

AMATĚŘSKÁ SCÉNA

11 • 1992 • 6 Kčs

Ragnarok—Dánsko 1992

Ještě k Hronovu

Ivan Vyskočil



Christian Morgenstern

Odkaz J. A. Komenského

Tanec smrti Pavlovského



DS ČMUKAŘI Modřišice, Léčba neklidem, foto Ivo Mičkal

DDS Hudradlo Zliv, Indické pohádky, foto I. Mičkal



SOBOTKA ŘEČENÁ ŠRÁMKOVA

Posílám zprávu ze Sobotky, posílám zprávu z hlavního města léta. Už 36 let existuje možnost otevřít dobrodružství prázdnin způsobem víc než příjemným, už 36 let tuto možnost mnozí využívají. Tak i letos. Bez nářků a lamentací na chybějící finance (ty scházejí všude), bez skuhrání na odliv zájemců o kulturu (ten nastal taky všude) proběhl letošní ročník tohoto velesympatického festivalu v Českém ráji. Fravda i zde došlo k některým organizačním změnám a posunům (zkrácení festivalu ze 7 dnů na 5; možnost účasti i pro muzikanty a výtvarníky atd.), nicméně to podstatné – totiž nezaměnitelný duch města Sobotky na úpatí prázdnin, atmosféra setkání a setkávání – zůstalo zachováno. Takže od 1. do 6. července se skupinka studentů českomoravskoslezských (možná, že si budeme muset začít zvykat na toto kostrbaté označení...) pedagogických a filozofických fakult, scházela v děkanské zahradě u sochy Claudie Parmingianio a pokoušela se pod vedením lektorů (J. Hrašeho, H. Kofránkové, D. Musilové a R. Szymikové) zdokonalit své přednáškové schopnosti. Nešlo však o žádnou suchopárnou teoretickou rozpravu, ale o praktickou a velice „fyzickou“ přípravu, zejména díky inspirativním dechovčím cvičením R. Szymikové. Samo prostředí ovocného sadu pak zcela spolehlivě vynulovalo jakékoli riziko akademičnosti. Nejvýrazněji byly letos zastoupeny moravské fakulty, a to zejména díky bohemistům a anglistům FF Masarykovy univerzity a početné skupině posluchačů nové Ostravské univerzity. Čechy zastupovala Praha a Plzeň. Většinou jsou zájem a účast studentů na ŠS přímo závislá na aktivitě pedagogických osobností z jednotlivých kateder. Když jsme se o této věci bavili s dr. Hausenblasem z Karlovy univerzity, potvrdil pokles zájmu a odůvodňoval jej mimo jiné souběžnou nabídkou možností zahraničních stáží, výměn, zájezdů a brigád. Ve srovnání s tím se možná mnoha posluchačům jeví pár dnů v Sobotce zcela nezajímavě. Já osobně si myslím, že k jejich škodě. Tenhle takřka „rodinný“ festival v magické krajině totiž nabízí kromě možnosti práce na vlastních interpretačních schopnostech (v širším slova smyslu) také mnoho zajímavých doplňkových programů (divadlo, koncerty, výstavy, přednášky), ale především, a to si dovoluji na závěr zcela bezostyšně zopakovat, je to možnost setkání, možnost navázat osobní i profesní kontakty formou víc než příjemnou, formou letních rozhovorů na schodech pod Humprechtem, v sálku věhlasné restaurace Pošta nebo cestou k nejbližšímu rybníku. Třeba jsem pošetilcem a směšným k tomu, ale domnívám se, že je to leckdy víc než měsíční brigáda na stavbě belgického rodinného domku...

Pokud by se mezi čtenáři tohoto článku našel potenciální zájemce o účast na Šrámkově Sobotce 1993 z řad studentů pedagogických a filozofických fakult, učiní nejlépe, když se hned na podzim vydá pro potřebné informace na „svou“ katedru bohemistiky. Třeba se příští rok v Sobotce setkáme. Stojí to za to... ta Sobotka.

Radovan Lipus

Na 1. straně obálky

VUTŠ Liptovský Mikuláš „Příběh koňa“, podrobnosti k inscenaci se dozvíte na str. 7, foto: Ivo Mičkal

OBSAH

- | | |
|---|--------------|
| 1 SOBOTKA ŘEČENÁ ŠRÁMKOVA | R. Lipus |
| 2 RAGNAROK | L. Horáček |
| 5 JEŠTĚ K HRONOVU — JĚ MYŠÁK! A HEZKEJ... | R. Tesárková |
| 7 BRUTALNÍ PŘÍBĚH KONĚ | J. Schnerch |
| 9 POZORUHODNÝ SMYSL PRO SYMBOL | |
| BURCUJÍCÍ ALEGORIE | V. Závodský |
| VOK aneb PUNKVOU DO DNĚPROSTROJE | P. Čáp |
| 10 KAPITOLY Z DĚJIN ČESKÉHO DRAMATU | |
| PO ROCE 1945 — XVII. | J. Herman |
| 12 ZASTAVENÍ — POKRAČOVÁNÍ aneb KONEC? | J. Císař |
| 13 K DRAMATURGII DIVADLA POEZIE (20) | J. Bixi |
| 14 DĚKOVAT SE MÁ HNED | J. Kutina |
| 15 MINIROZHOVOR O MINIDIVU | P. Krejčí |
| 16 SVĚT SNŮ V BRANDÝSE NAD ORLICÍ | J. Bixi |
| 17 BRNĚNSKÉ EXPERIMENTÁLNÍ SOUBORY | |
| A ODKAZ J. A. KOMENSKÉHO | V. Závodský |
| 19 STŘEDNÍ EVROPA SNĚMOVALA V BELGII | L. Lázněvská |
| 20 VAZENÍ PŘÁTELE | A. Vylíčil |
| 21 JAK NEDOHNAT BYCHA | J. Bixi |
| NOVÁ NADACE | |
| THALIE Z INTERNATU | V. Závodský |
| 22 ALTERNATIVNÍ DIVADLO | V. HULEC |
| TANEC SMRTI | |

AMATÉRSKÁ SCÉNA 11.1992 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 KMOCHOVA

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, Káfkova 19, 160 00 Praha 6. Objednávky do zahraničí 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 14. 9. 1992

© MINISTERSTVO KULTURY ČR, Praha 1992

RAGNAROK



(Holbaek, Dánsko 1992)

Březen 1992: v d'ARTAMANu č. 2/92 objevuji nabídku zahraničních divadelních dílen. To mě zajímá a láká. Z nabízených možností (Dánsko, SRN, Maďarsko) si vybírám Dánsko — jednak pro určitou atraktivnost mně neznámé země, jednak mi nejlépe vyhovují podmínky účasti: účastnický poplatek 93 DEM (ostatní jsou dražší), — včetně ubytování: pracovní jazyk — angličtina, termín 30. 5. - 6. 6. 1992

:Artama může uhradit dopravu jednomu účastníkovi (příp. dvěma á 50%)
:mělo by vzniknout syntetické představení podle starého skandinávského mýtu — RAGNAROK.

Rychlá rodinná porada (— je mi 17let a bez rodičovského souhlasu nelze); předběžné dovolení ve škole (— jsem studentem gymnázia a stanovisko školy nutno respektovat) a okamžitě odesílám do ARTAMY přihlášku. A doufám, že v těch davech zájemců budu mezi prvními dvěma, kterým přispěje na cestu.

Jaký omyl myslet si o amatérských divadelnících, že se do zahraničí pohnou! A možná je i omyl předpokládat, že pozorně čtou informační bulletiny (jak jsem usoudil dodatečně podle udivených otázek). Zůstal jsem sám. To jsem ovšem v březnu ještě netušil. Jen jsem čekal na odpověď.

Polovina května 1992: Po téměř dvou měsících konečně přes ARTAMU zpráva z Dánska. Počítají se mnou, adresa pořadatele, telefon, bližší informace o dílně: Ragnarok je příběh posledního boje bohů se zlými „Jaets“ (démony). Boj je tak tvrdý, že probouzí Fenriswolfa a Midgardsworma, kteří spálí zemi na popel. Z popela však vyráží Strom Života — Ask Yggdrasil a ve stínu jeho listů se znovu rodí člověk, aby zalidnil nový svět. Vrací se barvy, hudba, zpěv a tanec.

Čtvrtek 28. května 1992: Den před odjezdem přichází dopis z Holbaeku s bližším určením místa, upřesněním času, programem. Poněkud na poslední chvíli a poněkud brnkání na nervy. Ale už je to dobré, už balím, už odjíždím z rodného Liberce do Prahy a...

29. 5. 1992 v pátek: Odjíždím půlnočním vlakem z Prahy. O úrovni čistoty mezinárodního rychlíku se raději nebudu vyjadřovat. Stačí snad jedno slovo: FUJ!

30. 5. 1992, sobota: Dostal jsem se tedy do Dánska. Menší dramatické zpestření v Kodani: vlivem zpoždění trajektu jsem nestihl společný autobus do Holbaeku (asi 60 km), který na mě měl čekat. Snažím se rychle orientovat, telefonuji do Elverfolketu (pořadatelská organizace), vyhledávám nejbližší vlak a za své kapesné se dopravuji na místo určení.

Už z nádraží vím, že i průměrný člověk zde mluví poměrně plynule anglicky, což mě těší a ulehčuje situaci. Přesto je to pro mne šok pokaždé, když na mne někdo promluví — a musím vypadat asi dost zmateně, když se mě již několik lidí po úvodních třech větách zeptalo, zda vůbec mluvím anglicky.

Připadám si jako Claude Hopper Bukowski poprvé v New Yorku. Už cestou z Liberce do Prahy jsem měl divný pocit, do čeho se to vlastně ženu, a teď si připadám jako v hodně zvláštním snu, divném, ale barevném.

Jsem prostě v Dánsku, jsem tu sám a budu tu týden žít a pracovat s lidmi z celé Evropy.

Tak tedy Holbaek. Přivítání a ubytování. Nevěřte hotelům, ale nedejte si je brát. To je moje zkušenost pro příště, neboť z iluze, že hotel je budova, mě vyvedl vlak (s nápisem SIDESPORET HOTEL) zaparkovaný v přístavu. Když jsem se pak z určitých technických důvodů musel přestěhovat do 3 km vzdáleného kempu, moc mě to nepotěšilo, neboť mi to znemožnilo kdykoliv si odskočit „domů“ a oddechnout si. (Nešf!)

První večer byl seznamovací. Celou akci zorganizovala divadelní skupina Everfolket v prostorách Elvaerket, což je jakési kulturní zařízení pro holbaeckou veřejnost. Za určitou částku je zde např. možnost pracovat ve velice dobře zařízené výtvarné dílně (veškeré potřebné nářadí, dvě keramické pece, dílna pro práci se dřevem a kovem, šicí stroje atd.). Toto zařízení zároveň pomáhá vytvářet pracovní místa pro nezaměstnané. V sále (cca 300 míst) se konají koncerty a divadelní představení.

Autorem myšlenky mezinárodního projektu je Henrik Mosbaek, vedoucí Everfolketu. Vybral si starý dánský mýtus RAGNAROK (chaos, název bitvy) o střetu božstev, zkáze světa a návratu života. Thoma Koppel k připravenému skriptu zkomponoval hudbu, která byla podstatou složkou představení. Lektori pro jednotlivé složky byli vybráni nejen z Holbaeku a nejen z Dánska.

Ke společné práci se sjeli lidé z devíti zemí:

- 1) hlavní část dánských účastníků tvoří Elverfolket (mládež kolem 18-20 let, velmi dobrá jazyková vybavenost)
- 2) Britové (asi 12 lidí, žáci Weekend Arts College)
- 3) Švédí (asi 6 lidí)

- 4) Němci (tříčlenná divadelní skupina)
- 5) Finové (asi 4 lidé)
- 6) Litevci (asi 10 lidí, obstojně jazykově vybavení)
- 7) Lotyšci (3 lidé, částečná znalost angličtiny)
- 8) velká skupina Rusů (cca 30 lidí, až na malé výjimky s minimální, většinou nulovou znalostí angličtiny)
- 9) jeden Čech (tedy já)

Že jsem byl sám z celého Československa se ukázalo nejen jako rarita, ale i jako jistá nevýhoda. Když skončila společná práce, končilo se i s angličtinou a skupinky z jednotlivých zemí se věnovaly zálibám a hovoru ve svém rodném jazyce. Pak osamocený jedinec raději bloudí sám, než aby působil dojmem vetřelce.

V prvním večeru se také rozhodovalo, kdo bude ve které skupině pracovat. Každý lektor představuje svoji ideu práce a zve lidi ke spolupráci. Pro mne nejlákavěji vypadá tanec a zpěv, protože je tu největší možnost uplatnění vlastní tvořivosti. Vybírám si tanec.

Práce ve skupinách byla úzce specializovaná a od začátku směřovala přímo k realizaci konečného jevištního tvaru. Předem jsme každý dostal základní skript příběhu, který bychom na konci tohoto týdne měli předvést ve velkém show. Předem byla dána hudba, která představení ohraničovala, určovala kostru a časový rozvrh jednotlivých pasáží děje. Vše je odehráno beze slov. Práce probíhala paralelně v osmi skupinách:

- 1) Acting — herci. Nejpočetnější skupina. Ztvárňují bohy. Lektor Thomas Ohlsen. Skupina pracuje v hale Elvaerketu a učí se především zacházet se zbraněmi.
- 2) Stunts — akrobati, kaskadéři. Ztvárňují Giganty. Náplň práce dosti podobná skupině herecké — a navíc: energický a velmi pohyblivý mladík nejprve zavedl svou skupinu po vratkém žebříku na rampu (5 metrů) — a pak se z té výšky vrhl na přistavené žíněnky. Ostatním nezbylo, než se vrátit po tom nejistém žebříku. Tato skupina má vyplnit nejdějovější úsek představení — bitvu bohů. To znamená naučit se padat, bojovat, umírat, a to všechno ve stanoveném časovém úseku trvání hudby a s určitou choreografií.
- 3) Dance — tanec. Skupina pro taneční part představení — tanec Elfů a konečná katarze. Z původně nedostačného počtu tří lidí se skupina rozrostla na 6 párů. Mezi členy jsou opravdu i profesionálové. Lektorka Mette přišla s určitou základní představou začátku. Další části by měly vzniknout společně. Tanec Elfů je výrazovým tancem, který musí vyjádřit, co si my o příběhu řekneme, ale divák musí pochopit z tance.
- 4) Singing — zpěv. Asi 8 lidí v jiné budově s klavírem. Poslouchají danou nahrávku, hrají si s hlasem, vytvářejí zvukové variace na dotvoření hudby,

okrajově se zabývají i technikou zpěvu, dechovými cvičeními, relaxací. Po volné improvizaci se vokální doprovod ustaluje. Helle, lektorka této skupiny, realizuje i smělou vizi závěrečné scény, kdy všichni zúčastnění (kromě techniků), cca 90 lidí, zpívají ústřední motiv. Prostě jsou rozděleny hlasy, rozdány noty a hned se zkouší.

5) Scenography — lektor získal do své skupiny jediného člena. Pracují na dvoře na konstrukci gigantických loutek hada Midgardsormra (40 m) a vlka — Wolf of Fenris (stylizovaná hlava pro stínohru) a na lodi bohů na pojízdném podvozku.

6) Costumes — výroba kostýmů pro všechny účinkující na jevišti (asi 70 lidí), takže kostymérky pod vedením své lektorky pracují téměř ve dne v noci.

7) Stage sound and lighting — montáž jeviště, ozvučení a nasvícení (cca 7 tun materiálu). Probíhá ve dne v noci. Na východní straně parkoviště vzniká stupňované jeviště (asi 60 x 20 m), věže ze stavebnicových duralových konstrukcí, reproduktory, desítky světel. Oproti tomu se používají nepříliš vyhovující praktikábl.

8) Special Effects — speciální efekty. Přípravují svoje ohně a dýmy vskrytu. V opravdové síle se ukáží až při show. (Velkorysost ve spotřebě jakéhokoliv materiálu je s našimi poměry skutečně nesrovnatelná.)

Vzájemnou koordinaci všech skupin zajišťuje ten, který za to všechno může, Henrik Mosbaek.

Neděle 31. 5. 1992: Ráno pro nás přijel do kempu autobus. Společná snídaně a v 8.30 „na place“. Skupina tance odchází do jakéhosi sportovního zařízení vybaveného nejen posilovnou, ale hlavně dvěma tanečními sálky. Na zemi lakované parkety, na stěnách zrcadla a reprobedny, na stropě větráky. Je nás tu dvanáct a Mette, tedy naše lektorka tance. V Kodani se věnuje profesionálně spíš divadlu, herectví. Věk — nevím, snad kolem třiceti, těžko odhadnout u tak živého stvoření. Ví o věci hodně, dokáže dát pozor na zdraví, jedná s nadsázkou, smyslem pro humor. Je krásně překvapená jak to jde, šklebí se a raduje. Začínáme rozehrátím (Warm up) = trochu strečinku, něco aerobu. Už po rozvičce jsme všichni zpotení a snažíme se urvat místo pod větrákem. Teď však teprve přichází práce. Poslechneme si danou hudbu, na kterou máme tančit, a už zkoušíme realizovat první nápady. Mette měla určitou představu začátku a další část by měla být naším společným výtvozem. Po prvních úspěšných krocích se však nadchla natolik, že druhý den přišla s další vizí... a tak to šlo až do konce. Původně slibovaný tvořivý postup byl značně omezen především časovým horizontem, později i možnostmi jeviště. Tančíme bosí. Deset kroků, zastavit, ruce nahoru, pohled nahoru, koncentrace, soustředění na

prostor, na hudbu. A neustále za sebou, znovu a znovu, každý pohyb několikrát opakovat. K polední a večer se plížíme — zničení a s nohama roztrhanými od palubovky — do sprch.

Večer. Skupina Britů (běloši, černoši, míšenci, Japonka, sešli se na Weekend Arts College, tj. zájmové zařízení pro mládež, kde lze za poplatek pracovat s učitelem ve vybraném oboru), předvedla něco ze své práce, něco, co do Anglie spíše přichází, než by bylo tradiční. Částečně pantomimické vystoupení nabitě gagy, spousta humoru, zábava na vysoké úrovni, kontakt s divákem.

Pondělí 1. 6. 1992: Stunts již skáčí ze tří metrů (připočtu-li žíněnky, tak ze dvou). Na parkovišti v přístavu roste šest duralových věží. Pomáháme nosit praktikábl na základ jeviště — stupňovaná plocha z přívěsu kamionů, praktikáblů a železné konstrukce.

Taneční dílna dokončila tanec Elfů; mám rozedřené nohy, radši bych zůstal na koberci. (Musím si koupit leukoplast a omotat nohy od nártů až po prsty, mám pocit, že mi uletí malíček a už ho nenajdu).

Singing pilně trénuje. Helle připravuje i ostatní skupiny na závěrečný chorál. V dokonale vybavené výtvarné dílně se šijí kostýmy, každý si vyrábí proutěný lampión pro závěrečnou scénu. Po stěnách jsou rozvěšeny črty budoucích scén a kostýmů. Na dvoře probíhá stavba lodí a loutky gigantického vlka pro stínohru a vzniká tělo obrovského hada — kruhová konstrukce uvnitř látkového rukávu. Všude se válí bambus; materiál, který tu není dneska, přijde zítra.

Jakýsi reportér z Londýna tu dělá interview s každým, koho potká.

Večer: Theatresport — improvizované scénky náhodně vybraných dvojic. Nejlépe vycházejí Angličani, v této věci cvičení a sehraní a navíc v rodné řeči.

Úterý 2. 6. 1992: Přivezli světla (cca 100 reflektorů) a zvukovou aparaturu (ve středu je vše osazeno, ve čtvrtce kompletně zapojeno).

V sále Elvaerketu se cvičí herci v bojovém umění a stunts skáčí ze tří metrů salta. Zpěváky není vidět, zkoušejí v odlehlé budově.

Zkouška taneční skupiny na jevišti. A hleďme! Jeviště je sice dvakrát širší než místnost, ve které jsme zkoušeli, zato je o polovinu kratší do hloubky, tedy jeho použitelná část. Není všechno tak dokonalé, jak se na první pohled zdá. Dřevěné desky pod nohama „krásně“ duní, pohybují se do všech stran, nevíme, jestli tančit bosí nebo ne. Nejsem sám, kdo má roztrhané nohy. (Já mám aspoň v pořádku boty.) Zalepování je zatím účinné, malíček drží jako přišitý.

Obloha jako vymetená, vedro. Až k večeru se na obloze objevují táhlé cáry mraků. Není však na padnutí, fouká vítr. Na padnutí je však v tanečním sále. Bolí mě záda. Ale nejsem sám. A nejsem sám, kdo při rozvičce neudělá něco



RAGNAROK — nácvik salta z věže
foto: autor článku Lukáš Horáček

jako rozštěp. A cvičit se musí. Nechci dělat zbytečné kroky, únava stoupá — a při každé příležitosti padnout na zem — ale musíme si zkoušet kroky a pohyby, hlídat si záda a být ve střehu.

Přivezli zbraně, pracuje se na přilbách, stunts a herci cvičí boj. Dokončují se lampióny. A loď na kolečkách začíná konečně vypadat jako loď. Had už má tělo. Šijí se kostýmy. Zkouška společného zpěvu v jiném domě — jedna místnost s roubenými stěnami + naladěné piano + velký magnetofon + židle. To stačí.

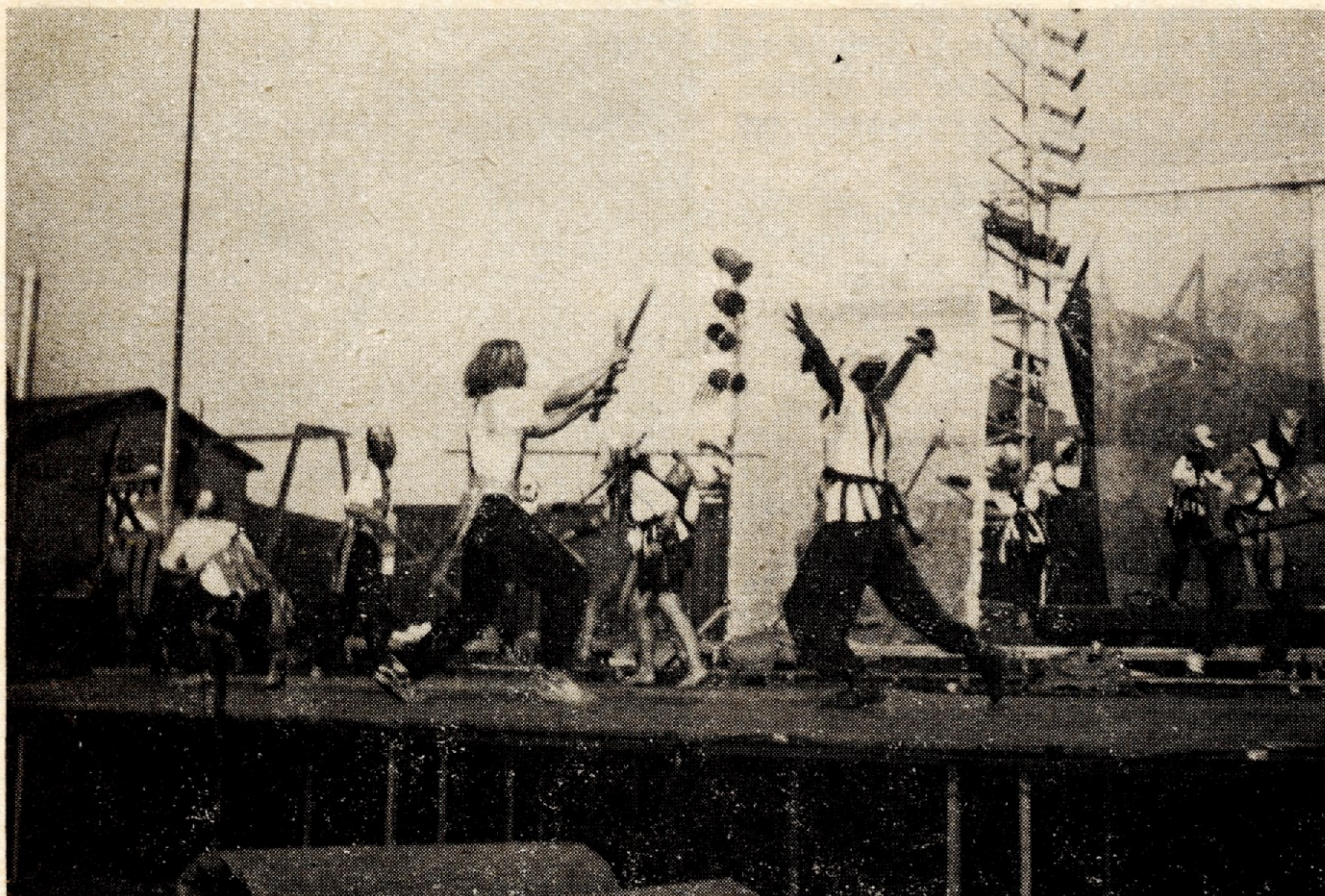
Večer — beseda s Johnem Ytteborgem (IATA/AITA — Kodaň): Hovořilo se o podobných mezinárodních projektech a o posunu smyslu takových akcí. Zatímco mezinárodní dílny za účelem setkání a poznání se navzájem byly otázkou let 70. a 80., měli bychom se nyní zaměřit na duchovní dimenzi. Bylo by zajímavé zkusit se zabývat oblastí mytologie a mystiky a nejspíš i uskutečnit dílnu na toto téma.

Středa 3. 6. 1992

Další zkouška tance na jevišti, zpěv, pokračují technické práce. Chodí tu fotograf a reportér z místního tisku.

Odpoledne autobusem na pláž. Moře mělké bez vln a se spoustou medúz. A když jsme jednou v Dánsku, musíme přece vidět dánské divadlo. A viděli jsme. Večer nás autobus odvezl do nedaleké vesnice, kde pod otevřenou oblohou sehraji „Vipperd Plays“ představení „When the dawn breaks through“ (Když se rozední) — drama inspirované skutečnou událostí z konce války.

Pro diváky je připravena kaskádová tribuna se židlemi. Proti ní se na ploše asi 50 x 50 m nachází osm oddělených



RAGNAROK — nácvik bojů Bohů s Giganty

jevištěteky vybavených jako kýžené místností: nemocnice, honosný byt, podkrovní, jiný byt, místnost na frontě, místnost se dřevem, chudý byt se šicím strojem... atd., kolem reflektory a za poloprůhlednou stěnou místnost pro hudbu. Vstup do objektu hlídají německé uniformy z 2. světové války. Vstupné je dost vysoké, na hře se prý účastní celá vesnice (a obávám se, že je tomu skutečně tak). Znásobený realismus. Navíc se hraje dánsky, takže většina z nás nerozumí o co jde.

Obloha se zatáhla a některé mraky konečně slibují déšť.

Čtvrtek 4. 6. 1992: Ráno je už zase jasno a ptáci křičí na celé kolo.

Společné setkání všech skupin, mírné upřesnění scén. Shánějí se bílá trička a černé kalhoty pro závěrečnou scénu. Urychleně se musí dodělat všechny lampióny a přilby. Drak — had je hotový a provozuschopný. Loď ještě nemá plachtu. Horečně se šíjí kostýmy. Banda muzikantů na scéně zkouší, zapojuje se dým. Na scéně přibýly plechovky maskované kaširovanými balvany. Tančit zde ve dvanácti lidech se dá, ale rozhodně ne tak, jak jsme si to vymysleli. Hudba poprvé živě. Určité odlišnosti a nevýrazné nástupy matou, zpěv je nejistý a zaniká. Dvě gigantické malby Odina a Gianta se asi nepoužijí, Ask Yggdrasil ze dvou konstrukcí a maskovací sítě zatím také není žádná sláva. Skupina stunts se spojila se skupinou herců a bojují na jevišti, tři stunts navíc padají z věže. Kostymérky zkouší a šíjí a nevím, jestli je to baví.

Před zkouškou pokus o soustředění všech — „slepárna se zvuky“ — v osmdesáti lidech a vedle silnice, to se prostě nedá. Chodí tu reportér z Rádía

Kodaň; jsme už v několika novinách.

Podle plánu nás čeká celonoční práce na dokončení všeho. Ale dost lidí si to nepřipouští, někdo odjíždí, někdo je v baru. Navíc je asi potřeba za tmy seřadit světla a propojit efekty. Pracujeme, kde je zrovna potřeba. Zpěvujeme loď, vyrábí se loutky pro stínohru, nahoře se stále šíje.

Pátek 5. 6. 1992 je také ve znamení společných zkoušek. Konečně jsou hotové kostýmy, a tak se zkouší se vším všudy. Hada ležícího volně na zemi nám málem odnesl vítr. Technici ze skupiny speciálních efektů stále zapojují svoje čmoudíky a zkoušejí je v ty nejméně vhodné okamžiky. Praktikably pod námi při tanci stále krásně duní, zakopáváme o hrany desek, o reprobedny, o plechovky se sírou a přitom se snažíme dávat pozor na hudbu, která v živém nastudování má méně energické nástupy, než jsme zvyklí z nahrávky, s níž jsme doposud pracovali.

Celá show je postavena na vizuálním a zvukovém efektu. Hudba dává kostru celému představení, určuje jeho spád, dynamiku, a do toho jsou zasazeny jednotlivé obrazy. Nejprve příchod bohů s pochodněmi v rukou a s pojízdnou lodí. Následuje tanec Elfů, tedy výrazový tanec sdělující přicházející katastrofu. Pak se objevují Giants a začíná boj — nejprve dvakrát efektní frontální střet a pak již muž proti muži na celé ploše jeviště. Původním záměrem sice byl i boj na konstrukci věží a po stranách jeviště, ale ne vše lze realizovat. Tuto scénu, kde téměř všichni bojovníci padnou, uzavírá efektní pád ozbrojence z věže. Přichází scéna takřka loutková. Nejprve na ploše 5x15 m stínohra s hlavou gigantického vlka požírajícího

posledního z bohů. A pak Midgasworm. (Toto monstrum v podobě obrovského hada vznikalo celý týden na dvoře Elvaerketu za použití bambusu a provazu.) Co neudrží provaz, zachrání kobercovka. Celkově mám ze všeho tady podobný pocit: Pracuje se s profi-materiálem na amatérské úrovni a výsledkem je něco mezi tím. Když tento had projde na jevišti a doslova pozře padlé bojovníky, přichází zkáza světa v podobě velkolepého ohňostroje. V závěrečné scéně se vrací všichni herci, tanečníci a zpěváci na jeviště v bílých tričkách a s lampióny v ruce. Zní závěrečný chorál.

Generálku máme za sebou. Poslední společné setkání tanečníků ve zkušebně. Několikrát přejet scénu, pak relaxace se zavřenýma očima. Mette nám každému vkládá do dlaní růži...

Před samotnou produkcí se Henrik pokouší o duševní spojení všech — stojíme v kruhu a vytváříme řetěz energie. Myšlenka nádherná, ale v takovém počtu a především s ne vždy dostatečnými jazykovými znalostmi (viz výprava z Ruska) neuskutečnitelná.

Večer — 22.30. Přes všechny potíže nastala hodina „H“ a vše je na svých místech. Hudebníci vpravo od jeviště hned vedle skupiny zpěváků, my stojíme přichystáni za jevištěm. Boží v dálce obestoupili loď se zapálenými pochodněmi a pomalu, majestátně přijíždějí. Je to fantastické, všechno funguje, každý ucelený obraz je oceňován potleskem více než tisíce diváků. Závěrečná scéna. Po ohni. Na pusté ploše pomalu vyrůstá Strom Života. Náhle rozkvétá a z něj vystupuje chlapec s dívkou se symbolickým lampiónem ve tvaru lodi a ptáka. Přicházíme na scénu i my, lampióny v ruce, a zpíváme. Stovka lidí z celé Evropy od Británie až po Lotyšsko a Litvu zpívá vstříc nadšeným Dánům a měsíci zářícímu nad přístavem.

Hodinu po představení začíná destrukce jeviště a do rána je zde opět obyčejné parkoviště. Rozlučovací mejdan začíná asi hodinu po půlnoci a trvá... jak kdo vydrží.

V sobotu 6. 6. 1992 se rozjíždíme s duší plnou dojmů a se zápisníkem plným adres nových přátel. Každá skupina se vrací do své země. Do Československa jedu sám. Přátelé, škoda, že jste tam nebyli také.

(Za zprostředkování účasti na dílně děkuji pracovníkům ARTAMA, zejména p. Karlu Tomasovi).

Lukáš Horáček



Ještě k Hronovu: JÉ MYŠÁK! A HEZKEJ...

Několik zastavení s divadlem pro děti a dětským divadlem na 62. ročníku Jiráskova Hronova.

Když se ze soutěžního Jiráskova Hronova stal Hronov — žatva, umožnilo to přítomnost souborů s podstatně větším žánrovým rozpětím než dříve. A tak se otevřela vrátka i pro dětská představení, a protože se jich na letošním ročníku Jiráskova Hronova objevilo docela dost, určitě stojí za to se jim blíže věnovat.

SETKÁNÍ PRVNÍ aneb Příliš velké sousto

Jan Werich: Lakomá Barka; Literární dramatický sobor ZUŠ Střezina Hradec Králové; sokolovna, 4. srpna 1992

Werichův nádherný text nastudovaly dvě asi dvanáctileté žákyně paní učitelky Emy Zámečnickové Dajka a Dominika. Do programového bulletinu o nich jejich učitelka napsala: „D & D jsou určitě jedny z mých nejlepších žákyň, možná nejlepší.“

Děláme spolu dlouho, Dajka dokonce se mnou před šesti lety začínala. Kupodivu se mi nepodařilo je zničit anebo podařilo? Kdo ví, jaké by byly, kdyby nedělaly divadlo, kdyby nepoznaly moji osobu.“

Talentované rozhodně jsou, ale Dajka a Dominika si na svůj věk daly velký, převeliký úkol. Interpretovat text, na kterém by si lehce zlámal vaz i dospělý interpret. Úkol, který právě vzhledem k jejich věku (především) a díky notorické znalosti Werichova textu, mohly těžko zvládnout tak, aby diváka něčím překvapily, aby jejich Lakomá Barka, kterou mají nepochybně velice rády, v jejich podání přinesla divákovi něco nového, něco navíc. Jejich interpretace je totiž založena pouze na společné recitaci textu čelem k obecenstvu, na laciné a popisné ilustraci (používají k tomu minima rekvizit — pytel, čepici, Ladův obrázek se zvířátky) a navíc Dajka a Dominika bohužel špatně frázují text. Jistě k nezdaru představení mohlo hodně přispět nevhodně zvolené prostředí obrovské hronovské sokolovny, ale pes je zakopán jinde. Lidé se při představení smáli. Ale smáli se tomu, jak si dívky s textem dobře poradily, jak si s ním umějí pohrávat? Nikoliv. Lidé se smáli Werichovu textu samotnému, textu, kde je vtip už napsán a dán samotným autorem. (Ono čím jednodušeji věc na první pohled vyhlíží, tím je obvykle složitější). Výtky ovšem nepadají na hlavy Dajky a Dominiky, ty dělaly co mohly a talent tu opravdu je, ale na hlavy dospělých, kteří jim neuměli s tak

složitou věcí poradit. A tak nebylo by lépe si text „pouze“ přečíst než interpretovat?

SETKÁNÍ DRUHÉ aneb Škoda té plácačky

Ludvík Aškenazy: Osamělý létající talíř; „D“ klub Plzeň; Slávie 4. srpna 1992.

Jeviště Slávie, na něm ještě jedno jeviště u něj jediný člověk — Petr Mlád, s ním talíř s kukadly, růžička, rakety a spousta dalších „hejbátek“. Úsměvný příběh určený dětem mateřských škol o tom, že „všude dobře, doma neplí“, je plný neobvyklých nápadů, všechno je možné kdykoliv změnit v cokoli jiného a autorem toho všeho (včetně dramatizace) je jeden jediný člověk-autor a interpret Petr Mlád. Osamělý létající talíř baví děti (a lhostejno jestli holky nebo kluky) i dospělé (pokud jsou ochotni přistoupit na hru) úplně stejně. Totiž moc. Jen škoda, jak řekl pan profesor Ivan Vyskočil, že ta nádražká plácačka zůstala jen plácačkou a „neuměla“ něco dalšího navíc.

SETKÁNÍ TŘETÍ aneb Zamysleme se nad sebou

Otar Pogosov: Slunce vzejdi, vzejdi; Dětský divadelní soubor Zari (Červánky), Tbilisi, Gruzie, Jiráskovo divadlo, 6. srpna 1992.

Host přehlídky dětský divadelní soubor Zari přijel do Hronova na pozvání zlivského Hudradla, s kterým se seznámil na festivalu dětského divadla letos v Moskvě. Jedenáct dětí ve věku 11-15 let společně pracuje teprve rok a půl. Přesně před tou dobou založil Otari Pogosov při Svazu divadelníků Gruzie divadelní školu. Děti, které přijely do Československa, jsou jejími prvními žáky. Jak řekl Otari Pogosov, ředitel a učitel školy, autor, režisér a zaskakující představitel role Cara v jedné osobě, první rok práce s dětmi věnoval „pouze“ průpravě — dikci, intonaci, zpěvu, pohybu. Za půl roku pak vzniklo představení, které k nám Červánky přivezly. Slunce vzejdi, vzejdi bylo uváděno různě. Jednou jako muzikál, jednou jako rocková opera. Mohu vás ubezpečit, že to nebylo ani jedno ani druhé. (Ale určitě přesně žánr bych si netroufala. Ono o to ostatně ani nejde.) Příběh, který vychází z lidových tradic boje zlého cara s prostým utlačovaným lidem, je pohybově a hudebně ztvárněn pomocí prvků vycházejících z gruzínského folklóru.

Obrovsky působivé představení, o to působivější, když si uvědomíme, jaká je politická situace v Gruzii, odkud k nám soubor přijel. Děti hrají, zpívají a tančí s obrovskou chutí a přesvědčivostí, berou věc příběhu plně za svou a přitom ještě máte pocit, že tento tvar představení dětem nikdo nevnutil (jak se na Hronově někteří snažili naznačovat), že jim nikdo nevnutil to, co by jim nebylo vlastní, co by nevycházelo z hloubi jejich duše. Jak již bylo řečeno, představení má pevný tvar, pevný temporytmus, daný i magnetofonovou nahrávkou hudby a zpěvu k představení. Pravda, nejsme svědky absolutní dětské spontánní tvořivosti a hravosti na jevišti při představení, jsme svědky „pouze“ jejího výsledku. I když představení nesplňovalo požadavky tzv. „české školy“ dramatické výchovy kladoucí důraz právě na spontánnost, tvořivost, hravost apod. dětského projevu, zcela určitě diváky hluboce emotivně zasáhlo a člověk-divák si najednou uvědomoval, jak nicotné, malicherné a zbytečné jsou někdy problémy, kterými se zabývá, oproti tomu, co pro svůj skutečný život tímto představením gruzínské děti řeší.

SETKÁNÍ ČTVRTÉ aneb Myšák! A hezkej...

Mirek Slavík a kolektiv souboru Hudradlo podle překladu dr. Vincence Lesného: Indické pohádky, Divadlo Hudradlo, Zlín; sokolovna 7. srpna 1992.

Divadlo Hudradlo přivezlo na svůj čtvrtý Hronov (poprvé v roce 1989 přijeli se třemi krátkými pohádkami, pak v roce 1990 s Pohádkou o Zemičce — Zvoničce a Blbinou a loni tj. 1991, s Kirree)) sedm indických pohádek: Osel a pes, Opice a pták, Myš, Modrý šakal, Opice zahradnicemi, Antilopa, Datel a želva a jednu na přidanou O papouškoví. V programovém bulletinu soubor o svých pohádkách napsal:

„Nejvíce jsme čerpali z nejstarší verze sbírky Paňčatantram, bajek s naučením, které mají v Indii své nejpevnější místo. Souvisí to jistě s tím, že zde lidé věří v reinkarnaci, převtělování a proto v Indii byl vztah lidí ke zvířatům daleko bližší, než v tzv. civilizovaném světě.“

I my věříme, že v některém ze svých předchozích životů jsme mohli být třeba opicí, šakalem nebo žížalou. Ostatně kdoví, jestli si každý z nás alespoň některý povahový rys z našeho předchozího bytí neneseme s sebou dál...

A člověku se opravdu chce věřit, že je to pravda. Spontánní, bezprostřední, hravý projev skupiny děvčat všech věkových kategorií od pěti do patnácti let, které nám s velkým zaujetím všechny společně vyprávěly své pohádky, či vlastně bajky s poučením. Děti se nepitvoří, nepředstírají herecký prožitek a stavbu „role“, prostě si hrají. Stačí změnit barvu jednoduchého, znakového kostýmu a z opice se stane vypravěč, z vypravěče zloděj, z opice myška anebo úplně naopak.

A pokud si děti zrovna nehrají, sedí okolo jeviště a s nemenším zaujetím, s jakým hrají, pozorují příběh, který se právě na jevišti odehrává. K příjemnému zážitku patří i to, že soubor oproti jiným dětským, ale i „dospěláckým“ souborům, má vysokou kulturu řeči, umí velice pěkně zacházet s českým jazykem. Pokud je někdy horší slyšitelnost mluveného slova, je zapříčiněna příliš hlasitou „indickou“ hudbou (sitar, bicí). A abych nezapomněla ještě na jeden klad tohoto souboru. Společně s dětmi hraje i dospělák, vedoucí souboru Mirek Slavík. Je zřejmě věcí jeho osobnosti a vztahu k dětem vůbec, že na jevišti nepůsobí jako rušivý, cizorodý element, „nehraje“, jeho osoba je milým všudypřítomným spojovatelem. Divák, jak dospělý (toho bylo v Hronově podstatně více), tak dětský, se při představení směje, usmívá, ale i vážněji zamýšlí nad ponaučením jednotlivých pohádek — bajek. Tady je snad možné učinit jednu z mála výtek na adresu souboru. Ponaučení u první pohádky (Osel a pes), kdy osel chce zachránit svého pána před zlodějem, protože pes spí, pán oslovi nabije za planý poplach, chybí. Nebo by to mělo být, „co tě nepálí, nehas“? Asi ne. Zároveň povídání o sedmé pohádce na přidanou o papouškovi není příliš vhodné — buďto ji mám chuť divákům zahrát nebo ne a tím je vše jasné. Faktem je, že tato pohádka byla „zahrána“ nejméně jasné a srozumitelně a soubor se tu dopustil několika chyb (ta nejhlavnější činnost učenců se odehrává v popředí jeviště, před klecí, kde je papoušek, o kterého jde, a divák je tak ošizen o možnost papouška si všimat a jeho tragická smrt pak na něj působí podstatně méně). Nyní bych měla vysvětlit i titul tohoto článku. Je z pohádky — bajky Myš, kde poustevník zachrání před smrtí myš, promění ji ve svou dceru a hledá pro ni v lidské říši toho nejlepšího ženicha. Jenže dcera jen kroučí hlavou, protože se jí žádný z nabízených ženichů nelíbí a žádného z nich si vzít nechce. Poustevník je smutný, když tu najednou uvidí šedivé zvířátko. Řekne: „Myš.“ A dcera ho opraví: „Myšák!“ „A hezkej...“ A je svatba. Od té doby se pro nás (z Amatérské scény) stalo toto úsloví okřídleným a pokud se nám něco líbilo, byl to myšák a navíc hezkej.

ZASTAVENÍ PÁTÉ, POSLEDNÍ aneb Nehrajeme. Nejsou děti.

Milada Mašatová: Pohádka na modré niti; Divadýlko Minidiv, Ostrov nad Ohří; sokolovna 8. srpna 1992

„Krejčí od nás z ulice měl modrou nit, miloval ji velice, tu modrou nit...“ prozpěvovali si dospělí, když odcházeli z Pohádky na modré niti. Byli nadšení a říkali, že něco tak pěkného už dlouho neviděli. Ale od začátku.

Představení v hronovské sokolovně



**DS Minidiv, Ostrov nad Ohří, Pohádka na modré niti,
foto: I. Mičkal**

mělo začít ve tři hodiny. Nezačalo. Deset minut po třetí hodině odpoledne před nás společně předstoupili Milan Strotzer z Artamy a Irena Konývková, režisérka, herečka a kostýmní výtvarnice Minidivu. „Pohádka nebude. Nejsou děti“, oznámili. „Naše pohádka je založena na spolupráci s dětmi, hrajeme ji pro mateřské školy, ale tady i v prvních řadách sedí dospělí. Tak třeba tahle slečna“ (bylo ukázáno na jednu z vedle sedících Radek, konkrétně na Prchalovou) by s námi nebyla ochotna spolupracovat a reagovat na naše otázky. My můžeme hrát, ale radši bychom nehráli. Nejsou tu děti, které pořadatel slíbil,“ řekla Irena Konývková. „Když bychom děti sehnali, hrálo by se?“ ozvalo se nesměle z publika. „Samozřejmě, ano.“ Někteří ihned vyrazili do Hronova „lovit“ děti, jiní si po tom obrovském výkonu kdy „vyskotali“ na vrcholek k sokolovně, dali něco k pití a čekali, jak to dopadne. Dopadlo to dobře. Po dvaceti minutách bylo „uloupeno“ svým rodičům asi patnáct hronovských dětí a vzato prostě do divadla na pohádku. Pravdou je, že sál prořídil, někteří to vzdali proto, že se děti nepodaří sehnat, další se prostě našťvali a zatvrdili a na Minidiv je hned tak někdo znovu nedostane.

Přicházejí tři protagonisté příběhu (Irena Konývková, Josef Svoboda a Pavel Žemlička). Zdraví se s dětmi, snaží se navázat kontakt. Následující písnička O krejčím a jeho modré niti (viz výše), strhává spíše dospělé než „šprčky“ z mateřských školek. A příběh se začíná — princ Pomněnka má sice rád Kačenu ze svého Modrého království, ale když se má oženit, jde raději do světa najít si bohatou a vznešenou nevěstu. Po své cestě prochází Červeným, Žlutým, Fialovým a Zeleným královstvím. Všude

mají princeznu, která se chce vdávat, všude si ji princ vyzkouší ze zpívání písničky a všude jsou, kromě barvy, potrefeni nějakou zvláštností — v Červeném království jsou všichni pomalí, ve Žlutém naopak rychlí, ve Fialovém jsou zase tišší a v zeleném hřmotní. V každém království herci, kteří hrají všechny role pohádky, vyzývají děti ke spolupráci — předvádějí společně maminky, tatínky a jejich děti, ptáky apod. jenže... Jenže na děti z mateřinek je to všechno strašně rychle, sotva si stačí uvědomit, že mají dělat ptáčka a začnou ho dělat, už se po nich chce něco úplně jiného. Chce se od nich aktivita a tvořivost, ale de facto k ní vlastně nemají skoro žádný prostor. Děti společně s princeznami zpívají pro prince Pomněnku písničky — princezna Červenice po nich chce pomoci s písničkou Pásla ovečky, ale zpomaleně (!), Divizna zase Utíkej Káčo, utíkej, ale zrychleně (!), Fialka Prší, prší potichoučku a Zelňačka Pec nám spadla velice hlasitě. Vše s pohybem. Děti v tomto případě měly šanci uspět, a uspěly, pouze u Fialky a Zelňačky. Chtít po dětech předškolního věku „něco“ zrychleně či zpomaleně je vzhledem ke schopnostem dětí tohoto věku velice obtížné a takřka nezvládnutelné. Pomineme-li herecké výkony, kdy by se tomu dámskému dalo ledacos vytknout, je tu ještě jedna věc, která mne zarazila. V každém království, které princ Pomněnka navštívil, utrl své Kačence jednu barevnou kytíčku. Když se vrátil do svého království, byla ta kytice nádherně barvená. A tu mu Kačka pouze poděkuje, že se jí ta kytíčka moc líbí a nic, žije spokojeně oba dva dál v Modrém království. Nechybí vám něco? Mně ano. Katarze příběhu. Vždyť ten svět (i ten pohádkový), není jenom

jednobarevný (zde modrý), ale vesele barevný! A zvlášť pro děti. Nebo snad ne?!

Jak jsem řekla, z divadla odcházeli spokojení dospělí diváci (během představení reagovali podstatně lépe než všechny děti). Děti, jak jsem je viděla, byly po dobu pohádky spíš trochu vyjukané, koukaly s otevřenými pusami a občas netušily, co po nich ta velká teta, případně strejdové, chtějí. Výjimku tvořily dvě asi sedmi, osmileté dívky, které se rychle, samy a s viditelným nadšením do pohádky zapojovaly. Ta pohádka byla totiž pro ně, ty sedmileté, osmileté, nikoliv pro ty z mateřských škol, kterých se soubor před začátkem představení dožadoval. A tak končí naše zastavení s divadlem pro děti na 62. ročníku Jiráskova Hronova. Tento okruh představení patřil v Hronově k tomu zajímavějšímu, inspirativnějšímu. Takže, „byl to myšák!“ A hezkej... Tedy skoro. Radka Tesárková

BRUTÁLNÍ PŘÍBĚH KONĚ

Hrabě Lev Nikolajevič Tolstoj si v květnu 1856 zapsal do deníku: Rád bych napsal příběh koně. Námět, který získal od spisovatele Stachoviče, jej neobyčejně zaujal. Povídka o nádherném strakatém valachovi, kterému říkali Chlostoměr (měřič plátna), vyšla teprve roku 1886. Dramatizaci literární předlohy Marka Rozovského „Příbeh koňa“ nám jako vzácnou lahůdku předvedl divadelní soubor Armi scéna při VVTŠ Liptovský Mikuláš na XXI. ročníku Celoslovenského festivalu v Bechyni. (A na 62. ročníku Jiráskova Hronova — pozn. redakce.)

Toto představení bylo netrpělivě očekáváno zmlsaným bechyňským publikem, vždyť Armi scéna zde loni oslnila stylizovanou parodií Gogolova absurdního dramatu „Nos“. Dr. Eva Stankovianová (dramaturg, režisér a choreograf v jedné osobě) znovu potvrdila svoje kvality. Co napsat o fascinující inscenaci? Jakými slovy vyjádřit úzkost trpící duše? Kolik vydrží kůň a kolik člověk? Kdo společně procítil tragický osud koně, co se lišil, může jen pospolu mlčet nebo naříkat. Nebylo snad diváka, kterého by tato sugestivní metafora nezasáhla.

V loňském představení excelovala Katarina Janičinová v roli Praskovny Osipovny, letos nejen mne nadchl jedinečný a neopakovatelný Viliam Dočolomanský v titulní roli. Student gymnázia, jenž má vlastní Pohyblivé divadlo Bodeo, hraje v „Příbehu“ na klavír a zpívá. Během rozhovoru se Vilo přiznal, že miluje hlavně jazzovou hudbu, ale poslouchá leccos od Bacha po Cobhama...

— Chlostoměr je asi vaše životní role. Kolik litrů potu vás stála?

„No, je sice pravda, že ma táto úloha nesmierne psychicky a fyzicky vyčerpáva priamo na javisku, ale ono zas nie až taký kumšt hrať ten „svoj“ príbeh. Chlostomer som ja“.

— Zdá se, že jste všestranný človíček. Kromě hraní kopa dalších činností.

„Áno, spievam, hrám, komponujem, píšem, skládam, režirujem. Pri všetkom, čo som skúšal, sa nesmelo považujem za „všeobecne povedeného tvorca“. Vôbec tvoriť, to je najkrajšia činnosť, akú som schopný darovať sám sebe a nielen sebe. Verím, že pri tom nie dôležité to, čo by som nazval médiom, ale akýsi prebytok energie, ktorý ma viedol aj k založeniu vlastného Pohyblivého divadla Bodea. S ním som našťudoval môj prvý seriózny kus — inscenáciu Requiem homo sapiens, ale aj samozrejme veľa ďalších“.

Bylo by zločinem nedat slovo ženě, jež má lví podíl na sugestivním představení, doktorce Evě Stankovianské. Ještě musím prozradit, že se s V. Dočolomanským zúčastnila od 1. 7. Celoslovenského festivalu mladých v Senici, kde Pohyblivé divadlo získalo II. místo. Eva vystudovala VPJŠ v Prešově (obor výchova a vzdělávání dospělých), nyní pracuje jako metodička pro amatérské divadlo ve všech kategoriích v Regionálním kulturním středisku v Liptovském Mikuláši. Howgh! Raději se budu ptát.

Inscenovala jste Gorkého Na dně, Gogola Nos a Tolstého Příběh koně. Zdá se, že inklinujete k ruské klasice...

„Všetko je reakciou na náhodnú alebo zámernú príčinu. Ešte v Prešově som sa dočítala, že Stanislavský režíroval hru

Na dne a stvárnil postavu Satina. Vyhľadala som si predlohu divadelnej hry. Prečítala. Spracovala najskôr pre (seba) umelecký prednes a vyhrala som s ním Akademický Prešov. Potom som si ešte raz sadla — dramaturgicky upravila a začala pracovať.

Keď som v Lipt. Mikuláši prijala ponuku domu kultúry, ujala som sa divadla malých javiskových foriem a opäť som sa vrátila k Gorkému. Prepracovala som prešovskú úpravu a so spomínaným divadlom sme sa pustili do debutnej inscenácie divadla, ktoré sme si pomenovali Scéna pri Dome kultúry v L. M. Inscenácia mala znaky pohybovo-pocitového divadla, kde slovo, gesto-pohyb a mimika boli nosné prvky mojej režijnej koncepcie pri tlumočení Gorkého filozofie života „na dne“ ľudských duší.

V nasledujúcej divadelnej sezóne sa súbor rozšíril o nových členov — vojakov a svoje meno Scéna tiež rozšíril: Armi scéna. Herci si chceli zahrať v komédii. Do ucha sa mi dostal už známy titul N. V. Gogol — Juraj Bindzár: Nos. Vyhľadala som si. Prečítala a začali sme pracovať. Ale! Herec Fany musel odísť domov do Čiech, ďalší tiež odešiel.... Okrem Armi scény som režírovala aj ďalší divadelný súbor MJF, kde ako herci pracovali Viliam Dočolomanský, Miriam Bajlová (Viazopuricha) a Juraj Kojš (Miláčik). S nimi sme pripravovali inscenáciu rozprávky To tu ešte nebolo (scénár napísal Vilo). Ich som poprosila, aby prišli do našej Armi scény a zachránili Nos. Na jedinej skúške, ktorá nám zostávala do odchodu do Bechyně — celý deň v sobotu a v nedeľu sme pracovali. Tvôrčia atmosféra bola obrovská, priamo na placi sme nahadzovali jednotlivé obrazy, vymýšľali texty piesní. Znova

VUTŠ Liptovský Mikuláš, Příbeh koňa (Soňa Karmanová jako Grófka)



sme nachádzali nové komično postáv a vzťahov...

V tejto divadelnej sezóne taktiež výber predlohy bol aj náhoda aj zámer. Potrebovala som predlohu pre silnú hereckú osobnosť — V. Dočolomanského, ale aj Miriam Bajlovú, pri ktorých sa krásne vypracovali aj Juraj Kojš, Soňa Karmanová (grófká) a ing. Andrej Opálený (knieža Serpuchovskij). Opäť len náhodou som si prečítala Príbeh koňa. V súbore som mala Cholstomera (budúceho) aj stádo (niekedy sú ním aj v skutočnosti), a tak som si cez prázdniny sadla k predlohe a pripravila niekoľko režijno-dramaturgických koncepcií. Autori (Tolstoj + Rozovskij) filozofiu života vykreslili tak čisto a krásne „brutálne homokonsky“ cez príbeh koňa — človeka, ktorý vždy bol, je a vždy bude, znova a a znova sa narodí a bude existovať jedinec v každej societe na našej modrej Zemi, ktorý je svojimi fyzicko-psychickými schopnosťami predurčený na boj za svoju praprírodnú podstatu, aby ostatní mohli prežiť, lebo len vďaka tomu, že sa nemôže zaradiť do davu, radu, stáda a chúra neidentifikovateľných jedincov dešifruje spanilú krásu života.

Jedno je isté, dramatici ruskej klasiky boli tiež takými Cholstomermi a práve preto si ma získali a vznikol cez ich diela môj vzťah k nim. Nám to v súbore s členmi trvalo tri mesiace, kým sme si mohli zodpovedať na všetky „prečo“ a až potom sme šli na javisko a každé prečo musel herec oživiť v slove, geste, pohybe a mimike svojho koníka“.

— **Ve vašich predstaveniach lze ocenit skvělé výkony herců, výrazný jevištní pohyb atd. Jaký jste typ režiséra?**

„Pre mňa je veľmi dôležité, aby som si spoznala kolegov hercov, prenikla do ich hĺbky duše — až vtedy im viem pomáhať pri vystavaní si svojej hereckej postavy. Aj napriek tomu, že si vo svojej rácio-schránke vytvorím realizáciu podľa mojich predstáv. Nie som režisér pedagóg ani režisér intelektuál, pracujem: poctivo, živelné, aj náhodne a ako povedal redaktor Javiska Damián Vizár — intuitívne. Herec, keď sa naladíme na rovnaké vlnové dĺžky, spozná môj rukopis a dokáže mi sám (aj náhodne) ponúkať svoje herecké alternatívy. Buď ich „kúpim“, alebo odmietnem a začneme spolu hľadať riešenie, aby herec si svoju postavu zamiloval a túžil po nej vždy, keď má príležitosť postaviť sa na dosky. Nenútim herca k stvárneniu, ktoré mu nevychádza z vnútra, preto najskôr veľmi dlho rozoberáme predlohu, charaktery jednotlivých postáv, príčiny vzťahov a činov a nakoniec sa rozhodneme, o čom to budeme hrať.

— **Poetika ktorého divadla je vám blízka?**

„Neviem, tá moja — vlastná divadelná. Na 60. ročníku Jiráskova Hronova som videla predstavenie v réžii Petra Scherhaufera Slůžky (J. Genet). So

skrývanými slzami v očiach som utekala na ubytovňu. „Vidieť a zomrieť“, — to ma v prvej chvíli napadlo. Myslím, že ktosi povedal: Herec a dielo musí dokonale oklamať, aby sme to mohli spolu s ním prežiť a trom herečkám sa to dokonale podarilo.

Hry v réžii Joža Bednárika, Luba Pauloviča, Romana Poláka, Olhu Vajdičku, Blaha Uhlára — spomínam len tých, na ktorých predstavenie nezabudnem. Pre mňa je veľmi dôležité vidieť veľa predstavení už či kvalitných alebo nie, aj zlé predstavenie je na niečo dobré, vtedy si človek uvedomuje chyby, ktorých sa aj sám dopúšťa. O konkrétnej poetike divadla sa mi ťažko hovorí, lebo každý režisér si chce vytvoriť svoju — jedinečnú, objavnú v novej forme a obsahu“.

— **Kam směřujete se svým souborem?**

„K zániku. Asi sa mi Vila nepodariť prehovoriť, aby hrál aj na budúci sezónu, chcela som robiť od Camusa Caligulu, vyberala som to pre neho, on chce teraz režirovať len svoj vlastný súbor. Bude ako nebolo, ale pokiaľ to tak bude, tak sa pokúsím urobiť dobrý kus s ochotníkmi v L. Trnovci a zrejme



Príbeh koňa
Cholstoměr Viliama Dočolomanského, studenta gymnázia,
ktorý kromě divadla má rád i jazz, foto: F. Lašut

ženy zo súboru pri VVTŠ si budú chcieť „zahrať“. Rozmýšľala som aj nad Brechtovou Guľočkou, ale robil ju J. Bednárik a to ma odrádza.“

— **Nejste v Bechyni poprvé. Co tu cítíte?**

„Minuloročné stretnutie bolo uchvacujúce, často nám víria spomienky hlavou a teraz? To už nikdy nezažijem. Strach a šťastie, ktoré vyvrcholilo na javisku. Keď sa človek bojí — cíti obrovský tlkot srdca a návaly krve do hlavy a keď je šťastný, je to na ľudskom tele o mnoho nižšie. Celé vnútro vibruje a chce sa vám vydrať cez všetky otvory tela. Neviem to lepšie opísať, ten pocit bol vtedy a len kvôli divadlu.“

— **Vraťme se ke Gorkému. Nezdá sa vám dnes, že jeho okřídlený výrok: Člověk to zní hrdě! pokulhává?**

„Repliku M. Gorkého poznám veľmi dobre, stojí za to hrdlo žiť, a preto pripiseme človeku, ako vraví M. G. Staré príslovie hovorí: O čo ťažie sa nám žije, o to ľahšie sa nám bude umierať. Som ateistka a posmrtný život je mi ukradnutý, ale chcela by som po sebe na Zemi zanechať aspoň „kúsok šťastia“.

Rozmlouval Jaroslav Schnerch

POZORUHODNÝ SMYSL PRO SYMBOL BURCUJÍCÍ ALEGORIE

Dokladem razantního inscenátorského uchopení klasické látky na 62. ročníku JH nebyla jen Lucerna z Ořechova, ale i vystoupení prvního ze dvou slovenských hostů — Armi-Scény pri Vyskej vojenskej technickej škole v Liptovskom Mikuláši. Pa Gogolově grotesce *Nos si vybrala Příběh koně* velkého ruského spisovatele Lva Nikolajeviče Tolstého.

Originální prózu Cholstoměr z šedesátých let minulého století zdramatizoval pro leningradského režiséra Georgije Tovstonogova Moskván Mark Rozovskij. Proslulé originální nastudování jsme viděli v roce 1982 také u nás, zatímco na Hronovu se *Příběh koně* objevil krátce nato díky pozoruhodnému pojetí Pavla Rimského v brněnském Dělnickém divadle. V duchu své teprve krystalizující rozporuplné filozofie ukázal Tolstoj ozvlášťující pohledem starého koně (tedy vlastně znevlněných a ponižovaných mužů) pokřivené vztahy mezi lidmi. Dramatizace, názorně demonstruje, jak v oné neobvyklé optice nabývá zvířecí moudrost humanistického rozměru, zatímco příživníci „zbyteční“ lidé těchto kvalit naopak pozbývají. Jiným důležitým tématem vícevrstevnatého textu je motiv individuální odlišnosti, „strakatosti“. Srovnání koní a lidí, dvou světů vzájemně se odrážejících a usvědčujících, ústí v tragický závěr, jenž citlivého diváka naplno zasahuje.

V Liptovském Mikuláši vzniklo pod vedením dramaturgující režisérky a scé-

nografky dr. Evy Stankovianské na nepopisné scéně ze schodišťových praktikáblů a znakových rekvizit (igelit, sláma, hole aj.) na první pohled mladě dravé, živelně agresivní nastudování. K tomuto vyznění napomohly i hudba a písně Viliama Dočolomanského, zároveň sugestivního ztělesnitele nevelkého valacha Cholstoměra. Zásahů do původní verze jsme tu i po jediném zhlédnutí zaznamenali dost a dost; vcelku oprávněně se ozvala i obava, že nepoučený divák v málo přehledných časových a tematických rovinách retrospektivně odvíjeného a hned také komentovaného příběhu, kde se lidé i koně pokaždé vracejí do společného chóru, jen obtížně orientuje.

Při dílčích diskusních momentech (v situaci, kdy někteří herci hrají více postav, se tu jako majitelka stáje objevuje Grófka Soni Karmanové, trojrolí aristokratického chlapského cynika Miláčka, ztělesňuje poněkud umdleně Juraj Kojš a kobylu Viazopurychu utlá Miriam Bajlová) je zjevné, že mnohé jemnosti textu včetně osudu světáckého fanfaronu a posléze zchátralého alkoholika knížete Serpučovského (ing. Andrej Opálený) šly stranou; také proto, že vypjatá expresivita a místy až jurodivá křečovitost, valící se bez větší diferencovanosti do hlediště už od expozice, naplnila sál všeobecným „hurhajem“ a potlačila rovněž srozumitelnost slova. Na druhé straně však v repríze imponovalo nefalšované sebeidentifikující zaujetí impulzivní party v černých trikotech motivem touhy po volnosti, lásce a toleranci k bytostem lišícím se od ostatního „stáda“. Soubor jako by chtěl v rovině drásavého pocitového divadla plného tenze ve sledu klíčových a krutých okamžiků života doslova obžalobně vykřičet svůj soud nad nehumánním

světem, ale rovněž vyjádřit i jeho naději, když v závěru hodinového nonstop vystoupení nechal mrtvého Cholstoměra znovu ožít.

Smysl pro symbol, dynamizující scénickou zkratku a vůbec antiiluzivní poetiku stylizovaného syntetického divadla stál u zrodu nastudování, které přivedlo hlediště katarzí k zamyšlení nad nedostatkem mravní čistoty, ušlechtilosti a nezištného dobra v dnešní době. Slovenský Příběh koně sa tak přiřadil k těm několika málo představením, které snad každému divákovi 62. Jiráskova Hronova nadlouho utkví v paměti i v srdci.

Vít Závodský

VOK aneb Punkvou do Dněprostroje

Umělec se ubrání sám. Může tvořit třeba ve sklepě. Společnost však, která po kultuře šlape ve jménu byrokracie, ve jménu tzv. pořádku a mravnosti, ve jménu tzv. zákonnosti a neměnnosti, se hroutí, kostnatí a mře. Výbor na obranu kultury chápu jako snahu nezdegenerovat, nezblbnout, neumřít. Snahu lidí, kteří tuší (anebo vědí), jaké nebezpečí znamená jakýkoli byrokratický zásah do již existujících (a tedy vybojovaných, vyvzdorovaných) kulturních aktivit. Nezdá se mi náhodné, že v jediný okamžik mají problémy rockové kluby (Bunkr, Rock Café...), divadelní studia (o Rampě přineseme co nejdříve obsáhlejší článek) i kulturní centra (PKC, Atrfórum). Proto vítám iniciativu VOK, připojuji se k ní a po hrabalovsku dodávám: Punkvou do Dněprostroje!

Vladimír Hulec

Výbor na obranu kultury vznikl 2.6.1992 z iniciativy některých pražských klubů a kulturních sdružení, stojících, nikoli vlastní vinou, před existenčním problémem. VOK je otevřeným sdružením, sjednocujícím na společné platformě postižené i sympatizující kulturní instituce. Za svůj hlavní úkol považuje monitoring obdobné problematiky, související s likvidací a vypuzováním nezávislé kultury na fyzickou i zájmovou periferii — tak jak k tomu v současné době, vinou byrokratických, osobních a ekonomických tlaků zhusta dochází, zejména ze strany orgánů státní správy. VOK požaduje ustavení komise za účasti civilního odboru ministerstva vnitra, ministerstva kultury a svých zástupců, která by individuálně prošetřila jednotlivé případy. Na podporu svých požadavků a zejména k mobilizaci veřejného mínění budeme vyvíjet i viditelnou rezistenční aktivitu. Uvědomte si, že zítra se v podobné situaci může ocitnout váš klub, galerie či sdružení. Připojení k naší iniciativě, petice podporující Prohlášení VOK, podněty a iniciativy zasílejte na adresu: VOK, Lodecká 4, Praha 1, 110 00. Fax 232 29 85.

Za VOK Petr Čáp

Příběh koně

foto: Filip Lašut



Kapitoly z dějin českého dramatu po roce 1945-XVII.

IVAN VYSKOČIL

Ivan Vyskočil se objevil už v předchozích dvou kapitolách věnovaných Redutě a Divadlu Na zábradlí jako klíčová osobnost vzniku tzv. divadel malých forem. Dnes nás bude zajímat jeho osobitá verze textappealu, tvůrčí princip (poetika, „způsob divadla“) později nazvaný „**nedivadlem**“, ke kterému Vyskočilova tvorba pro Redutu a Divadlo Na zábradlí představovala jakousi jeho prvotní podobu.

Bude užitečné připomenout si několik daností Vyskočilovy tvůrčí osobnosti, protože bohužel i dnes zůstala v nespravedlivém stínu veřejného zájmu. Bylo a je to ovšem zcela zákonité. Vyskočil se vždycky vymykal běžným divadelním konvencím a snad nejvíc představě dobře vedeného a komerčně prosperujícího divadla, které je vzorem dnešní doby.

Tím nejdůležitějším momentem je nesporně skutečnost, že Vyskočila původně zajímala víc psychologie a filozofie než divadlo, přestože herectví na DAMU vystudoval dříve než druhé dva obory na FF UK (ostatně zdá se, že i herectví chápal především jako psychologický problém). Přitahovala ho psychologie mladistvých delikventů, tedy narušená psychika moderní společnosti, proto pracoval v různých psychiatrických léčebnách a výchovných zařízeních a pokusil se rozvíjet metody prevence kriminality mladistvých (prý to tehdy bylo zbytečné, nepovažovalo se to za žádný problém). Tady jsou zjevné souvislosti s Vyskočilovým zájmem o mezilidskou komunikaci, o různé komunikační situace, o cestu člověka k člověku (lépe řečeno o bariéry na této cestě), kterou začal zkoumat divadlem. Jinými slovy, Vyskočil zůstal někde mezi psychologií a divadlem, zůstal jakýmsi průzkumníkem psychologie divadlem a divadla psychologů, neustále hledajícím Ahasvérem.

S tím souvisí druhá danost, Vyskočilova nechuť k divadlu jakožto institucionalizovanému uměleckému pracovišti, které pro psychologicko-divadelní laboratoř, pro uskutečnění setkání nad společnou „dramatickou hrou“, vlastně v té běžné podobě nepotřebujeme. Naopak, překáží mu, Vyskočil touží po přirozeném neinstitucionalizovaném prostoru setkání z očí do očí, proto mu Reduta vyhovovala, a proto se do Divadla Na zábradlí (jak bylo řečeno minule) zrovna nehrnul. Proto patrně nebyl právě ideálním vedoucím Zábradlí, proto po příchodu J. Grossmana „byl odejit“ a z odstupu času to z hlediska dalšího vývoje Zábradlí (s ohledem na svou nesystematičnost a nechuť vést zavedenou divadelní firmu) považoval za sice lidsky ne zcela čisté, nicméně užitečné.

Jenže i průzkum zvláštního typu divadelní komunikace si žádá své divadelně-institucionální zázemí (i když jiné než „dobře vedené divadlo“) a tenhle problém zůstal někde v pozadí Vyskočilových odchodů, rozchodů a opakovaných začátků (mimo další a často závažnější důvody).

Třetí daností je labilní postavení Vyskočila mezi divadlem a literaturou. Vyskočil sám s nadsázkou prohlásil, že psát začal v Redutě ve chvíli, kdy schvalovací orgány nemohly připustit texty pouze improvizované a tudíž nekontrolovatelné. Tohle anekdotické vysvětlení ovšem obsahuje důležitý rys Vyskočilovy tvůrčí osobnosti, který charakterizoval Z. Hořínek (v nultém čísle Divadelní revue, 1989) jako vyprávění, které se pojí s hrou, tedy vyprávění počítající s osobou vypravěče, s mluvenou a nikoliv pouze čtenou řečí. Chceme-li, vyprávění spojené s osobním setkáním vypravěče a posluchače a Vyskočilovy povídky (vedle toho, že jsou psanou literaturou) jsou především záznamem či spíše projektem živého vyprávění. Řečeno s Hořínkem, jsou „vnitřním divadlem, jež lze provozovat ve čtenářově mysli přispěním jeho představivosti a obraznosti“. Lze se tu (opět spolu s Hořínkem, ale i dalšími) opřít o Vyskočilův úvod k jeho knížce Kostí (Praha 1966): „raději vyprávím než píšu, vzrušuje (mě) pomíjivost vyprávění a sužuje mě definitivnost napsaného, vyprávění mě otevírá a v přímém kontaktu s posluchači a z něho mě napadají nové a překvapivé věci“ (volně citováno).

A konečně čtvrtá danost související s předchozími. Vyskočilovy textappealové promluvy (povídky) jsou vyprávěním, zprávou o událostech, jsou víc epické (a zároveň analytické) než lyrické, pracují metodou volné fabulace. Hořínek zmíněnou studii o Vyskočilovi nazval výstižně „hry s příběhy“ a skutečně Vyskočilovy texty jsou hrabalovským pábením na dané výchozí téma, které se rozvíjí hravými představeními metodou „co kdyby“, domýšlením kontextů, návazností, peripetií a možných vyústění. To srovnání s B. Hrabalem tak zcela nesedí tematicky, tedy co do myšlenkového světa obou autorů, ale (zvláště u starších textů) je až překvapivě přesné co do metody a stylizace vyprávěcího jazyka, včetně oněch nekonečných větných spojení (vedle povídek je to zvláště zjevné např. na Vyskočilově Autoportrétu v Divadelních a filmových novinách VIII, 1964/65, č. 9–10, s. 12 až 13). Vyskočil si většinou pohrává s nejasnými hranicemi mezi fantazií (pábením) a skutečností, např. v Autoportrétu všechno odvíjí od nejistoty, zda ne-

zemřel (když už o sobě musí psát jakýsi životopis, tedy nekrolog), aniž si toho všiml, pátrá po okolí, zda si toho všimli ostatní, ale ani tady nemá jistotu, že ten, kdo se k němu chová jakoby nic, sám není mrtvý a sám o tom neví a Vyskočil se bojí zeptat se přímo, aby ho nepoděsil etc. etc.

Tohle všechno můžeme dokládat už na textech z původní Reduty a ze Zábradlí. Po prvobytně pospolných Klarinetech a Faustovi, které zároveň hledaly novou poetiku textappealu na velkém jevišti, Vyskočil i na dalších titulech Zábradlí s někým spolupracoval: **Trochu** (1959 s Macourkem), **Smutné vánoce** (1960 s Macourkem a P. Koptou) a **Autostop** (1961 s V. Havlem). Zdá se, že i to je do značné míry projev Vyskočilovy potřeby partnerství a dialogu, na kterém bude stavět vlastně po celý život. Tady už byl zároveň zřejmý rozchod s původní představou tzv. divadel malých forem jako pásma drobných „estrádních“ útvarů. Zvláště **Smutné vánoce** shledala kritika hrou přímo morbidní, aniž by si mohla všimnout, že tu Zábradlí poprvé výrazně vstoupilo do světa absurdity. Ta v případně Vyskočila byla víc výsledkem zkoumání psychicky narušeného moderního světa než vědomou návazností na absurdní dramatu. **Autostop**, daleko nejúspěšnější hra počátků Zábradlí, je řadou výstupů opět na téma různých komunikačních situací, setkání a míjení se. **Autostop** (úplně nová hříšná zábava tehdejších chuligánů) je tu především modelovou situací bezprostředního setkání a přechodného spoluzítí do té chvíle si zcela cizích lidí. Setkáním samozřejmě i v negativním smyslu ne-setkání, když člověk za volantem nezastaví, tedy zkoumá se tu možnost volby, vstřícnosti, touhy nebo nezájmu o setkání. Dokonce i v poloze setkání sama se sebou, se svou lidskou hodnotou, mám na mysli Vyskočilův monolog docenta Járy Macka o **moto-morfóze**, tedy o proměně člověka v motorové vozidlo, jakousi totální identifikaci člověka s předmětem své touhy, ztrátu lidského rozměru ve prospěch nelidské věci, odcizení. (Mimochodem, je to jediný dochovaný zvukový záznam Vyskočila z této doby. A ještě jednou mimochodem, opět mystifikace, pseudo-vědecká přednáška.). J. Grossman na této hře postřehl, že jejím úběžníkem je analýza společenského jevu, která zakládá apelativnost tohoto divadla (souznění s pozdějším programem tzv. apelativního divadla J. Grossmana na Zábradlí je zjevná). Už autoři sborníku **Začalo to Redutou** postřehli, že **Faust** i **Autostop** vlastně končí stejně, zoufalou snahou osamělých o kontakt s lidmi (telefonem volajícím do neznáma a hledajícím lidi). Připomeňme, že na rukopisu této hry ovšem poznáme i výrazný rukopis V. Havla, např. scéna rodinné výchovy u Pejčových je jako vystřižená ze Zahradní slavnosti.

Vyskočilovo „odejít“ ze Zábradlí skon-

čilo šťastným návratem do Reduty, do původního komorního prostoru, kde mohl s novými spolupracovníky (což se ve Vyskočilově případě nezbytně rovná s přáteli) pokračovat v textappealu už v jaksi propracovanějším tvůrčím systému. **Poslední den** (leden 1964, za spoluautorství a spoluherectví J. Podaného a P. Boška, J. Suchařípy, J. Prachařové, V. Volkové, někdy i E. Uhlířové nebo M. Dvorské, výjimečně i J. Škvoreckého, s hudebními vsuvkami buď SHQ nebo Tria M. Poláka) přinesl vědomí poetiky i její název — nedivadlo. Proti pořadům původní Reduty je to útvar mnohem integrovanější, opět však vychází z typické výchozí komunikační situace: je poslední den, kdy se mohou lidé dorozumět, protože od příštího dne se vyhláškou ruší dosud platná lidská řeč. Večer se schází čtyři muži a jedna žena k poslednímu rozhovoru, mají poslední možnost říci si to nejpodstatnější, ale svůj čas promrhají zavedenými stereotypy a frázemi. Jen několik vyprávění se vymyká, to jsou ony vyprávěné „povídky“ známé už z Reduty, tady už silně v duchu absurdity a existencialismu.

Poslední den je zároveň prvním útvarem záměrně nedokončeným, ve stavu zrodu a proměny, který je důsledkem principu otevřené dramatické hry. Proti pozdějšímu Nedivadlu tu ještě není tak výrazná snaha o společné rozvíjení tématu přímo před diváky, tedy snaha zveřejnit a zpřístupnit samotný proces tvorby, texty jsou předem připravené a pro některé účinkující napsané vlastně jako dramatická role. A v téhle souvislosti si Vyskočil také ujasňoval uplatnění principu „autorství“, který v původní Redutě byl nekomplikovaný — prostě sám autor svůj výtvar (text, písničku) prezentoval před diváky, ale už na Zábradlí se to přítomností dalších herců (tedy jistými prvky velkého divadla) komplikovalo. Vyskočil to tehdy řešil postavami komentátorů, lépe řečeno „demonstrátorů“ (v Autostopu takto přímo pojmenovaná postava), kteří nehrají, ale zprostředkovávají postavu a její příběh. Není náhodou, že Vyskočil připomíná Brechtův princip poliční scény (herec je vypravěčem nehody, některá fakta prostě sděluje, vypjatá místa demonstruje, zaujímá k nim svůj osobní postoj atd. atd., ve stručnosti řečeno) a že v polovině 60. let uvažoval už ne pouze o autorství jaksi přímém, ale o ztotožnění se herce s cizím textem, o zaujetí stanoviska k němu.

Poslední den je první inscenací Nedivadla, prvním útvarem tvůrčího principu i v kontextu divadel malých forem (a později divadel autorských a studiových) výjimečného a pevně spjatého s I. Vyskočilem. Principu obecně nepřilíží známého, ale pro české moderní divadlo velmi inspirativního, s nespornými výsledky nejen inscenačními (snad alespoň uveďme za všechny Haprdáns), ale také (ne-li především) teoretickými.

Naše ukázka tentokrát není a nemůže být autorskou verzí, je záznamem jednoho vývojového stadia, konkrétní neopakovatelné podoby z konce dubna 1964, jak ho pro potřeby publikace v Repertoáru malé scény (1964, č. 10) zaznamenali Helena a Jaroslav Vedralovi.

Ivan Vyskočil s přáteli Poslední den

(V tu chvíli přijde Leoš Suchařípa a řekne)

Je osm hodin, třináct minut.

(Zároveň se Suchařípou přicházejí i hudebníci; v tomto případě Trio Miši Poláka ve složení klavír, kontrabas a bicí — které spustí improvizaci na melodii When The Saints Go Marchin' In, do níž se proplétají i jiné hudební motivy, jako například Dvořákova Humoreska.)

(Hudebníci skončí a odejdou, Suchařípa pokračuje.)

Je osm hodin, patnáct minut.

Poznámka první: Trio Miši Poláka zahraje opět za čtrnáct minut, to znamená v osm hodin, dvacet devět minut. Trio zahraje vůbec vždy po čtrnácti minutách, a to nezávisle na tom, co se právě na pódiu bude dít, nebo nebude dít: prostě trio přijde, zahraje a odejde. Ptáte se, jakou to má souvislost s tím, co se na pódiu bude nebo nebude dít? No přece souvislost čtrnácti minut, rozumíte? Čtrnácti minut, určitého termínu. V životě přece také, docela samozřejmě, dodržujeme obvykle určitý časový rozvrh, termíny, nezávisle na tom, jestli to, co právě děláme, má, nebo nemá smysl. Neboť **smyslem je dodržet termín**. Takže myslíme si, že hra Tria je kulturní vložka.

(Přicházejí ostatní, usedají na svá místa kolem stolu a Vyskočil pokračuje)

A tam se shazují lidé, kupříkladu Leoš Suchařípa, on je divadelní teoretik a tady je na cvičení, nebo Pavel Bošek, Jana Prachařová, Vladimíra Volková, Josef Podaný a Ivan Vyskočil, a tihle lidé se sešednou... *(Na tomto místě přichází účinkující při usazování na židle hlučí a šuškají, Vyskočil jim pohroží a důrazně řekne)* tihle lidé se sešednou kolem stolu a hrají, představují si, jak by to také případně mohlo vypadat, kdyby dnes byl **poslední den**.

Jaký poslední den, poslední den čeho?

Dejme tomu, že vyšla taková vyhláška, takové usnesení, a že touto vyhláškou, tímto usnesením, se ruší od zítřka platnost dané a dosud platné lidské řeči. To znamená, že dnes je poslední den, kdy si můžeme rozumět.

Ono důvodů pro vydání takové vyhlášky takového usnesení, je víc než dost. Habaděj. Přehršle. Protože když si to tak vezmeme kolem a kolem, naše řeč jakožto prostředek dorozumění vzniká někdy v paleolitu. Nebo kdy. A teď máme dvacáté století; to znamená, že je poněkud zastaralá. A když to tak vezmeme dál, lidská řeč může sloužit k vyjádření pravdy stejně jako lži, může

sloužit k nesmyslnému blábolení a lidská řeč je subjektivní, až subjektivistická.

Kdyby nebylo lidské řeči, mohly by vůbec existovat názorové různice mezi lidmi? A kdyby nebylo lidské řeči, mohly by vůbec existovat omyly? A vemte to ještě dál. Kdyby nebylo lidské řeči, mohlo by vůbec existovat samo nedorozumění? Nemohlo. Tak to vidíte.

(Josef Podaný řekne)

Ale to je opravdu povedené. To tedy znamená, že dnes je vlastně poslední den, kdy si můžeme něco říci. No to je opravdu povedené. — To řekne třeba pan Deltan a zasměje se — chachacha-chachacha.

(Pavel Bošek řekne)

A taky je to výhodné, protože ať dneska řekneme cokoli, zítra už to nebude platit. No a nemůže to mít žádné, ani tyhlety eventuální následky. — To řekne třeba pan Alfar, šibalsky pomrkává po přítomných, zejména po paní Gamové.

(Jana Prachařová řekne)

Paní Gamová řekne: Prosím, prosím, pane Betasi, vzdyť víte, jak miluji poéziji a svatby.

(Vladimíra Válková řekne)

A paní Gamová pokračuje: Je to opravdu nádherná příležitost, nesmíme ztráct ani minutku. Máme toho přeci tolik, tolik na srdci.

(Suchařípa řekne)

Moment. Poznámka druhá: Toto je paní Gamová (ukáže na Prachařovou) a toto je rovněž paní Gamová (ukáže na Volkovou). To je jedna jediná paní Gamová, choť chotě Gamy. Proč je tu jedna jediná paní Gamová ve dvou osobách? Protože paní Gamová je oběma zde přítomnými alternována. Jenomže nikdo není s to jim říci, kdy vlastně která z nich má představení. Takže pro jistotu jsou tady obě najednou. A je to tak lepší.

(Bošek řekne)

Zdůvodním to akademicky: Lepší dvě paní Gamové na střeše než jedna v hrsti.

(Prachařová řekne)

Nesmíme ztráct ani minutku, máme toho tolik, tolik, tolik na srdci — zvolá paní Gamová a obrátí se na přítomné pány.

(Vyskočil řekne)

Dejme tomu na pana Alfara, na pana Betase, na pana Etáze, na pana Deltana, na pana Voreina i na chotě Gamu. Pánové, tak jak byli jmenováni, pokud stačili, vstali a uklonili se.

(Volková řekne)

Máme toho tolik na srdci, musíme toho plně využít, využít, využít.

(Vyskočil řekne)

Pánové přikyvují hlavami, jako že vědí, že toho musejí plně využít, využít, využít, potom změní přehození nohy přes nohu, mnou si zamyšleně hladce vyholené tváře, jako jak toho využít, potom se zhluboka nadechnou, jako by chtěli něco říci, opět vydechnou — a mlčí. Rozmůže se trapná pauza.

ZASTAVENÍ POKRAČOVÁNÍ nebo KONEC?

Ohlídám-li se teď, na konci amatérské sezóny, po jejich vrcholech, pak vidím v Čechách a na Moravě bezpečně dva: produkci svitavského „Céčka“ a modřické Čmukaři. Jistě — neříkám, že je to takřikajíc „absolutní“ bilance celé amatérské divadelní činnosti. Ale na druhé straně: viděl jsem toho dost, abych se odvážil říci, že tento svůj názor činím na základě širokého okruhu nejrozličnějších představení, v nichž jsem se setkal s převážnou částí inscenací podstatných a určujících. A konec konců — usuzuji-li podle ohlasů v tisku i podle toho, co slyším, pak ty dva zmíněné soubory a jejich vystoupení při různých příležitostech vyvolaly asi nejvíce pozornosti a dočkaly se přinejmenším největšího zájmu, když neřeknu přímo ocenění. Což také o něčem svědčí.

Na tom všem by nebylo nic tak pozoruhodného — kdyby tu byly ještě další soubory a jejich inscenace (představení), které by s těmi dvěma vstupovaly do otevřené konkurence a byly s nimi na stejné úrovni a se stejnou pozorností srovnávány — ba dokonce kdyby nějak a v něčem Céčko a Čmukaře zastíňovaly. Jenže s ničím takovým jsem se nesetkal ve vlastní praxi a zkušenosti — ani jsem na podobný přístup nenašel mimo tuto svou zkušenost. Pro oba soubory to nepochybně může být potěšující. Zdá se, že vskutku mají v letošní sezóně velmi suverénní dominantní postavení v českém amatérské divadle. Jenže — dá se to pokládat za potěšující i z hlediska tohoto amatérského celku, z hlediska jeho výsledků i — a to mně připadá nejpodstatnější — jeho stavu a vývoje?

Tím si už zdaleka nejsem jistý. Oba soubory znám dlouho, od jejich počátků. Oba vylétly ve svém druhu — loutkovém divadle — vlastně hned na počátku vzhůru jako kometa a staly se stálíci. Samozřejmě — určité rozdíly v tom jasu, jeho stálosti i době trvání mezi oběma soubory jsou. Ale v gruntu jsou a byly jejich osudy stejné. Velmi brzy překročily rámec loutkového divadla, jejich pověst rostla a také se tak nebo naopak postupně začleňovaly do kontextu celého amatérského divadla. Je to už — tuším — pěkná řádka let od onoho ročníku, kdy jsme poprvé zařazovali Céčko na program Šrámkova Písku; nemýlím-li se, muselo to být někdy v první polovině sedmdesátých let. Tehdy ovšem bylo jedním z účastníků, jehož úroveň i směřování byly srovnatelné a porovnatelné s jinými. Netvrdil bych, že se všemi — ale rozhodně bylo

dost těch, mezi nimiž se o Céčku dalo uvažovat. Vybrali jsme je na Písek z prostého důvodu: vstupovaly tam tehdy soubory, které samostatně a svébytně rozvíjejí svou tvořivost, tam se tehdy krok za krokem objevoval proud, trend, vývojový rys, jenž posléze pronikl do celého amatérského divadla.

A jsme u jádra věci. Céčko a Čmukaři jsou naprosto organickým, přirozeným a zřetelným pokračováním toho trendu, jenž českému amatérskému divadlu přinesl v uplynulých letech — do listopadu 1989 — největší slávu, pověst i úspěch. Céčko — jak snad zřejmo z předešlého — stálo mezi amatérskými loutkáři u zrodu tohoto trendu, Čmukaři nastoupili později do prostoru, v němž už hlavní zásady o možnosti a o prospěšnosti tohoto trendu byly vybojovány. I na verandě hotelu Central v Chrudimi, kde ranní hodnocení po několikaleté znamenal neúprosná klání mezi tradicí českého amatérského loutkového divadla a jejím prolamováním ze všech stran. To že Céčko i Čmukaři uměli tento trend uplatňovat nejprve u systému jazyka loutkového divadla a že na jeho bázi si osvojovaly způsob práce, skrze nějž vyklouzávaly z mezí a hranic jednoho druhu a realizovaly všeobecně platné a všeobecně fungující postupy i přístupy divadelní a provokovaly tak i k novým pohledům na amatérskou činnost, je zařadilo do oněch souvislostí, v nichž mohly být srovnávány a konfrontovány s jinými. Nejenom s některými dalšími soubory loutkářskými, ale i s těmi, kdo se tak či onak pohybovali stále na půdě „klasické“ činohry a především s těmi, kdo v jakékoliv rovině a jakékoliv stylové či žánrové nebo druhové podobě se dali zahrnout pod pojem „autorské divadlo“.

Leč — s kým srovnávat Céčko a Čmukaře dnes? Kde se dají vzít souvislosti a dimenze, v nichž si nebudeme muset složitě vymýšlet jakési podobnosti? Kde najdeme soubory nebo alespoň inscenace, jež jsou bez problémů, potíží a násilností jak co do ducha, tak co do úrovně s inscenacemi těchto souborů srovnatelné? Přiznám se, že je nacházím velice těžko. Až na dvě či snad tři výjimky, u nichž jsem alespoň trochu shledal některé rysy, jež by mohly do tohoto kontextu vstoupit, jsem letos žádné nenašel. Nespíš — rozuměj nejvíce — na něco obdobného po duchu narážím u některých souborů dětských či souborů mladistvých, protože v nich žije — jsou-li rozumně vedeny — jistá spontaneita dramatické hry, což je jedna kvalita, bez níž si nelze představit onen proud, z něhož jak Céčko tak Čmukaři vyrostli. Víím, doba se mění — ve všem. Nechci tu působit a vypadat jako pamětník, jenž lká nad zašlými časy. Ale — znovu připomínám, že letošní postavení Céčka i Čmukařů je tak suverénně dominantní v konfrontaci s dalšími, že to jaksi velmi pádně může vypovídat o tom, že pokračování minulého období,

minulého základního vývojového principu, je přes všechny jiné principy, o nichž se diskutovalo a které hledaly své praktické uplatnění, zatím jediná možná šance amatérského divadla, která nekončí v nějaké slepé uličce. Nebo alespoň v rozporuplných protikladech, z nichž může vzniknout v nejlepším případě jen cosi jako jeden či dva signály, že by tady cosi mohlo být — ale pak stejně nic není.

S tím, že v umění je jediná cesta o tom, jak se dá dělat dobré dílo, máme své bohaté zkušenosti a víme, že je to k ničemu. Takže: celé tohle pokračování minulosti, které nám Céčko a Čmukaři prezentují skutečně s naléhavostí nadmíru současnou, snad není a nemůže být jednou provždy tou nejsprávnější podobou a polohou českého amatérského divadla. Anebo: je tomu tak, že se tu současnou, stále ještě pokračující činností a tvořivostí obou těchto souborů, cosi uzavírá? Cosi, co díky všem okolnostem otevřelo amatérskému divadlu příležitost, která se v jiných podmínkách už nikdy nemůže vrátit? Není tak toto pokračování loučením s něčím, co jiné soubory, které patřily k téže líně a braly se týmiž stezkami, už vzdaly, rozešly se a zůstaly v naší paměti jen jako legenda?

Letošní inscenace Céčka se jmenuje Tat trochu... Chápal jsem a chápu ji stále jako ohlédnutí za minulostí, za vším co Céčko prodělalo a čím prošlo. Bylo toho hodně a byl by čas, aby se někdo pokusil to všechno zmapovat. Zatím to soubor touto inscenací, již bych nejraději nazval hudebním textappealem, učinil sám. Zahrnul do té bilance jak ty okolnosti (to jest to, co před nás stavěla doba) i své sny, touhy, pokusy, boje. Včetně pozoruhodně ironicky hořkého připomenutí těch zápasů s loutkářskou „tradicí“. Nemohu si pomoci, nechci tu sice vystupovat jako pamětník, ale jsem jím a uvědomím-li si, co všechno Céčko pro mne znamenalo, že to bylo ono, kdo mne v prvních chvílích, kdy jsem krajně nedůvěřivě vstupoval na půdu amatérského divadla, přesvědčilo o tom, že se tu mohu setkat se skutečným divadlem, projdu-li v duchu všechny jeho inscenace, pak je v tom pro mne silná nostalgie, jež poznamenává loučení s čímsi pozoruhodným, silným, nezapomenutelným. Vůbec bych se nedivil, kdyby Céčko po této inscenaci začalo odjinud, kdyby se delší čas odmlčelo, dokonce kdyby se — nedej Bůh — odmlčelo vůbec.

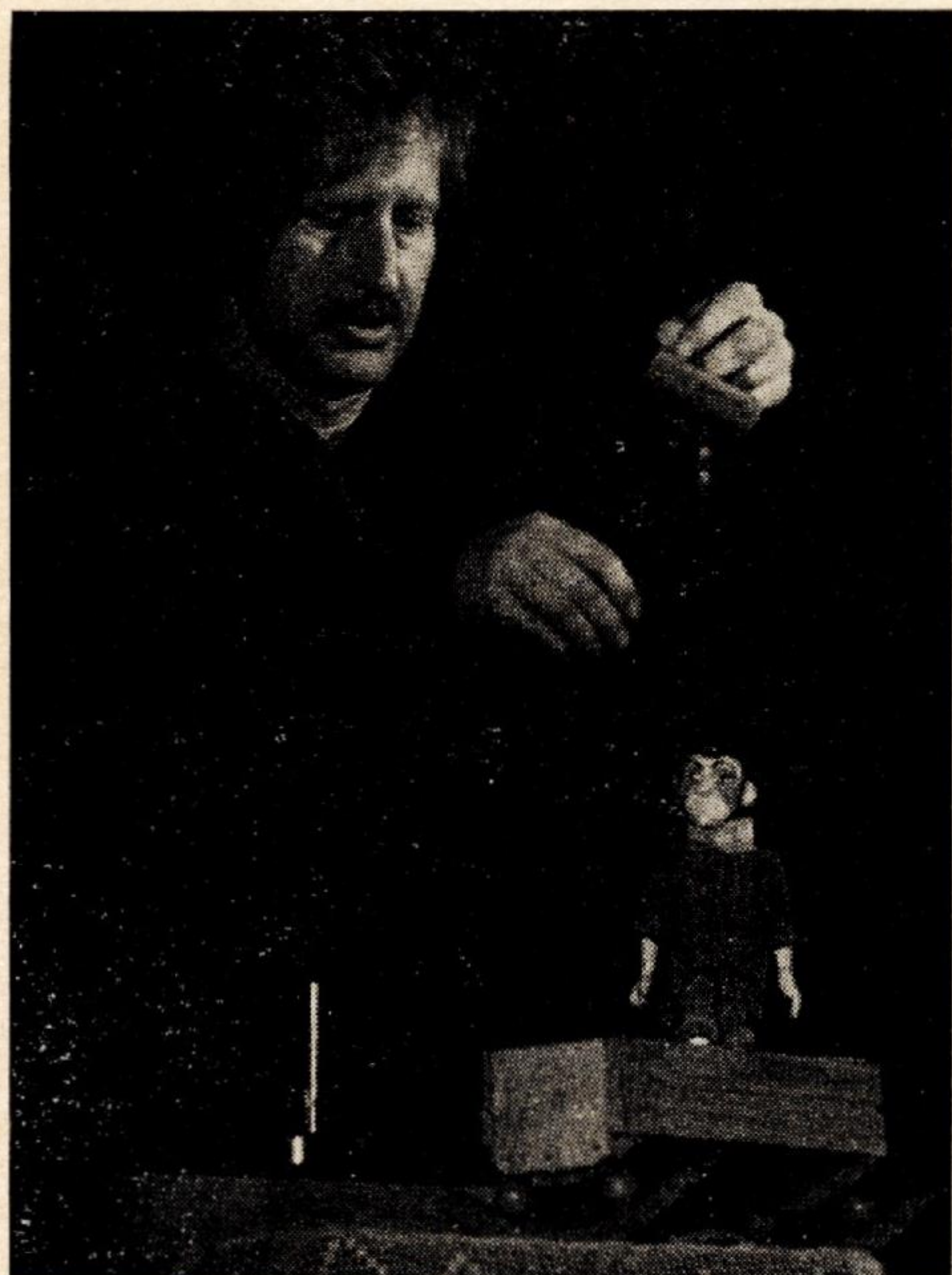
Je to inscenace, v níž najdete mnohé — téměř všechno — co u Céčka vytvářelo osobitě formovanou podobu oné obecné roviny toho divadelního proudu, na němž Céčko doplulo k amatérským výšinám. Ale zároveň jako by tu byl odstup, nadhled, který tohle všechno nahlíží s láskou, ale zároveň s vědomím, že dále už nelze. Že se pokračovat nedá. Čmukaři jako by hovořili svou Léčbou neklidem o něčem jiném. Od počátku

byli Čmukaři především dvojice, která si přecasto vystačila: D. Weissová a J. Ipser. Pokoušeli se hledat i jiné — ale z různých důvodů se jim to nedařilo. A tak — nucen okolnostmi — dělali spolu, vyžívali, až se vloni předvedli v inscenaci nazvané Lárk íčičok — a zazářili. Musím připustit, že jsem si v duchu pomyslel, že už navždy v této dvojici, pokud budou hrát divadlo — zůstanou, že už těžko budou někomu vnučovat víru a přesvědčení o správnosti svého divadelního i životního postoje. A hle: ono se to letos znamenitě podařilo. Léčba neklidem prokazuje, že se to nejenom dá, ale i to, že se najdou noví nadšenci, noví amatéři, noví divadelníci, kteří vstoupí do toho proudu a hravě, hladce, bez potíží v něm pokračují.

Takže teď nevím. Můžeme zažít pokračování, které nabízejí Čmukaři, může za zcela nových, změněných podmínek amatérské divadlo navázat snadno na to, co mu v minulosti zaručilo jeho postavení a jeho pozoruhodné výsledky? Anebo tu platí to ohlédnutí Céčka, jež velice čitelně nabízí spíše závěrečný účet s touto minulostí? Jsou dva, oba z téhož společného kadlubu a téhož těsta — a přitom jako by každý mířil jinam. Abych pravdu řekl, pro mne ovšem nejvíce zarážející je otázka, proč jenom dva? Proč nejsou i dva tři další, možná zcela jiní, kteří by ze svých pozic rozbili to jejich letošní suverénní postavení a razantně promluvili do problému, je-li pokračování možné nebo ne. Možná je příliš brzo, aby už ti další byli. Ale možná už nikdy nebudou, protože nebudou příznivé okolnosti.

Jan Císař

LS Čmukaři Modřišice, Léčba neklidem, foto: I. Mičkal



K dramaturgii divadla poezie (20)

Kámen si letěl dál a dál,
ač neměl křídla, nemával,
Nu přejme mu to, ámen.
Přesto však, jaký div se stal,
že může létat kámen!

Už je toho ale opravdu dost, řekl jsem si, uvědomiv si, co jsem zatím napsal do svého cyklu v Amatérské scéně. To je pořád samé vlastnění a nikam to stejně nevede, bude nejlépe si odskočit tu a tam do světa. Nemusí to být daleko a když jsme už na tom jsme tak, jak na tom jsme, podíváme se do toho Německa. Protože ti Němci nejsou jen to militantní, rozpínavé a fašistické, oni jsou také to kulturní, evropské a poetické. A abych byl banální, co takový Goethe, Schiller, Heine, Rilke? A co takový Christian Morgenstern! Ten se vlastně neptal, zdali mohou kameny létat, tomu kameny prostě létaly!

Christian Morgenstern se narodil 6. května 1871 manželům Carl Ernstovi a Charlottě. Po rodičích zdědil umělecký talent, jenom se trochu odrodil. Rodiče byli malíři — krajináři, Christian psal od šestnácti let verše. První sbírku (In Phantas Schloss — V zámku fantazie) vydal jako tříadvacetiletý. Sbírkou měla velký úspěch a je dodnes svědkem zrodu osobitého německého lyrika, jehož dílo charakterizují dva, dialekticky spojené, zásadní rysy — hluboká vážnost pramenící z tragického životního pocitu a abstraktní hra básnickovy fantazie. Lze konstatovat, že v Morgensternově úsilí o jakousi nápravu světa a osobní sebezdokonalení je zároveň přítomna hluboká skepse a že je to právě ona, co nutí básníka tvořit především ekvilibristické básnické grotesky plné půvabu, nově vynalézáných slov, pojmů, bytostí a tvarů.

Osel v teskném zadumání
pravil jednou ke své paní:
Hloupostí div nebučíme,
pojď, rázem to ukončíme!
Taková je však už doba:
šťastně žijí dál. A oba.

Začneme tedy exkurzi do básnickova díla ukázkou básničky vysloveně experimentální. Morgenstern tu zdůraznil strukturní účinek slova a zcela se oprostil od jeho sémantického obsahu. Tak se mu podařilo vytvořit v básni vysocí inspirativní význam, přesto, že její základní stavební složky — slova — postrádají dohodnutý sémantický význam. A protože duch různých jazyků je různě odlišný, představovala právě uvedená báseň VELIKÉ LALULÁ pro překladatele obzvlášť zapeklitý oříšek. O to větší dík patří bezesporu Josefu Hiršalovi a Bohumile Grögerové za převod převážné většiny Morgensternových básní do češtiny.

Kraklakvakve? Koranere!
Ksonsirýři — guelira:
Brifsi, brafsi; gutužere:
gasti, dasti kra...
Lalu, lalu lalu lalu la!
tesku tes py si?
vahapádra pryvešádra
klukpukpici li?
Lalu lalu lalu lalu la!
Sochoskrt sic kalcisumpa
senmemysagart(;)!
Biboň sod: Quocitem Vumpa
Kleso Klaso Klart(!)
Lalu lalu lalu lalu la!

Je ovšem třeba podotknout, že o překlady z Morgensterna se pokoušela celá řada českých básníků a překladatelů. A co jméno překladatele, to osobnost vpravdě básnická. Prvním byl Jaroslav Kvapil, Morgensternův vrstevník a k těm nejznámějším dále patří vedle Josefa Hiršala také E. A. Saudek, Jindřich Hořejší, Emanuel Frynta (jeho překlady Morgensterna tvořily součást představení Papírové blues v dávném divadle Semafor na prahu šedesátých let), Vladimír Holan, Jiří Kolář, Ludvík Kundera, Egon Bondy či Ivan Wernisch. Básnickou podobiznu Christiana Morgensterna můžeme tedy srovnávat a zároveň s uspokojením konstatovat, že jeho poselství je natolik silné, že jeho srozumitelnost v druhém jazyce je sice odvislá od stupně talentu a zkušenosti překladatele, ale nikdy nedochází k deformaci myšlenek básníka samého. Uveďme si báseň Dva kořeny ve čtyřech českých variantách.

Vladimír Holan

Dva velké staré kořeny
hovoří nudou mořeny.
Co našumí ve vrcholech,
to dole skřípe zuby ech.
Veverka přitom, ať tak dím,
punčochy teplé plete jim.
Dí jeden: Knig. A druhý: Knag.
Což dost je pro den takjaktak.

Egon Bondy

Dva kořeny v lese leží,
baví se, jak život běží.
Co nahoře šumí v listí,
to se tady dole zjistí.
Veverka plete punčochy
pro ty dva staré lenochy.
Ten jeden řekne knik.

Ten druhý knak.

Druhý den pokračují pak.

Emanuel Frynta

Pod starou jedlí potají
dva kořeny si šuškájí.
Co větším vítr vypráví,
je dole zdrojem zábavy.
Poblíž veverka šedivá
punčochy plete pro ty dva.
Jeden dí: gan. A druhý gen.
A to je dost na celý den.



Christian Morgenstern

Josef Hiršal

Dva kořeny se pod jedlí
ke klepům z lesa sesedly.
Co do vrcholků vítr vnes,
zde dole přijde na přetřes.
Veverka, teta stoletá,
punčochy přitom doplétá.
Kník, pípne ten a knak zas ten.
A vystačí s tím celý den.

Ono množství překladů díla jednoho
autora dává nové možnosti třeba i dra-
maturgovi divadla poezie. Báseň *Přání*
pomníku nejlépe (podle mne) působí
v kombinaci překladu Hiršalova a Hola-
nova:

Vybuduj si pomník, ach,
z cukru v moře hlubinách.
Proměním se, proudem hnán,
v sladkovodní oceán;
nakrátko, však bez pochyby,
doušek ze mne polknou ryby.
Ty pak zachutnají všem,
lidem z Hamburku a Brém.
Tak se zase v počestnosti
vrátím k vaší společnosti.
Zatímco být kámen — hnus!
pták by na mě trousil trus,
nebo člověk, jenž se zpil,
zdola by mne pomočil.

Ono je vůbec nápadné, jak Morgen-
stern neměl rád pomníky, svědčí o tom
koneckonců i báseň *Kamenný vůl*:

Vůl z žuly hlavou mlčky kýv,
dávaje sílu na podiv.
Rohama o tě zavadit,
skrz naskrz budeš díru mít.
Bů!
Vůl z žuly zná jen vršky hor,
skřítkem je pro něj živý tvor.
Živí se hlavně — nový mrav —
řezankou mozků z lidských hlav.
Bů!
Vůl z žuly všecko přežije,
vždyť jeho maso nehnije.
Je kámen, my jen prach a dým!
Chceš ty být volem žulovým?
Nu?

Vím, že většina českých čtenářů má
apriorní nedůvěru k němčině a jejím

možnostem zejména v oblasti krásy a
zvukomalebnoti řeči. Nejsem germa-
nista, ale domnívám se, že v tomto
smyslu je v Čechách němčině křivdění.
Chtěl bych to dokázat srovnáním čes-
kého překladu a německého originálu
jedné z nejlyričtějších Morgensterno-
vých básní, podle níž nazval Josef Hir-
šal svůj zásadní výbor z M. díla, básně
BERÁNEK MĚSÍC:

Beránek měsíc v dálce niv
velkou stříž čeká trpěliv.

Beránek měsíc.

Beránek měsíc uškub stvol
a jde k své pláni pod vrchol.

Beránek měsíc.

Beránek měsíc sní v svém snu
Jsem temnou skvrnou vesmíru.

Beránek měsíc.

Beránek měsíc zrána zhas.
Je bílý, slunce rudé zas.

Beránek měsíc.

Das Mondschaft steht auf weiter
Flur.

Es harrt und harrt der grosen
Schur.

Das Mondschaft.

Das Mondschaft rupft sich einen
Halm

und geht dann heim auf seine
Alm.

Das Mondschaft.

Das Mondschaft spricht zu sich
im Traum

„Ich bin des Wetalls dunkler
Raum“.

Das Mondschaft.

Das Mondschaft liegt am Morgen
tot.

Sein Leib ist weiss, dis Sonn'
ist rot

Das Mondschaft.

Ona rozverná část Morgensternovy
tvorby naprosto nekoresponduje s jeho
životním údělem. Básník r. 1900 one-
mocněl tuberkulózou a celý zbytek ži-
vota (zemřel 31. března 1914) strávil
v podstatě léčením v sanatoriích. Ne-
dožil se tedy 1. světové války a pro
jeho křehkou fyzickou soustavu to bylo
asi dobře. Nade vši pochybnost byl
autor Šibeničních písní pacifistou.

Koleno samo světem jde,

Jen koleno, víc nic.

Není to strom! Stan taky ne!

Jen koleno, víc nic.

Ve válce kdys byl jeden muž
prostřílen sem a tam.

Jen koleno, jak svatostan.

Nechytlo ani šrám.

Od těch dob samo světem jde.

Jen koleno, víc nic.

Není to strom! Stan taky ne!

Jen koleno, víc nic.

Morgenstern sám si více vážil svých
„vážných“ básnických sbírek svědčících
mimo jiné o jeho hluboké erudici filo-
zofické a příklonu k antropozofii na
sklonku života. Ale v srdcích čtenářů
na celém světě (můžeme konstatovat, že
vedle Morgensterna německého existuje
dnes i Morgenstern anglický, italský,
francouzský, maďarský a španělský;

Morgenstern portugalský se stal dokonce
hlavním zdrojem inspirace pro moderní
básníky jihoamerické) zůstává přede-
vším jako autor souboru čtyř sbírek,
který vydal pod názvem *Alle Galgen-
lieder* (Všechny šibeniční písně) a ze
kterých vám cituji. Právě v Šibeničních
písních si totiž básník poradil s celým
světem formou lehkou, zábavnou a
přesto závažnou. Právě zde dokázal
autor poradit rodičům JAK SI ŠIBENIČ-
NÍ DÍTĚ ZAPAMATUJE JMÉNA MĚSÍCŮ

Sněden

úhoř

Vezem

buben.

Svět ten

čert vem!

Na věnec

lupen,

Lháři,

lži jen!

Tys dopad!

Blázinec.

Ale poselství, které nám Morgenstern
zanechal právě ve svých Šibeničních
písních, o jejichž tvorbě zanechal svě-
dectví v jednom ze svých aforismů (Ne-
nechte se mýlit mou ironií, má ironie
je naivní, stejně jako můj pathos. Poku-
sil jsem se vyjádřit neuvěřitelné pomocí
ironie, beze stopy frivolity — ba naopak,
psal jsem to s nejvážnější tváří, bez
úsměvu — smál se přitom ve mně jen
můj veselý nepohnutý duch), je stále
aktuální. Vezměte si k ruce třeba výbor
Beránek měsíc (Praha, Odeon 1965,
1989) a uvidíte. Přečtěte si o tom, co
bylo a je, ale zejména o tom, co (ale-
spoň některým z nás) hrozí:

Mopslíci rádi na zídkách se krčí,
co předsunuty do ulice trčí,
aby z těch pozic, vhodných
pro pohled,

vychutnali si v klidu pestrý svět.
Sám na sebe buď proto na číhané,
jinak se z tebe mopsl na zdi stane.

Nehledě na to (a na to obzvlášť pozor),
že může létat i kámen!

Jiří Brixl

DĚKOVAT SE MÁ HNED...

Byl to Ladislav Pešek, který mi jednou
v rozhovoru vštěpoval zásadu, že za
věci dobré a ušlechtilé se má děkovat
bez odkladu, protože životní běh zasuje
i ta nejlepší předsevzetí kupením dalších
událostí.

V pražské poetické vinárně Viola do-
šlo 30. června 1992 ke změně ve vedení
této stálé scény uměleckého přednesu,
bez níž je pražský kulturní život nemys-
litelný. Tak hluboce se zapsala do jeho
bohatého hájemství s dosahem bez nad-
sázky celostátním. Dr. Vladimír Justl,
CSc, který stál u založení Violy v roce
1963 jako předseda umělecké rady a
o dva roky později vstoupil do jejího
čela jako vedoucí, se rozloučil s touto

funkcí a předal žezlo Dr. Miluši Viklické, která už tu jako jeho zástupkyně a designovaná nástupkyně působí od dubna 1991. Zároveň došlo k transformaci Violy, která byla součástí podniku Restaurace a jídelny v Praze 1 (díky nezapomenutelnému a s kulturou bytostně spjatému řediteli Karlu Majerovi to bylo nanejvýš šťastné spojení) a stala se nyní společností s ručením omezeným.

Kdybychom měli ve stručnosti vystihnout rozměrem i významem nevyjádřitelné zásluhy Vladimíra Justla, psala by naše srdce zákon, že se zasloužil o rozvoj uměleckého přednesu i divadla jednoho herce, vytvořil z Violy nevyčerpatelnou studnici krásy a pravdy ve spojení řady múz ke společnému účinku, o rozvoj amatérské činnosti jejím zrovnoprávněním s profesionální jako šéf Violy, dramaturg, scénárista, režisér, pedagog, publicista, organizátor, iniciátor nových směrů...

Když Viola začínala, nevěštili jí mnozí dlouhé trvání. V září 1992 vstupuje do 30. sezóny, těch devětadvacet je plně Justlových, na dalších se bude podílet jako předseda umělecké rady Violy. Stál v čele Violy v nelehkých dobách, kdy jeho dramaturgickou zásluhou byla skutečně studnicí živé vody pro všechny milovníky svobody slova, pravdy, dobra a krásy, místem setkávání se skutečně velkými osobnostmi naší a světové kultury, zdrojem inspirace a místem, kde byla dávana příležitost nově nastupujícím generacím ve všech uměleckých oborech souvisejících s uměleckým přednesem. Vladimír Justl pochopil i magické kouzlo divadla jednoho herce, pro kterého je partnerem divák v tom nejryzejším slova smyslu a ne náhodou se stal i spoluzakladatelem dnes již slavného festivalu pro tento obor v Chebu. Byl u zrodu Neumannových Poděbrad jako celostátní přehlídky uměleckého přednesu v jejich původním zaměření a i v letech, kdy se muselo o zastoupení Violy na této celostátní akci bojovat, vysílal tam vždy vrcholné reprezentanty její činnosti. Při založení nové tradice Poděbradských dnů poezie v roce 1991 prosadil do podmínek soutěže v uměleckém přednesu dlouholetý záměr, na který se nikdy nechtělo slyšet, aby se jich mohli účastnit i nejlepší amatéři. Ti mu soustavnou péčí o jejich růst odplatili nejhezčím způsobem — vítězným vstupem na poděbradské podium. Otevřel dveře Violy předním amatérům i celým kolektivům, soustavně představoval účastníky vrcholných amatérských soutěží, po řadu let se Studio Violy stalo líhní talentů v tom nejlepším slova smyslu. Justlova účast v porotách přednáškových soutěží se vždy vyznačovala hlubokou zasvěceností, nekompromisností, sledováním nových směrů a jejich podporou a především láskyplnou péčí, radou a pomocí. Zkušenosti předního redaktora nakladatelství Odeon využíval ve prospěch uměleckého přednesu i di-

vadla jednoho herce, stačí připomenout nesmírně cenný Sborník divadla jednoho herce, který zmapoval vše, co se v tomto oboru u nás stalo až do současnosti.

Stal se inspirátorem pro řadu následovníků typem pořadů, které ve Viole postupně zavedl. O jeho vynalézavosti svědčí v posledních sezónách realizované pořady např. Autoři čtou, Představujeme nakladatelství, Ze zásuvky časopisů, ale z hlediska amatérů sehrály velkou úlohu pořady pod názvem Přicházejí a večery současné tvorby.

Vladimír Justl se neloučí, jeho aktivity svědčí o stále mladistvém elánu, beze změny dovede sledovat záměr až k dosažení cíle. Ale je chvíle k zamyšlení a poděkování. Stal se učitelem mnohých, aniž si to sám uvědomoval. Naučil nás důslednosti, abychom se především ptali a zjišťovali, co kdo umí, co kdo opravdu dovede. Vždy se řídil a řídí zásadou Hic Rhodus, hic salta! Proto jeho pochvala platí dvojnásob nad lichotivá slova. Zavedl náročná měřítká hodnot, která jsou umělcům ku prospěchu.

Je chvíle, kdy se má děkovat a přát řadu dalších plodných let. I když muži se těžko vyznává, díky, Vladimíre za krásu umění, kterou Viola pod Tvým vedením tak štědře v sepětí s pravdou nadělovala.

Jiří Kutina

MINIROZHOVOR O MINIDIVU

Nedá se říct, že by amatérským divadlům malého typu v dnešní době kvetla pšenka. Ba naopak. Semena teprve klíčí a o sklizni nemůže být ani řeč. Přesto se však amatérské divadlo MINIDIV z Ostrova u Karlových Varů drží stále nad vodou a jak se zdá, je asi jedním z těch mála semínek, která se ujala.

Alice Sobalová je nejen členkou tohoto souboru — herečkou, ale mnohé z její vlastní literární tvorby slouží jako základ pro divadelní představení MINIDIVU.

Jak ses k MINIDIVU vůbec dostala?

Úplně náhodou. Vystudovala jsem gympl a jako většina maturantů jsem nevěděla co a jak dál. O konzervatoři se mi mohlo jen zdát, a ani jsem ji vlastně nebrala vážně. Přesto jsem věděla, co nechci, ale co chci, jsem definovat nevěděla. K Minidivu jsem se vlastně dostala díky mamince, která tam někoho znala a vzala mě jednou s sebou. Dál už je to jasné.

Je vaše divadlo zaměřeno na určitý žánr?

Dalo by se říct, že převládá pohybo-

vé divadlo a dost častý je u nás i experiment s textem.

Jak jsem slyšel, vy vůbec rádi experimentujete. Bylo tomu tak i ve vaší poslední dramatizaci?

Ano. Už jen samotný název mluví za vše — EXPERIMENTÁLNÍ POEZIE.

Je to vlastně taková etuda, složená z básní především německých básníků 70. let.

Hodně se v poslední době diskutuje o smyslu, poslání a hlavně perspektivách amatérského divadla. Co si o tom myslíš ty a jaká je podle tebe situace na Karlovarsku?

Já si myslím, že dobré divadlo se nemusí bát o své diváky. Má-li jim co říct... Na druhé straně zanikla a zaniká spousta výborných divadel proto, že o nich málokdo ví, nebo že jejich repertoár není zase tak moc přístupný divákům na vesnicích a v malých městech, kde působí. To není žádné povyšování se, já jsem vlastně taky z vesnice a vím, o čem mluvím. Jen málokdo z tzv. „obyčejných lidí“ by šel třeba na Tanaku.

Dost často slyším kolem sebe bédování na ministra kultury. Že prý amatéry vůbec nepodporuje, nestará se o budoucnost amatérského divadla atd. Částečně ti lidé mají pravdu. Je sice pěkné, že pan ministr nebo ti, kdož jsou za stav věcí zodpovědní, nechce zatěžovat svým resortem státní rozpočet, který není zdaleka bezedný, ale od toho snad to ministerstvo je, aby se staralo o zájmy kulturní a snažilo se „urvat“ pro ně co nejvíc. Stejně je to i ve školství.

Co se týče té druhé otázky, není na tom Karlovarsko o moc lépe, než jiné oblasti. Řekla bych dokonce, že je na tom o poznání hůře. Nechci lichotit Minidivu, ale pokud vím, je to jediné solidní amatérské divadlo s pravidelným repertoárem v západočeské oblasti.

Když už jsme u toho repertoáru: při vaší poslední zkoušce jste nacvičovali nové pásmo BRÝLE. Zaujaly mě texty. Jde skutečně o autorské divadlo?

Ano. Všechny básně jsou naše.

Můžu znát jméno jejich autora? Zdají se mi být na dosti dobré úrovni.

Až asi na tři výjimky jsou to mé pokusy.

S takovou kvalitní autorskou základnou by ses mohla postavit i na vlastní nohy, nemyslíš?

No, pokouším se o to. Pravdou je, že již od května připravuji představení se svými texty a s texty mého spolupracovníka a kamaráda Honzy Vojtky, založené i na pohybu a jeho různých formách.

A kdy a kam se můžeme přijít podívat na premiéru?

To ti zatím říct nemůžu, protože to sama nevím.

Mohl bych tě závěrem poprosit o některou z tvých básní?

No snad si vzpomenu.

Vzpomněla si a já jí za tu báseň i za rozhovor děkuji.

Petr Krejčí

ALICE SOBALOVÁ

ŘÍKAJÍ. . .

Jako když bílá pára
 průsvitná
 na hladině horké kávy
 prosí o dotyk
 Tak nějak plyne čas . . .
 Jako když skořápka z lógru
 uspěchaně popraská
 a Ty
 s nedočkavostí malého
 narkomana
 ochutnáš její hořký svět
 Tak nějak plyne čas . . .
 Jako když viola setře
 ze strun
 stoletý svůj prach,
 a vydá napřetrhes pár songů
 o ničem . . .
 Tak nějak plyne čas . . .
 Jako když bílé tajemství
 našich očí
 sežloutne a okorá
 s dietou života zbyde Ti
 jen židle beznohá
 Tak nějak plyne čas . . .
 Jako když Písek se dosype
 Kyvadlo zrezaví
 Kukačka uletí
 Ručička ochrne
 Jako když srdce nepřestane . . .
 Tak nějak
 . . .prý . . .
 plyne čas . . .
 . . . říkají . . .



Na toto číslo Amatérské

scény přispěl finančně

Český literární fond.

SVĚT SNŮ V BRANDÝSE NAD ORLICÍ



Za časů, kdy má generace chodila do školy, prezentovali nám Jana Ámose Komenského jen jako „učitele národů“. To proto, že ho nemohli už pro ten kousek půdy v Naardenu opomenout, a proto, že se jim nehodil do krámu jako filozof a politik. Na učitele, filozofa a politika Jana Ámose Komenského vzpomenu poslední srpnový víkend město Brandýs nad Orlicí oslavou, která se jmenovala SUPERCOMENIUS aneb LABYRINT SVĚTA A RÁJ SRDCE.

V tomto městě Komenský strávil několik pohnutých let svého života, podruhé se tu oženil a vytvořil své možná nejčtenější a dodnes nejživější literární dílo, jehož název byl podtitulkem názvu slavnosti. Ta byla pojata především jako velký divadelní svátek a několik stovek diváků se stalo svědky vzpomínky na velkého člověka v roce 400. výročí jeho narození.

Pozvání k účasti na oslavě přijalo divadlo Husa na provázku a blok představení pod širým nebem, jímž bylo letošní léto příznivě nakloněno, otevřel jeho Svět snů, pohádkové představení sice už takřka legendární, ale vždy znovu překypující tvůrčí invencí, s níž se herci zmocňují svých rolí v jednoduchém příběhu. Je radost vidět herce formátu Aleny Ambrové, Václava Svobody, Pavla Zatloukala či Jiřího Pechy si hrát a hrát všem téma pohádky, o kterém i ti nejmenší od začátku vědí, že nemůže nedopadnou dobře, s jiskřivou chutí, hřejivým humorem a s láskou ke svému kumštu i ke svým malým (a vlastně i velkým) divákům. Pod širým nebem a palčivým sluncem při dobrých 50 °C. To byl svět radostných snů v Brandýse nad Orlicí poslední srpnový víkend L. P. 1992.

Večer v sobotu 29. srpna byl hlavním magnetem programu provázkový Labyrint světa a lusthaus srdce s týmiž (a ještě některými) herci, představení, které je v repertoáru divadla už dobrých deset sezón. A právem — otázky inspirované Komenského stěžejním dílem a souborem znovu a znovu pokládávané nabývají v nové době nové naléhavosti. Neboť jací tedy jsme a kde nalezneme štěstí my nehodní, nevěřící a vyčkávající? Naléhavost otázek podtrhlo i opětné ztvárnění role Poutníka bývalým poradcem bývalého prezidenta Petrem Oslzlým. Až úzko bylo tu sobotu

kolem jedenácté večer v Brandýse nad Orlicí. To byl svět snů úzkostných.

Podávali si v Brandýse ruku profesionálové s amatéry a bylo to šťastné setkávání. V odpolední doslova nabitým divadlem jsme v ulicích města potkali i modřišické Čmukaře (Daniela Weissová a Jaroslav Ipser) s jejich neodolatelnými pohádkami, Divadlo Poli z Hradce Králové s jejich čerty a zejména brněnské amatérské Studio Dům, jehož mladí herci pod vedením zkušené Evy Tálské zdramatizovali tři lidové balady a s lehkostí, chutí a zaujetím hráli tři pochmurné příběhy se společným motivem a názvem Nešťastné svatby. I spousta dalších věcí byla k vidění, bylo to dynamické, inspirující, pohodové a pěkné. A učitel národů by měl jistě radost — bylo to přece jeho heslo Škola hrou.

Velmi osobitě, velmi komplexně a velmi inspirativně pojali téma Komenský tvůrci z Městského divadla Zlín v představení Josefa Morávka Lux lucet in tenebris čili Jan Ámos Komenský jako učitel v divadle světa, Poutník bloudící v temnotách labyrintů a Eliáš zvěstující nápravu věcí lidských. To už se lámala půlnoc v Brandýse nad Orlicí, ve světě snů radostných i úzkostných zároveň. Transpozice myšlenek dávno mrtvého autora do naší netransformovatelné současnosti si zasloužila ohňostroj, jímž byla efektně zakončena. Je snad ještě na konci každé cesty světlo?

Na konci brandýského Supercomenia byly příjemné oficiality — projev starosty města Jaroslava Hubeného, jehož rukopis oslavy nesporně nesly, a zejména hlavní řeč profesora Radima Palouše, jenž dokázal téma Komenský rovněž přenést do současnosti, která je plna pochybnosti a často prostá dobré vůle.

Herci nedostali v Brandýse nad Orlicí honorář (jen diety) a, neboť cítili potřebu vyjádřit se k tématu (a zahrát lidem své divadlo), nebylo to na jejich výkonech nikterak znát. A kdo byl divadlem přesycen, mohl uniknout na některou ze čtyř doprovodných výstav, mohl pohovořit s místními či se seznámit s příbývšími. Supercomenius v Brandýse nad Orlicí byl superudálostí, událostí důstojnou obrazu osobnosti Jana Ámose Komenského na konci tohoto rozporuplného století.

Jiří Brix

Brněnské experimentální soubory a odkaz J. A. Komenského

Letošní 400. výročí narození „učitele národů“ Jana Ámose Komenského, provázené řadou oficiálních i dalších kulturně politických akcí, přirozeně vzbudilo interdisciplinární zájem o rozličné části a aspekty jeho mnohostranného díla. (Jiná věc ovšem je, zda by nebyl z nás neupadl dorozpaků, když by měl všeobecné povědomí o tomto vůdčím představiteli naší kultury, vlasteneckém spisovateli, teologu, diplomatovi a s úctou připomínaném zakladateli moderní evropské pedagogiky doložit skutečnou čtenářskou znalostí alespoň jedné jeho knihy.)

Mezi našimi pobělohorskými exulanty neobyčejně těžkého lidského údělu je Komenský jediným známým zástupcem divadelní tvorby. Jeho dramatické dílo i teoretické názory a úvahy z této oblasti (včetně dosti podrobných režijních poznámek), jak je porůznu uložil do více svých latinských spisů, v oné době podnětně zapůsobily v několika středoevropských zemích (bohužel nikoli v samotných Čechách).

J. A. Komenský se zařadil mezi ty myslitele období humanismu a baroka, kteří divadlo postavili do služeb školní výchovy. O jeho vztahu k divadelnímu umění a teorii školského dramatu existuje jak v cizině, tak především v Čechách a na Slovensku, poměrně obsáhlá odborná literatura, čas od času obohacovaná zprávami o nálezech dosud neznámých spisů této po Janu Husovi nejvyšší osobnosti starší české kultury. Pro náš účel snad postačí zdůraznit, že Komenský hned na počátku své činnosti přiznával školnímu divadlu, zosobňujícímu princip názornosti poznání a osvojování si „vážných věcí“, ve výchovném systému důležité a účinné místo. Školským hrám dával nejen pedagogickou, ale demokraticky zušlechťující, obecně humanistickou morální náplň, méně ovšem přihlížející k nezastupitelné estetické (natožpak rekreativní) složce jevištního umění.

I když mu stály v cestě dobový konzervatismus, úzkoprsé předsudky mnohých členů Jednoty bratrské i jeho vlastní výhrady jakožto jejího biskupa vůči „profánní“ Thálii, vytvořil J. A. Komenský — mimochodem současník velkých dramatiků alžbětinské Anglie, španělského „zlatého věku“ a francouzského klasicismu — několik vesměs latinských dramatických textů a postaral se vždy rovněž o jejich praktickou realizaci.

Jeho prvotina Diogenes cynicus redivivus (Diogenes kyník znovu na živu) pásmem krátkých příhod a anekdot zpřítomnila svéráznou postavu starořeckého plebejského filozofa. Celkem třikrát ji roku 1640 hráli žáci školy v polském

Lešně a r. 1658 vyšla tiskem (český překlad pořídil r. 1920 Josef Hendrich). O rok později, v lednu 1641, byl v témže městě s daleko menším ohlasem při veřejné zkoušce provozován biblický Abrahamus patriarcha, vydaný v Amsterdamu r. 1661. Teprve poté, počátkem padesátých let 17. století za Komenského působení v uherském Blatném Potoce, přišel v období 1653—1654 na řadu jeho zřejmě nejznámější jevištně pedagogický projekt Schola ludus (Škola hrou). Pod tímto zkráceným souhrnným titulem tu Komenský do osmi her převedl svou encyklopedicky pojímavou učebnici o jevech hmotného i duchovního světa Janua linguarum reserata (Brána jazyků otevřená), o jejíž částečnou dramatizaci se již krátce předtím pokusil Komenského nástupce v rektorském úřadě v Lešně Šebestian Macer. Vědcovo dílo vyšlo ve zmíněném Sarospataku v roce 1556 a záhy nato také v Holandsku.

I když dialogy a monology Scholy ludus tvořily nepříliš záživné didaktické partie vykládající nebo procvičující příslušnou látku, měl Komenský stále na zřeteli, aby nejen žáky povzbudil k živému přijímání nových poznatků, ale také ze školy učinil onu příslovečnou, laskavou a příjemně radostnou „dílňu lidskosti“. Jeho široce obzíravý duch navíc samotné výchovné úsilí chápal jakožto součást tzv. pansofie (vševědy), která by shrnula veškeré soudobé vědění v jednotný a promyšlený systém; od tak-

to vzdělaného lidstva sliboval si pak tento „muž touhy“ poněkud utopicky nápravu společenských křivd a budoucí odstranění válek (irenické snahy).

V tomto příspěvku však nepůjde o teoreticko-historické komeniologické úvahy o učencových názorech na divadlo ani o vymezení jeho místa ve vývoji domácího či evropského školního dramatu, nýbrž (ve volné návaznosti na jednu autorovu studii ze specializované uher-skobrodské revue Studia Comenia et historica, 1989) o poukaz na některé možnosti aktuálního využití Komenského díla pro nekonvenční jevištní snahy. Nemáme přitom na zřeteli inscenace víceméně bezprostředně inspirované letošním zaokrouhleným výročím (srov. pořad Vivat Comenius hudebníka Štěpána Raka a herce Alfreda Strejčka v režii Jiřího Hraše nebo dva tituly scenáristy Pavla Flosse a režiséra Josefa Morávka z Městského divadla Zlín Lux lucet in tenebris a Pojď sem, dítko, a uč se moudrým býti), nýbrž o něco starší pokusy experimentujících souborů Brna.

V posledních zhruba dvaceti letech projevilo totiž několik brněnských divadel aktivní zájem o prozaickou i dramatickou tvorbu J. A. Komenského a pokusilo se o její zdařilé scénické znovuoživení. Je příznačné, že šlo o kolektivy jak profesionální, tak zejména amatérské, které v zásadě spojovalo pojetí divadelního artefaktu jakožto usilovného hledání životní pravdy, jako výrazné osobnostní výpovědi, znepokojivě kladoucí

Labyrint světa (na snímku Iva Bittová a Petr Oslzlý), foto: V. Vaňák



závažné filozofické a morální otázky našemu dnešku.

U zrodu této linie stálo na samém počátku sedmdesátých let známé Pirko z tehdejšího Domu pionýrů a mládeže Brno, jehož členové zde obvykle s chutí pracují od předškolního věku až do ukončení vysokoškolského studia. V režii své zkušené vedoucí Jindry Delongové a za hudební spolupráce skladatele Karla Cóna nabídlo pořad přímo nazvaný Škola hrou, který vyšel z již připomenutého upraveného překladu J. Hendricha a přihlížel také ke Komenského režijním připomínkám z r. 1654. Vynalézavé nastudování nadšené mladičké party tehdy úspěšně prošlo několika národními přehlídkami (Sobotka aj.) včetně patnáctého ročníku Šrámkova Písku (1971), kde odborné poroty oceňovaly zejména nápaditou a hravou aktualizaci vhodně vybraných pasáží ze Scholy ludus.

Zhruba v desetiletém odstupu přišlo s daleko ambicióznějším projektem profesionální Divadlo na provázku, v oné době neblaze administrativně začleněné do mamutího komplexu Státního divadla v Brně jakožto jedna ze dvou jeho studiových scén. Dlouholetá úspěšná spolupráce kolektivu (zejména zdejšího neobyčejně dynamického režiséra Petera Scherhaufera) s básníkem, spisovatelem, esejistou a překladatelem Ludvíkem Kunderou vyústila v československou premiéru Labyrint světa a lusthaus srdce (1983), dramaturgované Petrem Oslzlým. V repertoárovém kontextu ji shodou okolností rámovaly dva pokusy tamního Dětského studia, a to rovněž za Scherhauferevým režijním dohledu — Hra na

indiány (1983) a Hra na bláznivý regiment (1984).

Složitá geneze této inscenace (myšlenka scénického přepisu Labyrintu doutnala totiž v dramaturgickém „mozkovém trustu“ Husy na provázku po více nežli desetiletí), resp. průběžná inspirativní součinnost souboru s L. Kunderou zasloužila by si právem samostatnou podrobnou rekapitulaci, zatímco my se jí tu dotkneme jen v klíčových bodech.

Kunderovu navenek nenápadnou, ale velmi podnětnou a v mnohém určující osobnost nacházíme vlastně už v prehistorii Husy na provázku, jak se rodila v rozhovorech a úvahách posluchačů JAMU s jejich respektovanými pedagogy — dramaturgem Bořivojem Srbou, režisérem Evženem Sokolovským a několika dalšími umělci, rozvíjejícími tehdy spolu s režisérem a uměleckým šéfem činohry Státního divadla Milošem Hynštem vyhraněnou představu epizodujícího politického divadla. Ačkoli se mnohé principy této poetiky promítaly do „provázkovské“ praxe již dávno, dostal se L. Kundera (mezitím v rušném období 1968–1970 dramaturg činohry SD) do těsnějšího kontaktu s konkrétní prací souboru de facto až v letech jeho definitivní profesionalizace jakožto renomovaný (byť husákovským režimem oficiálně bagatelizovaný a umlčovaný) překladatel díla Bertolda Brechta. Mimořádným úspěchem ansámblu, a to i v mezinárodním měřítku (pro četná zahraniční turné včetně berlínských Brecht-Tage r. 1981 vzniklo šest jazykově odlišných verzí!), byla v přetlumočení L. Kundery a Rudolfa Vápeníka Brechtova raná aktov-

ka, satirická parabola Svatba (1978), k níž P. Scherhaufner našel vhodný ozvlášťující klíč v cirkusové a varietní klaunérii. V podobně sugestivní podívanou se však už neproměnilo Kunderovo a Scherhauferevo příští společné setkání s Brechtem — fragment didaktického „lehrstücku“ o třídních protikladech prohloubených hospodářskou krizí Obchod s chlebem (1981), uvedený zde mimo německé prostředí patrně poprvé.

Dva roky po Labyrintu pokračovala pak Kunderova spolupráce s „Provázkem“ dále, a to už nejen v překladatelské, nýbrž spíše v autorské rovině. Jakoby namlsán zdařilým výsledkem vzájemné součinnosti připravil zhruba týž tvůrčí tým premiéru hudebně rafinované „nové opery“ skladatele a erudovaného muzikologa Miloše Štědrone Chameleon aneb Josef Fouché (1984), jejíž složitý syntetický artefakt demaskoval nechutné politické zákulisí několika rychle se vystřídávajících režimů. Další tři roky nato se L. Kundera podílel na motivické krystalizaci antitotalitního scénáře r. Scherhaufera a dramaturga P. Oslzlého Balet makábr (1986). Zatím posledním příspěvkem L. Kundery do repertoáru Husy na provázku (k budoucím kontaktům si autor podle vlastního vyjádření rád „ponechává otevřená dvířka“) stal se jeho mnohostranný podíl na Scherhauferevě dvojdielné inscenaci Faustissimo (1991), velmi volně vycházející z opery Josefa Bergra Doktor Johanes Faust (v Kunderově původním textu obsažený obraz, věnovaný J. A. Komenskému a jeho vizionářskému příteli Mikuláši Drabíkovi, se nakonec nenastudoval).

Vraťme se nyní k titulu Labyrint světa a lusthaus srdce, k počátkům plodné autorské spolupráce L. Kundery s tehdejší Divadlem na provázku. Komenského proslulá alegorická barokní próza byla napsána česky roku 1623 a tedy ještě před odchodem do exilu (tiskem vyšla 1631 v Perně a 1663 v Amsterdamu); o zesoučasňující scénické verzi uvažovalo ve třicátých letech Osvobozené divadlo. Jejího stěžejního principu bludiště, přetvářky a masek ostatně porůznu využily i film (srov. např. dvojdielný výpravný biografický snímek spisovatele Miloše V. Kratochvíla a režiséra Otakara Vávry z roku 1982 Putování Jana Ámose), boletní kompozice nebo některé televizní pořady. Kunderova dramatická adaptace byla oceněna již roku 1971 ve výběrové soutěži pražského Národního divadla. To sice k její jevištňní realizaci nikdy nepřistoupilo, po čase se však ukázalo, že dobře odpovídá poetice Divadla na provázku, pro něž pak byla v průběhu zkoušek upravována a dotvářena.

„Provázkovské“ nastudování Kunderovy předlohy svým způsobem šťastně sumarizovalo dřívější pokusy souboru o tuto nesnadnou, ale lákavou látku, v rozličné podobě jím krátce předtím realizované v mezinárodním měřítku. Po unikátní, události revolučního roku 1848

Divadlo na provázku, Labyrint světa a lusthaus srdce, rež. P. Scherhaufner, foto: V. Vaňák



aktualizující „společné divadelní výpovědi“ Divadla na provázku a Teatru 77 Lodž s názvem Vesna národů (1979 v Polsku, poté ve Stockholmu a počátkem roku 1980 v Brně) navrhl „Provázek“ právě Labyrint na námět velkého mezinárodního projektu sedmi experimentálních skupin Polska, Dánska, Itálie, Maďarska, Švédska a Československa (tedy zhusta ze zemí, kterými sám Komenský prošel), stručně pojmenovaného „Společně“ (1980). Pro svou filozofickou hloubku, internacionální sdělnost, „otevřenost“ nekonvenčním interpretačním postupům, nedocenitelné možnosti pro všestrannou kreativitu včetně časté aktivizace diváků i pro další potenciálně využitelné kvality stal se tento syžet podkladem skupinové akce v Miláně (1981), jíž se zúčastnil také věhlasný americký Living Theatre. Krátce po červnové premiéře samostatné kunderovské verze Labyritu proběhlo v létě 1983 v rámci 4. ročníku festivalu Fools (Blázní) jiné imponující společné mezinárodní představení pěti souborů v Kodani. Jednotlivé sekvence putování protagonisty světem-městem s vyhocením protikladu reality a fikce se odehrávaly v příhodných „happeningových“ prostorách z provozu vyřazených, zdevastovaných továrních hal. Divadlu na provázku tu připadly zejména výchozí scény a všechny výjevy Rynku světa, přičemž do finálové vokální, hudební a pohybové akce Ráj srdce se zapojilo téměř osmdesát herců.

V domovské Procházkově síni brněnského Domu umění vybudoval soubor na základě textu „didaktického divadla“ o deseti obrazech (Ryňk světa, Uč se, hochu, moudrým býtí, Pevný hrad, Výkon práva, Ve vyšších sférách, U soldátů, Historie Šalamounova, O truchlivosti, Terra incognita, Opět ryňk světa) bohatě imaginativní, monumentální scénické „theatrum mundi“. Přispěla k němu nejen působivá hudba Daniela Forró, ale zejména neobyčejně vynalézavé výtvarné řešení Milivoje Husáka a Tomáše Rullera, napomáhající svými zgrotesknujícími, boschovsky fantaskními prvky k vnitřnímu dynamismu dvouhodinového nonstop večera. Klopotným procesem nesehnání poznávání podstaty jevů, hledáním vysněného i skutečného štěstí symbolizovaného Osudem Jiřího Pechy a Kristinou Ivy Bittové, trvalých životních hodnot a svého místa ve společnosti až k závěrečnému nalezení víry ve zvládnutelnost světa procházel a jednotící linii večera udržoval v původním obsazení Poutník P. Oslzlého, doprovázený Mámením (Alena Ambrová v alternaci s Ivanou Kaslovou) a Všudybudem (Miroslav Donutil) a s ním vlastně každý humanisticky myslící a cítící smrtelník. Pod tlakem krajských „orgánů“ bylo sice původně nutno některé partie upravit nebo pominout, ale během repríz se do vyhledávaného nastudování i ona cenzurovaná místa ve vší tichosti postupně vracela.

Třeba ještě připomenout, že se „provázková“ inscenace, mj. vybraná k reprezentaci souboru na 5. jubilejní jihomoravské divadelní přehlídce, konané v listopadu 1984 u příležitosti oslav 100. výročí stálého profesionálního divadla v Brně, udržela na repertoáru až do dneška a podnítila další záživný vývoj tématu. Po Scherhaufarově krotčím pojetí Labyrintu ve spřízněném lodžském Teatru 77 (1986) i jeho pohotovém pohostinském uvedení v Brně a po experimentálním bilingvistickém spojení obou inscenací u nás dosáhla významného kulminačního bodu v září 1987 na třítydenní brněnské „multiakci“ nazvané Divadlo v pohybu III. Zde se kromě samostatných vystoupení Teatru 77 a ansámblu Den Bla Hest z Kodaně závěrem spojily síly polských, dánských a českých divadelníků v trojjazyčné plenérové rozehrávání Labyrintu s hromadným diváckým putováním z teras pod chrámovým vrchem Petrovem středem města, jež vyústilo do finální interiérové manifestace sbratřujícího a polištujícího poslání umění ve stálém působišti domácích hostitelů. (Dokončení v AS, č. 12)

Vít Závodský

STŘEDNÍ EVROPA SNĚMOVALA V BELGII

O činnosti mezinárodní nevládní organizace amatérského divadla AITA/IATA se čtenáři Amatérské scény nedozvídají poprvé. Připomínám např. obsáhlý referát o světovém kongresu a festivalu v Haldenu 1991. Základem organizační struktury AITA/IATA jsou národní střediska a regionální organizace. Naše státní středisko prochází procesem transformace v zatím dvě národní sekce a zanedlouho patrně v dvě samostatná národní střediska. Evropa je rozdělena do tří regionů. Severské státy a nově také baltské státy se sdružují v NAR, země s latinskou kulturou a francouzské části Belgie a Švýcarska jsou členy CIFTA, všechny ostatní části včetně německy hovořících částí Itálie (jižní Tyroly), Belgie a Švýcarska tvoří Středoevropskou sekci (CEC). Tato sekce je tedy nejpočetnější a také velmi různorodá. Nespojuje je jasná kulturní tradice, a proto se stále vynořuje otázka její identity. Tím spíše, že se nově o členství ucházejí také Turecko a Izrael. Podle vyjádření voleného prezidenta CEC Rakušana Ewalda Polacka byla Středoevropská sekce v minulosti mostem spojujícím Západ a Východ, komunikačním tunelem pod železnou oponou. Železná opona však padla a domnívám se, že CEC bude muset nově definovat, čím je, čím chce být. Je otázka, do jaké míry může být právě různorodost přístupů k amatérskému divadlu znakem identity. Na druhé straně však pro sjednocující

se Evropu je Středoevropská sekce jako by možnou předehtou budoucností.

Středoevropská sekce se sešla na plenárním zasedání ve dnech 30.—31. května 1992 v městečku Dendermonde blízko Bruselu. Byli přítomni zástupci Velké Británie, Irska, Nizozemí, Rakouska, Německa, Jižních Tyrol, Švýcarska, Maďarska, Belgie a Společenství nezávislých států (patrně spíše Ruska). ČSFR zastupovali Gabriela Zajacová za slovenskou sekci, Oleg Dlouhý z Národního divadelního centra za paní Štefkovou a její projekt „problém autorského divadla a vztah k textu v procesu vzniku inscenace“. Českou sekci zde reprezentovala Lenka Lázeňovská. Jednání řídil prezident CBC pan Polacek.

Úvodem jednotlivé delegace hovořily o situaci ve svých zemích. Rakušané informovali o skutečnosti, že v jejich zemi jsou v souvislosti s procesy probíhajícími v bývalých socialistických státech zpochybňovány společenské funkce a význam amatérského divadla. Diskutuje se o tom, zda se jedná o jedinečný kulturní jev či pouze o soukromého koníčka. S tím přirozeně souvisí i další poskytování státních příspěvků. Rakouský svaz pro amatérské divadlo, mládežnické a školní divadlo a figurativní divadlo se snaží postavit na vlastní nohy a hledá oporu v mezinárodních kontaktech. Vlámská a valonská část belgického centra pracují odděleně, což neznamená, že nemají kontakty a nespolupracují při výstupech. Ve Švýcarsku se díky integračním procesům v Evropě dohodly po staletích oddělené divadelní spolky francouzské, italské a německé části na spojení do jednoho centra. V březnu chtějí uspořádat Světový den amatérského divadla pod patronací UNESCO a ITA (Mezinárodní divadelní ústav). V SNS se zatím nedohodli, zda vznikne Středisko SNS, či zda si jednotlivé republiky ustaví vlastní střediska. V Maďarsku vzniká nová státní organizace, která mj. bude také pečovat o amatérské divadlo. Základním fondem pro financování je Státní fond pro kulturu, který grantovým způsobem rozděluje prostředky na zajímavé projekty. To však, zdá se, neřeší situaci malých vesnických divadel, neboť obce nemají peníze, sponzoři jsou daleko a projektů nejsou ani organizačně a odborně schopni. Lidé, kteří mají existenční problémy, samozřejmě nemohou ani investovat do své záliby. Také proto se v Maďarsku obávají soumraku vesnických divadel. Angličané hledají a vymýšlejí nové modely fungování národního střediska. Zatím vymysleli funkci viceprezidentů národního střediska pověřených péčí o jednotlivé oblasti amatérského divadla. Němci oslavují v tomto roce sté výročí založení své organizace BDAT, připravují pro rok 1993 Světový festival amatérského divadla seniorů, tj. divadelníků ve věku nad šedesát pět let a řeší vnitroněmeckou koordinaci tj. zejména dialog západ-východ. Východoněmečtí divadelníci si založili

vlastní organizaci a chtějí realizovat vlastní záměry. Považují za potřebné neztratit kontakty s bývalými socialistickými státy. Letos na podzim v městě Schwedt pořádají jakýsi východní festival s účastí souborů z Ruska, Ukrajiny, Estonska, Maďarska, Rumunska, Polska, České a Slovenské republiky a při této příležitosti chtějí uspořádat kolokvium k otázkám amatérského divadla v postkomunistické Evropě. Irové chystají v r. 1993 další ročník Májového festivalu v Duudalku (festival autorů angloamerické oblasti).

Hodně se diskutovalo o otázce „zviditelnění“ CEC. Uvažuje se o vydání brožury a o uspořádání festivalu. Navrhla jsem, aby hlavičku CEC dostaly po dohodě s pořadateli postupně jednotlivé festivaly, jenž členské země pořádají. Myšlenka byla nadšeně přijata, avšak nikdo se nepřihlásil pro rok 1993. Že bychom přihlásili Jiráskův Hronov?! Vlastně proč ne, snad by se nadchl i nějaký sponzor.

Středoevropská sekce připravuje zpracování katalogu her z oblasti dospělých pro děti, vydání festivalového adresáře, šetření k otázkám fungování amatérského divadla v Evropě, rozšíření spolupráce o oblast výchovy a vzdělávání (vydání kalendáře akcí pro rok 1993).

Nejvíce pozornosti bylo věnováno nově ustavenému Evropskému centru pro amatérské divadlo v Lingenu. Zahájilo svou činnost v lednu 1993 a bylo tak realizováno doporučení kongresu v Haldenu. Pan prezident Poláček při projednávání zažil horkou chvíli, neboť mu delegáti takřka jednohlasně vytkli, že v rozporu s demokratickými postupy o vlastní vůli rozhodl poslat místo nemocné delegátky CEC v řídicí komisi paní Aleny Štefkové za Středoevropskou sekci francouzského delegáta a zástupce CIFTA pana Lemaira. Ten jen velmi těžko mohl hájit zájmy střední Evropy, neboť o ní nic neví. Zdá se, že základním problémem centra je úkol, jak sladit řídicí tendence s požadavkem, že má jít o servisní centrum, které by usnadňovalo spolupráci a koordinaci tří evropských regionů. Přitom bohatá a technicky skvěle vybavená organizace má všechny předpoklady k tomu, aby svému úkolu dostála. Čtenáře Amatérské scény chci o problematice Evropského centra podrobněji informovat zvláštním článkem. Trochu rozruchu způsobila také povinnost jmenovat pro zasedání řídicí komise na podzim 1992 zástupce za stále nemocnou paní Štefkovou. Pan Poláček se rozhodl pro návrh, aby ji zastupovala paní Zajacová, tj. její zplnomocněná zástupkyně pro zasedání CEC v Belgii. Kromě části německé a nizozemské delegace byli všichni pro.

Příští plenární zasedání CEC se bude konat v rámci Světového festivalu AITA/IATA na přelomu srpna a září v Monaku. Předsednictvo CEC se sejde v únoru v Belgii. Lenka Láznovská

Vážení přátelé (ale i přítelkyně) amatérského divadla, ochotníci a loutkáři!

Bylo by nošením dříví do lesa znovu Vám příliš vemlouvavě připomínat, že amatérské divadlo je v současné době u nás v globálním ohrožení. Všichni přece známe alespoň jeden soubor, který zanikl, jeden který živoří a jeden, který se drží jen tak - tak nad prkny, jež pro něho znamenají svět. To z důvodů finančních. Zde nemůže platit argument, že také současně znáte jeden soubor, který „jede“ proto „maže“. Nesmí nám jít přece o špičku (i když tento názor z dob minulých u mnohých teoretiků ještě přežívá), ale o celý ledovec.

A bylo by nošením sov do Atén příliš vás přesvědčovat o tom, že toto ohrožení způsobil i rozpad krajských a okresních kulturních středisek. Tedy i důvody organizační. A jakkoliv byly tyto instituce poplatné ideologii předchozích vládců této země, všichni přece známe alespoň jednu bývalou O — Ká — eSku, alespoň jednoho metodika, kteří na tuto ideologii kašlali „až od paty“ a pomáhali nám dělat dobré divadlo.

We shall overcome — jednou budeme dál, zpívali po sametové revoluci naši kamarádi ze Spirituál kvintetu (a my nadšeně s nimi). Budeme přátelé (a přítelkyně), budeme, ale musíme se o to přičinit. Trošku jsme toho bolševika podcenili a co nám po sametu sklouznul, nebo alespoň tahal za nitky — a bohužel ne okrajové — tohoto sametu až tam, kam neměl, i do míst, ze kterých se nadále pokouší kulturu ovlivňovat. Třeba finančně. Ale už vůbec ne organizačně. Proč? Protože to neumí, protože nechce, protože... — ale to jistě víte sami nejlépe.

Zdánlivě odbočím: v roce 1968 vznikl de facto, v roce 1969 de jure Svaz českých divadelních ochotníků. Tato data vedla kritiky SČDO po listopadu 1989 k prohlášení, že to byla normalizační organizace a že jen oni jsou ti správní lidé amatérského divadla. Ať se na mne nezlobí, ale trošku mně tehdy připomínali Červenou Karkulku a její otázku o velkých očích. Poznali a uznali, že to nebyla pravda, ale nadšenců mezitím ubylo. Nechci, aby tyto řádky vyzněly jako agitace ke vstupu do SČDO, ale každý stav potřebuje někoho, kdo za něj bojuje — i ochotníci, loutkáři. Sjednotme se, spolupracujme — vždyť dnes už snad mezi námi není nikdo, kdo to dělá pro „čárku“, ale pouze z potřeby (zatím) alespoň amatérské divadlo udržet při životě, nad jeho prkny.

Znám divadelníky, kteří tvrdili a tvrdí, že SČDO není k ničemu. Obvykle jsou to ti, kteří sedí a čekají, až za ně někdo něco udělá, zařídí, zhotoví. Ale jsou mezi nimi i přičinliví, kterým ale

stačí vlastní píseček, vlastní soubor a obec. Ty první nelituji, a ty druhé nechápu — domněle hrají pro sebe a poklepání po ramenou od souseda. Dost dobře si neuvědomují, že divadlo nejsou jen komediální frašky, ale také výchova k mravnosti dnes potřebné více, než cokoliv jiného. Bez kvality, bez konfrontace s ostatními, bez informovanosti, bez organizačního skloubení to nepůjde. A konfrontace chybí, nevíme kde soubory ještě pracují a kde už není nikdo z těch dřívějších a dobrých.

Na příkladu bývalého Severomoravského kraje bych chtěl ukázat, že SČDO pracuje i v rámci dnešních možností smysluplně: oblastní přehlídka souborů tradičního a vesnického divadla severní Moravy v Kojetíně, národní přehlídka monologů a dialogů „POHÁREK“ SČDO v Přerově, záchrana posledního hrajícího loutkového divadla na Přerovsku. Výčet těchto akcí za první polovinu letošního roku není vychloubáním, ale pouze konstatováním, že bez přispění a iniciování SČDO by se neuskutečnily, respektive loutkové divadlo v Přerově by zaniklo.

SČDO byla organizována tříступňově (okres—kraj—ústředí). Již v čísle 11/12 AMATÉRSKÉ SCÉNY 1989 jsem psal o potřebě konstituování organizace na dvoustupňovou (oblast—ústředí). Žel, k této změně dochází z různých příčin až nyní. I když dnes již dle mého názoru ani toto uspořádání není optimální, přesto může být po nezbytně přechodnou dobu, nutnou ke zmapování situace, spojovacím můstkem k dokonalejšímu systému spolků a souborů, řízených ústředím.

V dnešní době se správní orgány okresů snaží opět vzájemně spolupracovat v rámci dříve se přirozeně vyvíjejících regionů. Činí tak i SČDO. Na Přerovsku vznikla oblastní organizace SČDO „Haná“. Rádi bychom mezi sebou uvítali divadelníky i z Olomucka, Prostějovska a koneckonců — Hanáci só i v Kroměříži. A nejen aktivní členy z řad jednotlivců a souborů, ale i příznice amatérského divadla.

A pokud i v jiných regionech máte potřebu a hlavně chuť spojit své síly, udělejte to co nejrychleji. V amatérském divadle jde nyní o jeho bytí a nebytí. Nikdo to za nás neudělá. Ekonomika není v této situaci to nejpodstatnější, jde o to přežít. Přijdou nové daňové zákony, věřím, že přibude i naše píle, musíme se ale sami přičinit — We shall overcome!

ZLOMTE VAZ, přátelé a přítelkyně.

Andělín Vylíčil,

oblastní výbor SČDO „Haná“

Jak nedohnat bycha

Onehdy jsem říkal kamarádu Radvanovi Páclovi, inscipientovi Činoherního klubu s dramaturgickým vzděláním, že bych rád udělal pro Amatérskou scénu rozhovor s Miloslavem Štibichem, po němž Radvan to inscipienství vlastně zdědil. Radvan si nebyl jist, podaří-li se mu to zajistit, hektická doba nám potom stejně nedopřála další setkání a teď bych si nejraději nafackoval. 22. července totiž Miloslav Štibich ve věku nedožitých 64 let náhle zemřel.

Psal se rok 1970, mně bylo patnáct pryč a na samém konci prázdnin jsem se rozhodl, že bych jako novopečený gymnazista mohl zajít do divadla. A měl jsem tehdy 31. srpna šťastnou ruku. Zhlédl jsem totiž v Činoherním klubu představení S úsměvem idiota a vedle obou protagonistů — Jana Vodňanského a Petra Skoumala — mne zaujal i ten třetí vzadu, ten který celé představení proležel na ocelové posteli a v tomto netradičním postavení skvěle „tvrdil muziku“. Tím třetím vzadu byl právě Miloslav Štibich... Skvěle recitoval opusy jako Rožnovský dědeček smutně bije, skvěle provázel návštěvníky imanigární Výstavou obrazů a artefaktů Bedřicha Bobše a jeho mimická ilustrace domněle zhlížených obrazů jasně ilustrovala, co na nich herec vlastně vidí. A měl věru co — byla tam třeba Časovaná tchýně nášlapná, Setkání tchýně typu vzduch — vzduch s nevysokým trpaslíkem, Královna Alžběta besedující s traktoristy a Zátíší s občanským průkazem. Vodňanský se Skoumalem využili Štibichovu nenápadnou osobitou a hřejivě lidskou komiku i v představení Hurá na Bastilu a S úsměvem donkichota, kde Štibich exceloval s komentářem „z finále šachového turnaje o titul majstra světa z velké haly hotelu Astória z Nového, z oného, z Nového Yorka, tak se volá toto mesto, v ktorom sa dnes hrá“. V té době začal „Míša“ Štibich hrát už i v „opravdových“ hrách. Ve Vostřého zpracování Voltairova Candida hrál mimo jiné filozofa Martina, ve Vostřého Třech v tom doktora, který přijde o dva prsty, hostinského v Čechovových Hráčích a častokrát doplňoval soubor Činoherního klubu rolemi sice menšími, ale hranými vždy s očividnou chutí a se všemi znaky hercovy nezamělitelné osobnosti.

Radost byla hrát na jevišti pode Štibichovou inspicí. To mi můžete věřit, sám jsem to jako „umělecký pomocník“ v ČK zažil. To bylo místo pro Štibicha jako stvořené. Svým klidem, dobrou náladou a upřímně hřejivým vztahem ke známým i neznámým dotvářel báječnou atmosféru svého divadla i v zákulisí. Ale už nedotváří. S jeho tváří s jedinečným herectvím se můžeme nadále setkávat ve filmech Jiřího Menzela, v nichž vytvo-

řil řadu pozoruhodných figurek a v několika televizních inscenacích, v nichž byl jeho výkon vždycky zaznamenán: hodný.

V Miloslavu Štibichovi odešel poctivý dělník českého divadla, dobrý člověk a jedinečný herec, který symbolizuje jednu divadelní epochu. Protože bycha dohnat nelze, chtěl bych touto cestou alespoň vzdát ČEST JEHO PAMÁTKY.

jx

NOVÁ NADACE NOVÁ SOUTĚŽ

Z iniciativy divadelní a literární agentury AURA-PONT byla v Praze v květnu t. r. založena Nadace Alfréda Radoka, nevýdělečná organizace, jež by měla v budoucnu sloužit podpoře autorů původní divadelní tvorby literárně dramatické i inscenační, měla by poskytovat stipendia, udělovat ceny z vypsáních soutěží a podporovat překlady původní dramatické tvorby do cizích jazyků.

Zakladateli Nadace jsou vedle AURA-PONTu Divadelní obec, Divadelní ústav, Český literární fond, Společnost Franze Kafky, časopis Svět a divadlo, Pen-klub a obec spisovatelů, mezi čestnými členy správního výboru čteme jména paní Marie Radokové, Václava Havla, který je protektorem Nadace, a dále Rudolfa Hrušínského, Luboše Pistoria, Martina Porubjaka a Zdeňka Urbánka.

Hned po svém založení Nadace Alfréda Radoka přikročila k činům: Vyhlásila soutěž o Cenu Nadace Alfréda Radoka za původní divadelní hru.

Soutěže se může zúčastnit kterýkoli autor píšící česky nebo slovensky (příslušníci národnostních menšin mohou soutěž obeslat překladem do češtiny nebo slovenštiny) původní divadelní hrou, která dosud nebyla uvedena ani zveřejněna nebo nebude uvedena či zveřejněna do předpokládaného data vyhlášení výsledků soutěže 31. 3. 1993.

Soutěž je anonymní: Přihlášenou hru zašle každý účastník soutěže v 5 exemplářích opatřených heslem na adresu sekretariátu soutěže (Jitka Sloupová, AURA-PONT, Truhlářská 13, 110 00 Praha 1).

Vstupní poplatek za jednu zaslanou hru činí 200,— Kčs. Příslušnou částku uhradí každý účastník poštou sekretariátu soutěže a potvrzení o úhradě zašle ve zvláštní obálce spolu se svým jménem, adresou a heslem, kterým označil 5 zaslaných exemplářů přihlášené hry, rovněž sekretariátu soutěže.

Sekretariát soutěže se zaručuje, že zachová před porotou naprostou anonymitu všech přihlášených příspěvků. Uzávěrka soutěže je 31. 12. 1992.

Pětičlenná porota soutěže bude rovněž anonymní a jmenována bude výkonnými

členy správního výboru soutěže, kterými jsou zástupci zakladatelů.

Hlavní cena soutěže je peněžitá odměna ve výši 25 000,— Kčs, mezi držiteli druhé a třetí ceny bude rozděleno 10 000,— Kčs, podle kvality her. V případě nedostatku kvalitních her nemusí být ceny, případně některá z cen, uděleny.

10 nejlepších her vzešlých ze soutěže bude pak nabídnuto všem českým a slovenským divadlům, které projeví zájem o sponzorství soutěže příspěvkem vyšším než 2500,— Kčs.

Původních divadelních her nevzniklo v polistopadové době mnoho — a mnohé z nich doposud dřímají v šuplících neschopných autorů. Nadace Alfréda Radoka si klade za cíl povzbudit v autorech odvahu k vytvoření obrazu našeho současného komplikovaného světa a k jeho prezentaci divákům.

Nadace Alfréda Radoka hodlá vyhlášovat soutěž každoročně. Dodejme, že její plány jsou širší, jak ji k tomu ostatně zavazuje i jméno velkého českého režiséra, které si zvolila do svého názvu.

THÁLIE Z INTERNÁTU

V brněnském předměstí Komárově stojí nový moderní Domov mládeže, v němž našly dočasný útulek studentky řady zdejších středních škol. Ve vedlejší budově základní školy pro ně dva roky funguje Klub K 14, obětavě vedený Josefem Zajíčkem.

Aktivita tohoto zařízení je oceněná: kromě každodenního Videoklubu nebo očekávaných diskoték se tu věnuje pozornost vzdělávacím pořadům (např. přednášky doc. Otto Čačky z oblasti psychologie), ale hlavně divadlu. Žákyně se zajímají o experimentální aktivitu brněnských scén — o Husu na provázku, Divadlo klauniky nebo Studio Marta na JAMU a nejnověji navázaly spolupráci s Kabinetem múz; o svém vztahu k dílu Franze Kafky přednášel režisér HaDivadla Arnošt Goldflam, jehož Biletářka se tu také reprízovala, s pořadem Angelus novus sem zavítal divadelník a hudebník Martin Dohnal, s italskými klaunériemi Daria Fo Mistero Buffo vystupovali posluchači třetího ročníku JAMU, kteří nabídli také večery poezie, nechyběly ani Performance Vítězslava Müllera, program Mauglí soukromého hudebně dramatického studia Niky Nezvalové nebo Navrávačky Dominika Tatarky v podání „divadla jednoho herce“ Petra Vilhana.

V jediném sálu pro šedesát diváků však nadto začaly pracovat hned tři internátní divadelní party. Jedna z nich se představila prévertovským veršovaným pásmem recitátorky Dagmar Kouřilové. Druhá, nekonvenčně nazvaná „Alybustické dyvadlo“, uvedla pod vedením Lukáše Votavy „něžně cynickou konver-

začnící komedii s náznaky absurdity na filozofické téma“ Tři muži v cimře (o kryse nemluvě) od Marka T. Horošáka. S poslední premiérou se pak přihlásil soubor Thálie K 14, s nímž spolupracuje posluchač 4. ročníku režie na JAMU Bohuslav Němec. Šlo o jeho vlastní text Modrovous, zpracovaný podle klasické francouzské pohádky Charlese Perraulta.

Nedlouhé nastudování „druidské legendy“ vcelku dodržovalo známý krutý příběh o krvelačném, postléze potrestaném rytíři (Jan Chlubný) a rázovité korupentní Matce (Monika Švubová), nucené dát mu za manželku jednu ze svých čtyř dcer (Jitka Brodská), který navíc komentoval Vyprávěč Antonína Škrabala. Vystoupení s jednoduchou scénografií svým pojetím kolísalo mezi rovinou vážnou a karikaturně parodickou, k níž zřetelně inklinovala jeho nejvynalézavější složka — kuriózní kostýmy a masky studentky textilní průmyslovky Marie Raškové. Od mladého souboru a režiséra-vysokoškolačka bychom nejspíš očekávali ještě více nápaditosti, odvážaného humoru a študácké recese, jež by účinkujícím z Modrovouse dovolila překlenout momenty málo výrazné, rozpačité strnulé a temporytmicky nevyrovnané. I tak však rádi kvitujeme agilnost internálních dívek, které vedle učení našly čas i pro Thálii a ke svému koníčku dokázaly přitáhnout i spolužáky a známé.

vz

ALTERNATIVNÍ DIVADLO

Z amerického časopisu The Drama Review jsem pro čtenáře AS vybral článek o zajímavém a zároveň problematičtém člověku, divadelníku Eduardu Pavlovském, a o jeho inscenaci Paso de dos. Argentina má myslím podobnou historickou zkušenost jako my. Dokážeme ji i my takto syrově a nekompromisně pojmenovat?

vh

PASO DE DOS EDUARDA PAVLOVSKÉHO

„V Latinské Americe poznáváme, že cena našich životů je nízká.“

Laura Yusemová, režisérka Paso de dos (1990)



TANEC SMRTI

Je konec zimy v Argentině, třináct měsíců poté, co v červenci roku 1989 Carlos Manem přijal úřad prezidenta. Mnozí poukazují na to, že „věk bezpráví“ trvá dosud. Projevem této skutečnosti je nejen obrovská korupce, ale i dvě mimořádné amnestie. Prvá, uzákoněná v říjnu 1989, zprostita viny armádní důstojníky souzené za zločiny spáchané za minulé diktatury, v období, kdy zmizelo beze stopy asi třicet tisíc lidí. V dubnu 1990 oznámil Manem, že ve „vánočním čase“ bude udělena milost a vrácena svoboda i vyšším důstojníkům tehdejšího režimu. Těm, kteří již byli odsouzeni za zločin proti lidskosti, pomíneme-li další, jako je množství únosů, vražd mučení a loupeží. V některých kruzích se šíří zvěsti o pomnících na počest jejich „hrdiné války proti podvratným živlům“.

Přijatá zákonná opatření vedla k tomu, že před soudem stanuli pouze nejvyšší důstojníci junty. Ti, kteří měli nižší hodnosti, přímí vykonavatelé mučení, nebyli nikdy obžalováni. Stále pracují v armádě, v policii, v nemocnicích, v tajné službě, která nebyla nikdy rozpuštěna. Ti, kdo přežili, potkávají své trýznitele na ulici, v podzemní dráze, ve výtahu. Diktatura „Špinavé války“ snad skončila, avšak pro mnoho Argentinců utrpení trvá.

V Pavlovského Paso de dos (Paso de deux) jsou obsaženy všechny základní problémy, které tíží dnešní Argentinu: mučení, spolupřevina, ponížení a překrucování historie. Toto, velmi rozporně chápáné (s větší trpkostí v levicových kruzích) představení je stěžejním bodem diskuse sezóny 1990. Dokonce i ti, kdo hru neviděli, či ji přímo odmítají zhlédnout, o ní čtou a hovoří. Představení se konají v Babilonii, centru alternativního umění, umístěném ve zpuštěném opuštěném činžáku ve čtvrti Gurdia Vieja in Almagro, kde kdysi žil Carlos Gardel, otec moderního tanga. V roce, kdy bylo mnoho divadel nuceno zavřít a hladovějící herci se navracejí do rodných provincií, k políčkům a řemeslům, která kdysi opustili, hraje se Paso de dos dvakrát týdně před zaplněným hledištěm. Lístky si je třeba objednat tři týdny předem, což je v tomto městě neobvyklé i v příznivých časech. Již nyní se s představením počítá v programu festivalu v Cadize a je dojednáno turné po USA. Předpokládá se též evropské turné.

Paso de dos je vášnivé, dvojznačné a hluboce znepokojivé dílo. Jeho autor je nazývá „milostným příběhem“ mučitele a jeho oběti. Hra se původně jmenovala Voces (Hlasy). Text, který vyšel pod tímto názvem v roce 1989, neobsahuje žádné návrhy na uspořádání scény a výslovně uvádí jen několik hereckých akcí. Jediné dvě postavy, ON a ONA jsou vtěleny do svých slov. Popsán je pouze jeden projev agrese: „ONA se zvedá. Chňapne po jeho hrdle a zuřivě je

sevré.“ Nicméně, brutalita obsažená v tomto strohém, jemně strukturovaném, dokonce poetickém textu je brutalitou muže vůči ženě. Pavlovsky od počátku promítá sám sebe do role JEHO, mučitele, který se zamiluje do své oběti. Vyžaduje od ní zoufale, aby ho oslovila jménem, aby mu dala jeho identitu. ONA odmítá, do samé smrti.

Vím, že by ses cítil lepším, pyšným přede všemi na to, žes mnou pohnul.

Chceš být hrdinou jako ti ostatní, hrdým na to, cos učinil[...]

Jsi příliš pokřivený. Nenazvu tě jménem. Musíš čekat...navždy čekat...

To bude tvá trýzeň, tvé malé mučení... (1989)

Přesto je mu ONA v tomto tanci smrti partnerkou. Ačkoliv její mysl vzdoruje, její tělo je vstřícné. Je spoluúčastna svou silnou, i když nedobrovolnou, sexuální touhou. Rozkol mezi myslí a tělem je v představení vyjádřen obsazením dvou hereček. Suzan Evansová představuje JEJÍ tělo. Stella Galazziová JEJÍ mysl. Na scéně se objevuje JEJÍ tělo, se kterým se zde souloží, které je mučeno a které /je — nakonec — zardoušeno. Suzan Evansová nepoužívá slov, její hlas však vyjadřuje bolest, hrůzu, zuřivost i sexuální rozkoš. Galazziová pronáší myšlenky postavy z místa v hledišti.

Když vstupujeme do nevelkého prostoru hlediště, je již Galazziová na svém místě. Její chování je vznešené, obřadné, oblečena je poněkud upjatě, vlasy a tvář má mokré. Bez hnutí pozoruje, jak nás uvaďečka jednoho po druhém usazuje. Hlediště je tvořeno stupňovitými sedačkami, jaké bývají na stadiónech. Jeho řady úzce obklopují kruhovitou nádrž s bahnem. Musíme sedět velmi těsně vedle sebe. Světla zvolna slábnou, až zčernají. Ze tmy náhle vytrysknou hlasité vzdechy, stánání, chrčení, prudce pulsující orgasmické zvuky. Světla se rozsvítí. Vidíme JI, jak s roztaženými nohama objímá jeho klín. Jejich těla se spolu zmítají v divokém rytmu. Když skončí, ON JI odmrští do bláta. Zatímco ONA, napůl v bezvědomí, zůstává ležet v bahně, ON mluví. Postupně vyjmenovává řadu drobných gest. „Podívat se před sebe. Teď stranou. Teď pohlédne na svou ruku.“ (...) Vše názorně předvádí. ONA se při JEHO slovech zvolna probírá. „Jediné, co mohu říci, je to, že jsem za vše zcela odpovědný, naprosto ničeho nelituji, protože to, co dělám, je to jediné, v čem nacházím smysl. Je to má jediná cesta... Jsem odpovědný za všechny své skutky... to je jisté... naprosto jisté. Právě to je má jistota.“

ONA je zjevně blízko smrti. V tuto chvíli má na sobě ještě šaty a jednu botu na vysokém podpatku. ON je oblečen v kalhotách. Jeho sako leží v blátě. Když JI poprvé osloví, užije minulý čas. Rozhovory o jejich vztahu se odehrávají většinou v minulém čase. „Co se to sta-

ALTERNATIVNÍ DIVADLO

lo?“, ptá se. Posléze mu to dochází: „Stala ses pro mne NUTNOSTÍ. Nutnost našich těl je být... spolu. Je to nutnost mít tě blízko (...) stále blíž. Stále se tě dotýkat.“

ONA naléhá, zda měl nějaké přesvědčení, víru, která by jeho činům dodala smysl.

ON: (...) Nebýt s tebou znamenalo čelit prázdnotě. Pomyšlení, že to napětí v okamžiku skončí, bylo strašlivé... Vše záviselo jen na tobě. Myslel jsem, že nevydržíš a že všechno náhle skončí (...) Tvá síla mne vzrušila. Bylo to jediné, co umožňovalo pokračovat. (...)

Zdalo se, jako bys mi patřila ještě předtím, než jsem tě znal. Tvé jméno mi patřilo...

Pak si však vybaví, jak — když se jí prvního dne zeptal na jméno — odpověděla: „Charlmagne“.

ON: A já jsem vybuchl smíchy
zranila jsi mou hrdost
Ty jsi zranila mou hrdost

nevěděl jsem, že to byl náš první zápas

nevěděl jsem, že to byl stále týž zápas

Z jeho strany se „zápas“ neodehrává jen mezi nimi. „Cítil jsem se tajemně přitahován tím, co o tobě říkali... Mluvíli o tom, jak jsi vypovídala. O tvých rychlých, jasných reakcích...“ Chce z NÍ učinit svou trofej, důkaz toho, že předčil své kolegy.

Znovu podrobně líčí příhodu ze svého dětství, kterou JÍ již kdysi vyprávěl. Přišel domů zmlácen. Otec trval na tom, že se spolu vrátí na hřiště, aby to syn mohl onomu surovci oplatit. Chlapec byl však tak vyděšen, že nebyl schopen se poprat, ba ani postavit se proti dítěti, které ho ztlouklo. Od té doby, kdykoli si vybaví otcovu tvář, vidí to jeho nesnesitelné zklamání. A zde, říká ON, jejich příběh začal. V tu chvíli se ONA zvedne. Staví se na nohy a pokouší se HO napadnout. „Svírá jeho krk.“ Není MU však rovným soupeřem. Je zesláblá



a sotva stojí na nohou. Nejzůřivějšími pohyby, jakých je schopna, se začne svlékat (výzva? prohra? láska?). ON z NÍ strhává šaty. ONA vybízí k dalšímu sexu.

ONA: Slova jsou jen k tomu, aby chom zapomněli. Vzpomínáš na ty dlouhé hovory, kdy jsme mluvili jen proto, abychom zapomněli na to, co se stalo? (...) Abychom se zbavili té hrůzy ze slov, která už neměla žádný obsah (...). Dusím tě, trápím tě, můžeš dýchat? (...)

Ano, teď jsme spolu (...)

Nahá, odkrytá těla, ano, teď jsme spolu.

Ano teď, ano teď.

ON: (...) Je-li něco určujícího pro náš příběh

je to síla, intenzita toho, co jsme sdíleli (...)

Je pravda, že někdy jsem byl brutálně kořistný

chtěl jsem znát i tvé nejintimnější myšlenky (...)

byl jsem zoufalý z těch skrytých míst v tobě

míst, kterých jsem nikdy nemohl dosáhnout

Zatímco ON hovoří dál o tom, jak ho mučila žárlivost, jak bezmezně po NÍ toužil, ONA se mu vysmívá do obličeje.

ON: Nežádám přeci mnoho. Chci jen, abys mne oslovila jménem, jako někoho, kdo patří k čemusi důležitému v tvém životě. Bylo to přeci důležité, ne? (...)

Předtím jsi nechtěla mluvit. Teď mě nechceš nazvat jménem

Kdo tedy jsem? (...)

(...) Přestaň mě zapírat, zříkat se mě (...)

Proč? Proč? Proč mě nechceš nazvat jménem?

Náhle ji zaškrtní. Zvířecky, nechutně. Zatímco Galazziová pronáší poslední slova odporu té ženy, tahá ON z bahna JEJÍ šaty a halí do nich JEJÍ tělo. Zastavuje se, aby vložil do tohoto „rubáše“ i její botu. JEJÍ slova zní dále, i když tělo již zmizelo. ON sbírá z bláta své sako a chvatně je obléká. Stojí v pozoru. Zatímco světla hasnou, ozývá se: „Nikdy z tebe neudělám HRDINU (...) Nikdy tě nenazvu jménem...“

Tanec smrti E. Pavlovského (foto: archiv)



tělo) je mokrá. Hudební doprovod je jen občasný. Většinou tango — smyslné, romantické, nostalgické, s hrozivým podtextem.

Hru jsem poprvé zhlédla pár dní po její premiéře. Když představení skončilo, propukly v celém hledišti výkřiky nadšení, potlesk a slzy. Jakási paní po mé levici hlasitě škala. Pár týdnů poté asi polovina sálu stála, někteří se snažili rychle dostat pryč (což dost těžko šlo), jiní pokyvovali hlavami a strojeně se usmívali. V obou případech jsem divadlo opouštěla s pocitem smutku, zmatením, co se kolem mne dělo. Byly to ovace výrazem vděčnosti za jedinečnou katarzi? Odrážely to, že Paso de dos je pravdivou metaforou hrůz, které plodila minulá diktatura? Byly snad ovace dalším projevem masochismu, kterým je prolnta celá argentinská kultura? A do

Režie Laury Yusemové je velmi vytříbená. Je zřejmé, že režisérka má zkušenosti jak s klasickým, tak avantgardním divadlem. Herecké výkony jsou prvotřídní. Výtvarný prvek, který do představení vnesl Garciela Galan, který je již dlouho považován za nejlepšího sénografa v Argentíně (a jednoho z nejlepších v Jižní Americe), je vkusný ve své střízlivosti. Typickou ukázkou jeho decentního přístupu je například to, že pouze hlava Galazziové (nikoli celé její

jaké míry byl úspěch představení podmíněn jeho skandální pověstí? Hned po prvních recenzích muselo být lidem jasno, co mají očekávat. Má bezprostřední reakce, kterou jsem cítila až v útrokách, byl šok z toho, kolika násilím jsem byla svědkem, toužila jsem se stáhnout do své ulity. Cítila jsem jakýsi odpor k estetizaci brutality a exhibicionismu. Pavlovský, jehož práci jsem vždy obdivovala, se jevil být větší záhadou než jindy. Tento mezinárodně proslulý psychiatr, spisovatel a herec se již dlouho angažuje v problémech lidských práv, a to v levicově zaměřené politice. Některé jeho hry byly za minulé diktatury zakázány. V roce 1978 se zachránil před ozbrojeným vojenským únosem tím, že vyskočil z okna své kanceláře. Poté uprchl do Španělska, kde žil do roku 1980. Zdá se, že zde dochází k jisté duševní rozpolcenosti. Svou ideologií je pacifista; jako umělec je posedlý potřebou nejen psát, ale i hrát role mučitelů a to čím dál, tím čitelněji.

Mezi Pavlovského prací v oblasti psychiatrie a divadla existuje vzájemné propojení. Vychází z koncepce La multiplicación dramática, kterou vymyslel a jako první popsal. Jde vlastně o metodu skupinové terapie, kterou Pavlovský nazývá dramatická multiplikace. Její technika spočívá v tomto: Jeden člen skupiny vylíčí nějaký osobní konflikt. „Na základě toho je vytvořen takzvaný „psaný text“. Každý člen skupiny pak improvizuje scénku, ve které čerpá z původního textu. Výsledný produkt, kterému se říká „dramatický text“ je pak dílem více různých „autorů“. Z terapeutického hlediska se konflikt „z psaného textu“ odjímá a je absorbován konečným skupinovým dramatem.

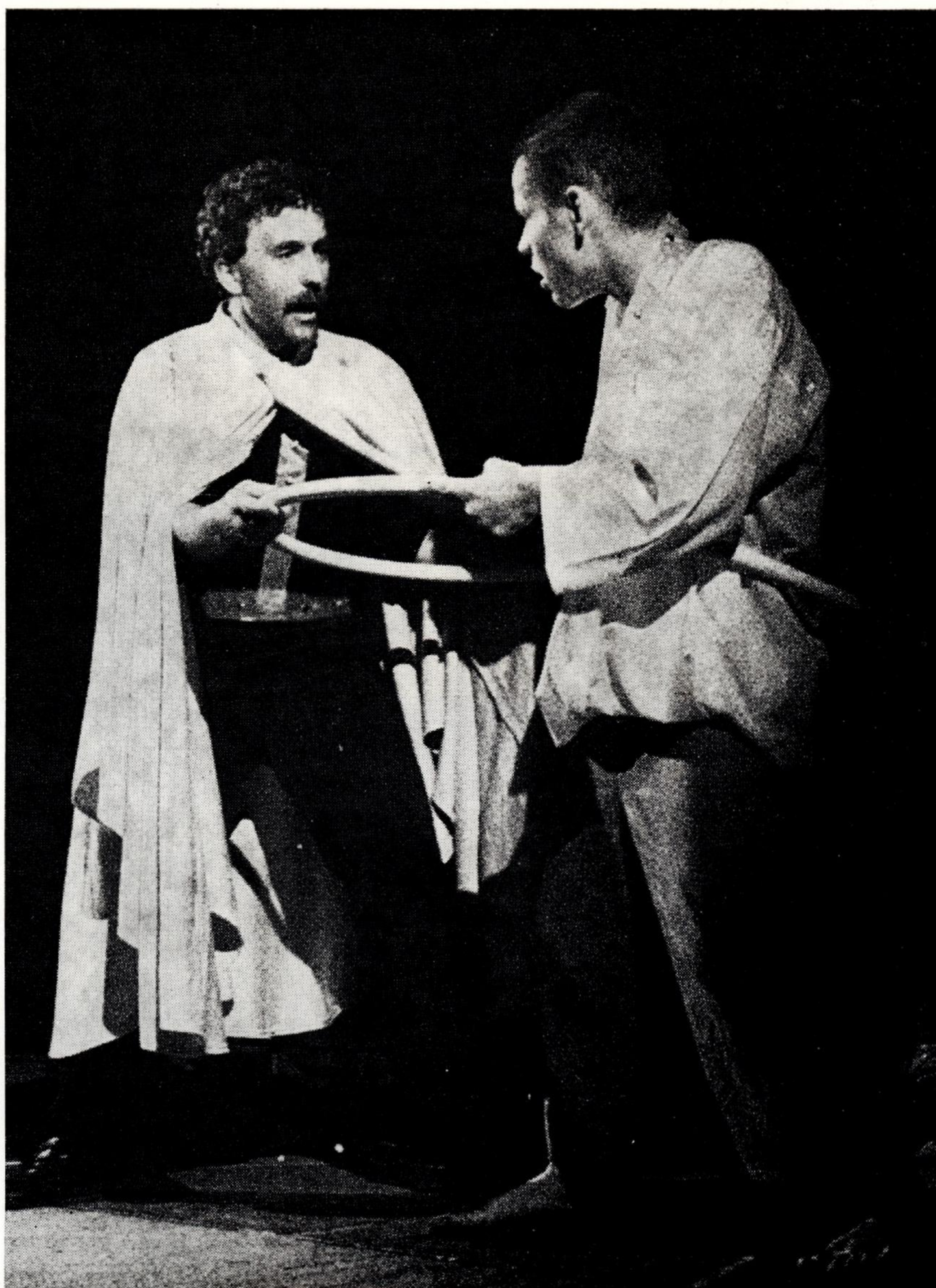
Při terapeutické seanci jsou členové skupiny předem srozuměni s tím, že budou absorbovat konflikty svých kolegů. A činí tak prostřednictvím svého vlastního tvůrčího vkladu, nikoli pasívně, jako diváci. V případě Paso de dos je „dramatická multiplikace“ problematická zvláště vzhledem k tomu, že herci na scéně předvádí bezohledné násilí a živě podaný sex. Rozpaky ve mně vyvolal pocit, že Pavlovského vztah k obecnstvu je podobného rázu jako JEHO vztah k NÍ — plný nepřátelské, kořistné lásky, bezohledné touhy zaujmout, svést a ovládnout a zároveň potřeby být „léčen“. Obzvláště znepokojující je fakt, že mnohým alespoň z řad argentinského obyvatelstva, rozvrátila „Špinavá válka“ jejich životy a je dost pravděpodobné, že někteří z nich byli i skutečně mučeni.

Marguerite Feitlowitzová
(The Drama Review, roč. 35, č. 2 (T 130),
léto 1991)

Přeložila Jitka Macháčková

Tanec smrti, E. Pavlovský a Susan Evansová





**Príbeh koňa, jedna ze zajímavých inscenací letošního Jiráskova Hronova,
foto Filip Lašut**



Ještě k Hronovu, z představení Lakomá Barka, foto Pavel Štoll

