

AMATĚŘSKÁ SCÉNA

9.1990.6 Kčs

ŘÍKÁM
PRAVDU
JE TO
TVRDÝ
CHLEB

ZDENĚK POSPÍŠIL
OPĚT V PRAZE

DOLITVY
ZA BLOKÁDY

DIVADELNÍ
JARMARK
NA
KAMPĚ



Dva červnové víkendy

patřila Kampa amatérskému divadlu. Asociace divadelních amatérů tu pořádala divadelní jarmark. Na snímcích ZUZANY KOPRIVOVÉ soubory RADARDA (1) REFLEKTÁŘ (2) a ALFA OMEGA (3) (k textu na str. 14)



Na titulu záběr z inscenace Výběrčí souboru JELO.
Režie: PETR LÉBL
foto: GÜNTER BARTOŠ

Aktiv v Radiopaláci

7. června 1990 se uskutečnil v Radiopaláci pracovní aktiv představitelů kulturních zařízení, osvěty a neprofesionálního umění. Po zahájení na něm krátce promluvil tehdejší ministr kultury prof. Milan Lukeš. Stručně zhodnotil uplynulých šest měsíců vlády národního porozumění, zamyslel se nad prací, která čeká budoucí vládu. Informoval, že koncem června bude předložen k veřejné diskusi nejen návrh zákona o kultuře, ale i nový systém památkové péče, muzeí a galerií. Dále ministerstvo kultury připravuje společně s ministerstvem průmyslu do vlády návrh nového řešení letitých problémů polygrafie jako nutného předpokladu existence české knižní kultury. Rámcově vymezil dvouletý prostor, který nás v kulturní oblasti čeká.

— nak —



Na aktivu promluvil ministr kultury prof. Milan Lukeš.
Foto ZUZANA KOPRIVOVÁ

Zamyšlení po aktivu

Absolvovali jsme aktiv ministerstva kultury ČR, od kterého jsem očekával, že bude vykročením do nového období. Vystoupil na něm ministr kultury ČR a přítomným delegacím ze všech okresů vyložil přístup k této oblasti kultury. Bohužel se nemohl zúčastnit jednání. Přiznám se, že průběh semináře mě rádně znepokojil. Už proto, že zařazení obsažných legislativních a ekonomických referátů, v podstatě opakujících již zveřejněné návrhy opatření a přijaté vyhlášky, dokonale utlumilo zájem přítomných a v nejmenším v nich nevzbudil chuť nebo neukázal směry, jak se dá současná situace v této oblasti řešit jinak než čekáním na přijetí všemohoucích vyhlášek a zákonů.

Ovšem to souvisí se složením plén takových seminářů. Znovu jako dříve vedoucí odborů kultury, inspektoři, ředitelé OKS a knihoven a ekonomickými problémy vyřešení ředitelů velkých zařízení — zjednodušeně řečeno aparát.

Problém zájmových kulturních aktivit, kulturního života v místech se tu řešil zakletím celé problematiky do přívalu slov a opakovaných obecných stanovisek. Vystoupení zástupce UKVC dokonce vytleskali. Jen asi třetina původní mohutné sešlosti seminář přežila do konce, když ostatní apaticky během jednání odcházeli a nemohli vyslechnout náрек nad neslušností svého chování z úst náměstka ministra. Záraz legislativních změn se nekonal, výklad přístupů k ekonomice kultury nezabral — v obecné rovině ho již každý zná. Několik opakujících se dotazů a jeden jediný diskusní příspěvek. Tristní obraz.

Měli bychom hledat cesty — aktiv byl k tomu vynikající příležitostí — jak otevírat dveře všem, kteří dovedou dávat lidi s kulturními zájmy dohromady, otevírat dveře všem, kdo se neprofesionálně zajímají o uměleckou tvorbu a umožnit jim, aby si — za naší pomoci — sami organizovali svoji činnost, sami si hospodařili se svými prostředky, aby se prostě obnovily osvědčené způsoby spolkového života, který může celé této oblasti přinést obrodu. Z tzv. „řizovatelů“ souborů a zařízení by se měli stát mecenáši a sponzoři zcela samostatných celků. A národní výbory by měly mít stejné vlivný vztah ke všem kulturním seskupením, spolkům a zařízením jako k těm, které samy provozují.

V těchto okruzích problémů vidím spíše témata seminářů, aktivů, besed, rozhovorů než řadu měsíců vysvětlovat už vysvětlené o dotacích, o vyhláškách nebo vzbuzovat naději v působení připravovaného zákona o kultuře. Je čas začít ukazovat, kam směřují přijímaná opatření v okresech, v praxi hledat oporu při prosazování změn a praxi ovlivňovat kritikou nevhodných postupů. Ale vyjadřovat se!

JIRÍ VALENTA

Obsah

- | | |
|---|-----------------------------|
| 2 MEZI VÝROČÍM A ZÁNÍKEM | R. Lipus |
| 4 ROK NULA?
(Wolkrův Prostějov 1990) | M. Kovařík |
| 6 KRÁL JE MRTEV, AŽ ŽIJE KRÁL | P. Chalupa |
| 7 VIOLA PRO UMĚLECKÝ PŘEDNES
ZACHRÁNĚNA | J. Kutina |
| 8 ŘÍKAM PRAVDU: JE TO TVRDÝ CHLEBA
(Rozhovor se Zdeňkem Pospíšilem) | E. Rolečková |
| 11 OD BEROUNSKÝCH KOLAČŮ K ŠEDESÁTEMU
JIRÁSKOVU HRONOVU (2. část) | J. Vavříčka |
| 12 DO LITVY ZA BLOKADY
PREMIÉROVÉ PUBLIKUM BYLO ŠOKOVANO
(Tři otázky pro J. Slavutina z MGU) | A. Pernica
A. Morávková |
| 14 POHLEDY DO HISTORIE
(Divadlo ve školském systému období renesance
a baroka — 2. část) | L. Zušáková
E. Rolečková |
| 16 V ROLÍCH POLITIKŮ | E. Rolečková |
| 18 DVEŘE DOKOŘÁN | E. Machková |
| 19 INTERPLAY '91 | A. Lošťáková |
| 20 ZASTAVENÍ
(O alternativě k alternativě — 1) | J. Cisar |
| 21 ŠESTÝ SKONČIL...
(O letošním Karlovinském Harlekýnu) | V. Ondráček
A. Morávková |
| 22—23 STRÍPKY
(Hodinový hoteliér v Malostranské besedě,
O potřebě harmonie a lásky, Fraška až příliš
robustní, Divadlo představ ze Ženevy, Knihkupec
se srdcem ochotníka) | |
| 24 ŠAMAN V GUINEI-BISSAU LÉČÍ
A UZDRAVUJE SCÉNOU | D. Strejčková |

AMATÉRSKÁ SCÉNA 9 • 1990 • 6 Kčs

Měsíčník pro otázky amatérského divadla
a uměleckého přednesu

ROČNÍK 27 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 36)

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

Vedoucí redaktorka EVA ROLEČKOVÁ

Grafická úprava JAKUB KABÁT

Předseda redakční rady prof. JAN CISAR

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

Tiskne Tisk, s. p., Brno, závod 5, provoz 53, Komenského náměstí 1,
602 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném pedá a ob-
jednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS
— UED Praha, závod 01 — AOT, Kalfkova 19, 160 00 Praha 6, PNS — UED
Praha, závod 02, Obránců míru 2, 656 04 Brno, PNS — UED Praha, zá-
vod 03, Gottwaldova 204, 709 90 Ostrava 9. Objednávky do zahraničí
vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, ad-
ministrace vývozu tisku, Kovpakova 26, 160 00 Praha 6. Návětní dny:
středa 7.00—15.00 hod. — pátek 7.00—13.00 hod. Cena jednotlivého
výtisku 6 Kčs, roční předplatné 72 Kčs.

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací

Toto číslo bylo odevzdáno do tisku 3. 7. 1990

© MINISTERSTVO KULTURY ČR, Praha 1990

46 027

Mezi výročím a zánikem

Druhdy se říkávalo, že divadlo je odrazem, klinickou diagnózou či dokonce zrcadlem společnosti. Myslím, že nemá valného smyslu se na tomto místě dohadovat o míře platnosti a univerzality tohoto tvrzení. Dokázat fakt, že divadlo to „cosi“ ve společnosti obvykle ucítí daleko dříve než vědci či politici, by nám asi nedalo příliš velké práce. Stačí nakouknout za nejbližší roh minulosti, který jsme právě minuli. Chci však mluvit o jiném.

Vrátím-li se k názvu své nesoustavné úvahy, musím upozornit, že se vztahuje (jako ostatně téměř vše v tomto znakovém světě) přinejmenším ke dvěma věcem. 1.: K minulé zemi, v níž jsme žili, k předlistopadovému Půlnočnímu království absurdity a zvláště, kdy se patnáctimiliónový střeoevropský národ potácel téměř půl století víc než patologicky od výročí, jehož smysl už dávno zapomněl, k jiným výročím, která nikdy valný smysl neměla. Cíl rysující se na obzoru: zánik.

2. Tímto titulkem se vracím k 20. Šrámkovu Písku, neboli „přehlídce netradičních amatérských divadel“, který se v tom jižním stříbrovětrném městě konal ve dnech 1. — 3. června 1990.

Budu si v tomto „přemýšlení o Písku“ notně vypomáhat citacemi z festivalového Zpravodaje, který byl letos — jako vše ostatně — výsledkem finančních obtíží nepoznaného rázu a ryzí obětavosti. Protože letošní ročník byl svým způsobem přelomový a zejména proto, že (proč to nepřiznat) absentovaly celkově výrazné inscenační počiny, rozhodli se redaktoři Zpravodaje a lektoři „v jedné osobě“ nepoužít se do konkrétních, neřku-li minuciózních rozborů jednotlivých inscenací, ale spíše se dohodli na zaznamenání obecnějších myšlenek, které v nich to které představení vyvolalo. Myslím si, že nebude bez zajímavosti vás s některými těmito „impresemi“ seznámit.

Zahajovací představení patřilo brněnskému souboru Kostka, který uvedl ve vlastní úpravě Aristofanovy PTÁKY. Že jde o text tematicky lákavý, ale zároveň neskonale obtížný, dokazuje nejen brněnský pokus, ale také nedávná inscenace v Národním divadle v Praze. Oba soubory, amatérský i ten „nejvrcholnější“, však na tomto antickém textu pohořely. Důvody a příčiny byly různé, důsledek stejný. Jan Vedral k tomu ve Zpravodaji mimo jiné poznamenal: „... Ptáci se prostě nepovedli a soubor to jistě ví. Skutečnost je složitější než modelové zobrazení. Žáčkovy „Ptákoviny“, rovněž dle Aristofana, smetla po třech měsících z jeviště Národního divadla revoluce. Staré záměry poměřeny novou skutečností trosko-

tají. Schází pointa hry, scén, pointa našich mýtizovaných představ. Skutečná pointa byla mnohem silnější...“

Soubor s dlouhým a všeobsahujícím názvem Severovýchodní uskupení z Hradce Králové je však překvapivě skromně „uskupen“. Tři pánové a jedna slečna pojali úmysl předvést v Písku kousek zvaný KLAUNI, kterýžto vycházel z textu Ivana Bednáře a starých cirkusových výstupů. Ke KLAUNUM byl připojen „paraloutkový“ úryvek z paměti Vasilu Biláka, který, jak jsem se později dozvěděl, vznikal již dávno, na předminulé šumperské Dílně a jakékoliv podezírání z hbitého konjunkturalismu není tedy v tomto případě na místě. Leč vraťme se ke KLAUNUM. Přes veškeré sympatie, které všichni čtyři aktéři jakožto soukromé osoby vyzářovali do publika, se jim nepodařilo totéž, jakmile se o to snažili „divadelní cestou“. Zůstalo u sympatických jednotlivostí, na něž se, bohužel, rychle zapomíná.

Napadlo mne v té souvislosti nepřilíš jasná myšlenka, která se ani zdaleka nevztahuje pouze k hradeckému souboru či k následujícímu „experimentálnímu“ divadlu z Prahy, ale k divadlu a možná dokonce k uměleckému směřování vůbec. O toto chatrnoucké podobenství jsem se odhodlal podělit s píským Zpravodajem: „Napadlo mě: rozdíl mezi dramatem a proklamací je třeba (mimo jiné) asi takovýto: Napijeme-li se mléka, máme v ústech chuť mléka a ještě něco, co činí mléko mlékem. Nejspíš i zaženeme žízeň. Vezme-li do úst jednu polévkovou lžici sušeného mléka, což je asi množství, z něhož se dá vyrobit sklenice tekutiny, máme v ústech bezmocný jazykový obaleneč prapodivné chuti a při každém slově se nám od úst bile zapíráší. Chutě mléka se nedohledáme. A žízeň? Je mnohem větší. Bohužel.“

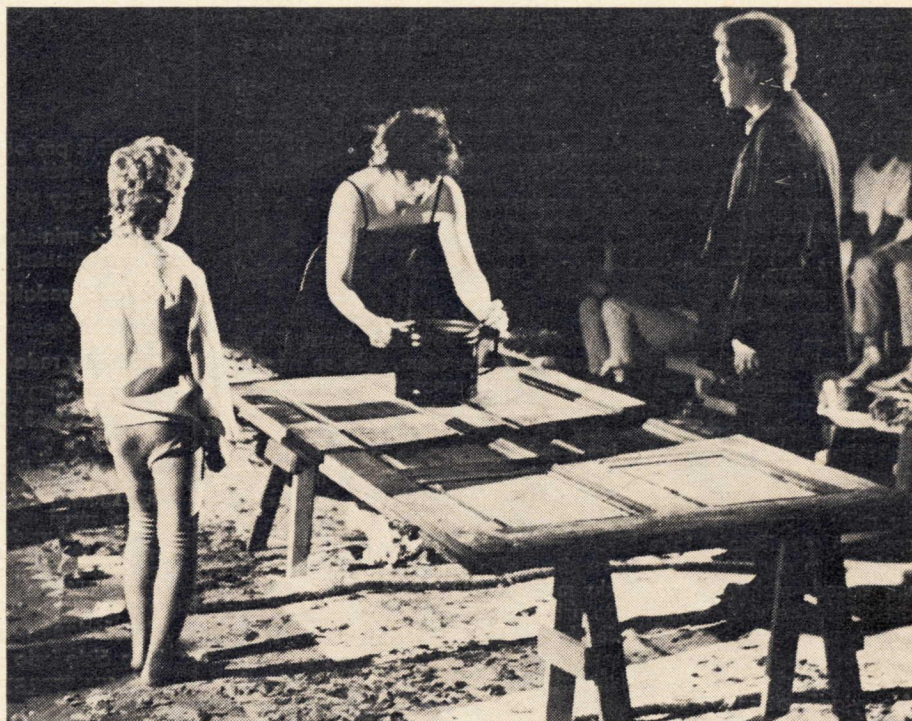
O něco výše jsem se zmínil o „experimentálním“ divadle z Prahy. Omlouvám se souboru To snad ne pod vedením M. Bartáka za ony zpochybňující uvozovky u adjektiva experimentální, ale já jsem v jejich

stylizované pohybové slovní kreaci s názvem NO ASI NEJAK TAKHLE nic experimentálního neshledal. Uznávám však, že onen termín má tak širokou náruč, že se třeba našel divák s opačnými pocity. O to však koneckonců nejde, experiment je pouze jednou z mnoha kvalit, kterou může jakákoliv skutečnost vykazovat. Takže neshodli-li jsme se na chápání slova „experimentální“, můžeme se shodnout na jiných kvalitách. Jenže v tomto případě bylo nás zklamaných — domnívám se — bohužel víc.

Kdo dočetl až sem, musel nutně nabýt dojmu, že mým nejoblíbenějším koníčkem je bez rozmyslu tepat do všech inscenací hlava nehlava a že pouze při této činnosti dochází mé zvrhlé ego plného uspokojení. Mohu vás ubezpečit — není tomu tak. Soubor Baret S z Vitíněvsi, kterému patřilo „poslední slovo“ prvního festivalového dne, mne potěšil. Jeho DIABOLIÁDA, která již poměrně úspěšně prošla několika přehlídkami, kde byla její podoba (jak jsem slyšel) přece jen konciznější, zachovává zdánlivě z Bulgakovovy povídky pouze něco málo příběhu a atmosféru. Přesto to bylo první festivalové představení, kde jsem si uvědomil, že koukám na divadlo. Nebo vlastně ani neuvědomil. Prostě jsem se díval a to bylo dobře. Lektor Luděk Richter se také díval a domnívám se, že jeho zamyšlení ve Zpravodaji končí velice zajímavým závěrem: „... Nicméně jedna zásadní otázka zůstává: nakolik je smysuplný pouhý popis stavu (byť v parodující nadsázce). A snad ještě druhá: zda jsme při své kritice přijatého stavu nepřejali i způsob této kritiky, v němž absentuje zřetelnější vlastní hodnocení — názor.“

Sobotní dopoledne, druhý den přehlídky, patřilo tradičnímu divadelnímu jarmarku v městském parku. Bohužel, jakési „zchudokrevnění“ festivalu se projevilo i v této jeho — dříve takřka hektické — složce. „... Jarmark se smrškl na čtyři stánky a vystoupení čtyř souborů. Město o festivalu neví, nezajímá ho, na představení v parku se sejdou náhodní chodci. Problém publi-

BILÉ DIVADLO BOHUMIN: V. Holan, V. Machek, J. Číhal: Dům mé matky



ka, problém nás všech..." Tolik krátká citace z postřehů Vítězslavy Šrámkové.

Soubor Minidiv z Ostrova nad Ohří jsem viděl poprvé. Do Písku přivezli vlastními silami upravený text J. Weisse, který nazvali ÚSTA ZA MRIZEMI. O tomto představení se v nedělní závěrečné diskusi hodně hovořilo nebo přesněji — často se na něj odkazovalo jako na klasický či ukázkový příklad toho, jak doba Istivě, ale zákonitě předběhla divadlo. Jak předcházející doba poznamenala i naše divácké vnímání, které se často zužovalo na očekávanou šifru totalitní moci, stejně poznamenala i soubory, jejichž výkony směřovaly k naplnění tohoto očekávání. Hrál se zkrátka o tom, o čem jsme všichni věděli, že to víme. Uvidíme, kam se ostravský soubor (ale jistě nejen on) vydá teď.

Přesto však došlo na letošním Písku ke třem potěšitelným divadelním setkáním, která při vši rozdílnosti měla jeden podstatný společný znak: Nebyla totiž výsledkem nahodilosti nebo náhle unaveného štěstí, ale projevem — či spíše „scénickou výšečí" — něčeho daleko širšího než je divadlo, byla to divadelní zpráva o způsobu života.

Prvním z nich bylo Bílé divadlo z Bohumína, o jehož inscenaci jsem již do AS psal v souvislosti s kopřivnickou přehlídkou. Jsem rád, že jsem se tehdy nemýlil v pocitu, že se jedná o sice svébytnou a ne každému konvenující divadelní poetiku, přesto však ve svém výsledku poctivou a působivou. Důkazem budiž jedna věta ze „zpravodajské imprese" Jana Vedrala: „Či-halův soubor nám nabídl možnost dotknout se něčeho hodně skrytého pod hektickým světabytím, něčeho podstatného, tajemného a soukromého." DŮM MĚ MATKY byl pak inscenací lehce přízračné transpozice vztahů matka — syn, domov — hrob, cesta — úděl. Bude zajímavé sledovat, kam se Bílé divadlo vypraví na svých cestách nyní. Myslím, že tento „Dům" stojí přímo na křižovatce.

Po Bílém divadle jsme byli svědky dalšího z mnoha pokusů o divadelní uchopení

povídek A. Berkové z Knížky s červeným obalem. Tentokrát se pokoušelo studio P z Jindřichova Hradce. Neúspěšně. Utěchou jim může být i skutečnost, že se to zatím nepodařilo nikomu a já se zcela soukromě obávám, že se to ani nepodaří. Texty A. Berkové jsou specifická materie, která se vzpírá jevištní realizaci, pokud nemáme tímto na mysli hlasité předčítání či přefikávání povídek od prvního do posledního písmenka. A může se přitom chodit, lézt po štaflích (? !), tančit, ale divadlo to nebude. Škoda.

Hry Miroslava Horníčka se na Písku objevují často, bývají spíše východiskem jinak orientovaných souborů, které se setkávají na jiných přehlídkách. Letos tedy v Písku. Liberecké „Prostě — divadlo" si vybralo záznam improvizace pro dva herce TVRDAK. Posoudit, jak se s tímto záznamem popasovali Pavel Svačina a Pavel Krejčí, bude nejlépe nahlédnutím do glosy Jana Borny, se kterou nelze než souhlasit: „Domnívám se, že podstata takových zklamání nad znovunastudováním těchto textů v okamžiku, kdy inscenátoři nepochopí, že mají před sebou texty, které jsou takto záznamem „startérů" pro opakované vytváření schématu původními autory, a to za přítomnosti diváků v konkrétním představení. Jedině ten, kdo se spřizní svým osobním tématem (to je svým pohledem na svět a vztahem k němu) s autory (nikoliv s jejich texty), může znovu využít oné latentní energie, onoho potenciálu a tímto „startérem" se pohnout z nulového bodu směrem ke svému vlastnímu u představení."

O něco výše jsem se zmínil o třech divadelních setkáních. Tady je druhé z nich: „C" Svitavy: Shakespeare — Buchlovan — Šefrna: HAMLET. Znovu jsme se přesvědčili, že inscenace není v případě tohoto souboru jediným a konečným cílem, ale pouze jednou z mnoha zpráv o životě jako o příběhu, který nezačíná ani nekončí zrozením a smrtí. Tak jako skutečné divadelní představení nezačíná otevřením opony a nekončí potleskem. Je to zpráva o něčem

mnohem hlubším, než si uvědomujeme. Je to výraz. Názor. Signál. Znak. Setkání. A Jan Vedral dodává: „Rekněme si alespoň, že to, co jsme viděli, to, že to s námi komunikuje, to, že z toho máme ZAZITEK, který nás očisťuje a projasňuje, to není výsledkem jedné znamenité dramaturgické úvahy, invenčního inscenování a bravurního herectví, to je výsledkem ŽIVOTNÍHO POSTOJE, který dokáže tematizovat, obdařovat smyslem všechno, čím se chce a musí zabývat..."

(Snad jen jako doklad onoho ŽIVOTNÍHO POSTOJE — či vlastně oprávněnosti tohoto zdánlivě takřka patetického termínu — prostý fakt, že se HAMLET mohl v Písku uskutečnit pouze díky tomu, že jedna členka Čěčka se ihned poté, co změnila svatebním aktem své příjmení, vydala s manželem za svým souborem. Zaměnit svatební hodokvas či intimitu za malé jeviště kdesi v jižních Čechách, to skutečně nemůže být výsledkem přesvědčovací akce, proseb či nátlaku, ale jen a jen výsledkem svobodné vůle. Ejhle, životní postoj!)

A čím letošní bienále končilo? No přece třetím z oněch „setkání", těšínským divadlem Teatr im. majora Szmauza, které hluboko v sobotní noci předvedlo dva svébytné „kousky". MARX INTERNATIONAL a BABIČKA, ROCHALIK, BAČKORY a ROZVODOVÉ ŘÍZENÍ. První vznikla ze společných improvizací souboru na soustředění v osadě Košariska, pod vrchy Kozubovou a Ostrým nad řekou Olší (místopisné názvy uvádím proto, že mají v tomto případě k prvnímu představení dokonce jakýsi etymologický vztah) a BABIČKA je realizací textu Ursuly Kurkové, která je známá i svými divadelními experimenty v učňovském divadelnictví, jež v minulé době ne vždy nalezly pochopení u „starých struktur", jak se teď s oblibou říká. V každém případě to bylo čítankové setkání s polským divadlem, byť se rodí na levém břehu řeky Olše/Olzy v okolí rozděleného města Těšina. Bylo to divadlo neklidu, skepse, ironie i obav. Divadlo o zkapalněném čase, který jsme díky „komusi" i díky sobě samým promeškali. Myslím, že každý, kdo viděl čtyři zdegenerované opilce v MARXOVI stejně jako makabrickou BABIČKU, se jen lehce otřásl při vzpomínce, že nás tyto psychedelické bytosti měly až do „včerejšího listopadu" ve své moci, že jsou to tytéž přízraky, které zákeřně odkládají třaskaviny v plastikových taškách na všechna náměstí či nádraží světa, když se jim zrovna taneček nevede, jak by si přály...

Chť bych se na závěr omluvil, že titulek i tón tohoto chaotického zamyšlení jsou v mnohém podobné s mou předcházející úvahou „Křižovatka nebo konečná?". Ale když ona od ledna stále trvá ta atmosféra, ta vůně nejistoty, vratká poloha na břitu. Někdě hovoří o krizi, jiný o pauze, další o smrti. Zůstávám přese všechno naivním vizionářským optimistou, který se domnívá, že jeden strojek vlastní setrvačnosti dojel a druhý ještě nenaskočil. Věřím, že se nenaplní druhá část titulku, že se v roce 1992 dočkáme v Písku jubilea a ne zániku. Věřím, že se Písek jako dosud úspěšně vyhne všem nebezpečím stát se pouhým „písečkem". Věřím, že do dvou let nejakutnější ekonomické hrozby v kultuře pominou a situace se vyladí alespoň na základní hladinu. Věřím, že některé výše zmíněné soubory mi dávají za sebe i za amatérské divadlo jistě záruky. Věřím. Nic jiného mi nezbývá.

RADOVAN LIPUS

Foto BOHUSLAV PACHOLIK



Rok nula?

(WOLKRŮV
PROSTĚJOV
1990)

Píši zřejmě svoji poslední recenzi Wolkrových Prostějovů. Jsem z pochopitelných důvodů trochu na rozpacích — za více než čtvrtstoletí pravidelné účasti zprvu soutěžně a posléze v porotách divadel poezie a sporadicky i sólistů mohu vydat určité svědectví či lépe řečeno mínění o tom, čemu se říká trochu nadneseně „umělecký přednes“, jehož festivalem v amatérském soutěžním poli byly každoročně červnové srazy v Prostějově. Skutečně, kdesi v polovině šedesátých let tu byla patrná a z výkonů sólistů i divadel poezie i čitelná snaha udělat z přednášené poezie nejen zážitek z pěkně nacvičených krásných slov, leč i společenský čin: formovala se tu celá jedna generační vlna, jež se v následující peripetii doby čestně zařadila mezi první sled bořitelů totality. Ostatně tady — v létě roku 1963 — byla dojednána stálá spolupráce tehdy vznikající Ostermannovy VIOLY se skupinou amatérských divadel poezie, zde se také více či méně až do poloviny let sedmdesátých prosazovala metaforická dynamická inscenační tradice, tudíž prošly první pokusy zdařile naroubovat na český divadelně poetický kmen psychofyzické rituální divadlo, happeningové pojetí představení, v němž text je pouze jednou z organických vrstev mnohočetné koláže, tady docházelo k vzájemnému ovlivňování osobností dnes už legendárních skupin amatérské kolektivní fronty — brněnské lksky, Vašínkova proměnlivého, ale své poetické optice věrného „tzv. divadla poezie“, v inscenaci expresivního Docela malého divadla z Litvínova sem vstoupila Diviškova poezie ze sbírky, kterou po desetiletích při svém návratu z exilu básník označil jako svou nejmilovanější a předčítal z ní téměř totožné texty, zde se rodil na pokračování řetěz fascinujících režisérských osobností prostějovské školy Lošťák — Vála — Roubal s inscenacemi, jejichž půdorys potom ožíval v nejednom profesornálním návazném ztvárnění. Revolučně sem vstoupil počátkem 70. let Potužilův kolektiv Divadla na okraji a poznamenal svým vypeparovaným scénickým jazykem téměř jedno desetiletí, objevovala se tu překvapivě sdílná i téměř asociálně uzavřená undergroundová uskupení hájící nesmiřitelně svou spikleneckou poetiku i mimo rámec oficiálního soutěžního kolbiště, z čehož vznikla celá tradice „nočních nášupů“ v budově LŠU štitěná osobností pedagoga Jana Roubala, studentská a v posledních letech i učňovská divadla poezie si sem přijížděla také pro inspiraci a spektrum přehledky se bez nich nemohlo obejít, cílevědomě se tu propojilo hledání hudební podoby inscenací at formou folkového pojetí poetických textových předloh nebo jiskřivým metaforickým hudebním podkresem, celá jedna kapitola by se dala na-

psat o vpádu pohybových akcí do recitované poezie zmíněnou lkskou počínaje a každoročně se opakujícími invenčními pořady studentské Reginy z Břeclavi konče, existovala tu také jakási dramaturgická duha klenoucí se nad staženými mračny totalitních časů, duha jmen a děl autorů, kteří byli drazí těm mladým tvůrcům, kteří nám je předkládali ať už v spekulativně vybádaných inscenacích nebo s rozechvělým srdcem na dlani, ač jedno nevylučuje druhé, jak jsme byli svědky třeba v sérii Lopatkových autorských kreací z časů brněnské Nepojízdné housenky. Ano, to všechno obnáší ta řada — jistě i prohry a slovní balast, nevкус scénický i koketérie s kýčem — ale který letitý festival se tomu vyhne?

Přesto — a zde už mířím k ročníku letošnímu — někde v lůně let osmdesátých začíná údobí retardace objevitelských počínů, metaforické postupy jako by dostávaly jen variabilní kaleidoskopickou podobu v sice zajímavých, ale nikoli klenbu prorážejících činech, ubývá poučenosti, kontextuální — a tedy i polemické — propojenosti, vědomí kontinuity žánru — ostatně dokument stavu přímo uměrný i v jiných oborech, a nejen uměleckých, postup totalitního deestetizujícího propadání do bahna etického marasmu a skepse. Podepsala se ta ke dnu klesající epocha poslední etapy totality krutě právě na generaci nejmladší, po léta falešně vedené a matené pseudohodnotami v čítankách, na televizních obrazovkách i plátnech kin, promlouváním jen pečlivě přecezené povolené vrstvy ideologicky nasměrovaných konstruktérů — jak se v tomhle měli mladí tvůrci orientovat hledající svůj svět? Jistě, byla tu snad i docela viditelná protiváha všem těm normalizátorským snahám v určitém literárním i divadelním produkovaní — mám na mysli zejména letité úsilí malých studiových scén a nonkonformní vlny produkce dnešní třicetileté a mladší generační vlny reprezentované dejme tomu jmény Svatavy Antoňové, Marka Tomana, Lubora Kasala a dalších v poezii a próze A. Berkové, M. Třeštika, V. Provazníka a celé plejády ineditních autorů, která vplývala na povrch po dvacetiletí hlubokého ponoru až v posledních měsících stejně tak jako díla exilových tvůrců — z toho všeho mohli být živi i ti, kdo se v interpretaci „svých“ básníků nebo prozaiků úporně snažili o zřejmit i svůj myšlenkový kód. A byla tu pochopitelně oficiálně povolená hra na opozici tu více tu méně krotkou, jak jsme ji v oboru mohli vidět v nejrůznějších pseudopolemikách dejme tomu kolem díla Hrabalova nebo Seifertova, v zásadě však šlo od poloviny sedmdesátých let o výrazné přitlumení veškerého kulturního dění nesusouvisejícího s danými ideologickými trendy, vědomý pokus o to, čemu dnes nikoli nadneseně můžeme říkat kulturní genocida, tedy eliminaci všeho nepohodlného, co nakonec mělo vůstít v totalitním podání totalitnímu konsensu, resignaci na opoziční proudění myšlenkové, jež by stálo v cestě projektantům duchovního znevolnění.

Přednes hrál v roli oponentury jistě zanedbatelnou sílu vůči režimu, jehož všechny sdělovací prostředky byly pevně v rukou příslušovačů a aparátníků. Poezie dostávala v posledních letech zejména v nechvalně známé podobě národu nejvíce předkládané z televizních chvilke patinu čehosi neživého, oslavně přitakávajícího výročím a sjezdům, nanejvýš intimně uzavřených sond do niter vážně se tvářících přednášečů. Naprosto zmizela vazba mezi

básníkem a současným zdevastovaným světem hodnot, svědomím a národem, člověkem s právy rozhodovat o vlastním údělu a otročím osamělcem bez možnosti vzepřít se tomu úděsnému systému, který tak proměnil tvář našich měst, obličeje lidí, vztahy mezi nimi, cenu těch nejelementárnějších úkonů, které jsou zapotřebí pro dorozumění člověka s člověkem i národa s národem...

Toto myšlenkové podhoubí provázelo mne po celé ty tři prostějovské dny, soutěž sólistů-přednášečů byla i jakousi mojí sondou do hlubin dnešní recitátorovy duše, v dramaturgii tu vedle sebe v té padesátce titulů stanuli Goethe i Brecht, Baudelaire s Prèvertem, Saroyan, Jeffers, Rexroth a dvakrát Ferlinghetti, jistě pozoruhodná komparace a snaha po originálním výběru, z českých pak tradičně Holan, Holub, Suchý, jistěže i Wolker, Sova, Capek a v jubilejním roce i Hrabě, nicméně také třikrát Skácel a stejněkrát (překvapení pro mne největší a s velikou satisfakcí těm hledajícím duším) Svatava Antoňová, jejíž hlas jako by v interpretačním rejstříku recitátorů dostával akordickou podobu. Z divadel poezie tradičně klasika — tentokrát nově Hlaváček v hudebně poetickém, leč i dynamicky pohybovém a hlavně metaforicky umocňujícím pojetí Sysifovy divadelně poetické společnosti z Prahy, trochu chladně preparovaný Bradbury břeclavské Reginy, po letech jednadvaceti zase oficiálně v soutěži ostravská Číhalova rituálně-psychofyzická meditace na téma „matka“ Bílého divadla v Domu mé matky s Holanovým Návratem v montáži a trochu marbidní atmosférou, nepodařený jevištní převod tří povídek A. Berkové Studiem P z Jindřichova Hradce — čitelný pokus o svár mezi jevištním popisem a metaforou, všechno ve společném podtextu excerpcování po léta daných jevištních postupu s tu větším tu menším zdarem a přesností mířící k duši současného posluchače-odborníka nebo spíš zajatce či nadšence, jak se to vezme. Neboť publikum těchto scének je dneska už takřka na vyměnění — v samém dění festivalu se ho z padesátitisícového města zúčastňovala jen hrstka diváků, kteří navíc s WP nějak „služebně“ souviseli.

Tvrdou lekci z inscenačních postupů divadla poezie uštědřil závěrem celého soutěžního dění Ochotnický kroužek z Brna, syntetická divadelní společnost s vyhraněným a doslova břitce formulovaným jevištním jazykem či snad spíše slovníkem nejrůznějších možností jak v mnohavrstevné koláži zacházet s textem, výtvarnem, pohybem, hudbou, temporytmem — jejich polemické Minimální okolí mrazícího boxu na veršové struktuře v podstatě polobásnických a polodeníkových zlomků, jak se mi jevila poezie neznámého Jiřího Dynky, to byl svým způsobem manifest prudec namířený do letitých stojatých vod tradice. Mohl docela dobře končit celý vývoj žánru uplynulého třicetiletí a stát na počátku nebo v průsečíku nové etapy vývoje. Ano, přichází doba velké syntézy, nebojácných průzkumníků nosných ploch textu, laboratorů stylů. Jistěže tady zůstane přednášený text jako určitý archetyp, ale — a bude to platit i pro sólové interprety — napojený na moderní generační proměnlivý jazyk soudobého estetického řádu, ať už mu říkáme postmodernismus nebo minimalismus, neosurrealismus či jinak.

Přednášeči v závěrečné přehledce vítězných výkonů sem tam blýskli vlastním klíčem, jimž otvírali vybrané básně nebo prózy k svému malému „divadlu poezie jed-

noho herce". V pravém slova smyslu tak vyzněl výkon kolínské Martiny Longinové — její Diamantové očko Bohumila Hrabala byla strhující zpověď, brána do duše, vychutnávání atmosféry textu... Také sotva patnáctiletý Daniel Nemrava zvrstevnil přednášené překlady písňových textů Paula Simona metaforickými kytarovými předěly a naznačil způsob nového pojetí recitačního umění vůbec. Zdá se, že zdiskreditovaná koncertní forma přednesu už nikoho nezaujme — nemá šanci zejména u mladých, je to jen první plán čtení textu, k němuž nutně musí recitátor dosadit sebe sama se všemi riziky i výhodami prezentovat takto

svoji jednotu s vybraným textovým poselstvím, neboť kvůli čemu jinak by vůbec mohl zdůvodnit své recitační sondy?

Napsal jsem v úvodu, že po více než čtvrtstoletí vydávám zde určité názorové spektrum otázek přednesu. Mám dojem, že prožíváme rok nula; i prostějovské setkání tomu nasvědčovalo. Určitě nově bude muset být koncipován soutěžní řád příštích ročníků, snad konkursním sítem, snad stále fungující výběrovou dramaturgickou skupinou, která by příštím uchazečům o účast vytvořila i nové možnosti realizace slova na pódiu a jevišti.

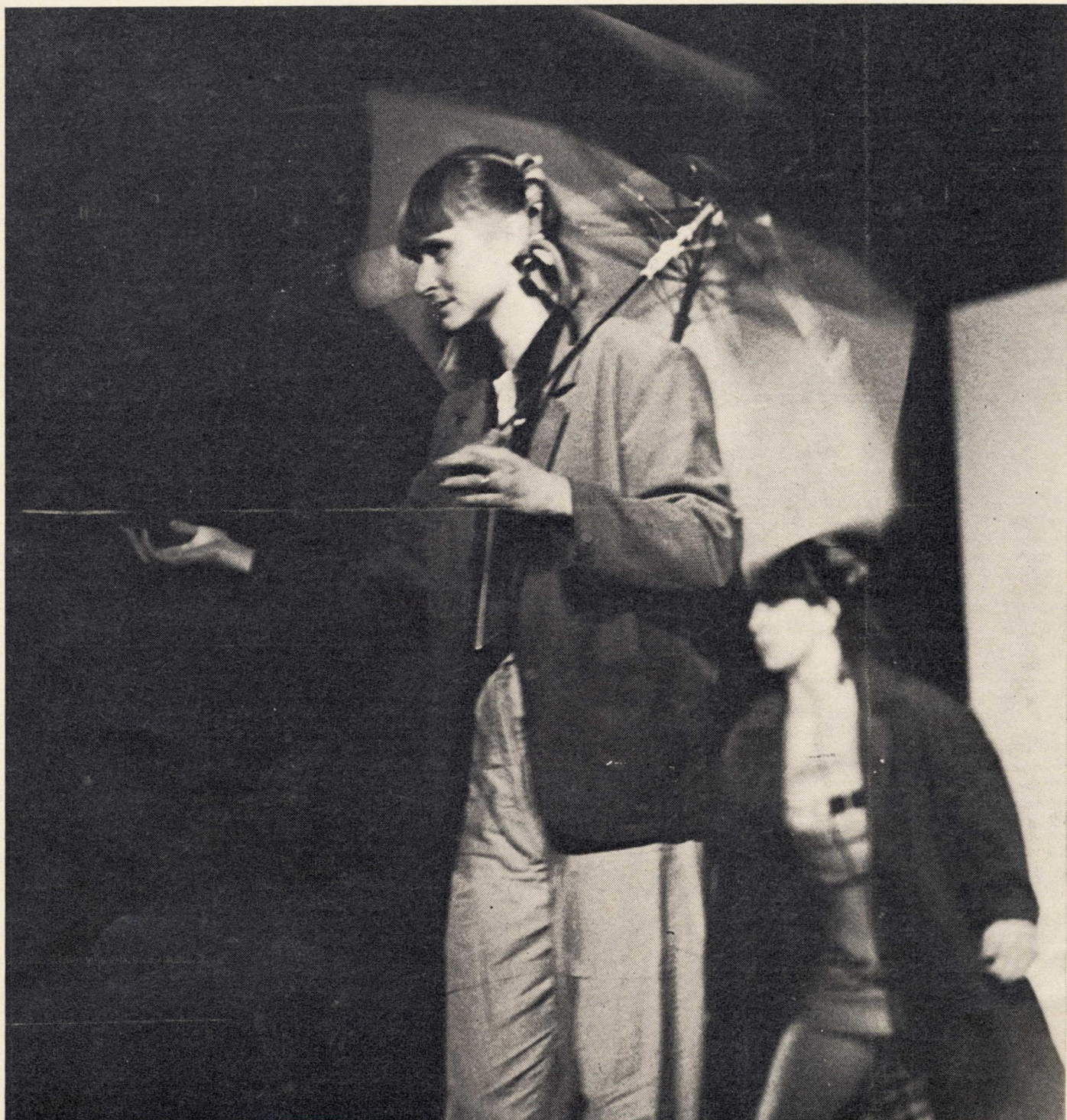
Nechme se překvapit.

MIROSLAV KOVÁŘIK

STUDIO P JINDŘICHŮV HRADEC
A. Berková: Knížka s červeným obalem
Foto BOHUSLAV PACHOLIK



OCHOTNICKÝ KROUŽEK BRNO
J. Dynka: Minimální okolí mrazícího boxu
Foto BOHUSLAV PACHOLIK



Král je mrtev, ať žije král

(NAD PODĚBRADSKÝMI DNY POEZIE,
ČESKÝM FESTIVALEM PROFESIONÁLNÍHO
UMĚLECKÉHO PŘEDNESU)

Ladislav Pohrobek, poslední příslušník albrechtické větve Habsburků, zemřel. Polovina habsburského rodu jím vymřela po meči, Čechové mohou si vydechnout a hledět ke světlým zítřkům své národní nezávislosti. Ať žije český král Jiří I.: (Poděbrady, jaro 1458)

(Poděbrady, 2.-4. června 1990)

Pohrobkovy Poděbrady zemřely. Recitátoři si mohli zhluboka vydechnout. Nechvalná proslulost 27 předchozích Neumannových Poděbrad, jediného československého festivalu výlučně profesionálních recitátorů, mohla být pojmenována:

1. Festival se bránil účasti československých recitátorských špiček (tak jako katolíci zapuzovali utrakvisty), bezpochyby proto, že se tyto špičky nikdy nerodíly (a ani nemohly) v řadách profesionálů. Falešné výhonky personální i morální, jež prorůstaly zejména po dvě poslední desetiletí naším profesionálním uměleckým školstvím, zadusily pravděpodobně ty zdravé kořeny, z nichž mohou vyrůstat skutečné umělecké osobnosti, totiž individuality zatížené toliko vlastní duší, nikoli vším možným, zejména negativistickou etikou a estetikou — uměním předstírat. Předstírat umění a předstírat uměním, to je však pravý opak toho, co nazýváme tvorbou. Naše iluzivní divadelní společnost na nás vyžadovala, abychom jako její herci předstírali. Tuším, že nejvíce byla její estetikou zasažena právě výchova skutečných herců.

2. Ideologizace umění dosáhla v rámci uměleckého přednesu, zejména na jeho profesionální platformě, značných výšin. (Profesionálům budiž omluvou to, že jejich činnost byla nepoměrně přísněji střežena.) Na druhé straně však profesionální umělecká majie samospasitelně obsadila všechny nebo skoro všechny kanály, jimiž bylo možné umění přednesu šířit na široké veřejnosti. Povinnou a příležitostnou dramaturgií soutěží, nedělních chviliek a kulturních brigád byl tento umělecký druh dehonestován až k bezectnosti.

3. Umělecký přednes nebyl teoreticky ani prakticky považován za samostatný umělecký druh, ale jen za jakýsi žánr. Vycházelo se z mylného předpokladu, že profesionálem na půdě literárního přednesu je toliko profesionální herec. Je však nesporné, že herec je profesionálem jen v rámci interpretace textu dramatického (k tomu je primárně školen),

kdežto v recitaci je profesionálem na stejném principu jako občan, který jde na trh prodávat pár ředkviček ze zahrady (jsou za to nějaké peníze, ale proto, jak je možné, že ty ředkvičky rostou?). Umělecký přednes se sice v minimálním rozsahu na uměleckých školách učil a učí; též se tam však učí šermu. Přesto nikoho nenapadne vydávat absolventy DAMU za profesionální šermíře. Kardinální rozdíl v podstatě umělecké stylizace herce a recitátora (totiž do role narátora-postavy, respektive produktora-vypravěče) je z hlediska psychologie umění i teorie komunikace natolik zásadní, že v dnešní ekumenické době nemohu použít svého středověkého přímeru o katolictví a kacírství, neboť kacíři byli jen o něco horlivějšími křesťany. Proto užiji klasického přirovnání: jest to jako nebe a dudy.

Letos se na PDP ukázalo, jak propastný je rozdíl i mezi výsledky působení tohoto teoretického rozdílu ve výkonech profesionálů a amatérů (5 nejlepších českých, ano i moravských a slezských amatérů — vítězů loňských amatérských přehlídek — soutěžilo ve dvou kolech

s šedesáti profesionály). Pro hereckou recitaci je typická koketerie či přímé ztotožnění se s postavou (narátorem) či více postavami, jež v textu vystupují jako subjekty 1. osoby, k nimž pochopitelně patří i vypravěč, je-li 1. osobou realizován (v umělecké próze jde většinou o tzv. iluzivního vypravěče-produktora textu, kterého nelze ztotožnit s autorem). Komunikace s divákem je v případě takového výkonu toliko zprostředkovaná, divák tu není adresátem, ale jen receptorem promluvy-textu (nejzřetelnější analogií je případ komunikace uměleckým filmem). Vše se odehrává za čtvrtou, imaginární stěnou estetického, de facto dramatického prostoru — divákovi je předkládána iluze postavy (iluze autora-básníka, iluze vypravěče-řečníka v jakém si iluzivním sále, iluze dramatického narátora, který mluví sám k sobě či k jiné iluzivní postavě), vše je jen jako, vše se předstírá, i emoce, i představivost. Klasickým příkladem je poměrně běžný způsob interpretace textu tak, jako by interpreta právě napadal (jde o stylizaci do subjektu autora textu) či jako by se zjevovaný děj odehrával přímo před interpretovým očima (jde o stylizaci do role iluzivního produktora uvnitř iluzivního prostoru). Řídký není ani úplný rozpad komunikujícího subjektu (u textů s výraznou strukturou střídajících se textových subjektů — postav a vypravěče). Taková schizofrenní metoda je typická pro toho, kdo je psychologicky nabádán k iluzivnímu jednání ve většině uměleckých výkonů, tedy především pro herce, kterému není technicky objasněna podstata přímé jazykové komunikace z očí do očí. Herec je zvyklý komunikovat s partnery na scéně. Taková komunikace je však pochopitelně také iluzivní, reakce i emocionální zaujetí jsou předstírané. Podstatou literárního přednesu je však neiluzivnost, stylizace sebe samotného do role neiluzivního vypravěče (lépe řečeno stylizace sebe samotného do role sebe samého). U naprosté většiny recitujících profesionálů bylo možno vypožorovat velké psychologické problémy, jež hercům taková stylizace činí. Profesionál-

Helena Chalupová (1. místo, 1. kategorie)



ní deformace — být někým jiným — je ve srovnání s amatéry zřetelně oslabovala, lépe řečeno zeslabovala tu kvalitu komunikačního kanálu, která funguje v rámci estetiky absolutně — totiž věrohodnost; autentičnost skutečnou, nikoli kaširovanou.

Tedy chvála Pánubohu a řediteli festivalu Vladimíru Justlovi, že spolu uzavřeli pro amatéry lichotivá basilejská kompaktáta, která hned v prvním roce jejich ověřování přinesla čtyřem z pěti zúčastněných amatérů pronikavý úspěch (2 první, jedno druhé a jedno třetí místo). Jsme-li u čísel a výsledků, uveďme si je trochu podrobněji:

1. Počet soutěžících ve 2. kole (finále):
1. kategorie: 15 (z toho 1 amatérka)
9 dívek

2. kategorie: 11 (z toho 3 amatéři)
1 dívka

3. kategorie: 7 (z toho 1 amatérka)
4 dívky
Celkem: 33 (z toho 5 amatérů)

2. Celkem 33 textů:

próza: 19

poezie: 14

1. kat. 10 próz, 2. kat. 6 a 3. kat. 3 prózy; zajímavá je skutečnost, že všechny prózy byly interpretovány profesionály, naopak všichni amatéři recitovali poezii

3. Dramaturgie:

A) Poezie:

- a) česká klasika: Orten, Sova, Kainar, (vše v ústech amatérů)

- b) nová česká poezie: Šiktanc, Skácel, S. Fischerová, M. Kundera, Jiří Neradil (Sydney), karlovarští amatérští básníci

- c) zahraniční: Hausmann, Cardenal, 2× Jeffers, Ginsberg

- B) Próza: česká — Deml, Hašek, K. Čapek, I. Klíma, Aškenazy, Vyskočil, Hrabal, Škvorecký. Zbytek próza světová, z toho 2× W. Allen a J. Thurber.

4. Humor — nehumor:

1. kat.: 7 : 8

2. kat.: 5 : 6

3. kat.: 2 : 5

Celkem: 14 : 19

5. Poezie: vázaná — 4
volný či značně uvolněný verš: 11

6. Próza: úryvky z rozsáhlých celků: 6
texty v původním rozsahu (i krácené): 11

7. Umístění amatérů:

1. kategorie (studenti konzervatoří v Praze, Brně a Ostravě a amatéři do 20 let)
1. místo Helena Chalupová (1972), gymnázium Šumperk

(E. Cardenal: Modlitba za Marylin Monroe)

2. kategorie (studenti vysokých uměleckých škol a amatéři do 25 let)

1. místo Veronika Kuropatková (1970), filozofická fakulta UP Olomouc
(R. Hausmann: Dva dadaistické texty)

2. místo Aleš Vrzák (1970) pedagogická fakulta v Českých Budějovicích
(J. Orten: 9. elegie)

3. kategorie (profesionálové a amatéři do 35 let)

1. místo nebylo uděleno

2. místo Pavlína Koníčková (1966), Mezinárodní telefonní ústředna Praha
(J. Kainar: Saint-Louis Blues)

Čísla jen dokazují domněnku, že profesionálové dávají přednost textům, ve kterých lze identifikovat iluzivní subjekt — narátora textu v ich-formě, který je objektivní — tedy především textům prozaickým (68 % z nich). Narátor-mluvčí-vypravěč je v próze téměř vždy iluzivní, nelze ho jednoznačně ztotožnit s autorem, přímým původcem textu. Naproti tomu v poezii je buď zcela subjektivizován (lze ho vztáhnout k reálnému původci-autoru), či neutralizován (není zřetelný). Takové texty, jak je vidět, nevyhovují hercům (z 9 poetických výkonů profesionálů jsou navíc mnohé z nich svou formou blízké dramatickému monologu (Kunderovy Monology, Jeffersova Pastýřka putující k dubnu zazněla dokonce dvakrát); vyhovují však amatérům (všichni recitovali poezii), obě vítězky přednášely text, v němž není subjekt iluzivního produktora-narátora realizován, další dva úspěšní amatéři (Vrzák a Koníčková) pak text, kde je textový předmět subjektivizován — lze jej ztotožnit s vypravěči Ortenem a Kainarem.

Příznám se, že je mi velmi proti srsti ono srovnávání amatérů s profesionály. I já tu se setrvačností operuji s překonanou ideologickou představou, že existuje jedna kultura, v rámci které se vydělují dvě skupiny na ryze materiální bázi. V okamžiku, kdy začneme (konečně) i v naší estetické publicistice pracovat s teorií dvou kultur, podobným srovnáním se budeme moci vyhnout. Intelektuální móda hanět masovou kulturu (TV, střední proud aj.) nechť je nahrazena inteligentními úvahami o intelektuálním umění. Marxistická představa o „umění pro všechny“ ztroskotala na praxi umění pro nikoho. Je snad zřejmé, do jaké kultury patřily, patří a budou patřit Poděbrady a do jaké Intertalent. Setření rozdílu mezi amatérismem a profesionalismem, tak nápadně v západní intelektuální kultuře, jež doslova žijí po autentičnosti, se u nás projevilo nejprve na půdě tzv. malých hudebních žánrů (folk, rock, jazz apod.), kde jasně cítíme, že autentičnost projevu na estetických vahách zřetelně převažuje takzvanou profesionální dokonalost (naučenost) interpretačních postupů.

Abych mi bylo správně rozuměno: jsem pro smíření, vzájemně ovlivňování a spolupráci mezi všemi druhy a žánry, mezi divadlem a přednesem, profesionály i amatéry, katolíky i husity. Nejsem však pro to, aby katolíci uznali rovnoprávnost husitů pod podmínkou, že budou poslouchat papeže. Toť Jiřího z Poděbrad po-seilství dnešku.

PAVEL CHALUPA

Viola pro umělecký přednes zachráněná

Nad pražskou poetickou vinárnou Violou se stahovala po řadu měsíců mračna komercializace a hrozilo, že umělecký přednes a poetické kouzlo schůzek s celou škálou múz už se do tohoto prostoru nevrátí. Díky statečné vytrvalosti uměleckého šéfa Violy dr. Vladimíra Justly, CSc., a podpoře i porozumění ministerstva kultury, pražského primátora, Českého literárního fondu a díky tomu, že se vytvořil samostatný podnik Restaurace a jídelny, Praha 1, mohlo být na tiskové konferenci ve Viole 11. června 1990 sděleno, že Viola zahajuje v nové sezóně v neděli 2. září 1990 představením NOCI S HAMLETEM. Tato Holanova básnická skladba, nastudovaná Vladimírem Justlem, tu bude mít už 150. reprizu v nezměněném složení interpretů. Recitátorskou tradici tu udržují Dagmar Sedláčková, Miroslav Doležal a Radovan Lukavský, na klavír hraje skladatel Marek Kopelent. Viola zachová všechny dosavadní formy pořadů, v nichž chce ještě více než v dřívějších sezónách dát příležitost amatérům, kteří tak výborně obstáli svými špičkovými reprezentanty na letošních Poděbradských dnech poezie. Novinkou budou autorská čtení prózy a poezie.

Nový interiér Violy přivítá i představitele divadla jednoho herce, které vždy nacházelo u V. Justly plně porozumění.

Sedmadvacetiletá tradice pražské Violy je spojena s jejím bohatým vkladem pražské i české kultuře, s propagací slovenského i světového umění, má ve svém štítě věrnost ideálům svobody, pravdy a demokracie a morálnímu kodexu, kterou osvědčila i v dobách, kdy byla její činnost tvrdě sledována a hrozilo ji zastavení.

Tím intenzivnější byl zájem umělců i široké veřejnosti o zachování prostor na Národní třídě, kde od počátku, tj. od roku 1963, působí. A šťastně si všichni vydechli při zprávě, že boj o ni úspěšně. Na tiskové konferenci si všichni radostně připili poezii V. Holana v podání Miroslava Doležala a Radovana Lukavského.

JIŘÍ KUTINA

Říkám pravdu: Je to tvrdý chleba

**ROZHOVOR
SE ZDENĚKEM POSPÍŠILEM
O VŠEM MOŽNÉM,
ALE O AMATÉRSKÉM DIVADLE
PŘEDEVŠÍM**

Zdeněk Pospíšil odešel z Československa na přelomu 70. a 80. let. V Divadle na provázku režíroval celou řadu představení, Balada pro banditu se dočkala i filmového zpracování a on si zkusil práci s filmovým štábem. Ale pracoval i s amatéry. Se Studiem Josefa Skřivana vytvořil nezapomenutelnou Odysseu. V Praze ho kdysi někdo přivedl do divadla Lucerna, které se tehdy potácelo od ničeho k ničemu. Začal s nimi zkoušet Baladu pro banditu a její premiéra v roce 1977 způsobila senzaci. Soubor se rázem vyšvihl mezi přední amatérské kolektivy, začal jezdit na přehlídky, triumfoval na Hronově. Následovaly zájezdy do NSR a do Rakouska. A všude úspěchy. Divadlo Lucerna (nyní už Divadlo Malostranská beseda) hraje Baladu dodnes. Počet repríz překročil stopadesátku. V představení se vystřídalo několik herců, nyní už profesionálních. U kdejakého táboráku se zpívá, jak „zabili, zabili chlapa z Koločavy“, nebo že „ani tak nehoří svíčka farářovi“...

Ti, co prošli jeho rukama, se z jeho vlivu dodnes nevyvázali. I teď říkají: „... ale Zdeněk nás to učil takhle ...“ Dal jim školu, postrčil je na cestu, kde už dál hledali sami. Ukázal jim takový obraz divadla, který je vtáhl. A není v tom žádná nadsázka, když řeknu, že ačkoliv byl v nedostupném Švýcarsku, z našeho amatérského divadla se za těch dlouhých 10 let nevytratil.

Koncem května přijel do Prahy a setkali jsme se v klubu Nové scény: Měla jsem trému. Vždyť jsem se setkávala s legendou. Legenda vypadala čerstvě a neztratila brněnský dialekt.

A tak jsem trému hodila za hlavu a plala se:

Co připravujete v Československu?

V Národním divadle mám dělat Ruskou s francouzským výtvarníkem Michele Lebois, v Brně mám nějaké plá-

ny s operetou. S divadlem Jiřího Wolkeho jedním o koprodukčním projektu Dámy s kaméliemi. Co z toho se bude realizovat, teprve uvidíme. Tady v Československu je ještě mnoho neznámých. Nejsou tu zatím vypracované soukromé struktury. Všechna jednání jsou v začátku a důležité bude, jaké organizačně produkční předpoklady se objeví. Já bych chtěl dělat muzikálové divadlo, jež by mělo nadějí vstoupit na evropský muzikálový trh. Myslím, že by to v Praze šlo. Slušného a úspěšného muzikálového divadla je v Evropě málo. A s kým jiným ho dělat než s národem muzikantů ... Já jsem zastáncem evropské myšlenky. Abychom se tu navzájem propojili a jako ve středověku mohli jezdit bez pasů, kam nás napadne. A hrát bez ohledu na hranice.

Tomu jsme se už přece přiblížili ...

Snad. Ale teď se všude aktivizovalo dost fašistů. To je strašně nebezpečná věc. Fašisté, nacionalisté ... Na jedné straně se otevírá Evropa a na druhé straně se vyvíjejí nacionalistická hesla. Když jsme venku sledovali vaši revoluci, byli jsme překvapeni její národní fasádou: Samé československé vlaky. Vždyť to byl politický boj. A lidi vytáhli vlajky jako v osmašedesátém ...

To sice ano, ale někde v hloubce toho bylo hnutí odporu proti tomu, kdo nás především dostal tam, kde jsme. Proti nejdejšímu okupantům. Už dlouho jsme si nevládli ...

Zvňžku to vypadalo trochu jinak. Já jsem to viděl jen v televizi a budu rád, jestli jsem se zmýlil. Ale vraťme se k divadlu.

Jaké je švýcarské divadlo? Jakou hraje společenskou roli?

Švýcarské divadlo nezajímá. Oni touží po bankách a ne po divadle. To je velmi špatně subvencované. Herci trpí ve velké většině bídě. Amatérského divadla je tam hodně. Já bydlím v Belmontu, to je takové předměstí Lausanne a tam je také jedna amatérská skupina, která se jmenuje Grappe (Hrozen). Tam když člověk přijde, má pocit, že se vrátil do obrozených dob. Mají na půdě složené namalované kulisy, všechno hrozně staré. O dekorace se tam stará místní učitel. Dělal jsem s nimi „L'oeil anonyme“ Margueritte Durasové. Naivně jsem začal s panem učitelem mluvit o dekoraci ke hře a on hned, že to se zahrave v tomhle ... A prostě vytáhl cosi z půdy. Divadlo je tam o sto let opožděné.

A herectví?

Klasické a dost primitivní. Dalo by se říct, že se od Stanislavského nikam neuchýlilo. Ale význam ochotnického divadla je především v navazování kontaktů mezi lidmi. Člověk při něm získá řadu přátel a lidských vazeb, které jsou nesmírně důležité. A pro lidi, kteří amatérské divadlo dělají, má ta činnost obrovský význam v odreagování. Když člověk pracuje celý den ve fabrice a večer si jde zahrát divadlo, otevře se mu jiná dimenze. A je tu možnost setkání na festivalech — další potřebná věc. Ale ve Švýcarsku je i to problém. Švýcaři běžně nikam necestují, jsou uzavření, ze všeho mají strach a navíc neustále pra-

cují. Nemohou jet na 3 dny na zájezd. To by znamenalo obrovské finanční ztráty ...

Tedy žádné špičkové soubory jako u nás, které díky více než volnému pracovnímu nasazení mají dost energie na umělecké úspěchy?

To je tam vyloučeno. Pracuje se velice tvrdě do pěti nebo do šesti hodin a pak působí únava. Amatérská divadla tam zkoušejí jednou týdně a když si vezmete, že potřebujete nejméně 30 zkoušek, udělá se jedno představení za rok.

A hraje se jen pro místní publikum?

Ano. Reprízuji přibližně pětkrát a diváky tvoří obyvatelé městečka.

A experimentální divadlo? Co mladí lidé, univerzity?

Nic takového. V povědomí Švýcarů má divadlo velice nízkou hodnotu. Je absolutně na okraji zájmu společnosti. Ale to je na Západě všude, snad jen v Paříži je situace trochu lepší. Mají na jedné straně v povědomí divadlo jako událost — velký spektakl s velkými režiséry a velkými herci. Společenskou záležitost. To je to pravé divadlo. No a pak existují místní produkce, kam se jde proto, že tam hrají babičky a tetičky a potom se udělá tombola, aby se něco vydělalo.

Takové amatérské spolky žijí z toho, co samy složí a co vyberou na vstupném. Obec jim dává slevu na pronájem sálu. Je to vlastně hrozná bída.



V Malostranské besedě režíroval Zdeněk Pospíšil také Sukšiny Charaktery



Balada pro banditu v Malostranské besedě. Foto JIŘÍ SLADÉČEK

Myslíte, že nás to také čeká?

Já bych řekl, že ochotnické divadlo nemusí zase mnoho trpět. Jeho smysl je jinde, ale to už jsem říkal. Jistě, otázka subvencí se otevře. Hodně také záleží na tom, jakou Československo zvolí variantu. Jestli bude restaurovat kapitalismus a jakou formou. Je rozdíl mezi Pinoche-



Zdeněk Pospíšil na zájezdu se souborem Lucerna v NSR v roce 1979

Balada pro banditu v Divadle na provázku
Foto JOSEF KRATOCHVIL



tovým kapitalismem v Chile, francouzským kapitalismem, švýcarským, americkým. Velký rozdíl. Každý model kapitalismu má své specifické a ekonomické zákonitosti a problémy a samozřejmě i specifické kulturní klima. Rozhodně kultura na Západě je co do subvencí na tom hůře než tady.

Nevím, jak dalece jste se seznámil s naší nynější situací v kultuře, ale není nejružovější. Myslím, že jsme v listopadu očekávali promyšlenější a citlivější postup při přebudování kulturní sféry...

Já bych řekl, že to za současné situace asi nejde. Vždyť se tu roky devastovalo ve velkém. Nejdřív Hitler, pak komunisti. To se nedá spravit za pár měsíců. A nebudou peníze. V demokratickém státě rozhodují voliči o tom, do čeho se investuje. Težko můžete chtít na statkářů, aby živil pár darmojedů, co hrají před poloprázdným sálem. Nechci vás strašit, ale asi první, k čemu dojde, bude zánik subvencí. V Paříži je dnes šest větších subvencovaných divadel. To město má 10 miliónů obyvatel a 160 malých soukromých divadel. A to je Francie jedna z nejkulturnějších zemí světa. V Ženevě

je Opera, která vůbec nemá vlastní zaměstnance, Ženevská komedie také ne. Spočítejte si, kolik by adekvátně k tomu mohla mít Praha. A pak je v Československu ještě jeden velký problém: nejsou tu kapitalisté a tudíž nebudou ani mecenáši. Je samozřejmé, že jestli chce stát uchovat nějakou kulturní úroveň, musí investovat do kulturních podniků. Kultura ovšem nejsou jen kulturní podniky. Kultura jsou i čisté záchody. Jakou kulturu chcete předkládat dětem, když je vezmete do divadla pro mládež a ony musejí o přestávce na smradlavý a špinavý záchod? Kultura je i to, jak se lidé k sobě chovají. Povím vám jednu příhodu: Šli jsme tu s Michele Lebois na oběd. Když jsme konečně našli otevřenou restauraci, kde bylo místo, nechal nás číšník stát u dveří. Začal jsem protestovat a on mi řekl, že ve slušném podniku máme počkat, až nás uvede. Že se to tak dělá všude ve světě. Tak se dostalo Pařížanu Michelovi v Praze poučení, jak že se to dělá ve světě, a poučení to bylo, protože on také zná číšníky, kteří ho uvádějí, ale dají si dobrý pozor, aby ho nenechali chvíli čekat, protože by si to taky mohl rozmyslet a odejít jinam. Což bylo tomuto číšníko-

vi úplně jedno. Vidíte — i tohle je kultura. Do divadla jde málokdo, ale do hospody každý. Kultura národa je velice široký pojem. Tady teď bude trochu válečná situace: Někteří zranění se na frontě ošetřují, jiní se musejí nechat umřít. Je to tvrdé, ale nic jiného možné není.

Taky tu přetrvává nešvar, že se všichni upínají k „vyšším místům“. Ve spoustě věcí si budou muset poradit sami.

Máme teď i dramaturgické problémy. Dosud bylo u nás politikum na divadle trvale přítomno. Zjevně či skrytě. To zřejmě skončilo. Jak v tomto smyslu vidíte budoucnost a jak je to s politickým divadlem ve světě?

Dnes je divadlo snem. S politikou nikdo nesouvisí. Politickými diskusemi se zabývá televize, rozhlas, noviny. Ty jsou tak rychlé, že mohou reagovat denně na všechno, co se událo. Na Západě je politické divadlo totálně neúspěšné.

To mě zajímá. I tam jsou přece politické problémy ...

Samozřejmě, ale neřeší se na divadle. A pokud se o to někdo pokusí, má prázdný sál a nikoho nezajímá.

Není to švýcarský problém?

Ne. Ve Švýcarsku se to sice projevuje obzvlášť, ale v Paříži rovněž. Kdo má politické problémy, vstoupí do politické strany nebo napíše sprostý článek do novin, řekne něco ostrého v televizi a je to. Když řeknete ve francouzské televizi, že Mitterrand je libovolné zvíře, nikdo vám nic neudělá. Ráno Mitterrand vystoupí s projevem a večer si z toho v televizi dělají legraci. Divadlo nemůže nikdy tak reagovat. Na divadle se uplatní zábava a sen — krásný, dekorativní, tajemný. Vrací se to až k jakémusi barokizujícímu neoromantismu. V Evropě teď prožívá velkou renesanci opera: herce lita, měsíc lita — je to obrovské, až středověké divadlo: ráj, peklo, velká scenerie ...

To zní až dekadentně ... nebo spíš manýristicky ...

To není dekadence, ale krása. Spíš bych to nazval neoromantismem. Výtvarná stránka hraje dominantní roli.

Přiznám se, že na návrat k romantismu — ať už neo nebo přímo romantismu — čekám roky. Myslíte si, že ono vyzdvížení individuality, její mezní konflikty se základními problémy bytí mají právě teď na jevišti místo?

To je přesné. Psychologický problém individuality člověka. O tom teď hraje činohra.

Ale velcí romantikové — to bylo i politické divadlo ...

Jenže v té době byly jiné podmínky. Nebyla televize, počítače, tisk byl pomalejší. Naše doba je úplně jiná. Divadlo je pomalé a je to poslední manufaktura tohoto století, byť se technicky zcela změnilo. Máme jiné svícení, existuje člo-

věk, který se stará jen o koncepci světla. To je specifická profese. Máme reflektory, které se samy točí, seřizují. Divadlo se technicky úplně zreorganizovalo. Přesto je ale hrozně pomalé. A ještě něco jsem chtěl říct: Na Západě není možný systém toho, čemu tady říkáme repertoárové divadlo. Normální systém je, že uděláte hru, půldruhého měsíce ji zkoušíte, měsíc se hraje, pak se měsíc jezdí po zájezdech, pak — pokud to jde — se ještě měsíc hraje a nakonec se dekorace vyhodí, aby se nemusely platit sklady. To je všechno mnohem lacinější než repertoárové divadlo. Repertoárové divadlo může dělat Comédie Française, protože to je skanzen, který donekonečna obehřává Molièra jako naše Národní divadlo Tyla nebo Klicperu. V ostatních divadlech se herci nabírají na určitý kus. Když zrovna nehrají, žijí z reklam, z filmování, z televize, ze sociálních podpor. Nebo třeba taxikář.

A jaké divadlo teď děláte vy?

Založil jsem si malé divadlo. Začínali jsme jako pouliční skupina, pak jsme to zkusili prodávat školám. Dělali jsme v mé produkci divadlo pro děti. Potom jsem to změnil na malý produkční podnik. Když chci dělat hru, produkčně ji zajišťuji buď sám, nebo si musím najít sponzory a prodat jim svou myšlenku. Oni mi musejí uvěřit, že inscenace bude natolik zajímavá, aby na ni chodili diváci. Seženu peníze — 50 % našeho rozpočtu tvoří reklama. A když se nám to podaří, utržíme, když se nepodaří, jsme o hladu.

Vaše divadlo nemá stálé jádro?

Ne. Taky proč? Proč živit herce a techniky, kteří nepracují? Všechno se najme na jednu inscenaci: herci, technici, vlásenkáři. Ti pak pracují jako šilení. Já už jsem třeba unavený a oni to ještě chtějí sjet a ještě ... Protože vědí, že když nebudou dobří, přijdou o práci. Je to velice tvrdé. Lidé, se kterými dělám, jsou milí, hodní, příjemní. Neexistují vnitřní konflikty. Tím nemyslím, že by se nepohádali. Ale v žádném případě nemohou ohrozit inscenaci. Víme jeden jako druhý, že když to prošvihneme, tak nežereme.

Věnujete se muzikálu?

Většinou ne. Muzikál je příliš nákladný.

Zmínili jste se o dětském divadle. Jaké s ním máte zkušenosti?

Měl jsem dětské studio ve Švýcarsku. Největší problém tam je, že rodiče něco takového považují za nezajímavé, přímo škodlivé dětské duši. Vědí, v jaké ekonomické nejistotě herci žijí, a většinou si nepřejí, aby jejich dítě bylo takto ohroženo. Školy jsou tam přepychově vybavené a náročné a rodiče nechtějí, aby divadlo děti odvádělo od učení. Švýcarské školství cítí svůj dluh ve výchově ke kreativě, jak ji pěstují třeba v Americe. I ve Švýcarsku děti většinou memorují. Pro rozvoj kreativity podle amerického modelu ale chybějí učitelé. Kvalitní umělci do dělat nechtějí, dělají to herci na amatérské úrovni a výsledky jsou většinou tragické. Děti jsou spíš psychicky poškozovány.

A divadlo pro děti?

Ve Švýcarsku je jiné než třeba ve Francii. Ve Švýcarsku má škola své fondy a z těch koupí přibližně jednou za rok divadelní představení. Školy jsou ovšem skvěle vybavené sály s veškerým zázemím a svícením. Představení vybírají učitelé a dělají všechno pro to, aby se děti bavily, aby je to zaujalo. Záleží samozřejmě na osobních zájmech učitele.

Mluvil jste i o pouličním divadle. Jaké máte zkušenosti s ním?

Kdo chce dělat pouliční divadlo, jde na policii, tam dostane patent a může si hrát, co chce, vybírat do čepice a dál je to čistě jeho věc. Je to velice tvrdé. Lidé se dívají, ale když po nich chcete, aby zaplatili, musíte je málem obklíčit. Na ulici je vysoká hladina hluku a není možné jít z reprobeden, aby se ještě nezvyšovala. Vylézt na ulici není žádná legrace. Lidé herce i napadají, posílají je do hajzlu, pokřikují, neplatí ... Pouliční divadlo je nejtvrdější škola a často si je herci uvádějí při konkursu jako známku toho, že prošli ohněm.

A témata?

Nejrůznější. My jsme třeba hráli Frašku o kádi. Kád jsme měli jako dekoraci, do ní jsme nalili teplou vodu, aby se nám herečka nenastydla. Dělalo se to ve třech hercích. A vydělávali jsme strašně málo. Kolik jsme mohli vybrat? Sto franků. Směšná částka. Když jsme zahráli tři představení za sebou, měli jsme každý pár šupů. Někdy se ovšem podaří takovým pouličním umělcům vypracovat. A hlavně se tam občas najdou krásné nápady. Klauniáda. Pouťová podivána. Mě to vždycky lákalo. V Paříži je jeden chlap, který přijde a zmanipuluje diváky, že s ním dělají třeba Červenou Karulkou. Rozdělí role: Vy budete hrát Karulkou, vy vlka, k tomu má ještě politické fóry, kolem stojí dvě, třista lidí a je to fantastické. Diváci se stanou herci. Najdete ho každé odpoledne kousek od paláce Pompidou ... To, co tu vyprávím, není moc optimistické, že? Ale říkám pravdu: je to tvrdý chleba. Ani špičkoví herci to nemají lehké. Přesto vám nikdo nic takového nepřízná. Keep smiling. Musíte se usmívat, chcete-li být úspěšní. Žádné takové, že když se vás zeptá kamarád, jak se máte, odpovíte, že to stojí za ... Máte se výborně, i když umíráte.

Večer jsme se sešli v divadle Malostranská beseda. Opravdu to byla náhoda, že hráli Baladu. A já jsem žasla. To ještě nedávno polorozpadlé představení se proměnilo před očima. Zní to sentimentálně, ale jinak si to nedovedu vysvětlit: hráli pro něho. Otevřeli se, rozkvetli. A prozradím, že když ho nakonec požádali o slovo, selhal mu hlas.

„Moc vám děkuju, opravdu ... Vždyť to představení nezestárla.“
Tomu představení bylo 13 let.

Všichni byli tak trochu mimo sebe. Zdeněk Pospíšil chodil od jednoho ke druhému, s každým si povyprávěl. Ani stín namyšlenosti na jedné, ani stín rozpadků na druhé straně. A došlo na zpívání. Miroslav Donutil, někdejší provázkovský a filmový Nikola, vzpomínal na své verze banditových písniček, pak se

přešlo na moravské ... Bylo v tom kus pokrevní spřízněnosti divadlem bez tvrdosti a mezi svými. Deset let se neviděli a večer se chýlil, bylo tolik co vyprávět ... děti, lásky, práce, představení, politika ...

„Vidíš,“ řekl mi ještě, když jsme se rozcházel, „tady je pravý smysl amatérského divadla. Že se lidé scházejí a něco společně tvoří. Že tu vznikají přátelství na léta ... V divadle není nic jenom tak. Divadlo musí být doopravdy a i ta přátelství jsou při něm doopravdy. To napiš. To je důležité.“

Tak to píšu. Protože je to důležité.

A ještě píšu, že taková přátelství hned tak nekončí. Možná, že i tady ještě dohromady vznikne něco nového ...

Připravila EVA ROLEČKOVÁ

Od berounských koláčů k šedesátému Jiráskovu Hronovu (2)

(POKRAČOVÁNÍ)

Dle dokladu se v té době hrála čtyři až šest představení ročně a výtěžek představení odevzdávali na dobročinné účely. V té době již starý pan Knahl na jevišti nevystupoval, ale stále maloval kulisy, rozpisoval úlohy a byl stále ředitelem spolku. Hlavní péči o divadlo převzal medik Adolf Prouza. Později řídil zkoušky i Alois Jirásek, zejména když studoval na univerzitě a měl zkušenosti z hradeckého a pražského divadla. Pomáhal i malovat, protože byl nadaným malířem.

V té době se v Hronově pilně hrálo, především o vánočních a velikonočních svátcích a o prázdninách. Této zvýšené divadelní činnosti přestal poměrně úzký sál u Vlachů vyhovovat, a proto si upravili ochotníci v roce 1875 v době, kdy Hronovem projel první vlak, na zahradě Habrova hostince z hasičské budovy dřevěnou arénu a v ní hráli.

V té době přicházelo do divadla mnoho návštěvníků, hlavně ze Žďárek. Hrálo se od Václava do velikonoce. Protože aréna přestala brzy ochotníkům vyhovovat, našli si novou scénu v hostinci u Habrů na rohu náměstí čp. 1. V po-

schodí Habrova hostince si ochotníci své pomoci vybudovali v roce 1872 nové vyhovující jeviště, které bylo na svou dobu docela moderní. Mělo dokonce i propadlo. Kulisy i oponu, na níž je zobrazeno nové hronovské nádraží, namaloval malíř Srůtek z Náchoda. Přestěhování na novou scénu u Habrů poznamenalo druhé období hronovských ochotníků, kdy soubor získal nové síly z řad studentů, kteří přinesli do souboru nový kvas. Ustavili Besedu, kde se hodně tančilo, zpívalo a recitovalo. Součástí jejich činnosti byly společné výlety na Fara, při kterých zahráli aktovku, frašku, zpívali kuplety, dávající příklad dnešním divadelníkům, co smysluplného a povzbuzujícího je možné pro občany rodného města vykonat.

Při rychle se měnící hospodářské situaci a vzniku nových divadelních odborů zůstával stále hronovský soubor přední hronovskou divadelní scénou. Je samozřejmé, že novost těchto problémů, hospodářských změn a nových ekonomických podmínek se odrážela v kulturním životě našeho města.

V roce 1861 byla v Hronově, v dnešní „hedvábnici“, založena první továrna na hedvábné zboží. V letech 1875-1876 probíhala výstavba železniční dráhy. Byly založeny továrny. 1879-1880 vzniká v Hronově velká textilní firma Spiegler, která zaměstnávala na 900 lidí. Roku 1889 byla založena prádelna firmy Oberländer. Vznikala i řada menších podniků jako Hostovský, Bratří Holznerové, Löwenbach a další. Hronov zastínil v té době Polici a předběhl i Červený Kostelec. Byly založeny i další podniky jako tiskárna, pivovar, elektrárna, cihelna. V roce 1894 byla vytvořena společnost Mach a Fišer.

Do Hronova proniká ohlas hospodářských proměn ve světě. V roce 1865 tu byla založena poštovní stanice a nahradila zámeckého poslíčka Prouzáčka, který nosil poštu do Hronova. Události ze světa přinášeli do Hronova formami a pláteníci, kteří jezdili s plátny do světa. Domácí tkalci chodili prodávat zboží na trh do Police. Postupně se začal rozvíjet společenský a politický život. Roku 1868 vznikl čtenářský spolek Hron a 1870 byl založen Sokol. Ve mlýně byla zřízena elektrárna, která od roku 1901 obstarávala veřejné osvětlení v celém kraji. V roce 1904 byla postavena chlapecká škola na náměstí. Od roku 1906 byla v Hronově Dělnická tělocvičná jednota, měla dramatický odbor a jeho činnost se datuje od roku 1906, kdy se v Hronově ustavila odborová organizace textilních dělníků „Unie“. V hostinci na Veselce si vybudovali provizorní jeviště, kde začali s kabaretními a sólovými výstupy, kuplety, skeči, besídkami a v pozdějších letech pokračovali hrami jako Šaldovo DÍTĚ, Sudermannova ČEST, Kischova TONKA ŠIBENICE, Wolkerova POHÁDKA O MILIONÁŘI, KTERÝ UKRADL SLUNCE, a to už na novém jevišti na Prajsku.

V době, kdy hronovští ochotníci se přestěhovali na nové jeviště u Habrů, hrála již třetí generace. Jejím jádrem byli drobní řemeslníci, živnostníci a maloměstská inteligence, tovární zřizenci a dělníci. V této generaci v devadesátých letech se výrazně projevil základ realistického herectví, které již od svých

počátků pěstoval v souboru jejich režisér Knahl. Jeho zasvěcená práce s herci přinesla v třetí generaci své ovoce. Proto také jádrem repertoáru hronovského divadelního souboru byly hry českého kritického realismu. Životní zkušenost herců, smysl pro pravdivost na jevišti, byly motivem pro jejich divadelní vidění. V umění hledali poznání a poučení. Bylo jim blízké, protože jejich myšlení vyrůstalo z lidové tradice, z písmácké hloubavosti a vrozené tvořivosti. Proto jak dramaturgie, tak i herecké ztvárnění dosáhlo vysoké úrovně a přesvědčivosti. K této slavné době jim dopomohlo i to, že brzy pochopili a poznali význam uměleckého díla svého rodáka Mistra Aloise Jiráska a začali jeho hry zařazovat do svého repertoáru. Jeho hry přinesly velké úspěchy. Oni sami si je zamilovali, uměli je zapaměti, splynuli s nimi a staly se součástí jejich života, protože postavy Jiráskových her jim byly známé a důvěrně blízké. S kolika Kuřečkou a Lelky se denně stýkali, s kolika muzikanty z Lucerny sedávali na večerních přástkách u Čejchanů, s kolika mlynáři a vrchními se stýkali v hospodě u Modré hvězdy. Přiklonili se k Jiráskovým hrám ze zdravého patriotizmu, ale hlavně pro pravdivé a realistické zpodobování jednotlivých lidských osudů. Zamilovali si je, protože jejich životní zkušenost, smysl pro pravdu na jevišti a především pak písmácká tradice a hloubavost byly tou citlivou půdou pro pochopení Jiráskových her. Hned na počátku devadesátých let uvedli VOJNAR-KU, KOLĚBKU, OTCE, EMIGRANTA. Největší událostí a svátkem diváků z Hronova i okolí bylo v roce 1906 uvedení Jiráskovy LUCERNY. Byla to událost, o níž se pak ještě dlouho mluvilo. Hra byla šestkrát opakována. Svátkem bylo představení i pro herce. Premiéra v roce 1906 byla ve Slávii a roli pana Franca hrál pozdější projektant Jiráskova divadla, ing. arch. Jindřich Freiwald.

Jirásek na svoje divadelní začátky a své hronovské ochotníky nikdy nezapomínal, ani když byl slavným autorem Národního divadla. Pomáhal jako režisér, radil a vážil si svých divadelních začátků v Hronově. Patrně také proto, že jeho první láska vzplanula v zákulisí hronovského divadla, kde se zamiloval do dcery hudebního skladatele Jana Knahla. To bylo také příčinou, že ve svém prvním románu Skaláci vylíčil krásnou, ostýchavou a vroucí lásku Jiřího Skaláka k Lidušce.

Hronovský divadelní soubor všechny oslavy, které byly pořádány na počest A. Jiráska, spojoval s divadelními představeními. Při oslavách Jiráskových 50. narozenin, k nimž složil Jaroslav Vrchlický slavnostní proslov, sehráli ochotníci ve Slávii za autorovy účasti VOJNAR-KU. Oslavy Jiráskových šedesátých narozenin v roce 1911 se zúčastnilo 5000 divadelníků. Slavnostního představení LUCERNY se zúčastnili i hosté z Národního divadla i se svým ředitelem F. A. Šubertem. Zvlášť významné a slavnostní byly Jiráskovy 67. narozeniny v roce 1918, těsně před převratem, kdy mu přišli účastníci poděkovat za jeho statečnost, projevenou v „manifestu spisovatelů“ a v „národní přísaze“ roku 1917.

(pokračování příště)

JOSEF VAVŘIČKA

Do Litvy za blokády

HISTORIE K POUČENÍ VHODNÁ
O TOM, KTERAK SE DĚTSKÉ
DIVADLO Z OSTRAVY
AŽ DO LITVY VYPRAVILO,
CO VŠECHNO TAM ZAŽILO
A JAK SE U VESELÉ MYSLI
ZPĚT DOMŮ NAVRÁTILO

Kapitola první — jak se jezdí do Litvy v době blokády

S vírou, odvahou a drzostí. S tímhle zájezdem na začátku nikdo nechtěl mít nic společného. Všichni měli za to, že dětské divadlo v Litvě za zhlédnutí nestojí a za tu cestu už vůbec ne. A pak, v době blokády se přece do Litvy jet nedá, tak oč se vlastně snažit? Tam by jeli jen naprosto nezodpovědní šílenci. A právě ti se našli — šílenci, i když ne nezodpovědní. Byli to členové dětského dramatického seskupení v ostravském Divadle Saši Rycheckého. Ti uvěřili ujišťování Litevců, že přece nebudou zvát české hosty do míst, kde není bezpečno. A navíc děti. Přestože jsme zažili rok 68, uvěřili jsme Litvě. A také proto, že listopadová revoluce u nás proběhla tak nekrvavě.

Nutnou podmínkou k tomu, že jsme vyjeli, byla především odvaha všech. Hlavně ovšem rodičů.

Kapitola druhá — informativní o tom, jaká je dnes Litva. Vlastně co jsme z ní stačili objevit a poznat za těch čtrnáct dní, co jsme tam byli.

Litva je čistá, zelená, placatá a vnitřně pevně odhodlaná. Je to opravdu v mnohém stejná „krevní skupina“ s naším listopadem, i když možná je ještě klidnější a odhodlanější. Také jejich cesta je časově výrazně náročnější. Litva nyní, v roce 1990, znovu prověřuje účinnost postupů Mahátmy Gándhiho — vědomě jde za svou svobodnou výtouženou cestou nenásilí. Nenařazili jsme na rysy přehnaného nacionalismu. Možná jsme měli štěstí na dobré hostitele. Možná je to tím, že nejsme jejich přími sousedé. Myslím si, že litevský nacionalismus je jen projevem národa, který ví, že musí mít své národní kulturní kořeny, nebo jinak zahyne.

Kapitola třetí (malá) o dvojí patetičnosti

První — nelitevská

V Brestu je z pevnosti vybudován ohromný památník těm, kteří jej na základě Stalinovy nesmyslné strategie hrdinně v průběhu vlastenecké války bránili. Vstupní branou je obrovská betonová pěticípá hvězda, zasazená do bastionu pevnosti. V ní nepřetržitě zní hrdinná píseň vlastenecké války. Když jsme se navraceli z

prohlídky zpět, předešla nás asi třicetičlenná skupina tak čtrnácti až patnáctiletých chlapců. Bez jakéhokoliv pokynu — ostatně neměli s sebou žádného dospělého vedoucího — se v bráně sešikovali do pěstíupů a slavnostním parádním vojenským krokem jí prošli. Na tvářích měli ostých, ale i odhodlání. Zarazil mě ten spontánní vojenský šik mladých chlapců v roce 1990.

Druhá — litevská. Na místě, kde ve čtyřicátém zastřelili všechny, kteří uměli číst a psát — inteligenci — je jednoduchý dřevěný kříž. A černá stuha ovinutá okolo stromu. To je vše. Všichni obyvatelé města o tom místě vědí a jdou-li okolo, upraví květinu u kříže. Nic víc.

Kapitola čtvrtá — dlouhá — o tom, jaké je divadlo hrané dětmi v Litvě a na jaký festival jsme vlastně byli pozváni

Při povídání o amatérském divadle je nutno vědět, že v celém SSSR je malá síť profesionálních divadel doplňována amatérskými divadly, jež mají odborné profesionální vedení. Většinou se jedná o dva pracovníky, režiséra a zároveň i pedagoga, a druhým převážně bývá výtvarník-scénograf. Získá-li amatérský soubor výraznější umělecké úspěchy, je možno počet profesionálních pracovníků zvýšit. Tento systém platí i pro divadlo hrané dětmi. Obdobu našich dětských dramatických kolektivů zde nenajdeme.

V Kretingze, kam jsme byli pozváni (v městě na úrovni našeho okresního), je centrem divadelního dění dětský divadelní soubor ATžalynas, který má za povinnost kromě práce s dětmi v divadelním souboru zajistit pravidelné hraní pro děti ve městě. Jelikož měl vedoucí souboru A. Verbutas dost energie a nápadů, začal od roku 1979 pořádat vždy jednou za dva až tři roky festival dětského divadla pro všechny tři pobaltské republiky. Dost důležitým impulsem k festivalům byla i skutečnost, že Moskva při pořádání podobných akcí na pobaltské státy tak trochu zapomínala. (Kretingský dům kultury má pro festival dobré zázemí a i na naše poměry velice dobře vybavený divadelní sál. Jen na rampě je přes 60 reflektorů a sál pojme 500 diváků. A má dobré divácké zázemí, které se pravidelnou divadelní činností souboru vytvořilo. Sál byl na všech představeních téměř vždy naplněný — a to na tzv. „volnou kasu“.)

Letošní VI. ročník — ATŽALYNO SCENA 90 — byl poprvé doopravdy mezinárodní, neboť měl jako čestného hosta festivalu DIVADLO z Ostravy. Na tuto trůfalost malé pobaltské republiky — a ještě k tomu v době blokády — se přijeli podívat profesionálně i ze samotné Moskvy. Čechoslováci v Litvě v roce 1990 a na festivalu! Nemohli pochopit, jak jen to ta Litva dělá.

Pro ně, ale i pro ostatní soubory zařazené do programu, byla inscenace Saši Rycheckého NEVYPLAZUJ JAZYK NA LVA (připravená podle textů D. Hévieria) velice výrazným kulturním šokem. (O inscenaci i o souboru si lze více přečíst v AS 5/90.) Inscenace vznikající na základě dětských dramatických her s textem jim připadala v konfrontaci s ostatními soubory jako veliké otevření divadelního prostoru dětské hravosti, dětské psychice a dětské divadel-

ní fantazii. A jelikož u mnohých bylo v živé paměti vystoupení brněnského Pirka (bylo hostem zatím jediného pokusu pořádat festival v centru Litvy ve Vilniusu) začalo se velice vážně hovořit o české herecké dětské škole. Zákonitě po prvním vystoupení začaly přicházet prosby o další. Účast na festivalu se ostravskému Dividlu rozrostla v malé umělecké turné. Soubor hrál nejen znovu Hévieria, ale i kratší Terezku. Na závěr přišlo pozvání litevské televize k záznamu celého představení a ještě následné besedy s jeho tvůrci. Shrnutí — celý soubor Dividla proměnil svůj pobyt v misijní divadelní putování. Vlastně to byla nepřetržitá dílna dramatické výchovy, neboť v Dividle mnohé běžné denní situace jsou řešeny a vykonávány dramatickou hrou. Toho nebyli ušetřeni ani členové ostatních souborů. Ani dospělí. Buldozer Saša Rychecký (jak byl kýmisi pojmenován v Kaplicích) opět nebyl k zastavení. Opět ku prospěchu všech.

Jaký charakter měl celý festival? Na programu se objevily inscenace dvojího typu: první určené dětským divákům, druhé určené dospívající mládeži — to jest připravené staršími členy souborů pro vrstevníky. O těch ale zvlášť. Rychlé vymezení by v naší „amatérské divadelní řeči“ znělo: Kaplice, Písek, Stráž pod Ralskem a Chrudim dohromady. Tím, že nutnou podmínkou existence souborů je pravidelné hraní pro děti, je samozřejmě, že v programu převažovaly výpravné „celovečerní“ inscenace. Velice výrazným prvkem všech inscenací byla barevnost (výtvarník je druhým profesionálem v souboru), pohybová stylizace (dětí hrají i dospělé postavy, a proto je nutno najít inscenačně herecký klíč) a humor. Vše směřuje k výrazně emotivní divadelnosti. Takto pojatá práce v některých případech přinesla velice pozitivní výsledky, ale na druhé straně i výrazný omyl balancující na hranici nevkusy a podvodu na dětech. Ověřilo se zde, že lze s dětmi vytvořit dvouhodinové divadelní představení klasického pohádkového průběhu, které bude živé, dynamické, divadelně na výstost účinné a přitom bude respektovat míru možnosti dětského „herce“. Zde je velice účinným prostředkem humor a hravá komediální nadsázka. Inu kdo umí. . .

Kapitola pátá — o tom, v jaké vážnosti mají v Litvě kulturu

Litva ví, že identita a integrita národa je faktor, který jí umožnil přežít až do dnešních dnů. Zrovna tak dobře ví, že kultura v tomto procesu má své nezastupitelné místo. Místo velice důležité, které umožňuje regeneraci sil a zároveň prověřuje správnost kroků, které vedou k samostatnosti. Proto nás nepřekvapilo, že ve Vilniusu v květnu 90 byl uspořádán Kongres o litevské kultuře. Kongresové jednání se zaměřilo na všechny živé a hlavně neoficiální kulturní organizmy. Pracovně bylo rozděleno na tři okruhy problémů. První zahrnoval objasnění deformací předchozího období, příčiny otržení kultury od etnických skupin, formy obnovení a osvození tvůrčí síly, priority kultury, práva tvůrce, záštitu a decentralizaci tvorby. Třetím okruhem měly být návrhy konkrétních kroků. Zde se jednání zastavilo. Jak na jedné straně pomáhat a na druhé osvobodit? Jak zaručit, že forma pomoci nepřeroste v další státní strukturu, která bude už jen tvorbu brzdit a uzavírat? Stejně otázky a stejné problémy jako u nás doma. A řešení nalezeno nebylo. Pouze se

vytvořily pracovní skupiny, které budou připravovat nové zasedání. Přitom se ale stačilo vydat memorandum o deformacích v kultuře a byla ustanovena Rada kultury jako protiváha ministerstva, která bude zastupovat všechny složky národa.

Kapitola šestá

o tom, jak dospívající děti zaskočily své souborové vedoucí, čili o tom, jak převést děti v divadelní práci z období dospívání do dospělosti

Vstupní informace: V programu festivalu se objevily dvě inscenace, o kterých nikdo nic nevěděl; ani pořadatelé, ani vedoucí souborů. Byly to inscenace, které si připravili již skoro dospělí členové dvou různých souborů jaksi na protest i jako prověření svých tvořivých sil a svého vidění divadla. Na festivalu měly obě inscenace premiéru. Mnozí z tvůrců už skoro ztráceli víru, že se jim podaří práci dokončit včas. Podařilo se jim to a my jsme byli velice rádi, že jsme je mohli vidět. První z nich byla současná paralela k evangeliím, hraná na střeše kulturního domu. Inscenace plná dnešní muziky a vizuálních obrazů. Druhá byla obrazovým podobenstvím o mocenském a etickém dění v posledních měsících v Litvě. Podobenství budované důsledně jen prostřednictvím zvuků, výrazné herecké a výtvarné stylizace. Podívaná plná divadelní magie a strhující imaginace.

Obě inscenace zaskočily jak pořadatele festivalu, tak vedoucí souborů. Některé více a některé méně — nebo to nedali tak na sobě znát. Jsou přece profesionální divadelníci. Byly ale velkou inspirací pro ostatní — českou výpravu nevyjimaje. Po druhém představení začala velice zajímavá litevsko-česká pracovní porada. Jakým způsobem vlastně převést dětského divadelníka do jeho divadelní dospělosti? Zase v zjednodušené mateřštině — jak zajistit plynulý přechod od Kaplice k Písku. A kdy vlastně. Zdá se, že dítě potřebuje neustále divadelní práci o krok vpřed, o kousek nad své přiznané možnosti. A zde se velice často může zapomenout, že v jistém věku se proces výrazně zrychluje. Na jedinou divadelní či dramatický kolektiv může zaskočit nutnost dospělého a nekompromisního pohledu na svět a hlavně na charakter divadelní práce. Divadlo se zde výrazně na světlo. Stává se výstředním uměleckým jazykem dospívajícího. Jazykem, který si on sám vědomě tvoří pro svou potřebu komunikace. Velice důležitý proces. A plný dramatických rozhodnutí. Velice nekompromisně se nám připomněl. To, že se současně s litevskou revolucí obrozují tvořivé divadelní síly, je velice pěkným dokladem dorůstání země do samostatnosti a dospělosti. Do samostatnosti divadelní, kulturní i národní. Přijeme ji i divadlu další drzé ratolesti.

Kapitola sedmá — poslední

Jak jsme se po čtrnácti dnech těšili domů? Moc!

Jak jsme jeli a dojeli? Složitě a s problémy, šťastně a v pořádku k plné spokojenosti všech, hlavně rodičů a Saši Ryckého.

Ahoj a ACIU (litevsky děkuji) Litvě a Litevcům!

ALEXEJ PERNICA



Litva nespi Foto JAROSLAV KRATOCHVIL

Premiérové publikum bylo šokováno

(TŘI OTÁZKY PRO J. SLAVUTINA, REŽISÉRA ROŻEWICZOWY KARTOTÉKY V SOUBORU MGU)

Soubor moskevské univerzity, zkráceně MGU, je nejstarší ruský amatérský soubor: vznikl v roce 1878. Od té doby zažil chvíle vzestupů i krizí. Působili tu významní režiséři. Např. Mark Zacharov zde v 60. letech režíroval Švarcova Draka a Gogolovu Zenitbu. Soubor spolupracoval se Sovremennikem a s Divadlem na Tagance. Dnes stojí v čele J. Slavutina, režisér představení Rożewiczowy Kartotéky, které jsem zhlédla (soubor s ní hostoval i u nás; zúčastnil se také svitavské přehlídky v roce 1987). Text Kartotéky prošel výraznou dramaturgickou úpravou. Akcent kladený na válečné reminiscence přesouvá režisér na etické otázky. Do hlavní role bezejmenného hrdiny šťastně obsadil S. Lučka, bývalého fyzika, který vystudoval divadelní fakultu a dnes pracuje jako profesionál. Vytváří svou postavu hrdiny s širokým spektrem nálad a emocionálních stavů. Soubor předvádí syntetické divadlo, kde má pohybová i hudební složka významotvornou funkci. Mladí herci hrají s maximálním nasazením. Předností je zdůrazněná divadelnost. Soubor potvrdil svou pověst špičkového amatérského divadla a přinesl netradiční pojetí polského absurdního dramatu.

Zeptala jsem se J. Slavutina:

PROČ JSTE SI ZVOLIL PŘÁVĚ TUTO HRU?

Naše inscenace by nemohla v období brežněvovské stagnace vzniknout. Vybrali jsme si tu hru proto, že nemáme zmapované pole absurdní dramatiky. Bezobsažná absurdita nám není blízká, hledáme pro sebe novou estetiku a pátráme různými směry. Po léta u nás vládla uniformita a dnes se pokoušíme o mnohostrannost, rozmanitost žánrů i stylů. Příznám se, premiérové publikum bylo šokováno, ale postupně naše inscenace nachází stále větší ohlas.

Členové souboru jsou „domovem“ na deseti fakultách naší univerzity. Především jsou to studenti matematiky a fyziky a dalších exaktních věd. Studenti humanitních oborů berou tuhle činnost příliš profesionálně. Naopak ti druzí ji chápou jako způsob sebevyjádření. Já sám jsem původním povoláním matematik, ale už osmnáct let se věnuji divadlu. Někteří naši studenti pomýšlejí na další studium na divadelní fakultě. Pokoušíme se o profesionální přístup k divadelní práci. V poslední době uvádíme hry nových dramatiků, např. jsme inscenovali Podivnou ženskou N. Sadurové nebo dramatizaci tří povídek T. Tolstého. Spolupracujeme s neznámými básníky. Máme hudební skupinu a často spojujeme poezii s hudbou. Hodně jezdíme i na pohostinská vystoupení do jiných měst a do zahraničí.

CO PODLE VÁS STOJÍ ZA POZORNOST V DNEŠNÍ DIVADELNÍ MOSKVĚ?

Vasiljevovo studio, studio Člověk a Divadlo plastické improvizace O. Kiseljova. Z režii — Viktukova inscenace Genětových Služek v Rajkinově studiu a jeho režie Faidry V. Cvetajevové v Divadle na Tagance. V Moskvě působí klub poezie — novou básnickou vlnu představuje V. Korikija. Nám je velmi blízký i Mark Šatunovskij.

KTERÉ VAŠE PŘEDSTAVENÍ MĚLO V POSLEDNÍ DOBĚ NEJVĚTŠÍ OHLAS?

Groteskní montáž Strašný člověk o Stalinovi a Berijovi.

Připravila ALENA MORÁVKOVÁ

Divadlo ve školském systému období renesance a baroka (2)

(POKRAČOVÁNÍ)

Rutinovaný a v církevní a antické literatuře obeznámený autor si vybral pro tuto příležitost apokryfní příběh o Tobiašovi a jeho synovi Tobiašovi mladším. Oba bohabojní mužové jsou pronásledováni osudem, za jejich ctnost však se jim dostane odměny. Otec záračně nabude zraku a syn získá ruku (a majetek) krásné, ctnostné a rovněž trpce zkoušené Sáry. Děj má půvabné, až pohádkové motivy, záznaky a kouzla, která provozuje v lidské podobě z nebe seslaný archanděl Rafael. Jeho protihráčem je ďábel Asmodeus, jeho pomocníky jsou čerti, proradní sloužící a nevěrní přátelé.

Dingenauer ve své hře projevil značný smysl pro dramatický spád, vynechal z předlohy nedramatické epizody a soustředil se na efektní, napínavé a také dojemné epizody. Domýšlel duševní stav hrdinů, řešil ho však pouze jednostranně, neaktivně, pouhým odevzdáním do vůle boží. Hra byla protkána množstvím paralel a narážek na příležitost, k níž vznikla, byla v ní řada holdovacích momentů a blahopřání novomanželům v hledišti.

Z našeho dnešního hlediska hra působí nabubřele a nezázivně, přesto jistě byla příležitostí ke vzniku atraktivního – v soudobém slova smyslu – divadla s uplatněním výrazných kostýmů, scénických efektů, a v neposlední řadě příležitostí, aby se blýskli mladí herci – studenti. Zahráli si důstojné role obou Tobiašů, trpící Sáry nebo Rafaela, mohli se uvolnit v lidových postavách a při sborových tancích (chlapci – studenti tančili co židovské dívky nebo Múzy). Také ďáblové byli asi zábavní a komicky působil i vlídný a povídavý Bůh, který byl také ztělesněn na scéně.

Zajímavé je na hře, předvedené v únoru 1616 na kroměřížském zámku, biskupově rezidenci, že to bylo představení „zájezdové“. Olomoucká kolej přijela složit hold svému patronu a hrála nejspíše v jednom ze sálů jeho dnes již zaniklé rezidence. Tam bylo pravděpodobně utvořeno jeviště obvyklého školského typu – proscénium

s komorami v pozadí, vykryté koberci či závěsy. Jevišť bylo simultánní, spoléhalo se na fantazii diváků i slovní dokreslení scénérie. Scénu osvětlovalo denní světlo, používaly se i pochodně, na scéně se ozývalo hřmění a pekelný ryk, herci používali efektních rekvizit a divák nebyl věru zkrácen ve své touze po podívané. Vzdělané publikum si také přišlo na své, když vychunávalo plynulé latinské verše a oceňovalo spíše řečnické než herecké schopnosti aktérů.

Soudobé profesionální scény nebo bohaté koleje ve městech měly ovšem už bohatou výpravu s perspektivní scénou a divadelními stroji. Kroměřížská hra byla uvedena v improvizovaných podmínkách, byla však také finančně nákladná. Na svatebních oslavách, které byly zároveň i propagací vlivu a moci katolíků, se přesto nesmělo šetřit. Ostatně nebylo proč – rodiny tak významné a protěžované si na nedostatek nemohly stěžovat.

Vždyť mladý novomanžel Lobkovic byl z rodiny samotného nejvyššího kancléře Zdeňka Viléma Popela z Lobkovic, muže, který se také – svým způsobem – zapsal do dějin českého divadla. Roku 1614, dva roky před oslavným představením kroměřížským, vyšel v Praze nákladem Samuela Adama z Veleslavína jiný divadelní text. Že vyšel, bylo do značné míry gestem vzdoru nekatolíků, respektive jejich vzdělaneckých vrstev, a zcela jistě odrazem změněných společenských poměrů a uvolněnější situace pro nekatolíky. Vždyť již za dva roky dochází k pražské defenestraci. Autorem textu byl ve své době slavný humanista, pedagog Karlovy Univerzity, literát, jehož pohnuté osudy zpracoval Z. Winter – Johannes Campanus Vodňanský. Dílo neslo název Břetislav, nová komedie. Mistr určitě netušil, že vytvořil dílo, které založilo pro českou kulturu typický žánr, žánr dodnes oblíbené a autory i diváky fascinující historické hry. Daleko spíše cítil zadostiučinění, že jeho „comœdia“ konečně našla cestu k veřejnosti.

Břetislav byl totiž hotov již v roce 1604 a zdaleka nebyl určen k pouhému čtení. Naopak – hra už byla rozepsána do rolí, probíhaly pilné zkoušky, celá akademická obec Karlovy Univerzity žila přípravami na slavné provozování. Bylo už určeno datum – 16. srpen, doba beání, zápisu studentů, kdy probíhaly slavnosti více i méně důstojné. I účinkující už byli známi. Ženské role měli hrát studenti, hlavní role mužské byly obsazeny absolventy – učiteli pražských nižších škol. Hrát se mělo na dvoře Rejčkovy koleje (na místě dnešní Bartolomějské ulice) na jevišti terentiového typu, tedy velmi prostém, zato však v bohatých kostýmech, s rekvizitami vypůjčenými na radnici (zbraně) a s hudbou. Zájem diváků byl velký. (Zachovala se dokonce zpráva o tom, že jakýsi měšťan vedl spor s univerzitou, neboť si ve zdi svého domu, sousedícího s univerzitními pozemky, dal prorazit okno, aby se mohl dívat na provozované komedie.) Uprostřed příprav však přišel náhle z nejvyšších kruhů zákaz hru uvést.

Iniciátorem byla bezesporu katolická klika u dvora, především nejvyšší kancléř Lobkovic. Utrávkistická Karlova Univerzita mu byla trnem v oku a na začátku 17. století sílil tlak katolické církve. Univerzitním mistrům na provozování hry ovšem velmi záleželo, vedli tedy opakovaně jednání s kancléřem. Museli vyvracet jeho argumenty, že hra je oslavou svatokrádežného zločinu (únos Jitky), že hanobí císaře a

„lid bouří“, ale marně. K velkému obecnému zklamání museli mistři ustoupit a hra se své premiéry nedočkala. Až po deseti letech vyšla tiskem a zachovala se jako dokument uměleckého a politického ovzduší doby. V předmluvě je na události roku 1604 zřetelná narážka.

Proč hra tak pobouřila nejvyššího kancléře? Autor vyšel ze soudobých historických pramenů, z Hájka z Libočan a Du-bravia, z nichž Hájek byl přesvědčený katolík. Téma bylo zdánlivě nevinné – kníže Břetislav se vydává do světa, aby si dobyl jména, v Rezně spatří císařovu dceru Jitku a rozhodne se ji unést. Na čin odpovídá císař tažením do Cech, ale Jitka otce uprosí a hra končí smírem.

Katolické kruhy však správně vycitily, že Kampanovo pojetí je zaujatě vlastenecké, neboť strani sympatické české straně proti německé, že oslavuje Břetislava jako „českého Achilla“ a s pýchou se hlásí ke slavné minulosti svého národa. Plánované uvedení této hry na půdě opoziční univerzity bylo také výmluvné. . .

Samozřejmě tvrzení o bouření lidu bylo přehnané. Hra byla v první řadě latinská, tedy obecnému lidu nesrozumitelná a navíc svým stylem se nevymykala soudobé školské produkci. Autor se chtěl blýsknout svou učeností a literární obratností, formoval tedy své postavy podle antických schémat (dvojice povahově protichůdných bratrů, komický žravý sluha apod.) a text přeplnil citáty z Plauta a Terentia. Projevil také málo dramatického talentu, nedokázal odlišit postavy jazykovou rovinou a neuměl vystihnout jejich duševní vývoj, leda v dlouhých monologických popisech. Styčné body mezi dilem utrakvistického mistra Kampana a hrou jezuitu Dingenauera by bylo možno při podrobném rozboru snadno nalézt. Jezuita dokonce projevil větší smysl pro divadelní podívanou. Kampanus však svou hrou vyjádřil hlubší záměr. Hra nechce být jen výrazem holdu a prostředkem školní výuky, ale také vyjádřením názorů a životního postoje.

Krátce poté už měli oba dramatici jiné starosti. Vypukla válka, země se definitivně rozdělila ve dva tábory a jak známo – „mezi zbraněmi mlčí Múzy“. U divadla, tak úzce žijícího i zanikajícího se svou současností, platí tato stará moudrost dvojnásob. Paradoxně však válečná doba dala světu osobnost, která pochopila velkou a tak málo využívanou možnost divadla jako součásti výchovného procesu. Můžeme být hrdí, že touto osobností byl český rodák, který nikdy neztratil svou národní identitu – Jan Ámos Komenský.

(pokračování příště)
LIBUŠE ZUŠÁKOVÁ

Divadelní jarmark na Kampě

Amatérská divadelní asociace uzavřela sezónu ve dvou posledních víkendech divadelním jarmarkem na Kampě. Naše redakce se přišla podívat v neděli 24. června. Náměstí pod Karlovým mostem bylo ohraničeno dvěma stolkami se vstupenkami a dvěma pódii, na nichž se střídaly soubory: V ten den Reflektář (Dočekalův



Knut, Norsko



Pavlinka Machová

Všechna představení trpěla v to odpoledne stejnými neduhy. Oplývala mnohmluvností, jejíž dopad na diváka se v plenéru míjel účinkem. Kousky byly nehluboké a slovní humor k posluchačům doléhal jen zřídka. Herci stavěli na jednoduše stylizované deklamaci, k herecké akci si nevybudovali prostor. Chudé kostýmy a naprostý nedostatek vizuálních efektů a scénických překvapení připravily soubory o devizu, bez nichž se tento žánr těžko obejde.

Ale každá zkušenost je k něčemu dobrá a ta první obzvlášť. Svůj společenský úkol Jarmark nepochybně splnil. S úkoly uměleckými nechť si pořadatelé a soubory lámou hlavu v příštích týdnech a měsících.

A jaké dojmy si odnášejí pořadatelé — funkcionáři ADA?

Foto ZUZANA KOPRIVOVÁ

kůň), Alfa Omega (Černý den na Tolštejně) a Studio Radarda (Ubu v Čechách). Uprostřed hrál M swing kvintet, hudební skupina divadelního souboru Máj. Kolem stánky s keramikou, uměleckou fotografií, sladkostmi a moravským vínem. Atmosféra příjemná, lidí dost a nespřchlo.

Zajímalo mě, co si myslí diváci o této podívané, ještě nedávno v centru města těžko myslitelné. Oslovila jsem některé z nich a položila jim jedinou otázku.

JAK SE VÁM TU LÍBÍ?

Knut, Norsko:

Procházím se po Praze. Je to krásné, že se vůbec něco děje. Nerozumím tomu, co říkají, a zatím jsem se ani nesoustředil. Dokonce jsem ani neplatil, nějak to vyšlo. Líbí se mi tu.

Kristina a Aleš Jarošovi, Praha:

Lidi tady jsou, tak to bude něco zajímavého. Ještě jsme do toho nepronikli.

Manželé Štovičkoví, Praha-Lužiny:

Dobré. Nikdy jsme nic podobného neviděli. Je to oživení.

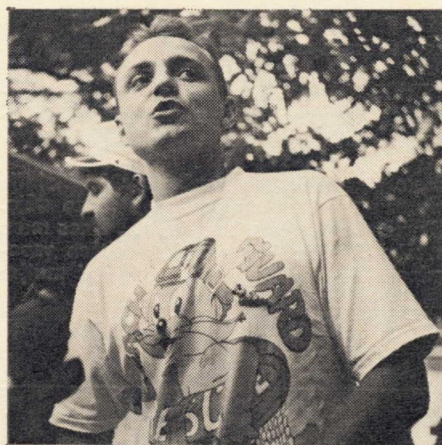
Pavlinka Machová, Praha-Jižní město:

Líbilo se mi to a vůbec jsem se nebála.

Jan Strejcovský, prodavač u stánku s oběsterstvením:

Je to strašně roztržitěné. Chtě nechtě srovnávám s klasikou divadelní pouť a tam je toho hrozná spousta. Třeba Ubu v Čechách ... To se přece nedá hrát venku. Venku by se mělo hrát něco úpl-

Pavel, Praha



Jan Strejcovský

ně jiného. A spousta souborů na to vůbec nemá.

Pavel od stánku s moravským vínem:

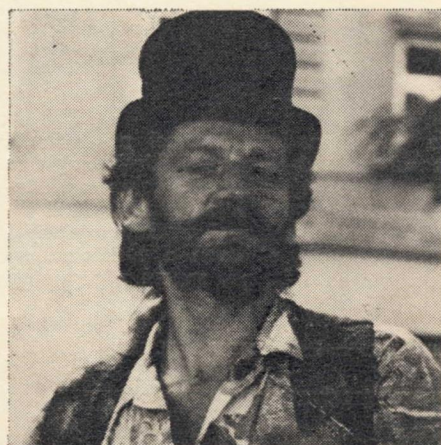
Mně to připadá dobré. Z amatérských souborů tu asi nic lepšího není. Asi nemají zájem. A lidi si v tomto systému zvykli na málo.

Pavel, Praha:

Mně to připadá zábavné. Nemám s pouličním divadlem zkušenosti. Jsem tu na procházce s dítětem a holčička se baví.

S pouličním divadlem máme všichni nedostatek zkušeností — diváci i tvůrci.

František Mikeš



Pavel od stánku s moravským vínem

František Mikeš, místopředseda:

Co jsem si od Jarmarku sliboval? Především jsme chtěli sdružit amatérské soubory ke společné akci. Podařilo se, i když se přiznám, že jsme očekávali početnější účast. Celkem se přihlásilo 12 souborů. Hlavně jsme chtěli získat zkušenosti. Na podzim plánujeme podobnou akci na Jižním Městě. Včera jsme měli smůlu. Pršelo a museli jsme program zkrátit na 2,5 hodiny. Je zapotřebí, aby se představení střídala v rychlém sledu. Až do této chvíle se nám to dařilo, teď vznikla první pauza. Takový podnik vyžaduje od souborů perfektní kázeň a k té bych měl občas výhrady. Ale chápu to jako generálku na hronovskou pouť.

Lenka Smrčková, redaktorka novin ADA:

Do celé věci dost vidím a představovala jsem si ji trochu jinak. Objevily se chyby, kterých bychom se napříště chtěli varovat. Náš soubor (Reflektář) se nechce věnovat pouličnímu divadlu soustavněji. Dělalí jsme akci jen pro ADA. Chceme hrát arénové divadlo, při němž je užší kontakt s divákem.

Ota Smrček, člen správní rady ADA:

Pro nás je jarmark něco nového. Je to divadlo jiného typu než na jaké jsme zvyklí a stejně nové je i pro většinu souborů. Jako funkcionář ADA jsem spokojen, ale vše je poznamenáno tím, že začínáme.

A tak v budoucnu, milá ADO, zlomte vaz!

Připravila EVA ROLEČKOVÁ



V rolích politiků

seminářů i ze stránek Amatérské scény. Většinou naši známí vystupovali v roli mluvčích. A je to zřejmě přirozené. Jsou zvyklí pracovat se slovem, není pro ně problémem veřejně vystoupit. Jsou to lidé aktivní a není jim lhostejné, v jakých podmínkách žijí oni i jejich okolí. Jsou to lidé tvořiví a jako takoví se neobejdou bez svobody. Celá léta se ke společenskému dění vyslovovali divadelními prostředky a ono vyjadřování bylo výrazným rysem našeho amatérského divadla minulých let. Když se tedy naskytla příležitost, vyměnili jeviště za tribunu s mikrofonom a vystoupili proti politickému útlaku, který tak dlouho – i když nikoliv trpně – snášeli. Většinou se nechtějí věnovat politice natrvalo. Chopili se svých rolí politiků jen z nutnosti, jaksi na záskok. Nebyly to však role bezvýznamné a proto nechceme, aby za čas upadly v zapomnutí. Vždyť i ony dotvářejí profil amatérského divadla naší doby.

JAK TO VLASTNĚ TENKRÁT BYLO?
zeptali jsme se. Odpovídá

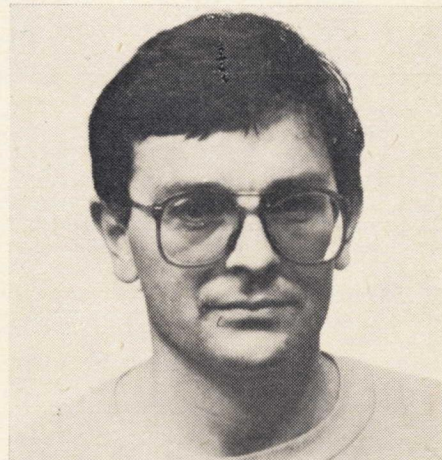
LIBUŠE HÁJKOVÁ, učitelka literárně dramatického oboru LŠU v Jablonci nad Nisou

se po listopadové revoluci náhle ocitli mnozí lidé od divadla. Příklady najdeme na místech nejvyšších, ale nejen tam. Revoluci však nedělali jen profesionální divadelníci. Jak postupně vznikala občanská fóra v krajích, okresech a podnicích, vynořovala se i jména, známá z přehlídek,

Stalo se to všechno strašně rychle. Nejdřív chodily zvěsti o tom, co se v Praze děje. Chyběly informace, kontakty. . . Dnes mám z toho zmatku jen pár útržkovitých vzpomínek. Náš byt se stal na pár dní malým

organizačním štábem. Desítky lidí a spousty telefonátů. Noční porady v neustálých obavách, aby mi nevzbudili dítě. Najednou jsem se našla, jak řečím na náměstí. Nikdy bych to do sebe neřekla. Nikdy jsem se nechtěla zabývat politikou a nechci to dělat ani v budoucnu. V listopadu jsem o tom nepřemýšlela, protože nebyl čas. Člověk dělal to, co bylo potřeba; co kvůli svědomí musel; a co musel kvůli dětem. Moji žáci mě znali a očekávali, že

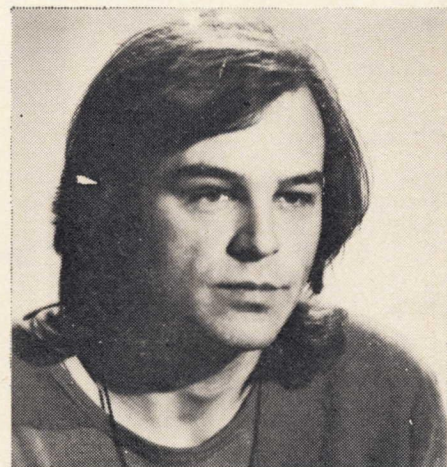
Václav Klapka



Libuše Hájková Foto KAREL KERLICKÝ



Vlastimil Schönplüg



Jaroslav Dejl

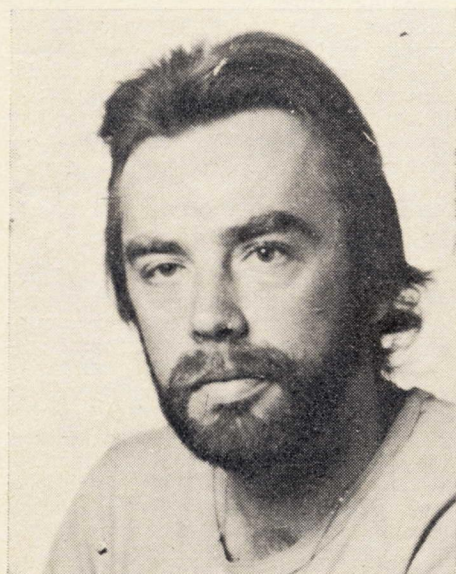


se za svoje nebo spíš naše názory postavím. Kdybych mlčela a zbaběle čekala v koutku, jak to dopadne, zklamala bych je. To jsem si jako pedagog nemohla dovolit. Teď je situace jiná. Dělam ještě poradce pro kulturu, ale ustupuji do pozadí. Musím se věnovat dítěti a vůbec si myslím, že teď by měli nastoupit jiní, kdo do politiky patří a chtějí.

VÁCLAV KLAPKA, režisér souboru **JIRÁSEK** z České Lípy, mluvčí **KC OF** v České Lípě

My ze souboru jsme byli automaticky u zrodu politického dění v České Lípě. V politických názorech jsme měli jasno už dávno. Poprvé jsme – celá parta našeho divadla – přišli na náměstí hned v pondělí po sedmnáctém. Objevili se u nás studenti z Prahy, ze začátku jsme to dělali s nimi, ale natrvalo jsme s nimi počítat nemohli. Ve čtvrtek jsme se sešli u mne v bytě a tam jsme ustavili občanské fórum. V pátek na náměstí jsme to vyhlásili a tak se to stalo věcí veřejnou. V první fázi bylo důležité i to, kdo se nebojí mluvit k lidem. A tady se opět mohli uplatnit lidé od divadla. Postupně se přidávali další a dnes už to vlastně dělam ze souboru jenom já. V současné době jsem ve volebním týmu, kde mám na starosti režii a moderování předvolebních mítinků. Natrvalo asi do politiky nepatřím, alespoň ne do té „velké“. Čtěl bych kandidovat v komunálních volbách a potom pracovat v poslaneckém sboru na úrovni okresu.

Miroslav Anton



Rád bych mluvil do záležitostí kultury, protože tomu snad rozumím.

VLASTIMIL SCHÖNPFLUG, pracovník Obvodního kulturního domu v Praze 4, zakladatel přehlídek **RAMPA**, prodáváč **PNS**, mluvčí Akčního výboru prodáváčů **PNS** a mluvčí **OF OKD** Praha 4

Dlouho jsem mlčel, ještě i po revoluci. A pak jsem najednou měl pocit, že mi ty řeči, co slyším kolem sebe, začínají lézt na nervy. A začal jsem taky hovořit. A protože jsem v podstatě ukecaný člověk, hovořil jsem čím dál tím víc a lidi mě museli poslouchat a tak mi nakonec řekli, jestli bych nechtěl dělat mluvčího. Nevím, jak dlouho to budu dělat, to se nedá na-

plánovat. S největší pravděpodobností tak dlouho, dokud si lidé budou myslet, že bych to měl dělat. Nebo dokud nedojdou k poznání, že jsou mluvčí **OF** zbyteční. Začal jsem mluvit, protože jsem se cítil rozčilený. Jestli se to, co se dnes dělalo, dělalo dobře, to ukáže doba. Když člověk není politik, jedná v mnoha případech i nediplomaticky. Může to být chyba, ale to ukáže čas.

A PRO TEBE JEŠTĚ MEZIOTÁZKU, PROTOŽE DĚLÁŠ MLUVČÍHO NA DVOU ŘECNICKÝCH PULTECH: NENÍ TO V ROZPORU?

Obojí funkce mluvčích jsou rozdílné, ale v rozporu nejsou. Asi proto, že základní problém je dost jednoduchý: Je jim schopnost či neschopnost, ochota či neochota vedoucích odpovědných pracovníků.

JAROSLAV DEJL, učitel z Třebíče, autor a režisér dětského divadla, divadla pro děti i loutkářského souboru, poslanec **ONV**

Jak jsem prožíval dobu po listopadu? To je otázka! Stručně – v jednom kole. Asi jiná situace byla v Praze, jiná na moravském či spíše česko-moravském venkově. Ona je jiná asi dodnes. A v tomto městečku revolučních tradic zvláště. Tedy – především mi listopad přinesl obrovskou duševní úlevu (jako kantorovi obzvláště), dále šoky, když začaly vyplouvat na světlo další a další pravdy o naší minulosti, dále neustálé chození někde, protože jsem se stal předsedou nových učitelských odborů na škole, členem **OF** pedagogických pracovníků okresu, poslancem **ONV** atd. Zasedání **ONV** se mi moc nelíbí, jsou dost stejná jako dříve, a tak jsem se opět stal tím, kdo rebeluje a popichuje. V souborech mě zastihla navíc spousta problémů – školní soubor končí, neboť většina dětí odchází na střední školy (snad některé budou pokračovat). Dramatik – maturoj, Mladá scéna – radí, názorově se někteří rozcházejí, navíc odcházíme ze Sdruženého klubu pracujících. Nemáme kde zkoušet, řešíme tím i nezáměr zřizovatele o problémy atd. atd. Do toho další akce – vystoupení, návštěvy divadel z Belgie, Bulharska, lektorka z Velké Británie Jacqui Home – perfektní seminář dramatu, doma tři děti – tedy pardon děvčata, z nichž jedna končí základní školu – a mám tedy co dělat celé dny a noci. Ale co mě v současné chvíli nejvíc bolí? Že někteří moji spoluobčané se ještě neprobudili, někteří velice rychle opět změnili barvu, plášť i názory a opět jsou ti nejprogresivnější a nejchytřejší. Diskuse a hledání nejlepších řešení s nimi je potom opět problém. Co bude s mými soubory dál? Nevím. Hledám prostory – něco už mám, ale moc to nevyhovuje – snad uskupení lidí se zájmem o umění či co, nevím.

P. S. Vůbec bych býval ještě ve Stráži pod Ralskem nevěřil, že ta revoluce přijde. A tak brzo!

MIROSLAV ANTON, redaktor Čs. rozhlasu v Plzni, donedávna (1989–90) krajský metodik pro amatérské divadlo v Západočeském kraji, mluvčí **KC OF** v Západočeském kraji

(Úryvek z imaginárního deníku)

... ten večer 18. listopadu. V plzeňském divadle se očekává premiéra Shafferovy Černé komedie (sic!), začíná se o čtvrt hodiny později, hadr jde nahoru a místo

prvních slov hry se dozvídáme o tom, co se stalo den před tím v Praze. Ten večer se ještě hraje, ale první repríza už se jede podle scénáře z Realistického divadla... Heleďte, já vim, že dáváte dohromady nějaké psaní o tom, jak se na tom revolucenění podíleli amatérští divadelníci. Já jsem o tom post factum přemýšlel (dokonce se snažím pořádkem a mám za to, že to zase až tak složité není. Já jsem si to rekapituloval: To máme vlastně takové pouliční divadlo, ne? Kdo by si rád nezkusil vystříhnout nějaký ten monolog před obecnstvem, u kterého se dá předpokládat, že diváci jsou na jeho obsah naladěni, když ne komedianti? Komedián, kterého ještě navíc láká improvizace a nejasno, kdy nad tím vším může padnout znovu železná opona, se do toho dokonce vrhne po hlavě a už moc nepřemýšlí o tom, jestli by to náhodou nemohla být jeho poslední role. To tak nějak opravdu dochází až potom, teprve dlouho po generální stávce si uvědomíte, že ti, co vás fotografovali z oken a balkónů, tam nejsou proto, aby vaše fotografie druhý den vyšly v nějaké divadelní revue ověčený chvalozpěvy o tom, jak skvěle jste tu roli zvládli. . . Dokonce si na ty pány dovolíte od mikrofonu nějaký ten špilec, obecnstvo i ve nadšením nad tím „aktuálním oslovením diváka“, ti pánové se na vás taky smějou a je to vlastně taková společenská sranda. . . Někde za vašimi zády mezitím další snaživí ochotníci tůrují motory, aby byli včas v Praze a pomohli netalentovaným šmírákům v Hauptkäch zachránit beznadějnou sračku alespoň svou přítomností v komparsu navlečeném do šedivých uniforem. No a to je furt divadlo, ne? Tak mezi tím vším lítáte, píšete si na koleně texty, protože víte, že tohle obecnstvo vám odpustí, že neumíte roli nazpaměť, děláte režiséra, inspicienta a technikaře najednou a říkáte si: ještě tohle je třeba vylepšit, tobě můžeme dát zítra kládu, protože ty to utáhneš, ty se nezlob, ty už se z tý šarže nedostaneš, no a nejste v tom pochopitelně sám, protože těch talentů pouličního tyjátru je spousta. . . Dokonce taková spousta a tak talentovaných, že když skončí jedno z dějství (já nevím které, ale tenhle kus se bude hrát určitě dál), tak najednou zjistíme, že tenhle plzeňský ansámbl to vyhrál v divácké anketě, protože mu dali v hlasování 68 % . .

Že prý v divadle taky motivace a tak. . . Já jsem na tu svou motivaci přišel až později. Já si na to „proč i já“ odpovím takhle: Byla to moje osobní splátka za dluh, na kterém jsem se svým šmíráčtívkem podílel taky. Když jsme jezdili v listopadu a v prosinci po venkovských stacích, stalo se mi, že se mě jeden takovej koumes divák zeptal: „Co jste po republice udělal, že tady teď vedete takový řeči?“ Tak jsem řekl, že vedu takový řeči proto, že jsem toho doted opravdu moc neudělal. Nepodepsal jsem Chartu 77, síce jsem neposluhoval a myslel (někdy i dělal) jsem si své a rozhoupal jsem se až loni v květnu, kdy jsem podepsal Několik vět, ale. . . Nějak mi prostě přišlo, že už bylo načase. . . To máte tak, když se začnete přehrávat z mladých blbečků do. . . Tohle si doplňte sami, ale až po přestávce, zatím nevím, co vlastně hrajeme za žánr. Možná mě našťvalo, že ti mladí elévové by mě mohli předběhnout a hrát charaktery dřív než já a já bych se k téhle „šarži“ nemusel vůbec dostat.

Připravila: EVA ROLEČKOVÁ

O KAŠTANU, KTERÝ SE TRÁPIL

Pohádka Františka Nepila je drobníčka (má něco přes tři stránky strojopisu) a prvky lyrické v ní dominují nad dějovými. Kaštan lidem dobře sloužil, poskytoval jim stín a měli ho proto rádi. Zvláště rádo ho mělo telátko, protože se o něj mohlo krásně podrbat. Kaštan se od smrčků dozvěděl, že ony v zimě nespí, ale mají své slavné období, kdy je lidé odnesou domů a ozdobí svíčkami. Trápilo ho, že se mu za jeho dobrotu nedostává stejné odměny a postěžoval si telátku, které slíbilo, že o svíčky pro kaštan požádá zimu. Jenže v zimě bylo zavřeno v chlévě a nemohlo slib splnit. Svěřilo se jaru, a to svíčky přineslo. Kaštan byl z té krásy nesmírně šťastný. Tato půvabná pohádečka byla pro dětské divadlo zpracována dvakrát.

Ludmila Dohnálková si z deseti čísel Nepilových Pohádek z pekelce (Čes. Budějovice 1967) vybrala šest a vyvařila z nich hru o 40 stranách textu. Jednotlivé příběhy spojuje Holoubek — vypravěč epizod ze života vesničky, která neměla ani jméno, ani poštu. Když Holoubek poštu ve vsi zřídí, stane se starostou a vesnice je pojmenována po něm. Hra U nás v Holoubkově byla určena školnímu souboru věkově smíšenému (8-13 let) a také dost početnému, jak už to u školních souborů bývá. Stabilitní součástí scény je velká malovaná „kronika“ vesnice Holoubkova, epizody se hrají v neutrálním prostoru vybaveném snadno přenosnými bedničkami, jimiž se rychle, snadno a před očima diváků proměňuje prostředí. Děti postupně přejímají různé role a proměňují se kostýmními doplňky, pokrývkami hlavy, rukavicemi apod. Zařazení příběhu o kaštanu do hry hned na začátku, jako úvodu do prostředí vesničky a přírody kolem ní a jako navození emocionálního ladění hry, vedlo L. Dohnálkovou k dramatizaci v užším slova smyslu. To znamená, že eliminovala lyrické prvky a popis a soustředila se na děj. Z autorových dialogů převzala jen některé, a ty ještě přizpůsobila potřebě plynule rozvíjet jednoduchou děj. Na druhé straně přidala písničky a dětské hry a výstupy vesničanů, což u Nepila není — šlo jí o to, aby byl příběh o kaštanu začleněn do celku hry.

Nepil začíná pohádku takto:

„U cesty stál kaštan. Velice krásný, starý a užitečný kaštan, samou chválu na něj bylo slyšet. Odpočívaly pod ním stařenky, když nesly z lesa dříví, sedávali pod ním ženci a houbaři, i děti, které šly na školní výlet. Všichni říkali: to je hodný kaštan! A měli pravdu, každému dal kousek vychlazeného hustého stínu a nic za to nechtěl.“

Taky krásy si ho nadmíru chválily a jedno strakaté telátko. Drbalo se o něj, když šlo z pastvy.“

Dramatizace:

Holoubek: ...

Vedle cesty do vesničky, tam, kde rostou mladé smrčky (pokyne, vběhnou děti-smrčky, zaujmou postoj) stojí kaštan zelený. (pokyne, tři děti vyskočí na bedýnku a zaujmou postoj)

Rád dává stín chlazený starým, mladým v celém kraji — i děti si pod ním hrají.

Děti (vběhnou za výskotu na jeviště a pokračují v honičce) [v textu následují tři hry — na barvy, na babu a na lenocha]

4. dítě: Lenocho, synku, jak ho znám, hned si lehne, třeba tam. (lehne si pod kaštan)

Děti (následují ho): Pod kaštánem zelený, co dává stín chlazený. (chvilku klidně leží)

1. dítě: Poslouchejte! Poledne!

2. dítě: Oběd?

3. dítě (hvízdne): Telátko, pojd' domů! (nic) Zase neslyší. (Volá) A to teléééé, hubou melé ...!

Telátko (neochotně a nadurděně): Nenadávej, však už jdu, jen se trochu poškrabu. (přistoupí ke kaštanu)

3. dítě: No dobře. — Ale pak — domů! (a odběhne za ostatními)

Na tento začátek navazuje Dohnálková podle Nepilovy předlohy drobnou scénkou, v níž si telátko libuje, že kaštan drbe lépe než hladký telegrafní sloup. Pasáž popisující kaštanovu práci v létě a spánek v zimě je vypuštěna, následuje zauzlení s kaštanovým zjištěním, že smrčky mají něco zvláštního — vánoce a svíčky. Ličení kaštanova trápení nahrazuje Dohnálková dvěma replikami. Kaštan (smutně): Proč mají mít svíčky jenom smrčky, proč se mají radovat jenom ony?

Všechny smrčky: Protože ty jsi hloupý kaštan, a my jsme noblí!

Vnitřní monolog převádí Dohnálková do vztahu mezi kaštanem a smrčky a navíc situaci vyostřuje přezíravým postojem smrčků. Pak od Nepila přejímá scénu, v níž se kaštan světuje telátku a telátko slibuje pomoc. Místo popisu, jak bylo telátko zavřeno do chléva, smrčky zlomyslně předpovídají, že se tak stane. Podzim a zima se odehrávají ve verších a pohybových hrách, kaštan provede převlek, tj. zelené rukavice-listy se obrátí na žlutou stranu. Dohnálková pak přidává pár replik vesničanů, kteří se těší na vánoce, ale litují, že nemohou bez pošty posílat pozdravy. A přibíhá telátko, je po zimě, potkává jaro, které situaci rychle vyřeší. Z Nepilova textu odpadá ličení radosti přírody z rozkvetlého kaštanu i jeho vlastní radosti z té parády, vbíhají děti, tancují a radují se. Text pak přebírá opět Holoubek — vypravěč: „A kaštan kvetl, jak nejlíp uměl; a kdo měl nohy, utíkal se na tu krásu podívat.“ Dohnálková se tu odchyluje od Nepilovy textace: „Ale zasloužil si to! Byl to hodný a skromný kaštan. Ani už netrval na tom, aby ho na Tří králů rozsekali na otápky. Ostatně by to už stejně nešlo, i svátek Tří králů byl dávno ten tam.“

Hana Voříšková zpracovala tuto pohádku samostatně pro skupinu literárně dramatického oboru LŠU v Choc-

Většina dosavadních příspěvků v rubrice Dveře dokořán byla věnována pohledům do jednotlivých „dílů“ — divadelních a recitačních souborů a literárně dramatických oborů LŠU — na základě úspěšných inscenací z přehlídek minulých dvou sezón. Snad se v těch jedenácti pohledech podařilo dost zřetelně poukázat na vazbu mezi procesem práce a výsledným produktem-inscenací. Přitom jistě pozornému čtenáři neuniklo, že vedle osobitostí a rozdílu daných individualitou vedoucího i kolektivu dětí a zvolenou literární předlohou jsou časté shody. Hrozí proto nebezpečí opakování. Z řady poněkud vybočovalo čapkovské pokračování cyklu, v němž jsem se na případu Princezny solimánské zabývala dramaturgickými problémy dětského divadla z hlediska struktury předlohy, možnosti jejího převodu do dramatického tvaru. Další pokračování cyklu bych chtěla vést hlavně tímto směrem a pokusit se o srovnávání různých postupů a odlišných výsledků dramatizačních a autorské práce na stejných nebo podobných předlohách či námětech, v stejných žánrech apod., a o něco hlouběji se zde zamyslet nad vztahy mezi předlohou a dramatizací, mezi epikou a dramatikou, mezi dramatickým textem a inscenací. Jsou to otázky často v dětském divadle diskutované. Obvykle se jich však dotkne jen zběžně, formulujeme otázky, nadhodíme možné odpovědi, ale nemíváme čas je analyzovat a docházet k závěrům. Bývají kladeny zejména při hodnocení na přehlídkách, při práci na dramatizaci v autorských seminářích, kdy čas kvapí a je řada jiných problémů, kdy proto nebývá dost klidu k rozborům. Nemyslím si, že se v takto volném cyklu může podařit vyčerpávajícím způsobem zodpovědět všechny otázky nebo dokonce vytvořit nějakou teorii hry pro dětský soubor. Nepochybně však bude možné snést jisté množství materiálu a poznatků pro jejich řešení, konfrontovat je, a už to samo o sobě znamená jistý posun v uvažování.

Co je téma? Může a má mít hra pro děti téma? Co je inscenační klíč? Podle čeho se rozhodovat při jeho volbě? Je potřeba při dramatizaci myslet na budoucí interprety, na mizanscény, na výtvorné řešení? Čím se řídí rozhodování o rozsahu a struktuře hry? Pokusím se tu na ně na základě praxe a pro praxi postupně odpovídat. Cyklus si přitom zachová i dosavadní úkol vyjádřený v názvu — poukázat na otevřenost dětské dramaturgie vůči dětské a jiné literatuře, autorům, žánrům, typům a formám i námětům a tématům. Srovnávání hledisko navíc umožňuje ohlížet se i do minulosti a porovnávat nejnovější hry s texty o pár let staršími.

ni, složenou z dětí 7-8 letých, a počítala s využitím jednoduchých loutek. Ty ilustrují vyprávění a lyrické pasáže a reprezentují kompars (lidé pod kaštanem, zající apod.). Pasáže, které Nepil napsal v dialogu a které obsahují dějotvorný prvek, hrají děti. Jejich postavy jsou vytvářeny na podobném principu jako loutky — stejně obarvený šátek vytvoří znak telátka (uši) na hlavě hrajícího dítěte i loutku vytvořenou z uzlů a cípů.

Podívejme se teď na úryvek z adaptace Hany Voříškové, který prezentuje jednu z lyricko-popisných pasáží pohádky, Dohnálkovou vypuštěnou.

Scénu tvoří velká plachta, z jedné strany zelená, z druhé bílá. K ztvárnění některých postav, přírodních jevů a proměn jsou využity barevné šátky (obarvená fáčovina), kostýmy tvoří různobarevné kamaše a trička s doplňky ze šátků. Odlišeny jsou postavy kaštánka, smrků a telátka, tedy jednájících postav příběhu. Kaštan má hnědé kamaše a tričko, zelenou vestu a rukavice. Všechny děti jsou po celou dobu na jevišti.

Vypravěč 2:

A přišla zima. (děti jdou ke kaštanu a přikrývají ho bílými cípy plachty, hezky ho uloží a odcházejí dozadu)

Vypravěč 1:

Spal a spal ... (rámus zezadu — cestou někomu upadne hudební nástroj, děti se zarazí, hledí zpět na kaštan, jestli ho neprobudily, a jdou dál) ... i kdyby škopky padaly, spal ... (nový zvuk — střelba, všichni se opět zarazí a hledají zdroj zvuku)

Vypravěči

(zvedají zadní část plachty za spícím kaštanem a zadní cíp přehodí dopředu tak, aby se objevila bílá barva. Plachta drží ve svislé poloze a vytvoří z ní paravánek, ostatní děti jsou za ním. Na jeho horní hraně se objeví cípy hnědých šátků — uši zajců, se zvuky střelby postupně mizí)

Vypravěč 2:

... i když mu střeleli o honech rovnou za uchem, spal,

Vypravěč 1:

spal celý prosinec (za paravánem se postupně objevují tři děti v kuliších — zimní měsíce)

Vypravěč 2: leden,

Vypravěč 1: únor,

Vypravěč 2:

a určitě by spal ještě dál, kdyby nepřišlo jaro. (Tři hlavy zmizely a s nimi bílý okraj plachty, místo nich ze zelené plachty vykuknou hlavy jiných dětí, které ji postupně pokládají na zem — ruší paraván).

Jaro (děti s barevnými šátky v pase) Buďteček, vstávat!

Přicházejí ke kaštanu a stáhnou z něho peřinu — rozloží plachtu zelenou stra-

nou před ním, kaštan se probudí, protahuje, hledá rukavice a vestu, ospale se obléká, ale pak už se těší do práce. Jaro zatím rozkládá barevné šátky — květiny po zelené plachtě, potom děti usedají kolem kaštanu.

Nepilův původní text tu necitují, protože Voříšková ho až na zcela zanedbatelné úpravy zachovala v celku, v původní podobě. Hra s loutkou a ilustrace vyprávění zbavují děti jakéhokoli nároku na tvorbu postavy. Výtvarný prvek a manipulace s jednoduchou textilní loutkou i s textilem — předmětem převládá nad prvkem „hereckým“, což umožňuje použít text celý, včetně vyprávěčského partu. Ten tu netvoří rámec, jako je tomu u Dohnálkové, ale prochází celou hříčkou. Barevně a tvarově i funkčně obměňovaný textil dovoluje přenést na jeviště, tj. zviditelnit i texty nedramatické (těžko si představit nedramatičtější situaci, než je zimní spánek stromu!) i metaforické vyjadřování, sdělit i slovní humor Nepilův.

Ludmila Dohnálková zakomponovala pohádku do většího celku, mohla tedy vystačit jen s těmi situacemi, které jsou dramatické, posouvají děj kupředu: hodný kaštan se dozví o slávě smrků — sdělí své trápení telátku — telátko se pokouší pomoci — podaří se mu to až když potká jaro — kaštan dostane svíčky. I v tomto jednoduchém ději je obsaženo téma kaštanovy touhy po kráse a slavném okamžiku, i přátelství ostatní přírody (telátka, jaro), která mu ve své laskavosti pomůže. Laskavost, přátelství, soužití jsou tu ostatně obsaženy i ve vstupech dětí a vesničanů do příběhu — ani dětské hry tu nemají zdobně folkloristickou funkci, ale patří k životu Holoubkova a jeho přírodního prostředí. V celku hry U nás v Holoubkově se pak téma této epizody slévá s obdobnými tématy epizod dalších. Sám o sobě by však takto holý příběh těžko obstál, byl by příliš chudý. Někteří vedoucí mívají tendenci hru L. Dohnálkové rozpracovat na jednotlivé scény a hrát je zcela samostatně, což je zbavuje značné části obsahu. Při samostatné prezentaci pohádky je třeba divácký zážitek naplnit už tou jednou jedinou pohádkou. Je tedy na místě, že Hana Voříšková zvolila formu jevištního přepisu, který jí dovolil zachovat i prvky popisné a lyrické.

Insenační klíč, použité prostředky a způsob zpracování textu jsou v obou případech odlišné, přitom se však oběma autorkám podařilo zachovat poetiku i sdělení Nepilovy pohádky — a to by měl být hlavní záměr dramatičtější. V praxi (zejména v dramaturgii divadla dospělých pro děti je to časté) se setkáváme s tím, že dramatičtější o ono divácké naplnění a uspokojení usilují rozšiřováním o dokomponované epizody, gagy, špilce a hlavně dialogy bez dějotvorné funkce, nastavují krátké pohádky (jako jsou Brémští muzikanti, Pasáček vepřů apod.) do rozsahu „celovečerní“ hry. Opačná tendence zase charakterizuje velkou část loutkářské dramatiky, zejména starší, meziválečné: z pohádky jakéhokoli rozsahu, včetně těch nejobšáhlejších (typu např. Tři zlatých vlasů Děda Vševěda) jsou zachována jen holá dějová fakta a z jeviště se podává cosi, co se podobá spíše stručné reklamní anotaci pohádky než dílku usilujícímu o uměleckost. V prvním případě bývá téma rozmělněno v spoustě řečí a „ná-

padů“, v druhém ani nemá příležitost se objevit. V obou případech pak dramatičtější rezignuje na uplatnění hodnot předlohy, její literární osobitosti, autorovy poetiky, dokonce i žánru. Přitom — jak vidno — nabízí se nejedno řešení, jak dramatický text pro děti hodnotami naplnit. Jestliže je to možné u krátké pohádky, tím spíše to lze uskutečnit u předlohy rozsáhlejší a hlavně složitější.

EVA MACHKOVÁ

Ludmila Dohnálková: U nás v Holoubkově, vyšlo ve sborníku Rozpustilé pohádky, který sestavila Zdena Josková a rozmnožila v r. 1979 DILIA.

Hana Voříšková — Frant. Nepil: O kaštanu, který se trápil — rozmnožuje Východočeské KKS ve sborníku prací posluchačů kursu dramatické výchovy dětí 1988/90.

INTERPLAY '91

INTERNATIONAL FESTIVAL
OF YOUNG PLAYWRIGHTS
WARRAGUL, AUSTRÁLIA

III. Mezinárodní festival mladých dramatických spisovatelů, stát Australia — Victoria, město Warragul — 12.–15. srpna 1991. Festival je určen mladým autorům od 14 do 22 let s cílem zajistit jejich mezinárodní setkání (asi 50 autorů ze všech zemí světa) a možnost prodiskutovat problémy, účastnit se tvůrčích dílen, předčítání her i jejich jevištní realizace. Představení vybraných her budou nastudována profesionálními divadelními skupinami a jejich režiséry. Autoři budou spolutvůrci nastudování své hry.

Podmínky:

Autoři (14–22 let) zašlou své práce do **30. 9. 1990** na adresu: Anna Lošťáková, Divadlo Jiřího Woltra (Čs. středisko ASSITEJ), Dlouhá tř. 39, 110 15 Praha 1.

Čs. porota, jejímž předsedou je P. Poledník, režisér činoherního studia v Ústí nad Labem (zúčastnil se již v Austrálii tohoto setkání). Porota vybere práce a zašle na adresu Festival Office do 30. 11. 1990. Texty jsou vítány v překladu do angličtiny (originál a 1 kopie) v délce asi 45 minut předváděného textu, maximální počet osob je sedm. Text musí být napsán na stroji ob řádek po jedné straně papíru. K textům má být přiložena obálka s adresou autora, příslušné ofrankovaná, aby mohl být text autorovi vrácen.

Pro jednoho až dva účastníky z ČSFR bude možné hledat možnost k zaplacení cesty. Ubytování a stravování platí pořadatelé festivalu.

ANNA LOŠŤÁKOVÁ

O alternativě k alternativě (I)

Nejprve o alternativě

Termín autorské divadlo se u nás znamenitě a zdárně ujal; něco jsme se svého času o něm namluvili, napsali, nadiskutovali i nahádali. Přitom existuje termín, jenž by nám byl možná ledacos z těchto úvah, diskusí i při užitém — divadlo alternativní. Netvrdím, že je zcela ideální, ale ze všech, jež jsme pro ono „autorské divadlo“ mohli použít, se mně zdá být optimální. Přinejmenším v tom, že jasně a zřetelně říká, že jde o jinou možnost divadla. A to ve všem: způsobem organizace a vůbec existence divadelního souboru počínaje, přes metodu zrodu divadelního díla pokračuje a systémem tohoto divadelního díla konče. Což samozřejmě také nutně znamená i jinou možnost bytí člověka, jeho nazírání skutečnosti. Asi pro tohle všechno a zejména pro ono poslední jsme se tomu pojmu alternativní divadlo na veřejnosti vyhýbali a nahradili jej divadlem autorským. Neboť jakákoliv alternativa byla přinejmenším krajně podezřelá, ne-li sorchovaně nebezpečná.

Domnívám se však, že přišel čas, kdy bychom se měli vážně a soutředěně divadelní alternativou zabývat. Nikoliv proto, že se to může, ale proto, že se tudíž možná otevírá cesta k tomu, abychom stejně vážně a soutředěně začali přemýšlet o dalších perspektivách divadla — profesionálního i amatérského. To je důvod, proč se k této problematice v Zastaveních obracím. Nechci se vrátet do minulosti, připomínat a znovu oživovat předcházející traktování tohoto tématu. Jde teď asi o něco jiného: Zjišťovat a zkoumat, co všechno jsme tu získali, na čem můžeme dále stavět, co ještě platí úplně, co částečně a co pravděpodobně podlehně úplné proměně. Jde zkrátka a dobře o alternativní divadlo v době, do níž vstupujeme a o níž se zřejmě všichni shodneme, že ať chceme nebo nechceme, si takové alternativy — nové a jiné — bude vyžadovat, ba přímo vynucovat.

Alternativní divadlo minulosti vyrůstalo z jistého životního pocitu, životního postoje — dokonce by se dalo říci z naprosto určitého a svobodně zvoleného způsobu existence v předlistopadové společnosti. Bylo to čím dále patrnější od počátku osmdesátých let, kdy zejména nástup nejmladší generace to v amatérském divadle demonstroval rasantně a citelně. Byla to generace, jež se zrodila do systému, s jehož podobou neměla nic společného a jehož nesmyslnost si velice brzo a velice dobře uvědomila. A zároveň také poznala nesmyslnost jakéhokoliv jednání a konání, jež by ji s tímto systémem svazovaly. Rozumějme tomu tak, že nechťela mít s tímto systémem žádné vztahy, že nehodlala utrácet ani špetku energie na to, aby jej nějak zlepšovala či proměňovala. I divadlo začala chápat a provozovat jako tento způsob bytí, jako alternativu, která jí dovolovala a umožňovala žít jaksi paralelně s tímto systémem. Jak v něm, tak i — především autentičností své osobnosti — mimo něj. To znamená, že všim, co v divadle vytvářela, reagovala tak či onak na nesmyslné podmínky, jež ji obklopovaly, ale současně z nich zase divadlem a skrze divadlo unikala, tvořila takto mezi sebou a skutečností, kterou nepřijímala, pevnou a neprostupnou hradbu. Divadlo tak primárně bylo životní alternativou.

To mělo samozřejmě důsledky pro divadelní činnost. Nalezli bychom je snadno ve všech třech složkách, o nichž už byla řeč. Vznik i další trvání takových souborů měly v sobě vždycky — více nebo méně — především rysy spoluzití na základě vzájemného životního porozumění. Nehledalo se většinou především divadlo; na počátku bylo pochopení, že to je — a především na půdě amatérismu — šance dostat se alespoň na čas mimo „normální“ společenské vazby a hlavně: že takto je možné rozvíjet aktivitu, jež alespoň pro členy souboru má svůj smysl. A v případě zveřejnění této aktivity — což je cílem divadla — může mít smysl i pro jiné. Může být sdělením onoho alternativního životního postoje. Odtud také zcela spontánně a přirozeně tyto divadelní kolektivy přijímaly princip tvořivosti. Ten princip, jímž to kdesi v polovině sedmdesátých let vlastně všechno v amatérském divadle začalo a jenž byl tehdy často prosazován v dosti tvrdých střetech. Pro tyto kolektivy však bylo naprosto jasné, že musejí a chtějí vidět i dělat všechno jinak, nově. Vzpiraly se ze své nejvlastnější

podstaty všemu, co bylo jakkoliv spojeno s jakoukoliv — sebezajímavější a třeba i užitečnou — tradicí, která vstoupila, mohu-li to tak říci, do oficiálně uznávaných podob divadla. Tvořivost jako jiná možnost způsobu divadelní práce se pro ně stala prvotním projevem onoho alternativního životního postoje, jiným způsobem řešení.

Takto asi také musíme chápat bohatě a hojně používanou formu „dílen“, jež byla prezentována jako specifický způsob divadelního vzdělávání. To jest jako způsob nabývání jistých vědomostí o divadle — a možná i jako způsob nabývání nějakých divadelních dovedností. Domnívám se, že však o tohle nešlo na prvním místě. Vzpomínám třeba na „Setkání“, která před nějakým časem pořádalo několik amatérských divadelních souborů zcela ze své vůle, nezávisle na jakýchkoliv institucích. Jestli se nemýlím, pak hlavním důvodem této záležitosti byla výměna zkušeností nejen divadelních, ale právě životních; výměna zkušeností o tom, jak divadlem nejlépe a nejúčinněji dát výraz tomu jinak, nově ve všech směrech; oné alternativě, jež se odpoutávala už samotným principem tvořivosti a tvorby od tíhy reality a směřovala nad ní, za ni a mimo ni.

Je pak jenom logické, že na tomto základě se rodil systém divadelního jazyka, který chtěl být také jiný, nový. Myslím, že jsme mu v minulosti věnovali v jeho jednotlivých složkách i v jejich strukturálních vazbách hodně pozornosti a že o tom víme dost — i když jistě ne všechno. Jsem však přesvědčen o tom, že v rámci uvažování o dalších perspektivách divadla nezbyvá než trvat nyní na onom prázdku, jež v sobě alternativnost obsahuje. To znamená pokusit se alespoň naznačit, jak se tento nový, jiný divadelní jazyk ve svém rozhodujícím principu stával — či mohl stát — nositelem onoho alternativního životního postoje.

První důležitou podmínkou k tomu tu bylo být právě jistým způsobem mimo skutečnost. Což umožňovalo pohled zvenčí, tedy dávalo příležitost ukázat tuto skutečnost, jaká vskutku je, zbavit ji všech mystifikací a demaskovat ji v její nesmyslnosti. Víme, že základním a rozhodujícím momentem jakéhokoliv divadelního předvedení je ukázání jevů. Materiál divadla, jenž je spjat především se složkami jevištními, s jevištním subsystémem divadla, nečiní nic jiného než toto ukázání ničím nepřikrášlené, nepřibarvené, nezkrácené reality jak v jednotlivostech, tak v úhrnu. Jádro divadelnosti a chcete-li i divadelní situace je tedy a jen tedy. Je to nejvlastnější ontologická vlastnost divadla. Teprve z ní a nad ní a přes ni se provádí pojmenování těch jednotlivostí i celku. A bylo tedy jen přirozené, že toto alternativní divadlo vsadilo maximálně na tuto kvalitu divadelnosti. Že přestalo důvěřovat předem připraveným pojmenováním — byť jakkoliv přijatelným a použitelným — a usilovalo o to, aby nejprve předvedlo divadlem (tedy jevištěm) obnaženou skutečnost, od jejíž nesmyslnosti se distancuje a k níž hledá svou alternativu.

Z tohoto úhlu pohledu pak jsou na společném základě vytvořitelné a pochopitelné všechny praktické projevy neinterpretačního jazyka alternativního divadla, jimiž jsme se mnohokrát zabývali. Například všemohoucnost a všeobšáhlost tématu. Často jsem dříve při různých příležitostech upozorňoval, že takové užívání — praktické i teoretické — tohoto termínu má v sobě jistá nebezpečí, že může zúžit smysl divadla pouze na jeho záměrnou a navíc racionálně uchopenou stránku. Leč — na straně druhé téma jako obecné vytyčení problému, jež nám skutečnost nabízí i jako výraz našeho vlastního nazření tohoto problému, vytvářelo onu nezbytnou možnost alternativy vůči této skutečnosti. Neboť to byl rázem problém patřící především subjektu, jenž se takto ocitl mimo tuto skutečnost, hledal a uskutečňoval k ní svou alternativu.

Mohl bych takto pokračovat ještě dále. Například z tohoto hlediska analyzovat, proč tento divadelní jazyk tak vehementně odmítal dramatické texty, proč si vytvořil zcela zvláštní vztah k literární předloze a literatuře vůbec. Příklon ke scénáři, jenž obsahoval v bohaté míře už prvky jevištního, divadelního zveřejnění, nebyl nakonec ničím jiným než další cestou za možností divadlem, jevištěm neprospědkovaně ukazovat. Zbavit se pojmenování, jež je v materiálu literatury — tedy i dramatického textu — vždycky už apriori dáno. A podobně bych mohl zkoumat i proměny herectví, které čím dále tím více v herecké postavě usilovalo o to, aby neoznačovalo, nedsdělovalo jakousi „myšlenou, fiktivní“ osobu, ale především sám jedinečný, originální lidský subjekt člověka, jenž je na jevišti. I tady šlo stále o to ukázat, co vskutku je, a zároveň si tak připravit ve všem trvalou příležitost, aby se proti tomu dala stvořit alternativa, přinejmenším manifestující divadlem původnost osobního stanoviska jako východiska k alternativnosti. Což vyžadovalo a vyžaduje i divadelní pojmenování toho, co je ukázáno.

JAN ČÍSÁŘ

Šestý skončil, ať žije sedmý

Čtvrtý týden měsíce května 1990 se mezi lázeňskými pacienty, popíjejícími teplé léčivé karlovarské prameny, procházela chodící „reklamní roura“ oznamující, že v sobotu 26. května bude zahájen šestý ročník divadelního festivalu amatérských souborů KARLOVARSKÝ HARLEKYN 1990. Pochodující reklama byla pochopitelně doprovázena členy karlovarského Děčka – Divadelního studia D 3 – kteří v předprodeji nabízeli vstupenky na osm představení festivalu.

Pod záštitou rady Městského národního výboru zajišťovaly přehlídku předních ochotnických inscenací opět Okresní kulturní středisko, Divadlo Vítězslava Nezvala v Karlových Varech a západočeský krajský výbor Svazu českých divadelních ochotníků. Omezené finanční dotace limitovaly pochopitelně organizační štáb při výběru inscenací. Divácký ohlas však potvrdil, že výběr a dramaturgická skladba byly provedeny odpovědně.

Ořechovská úprava KOMEDIE O STRÁSLIVÉM MORDU VE SVIADNOVSKÉ HOSPODĚ L. P. 1715 (Josef Kovalčuk) v úpravě a režii Vlastimila Pešky demytizovala postavu zbojníka Ondráše prostředky lidového a antiiluzivního divadla s využitím prvků tak zvaných pokleslých žánrů – např. kramářských písní. Citelný rukopis souboru a režiséra posunul uměleckou laťku ořechovského kolektivu opět o nějaký ten stupeň výše.

SLAMĚNÝ KLOBOUK Divadelního souboru Krakonoš dosáhl svého vrcholu na loňském „Vysokém“. Osmiměsíční odstup jen nepatrně obrousil hrany vynikající komedie Labiche a Martina. Hostující, ale řekl bych spíše už domácí režisér Pavel Hora se souborem prokázal, že humor zrozený v roce 1850 a vyspravený volanskými autory V + W strhne diváka i dnes.

Vynikající herecké trio Kubeš – Píkolon – Gottwald spolu s vynikající Editou Tomkovou uvedlo úspěšnou inscenaci loňského Jiráskova Hronova PEC (Emil Vachek). Divadelní soubor Studio z Volyně je v současné době uměleckým pojmem a vůbec mne nepřekvapila slova ředitele karlovarského DVN Břetislava Tetery, který mi po představení volyňských řekl: „Perfektní profesionální divadlo!“.

D3 KARLOVY VARY
D. Fischerová: Hodina mezi psem a vlkem
Foto PAVEL ŠTOLL



Domácí soubor Divadelní studio D 3 si ověřil, že v průběhu roku od premiéry jeho inscenace HODINA MEZI PSEM A VLKEM (Daniela Fischerová) vyzrála a právem bude zastupovat Západočeský kraj na jubilejním 60. Jiráskově Hronově.

Program divadelní přehlídky byl doplněn i inscenacemi pro děti. Pořadatelé pozvali osvědčené divadelní soubory z Kolína a Prahy. Kolínské Malé divadlo uvedlo zdařilou pohádku Václava Tomšovského JAK SE ČERTI ŽENILI a pražský Máj přivezl Werichovy TRI VETERÁNY.

Šest ročníků Karlovarského Harlekýna je již neodvolatelně v povědomí kulturního života lázeňského města, šest ročníků divadelního ochotnického festivalu je nesmazatelně zapsáno v myslích řady souborů Čech a Moravy. Přes nepopíratelný úspěch kulturní akce musím na závěr vyslovit své obavy: bude v příštím roce sedmý ročník? Srdce se mi chvěje, když se setkávám s křícími rameny a v uších mi zní zaklínadlo – finance – finance... Ne potichu, ale hodně nahlas proto zkouším: „Král je mrtev – ať žije král!“. – Šestý Karlovarský Harlekýn skončil, ať žije sedmý!

VLASTIMIL ONDŘÁČEK

Konference o Bulgakovovi

V květnu letošního roku jsem se zúčastnila mezinárodní konference o Michailu Bulgakovovi, která se konala v Leningradě. Sjezili se sem bulgakologové z USA, Kanady, Itálie, Francie, Finska, Velké Británie i z dalších zemí. Úvodní referát A. A. Nino-va, který se zasloužil o pořádání konference společně se svými spolupracovníky z Ústavu pro divadlo, hudbu a film, pojednával o vztahu autora a světové literatury. K podnětným příspěvkům patřil referát E. Bazzarelliho z Milána o vztahu tvorby M. Bulgakova a A. France. L. Milneová z Velké Británie se zamýšlela nad tradicemi evropské smíchové kultury v Bulgakovově díle. Italská překladatelka Bulgakovova M. de Monticelli rozebírala Bulgakovova Moliéra a Moliérova Tartuffa a povrdila názor, že Bulgakov vložil do svého dramatu mnoho trpkých autobiografických zkušeností a nalézal paralelu svého osudu s osudem slavného komedionta. Podobně vyzněl příspěvek L. Trubeckého o vztahu Bulgakov–Molière a A. de Vičny. A. Grubin z Leningradu se zabýval filozoficko-historickou koncepcí Bulgakovova dramatu o Moliérovi. M. Gourgová (Francie) přiblížila posluchačům inscenaci Mistra a Markéty a Purpurového ostrova v pařížském Théâtre de la Ville. V. Sokolov (Moskva) se zmínil o vydavatelské a inscenační historii hry Ivan Vasiljevič (Bunša). A. Gozenpud (Leningrad) hovořil o vztahu Bulgakov–Puškin na materiálu Bulgakovova dramatu o Puškinovi Poslední dny. Známý divadelní kritik A. Smeljanskij, autor vynikající publikace M. Bulgakov v MCHAT, se věnoval vztahu Bulgakov ke Stanislavskému. Oba se navzájem respektovali, Bulgakov vždycky považoval MCHAT za „svoje“ divadlo a v nejobtížnější životní situaci si zde přál pracovat. To mi

nemění na faktu, že na základě jeho zkušeností s tímto divadlem vznikl jeho román – pamflet nazvaný Divadelní román, kde v obraze Nezávislého divadla MCHAT paroduje. Bohužel v období 1930–1936, kdy se nekonečně vlekly trýznivé zkoušky Bulgakovova Moliéra, získal vztah autora k Stanislavskému nový trpký odstín. Stanislavského pojetí se lišilo od autorova zámeru. Vytýkal Bulgakovovi, že kreslí postavu Moliéra příliš všedně a pomíjí jeho genialitu. Autor se bránil tvrzením, že jeho zámerem bylo co nejvíc přiblížit Moliéra divákům. Nové materiály dokazují, že Stanislavskij neměl tehdy lehkou pozici. Měl v té době vlastně domácí vězení a nemohl se práci v divadle věnovat. To jen dokresluje napjatou atmosféru při studování Bulgakovova Moliéra.

Na konferenci byli pozváni i někteří nakladatelé a překladatelé Bulgakovových próz a her. Italský vydavatel, ředitel nakladatelství Rizzuoli, sdělil účastníkům, že se v Miláně chystá osmivazkové vydání Bulgakovova. Byla jsem požádána o příspěvek na téma recepcce Bulgakovova u nás a o vzpomínku na setkání a přátelství s Jelenou Bulgakovovou. Pochopitelně v příspěvku nebyly opomenuty inscenační úspěchy profesionálních divadel (např. Mistra a Markéty v Divadle na Vinohradech, Zojčina bytu v Nitře, v Cínoherním ústeckém studiu a ve Východočeském divadle v Pardubicích), ani amatérských souborů (českolipského Jiráska – inscenace Mistra a Markéty, souboru Baretů z Vitiněvsí – inscenace Diaboliády, a souboru Elipsa z Brna – inscenace Piláta Pontského).

Materiály z konference vyjdou ve sborníku. Kromě toho se ustavila mezinárodní bibliografická skupina, která soustředí veškerou dostupnou bibliografii o autorovi a jeho tvorbě. Uvažuje se také o uspořádání festivalu domácích i zahraničních inscenací Bulgakovových her.

Organizátoři se zhostili svého úkolu na výbornou. Součástí konference byla návštěva právě otevřeného Muzea Anny Achmatovové a muzea rodiny Benuů (sochaři, architekti, jevištní výtvarníci, malíři, sochaři. Je zajímavé, že např. známý dramatik a filmový scénárista P. Ustinov je jedním z potomků slavného petrohradského architekta Benua). Inspirativní byla i projížďka po leningradských kanálech – město se znovu obléká do zelených a žlutých odstínů a jiskří kopulemi renovovaných chrámů. Neústrojně ovšem působí fronty před popládráznými obchody.

Kulturní program konference nabízel představení Psiho srdce, inscenaci Ústředního divadla pro děti a mládež v Moskvě, o které se psalo i v našem divadelním tisku. Druhou inscenací byl Zojčin byt v provedení leningradského Divadla komedie. Bylo to herecké představení s vynalézavou scénografií, Zoja změnila barvu svých toalet a současně se shodně měnilo barevné osvětlení, obecenstvo živě reagovalo na každou ironickou repliku, ale celá inscenace sklouzávala do karikatury. Je zajímavé, že na tento nedostatek prvních inscenací Zojčina bytu si stěžoval autor už v roce 1928 svému příteli Popovovi. Že by se historie opakovala? A tak by ze srovnání v daném případě vítězů vycházela naše představení: Bednárikovo z roku 1984, Rajmontovo z téhož roku a Deákovo z roku 1989. Zojčin byt je groteska o ztroskotancích vlastních snů – ozvěna Čechovových Tří sester je tu slyšitelná...

ALENA MORÁVKOVÁ

Hodinový hoteliér v Malostranské besedě

Divadlo Malostranská beseda se v době divadelní stávky pokusilo — podobně jako jiná divadla — vybarvit jedno z bílých míst naší dramatiky: četli hru Pavla Landovského *Hodinový hoteliér*. Za nějaký čas pak ujrlo čtení v inscenaci.

Landovského text nezapře písíciho herce: Na herectví staví, herecky vděčné repliky nazahazuje ani za cenu rozmělnění konfliktu a oslabení gradace. Staví na autorovi bližších postavách starší „domáčí“ dvojice a mladý párek odsuzuje k poněkud nevděčné roli nositelů dramatického napětí bez výrazněji prokresleného lid-

ského zázemí. Dramaturg, režisér a výtvarník v jedné osobě Václav Březina se dramaturgické slabiny textu nepokusil překlenout. Spokojil se s kultivovanou organizací příchodů a odchodů na klasické scéně dle autorova návodu a potřeb textu. Celek nechal na hercích a měl v tom úspěch více než padesátiprocentní.

Jaroslav Fišer v roli Fány potvrdil opět, že jeho chronické ráčkování ochudilo profesionální divadlo o prvotřídní hereckou osobnost. Vytrálý výkon jemně nuancovaný, obohacený osobnostními finesami a smyslem pro překvapivý detail byl tvrdě usměrňovaný vnitřním smyslem pro kázeň a službu celku představení. Vědomí dramaturgického zacílení bylo u něho nejpatrnější.

Jaroslav Kára v roli pana Hanzla hrál v poněkud volnějším rytmu. Obohatil svou „vaňkovskou“ figuru intelektuála o lidsky přitažlivý rozměr povrchnosti a sebeobran-
ný náznak pózy.

Dialogy těch dvou jiskřily tvořivou hereckou fantazií, i když v temporytmu se oba poněkud rozcházel. Tvrdý oříšek připravili mladé herecké dvojici. Nebylo lehké vedle nich obstát. Autor k tomu mnoho prostoru neposkytl, režisér nepomohl a skromné divadelní zkušenosti mohly být oporou jen zčásti. Stanislav Franěk pů-

sobil poněkud bezvýrazně, ale dokázal přitom nepřekážet, čímž nectnost povýšil na herní princip. Zoja Timannová přistoupila ke své roli až příliš odpovědně. Toto stále vědomí odpovědnosti způsobilo, že odkryla své karty již na začátku, její postava se dále nevyvíjela a vyznívala poněkud ploše.

U Landovského vnáší mladá dvojice do hry dramatické napětí a starší dvojice je přísoluje. V inscenaci Malostranské besedy byla koncentrace soli vzhledem k oslabenému napětí poněkud nadměrná. Nicméně divák odcházel s pocitem kvalitní krmě, pikantní a bez pachuti.

EVA ROLEČKOVÁ

O potřebě harmonie a lásky

Zkušené Tylovo divadlo Osvětové besedy z Újezdu u Brna zúčastnilo se již pětkrát krajského festivalu vesnických a zemědělských souborů jižní Moravy a s inscenací Hubačovy Staře dobré kapely bylo před čtyřmi lety vysláno na národní přehlídku do Vysokého nad Jizerou. I letos padla jeho volba na náročný text — komorní drama Alejandra Casony *Stromy umírají vstoj*.

Divadelně poučeného režiséra Jiřího Doležala přitahuje humanistická tvorba tohoto moderního španělského autora i jeho lyrizující poetika už delší čas (v roce 1972 nastudoval *Sedm výkřiků na moři*). Psychologicky laděnou hru, v níž se opět prostupuje svět sebezáchovných i škodlivých iluzí a tvrdé skutečnosti, vyložil nejen se snahou o náladovou impresivnost, nýbrž zejména s ohledem na její aktuální etické poselství, že „zasévat radost do duší lidí je stejně důležité jako rozsévat obilí“. V herecké složce, kde se důrazem na jevištní prožitek a dušezpytnou drobnokresbu uplatnili ostřílení ochotníci v čele se Zdenou Popelákovou v postavě Babičky, ale neméně i talentovaní debutanti jako například Radek Leviček ve správně civilně pojaté úloze Mauricia nebo Leona Lattenbergová jako jeho matnější partnerka Marta — Isabel, nepodařilo se vždy zabránit sklouznutí od přirozené citovosti k plativému sentimentu nebo k rozvláčné deklamativnosti. Vedle až příliš chudé, příznačnou atmosféru jednotlivých prostředí málo vystihující scénografie, ukázal se být hlavním problémem poměrně dlouhého dvojdielného večera málo propracovaný temporytmus: přes řadu průběžných škrťů vyznělo zejména expoziční první dějství rozvěkle a také další výstupy se nevyhnutly monotónnosti a jevištní statičnosti.

Poslední inscenace újezdského Tylova divadla byla nicméně dokladem dramaturgicky uvážlivého, režijně i herecky celkem kultivovaného, byť „mollového“ přístupu k osvědčené předloze, volající po nezištné obětavých a souladných vztazích mezi lidmi.

VIT ZAVODSKÝ

Tylovo divadlo Újezd u Brna A. Casona: Stromy umírají vstoj



Divadlo Malostranská beseda P. Landovský: *Hodinový hoteliér*
Foto JAN ZAVREL



Divadlo představ ze Ženevy

zavítalo po roce opět do Prahy. V parčíku před stadiónem Viktorie Žižkov vyrostl bílý plátěný stan, kde v kruhovém prostoru na původním travnatém podkladu hráli herci, tanečníci a muzikanti ze Švýcarska, Francie, Španělska, USA, Mexika i Československa odpoledne pro děti Neobyklé putování a večer inscenaci Lumen.

Neobyklé putování bylo určeno dětem, už tím bylo svým způsobem neobyklé, vezmeme-li v úvahu frekvenci her pro děti na současných jevištích. V programovém letáčku se psalo o příběhu potulných komediantů. Slovo příběh je však poněkud zavádějící, neboť dějová kostra je značně volná, tvoří ji vlastně jen občas se objevující policajti, kteří zasahují do života tlupy zvenčí, jak jinak než rušivě. Vnitřní život tlupy je bezkonfliktním sledem obrazů z kejkliřských produkcí, děti zaujme především výjev s polykačem ohně. Obrazy z každodenního života tlupy trpí rozvleklostí a rytmickou nepropracovaností (praní prádla, škrábání brambor). Celek se snaží působit „syrově poeticky“. Divákovi jsou předkládány obrazy, které si až úzkostlivě brání svou integritu, snaží se působit autenticitou tak mimoděčnou, až se uzavírají do sebe.

Hlavním problémem představení je nedostatek razance, která by diváka oslovila. Divák není vtažen do hry, ale ani tu nedochází ke hře ve své immanenci natolik přitažlivé, že by člověk zatoužil hrát s sebou. Jako by s dětmi nemluvili, i když jim v závěru dovolí „dělat koníčky“. Škoda. Místo poezie nabídl jen půvab veteše; místo manéže jen pokusy o kejkliřské vý-

stupy; místo putování jen potácivý sled epizod. V bezbarvém kontextu zapůsobil silněji jen tanec smrti na chůdách, divák jej však vnímal spíše intelektuálně jako jeden z mála racionálně návazných symbolů. Ostatním představám, které v záměru stavěly na imaginaci, bránila v rozvinutí nepřesná temporytmická struktura a nevýrazná koncepce představení.

V AS 8/90 jsme se v rozhovoru s tajemníkem Klubu pouličních umělců dotkli specifiky tzv. divadel komunitního typu, tedy společenství lidí, kteří zprostředkovávají divákům svůj životní názor jako formu uměleckého vyjádření. Théâtre les montreurs d'images je jedním z nich. Svůj životní názor nám předvedli, ale ten nás nechal chladnými. Napadlo mě, jestli taková „hra pro hru“ či „hra o sobě“, je ještě divadlem. V žádném případě není pokusem o dialog mezi představením a divákem. Je pouze neživým obrazem.

EVA ROLEČKOVÁ

Fraška až příliš robustní

Při Sdruženém klubu pracujících v Rosicích u Brna působí dnes Tylovo divadlo. Mladý, dosud méně zkušený kolektiv zvolil si nyní pro svou přibližně desátou hru Jaroslava Vostrého Tři v tom, svého času „zaštitěnou“ jménem spřáteleného režiséra a známou především ze staršího vynikajícího Menzlova nastudování v pražském Činoherním klubu. Jde o intelektuálně napsaný, literárně kvalitní zábavný text, vycházející z tradice a zřejmě i scénářů italské commedie dell'arte s jejími standardizovanými typy, vycházejícími do ztřeštěných fraškovitých situací – v daném pří-

padě soustředěných kolem souběžného předmanželského těhotenství divokého dívčího trojlístku.

Prizvaný profesionální režisér Stanislav Fišer vyložil si žánrové specifikum poněkud zkrácené předlohy především v duchu konvenčně chápáného „italského koloritu“. Nezatežoval se příliš promyšlenou stylizací uplatněných výrazových prostředků (srov. těž barvami hřící neměnná scéna a nepříliš sourodě kostýmy Martiny Veselé), vystižením rafinované motivické kompozice hry s vytříbeným slovním humorem ani pulsací temporytmu. Subtilní, místy až rafinované drama jako by vrátil ke starší a primitivnější jarmareční komedii a benevolentně vsadil hlavně na silácky málo korigovaný herecký projev na samé hranici míry a vkusu. Typově celkem únosně obsazené postavy (Capitano byl nezvykle představen nikoli jako vychloubačný a zbabělý voják, nýbrž coby ruměnný námořník) zůstaly proto kresleny velmi sytými konturami se sklonem k přehrávání, přičemž se dravým interpretačním temperamentem vyznačovala hlavně dámská část souboru (Renata Petrčková, Jarmila Holasová, Marta Kozlová). Nedlouhé nonstop představení bylo pak v komorním foyerovém prostoru odehráno v překotném tempu, temperamentním dynamickým fortissimu a ukřičeném furiozu, aniž by se jednotlivé, vesměs nepečlivě mluvící figury, situace nebo dialogy citlivěji diferencovaly a nuancovaly.

VÍT ZAVODSKÝ

Knihkupec se srdcem ochotníka

Ve věku nedožitých sedmdesáti pěti let odešla jedna z charakteristických osobností kulturního podhoubí Brna – někdejší lidovecký poslanec ČNR, známý knihkupec a zanícený amatérský divadelník Cyril Kuklínek, rodák z Praze. Moderně koncipované knihkupectví na Běhounské ulici, kde byl od roku 1950 dlouhá léta odborně i obchodně zdatným vedoucím, dokázal učinit skutečným kulturním stánkem, který četní zákazníci a přátelé rádi a s užitek navštěvovali. Mezi zdejšími regály se tak odehrálo bezpočet družných neoficiálních „symposií“ brněnských kumštýřů, věnovaných Thálii a tajemstvím umělecké tvorby vůbec. Jeho neúnavná ochotnická aktivita organizátora, režiséra, dramaturga nebo herce platila souboru Sokol v jeho bydlišti ve Šlapanicích, kde od roku 1945 připravil na tři desítky hodnotných inscenací vážného i zábavného repertoáru.

VZ

Théâtre les montreurs d'images Neobyklé putování
Foto ZUZANA KOPRIVOVA



Šaman v Guinei- Bissau léčí a uzdravuje scénou

Domorodé lidové divadlo v Guinei-Bissau, malém černošském státě, ležícím při pobřeží Atlantického oceánu v nejzápadnějším cípu Afriky, má jako všude jinde kořeny v historii, kultuře, tradici a sociálních podmínkách této země. Zobrazuje výjevy ze života, lovy, boje, rodové historie, a to prostřednictvím i mimodivadelních návazných projevů: tance, hudby, mimesis. To vše je těsně spjato s životními a pracovními úkony obyvatelstva a s kultovními obřady. Pro zajímavost uvedme, že v Guinei-Bissau žije přes dvacet etnických skupin – Balantové, Fulbové, Mandingové, Mandžakové, Bižagové, kmeny Nalú, Pappel, Bafada, Flúp, Sússu, Mancánha a další. O jejich životě toho mnoho nevíme. Nejznámější jsou Bižagové, proslulí svými tradičními zvyky, které se nám, Evropanům, zdají být kruté; v Guinei-Bissau jsou však běžné a přirozené: osmidenní novorození se za asistence šamana – věšce položí na slaměnou střechu chýše; pokud se dítě udrží, je to důkaz, že bylo zplozeno v řádném „manželském“ svazku (ovšem manželství stvrzené zákonem není v zemi podmínkou); pakliže spadne, dokáže tím svůj nemanželský původ. Podle podobného obyčeje se nemluvnátko klade na vodní hladinu: když se potopí, měla je žena s jiným mužem. Pozoruhodné guinejské zvykosloví se projevuje i při obřadech spojených se sňatkem, úmrtím, narozením dítěte; vezmou-li se dva lidé z různých kmenů, mohou uspořádat dvě oslavy, každý podle svých obyčejů. Při úmrtí rodiče musí každý potomek mužského pohlaví obětovat krávu; hrob nebožtíka je obkládán předměty z jeho dětství a mládí, peníze, ovocem, ozdobnými předměty.

Domorodé primitivní divadlo je úzce spojeno s lidovým léčitelstvím; divoši věří, že uzdravuje nejen příroda (kořeny a kůra stromů spolu s léčivými bylinami), ale hlavně „nadpřirozené“ zásady paně šamanovy. Tento věstec-léčitel se při rituálech dostane do tranzu (k čemuž mu vydatně napomáhá oblíbené palmové víno, pálenka z cukrové třtiny či punč, které jsou v Guinei-Bissau s oblibou konzumovány – snad s výjimkou kmenů Mandingů a Fula, které vyznávají muslimskou víru a alkohol zásadně nepožívají) a navodí atmosféru určitého psychodramatu. Dekorace jsou zbytečné; hovoří pouze šamanovo tělo. Děj, který se před zraky guinejských diváků odvíjí, představuje tradiční zápas zlých duchů (nemoci) a dobra. Pomyslná scéna se mění pohyby šamana-herce v zápasici arénu a předznamenává dusnou atmosféru blížícího se boje. Střet dobra a zla se stává zápasem na život a na smrt. Dobro vítězí; poražený zlý duch se vzpíná ve smrtelné křeči, umírá. Vítěz je oslavován tancem; nemoc opouští postižené tělo. Chorý odchází s vírou, že se uzdraví. Šaman-léčitel usedne, jeho tělo znehybní; čeká, že do něj vstoupí duch a pak radí, jak si má nemocný či jinak postižený počínat. Toho se pak dotkne svým tělem; chorý musí mít zavřené oči a klečet (známá relaxační poloha). Šamanovy metody vzdáleně připomínají naši profylaxi a běžné relaxační praktiky. Jak vidno, léčí se jimi a uzdravuje i v Africe.

Primitivní domorodé divadlo kmenů žijících v Guinei-Bissau má pro nás zvláštní kouzlo, nádech čehosi tajemného, záhadného, cítíme z něj pradávne tradice sahající do hluboké minulosti. Je pro nás naprosto nezvyklé; při jeho sledování nevystačíme s běžnou diváckou zkušeností. Četné významy, které v sobě jeho stylizovaný projev skrývá, spíše jen tušíme. V divadle hraném na vesnicích prakticky ztrácí svůj význam dramatický konflikt, popřípadě zcela chybí; divadlu vládne šaman-herc, který „dokonale“ ovládá přednes mluveného slova, zpěv, mimiku, gesta rukou, částečně i pantomimu. Těmito prostředky spojenými s použitím masek a kostýmů v organickou jednotu, umí vyjádřit citové stavy, popsat scénu, nahradit dekorace. Chůzí v kruhu se jeho postava ocitá na zcela jiném místě děje. Zvláštních účinků dosahuje hlasovým projevem, který je diferencovanější a srovnatelnější než u nás. Prolnutí mluvené řeči se zpěvem vychází z prázdných guinejského vyprávěčského umění.

Lidové divadlo je v Guinei-Bissau nerozlučně spjato s oslavami karnevalu, který se koná v únoru. Obojí tedy existuje ve vzájemné symbióze spolu s hudbou a tancem jako neoddelitelnými, i když samostatnými útvary. Hudebníci a karnevaloví herci putují ulicemi hlavního města Bissau a obveselují přihlížející publikum písněmi, hudbou a krátkými výstupy. Tento zážitek si nenechají ujít ani cizinci, kteří přijíždějí hlavně v tomto období. Scény jsou málokdy předváděny v portugalštině, která je oficiálním jazykem v zemi, většinou jsou hrány v domorodých jazycích, především však v kreolštině, která vychází z koloniální portugalštiny a vznikla jejím neúplným osvojením v místech intenzivního jazykového kontaktu.

Místní amatérská představení jsou pozoruhodná i lidovým výtvarným projevem a regionálními typy rituálních masek i oděvu. Herci si zakrývají tvář maskou, které je připisována magická moc; masky jsou antropomorfní, fantastické, kombinované, zejména však zoomorfní, a to obličejové, anebo kryjící celou hlavu. Zobrazují předky, mají funkci fetišů zažehnávajících nemoci, oslabujících nepřítele apod. Vytvářejí specifický kmenový styl; charakteristická je vertikální symetrickost, statická, deformace proporcí ve shodě s ideovým významem částí a transformace detailů do geometrických forem.

Guinejské divadelní formy vypovídají o tradičním způsobu života; kromě projevů tradičně materiální kultury města i vesnice

zobrazují nepřímě také způsob života guinejské rodiny a hlavní aspekty duchovní kultury země. Na rituálech, které jsou kraj od kraje jiné, je patrné i odlišné náboženské citění obyvatel: většina věřících vyznává animistická náboženství, ostatní islám a křesťanství. V jejich projevu je vliv kmenových náboženství evidentní. Spontánní interpretační projev dokládá existenci místních pověr, mýtů, obyčejů. Slovesný folklór země odráží etnografické rysy současné populace a vývoj různých etnických procesů a pochopitelně se odráží i v divadle. Byla by chyba, kdybychom v guinejských textech viděli směšnou přehnanost, surovost či neúměrnou krutost; připustíme, že jen málokdy se jedná o dokonale propracované dílo. Je třeba vzít v úvahu jiný kraj, jiný mrav, jiné citění publika; jde o interpretaci kultury odlišné od té naší. Guinejské lidové herci používají osobitých prostředků; jejich divadlo je velmi bezprostřední. Více než kdekoli jinde tady hraje roli interakce mezi interpretem a publikem. Nabízí se myšlenka, zda by technika dovezená do těchto jednoduchých podmínek nevedla ke ztrátě bystrosti spontánního projevu. Improvizovaná primitivní jeviště pod širým nebem, která se těší mnohaleté tradici a objevují se od pradávna v souvislosti s oblibou karnevalového divadla, mají své kouzlo; představení, která se na nich odvíjejí, navíc zakotvují národní tradice do konkrétních časoprostorových souřadnic společenského vývoje.

Nejznámějším divadelním, hudebním a tanečním souborem v Guinei-Bissau je folklórní ansámbl OKIMKA PAMPA, jehož název je přejat od jména dávné královny kmene Bižagů. Soubor předvádí tradiční výstupy, zpěv a tance; je znám také v zahraničí. Zúčastnil se mimo jiné posledního festivalu mládeže v Soulu. OKIMKA PAMPA má svou stálou scénu v Bissau, často však jezdí i do odlehlých míst země.

Jaká škoda, že zatím neznáme dokonale kontinuitu vývoje kulturního a divadelního života v Guinei-Bissau, jeho historii a sociální kontexty, do nichž vstupuje. Guinejský folklór, divadlo, zvykosloví zaujmou a inspiroji svým svérázným, byť místy krutým pojetím. Bylo by jistě zajímavé vysledovat jejich vývojovou osobitost a ozřejmit si tak národní svébytnost této africké země a její kultury.

DAGMAR STREJČKOVÁ

Jedna z nemnoha divadelních akcí pro děti: K jejich svátku uspořádalo Divadlo Jiřího Woltra v pátek 1. června zábavné odpoledne pod názvem ABRÁKA DABRAKA – PASAŽ NA DRAKA. Učinkovali členové DJW, šermíři, dudáci, část divadla DRÁK a pražské děti. Foto: ZUZANA KOPRIVOVÁ





Na této a čtvrté straně obálky fotografie VIKTORA KRONBAUERA
z premiéry hry Antona Pavloviče Čechova Strýček Váňa
v Národním divadle. Režie: Ivan Rajmont.



