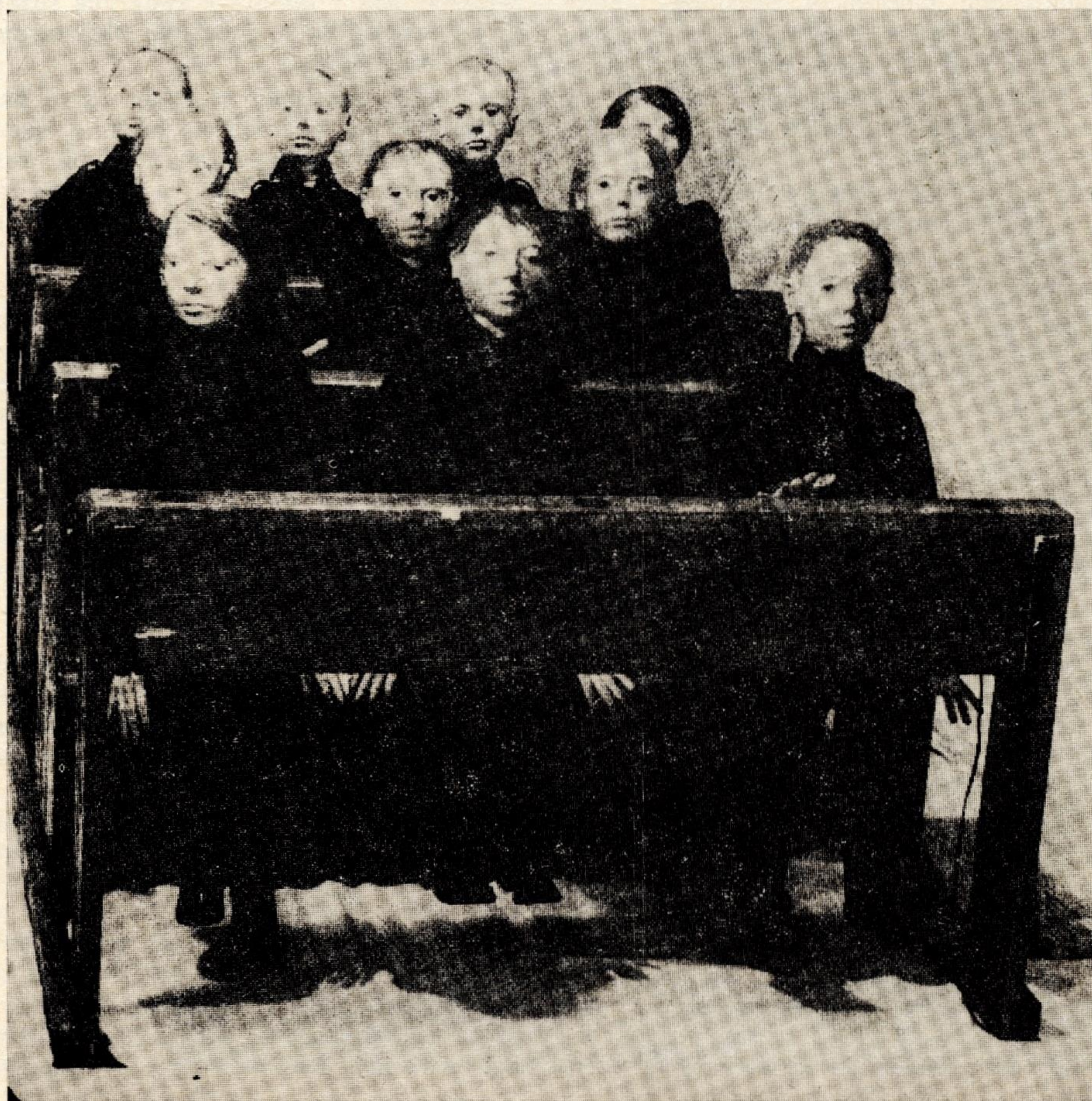
cricot 2

Cricot 2 v Praze

Nebudu se zde příliš rozepisovat o hostování proslulého divadelního souboru z Polska Cricotu 2. Kdo má zájem, jistě si o něm přečetl víc, (např. v Divadelních novinách nebo SaD) než bych mohl sám zde popsat. Na jednu věc bych však chtěl upozornit. Na dotaženost.

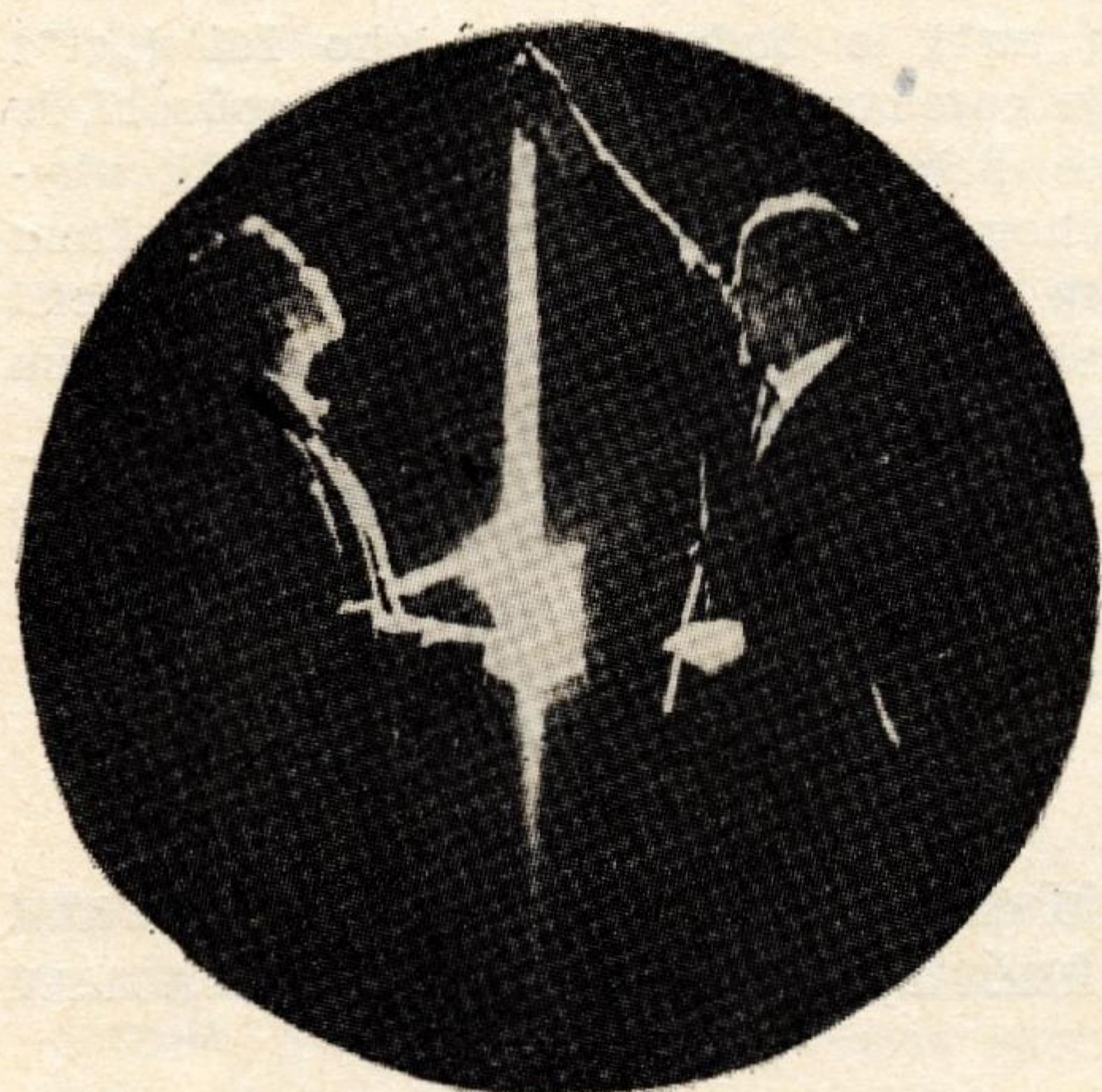
Ve dnech 20.—22.9.1992 vystoupil v pražském divadle Labyrint Cricot 2 se svou nejslavnější inscenací Umarla klasa (Zemřelá třída). Tvůrce tohoto souboru, výtvarník a režisér Tadeusz Kantor, už bohužel Prahu nenavštívil. Zemřel v prosinci 1990 ve věku 75 let. Přesto byl přítomen. Jeho představení jsou totiž on sám. Jsou to jeho vzpomínky, jeho dětství, jeho život. Jeho smrt. Každá jeho inscenace byla otvíráním třinácté komnaty — komnaty smrti, nedotknutelná,

Teatr Cricot 2, Zemřelá třída



tajemna. A divák tomu otvíráni byl přítomen. Proto při jeho představeních šlo — a stále jde — o víc, než jen o pouhé hraní, ukazování, vyjevování. Byly (a jsou) to obřady, okamžiky jedinečnosti a vzácnosti, výjimečnosti. Obřady velmi přesné, vycizelované a přitom živé, neopakovatelné. Co mě na nich nejvíc fascinovalo, byla ona přesnost, domyšlenost, dotaženost. V každém výtvarném detailu, v každém gestu, v každé zámce. Snad to mohlo připadnout občas nudné, opakující se, nedramatické. Stačilo však sledovat výtvarné detaily kostýmů, rekvizit či manekýnů, abychom viděli, že témata zde odkrývané nejsou jen planě nahozená, ale hluboce promyšlená a prožitá. Drásavá, směšná i krutá zároveň. Fascinující. Neznám českého tvůrce, který by toho byl schopen.

V. H.



DIVADELNÍ NITRA aneb JAK ŽIJES SLOVENSKÁ ALTERNATIVO?

Ve dnech 25.—30. 9. 1992 se konal v Nitře festival Divadelná Nitra '92 s podtitulkem Inšpirácie. Sympatické na něm bylo, že pořadatelé spojili na jedné akci tradiční i alternativní divadla, amatérská i profesionální, blbá i dobrá. Člověk si tak mohl udělat obrázek o současném divadelním dění na Slovensku. A nejen tam — pozvány byly soubory z Čech, Moravy, Ruska, Maďarska a Slovinska. Protože jsem o tomto festivalu psal v Divadelních novinách, nechci zde podávat souhrnnou reportáž. Všimněme si však zúčastněných netradičních, experimentálních — a tedy z našeho pohledu alternativních souborů. Ze Slovenska se zúčastnili tři — Stoka, GUnaGU a Balvan, z Brna Husa na provázku — zvlášť bych sem zařadil výtvarnou akci Vladimíra Morávky Sny a inscenaci Svatby Evy Tálské, ze Slovinska přijeli dva opravdoví exoti — Divadlo VHV ze Staré Pazové a Slovinsko mladisko gledališče z Lublaně, z Ruska Dřevo a

z Čech... nikdo. (Divadlo Na zábradlí nelze počítat mezi alternativní.)

Kromě Evy Tálské a Dřevo, což jsou již prověřované divadelní kvality, byla celá tzv. alternativa stejná — forma převyšovala obsah. A protože obsah byl občas nulový, ani forma jej nezachránila. Navíc i ta byla často neživá a trapná. Konkrétně mám na mysli Morávky Sny, které považuji za vrchol umělecké adolescence, což u tvůrce, který již — nemýlím-li se — překročil třicítku, je neodpuštělné. Chudáci herci Nedětského studia byli nuceni k pohybovým křečím a výrazům, které pouze předstíraly cosi, co mělo být — čím? Smrtí? Existencialismem? Prázdností? A nebylo ničím. Jen frustrací svého tvůrce. Jak diametrálně odlišné bylo — jakoby příbuzné divadlo Cricot 2, o kterém píšu jinde!

Že nemluví o Slovácích? Záměrně. Navenek jsou totiž — z různých úhlů a v různých modifikacích — Morávky velmi blízko. Cítím však z nich větší zaujetí, větší touhu po cestě, po vývoji. A proto raději na přísné soudy ještě počkám. Ale abych odpověděl na otázku v záhlaví článku, říkám: Jsi v plenkách, slovenská alternativa. A Slováci? O těch raději jindy.

Vladimír Hulec



POSLEDNÍ VEČEŘE S DĚREVE

Je pondělí 7. září 1992. Sedím v Branické ulici v Praze, v ubytovně, kde po dva roky přebývali členové skupiny Dřevo. Skupiny, o které jsme zde téměř v každém čísle psali. Skupiny, která jako jediná v polistopadovém Československu dokázala rozvířit zatuchlé bažiny konzervativního divadla u nás. Možná i proto byla nucena odejít. Toto je její poslední večer v Praze. Zatím nemizí z Československa úplně. Do května 1993 jí poskytl přístřeší její slovenští přátelé. Dřevo odjíždí do Vísky Pobeďim nedaleko Piešťan.

Jak je vám?

Adasinský: Cítíme se svobodněji. Rozhodli jsme se a teď je nám dobře. Jsme zase na cestě a bříme jediného místa, o které je třeba bojovat, zušlechťovat je a rozvíjet, z nás spadlo. Náš odjezd není nic tragického. S Prahou budeme udržovat stálý kontakt. Možná to bude pro obě strany inspirativnější.

Vaše plány?

Adasinský: Nic neplánujeme. Dohrajeme smlouvané turné a přes zimu bude mít každý volno. V únoru se sejdem a uvidíme.

Vrátíte se do Ruska?

Adasinský: Chtěli bychom. Ale máme doklady neexistujícího státu. A v Rusku jsou „bumášky“ stále nejdůležitější. Takže uvidíme. Snad v létě.

Jaké si odnášíte zkušenosti z Prahy?

Adasinský: Dobré. Zjistili jsme, že dokážeme inspirovat mladé lidi k jejich vlastní, osobité tvorbě. Pokud vím, nejméně dvě skupiny — pardubické Jumping Hamada a tvoje Alternativní scéna — jsou námi přímo ovlivněny. Rádi bychom to, co děláme, předávali. V Praze se nám to, myslím, podařilo.

Další část rozhovoru přerušil jiný člen Dřevo — Saša Markušev, kterého ukrutně bolely zuby. Nespravila je ani butylka vodky. Bylo třeba jet na pohotovost.

Obrátil jsem se ještě na Lenu Jarovovou. Jak dopadlo tvé sólové vystoupení začátkem září ve Vídni?

Jarovová: Vídeň byla pro nás velmi důležitá. Ohromně jsme se tam těšili. Měli jsme hrát šest dní v řadě a vždy večer po nás jedna vídeňská divadelní skupina, jejíž členové umírají na AIDS. Když jsme se s nimi před rokem seznámili, bylo jich asi deset z původního více než dvacetičlenného kolektivu. Tato akce měla být jejich loučením se životem. Možná i proto jsem tam chtěla hrát s tebou — o životě a o smrti. Pak jsem se rozhodla jinak. V Dřevu je teď totiž převaha mužů a já si uvědomila, jak je svět mužů a žen rozdílný. A já najednou chtěla hrát o ženách, o jejich světě. A tedy o sobě.

Mohla bys o tom představení říci něco víc?

Jarovová: Ne. Mohu ti je jen zatancovat.

Já necítím tak velký rozdíl mezi mužským a ženským světem. Proč je tak nespojitě od sebe rozděluješ?

Jarovová: Ne nespojitě. Spojnicí jsou heterosexuálové a homosexuálové. Říká se, že dnešní doba je právě doba homosexuálů. A po ní přijde doba, kdy světu budou vládnout ženy. Nevím, jak znáš historii, ale matriarchát vždy byl zlatou dobou lidstva. Když vládnu ženy, lidé tančí. O tom je mé představení.

Ústřední otázka každého našeho rozhovoru se týkala svobody a smrti. Po každé jsi mi odmítala konkrétní odpověď. Odjíždíte. Ptám se tedy opět: Co je pro tebe svoboda a co smrt?

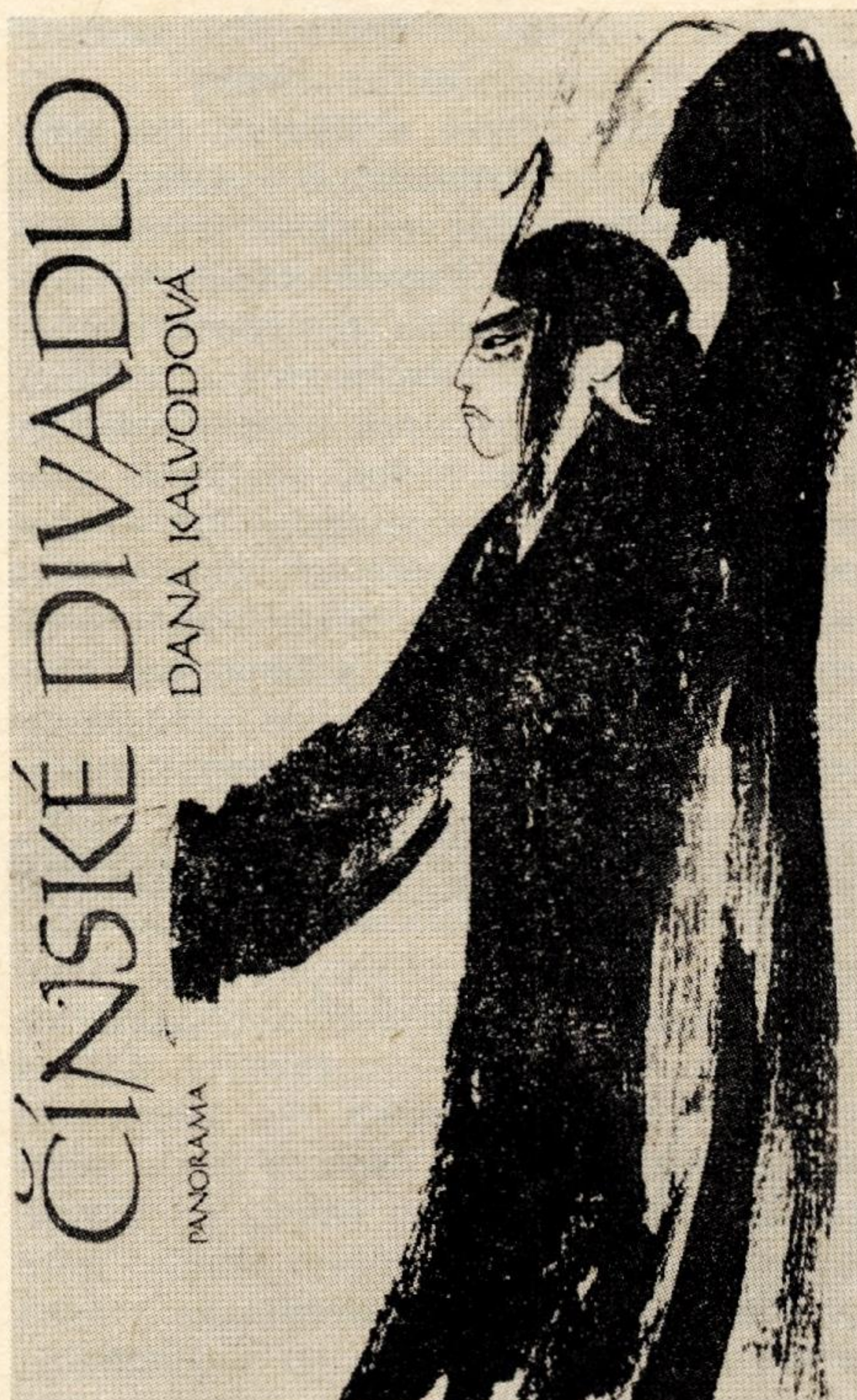
Jarovová: Velmi dlouho jsem nechtěla mluvit. O ničem. Velmi intenzívně jsem prožívala jiné věci. Teď je naopak doba, kdy chci víc přemýšlet a uvědomovat si souvislosti, které jsem předtím jen tušila. Co je smrt, jsem ti už jednou řekla. Není pro mne takovou výzvou či přelomovým bodem jako pro tebe. Mám ji stále kdesi za krkem. Je pořád se mnou a já s ní tancuju. Smrt je jen jiná forma bytí. Jsme tu stále a spolu s námi všechny okamžiky našeho života. Toho minulého i budoucího. A co je svoboda? Právě ve Vídni jsem si to pojmenovala. Svoboda je dělat, co nechci. Je strašně snadné a znesvobozující, dělat jen co chceš a cítíš. Svoboda člověka tkví v tom, rozhodnout se a udělat, co nechceš, čeho se bojíš, na co nemáš chuť. Proto tancuju sama. Nikdy jsem sama tancovat nechtěla. Tanec byl pro mne vždy rozhovor. A najednou jsem se rozhodla a zjistila, že je to pro mně důležité. A proto jsem se rozhodla i veřejně formulovat své názory, mluvit teď s tebou. Ale zítra to může být jinak a já nepromluví ani slovo. Nemyslím dopředu. Nevím, co bude.

Jak dopadlo loučení se životem vašich přátel nemocných na AIDS? Co pro ně znamená smrt?

Jarovová: Když jsme přijeli do Vídně, byla na živu již jen jedna dívka. Hrála s námi. Jen pro ni jsme vytvořili scénu poslední večeře. Bylo velmi silné, co dělala. Chtěla poznat vše o životě. O bolesti, utrpení, o samé existenci života. Proto si sama přivozovala bolest, vyvolávala únavu. Například běžela, dokud únavou nepadla. Nebo skočila z druhého patra a zlomila si nohu. Když měla sílu, byla odhodlána zajít co nejdál. Byl to již člověk na druhém břehu. Dnes je již možná mrtvá.

Děkuju, Leno. Myslím, že je to dobrý závěr našeho předsmrtného rozhovoru.

Vladimír Hulec



Hora železného draka, kresba autorky knihy

DANA KALVODOVÁ ČÍNSKÉ DIVADLO

Nikomu, kdo se zajímá o divadlo, by neměla ujít kniha Dany Kalvodové Čínské divadlo. Vydalo ji nakladatelství Panorama a k dostání je (ne-li jinde) v pražské prodejně Divadelního ústavu v Celetné ulici. Kdo zná Danu Kalvodovou, naši nejvýznamnější odbornici na asijské divadlo, jistě ví, že kniha je fundovaným průvodcem po vzdálené a dodnes živé divadelní kultuře Číny. Průvodcem, který ani po mnoha letech neztratí na své aktuálnosti a inspirativnosti.

A právě na inspirativnost této a dalších knih Dany Kalvodové (Větr v piniích — o japonském divadle, Pod praporem krále nebes — o indickém divadle) bych chtěl upozornit čtenáře této rubriky.

Každá kultura žije svým vlastním životem, vlastní tradicí a vlastními hodnotami. Po čase se tyto hodnoty vypořádávají v přejímání a inspirování se jinými kulturami. A právě východ zdá se mi pro naši křesťanskou kulturu tou nejinspirativnější žilou. Je totiž stejně tak plný dávných tradic a přitom je mnohem intuitivnější, citovější a z našeho pohle-

du jakoby pravdivější, spjatější a čímsi prvotním, bytostným. Snad bychom mohli říct živým, přírodním. Ze své zkušenosti vím, že i toto je klam. Ale to mne neodvádí od toho, abych se právě tímto uměním zabýval, abych se jím nechal ovlivňovat, inspirovat. Právě tady v Evropě. Jako alternativní umělec (nebo člověk, alternativní umění podporující) vím, že japonská, indická i čínská divadelní kultura je tou pravou alternativou zdejšímu duchovně upadajícímu divadelnímu umění. Přečtěte si např. jen kapitulu z této knihy Herecká příprava, techniky role a dozvíte se o síle divadla víc, než z mnohaletých odborných seminářů na DAMU, JAMU a lidové konzervatoři. Stačí vybrat pouze jediný odstavec: „Porozumí-li herec postavě rozumem i citem, je jeho obličej prodchnut oduševnělým výrazem „šen-čchi“ a z očí vyzařuje duchovní síla „ling“. Jeho projev radosti („si“) diváky příjemně naladí, hněvu („nu“) je bude trápit, jeho žal („si“) je rozesmutní a úděs („ting“) způsobí, že se jich zmocní strach“ (str. 208), abychom viděli s jak inspirativním světem se v knize setkáme. Jako bychom četli nejsoučasnější knihu o nejsoučasnějším alternativním umění.

Vladimír Hulec

Maska císařovny Tu (v obraze hněvu) s'-čchuanského dramatu





Děrevo, Lena Jarovová — „Když vládnu ženy — lidé tančí“, foto: archiv



Ještě k Hronovu, z představení Amorem střeleni, foto Pavel Štoll

