

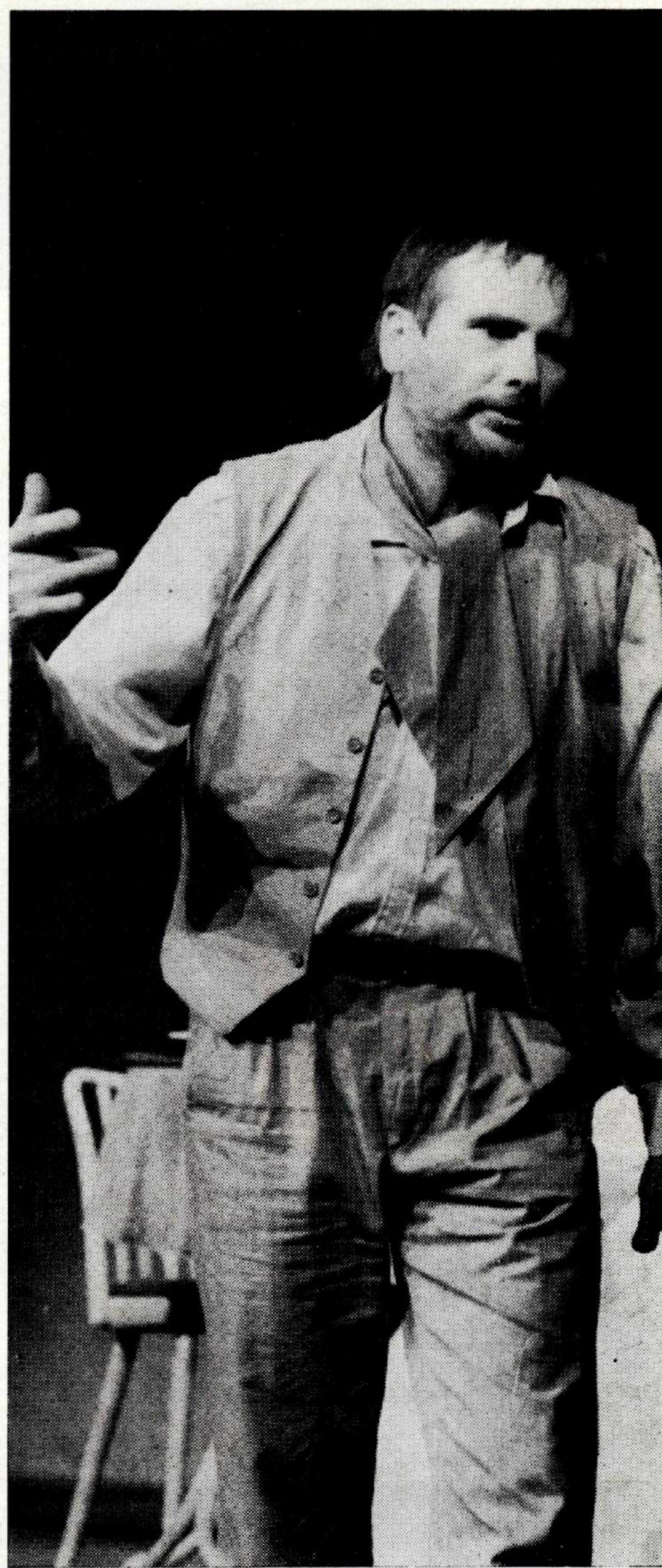
AMATĚŘSKÁ SCÉNA

9. 1992: 6 Kčs

Dětské divadelní léto
Prachatice 1992

Čtyřicet let Living Theatre

S Yoke Elbersovou o TIPu



Toušeňská růže i recept

Povídání s Josefem Kettnerem

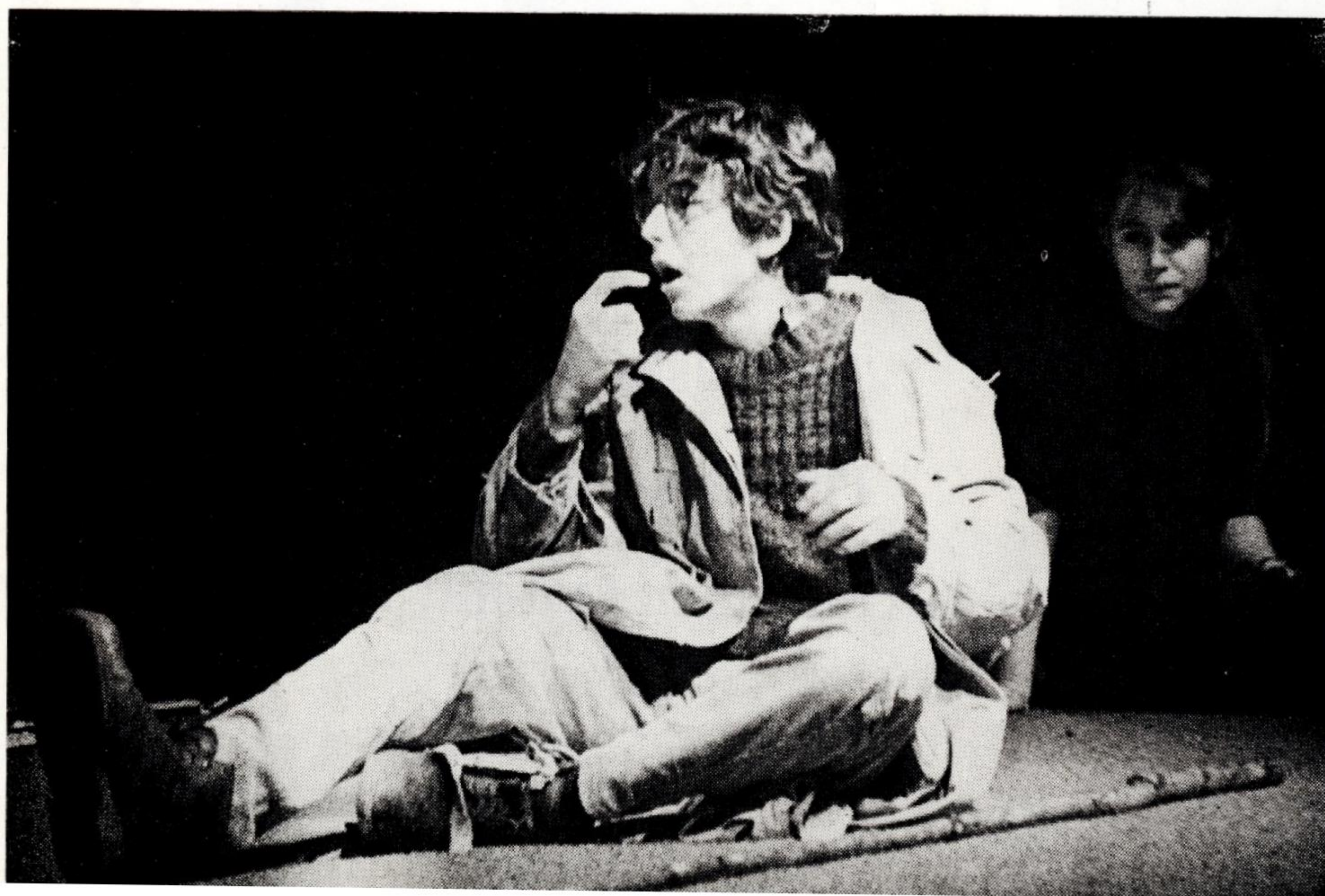
Medailon Ludmily Čápkové



**ZUŠ Na Střezině Hra-
dec Králové — Lako-
má Barka**



**ZUŠ Písek
— Jak si muchomůrka
zelená hledala ženi-
cha**



**ZUŠ Nové Město na
Moravě — O začaro-
vaném tulákovi, foto:
I. Mičkal**

TAKHLE UPROSTŘED TOHOTO LÉTA

se náhle v mém telefonu ozval hlas Radima Vašinky. Hovořili jsme o všeličems a zeptal jsem se také, jak se letos činí známá Šekspírtovská královská divadelní společnost. „Jde to“, odvětil Mistr, „jenom ty děti jsou nějaké jiné, než bývaly za totality. Když jsme tehdy stínali hlavu princezně, okřikovaly nás a teď čekají, jestli ta hlava opravdu spadne...“. Tak mě trochu, takhle uprostřed tohoto léta, zamrazilo. Opravdu jsme to tak chtěli? — místo Létajícího Čestmíra Kačerov, v němž jde jenom o peníze, místo Arabelly Ninja želvy, ve kterých jde jenom o tu bojovou techniku a místo Nemocnice na kraji města Dallas, ve kterém nejde vůbec o nic? Stáli jsme vlastně o tu záplavu knih a videokazet, z nichž s bídou každá desátá stojí za přečtení a za zhlédnutí? A neokřikovali jsme Jiřího Menzela, který první upozornil na reálnou možnost brutální komercializace kultury? A nedochází k tomu už náhodou? A tak se mi, takhle uprostřed tohoto léta zdá, že i to byla lež, když komunisté tvrdili, jaký jsme my Čechoslováci (tehdy se to tak říkalo) vzdělaný a kulturní národ. Vypukla svoboda a hýbou se pro většinu tohoto národa především kšefty. Gumídci, Ninja-želvy i Dallas je především, jak se správně česky píše, byznys a z konzumentů kultury jsou teď tedy pasivní byznysmeni a je to právě tak škodlivé, jako být pasivním kuřákem. Komunistický režim byl protikulturní a jaký je vlastně tento?, napadlo mne takhle uprostřed tohoto léta.

jx



Milí divadelníci!

62. ročník Jiráskova Hronova proběhl ve dnech 1.—8. 8. 1992. O představeních, která jsme spolu s vámi viděli, o setkáních, diskusích, otáznících i odpovědích, jakož o mnohém jiném se dočtete v 10. čísle Amatérské scény, které bude celé věnováno Jiráskovu Hronovu.

Redakce



Na první straně obálky snímky P. Štolla z inscenace hry H. Bahra Koncert v režii J. Kettnera (k článku na str. 6)

OBSAH

2 ALTERNATIVNÍ DIVADLO — ČTYŘICET LET
LIVING THEATRE

3 AFÉRA — SATAN OMEŠKAL

V. Hulec

4 S YOKE ELBERSOVOU HLAVNĚ O TIPU

L. Lázňovská

5 VÁCLAV HAVEL PO UKRAJINSKU

V. Závodský

TEATR ÓSMEGO DNIA V PRAZE

V. Hulec

6 PODNIKAT CESTY DO LIDÍ

J. Kettner — V. Kmochová

8 HLAVNÍ VĚC: SETKÁVÁNÍ

A. Urbanová

9 PŘEDSTAVENÍ SE ZNAKOVOU ŘEČÍ

V. Závodský

10 KAPITOLY Z DĚJIN ČESKÉ DRAMATIKY
PO ROCE 1945 — XVI.

J. Herman

12 TOUŠEŇSKÁ RŮŽE I RECEPT

M. Voděra

13 ZASTAVENÍ: O POJMECH ANEB
„SÉMANTIKA“ DIVADLA

J. Císař

14 ROZDÁVAT RADOST DRUHÝM

V. Závodský

16 Z NABÍDKY DILIA

R. Hrdinová

17 NAIVNĚ POETICKÉ DIVADLO NELENOŠÍ

V. Gardavský

ZVEME VÁS DO JIČINA — MĚSTA POHÁDKY

J. Valenta

18 L + A = WP 92

M. Kovářík

19 POUŤ

M. Lopatka

21 K DRAMATURGII DIVADLA POEZIE (19)
— SAMOZVANCÍ

J. Brix

23 DĚTSKÉ DIVADELNÍ LÉTO PRACHATICE 1992

J. Provazník

24 ODEŠEL PŘÍTEL OCHOTNÍKŮ

V. Závodský

AMATÉRSKÁ SCÉNA 9 • 1992 • 6 Kčs

Měsíčník pro otázky amatérského divadla
a uměleckého přednesu

ROČNÍK 29 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 38)

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

Vedoucí redaktorka VĚRA KMOCHOVÁ

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

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

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

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací

Toto číslo bylo dáno do tisku 13. 7. 1992

© MINISTERSTVO KULTURY ČR, Praha 1992

DIVADELNÍ NOVINY

Od září tohoto roku začínají — po dvaadvaceti letech — vycházet Divadelní noviny. Budou obsahovat aktuální informace, recenze, rozhovory, polemiky, úvahy atd., jejichž ohniskem bude divadlo (v tom by se měly odlišovat od bývalé Scény). A snad nebudou zapomínat ani na experimentální a alternativní divadlo. V nultém čísle, které vyšlo ještě před prázdninami a o které si až do vyčerpání můžete napsat na adresu redakce, je článek o Living Theatre, který jsem původně zamýšlel do této rubriky. Rozhodl jsem se ty části, které se do Divadelních novin nevešly, uveřejnit zde. Berte tedy následující řádky jako malou prémii těm, kteří si Divadelní noviny objednají k pravidelnému odběru.

ČTYŘICET LET
LIVING THEATRE

Living Theatre byla nejrevolučnější a snad — v rámci nekonvenčního a tedy alternativního divadla — nejvýznamnější divadelní skupina 60. a 70. let. Založili ji v roce 1947 ve svém bytě na Upper West Side v New Yorku budoucí manželé Julian Beck a Judith Malinová (vzali se v r. 1948). Veřejně začali vystupovat v roce 1951 v divadle Cherry Lane v bohémské newyorské čtvrti Greenwich Village. Od té doby vystřídal spoustu divadelních budov a sálů, vystupovali na mnoha festivalech, hráli na ulicích, byli aktivními účastníky „horkého léta“ 1968. A to jak v Evropě (zvláště v Avignonu a Paříži), tak v USA. Za dobu své existence připravil Living Theatre více než sedmdesát celovečerních inscenací, hrál v osmi jazycích ve dvaceti čtyřech zemích čtyř kontinentů. Nevynechal ani Československo. Dne 12. října 1980 vystoupil neoficiálně a z důvodů panujících socialistických cenzorů co možná utajeně v hospodském sálku restaurace Na Ořechovce v Praze s inscenací Antigona. Po listopadu pak ve dnech 21.—25. srpna 1990 v Praze a Brně s inscenacemi Tabulky (autor: Armand Schwerner) a Já a já (autorka: Else Lasker Schölerová). Kromě toho připravili u nás členové Living Theatre několik dílen a zorganizovali dvě pouliční akce. Od roku 1989 má Living Theatre vlastní divadelní sál — na rohu 3rd Street a C Avenue v jižní části Manhattanu. Žije tady dodnes.

Za dobu své existence utrpěl však Living Theatre celou řadu bolestných ztrát. Největší 14. září 1985, kdy na rakovinu zemřela hlavní „energetická“ hvězda souboru — Julian Beck. Od té doby táhne livingovskou káru hlavně Judith Malinová. Vydatně jí v tom pomáhá její současný manžel Hanch Reznikov, který je členem souboru od roku 1972 (vzali se v roce 1988).

Snad by bylo ještě dobré připomenout,

že Living Theatre se nevyhýbal ani filmu. Malinová s Beckem spolupracovali s takovými režiséry jako Pasolini (Oedipus Rex), Bertolucci (Agónie), Coppola (The Cotton Club) a dalšími. Malinová jezdí — jak sama říká hlavně z finančních důvodů — stále do Hollywoodu a točí zde komerčně laděné filmy. Vydělává tak na své divadelní aktivity.

A proč Living Theatre vznikl a stále existuje? Na to Malinová krásně odpověděla během newyorského večírku k čtyřicetiletí souboru: „Living Theatre vznikl a je tu proto, abychom si uvědomili, jak daleko jsme došli od doby, kdy krása byla probuzena z ticha, a abychom měli stále na zřeteli, jak daleko musíme ještě jít. Ať žije nenásilná anarchistická revoluce!“

Když jsem Malinovou s Reznikovem navštívil v jejich honosném bytě na West End Avenue v střední části Manhattanu, dlouze jsem si s nimi povídal o současné politické situaci u nás i v USA. Malinová plamenně horovala pro udržení revolučnosti a tvořivosti ve společnosti. Mluvila o nutnosti a povinnosti umělců zúčastnit se formování nových vztahů a bránění zpětného tahu reziduálních sil, který nás nemine. „Po každé vlně, která vrhne společnost o kus dál, je třeba se zapřít a vydržet zpětný tlak, který vás bude strhávat zpět. Nedokážete-li to, vše co jste udělali, se zhroutlí a vy se ocitnete tam, kde jste byli předtím. Anebo ještě v horším. Podívejte, jak dopadla Amerika po šedesátých letech! Umělec musí být angažovaný! Umělec se nesmí bát! Umělec musí výjít do ulic. Umělec musí vydržet. Čeká vás ještě hodně práce a dlouhá cesta.“

K tomu dodal Reznikov: „Dnes je velmi inspirativní doba. Mění se celý svět. Nikdo si není ničím jist. Včera se rozpadl Sovětský svaz. Je to šílený, riskantní, nebezpečný. Každý tady má strach. Co bude? Jak to dopadne? A k tomu máme velké ekonomické problémy. V USA je průmyslová recese připomínající třicátá léta. Průmysl se zcela rozpadá. To všechno probudí velký zájem o umění. Právě v tom je síla umění. Že ukazuje směr a že se k němu v době krizí lidé obracejí.“

Právě teď se také ukáže síla a význam Brechtových myšlenek. Ty to asi chápeš jinak — vám ukazovali Brechta zdegenerovaného — ale on už začátkem století předvídal smrt tohoto společenského uspořádání světa a chápal ji jako tragédii celé klasické kultury včetně divadla. Jeho myšlení bylo ryze revoluční. Tak je ho třeba chápat. A říkáš-li, že jeho činy nebyly vždy šlechetné, máš možná pravdu. Ale jeho myšlenky byly pronikavé a jeho divadlo, nároky, které na ně kladl, smysl, který mu přikládal, byly převratné, úžasné a dodnes nenaplněné. Tím směrem se vydal a vydává i Living Theatre. Ven z divadelních sálů, do ulic, mezi lidi. Divadlo potřebné a rezonující.“

Ptal jsem se, co znamená „nenásilná



Judith Malinová ve svém bytě
foto: V. Hulec

revoluce“, co vlastně Living Theatre dnes chce a jakými divadelními prostředky to chce naplňovat.

Reznikov odpověděl: „Umělec musí vracet svět do rovnováhy. Vědomí rovnováhy nás vždy přitahovalo. Proto jsem se tak zajímal o hinduistickou filozofii. Dnes — co se týká balance — jde hlavně o ekologii. O ekologii ducha, lidských vztahů, města i přírody. Nás zajímají evoluční, nenásilné změny. Zabýváme se změnami jazyka, sociálního citění, vztahů mezi lidmi. Upozorňujeme na jejich narušení, nezdravost a svým životem i tvorbou ukazujeme a naplňujeme vizi anarchistické svobody. Jediné svobody, která je skutečně živá.“

Samozřejmě vidíme, jak se svět internacionalizuje. Neexistují izolované problémy. Proto tak cestujeme. A nejen do Evropy, ale i do Asie a jinde. Chceme se stát mezinárodními šířiteli informací.“

Mohl bys přesněji vyjádřit, co je pro tebe anarchie, jak chápeš svobodu a co vůbec život v Living Theatre pro tebe znamená?

„Anarchie je pro mě životní autonomie. Tedy to nejdůležitější v osobním životě. Získat svobodu znamená pro mě žít v míru, a napojen na rovinu porozumění mezi lidmi. A Living Theatre? To je privilegium mého života. Díky němu jsem poznal silnou životní energii, z které stále čerpám.“

A co styl, kterým hrajete? Jak se připravujete, jak trénujete?

„Setraváme v divadelním stylu, který vytvořil Beck s Malinovou v šedesátých letech. Myslím tím způsob používání těla, hlasu, důraz na skupinové citění a na vztah mezi hercem a divákem. Zde se od nás nedají očekávat velké změny. Nechceme, aby se o naší práci říkalo, že je nová, ale že je důležitá. Nemáme dnes tedy ambice něco objevovat, ale chceme prohloubit, co jsme našli, a jít tím směrem dál. Zajímá nás čistá improvizace a navazování kontaktu s divákem. Zajímá nás proces divadla jako takový.“

Vzpomínáš na Prahu v roce 1980?

„Jistě. Jeli jsme tehdy z Polska, kde jsme podporovali Solidaritu. Z mého pohledu to však bylo příliš nacionalistický hnutí. Lidi z Jazzové sekce, kteří nás pozvali, byli mnohem otevřenější, vstřícnější. I když jsme byli v Praze jen pár hodin, měli jsme k tamějším lidem mnohem blíž než k lidem v Polsku, kde jsme strávili několik týdnů. Více jsme chápali tu pražskou kafkovskou náladu, kdy se všichni báli tajný policie a pořád se ohlíželi dozadu. Esteticky a filozoficky nám byli lidé v Praze bližší. Byli jsme tím velmi vzrušeni a Antígona, kterou jsme tam hráli, získala ještě hlubší význam. Ta hra, která je o základních konfliktech morálky a moci, plně odpovídala tehdejší vaší situaci pod ruskou okupací. I když jsme se hodně báli, byl to spíš romantický výlet. Nebyl to od nás žádný velký risk — přijet a vystoupit. Přinejmenším by nás odvezli na hranice a vykázali pryč. V Brazílii v roce 1970 — to jsem ale ještě nebyl s Living — to bylo mnohem nebezpečnější.“

Dlouho jsem ještě s Reznikovem a později i s jednadvacetiletou Ishou Beckovou, dcerou Malinové a Becka, mluvil. Část z toho přináší nulté číslo Divadelních novin. Předplatit si je můžete na adrese:

Divadelní noviny, Divadelní ústav — Celetná 17, 110 00 Praha 1.

Vladimír Hulec

AFÉRA

Těsně před uzávěrkou tohoto čísla — koncem června 1992 — se mi dostalo do rukou 22. číslo východočeského týdeníku Aféra. Pod značkou „bas“ v něm kdosi recenzuje pardubické vystoupení skupiny Děrevo, o které jsme v Amatérské scéně již několikrát psali. Jeví se mi mou povinností zveřejnit (bez vědomí autora) tuto recenzi a vyvolat tak polemiku, co je smyslem umění, co je právem umělce a jak hodnotit jeho činnost. Myšlenky v článku „Satan omeškal“ jsou natolik nebezpečné, že je nelze pominout mávnutím ruky. Zdá se mi, že ve společnosti se projevují fašizující tendence, objevují se síly, které by chtěly opět zavést cenzuru a kontrolu nad svobodnými, nezávislými umělci. Tento článek jim svým diletantstvím a katechistickou argumentací přinejmenším nahrává.

Protože mám dojem, že autora článku znám, přinesu s ním v nejbližších číslech rozhovor. Nechtěl bych však, abyste vy, čtenáři, byli jen pasívními přihlížiteli polemiky. Ozvěte se, prosím vás. Napište své názory nejen na následující recenzi, ale podejte i svůj pohled na hranici „krutého“ umění, na práva umělce destruovat a provokovat.

K recenzi pana „bas“ však musím dodat, že Děrevo nikdy „satansky“ ne-

destruovalo. Naopak. Vždy zdůrazňovalo víru ve vyšší, „vesmírnou“ harmonii. Dokážeme si představit, na co reagují? Co zažili v Rusku? (Viz např. jejich rozhovor ve Voknu č. 22) A dovedeme si představit tak intenzívně pracující a tvorbě oddané umělce? Obávám se, že v Čechách takoví nejsou. Proto je myslím tvorba Děreva tak diletantsky chápána (viz i někdejší článek v Reflexu). Snad je jim blízký — svou oddaností tvorbě a životu v pravdě — Magor (Ivan Jirous), který jim jako jediný po vyhnání z Rampy nabídl prostory na zkoušení. Děrevo se však zřejmě rozhodlo rázně s nejistotou v Čechách skoncovat a vydat se na svou další ahasverskou pouť. Z ní vám pochopitelně budeme průběžně přinášet informace.

Vladimír Hulec

SATAN OMEŠKAL

Vzývání temných sil a příklon k satanismu je v tvorbě Děreva naprosto zřejmý. Při jejich vystoupeních — satanistických obřadech — mohou black metaloví kašpárči (Big Boss a kapela The Root) jen blednout závistí. Ohnivý plameny a vyplazené rudé jazyky jsou jen slabým odleskem Satana ve srovnání s Antonem Adasinským, vedoucím souboru a Satanovým vyslancem na Zemi. Tito ruští, nikoliv pražští, umělci využívají techniky jógových cvičení a náboženských rituálních technik v destruktivním a profánním slova smyslu k cílům zcela opačným. Je mnoho způsobů, kterak se snaží síly temnot proniknout na Zemi. Jeden byl zobrazen v americkém filmu Čarodějky z Eastweeku. Jiný způsob je tvorba divadelní skupiny Děrevo.

V pátek 14. 5. se pardubickému publiku představilo Děrevo na Přihrádku. V sedm

hodin, kdy mělo představení začít, nebyl ještě na místě sám vedoucí, ač podle informací vyrazil z Prahy na svém čerstvě zakoupeném skútru v poledne. Satanáš se opozdil, a proto představení Buben ze zaječí kůže začalo bez něj. (...) Asi tři sta diváků tak mohlo zhlédnout hodi nové, celkem nevýrazné představení, ve kterém se střídaly prvky pohybového divadla s tancem a náznaky grotesky. Kupodivu občas prokmitlo i cosi jako poetika. Dominantní však v celém představení byla křeč. (...) Až těsně před závěrem dorazil Adasinský. Bleskově se převlékl a vystoupil na plac. Pokusil se ještě zvrátit běh večera na svou stranu poměrně zdařilým a rafinovaným vystoupením antikrista, ale „mocnosti pekelné“ tentokrát neslavily úspěch. Zřejmě je v Pardubicích ještě stále dostatek pozitivních sil, aby se postavily na odpor zlu. Síly světla slavily triumf. Asi i proto nabídl Anton Adasinský divákům jen nesměle, že celé představení zopakují. Ti reagovali jednoznačně. Začali se zvedat a odcházet.

bas

Na závěr, ale nikoli na okraj naší rubriky neveselá zpráva, která došla do redakce těsně před uzávěrkou. Citujeme doslova: Oznamujeme Vám, že Branické divadlo pantomimy, Studio Rampa a také divadelní soubor Děrevo končí svou činnost k 30. 6. 1992 na základě rozhodnutí Obecního úřadu Prahy 4. Tímto Vám děkujeme za přízeň a spolupráci, kterou jste nám projevovali.

**zaměstnanci Branického divadla
(k 30. 6.)**

Zdá se nám, že je to příliš stručná tečka za tak bohatým divadelním životem a tak se k tomuto rozhodnutí Obecního úřadu Prahy 4 co nejdříve podrobněji vrátíme.

redakce

Performance Děreva v Praze na Ovocném trhu: foto P. Hula



S Yoke Elbersovou hlavně o TIPU

Úvodem je třeba vysvětlit, kdo je paní Yoke Elbersová a co je TIP. Holandanka Yoke je profesionální dramaturg na volné noze a živí se poskytováním odborných služeb různým subjektům včetně amatérských divadel. Řadu let působila ve vedení Středoevropské sekce AITA/IATA, v současné době je sestavitelkou různých katalogů (ten poslední obsahující hry s malým obsazením napsané po r. 1980 je k dispozici jednak u občanských sdružení s národní působností, jednak na pracovišti ARTAMA). TIP je mezinárodní dílnou pro mladé divadelníky do 30 let a každoročně ji mezinárodní nevládní organizace pro amatérské divadlo AITA/IATA pořádá v jiné členské zemi. Z ČSFR se jí zúčastní jeden český, jeden slovenský divadelník. Loni se konala v belgickém Kotrijku a tím česko-moravským divadelníkem byl olomoucký Pavel Němeček vybraný z veřejného konkursu, do nějž se přihlásilo 16 mladých lidí. Letos se pravděpodobně uskuteční někde ve Finsku od 21. června do 5. července. Bližší propozice však ještě na začátku května 92 nebyly známy. Pavel Němeček sice zprávu o svých dojmech nenapsal, avšak pilný čtenář si možná vzpomene na článek Jana Papeže popisující své dojmy z TIPu 90 ve Spojených státech. Využili jsme přítomnosti Yoke na Scénické žatvě 91 (kam mimochodem jezdí pravidelně) a zeptali se na belgický TIP.

Jak jste se k TIPu dostala?

Vlastně nepřímo a náhodou. Tématem dílny bylo použití originální kreativní metody na klasickém textu. Byli vybráni Němec Rolf Denneman, Timo Mäkinen z Finska a moje krajanka Helen Meijer. Právě ji jsem doprovázela a pomáhala jí v přípravě jednotlivých lekcí.

Jaké texty jednotliví lektoři použili?

Rolf se rozhodl pracovat na dvou hrách W. Shakespeara Bouře a Sen noci svatojánské a dále na Beckettově Poslední hře, Timo zvolil Jarní probuzení Francka Wedekinda a Helen Antigónu Jeana Anouilha.

Můžete nám představit práci jednotlivých lektorů?

Chci zdůraznit, že jsem se přímo neúčastnila práce v žádné třídě. Sledovala jsem však jejich práci, s Helen přímo hovořila o problémech souvisejících s její skupinou. Tento odstup mi umožňuje objektivně práci hodnotit. Všichni tři pracovali různým způsobem a samostatně. Skupiny se sešly až na závěr, kdy každá předvedla pro ostatní typickou ukázkou. Timova dílna spočívala v intenzivní převážně fyzické činnosti využívající linií Wedekindovy hry. Timo často skupinku

rozdělil do dvou částí a rozdál úkoly, na nichž samostatně pracovaly. Po předvedení před ostatními všichni živě diskutovali o tom, co viděli a o svých pocitech. Odměnou za práci a koncentraci byla radost, zábava, smích a belgická čokoláda. Zdůrazňoval, že jeho interpretace hry je tvrdá a fyzická. „Chci, abychom to udělali horší“, říkával. Výběr hry byl však vynikající, neboť mladí lidé jí mohli dobře porozumět a identifikovat se s jednotlivými charaktery. Občas se mně zdálo, že zachází příliš daleko např. ve cvičení japonské sebevraždy, kterou mnozí vnímali emocionálně, tj. se slzami. Škoda, že Timo neměl anglický překlad hry, takže vysvětlování a překlad z finštiny znamenalo ztrátu času.

Helenin způsob práce byl mnohem pokojnější, méně zaměřený na fyzickou stránku, byť ve svých cvičeních využívala pohyb, ale také koncentraci a fantazii. Převažovala zrcadlová a opakovací cvičení. K dispozici měla holandský a anglický překlad Antigóny, dále holandský a anglický překlad Sofoklovy Antigóny, což využila ke srovnávací analýze a základní úvaze o tématu. Obdobně jako Timo začala hned pracovat na hře, soustředila se na celý sbor a potom na jednotlivé charaktery. Rozhodla se zdůraznit sbor. Držela skupinu pohromadě jako celek, tu a tam dávala individuální instrukce.

Rolfova pracovní metoda byla zcela jiná. Rolf je přítelem smíchu, humoru, „srandy“. Často pracoval venku a skupinu obvykle rozdělil do tří částí. Mnohem víc než jeho kolegové nechal pracovat a vymýšlet účastníky samotné. A i když zadal úkol, diskutoval s nimi o tom a např. když mu řekli, že je to příliš těžké nebo pro ně nesrozumitelné, nechal je, ať se vyjádří po svém. Bylo zde tedy více improvizace a také relaxace.

Patrně tedy TIP 91 byl jednoznačným úspěchem?

To je složitější. Samozřejmě tolik koncentrace, napětí, těžké práce, přátelství, tvořivé atmosféry a pochopení jednoho pro druhého a to vše dohromady znamená perfektní přípravu mladých divadelníků. Přeji si, aby takových akcí bylo hodně. To však neznamená, že nemám žádné výhrady jak vůči lektorům, tak vůči účastníkům. Myslím si, že TIP potřebuje jednoho dramaturga, který by jednotlivým třídám vtiskl cosi společného a který by také mohl korigovat a vyjasňovat jednotlivé pracovní metody. Lektoři by také mohli být trochu více otevření pro všechny, byť nezralé nápady svých žáků. Tento přístup by možná TIPu přinesl více efektivnosti. Obě strany musí umět anglicky. Pokud jde o účastníky, chyběla

větší pracovní disciplína a nasazení. Často někdo chyběl, neboť se mu po noční diskotéce nechtělo vstávat. Chyběla také organizační služba, která by mohla okamžitě zasáhnout a pomoci lektorům i jejich žákům. V průběhu čtrnácti dnů je nezbytné poskytnout jedno volné odpoledne, nejlépe volný den. Trochu problémem byla také skutečnost, že mezi 31 mladými lidmi převažovali spíše účastníci do dvaceti let s menší divadelní zkušeností.

V loňském roce jste se také zúčastnila jedné dílny ve Spojených státech. Vaše dojmy?

Na pozvání amerického národního střediska AITA/IATA jsem se zúčastnila tvůrčí konference Amerického sdružení pro divadlo a výchovu, organizované ve spolupráci s Americkou asociací pro divadlo a invalidní občany. Koná se každoročně, vždy v jiném místě. V roce 1991 byl hostitelským místem Washington. Účastnilo se kolem pěti set lidí. Jeden moderní hotel v centru města patřil diskusím, dílnám, představením, poradám, seminářům s ukázkami líčení, hereckých technik, scénografických principů. Byla zastoupena práce s dětmi, mladými lidmi, speciální pedagogika. K tomu patřily výstavy divadelní fotografie, filmové projekce, promítání diapozitivů. — Vše bylo tlumočeno do znakové řeči. Většinu účastníků tvořili mladí lidé do třiceti let, kteří přinesli svou životní zkušenost, své problémy, zážitky. Nejméně třetina byla handicapovaných.

Co z toho považujete za nejzajímavější?

Samozřejmě může jít pouze o můj subjektivní dojem. Na mne nejsilněji zapůsobil „Noční anděl“, hra americké spisovatelky Joanny Krausové, vzniklá ve spolupráci s jedním amatérským souborem. Hra samotná se odehrává během druhé světové války v Polsku a je příběhem dívky, která schovala, a tak zachránila, jednu židovskou rodinu. Riskovala svůj život i život své rodiny. Dívka, dnes starší paní i děti z polské rodiny žijí v USA a Kanadě. Soubor se o prázdninách vydal do Polska po stopách příběhu, natočili zde film a pořídili dokumentaci. Zkusili se vžít do pocitů osob a zkoumali, zda by takového hrdinství byli schopni. Na konferenci jednak předváděli scény ze hry, jednak hovořili o svých pocitech a o návštěvě Polska. Obecenstvo spolu s nimi zkoušelo hru na pravdu. Domnívám se, že je to svědectví o tom, že nejvyšší cenou je život sám.

Děkuji za rozhovor.

Připravila Lenka Láznovská



VÁCLAV HAVEL PO UKRAJINSKU

Sídlo brněnského HaDivadla, Kabinet múz, stalo se již vyhledávaným střediskem experimentální divadelní kultury, kam si rády nacházejí cestu i mnohé soubory hostující. V závěru uplynulé sezóny se tu při návratu z Vídně (kde vystupovalo v Theater Brett) zastavilo s dvěma představeními ukrajinské divadlo Suzirja (Souhvězdí).

Kyjevské divadlo existuje už čtyři roky, a to jako komorní klubová scéna bez stálého hereckého souboru. Jeho uměleckým šéfem, režisérem a dramaturgem v jedné osobě je sympatický Olexij Kuželnij. Přední herci kyjevských repertoárových divadel v tomto volném sdružení připravili např. hry S. Mrožka, M. Schisgalla, P. Shaffera nebo A. Christie. Nastudování Suzirji zatím poznali diváci v jiných zemích někdejšího SSSR, v Polsku, Rakousku a Maďarsku, kde v Budapešti na pozvání prezidenta A. Göncze loni hrála jeho Maďarskou Medeu. Nyní O. Kuželnij připravuje jevištní koláž z básnických a dramatických textů teologa K. Wojtyly (papeže Jana Pavla II.), k jejichž uvedení již dal Svatý Otec svolení. V Československu toto nonkonformní sdružení vystupovalo poprvé, programově zdůrazňujíc nacionální emancipovanost a jazykovou i kulturní odlišnost od ruského kontextu.

Úvodní program náležel aktovce **Václava Havla Audience** (režie a výprava O. Kuželnij), známé u nás rovněž z kongeniálního televizního provedení. Byli jsme oprávněně zvědaví, jak tuto Havlovu autobiograficky laděnou výpověď o disentu pojmu umělci národa, jehož politická a historická zkušenost se od české přece jen v mnohém liší. Na jednoduché scéně se schodišťovým praktikáblem, sudem s umělou pивní pěnou a několika dalšími rekvizitami (lahve, přepravky, igelit) vedli necelou hodinu dialog ideových a mravních protichůdců Mikola Bafenko (Sládek) a vousáč uhrančivě kristusovského zjevu Sergij Džigurda (Vaněk). Oba vytvářeli své typy ve zřetelné odlišnosti, v plném pochopení kontrastu primitivního materialismu s oddaností duchovním a etickým hodnotám, tlachavého přízpusobivého oportunismu s nehalasnou introvertní věrností vlastnímu přesvědčení. Bylo zajímavé sledovat od domácího pojetí odlišně kladené interpretační akcenty jednotlivých výstupů, které dodávaly textu některé nové, méně běžné významy. Diskusním inscenátorským prvkem se však staly písně S. Džigurdy, který se ve chvílích, kdy si pivem zmožený Sládek musí „odskočit“, chopil kytary jakožto zpěvák vlastních protestsongů. Jejich drsná sugestivita a obžalobný zápal sice navodily vzpomínky na podobné naše písničkáře husákovské doby, na druhé

straně však opakovaně narušovaly výstavbu představení a promyšlenou kompozici morality, založené na přesném gradování refrénovitě se vracejících motivů a replik.

Žánrově zcela odlišné bylo večerní vystoupení — poéma ukrajinského romantika **Tarase Ševčenka Vědma**, režírovaná Grigorijem Borovikem v téměř prázdném prostoru s využitím barevného světla (zadní textilii s ikonickým znakem Zvěstování Panny Marie navrhla Natalija Klisenková). V podobě fantastického monodramatu ji sólově zpřítomnila zkušená Ljudmila Limarová. Osu jejího strhujícího plastického výkonu tvořilo klopotné putování chudě oděné, osudem těžce zkoušené a o rozum připravené matky, která v horečnaté mozaice zoufalého nářku, vyprávění a zpěvu retrospektivně tlumočí kuriózně tragický příběh své rodiny. Herečka uplatňovala rychlé dynamické přechody expresivních útržků vzpomínek a stylizace tanečního pohybu, gest i slovního projevu, jakoby v transu evokovala hledání vlastních dětí-dvojčat až po závěrečné očištění a odpuštění. Zatímco Audience byla logicky založena spíše na autorském slově, v tomto muzickém pořadu dominovala složka pěvecká a hudební. Folklórní kořeny Ševčenkovy předlohy ostatně zvýraznilo také rámující vystoupení kobzaristky Galiny Menkušové, jež kultivovaným hlasem přednesla variace na lidové písně, žertovné popěvky i charakteristické dumky.

Obě brněnská představení kyjevského souboru Suzirja znamenala užitečné setkání s divadelní kulturou země, která se podobně jako my obtížně vymaňuje z krunýře dlouholeté totality a pokouší se jak o hledání národní identity, tak o jevištní experiment.

Vít Závodský



Teatr Ósmego Dnia v Praze aneb Jak daleko máme ke světlu?

Ve dnech 8. a 9. května 1992 navštívil Prahu snad nejvýznamnější alternativní divadlo východní Evropy osmdesátých let Teatr Ósmego Dnia z Polska. V roce 1964 je v Poznani založil dodnes jeho výhradní režisér a do roku 1975 též jeden z herců Lech Raczak. Svým vznikem se divadlo přiřadilo k silnému proudu tzv. studentských divadel šedesátých let, která spoluvytvářela tehdejší politický kvas. V sedmdesátých letech se zaměření souboru ještě více zpolitizovalo. Divadlo aktivně vystupovalo proti pasivní rezistenci celé společnosti frustrované krahchem idejí květinové revoluce. Pouliční-

mi divadelními akcemi se zařadilo do čela hnutí odporu mladé inteligence a stalo se nejdůležitějším polským alternativním divadlem. Pád Solidarity a nastolení Jaruzelského diktatury pro ně znamenalo znemožnění svobodné umělecké činnosti. V roce 1985 byl soubor nucen emigrovat a několik následujících let putoval Evropou. Svým politicky i umělecky nekompromisním postojem, svou vlastní divadelní přesvědčivostí si Teatr Ósmego Dnia získal respekt odborné kritiky i diváků. V létě 1989 se divadlo účastnilo akce Karavana Mir, se kterou po dlouhé době vystoupilo ve své zemi a se kterou poprvé navštívilo i Prahu. Možná si někteří vzpomenu na špinavé, zdevastované herce vystupující v cárech hadrů a táhnoucí za sebou skřípající vozíky plné haraburdí. Šlo o inscenaci Maso speciálně připravenou pro tuto akci s úmyslem ukázat bídu a lež ruského komunismu.

V roce 1990 bylo divadlo tehdejší polskou vládou vyzváno k návratu domů. Obdrželo státní dotaci (hlavně ze zdrojů Solidarity) a bylo mu umožněno zbudovat v Poznani centrum alternativního divadla, které v březnu tohoto roku zahájilo činnost. Během té doby připravilo divadlo inscenaci Země nikoho, se kterou v roce 1991 objelo část Evropy, vystoupilo mj. i v Českém Těšíně a nyní s ní přijelo i do Prahy.

Představení zavádí diváka do světa ještě rozděleného železnou oponou. Ve výtvarně čistých, temně šedých, jakoby tanečních obrazech podtržených jak kaligrafie přesnými hereckými akcemi, ve kterých každé slovo je součástí jakési vyšší hudební partitury, sleduje divák reminiscence lidí chycených do pastí padesátých let. Jsou to obyvatelé východní Evropy — Němci, Rusové, Poláci, Češi. Žijí ve strachu a ponížení, touží po emigraci, emigrují. Ale ani emigrace pro ně není toužebným vysvobozením, jen opětovným objevením Země nikoho — země bez kultury. Održení od svých kořenů trmácejí se Evropou, která stejně jak jejich domovina je pouhou kulturní ruinou. „Velká je propast mezi námi a světem,“ říká jedna z postav. A právě nahlédnutí do této propasti, do propasti duchovní prázdnoty, která se rozprostírá v nás i kolem nás, je ústředním tématem celé inscenace. V tom je významná právě dnes a právě tady. Tím plní jednu ze základních funkcí divadla — být morálním apelem doby.

Žádné naše divadlo nestaví v tak dokonalé a prosté formě tak zásadní a důležité otázky. Žádné naše divadlo nedokáže být takto nekompromisní. Lech Raczak je důstojným pokračovatelem idejí a koncepcí Grotowského „chudého divadla“, které u nás bohužel nikdy našlo širší umělecký ohlas. Bylo to patrné i na návštěvnosti tří pražských představení. Chaty a hokej byly silnějším lákadlem než prostý divadelní chléb z Polska.

Vladimír Hulec

Podnikat cesty do lidí

Mezi divadelními ochotníky není jméno režiséra a herce Josefa Kettnera, donedávna člena Divadla na Starém Městě v Praze, neznámým pojmem. Amatérským divadelníkům se věnuje bezmála již třicet let. Představení, která se soubory v Jaroměři, Čelákovících, Rakovníku, v Praze-Braníku, v pražské Lucerně a v Jičíně nastudoval, zhlédli účastníci mnoha divadelních přehlídek a festivalů nejen po celé republice, ale i v cizině. K nezapomenutelným patřila například v roce 1981 inscenace hry bří Mrštíků Maryša čelákovického souboru TYL s nestorem českých ochotníků, dnes již zesnulým Láďou Lhotou v roli Lízala nebo o rok později čs. premiéra Hubačova Ikarova pádu v provedení téhož souboru. Obě inscenace byly vybrány na celostátní divadelní přehlídku Jiráskův Hronov. Do Hronova přivezl v roce 1976 Josef Kettner i další soubor — TYL z Rakovníka s hrou B. Vasiljeva A jitra jsou zde tichá... Přidáme-li k tomu výčtu ještě dalších čtrnáct titulů, není to bilance nijak malá. Amatérské divadlo ho provází celý život.

— **Každý rok jsme se s vámi při různé příležitosti mezi amatéry setkávali. Měla jsem pocit, jako byste se ke konci 80. let na čas odmlčel...**

— Máte pravdu, mělo to svoje důvody. Jednak umělecké, ale i zdravotní. Během několika let se mi podařilo postavit tři špičkové amatérské soubory, což byla práce velmi náročná a dlouhodobá. Po úspěších v řadě soutěží doma i v zahraničí přišla lidská závist, malost, zloba a intriky. Ty způsobily, že do mých souborů přišli jiní režiséři, kteří do rozjetého expresu pohodlně naskočili. V tom okamžiku jsem vždy odcházel...

V roce 1986 jsem se podrobil těžké operaci páteře a díky odborným lékařům Ústřední vojenské nemocnice v Praze-Střešovicích, zejména zlatým rukám doc. MUDr. Eduarda Zvěřiny jsem se opět vrátil na prkna, která znamenají svět.

— **Kde jste v té době profesionálně působil?**

— Byl jsem členem hereckého souboru tehdejšího Divadla Jiřího Wolkra, dnes Divadla na Starém Městě v Praze. V té době jsem měl obavy, zda se budu vůbec moci k práci na jevišti divadla pro děti a mládež vrátit, vzhledem k specifčnosti této práce a k fyzické náročnosti. Rekonvalescence však probíhala velmi dobře. Přesto jsem rád přijal nabídku z divadla v Hradci Králové k nastudování inscenace současného amerického autora Edwarda Albeeho Všechno na zahradě. Toto období bylo pro mne nesmírně důležité a cenné, neboť mi navrátilo sílu do života a odstartovalo jakousi další životní etapu.

— **Dá se říci, že představení v Hradci Králové vám otevřelo znovu cestu i k amatérům?**

— Svým způsobem ano. Na představení do Hradce Králové se tehdy přijeli podívat i jičínské amatéry z Divadelního studia a pozvali mě ke spolupráci.

— **Chtěli inscenovat Albeeho?**

— Ano. Navrhoval jsem jim sice celou řadu jiných titulů, ale nakonec mě přece jen přemluvili.

— **Jak jste si své rozhodnutí zdůvodnil?**

— Samozřejmě, že jsem se nejprve zdráhal, ale nakonec mně zaujala myšlenka, že bych si tak mohl ověřit postupy a způsoby práce v diametrálně odlišných uměleckých prostředích. Vzrušovala mě představa, kam až mohu s amatérským hercem dojít a jak ho mohu porovnat v celkové koncepci s profesionálem.

— **A jak toto srovnání dopadlo?**

— Myslím si, že pro Divadelní studio Jičín velmi dobře. Jsou zde kvalitní a inteligentní herci, kteří byli ochotni pro divadlo obětovat vše. Měl jsem radost, že jsem konečně opět našel soubor, s kterým bych si mohl rozumět. Při kon-

frontaci s jinými soubory jsme však zjistili, že hra svou tematikou tehdejší ideologii příliš nevyhovovala, přímo ji dráždila. Byla to přece jenom americká hra... Zapracovala opět intrika a soubor pocítil tajemnou moc. Přesto na toto období rád vzpomínám. S jičínskými amatéry jsme měli ještě další plány. Začali jsme studovat Pokoj pro dva Ivana Klímy a připravovali se na Čapkovu Loupežníka. Přišel však 17. listopad 1989 a kostky byly vrženy zcela jinak. Kromě radosti z vytvořené svobody se po čase dostavily i existenční starosti a soubor se zákonitě na čas odmlčel...

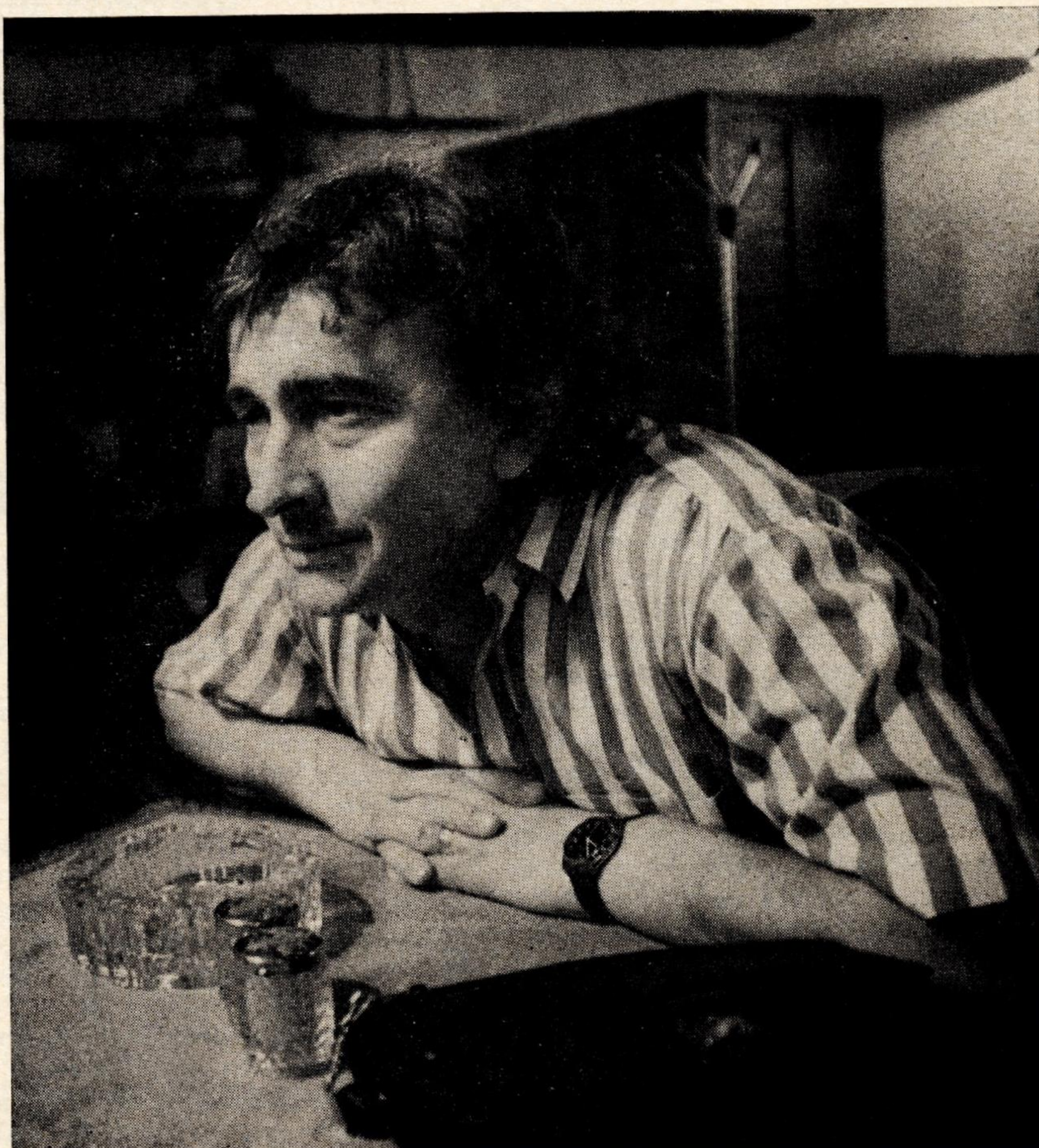
— **Znamená to, že jste opět neměl soubor?**

— Všichni jsme tehdy prožívali daleko silnější témata, která nám přinášel sám život. Divadla nejprve plnila poslání jakési politické tribuny, kde lidé hledali morální a duševní posilu. Pak postupně přicházely různé ekonomické změny, začali jsme pociťovat diváckou absenci. Nebyla v tom jenom ekonomika, ale také spousta starostí a nejistot.

— **Přesto jste se v této nejistotě rozhodl opustit trvalé angažmá v Divadle na Starém Městě, kde jste působil téměř dvacet let. Co vás k tomu vedlo?**

— Když je člověk dvacet let na jednom místě, začíná si najednou připadat jako ošklivý starý inventář. Tento částečný

Josef Kettner na snímku P. Štolla



stereotyp jsem se snažil kompenzovat občasnými „úlety“ k profesionální režii v oblastních divadlech. Ať už to bylo do divadla v Kolíně, kde jsem inscenoval Solovičův Meridián a Balíkova a Otčenášková Romea a Julii na konci listopadu nebo už do zmíněného Hradce Králové a posléze i do Horáckého divadla v Jihlavě, kde jsem se potřeť vrátil k Albeeho Všechno na zahradě. Cítil jsem, že se mé síly jaksi rozdrobují a tak jsem požádal ředitelství divadla o neplacenou roční dovolenou. V lednu letošního roku jsem se s Divadlem na Starém Městě rozloučil definitivně.

— **Naštěstí jste dostal zajímavou nabídku z Jihočeského divadla v Českých Budějovicích.**

— Byla to nabídka nečekaná. Dlouho jsem o ní přemýšlel. Šlo totiž o hru rakouského autora Hermanna Bahra Koncert, v překladu Josefa Balvína. Měla 160 stran a četl jsem ji natřikrát. Zdála se mi jakoby „prošla časem“. Zaváněla natalínem. Můj přítel a osobní dramaturg František Skřípek mě ale po přečtení této hry doslova „nahlodal“ pro její realizaci. Zprvu jsme si tento text házeli jako horkou bramboru, škrtali a upravovali. Po čase vznikl tvar o 90 stránkách, který nás oslovil a řekl bych i mile nadchl. Proto jsem nabídku k režii v Českých Budějovicích nakonec přijal. Premiéra byla 3. dubna letošního roku.

— **O vašem představení jsem četla, že bývá vyprodáno. Je to snad tím, že v něm hostuje Jiří Štěpnička, člen Národního divadla v Praze, anebo se podařilo ještě něco dalšího, co přitahuje a láká diváka z oblastního divadla?**

— Všechno dohromady. Hra Hermanna Bahra je lidskou komedií o toleranci, o lásce a o krásných pevných mezilidských vztazích. Samozřejmě, že osobnost Jiřího Štěpničky, kterého jsem si pro inscenaci vybral, je nesporná. Jiří Štěpnička v postavě profesora hudby Heinka předvádí na jevišti opravdový herecký koncert. Není to však jenom koncert jeho, ale i celého kvalitního souboru Jihočeského divadla.

— **Na inscenaci se však nepodílejí pouze herci a režisér. Zdá se, že jste měl tentokrát šťastnou ruku i při výběru dalších spolupracovníků...**

— Po letech jsem se zde opět sešel s výtvarníkem Milanem Čechem. V minulosti mi vytvořil řadu návrhů scén pro inscenace u amatérských divadelních souborů. Dobrý výtvarník, to je skoro základní kámen — klíč k inscenaci. Naše setkání nad Bahrovým Koncertem probíhala v jakýchkoli „námluvách“, až přišel nápad v podobě klavíru na jevišti a od onoho okamžiku se už odvíjela celá výtvarná a režijní koncepce. Toto období bylo velmi napínavé a vzrušující, zvláště v okamžiku, kdy dlouho nemůžete na to právě přijít. Radost jsem měl také z kostýmů Jany Čechové, která dovede vytvořit něco, čemu já říkám kostýmová patina. Herec se v jejích kostýmech cítí zabydlený a ja-

ko by je nosil odjakživa. Citlivým prvkem každé inscenace je samozřejmě i stránka hudební. Protože je Bahrův Koncert příběhem profesora, klavírního virtuosa, nemohl jsem jinak, než požádat o napsání hudby Petra Maláska.

— **Poznal jste řadu profesionálních divadel, ale i řadu amatérských souborů. Vyžadují jejich herci pokaždé jiný přístup k práci, jinou metodu?**

— Nevím, jak bych vám dobře odpověděl. Poznal jsem mnoho amatérů, jejichž přístup k práci byl naprosto profesionální, navíc měli talent, cit, intuici, fantazii, pokoru a pracovitost. Tím pro mě byli a jsou profesionály, i když svou práci dělají jako liboherci, to znamená z lásky a zadarmo. Nerozlišuji mezi amatérem a profesionálem. Každý se sám zařazuje svým přístupem k práci. Naopak profesionál se může někdy projevit jako amatér. Rozdíl spatřuji pouze v době potřebné pro nastudování té které inscenace. V amatérském divadle jsem se naučil pracovat delší dobu s textem, pozorovat věci pod povrchem postavy. Pochopil jsem, že amatéři se musí učit ovládat řemeslo přímo na place. Nemůžu je ale pustit do prostoru, aniž bych vytvořil grunt postavy — základ. Herec musí nejprve vědět, jaká je to postava, odkud přišla, kde je a kam kráčí, jak myslí a uvažuje. Měl by mít však možnost i svého osobitého vyjádření. Proto kladu důraz na čtené zkoušky. Mimořádná pozornost při čtených zkouškách se hodí stejně tak dobře profesionálům. Tohle období zkoušek považuji za klíčové, za základ tvořivé práce. Tady začínáme vidět do nitra postavy, do nitra dramatu. Postavy nám pomalu ožívají. Struktura — kostra se začíná jakoby nabalovat masem. Vidíme ji v herecké fantazii před sebou. A pak přichází pravý okamžik nedočkavosti: nedočkavosti režiséra i herce. Společně cítíme i víme, že již musíme přijít na jeviště. Hledat další významy, vztahy v meziscénách, v prostoru. Řekl bych, že čtu tak dlouho, až všechno od stolu mám prozkoumáno. Pak teprve začínám zkoumat postavu na jevišti. Délka hledání u amatérského stolu je pochopitelně delší. Je to dáno tím, že u profesionálů je „stolování“ limitováno časem — tedy je rychlejší. Profesionální herci jsou většinou lépe řemeslně vybaveni. Mají vypěstovanou daleko větší a rychlejší fixaci. Tohle všechno si musí amatérský herec teprve osvojovat při zkouškách. Zatímco profesionálové mají na zkoušení dva až tři měsíce, u amatérů pracuji o měsíc či dva déle. Ale vyplatí se to. Rád věci otáčím doprava, doleva a pak je ještě někdy zpochybňuji.

— **Máte svou představu o tom, jak by měl vycházet režisérovi vstříc herec?**

— Především od něho potřebuji, aby měl otevřené oči, uši, srdce i duši. Aby byl vnímavý a posedlý svou prací. Když se zamýšlím nad tím, o co se vlastně režisér může u herce opřít, opírá se především o cit. Herec, který nemá cit, je jako hudebník bez hudebního sluchu. Přemýšlel

jsem o fantazii a herci. Víím, že povinností režiséra je rozvíjet a uvolňovat jeho fantazii. Další moment je cosi zázračného mezi nebem a zemí. Je to intuice. Ten, kdo ji má, je jako políbený Bohem a Múzami. Pokora, píle, pracovitost, posedlost — to je základní předpoklad úspěchu. V této souvislosti mi dovozte citovat velkého herce a režiséra Miroslava Macháčka. Ve svých úvahách o divadle v první řadě mluví o profesionalitě, o řemesle, o tom, že Múza hned tak někoho nepolíbí, všechno z nebe nespadne a musí to být pracně prodřený, řemeslně zvládnutý a teprve potom vznikne prostor pro to pravé umění. Myslím si, že to v dnešní době platí nejen pro divadlo...

— **Před lety jste vytvořil několik úspěšných inscenací s rakovnickým amatérským divadelním souborem TYL. Nyní se do Rakovníka vracíte. Co vás k tomu vede?**

— Člověk je citlivý k minulosti. S rakovnickými „Tyláky“ jsem prožil překrásný čas. Mám zde přátele, na které se mohu spolehnout a to není v dnešní době málo. Soubor má i v této, pro mnohé amatéry těžké době, střechu nad hlavou, dobré podmínky k práci a především chuť vytvořit něco nového.

— **Jakou inscenaci spolu chystáte?**

— Rozhodli jsme se pro Čapkovu Loupežníka. Pro titul, který jsme vlastně v Jičíně nemohli dokončit. Vzhledem k tomu, že se rakovnický soubor omladil, naše volba byla celkem logická. Dnešní svět je vlastně jedno velké absurdní drama a lidé by měli nejen v divadle, ale vůbec v umění nacházet určitou posilu, pevné lidské body, pravé hodnoty. Rádi bychom se na tuto Čapkovu prvotinu podívali právě z tohoto úhlu pohledu.

— **A jaké poslání by podle vás mělo mít v současnosti amatérské divadlo?**

— Nedávno jsem slyšel v rozhlasu moudrá slova J. Hanzelky. Na otázku, kam by se chtěl vrátit, odpověděl: „Projel jsem celý svět, ale kořeny mám tady. Chtěl bych však podniknout cesty do lidí...“ A já si také myslím, že divadelní umění by mělo podnikat cesty do lidí. Abychom věděli, co je bolí, co je trápí, abychom objevovali cestu k lidské duši. V tom spatřuji současné poslání amatérského divadla.

Za rozhovor děkuje Věra Kmochová



Hlavní věc: setkávání

Trochu jako balzám na duši působila přehlídka divadla pro děti, kterou koncem května v Havlíčkově Brodě uspořádalo Středisko amatérské kultury IMPULS Hradec Králové a místní kulturní dům Ostrov. Opravdu jako balzám — přesto, že tři ze čtyř představení nemilosrdně připomněla všechny problémy divadla pro děti, s nimiž svádíme quijotovský boj už drahně let. Ale pořadatelům se podařilo celou přehlídku jaksí nadlehčit. Přidali velkou výtvarnou soutěž, které se učitelky výtvarné výchovy z okolních škol nadšeně chopily, kterou bohatě obeslaly a odpovědně zhodnotily. Byli jsme po dva dny v sále, kde se hrálo, obklopeni rozsáhlou výstavou dětských kreseb. A to byla výborná povzbuzující dekorace. Tohle malování je spontánní, televizním výtvarnem ovlivněné daleko méně než by se dalo čekat, radost z tvoření z něj přímo číší. A zřejmě už dávno nikdo nebrání holčičce, aby svůj láskyplný vztah ke kotěti vyjádřila lapidárně tím, že si ho vymaluje pruhované nepravděpodobnou, něžnou růžovou, nikdo se nepozastavuje nad nekonvenčností chlapce, zahleděného zřejmě do jakéhosi tajemna, který na velkém „plátně“ vyvedl něco jako sinalého Hamleta, zahaleného do černočerného pláště a s rozžátou svící za zády. Tváří v tvář těmto obrázkům si člověk divadelní musí povzdechnout: opravdu jen velmi zřídka dokáže divadlo, které pro děti hrajeme, ozvláštnit realitu života tak bezprostředně a s takovou suverénní jistotou, jako to dokáže zdravilá dětská kresba.

Přehlídku oživilo také čilé kutění kolem hlavního programu. Skupinky místních dětí byly pověřeny, aby si vymyslely a hned také — s pomocí členů hlavně domácího souboru — scénicky ztvárnily svou vlastní pohádku. Vyšel z toho jeden půvabný happening a jeden stručný výtah z pohádky málem klasické s králem, princem, princeznami a drakem. Kazili jsme to jenom my, necitliví dospělí, neschopní udržet na uzdě smích nad bezděčnou komikou dětského projevu. Děti to pochopitelně vyvádí z míry: samy nemají dojem, že dělají nebo říkají něco legračního, nutně tedy pocítí ten smích jako výsměch sobě samým.

K pohodě přehlídky přispělo ještě několik dalších věcí, jako plné hlediště po oba dny přesto, že byl lákavý víkend, vzácně upřímný a neformální zájem starosty města, vlídná pohostinnost domácího souboru. Hlavní program přehlídky probíhal podle vžitých regulí bývalých krajských přehlídek, konaly se diskuse po jednotlivých představeních, porota hodnotila, udílela ceny, určila inscenaci, která postoupí na přehlídku národní — ale všichni cítili, že tentokrát to není tak úplně to hlavní. Úvahy nad tím, jaká

přehlídka vlastně je, převážilo uspokojení, že vůbec je. Všichni totiž víme, že v hledání kontaktů, možnosti dohovorů, vzájemného poznávání a informací o ochotnickém cechu začínáme znova.

— — —

Vlastní přehlídka ovšem jen potvrdila, co dávno víme: klíčový problém je dramaturgie v nejširším slova smyslu, v celém rozsahu, který tato ne teoretická, ale navýsost praktická činnost divadelní má, nejistota vlastních kritérií, neschopnost orientovat se samostatně v elementárních požadavcích řádu, který divadlo dělá divadlem — ať už v jakkoli otevřené a uvolněné formě. Abeceda těchto základních požadavků byla kdysi v naší zemi se silnou divadelní tradicí známa poměrně velmi širokému okruhu lidí, dnes upadla v zapomenutí.

Krise je to hluboká a obecná, amatérští divadelníci ji však nezavinili. Takže nemá smysl něco vyčítat, zbývá jen trpělivě vracet do povědomí písmenko po písmenku.

Doufejme, že jen náhodou se na přehlídce sešly hned dvě starší hry autorské dvojice S. Oubram a V. Novák. Soubor CARMINA z Brna zahrál Strašidlo Bublifuka a ADIVADLO z Havlíčkova Brodu Jak se kradou princezny. Přiznávám se, že v průběhu dnes už více než dvaceti let, kdy se s těmito a podobnými díly pravidelně setkávám, jsem ztratila trpě-

livost rozebírat je a znovu a znovu dokazovat, že nejde o nic jiného než o ledabylou snůšku nejrůznějších divadelních a pohádkových motivů, které autoři nepovažovali za nutné či prostě nebyli schopni zvládnout v celek tak, aby měl hlavu a patu.

V diskusi po představení Bublifuka se objevila velmi obvyklá obhajoba výběru právě tohoto titulu: při čtení textu se všichni výborně bavili. Jenže v tom je ta zrada. Pěna vtipných slovíček znamená pro zdar divadelního díla ve skutečnosti pramálo. Je třeba ji sesbírat a opatrně ochutnávat to, na čem se vytvořila. Teprve v té chvíli totiž vyjde najevo, že je to mok smíchaný z bůhvíčeho a těžko stravitelný. Sympatičtí a zřejmě většinou i herecky dost schopní mladí lidé z Brna se pokusili jednání postav v příběhu nějak pravděpodobně po lidsku motivovat, alespoň trochu psychologicky ospravedlnit repliky dialogu. Sám o sobě přístup určitě chvályhodný — ale běda!, v tomto případě úplně marný. Ten text totiž ve skutečnosti zcela postrádá parametry smysluplného dramatického dialogu, a je-li „smysluplně“ interpretován, zamíří bezděčně do sféry takřka cimrmanovské.

Zkušenější soubor ADIVADLO z Havlíčkova Brodu přistoupil ke hře téže autorské dvojice — a téže úrovně — z opačné a výhodnější strany. Představení přešumělo s úsměvem, ale neshazovačným nadhledem, a v dětech určitě zanechalo vzpomínku na příjemné setkání s veselými a přátelskými dospělými lidmi. Na to, co se vlastně odehrálo, si nejspíš nevzpomenou — ale věřte: žádná škoda. Zásluha přísluší režii. Z. Stejskal a L.

Jak se kradou princezny — Adivadlo Havlíčkův Brod, foto archiv





Jak se kradou princezny — Adivadlo Havlíčkův Brod, foto archiv

Honzová rezignovali na budování souvislého příběhu a zrežírovali vlastně revui: jednotlivé scény, provázené písničkami a dvěma kytarami, navzájem spojené slabou dějovou linií, na níž očividně nezáleží. Vtipná mizanscéna a hlavně přesná rytmická výstavba jednotlivých situací tu byla prostředkem, jak i nesnesitelně prázdný dialog učinit na scéně alespoň na chvíli snesitelným.

Zásada nic nehrát tam, kde hrát není co, je neobyčejně zdravá. V současné době bude třeba ji propagovat usilovněji — díla podobná svrchuzmíněným se v divadle pro děti budou asi spíš množit než ztrácet.

Soubor VOJAN Doubravice předvedl vlastní kolektivní dramatizaci lotyšské lidové pohádky Mořská nevěsta. Se zřetelným záměrem vyjádřit „kouzelnost“ pohádky především prostředky scénografickými, zvuky a hudbou. Mluvené slovo bylo omezeno na nejnужnější orientační sdělení. Při přehlídkovém představení selhala zvuková technika, rozpaky, které to způsobilo na scéně, se pochopitelně přenesly do hlediště a odpadla možnost regulérně posoudit představení. Ale i tak jsme se nemohli ubránit podezření, že v základě téhle inscenace je nedorozumění, které se musí projevit i tehdy, když technika slouží. Zdá se, že pro samé efekty a kouzlení pozapomněli inscenátoři na lidi, zapojené do dramatického příběhu. Pohybují se po scéně v tak neurčitěm obrysu, že se o ně nemůžeme zajímat. Nemají prostor, nemají možnost nějak vyjádřit, kdo jsou a co tu vlastně doopravdy chtějí. Aby nenastalo nedorozumění: nejde o množství slov, konečně, pohádka by se docela dobře mohla stát podkladem pro taneční libreto, kde se nemluví vůbec. Ale pořád tu zůstane nutnost zachytit a vyjádřit lidský obsah příběhu. Ať je jakkoli fantastický,

obsahuje mnoho konkrétních lidských věcí, které by měly být zveřejněny: strach, zoufalství, odhodlání, námahu nerovného boje, radost i únavu z vítězství, objev lásky i touhu po ní. Neexistuje takový scénický efekt, který by dokázal nepřítomnost autentických člověčích požitků nahradit. Divadlo se od věků hraje — ale i tančí — právě o nich.

A tak se z přehlídky bez úhony vynořily jen Čertovské pohádky (Agentura Na věži — Jičín). Je to velmi obratně skloubené pásmo pohádek různých národních proveniencí, spojených námětem, to je čertovskými příhodami, i tématem: vítězství chytrosti ve službách spravedlnosti. Přesný, vskutku divadelnický odhad možností této látky napověděl formu. Pohádky jsou zpracovány jako řada skečů, v plynulé, nenásilné kombinaci vyprávění a přímého znázornění pomocí výmluvné scénické i herecké zkratky. Zlehka běžící představení působí dětem řekla bych dvojí radost. Zřetelné téma dává možnost fandit tomu, čemu naše děti fandí vůbec nejraději, totiž chytrosti, ne-li mazanosti. A další potěšení způsobuje herectví jako hra viditelných proměn jednoho člověka v někoho jiného. Schopným hercům, jimiž M. Zajíček a J. Wilda jsou, k tomu stačí pramálo — změna vnitřního rytmu, gesta, tempa, řeči, malý doplněk. A kouzlo, vlastní jen divadlu, vykvete před dětmi v plné kráse.

Příklady jedné malé přehlídky prosvítá tedy starý známý problém, dramaturgie. Ale zaplaťpánbůh (tím není řečeno, že by se nemohli přidat ještě další sponzoři) za ty bystré a pohotové lidi, kteří dokázali přehlídku zabezpečit a zorganizovat tak, že jsme si o něm mohli promluvit mezi vícero očima.

Alena Urbanová

Představení se znakovou řečí

Často reprízovaným nastudováním Městského divadla v Brně (vyhledávaným i na zájezdových štacích) je proslulé Posvícení v Hudlicích — oblíbená obrozenecká hříčka Prokopa Konopásky (má ji v témže městě souběžně na repertoáru také známý loutkový amatérský kolektiv Jitřenka). V době svého vzniku přitahoval tento přímočarý pseudohistorický text zaníceným moralistickým vlastenectvím a demokratismem, když se tu jako rovnocenní přátelé dokázali v křivoklátských lesích a u dvora v Praze v družné pohodě společně radovat zabloudivší přemyslovský kníže Oldřich a dobrácký uhlíř Matěj se svou prostou ženou Ankou. K vtipným situacím a svěžímu slovnímu humoru se už svého času na školní scéně JAMU a nyní jako hostující režisér obrátil zlínský Josef Morávek. S šesticí mladých, generačně i kumštýřsky si blízkých herců (Monika Kobrová, Erika Kubálková, Jan Apolenář, Igor Bareš, Ladislav Cigánek, Tomáš Sagher) pojal ovšem předlohu, přitažlivou dobovou romantickou patinou a jadrným, mile archaickým jazykem, nikoli staromilsky pietně, nýbrž v duchu uvolněné kolektivní recese, rámované jakožto komorní, scénograficky jednoduché nonstop vystoupení kočující komediantské skupiny, řádící ostatně také v hledišti.

Jedno z letošních odpoledních brněnských představení Mrštíkovců bylo však výjimečné tím, že k němu účinkující bez nároku na honorář pozvali sluchově postižené děti z města a okolí, které z mnoha žánrů Thálie poznaly zatím nanejvýš pantomimu. Komunikační bariéra záhy padla: všichni interpreti svůj jevištní projev v několikerém ohledu vhodně přizpůsobili tomu, aby dvě tlumočnice v portálu, Věra Provazníková a Danuše Peňázová, vše podstatné z replik stačily pohotově převádět do znakové řeči. Část dialogů mohla mládež odezírat sama a byla tu i šance zapojit se přímo do hry. Improvizovaně laděná inscenace, v níž každý z herců ve fundusově opotřebovaných, pitoreskně naivizujících kostýmech a kaširovaných rekvizitách s nepředstíranou chutí modeluje jednu či dvě groteskní figury, vstupující do gagových a parodických, místy až extemporujících výjevů, je charakteristická tím, že každou konkrétní reprízu významně dotvářejí neméně bezprostřední reakce diváků. Výjimkou v tomto osvěživě uvolněném ovzduší vzájemného srozumění jeviště a hlediště naštěstí nebylo ani zmíněné vystoupení pro neslyšící, které mělo pokračování ještě v zákulisí a nadto prý v pestré a vynalézavé aktivitě Městského divadla Brno nezůstane posledním.

(vz)

Kapitoly z dějin českého dramatu po roce 1945 — XVI.

Divadla malých forem II. ZÁBRADLÍ a SEMAFOR

Divadlo Na zábradlí zahájilo svou existenci „prvobytně pospolnou“ premiérou lepoporela o 36 obrazech J. Suchého a I. Vyskočila **Kdyby tisíc klarinetů** (9. 12. 1958). Následovalo ještě jedno společné dílo obou autorů, moralita **Faust, Markéta, služka a já** (27. 5. 1959) a pak se prvobytně pospolná společnost Reduty a Zábradlí definitivně rozpadla na různé proudy a směry. Tento proces zahájil svým víceméně vynuceným odchodem J. Suchý, který otevřel **Semafor** (divadélko sedmi malých forem) už koncem října 1959, aby tu pokračoval v divadle zrozeném z ducha a těla hudby původní Reduty. Počátkem 60. let pak tuto diferenciaci ukončil podobným odchodem I. Vyskočil a Zábradlí přeformoval fundovaný teoretik a režisér J. Grossman do průbojné činoherní scény.

Ale nepředbíhejme událostem. Hra **Kdyby tisíc klarinetů** pokračovala v poetice drobných útvarů Reduty, kterými se snažila (zejména pod vlivem J. Suchého, který tíhl k hudební komedii a byl vlastně hlavním inspirátorem přechodu skupiny ze stísněného sálku Reduty na skutečnou divadelní prkna) naplnit celovečerní útvar. Prvobytnou pospolitost různých uměleckých představ tu obohatila nově konstituovaná pantomimická skupina L. Fialky, takže původní text tak trochu připomíná pejska a kočičku, když vařili dort. Podtitul „leporelo“ vystihuje montáž třiceti šesti víceméně samostatných výstupů, scének, monologů (drobných literárních útvarů), přednášek, tak trochu mile neohrabaných pokusů o dramatické situace, pantomimických a tanečních čísel. Svět Reduty ostatně občas připomenou narážky na oblíbená čísla (např. „čtenář denního tisku“ předčítá na forbině o „nadšení průzkumné skupiny lidové tvořivosti při bostonské filharmonii, jež zahrála Blues pro Tebe“).

Vědomí skutečného divadla přimělo autory formulovat velké aktuální téma, na rozdíl od produkcí Reduty a pozdějších her Zábradlí téma navenek okázalé, které jako by polemizovalo s kritiky chuligánského bezpředmětného umění. Jako by autoři pocítili společenskou závaznost a závažnost divadla v českém prostředí a jako by se jí na chvíli zalekli a přizpůsobili (to ostatně bude platit i pro první tituly Semaforu). Tohle základní téma ovšem zůstalo v rovině fantastní (absurdní?) situace — všechny zbraně na světě se na přání trochu lehčí ženy Zuzany a Muže s trubkou zázrakem změní v hudební nástroje a tahle Velká proměna rázem znemožní veškeré války. To se přirozeně nelíbí válečnickému Oficirovi, který se lstí i násilím snaží vrátit svět do normálních kolejí, kde válka

a násilí jsou podle něho hlavními prostředky vývoje lidské civilizace. Tuhle tezi přinesla hned úvodní textappealová přednáška (pseudovědecká mystifikace) prof. Spranga, přesně v duchu Vyskočilových monologů z Reduty. Druhým průběžným tématem, které spolu s prvním tvoří páteř celého pásma, je ona nová hudba Reduty — zkouška a pak představení kapely symbolizované dvěma klavíristy (jeden „bdící“, druhý „snící“, právě oni dotvářejí ambivalentní situaci: není to všechno pouze calderónovský sen?): glorifikace duchovní síly oficiálními místy proklínaného rokenrolu jako generačního programu odmítajícího zupáctví vojenského drilu. Jak nevzpomenout na hippies a muzikál Hair, ale tady je tento konflikt v duchu malých českých poměrů jenom jako, zároveň s příděchem kultury pěstované v čepičkovské armádě, která ostatně přispěla ke vzniku souborů malých forem. Vyskočilův rukopis poznáváme v pasážích monologických a filozofujících, Suchý se nezapře ve hře s mnohoznačností a tvarem slov (leckterou slovní hříčku najdeme i v pozdějším Semaforu), Fialka se uplatnil v lyrických a symbolických scénách, někdy samostatných, jindy naopak vyjadřujících klíčové události hry (pantomimicky je předvedena např. Velká proměna zbraní v hudební nástroje). První polovina hry je vlastně dlouhou expozicí (navozením situace), konflikt se teprve připravuje stejně jako kapela k rozhodujícímu vystoupení. Druhá polovina hry začíná několika čísly vlastního pořadu — kabaretu (v textu jsou uvedeny pouze jejich názvy a podtituly, je to část vlastně variabilní, kde se mohlo uplatnit, podobně jako v Redutě, vše, co bylo na skladě), do programu se vnutí Oficír (v podobě clowna — cirkusového augusta!), zaútočí svou „Rhapsody in bum“ (v extázi diriguje válečnou vřavu výbuchů, kulometných dávek, bombardujících letadel apod.), je však Mužem s trubkou přemožen a všichni herci zpívají závěrečnou píseň, která dala celé hře název a která okázale shrnuje protiválečnou tendenci hry jakýmsi naučením. Závěr pásma tedy připomíná tematicky sevřenou hru, cílící bez oklik ke svému myšlenkovému vyvrcholení, a právě tohle se vymykalo z praxe Reduty. Stejně jako i jiné znaky velkého divadla, např. poznámky v textu, předepisující detailní, až jakoby „realistické“ vypracování herecké postavy (!).

Klarinety jsou prvním pokusem o velkou divadelní podobu malých forem vzešlých z Reduty, pokusem sice (hlavně díky popularitě Reduty) úspěšným, z dnešního odstupu dokonce až legendárním a tak trochu srovnávaným s vý-

znamem Vest pocket revue pro Osvobozené divadlo, ale nesporně učenickým. Pozdější filmové zpracování do velkolepé show už s původním tvarem mělo málo společného a bylo za to kritizováno, tahle podoba Klarinetů už odrážela semaforickou poetiku poloviny 60. let a Suchého touhu vytvořit domácí podobu muzikálu.

Ale znovu nepředbíhejme. **Faust, Markéta, služka a já**, opět autorské dvojice J. Suchý — I. Vyskočil, svým způsobem ještě více zdůraznila aktuální společenské téma a šla v tomto smyslu ještě dál ve zdivadelnění textappealu. V podtitulu se dokonce objevilo označení „moralita“, které s jistou nadsázkou můžeme vztáhnout i na první hry Semaforu. Bylo to také poprvé, co se v tomto kontextu objevila travestie klasické látky (J. Suchý si Fausta zopakuje v 70. letech) v poloze historických analogií ne zcela nepodobných těm, které produkovalo Osvobozené divadlo. Jak poznamenal už v roce 1964 V. Justl, hra proti všelidskosti Klarinetů hájila „chuligány“ v poloze srovnatelné s Topolovým Jejich dnem, uvedeným v téže době v Národním divadle. Postavu Fausta můžeme přirovnat k Dohnalovi z této hry a Markétu — sedmnáctiletou služku Vágnerovou — ke všem mladým chuligánům z Topola. Hra více než Klarinety stojí na slovním humoru Suchého, na nedorozuměních, synonymech a homonymech, na hře se slovním tvarem a významem. Také je tu víc písniček, takže se lze domýšlet, že autorství Suchého v této hře dominovalo, i když podloženo Vyskočilovou filozofií, kterou první hry Semaforu budou postrádat. Zatížení malých forem naléhavým tématem, jak jsme ho poprvé poznali v textappealech, je tu už naprosto samozřejmou součástí umělecké ctižádosti autorů, kteří ho zatím nedokážou uplatnit jinak než tak trochu didakticky přímočaře, přesto v poloze vstřícné svému generačnímu publiku. Jinak řečeno, generace chuligánů se tu ukázala jako lidsky velmi citlivá a společensky zodpovědná a potvrdila závěry čechovovské dramatiky.

První tituly Semaforu jsou z téhož materiálu. Zahajovací **Člověk z půdy** (30. 10. 1959) je pokusem o celovečerní hru už ne složenou z řady malých forem, ale z logicky zřetězených témat, motivů a scén, s důrazem na jazykové kvality Suchého poetiky (poezie, která nikoho nezabije), s písničkami jednak v podobě lyrických vsuvek a jednak v poloze tak trochu brechtovsky tematické. I tady zazněly šlágry prověřené Redutou (Pramínek vlasů), ale hra, z dnešního odstupu možná až příliš okatě, především směřuje k tematické konstrukci, k tezi. K odmítnutí spisovatele Sommera, plagiátora zavřeného na své půdě a odmítajícího vzít na vědomí skutečný život, demagoga, který si pohrává pro své potěšení s lidskými osudy. **Taková ztráta krve** (1960), detektivka s hudbou, je podobnou hrou a la téze, jenže podobně jako předchozí Faust přímo obhazuje chuligány (tady

Harryho Bedrnu v podání W. Matušky) proti tak zvané hodným hochům, ideálnímu to produktu socialistického školství, kteří však (jako Vlastimil Drábek) mají v žilách místo krve seno. V tomto smyslu jednou z dominant hry je scéna knihkupce, který přesvědčí chuligána Bedrnu o kvalitě Shakespearových sonetů, když mu je zazpívá jako moderní rokenrol. Zase bychom mohli hledat analogie s O. Krejčou, jeho inscenace Romeo a Julie v téže době vycházela ze stejné identifikace Shakespearových postav s dnešními mladými chuligány. Taková ztráta krve vyvolala největší rozhořčení kritiky a represí nadřízených orgánů, provokovala nejen rokenrolem, ale hlavně tím, že ukázala v nedbalkách stávající opory společnosti.

Tahle skupina her tedy přímo vychází z poetiky textappealu, z jeho jaksi přímočarého zdivadelnění, které zanechalo své neblahé stopy na těchto dnes v podstatě mrtvých titulech. Tento postup zdivadelnění ztratil nebo alespoň výrazně potlačil proti Redutě jednu podstatnou kvalitu — pozici hrajícího autora, který stojí vůči publiku sám za sebe, který je nezaměnitelný a jehož produkce je v zásadě nepřenositelná jinými a jinam. Právě tyto hry mohly být a byly inscenovány jako běžné repertoárové tituly. Až Jonáš a tingl-tangl (1962) přinesl novou podobu malých forem na velkém jevišti, se zachováním tematické závažnosti už ne v poloze okázale vnější, ale intenzívně vnitřní, s návratem k autorsko-interpretačnímu postoji textappealu.

Josef Herman

Ivan Vyskočil — Jiří Suchý

Kdyby tisíc klarinetů

(závěr hry)

Rhapsody in bum

Oficír (náhle vytrhne ze záanadří šaškovského úboru pikolu, míří jí jako revolverem na Pána v černém, potom na obecnostvo, které „drží v šachu“): Ruce vzhůru! Ruce vzhůru, nebo začnu hrát — a to bude vaše smrt. Rozumíte, smrt! (Směje se. Postaví se jako dirigent s pikolou jako s taktovkou. Vypne se na špičky.) Pozor, připravit. (Mávně pikolou, ozvou se detonace, které mohutní, dávky kulometu, bzukot letadel. Křičí. Zvuky se ozývají podle povelů Oficíra, který „diriguje“.) Kanóny, houfnice, moždíře — a teď detonace — a městečko do povětří — ták! Kulomety a siréna! Kulomety hlasitěji! Puška každá trefí, letadlááá! Další letka. Táák, hehe! (Směje se.) To je blues, blues pro vás. Válečná vřava — to jsou ty nejdokonalejší melodie světa. A o to všechno jste vy (míří pikolou na diváky), vy, vy — a vy taky všichni ochuzeni! (Náhle strne, v první řadě hlediště sedí Muž s trubkou. Míří pikolou na Muže s trubkou a řve.) Zločinec! Nejodpornější padouch všech dob! Ten, kvůli kterému

já tady dělám blázna! Ale vy mi neutěčete. Rozumíte? Neutečete mi. Já vám budu v patách tak dlouho, dokud tu svoji trumpetu sám neproměníte v automatickou pistoli, dokud si ji nepřitisknete ke spánku a nezmáčknete spoušť! Vy! **Muž s trubkou** (v hledišti): Ne, ne a ne!

Boj muže proti muži

Oficír (mírně — vábí): Pojďte sem! (Řve) Sem! (Ukazuje pikolou jako ukazovátkem, kam má Muž s trubkou jít)

Muž s trubkou: Nekřičte na mne! Jsem jenom jeden — nejsem rota. (Přichází a staví se proti Oficírovi) Tady jsem!

Oficír (tře se zlobou, ale přemáhá se): Zachraňte lidstvo — vraťte mu zbraně!

Muž s trubkou: Na co zbraně?

Oficír: Aby byla válka!

Muž s trubkou: Válka? Ta nesvědčí gramofonovým deskám — mají příliš jemné drážky!

Oficír: Drážky? Koukněte, drážky! (Ukazuje jizvy na svém obličeji a těle.) Boj muže proti muži v letech 1916, přechod přes řeku v roce 1939, útok na vesnici v roce 1942, to jsou drážky, tohle a tohle a tohle!

Muž s trubkou: Nechte toho! Já nemám žádné šrámy, ale zato můj táta — ten je jako řešeto, a nechlubí se tím. Ten tam zůstal!

Oficír: No a? Válka má také svoje těžkosti, ale musí být!

Muž s trubkou: Musí?

Oficír: Musí! To jen vy si tady hrajete na Mesiáše, ale přitom si nevidíte ani na špičku frňáku, vy! Ne atomová bomba, ne, ale ten váš věčný nesmyslný mír znamená konec civilizace!

Muž s trubkou: Cožpak nechat žít znamená konec civilizace?

Oficír (ho překřikuje): Budete se divit — ano! (Prosebně) Zachraňte civilizaci!

Muž s trubkou: Já?

Oficír (rozkazovačně): Vy! Vezměte Velkou proměnu nazpátek!

Muž s trubkou: Jak?

Oficír: To už je vaše věc! Jak jste si ji přivolal, tak si ji taky odvoláte!

Muž s trubkou: Ale já už nevím, jak jsem ji přivolal. Vím jenom, že jsme stáli a já říkal, že zázraky se nedějí. A potom —

Oficír (chytí Muže s trubkou za rameno a tře se jím): A potom? A co potom? NO? (Ozve se hudba)

Muž s trubkou: Blues.

Oficír: A co potom, hergot, co potom?! Vraťte to zpátky, slyšíte? (Napřahuje se k ráně, chce Muže s trubkou udeřit do hlavy)

Muž s trubkou: Slyším. (Zkroutí Oficírovi ruku a odhodí ho. Pak odchází tam, odkud slyší hudbu)

Oficír: (klesne k zemi, zůstává ležet. Pikola mu vypadla z ruky. Zvolna vstává až do úplného vypjatého vztyku. Počáteční vzlyky se během vstávání mění v smích, v zlý, hlasitý, křečovitý chechtot do hlediště. Vojensky udělá vpravo v bok a jako stroj odchází parádním krokem)

Člověk — lidé — my

(Na jevišti, které právě opustil Oficír, přichází mim. Kužel bodového světla dopadá na ležící pikolu, která vypadla Oficírovi z ruky. Mim bere pikolu, zkouší na ni hrát. Hraje, má z každého tónu radost. Přivolání tóny pikoly přicházejí postupně všichni herci jednotlivě nebo ve skupinkách a hrají si s mimem. Jeviště se s příchodem herců postupně rozsvěcuje do plného světla. Když jsou všichni na scéně, mim dá tón, mávně pikolou jako dirigent a všichni zpívají)

**Kdyby tisíc klarinetů
naráz jednou zahrálo
symfonické básně větu,
tak by se nic nestalo.
Děti by si klidně hrály,
milenci se milovali,
turbíny
a kolotoče
točit by se nepřestaly,
neboť tisíc klarinetů,
jak už rače věděti,
neublíží ani světu
ani kuřeti!**

**Tři tisíce lesních rohů
najednou když zahude,
přísahat vám na to mohu,
že z toho nic nebude.
Louky nepřestanou kvést
a slepice vejce nésti
a ten, kdo si
šťastně žije,
nepřijde o to své štěstí.
Vše zůstane pěkně všade,
jak je zvyklý každý z vás,
neboť hudba neokrade
svět o žádnou z jeho krás!
Dva tisíce saxofonů
když si zahrát zamane
milióny hlučných tónů,
celkem se nic nestane.
Hvězdy budou dále pláti,
tyroláci jódlovati
a tam, kde to
není třeba,
sedět budou byrokrati.
Stejně jako klarinety,
jak už rače věděti,
saxofony neublíží
ani kuřeti.**



TOUŠENSKÁ RŮŽE I RECEPT

V mnoha diskusích mezi našimi divadelními amatéry zaznívají převážně myšlenky konstatující, že jestliže dnešní doba má v celku dosti nepříznivý ekonomický dopad na celou naši kulturu, potom se nelze příliš divit, že o to silnější je tento negativní dopad na zájmovou uměleckou činnost a tedy i na amatérské či chcete-li ochotnické divadlo.

V oněch připomínaných diskusích zůstává většinou nezodpovězena otázka, zdali naše amatérské divadlo má šanci tuto dobu přežít. Několikrát jsem o řadě problémů amatérského divadla, jeho existence i přežití, hovořil i s vedoucím Divadelního souboru Lázní Toušeň na okrese Praha-východ, působícího při místní tělovýchovné jednotě Sokol, dr. Janem Králíkem. Ten je sice v těchto otázkách optimistou, ale podmiňuje to i splněním některých důležitých podmínek.

Předně a hlavně zde musí být chuť pokračovat i za dnešních ztížených podmínek a i dnes, možná že ještě víc než kdy jindy, získávat pro práci v souboru mladé lidi, kterým mohou potom ti starší a zkušenější odevzdávat své letité zkušenosti. Za druhé by měl mít soubor ve své obci podmínky: předně mít kde hrát, protože každý soubor by měl přednostně vystupovat doma, před vlastním domácím obecnstvem, a teprve potom by měl hledat další cesty v pohostinských vystoupeních všude tam, kde o to bude zájem. A za třetí by vlastní vedení souboru mělo dle možností přímo v obci či jejím nejbližším okolí nalézt někoho, kdo by souboru v případě potřeby mohl poskytnout i finanční pomoc, tedy jak dnes říkáme najít sponzora.

Uvedený Divadelní soubor Lázní Toušeň podle mého soudu patří mezi naše amatérské soubory, kterým se dnes daří plnit výše uvedené diskutované podmínky. Jak vedoucí souboru, dr. Jan Králík, tak i hlavní režisér, zkušený Václav Šhrbený by tedy měli být s prací souboru a tedy i prací svou spokojeni. Nejenže v souboru udrželi řadu zkušených, ale i schopných hereček a herců, ale to hlavní: s jejich pomocí pro soubor získali celou řadu pro amatérské divadlo i dnes zapálených mladých lidí. To je velice cenné, zvláště víme-li, že soubor po více než dvě desítky let „odpočíval“. K novému životu možná napomohl i čestný občan Lázní Toušeň a první čestný člen toušeňského divadelního souboru Adolf Branařd, jehož slova z roku 1983 byla vlastně jakousi jiskrou k znovuvzkříšení ohně: „Smysl pro tradici je v nás a je dědičný: v Toušeni se kdysi hrávalo divadlo a hrávalo se dobře. Což více než jasně napovídá, že by se mělo hrát dál!“



DS Lázní Toušeň — B. Týblová (Anna Svidnická) a K. Řípa (Karel IV.) v historické féerii V. Dragouna Toušeňská růže, foto: M. Voděra

Ale dovolu mi vrátit se mnohem dále do historie amatérského divadla v obci Toušeň nedaleko Prahy. První zpráva ve školní kronice z roku 1877 hovoří o tom, že toušeňští divadelní ochotníci věnovali výtěžek svých tří představení žakovské knihovně místní školy. Ale můžeme pochybovat o tom, zda to byla první představení divadelních ochotníků a zda byla jen tři.

Další písemná zpráva, která nám může doložit nepřerušovanou tradici, oslavila v minulém roce právě devadesátiny: o vánocích roku 1901 se hrála ve zdejší škole hra Jesličky, nastudovaná řídícím učitelem Adolfem Landkammerem. Hráli zřejmě žáci školy, v té době však zřejmě v Toušeni již působil i divadelní soubor dospělých. (I zde je doklad z roku 1902, tedy letos právě tak devadesátiletý.)

Vraťme se však opět do dnešních dnů a doplníme časové údaje konstatováním, že úřední registrace dokládá obnovený Divadelní soubor v Toušeni datem 12. prosince 1990.

Zde je nutno vyzdvihnout pomocnou ruku vedení místních Státních lázní Toušeň, které souboru umožňují vystupovat nejméně jedenkrát v každém léčebném turnusu v rámci lázeňského kulturního programu a to v krásné lázeňské jídelně. Tam se sice nedá postavit skutečné je-

viště, ale mohu potvrdit, že se ta improvizace souboru docela daří. Díky této spolupráci soubor dosáhl toho, že například jednoaktovou historickou féerii Václava Dragouna „Toušeňská růže“, vyprávějící o domnělém vzniku zdejších lázní za císaře Karla IV., který sem historicky doloženo jezdil, hrál již dvanáctkrát (včetně pohostinských vystoupení v sousedních Čelákovcích i jinde). Mimoto jako svou 135. premiéru soubor nastudoval i pohádkovou komedii Zdeňka Kozáka „O bojácném Floriánkovi“ a úspěšné literární pásmo věnované Karlu Jaromíru Erbenovi, dále pak letošnímu výročí narozenin prezidenta T. G. Masaryka, Karlu Čapkovi a literární pásmo „Jaro“.

Dovolte mi ještě závěrem vzpomenout šesti premiér, které divadelní soubor v Lázních Toušeň nastudoval od obnovení své činnosti. V roce 1987 pohádku Jana Jílka „Kašpárek, Honza a zakletá princezna“ (sehrála se celkem čtyřikrát), v roce 1988 další pohádku Jiřího Pálky „Jak byla čertům v pekle zima“ (hrála se třikrát), v roce 1989 pohádku Pavla Gryma „Šíleně prohraná princezna“ (hrána čtyřikrát) a v dubnu 1990 pohádku Zdeňka Kozáka „O ševci Ondrovi a komtesce Julince“ (hrála se šestkrát). V témže roce přišla na řadu

již vzpomínaná historická féerie Václava Dragouna „Toušeňská růže“ (zatím s rekordním počtem dvanácti představení). A v roce 1991 na Den dětí měla v toušeňské sokolovně svou premiéru pohádka Zdenka Kozáka „O bojácném Floriánkovi“.

Závěrem bych chtěl připomenout, že Divadelní soubor Lázní Toušeň hostoval dokonce i v Praze, a to 20. prosince 1989 v tehdejší Divadle Jiřího Wolкера. Takže shrnuto a sečteno, Toušeňští to i dnes dělají dobře a podle mne mají před sebou i dobrou budoucnost. Prostě přežijí a to je dobře.

Miroslav Voděra

ZASTAVENÍ O pojmech aneb „sémantika“ divadla

Sémantika je podobor obecné sémiotiky, která zkoumá ty znaky, jež si lidé úmyslně vytvořili, aby jimi označovali. Tedy: v uvažování, v psaní a hovoření o divadle jsme vytvořili pojmy, skrze něž a jimiž označujeme, pojmenováváme divadelní jevy. Také tak zařazujeme, třídíme, podřazujeme, umísťujeme a srovnáváme současný divadelní proces. Proces, jak známo, označuje také stav, jenž je děním plynule se vyvíjejícím, přinášejícím postupné změny. Takže: je-li přítomnost procesem nadmíru dynamickým, v němž se změny odehrávají překotným tempem, nezbyvá než položit si otázku, zda pojmy, v nichž vyjadřujeme a zachycujeme současnost divadla — na místě prvého jde teď samozřejmě o divadlo amatérské — jsou schopné realizovat svou sémantikou takovou optiku, v níž se zrcadlí kontinuita i diskontinuita dnešního divadelního procesu.

Neboli: tahle „sémantická“ divadelní úvaha byla vyvolána některými velmi praktickými potřebami — dokonce těmi nejpraktičtějšími; například problémem organizačního uspořádání a fungování amatérských divadelních přehlídek na takřikajíc „národní“, republikové úrovni. (I když zajisté je to především sama tvořivá praxe amatérského divadla — a divadla vůbec — jež si takovou úvahu vyžaduje, ba vynucuje, neboť běžně operujeme termíny, jejichž univerzální platnost je daná sice historicky, ale jejich aktuální platnost se tváří v tvář praxi může ukázat jiná.) Problémů — i vůbec pojmů — které by bylo třeba takto divadelně „sémanticky“ prozkoumat, je dost, na všechny však nebude čas a místo. Leč — budu-li moci, budu se v Zastaveních k tomuto tématu vracet, jak k tomu bude příležitost, periodicky, neperiodicky. Nyní tedy první vstupní „sémantiku“ divadla (amatérského), k níž

jsem byl neodbytně přiveden založením a průběhem (podobou) přehlídky Divadelní Třebíč jako „přehlídky tradičního amatérského divadla“.

Ti ze čtenářů, kteří četli mou podrobnou zprávu o této přehlídce na stránkách tohoto časopisu, vědí, že jsem ji vlastně celou zaměřil na zkoumání, zda vymezení, jež je v kapitole I. odst. 1. statutu, naplnila představeními, jež v Třebíči byla. Jinak řečeno: zda označení co je tradiční amatérské divadlo (význam), odpovídá tomu, jak se amatérské divadlo v Třebíči představilo (skutečnost). Snad jsem už v onom souhrnném článku fakticky doložil, že tomu tak zřejmě nebylo. Zvláště silně to pokulhává — na obě nohy — tam, kde statut mluví o přehlídce činoherních amatérských souborů. Kdybychom se vymezení toho, co je činohra, důsledně drželi, tak by se nám počet představení v Třebíči vydatně ztenčil. Praxe prostě jde jinudy. Dokonce se zdá, že hudební složka řady divadelních děl, jež byla na Třebíči, má pro zrod jejich systému a strukturu stejnou nebo jen o skoro nepatrně menší závažnost jako složka literární. Hle, další problém „statutární“ definice, kde se mluví o inscenacích, jež „vycházejí převážnou měrou z textu dramatického autora“. Zkrátka a dobře — přinejmenším dva pojmy, v nichž a skrze něž se definoval smysl a cíl trebičské přehlídky, byly současným divadelním procesem amatérského divadla zpochybněny. A tím se nesporně značně rozkolísalo kritérium, cože to vlastně je to „tradiční amatérské divadlo“.

Aby bylo jasno: takovou přehlídku, jakou je Třebíč, potřebuje naše (české) amatérské divadlo jako sůl. Z několika příčin, z nichž jednou — jež nás zajímá v tomto kontextu — je fakt, že jsme dobře věděli, že existuje určitá produkce amatérského divadla, velmi početná, asi nejpočetnější, která stojí mimo zájem všech přehlídek. A přitom jde o produkci, která je nějak, čímsi zaklíněna (inspirována jimi, prodlužuje tak jejich životnost) kontinuálně do postupů, tvarů, idejí, skutků, symbolů, stylů, žánrů minulosti. Tohle je asi ono tradiční divadlo, o něž v Třebíči jde a nadále půjde. Otázka zní: jestliže podoba, tvar a všechno ostatní v přehlídkových představeních jaksi nepotvrdily, že ona dobře myšlená a předsunutá definice „tradičního“ amatérského divadla ve statutu je svým významem (jako označení) odpovídající, je vůbec možné se shodnout na něčem, co by tento pojem „sémanticky“ zpřesnilo a alespoň rámcově vymezilo jakési jeho hranice?

Myslím si, že na celý problém je třeba jít z několika stran. Tak, jak sám divadelní proces, o nějž tu jde na prvním místě, neboť téma sémantiky je tématem, jak jsme schopni tento proces označit a tedy s ním vědomě zacházet, je souborem řady částic. Například: nejenom samotné tvůrčí činnosti a jejich výsledků, ale také — a to nejméně rovnocenně, ne-li v současné situaci prvořadě — obe-

censtva. Abychom však někam dospěli, držme se hlediska, které zaujal vzpomínkový pasus statutu. Je dáno určitou kontinuitou tvaru, jenž je ve své uspořádanosti jako výsledek tvůrčí činnosti předkládán z jeviště do hlediště. V tomto smyslu už jsem řekl, že tu nelze přijmout hledisko druhové — to jest mluvit především o činoherní tradici, neboť ona letošní účast hudební složky byla enormní. Kdybych si chtěl vypomoci poměrně primitivní terminologií, musel bych mluvit o tom, že se na Třebíči prezentoval hojně v různých stylech a žánrech i poddruzích druh divadla, jež bych tou pomocnou terminologií nazval hudebně-zábavným. Což je konečně také tradice amatérského divadla. Ale zase: při větší důslednosti bychom snadno zjistili, že většina představení, jež se v této rovině pohybovala, používala tradičních prvků tohoto druhu jaksi jinak. Že se sice o ně opírala, využívala je, počítala s jejich působností a jejich funkcemi, ale zároveň je vsouvala do jiných souvislostí, pracovala s nimi na jiném základě — nebo se o to alespoň snažila.

Můžeme to samozřejmě snadno vyložit (a označit) jako zcela nutné a přirozené aktualizování tradice, neboť nechce-li se divadlo stát akademickou (muzeální) záležitostí, prvek aktualizace (tedy i moment aktualizace oněch prvků, jež byly vybrány ze souboru tvořících tradici) nikdy nemůže chybět. Jde ovšem o to, jak byly ty prvky hudebně-zábavní tradice divadelní dnes, v tomto konkrétním divadelním procesu, využity v trebičských představeních. Budu-li hledat a pokoušet se najít jistý společný jmenovatel, pak bych jej našel asi v tomhle: Jisté principy tradice hudebně-zábavného divadla se objevovaly jako výraz snahy najít skrze ně takový systém a strukturu divadelního díla, jež by maximálně nesly informace o zřetelném subjektivním postoji, stanovisku, cítění a divadelním vidění tvůrců spojených s jevištním subsystémem (s jeho elementy a komponenty).

Chápejme to tedy asi tak: hudebně-zábavný druh divadla se svým principem a souborem svých různorodých prvků stal (nebo: chtěl stát) možností, jak disponovat vlastním jazykem — to znamená určitým souborem jednotek (významových i vytvářejících smysl, tedy „smyslo-tvorných“) a pravidly jejich spojování, díky němuž vzniká uspořádanost, která dovoluje předat jistou informaci. A řekněme znovu a důrazně: informaci, jejíž smysl je na prvním místě nebo alespoň ve stejné síle a stejné intenzitě jako to činí složka jiná (nejmž textová předloha) dán tím, co jsem nazval výrazem subjektivních stavů tvůrců, jejichž tvůrčí a tvořivá účast je spojena s prací na jevištní konkretizaci. S komponenty jevištního subsystému.

Věc je doufám alespoň trochu jasná. Třebíčská přehlídka přinesla jistý počet představení, které tak nebo onak, tím

MEDAILÓN

Rozdávát radost druhým

Před nedávnem věnovala Amatérská scéna sérii medailónů našim významným profesionálním divadelníkům. Tentokrát se chceme u příležitosti jejích pětadesátin věnovat přední české amatérské herečce Ludmile Cápkové z Kroměříže, nositelce Zlatého odznaku Josefa Kajetána Tyla, ušlechtilé ženě, jejíž sympatická posedlost divadlem představuje jeden z dominantních rysů její osobnosti a společný jmenovatel pestré veřejně prospěšné aktivity.

Nežli dáme slovo jubilantce samotné, připomeňme si alespoň ve zkratce její dosavadní bohatou jevištní dráhu.

Ludmila Cápková se ocitla na amatérské scéně poprvé záhy po druhé světové válce, a to v rodné Chropyni. Jak se sama přiznává, divadelní prkna ji tehdy začala neodolatelně přitahovat. Se závěrečným potleskem hned zatoužila po práci nad novou rolí. Je tomu tak jistě až do dneška.

Rozvoj hereččiny osobnosti je ovšem spjat s Kroměříží, kde pracovala jako zásobovací referentka, vychovala syna — inženýra ekonomie a vstoupila do tehdejšího odborářského souboru n. p. Pal Magneton, od roku 1976 majícího za zřizovatele místní Sdružený závodní klub ROH. Tento ambiciózní soubor, v němž svého času začínaly také známé herečky Věra Vlčková, Jana Andresíková nebo Jana Gazdíková, byl — vedle řady dalších čestných uznání a ocenění — jako jeden z prvních vyznamenán v roce 1974 Ústřední radou odborů někdejší nejprestižnější Cenou Antonína Zápotockého. Poctivě pracující kolektiv dlouhá léta náležel k vyspělým amatérským divadlům Jihomoravského kraje, pravidelně se zúčastňoval nejrůznějších soutěží a přehlídek včetně těch nejrenomovanějších a celkem šest jeho členů se stalo nositeli Tylova Zlatého odznaku. Na mnoha těchto úspěších má nesporný osobní podíl právě paní Cápková.

Není tu na místě vypočítávat jednu po druhé asi čtyři desítky jejích nastudovaných úloh. L. Cápková nadto příležitostně režisovala — ať už scénická pásma, činohry nebo nejčastěji texty pro děti. Pro spoluherce navíc navrhla a obětavě ušila desítky kostýmů. Protože na kroměřížské představení soustavně jezdívám zhruba od roku 1970, nebyl jsem očitým svědkem předchozí etapy a opět vycházím hlavně z hereččiných vzpomínek. Naráz si oblíbila vtipnou služku Dorinu z Moliérova Tartuffa.

Náročnou prověrku jejích interpretačních schopností přinesla složitá postava staré Valuchové z dramatu Magdy Matušíkové Kristina. Režisér Miloš Horanský jistě nelitoval, že ji obsadil do Čapkovy Emilie Marty. Postava Ibsenovy Nory se stala herečce příležitostí k vyznění vnitřní bolesti, kterou tehdy sama prožívala a o níž se tak podělila s obecností. L. Cápková hrála v té době také Paní ministrovou od Bronislava Nušiče, něžnou Janu Roserotovou ve Vachkově Aféře, Gretu z Remarquova Posledního dějství, dvakrát ženu krejčího Fialy ze Stroupežnického Našich furiantů, Martu v Kleistově komedii Rozbitý džbán, démonickou královnu Runu v Hynštově režii Zeyerovy pohádky Radúz a Mahulena a mnohé další.

Jak vidno, už tento repertoár mohla by paní Cápkové závidět nejedna profesionální herečka střední generace. Teprve sedmdesátá léta však znamenala jedno z kulminačních období jejího talentu, do značné míry spojeného s pohostinskými režii vynikajícího divadelníka Aloise Hajdy. Tento další rodák z Hané s kroměřížskými ochotníky čas od času spolupracoval už od roku 1954 a přivedl je k několika festivalovým úspěchům; své kontakty však výrazně zintenzívnil po nedobrovolném příchodu do zlínského Divadla pracujících v roce 1971. Obklopen kamarády od dětství, z nichž pomohl odchovat herce, za které by se věru nemuselo stydět žádné profesionální divadlo, připravoval tu A. Hajda v ovzduší vzájemného partnerského respektu se „svým“ vyspělým souborem téměř každoročně jednu novou premiéru. Protože šlo o tituly dramaturgicky náročné, nastudované se zřetelným inscenačním názorem, získali si Kroměřížští brzy dobrý zvuk v rámci kraje, Moravy i v celostátním měřítku.

Takříkajíc hronovská éra kroměřížského souboru začala r. 1971 Čapkovou Matkou, režírovanou Jaroslavem Hynkem za Hajdova uměleckého patronátu. L. Cápková v titulní roli odvážela si ze 42. Jiráskova Hronova cenu za nejlepší herecký výkon. Situace se opakovala o rok později, kdy ztělesnila sobeckou selku Strunovou v Hrubínově Křišťálové noci, nastudovanou A. Hajdou. V roce 1974 tleskalo oceněné herečce hronovské publikum opět, a to za úlohu Erži Orbánové z maďarské tragikomedie Istvána Örkénye Kočíci hra v režii Pavla Pecháčka.

Ocitujme zde část tehdejšího hodnocení Amatérské scény: „Zkušená herečka Ludmila Cápková je pro toto celovečerní komediální sólo představitelkou neobyčejně tvárnou, s bohatou škálou rozličných pohybových, mimických a hlasových prostředků. Ta jí dovoluje ztělesňované klíčové role obdařovat mnoha věrohodnými charakterotvornými rysy, dodat jim velkou míru autentičnosti, v odlišných co do atmosféry bystře diferencovaných a dynamicky rozehrávaných situacích. Spolu se stálým vědomím integrujících kontur a celkové plasticity postav se daří je herečce navzájem odlišovat a to ji



L. Cápková jako Runa v Zeyerově Radúzi a Mahuleně, foto archiv

vzdaluje nebezpečí opakování a rutiny. Její eruptivně temperamentní, výřečná a o důstojnost šedesátnice pramálo dbající Erži Orbánová má něco z oněch hrabavských „pábitelů“, kteří v omezených možnostech a daných okolnostech dokáží z banality, trapnosti a ústrků vždy najít východisko bez ohledu na riziko, statečně z nich vykřesávat jiskry ozvláštňující krásy, protože pro ně přes všechno trmácení mají pojmy žít, vzpomínat a snít stále přitažlivost a sladkost základních lidských hodnot. Projev L. Cápkové je také dostatečně nuancovaný: od dryáčnické pavlačové vulgárnosti, hašteřivosti a hubaté mazanosti či škodolibé pomlouvačnosti k naivní důvěřivosti a potřeštěné roztržitosti, od všudypřítomné rtuťovité aktivity, neobratné koketérie a nevkusnosti po jímavé chvíle, kdy skrze rozčilenou žárlivost probleskne poznání zmarněného citu, neodčinitelného zklamání a depresivního zoufalství. Erži L. Cápkové, představující zároveň spolehlivý svorník temporytmu každého představení, zbavuje nás sice o této hrdince iluzí, ale zato s nervní bezprostředností kreslí celého plnokrevného člověka, k jehož osudu a nezdolné života-schopnosti nemůžeme ani v karikujících momentech zůstat neteční.

Po Örkényem následoval v roce 1975 další vynikající úspěch, hronovské vítězství a cena za nejlepší ženský herecký výkon v titulní postavě statečné vesničanky v protiválečném dramatu Bertolta Brechta Pušky paní Carrarové (režie A. Hajda), s nímž Kroměřížští poté z pověření ministerstva kultury ČSR hostovali v družebních městech Polska. Série hronovských účastí kroměřížské party skončila v roce 1976 méně vydařeným Mahenovým Nasredinem. Kontinuitu navázala teprve roku 1985 Houdkova inscenace Daňkova Životopisu mého strýce. Po sporném obsazení do mahenovské Princezny vytvořila L. Cápková v Hajdově

režii jako jedna z mála ochotnických interpretek Brechtovu rozporuplnou Matku Kuráž a zahrála si pod Antonínem Navrátillem v dramatinizaci povídek A. P. Čechova. Na loňské jihomoravské přehlídce v Blansku jsme ji viděli jako vlezlou a protivnou Jindřichovu matku v Procházkově komedii Klíče na neděli, režírovanou zlínským Karlem Hoffmannem.

Vzhledem k pracovnímu zaneprázdnění i útlumu společné souborové aktivity přesunul se v poslední době jubilantčin zájem k individuálním výstupům v monolozích a dialozích, tedy v podstatě k „divadlu jednoho herce“. Každoročně se herečka účastnila krajského kola soutěže v přednesu monologů a dialogů „O pohárek Svazu českých divadelních ochotníků“ a jako potencionální vítězka postupovala do národního kola, do soutěže o Cyranův kord atp. Sem tedy náleží například nové verze její Matky podle Karla Čapka, veršované Máminy moldánky, jak je v argotu napsal pařížský prokletý básník, „Homér bídy“, Johan Rictus a výstižně přeložil Jindřich Hořejší, Leacockova antiměstácká předloha Starožitnosti nebo zkontaminovaný rozhovor Strouhalky a Maryši z dramatu Bratří Mrštíků. Rovněž na tomto poli zúročila Ludmila Čápková své mimořádné interpretační nadání, provázené ovšem také neumdlévající pílí, uměleckou poctivostí, vnitřní noblesou a nevšední lidskou skromností. Proto také nikdy neodmítla nezištně účinkovat na rozličných literárních večerech, koncertech, vernisážích výstav a dalších podobných akcích. Nejnověji s ní pro roli Stařenky z Maryši počítá Městské divadlo ve Zlíně. Jakýkoliv pokus o bilancování jevištní práce Ludmily Čápkové by byl předčasný. Jednoduše jí tedy popřejme, aby ještě mnoho a mnoho let zůstala ve zdraví a pohodě takovou, jakou ji známe a máme rádi. A nyní ať — podnícena našimi otázkami — sama zauvažuje a zavzpomíná.

Jak jste vlastně přišla k amatérskému divadlu a na které vytvořené postavy ráda vzpomínáte?

Zájmové umělecké činnosti jsem se začala soustavněji věnovat za německé okupace, v tehdejších Baťových závodech v Třebíči-Borovině. Totálně nasazení nadšenci (mezi nimi také téměř hotoví vysokoškoláci-češtináři, kterým Němci uzavřeli univerzitu) pořádali zde pěvecké a hudební koncerty i recitační soutěže. Na amatérském divadelním pódiu jsem se ocitla brzy po válce jako devatenáctiletá v Chropyni. Divadlo na mě tehdy působilo doslova jako morfium: s poslední oponou mě přepadla závrať šťastného uspokojení, takže jsem vzápětí zatoužila po větší dávce, to jest po náročnější roli. A tak stačilo v roce 1953 pár slov Vladimíra Janíčka, zakladatele divadelního souboru PAL-Magneton, abych i já — tehdy mladá maminka — vystoupila hned v jeho první inscenaci. Od té doby jsem v kroměřížském kolektivu pracovala nepřetržitě.

Odhaduji, že jsem až dosud hrála kolem čtyřiceti úloh — jednou si dám záležet a spočítám je přesně. Mohu jen říci, že jsem je měla ráda všechny, protože jsem každou poznamenala svým srdcem. Jednou z prvních byla jakási stará panna z detektivky Půlnoční vlak: musela na jevišti prospat dvě dějství, a proto ji nikdo nechtěl hrát. Dorinu z Moliérova Tartuffa jsem si zamilovala hned: když jsem dostala text, naučila jsem se prvnímu jednání na kole cestou z Kroměříže do Chropyně. Prubířským kamenem mé herecké práce stala se zmíněná Valuchová z Matušíkové Kristiny; na této složité a mně věkově vzdálené roli učila jsem se hrát tak, abych dokázala obrátit proti zápornému charakteru divákovu nenávisť. Postavu dosud pokládám za jeden ze svých největších interpretačních úkolů, protože jsem při její tvorbě jen těžce dobývala jednu pozici za druhou. Ještě dnes cítím, jak se mi roztrásla kolena, když mi režisér Horanský svěřil Čapkovu Emilli Marty. Mé hlavní úlohy jste už ostatně připomněl sám.

Jak postupujete při studiu náročných divadelních rolí?

Práce herce na jednotlivých postavách se přirozeně pokaždé liší. Pokládám např. za velké štěstí a čest, že mi bylo dopřáno hrát Čapkovu Matku. Její myšleky, hluboké a přece prosté, vyslovené tou nejčistší češtinou, pronikaly mi jakoby samy do každého nervu, takže mě tato postava doslova pohlcovala. Naproti tomu třeba o Hrubínově Strunové jsem neměla tak vyhraněnou představu, a tak jsem přebírala a respektovala režisérovy požadavky. Když jsem poprvé přečetla Kočičí hru, zaujala mě svým neobvyklým „filmovým“ tvarem. Zprvu jsem byla rozhodnuta v postavě Erži nastavit zrcadlo těm stárnoucím ženám, které se nechovají úměrně svému věku. Během zkoušek jsem pojednou zjistila, že je mi vlastně Erži sympatická i se svými chybami, že je přirozená ve svém nezkrotném temperamentu, že je opravdová i ve svých naivních iluzích a lžích. A můj záměr o nastavení zrcadla se o tyto sympatie k Erži rozbil.

Přiznám se vám také, že mě stále víc přitahují zážitky z vlastní námahy na zkouškách — zatímco se nejeden ochotník, když může, zkoušení vyhne. I když se při studiu každé hry dostávají chvíle nespokojenosti a ztráta sebedůvěry, před premiérou pak tréma až k zalknutí, jsou to stavy přechodné, které to zvláštní potěšení z poznávání mnohotvárnosti lidského života na divadle nedokáží přehlúšit.

Víte, soustavná práce na amatérském jevišti vyžaduje obětavost a zanícení celého člověka. Někdy mě napadá, zda není poctivý ochotník, který není práv nazývat se umělcem, požívat slávy ani brát za svá vystoupení ve volném čase honorář, vlastně pokornějším služebníkem Thálie nežli někteří z těch, kdo mají herectví zapsáno v občanském průkazu jako své povolání.

Jaký význam pro vaši práci měla odborná hodnocení a účast na divadelních přehlídkách?

Nedovedu si dobře představit, že by divadelní soubor vyvíjel činnost, a přitom si ji nechtěl nechat od zasvěcených lidí posoudit a zhodnotit. Skutečné odborné hodnocení je pro amatérského herce něčím podobným jako pro školu vysvědčení. Odborná kritika ukáže klady i zápory naší práce a naznačí cestu dál. Bez jejího spolupůsobení by naše snahy nutně vedly k samolibosti a do slepé uličky. Měří-li soubor kvalitu své práce pouze podle potlesku publika, nevybral si měřítko nejspolehlivější — nehledě k tomu, že si vlastně s divákem vyměňuje místo: nestojí před ním, aby ho umělecky vedl, ale sám se nechává vést. Přehlídky jsou pak jednou z vítaných možností uvést hru vícekrát a zvýšit úroveň vlastní práce změřením sil s ostatními soubory. Účast na Jiráskovu Hronovu bývala pro mě osobně tím, čím pro sportovce stupeň vítězů; jsou to „hvězdné“ dny a okamžiky, které si natrvalo zavírám do zahrádky svých vzpomínek a utíkám se k nim, když je mi těžko.

Jak se na základě vlastních zkušeností díváte na občas diskutovanou otázku spolupráce souborů s profesionálními režiséry?

Když se čas od času dostávala tato otázka na přetřes a odpovědní pracovníci mezi amatéry zaujímalí stanovisko negativní, vyvolávalo to ve mně dojem, že se ochotnické hnutí „nebezpečně“ přiblížilo profesionálnímu divadelnictví a že je proto nutné, aby zůstalo chvíli stát. Méně zkušeným ochotníkům tuto averzi ani nemám za zlé. Pro vyspělejší kolektivy

L. Čápková jako Tereza Carrarová v Brechtově hře Pušky paní Carrarové, foto: M. Tůma





L. Cápková jako Erži Orbánová v Kočičí hře I. Örkényho, foto: P. Štoll

však spolupráce s profesionály přináší hodně užitku. Vždyť režisér musí svým talentem a zkušenostmi stát nad herci, aby je mohl úspěšně usměrňovat a vést. Náš soubor by se těžko mohl pochlubit tolikerou účastí na Hronově, nebýt dlouhodobé profesionální práce Aloise Hajdy. Svými požadavky při tvorbě role jako by tento režisér pokaždé konkretizoval mé nevyslovené představy, takže práce s ním přitahovala a byla pro nás všechny velkým přínosem. Toto vnitřní zaujetí a radost ze studia úloh pokládám také za nejúčinnější metodu dalšího vzdělávání amatérských herců — ovšem vedle různých seminářů a kursů, zejména jsou-li zaměřeny co nejkonkrétněji.

Nevzpomenete si závěrem na nějakou charakteristickou příhodu z kroměřížského jeviště?

Náš soubor měl vypěstovanou divadelní disciplínu, takže se nestávalo, že bychom si dovolovali nevkusná extempore nebo dělali jeden druhému při představení nějaké schválnosti, které by spoluherce pro legraci ostatních přiváděly do nesnází. Ovšem, že jsme třeba smazali z kulisy tajně napsaný text tomu, kdo se jej pořádně nenaučil, ale to bylo jen v zájmu herecké kázně.

Ve hře Trojané hrál jednoho ze studentů nový člen souboru. Chtěl zřejmě stůj

co stůj na sebe strhnout pozornost publika, a tak ve scéně, kdy do třídy vstoupí ředitel školy (hrál ho Ludvík Tvarůžek), dělal za jeho zády nevhodné nenarežirované posunky. Při prvním představení mu to kolega Tvarůžek prominul, při druhém se už rozzlobil a při třetí repríze to nevydržel, otočil se a zcela v intencích své role přikázal nováčkovi, aby se postavil do kouta. No a on šel. Bylo to nejpřesvědčivější místo celého jeho vystoupení, protože překvapení a zahanbení bylo pravé.

Vít Závodský

Z NABÍDKY DILIA

Druhé číslo letošních Zpráv Dilia přináší zajímavé informace o nových textech i autorech, jež Dilia zastupuje.

Léta minulá zanechala neblahé dědictví chaosu v autorství ať již původních her či překladů u těch tvůrců, jejichž jména nesměla být publikována. Dilia se již delší čas snaží vnést do tohoto chaosu jasné světlo, a tak i v tomto čísle nalezneme několik dalších informací, s nimiž se obrací k divadelním souborům: Eva a Josef Balvínovi sdělují, že všechny překlady her, u nichž je uváděna jako překladatelka Eva Dlabačová, jsou autorským dílem Josefa Balvína. Nadále budiž tyto hry uváděny se správným jménem překladatele. To se týká i poměrně frekventovaného titulu Jarmark ve Voloprtch autora Petera Hackse, jehož překladateli jsou Josef Balvín a Jiří Gruša. — Dále došlo Dilií sdělení, že spoluautorem hry Kočka ve vile je prof. Jan Kopecký. Hra byla vydána pod autorstvím Jiřího Pocha, což je pseudonym Jiřího Seydlera. — Sporné je autorství rovněž často uváděné komedie Tři v tom dosud publikované pod jménem režiséra Jiřího Menzela. Dilia upozorňuje, že autorem hry je Jaroslav Vostrý. — A konečně: vdova po Františku Hrubínovi sdělila Dilií, že pan Hrubín si nikdy nepřál uvádět na scénách divadel svou Šípkovou Růženku. Toto přání musí být respektováno, bude-li na tom oprávněný dědic autorských práv trvat. Proto se případní zájemci o tento titul včas informujte v Dilií.

Zprávy Dilia přinášejí rovněž dva rozhovory s autory. První je s Františkem Pavlíčkem o pohádce, humanismu, divadle i lásce. Z rozhovoru cituji: „Dnešní doba je drsná právě proto, že se v ní člověk nerozvážně odpoutává od svého fundamentu, kterým je láska. Opírá se o víru a ještě i z vyhnanství se ozývá hlasem naděje. Nepovažoval bych ji za přežitek, je to spíš hodnota nevytěžená, zasutá. Tedy ne přežitek, ale nedožitek.“ Druhý rozhovor je s Václavem Červenkou o nastudování jeho hry Dívka jménem Robinson v Dánsku. A teď již k informacím o nových hrách: **Česnekový sad a jiné hry** představují překla-

datele **Antonína Hodka** jako autora komedií oscilujících mezi černým a absurdním humorem. Jeho hry jsou většinou krátké a určené malému obsazení. Komédie o partě alkoholiků, deklasovaných lidí vzdálených bohaté společnosti, o profesionálním vrahovi a jeho oběti, o tiskové konferenci s useknutou hlavou vraha, při níž se novináři zdají být cyničtějšími než vrah sám... témata trochu hororová, ale jistě ne nudná. **Josef Bouček** napsal hru **Vražedné telefony** — psychologické drama s detektivní zápletkou. Velkoryse koncipovaná scénická freska s variabilním počtem osob je **Divadlo Jaroslava Gilara**. Obraz světa, v němž se hrouť generacemi budované hodnoty, nastává dezorientace v hierarchii mravních kodexů a vše je podřízeno zlu a násilí, může dnes zaznít aktuální a varovnou notou. Pro děti chystá Dilia vydat pohádku **Dlouhý, Široký a Bystrozraký** v autorské dramatizaci **Václava Červenky** a **Malou mořskou vílu Františka Pavlíčka** na motivy pohádky H. Ch. Andersena. Dilia dále upozorňuje dramaturgy na dílo meziválečného dramatika **Viléma Wernera**, současníka bratrů Čapků, Mahena, Langra aj. Dilia vydala šest jeho her, z nichž poslední, komedie **Právo na hřích** ([1931] zpracovává nestárnoucí téma: manželka se nečekaně vrací z lázní... **Neklan Hejda** patří ke spisovatelům, jejichž jméno nesmělo v posledních dvaceti letech být uvedeno v žádném oficiálním tisku. Dilia chystá vydání jeho dvou her — **Amnestie** se odehrává v padesátých letech jako tragický příběh dvou sester, **Nebezpečná hra** je detektivka z prostředí večírku prominentní společnosti.

Z produkce zahraniční dramatiky bych ráda upozornila na crazy komedii **W. Allena Nepijte vodu** — kolotoč bláznivých dobrodružství rodiny amerických turistů skrývajících se v americké ambasádě blíže neurčené komunistické zemičky. Hru ve zdařilé inscenaci uvádí Činoherní studio. Sci-fi **M. Bulgakova Adam a Eva** přináší aktuální humanistické poselství o zničené civilizaci. Psychologické drama o snaze člověka překonat své prokletí je **Probouzení** anglického dramatika **J. Garnera**. Za absurdní drama se sklonem k černému humoru lze označit hru **Šťastná událost S. Mrožka** — podobství o zrůdě zplozené násilným spojením, která likviduje své původce. Milovníkům krásného jazyka je určeno přebásnění **Sofoklova Oidipa** z pera **Jana Skácela**. Z her, jejichž vydání (nebo znovuvydání) Dilia chystá, vybírám dvě: muzikálovou podobu světoznámé komedie **J. Brandona-Thomase Charleova teta** autora **I. Kotrče** a hru o životě slavného anglického herce **Kean IV.**, jejímž autorem je **Grigorij Gorin**.

Myslím, že je z čeho vybírat. Těm, které láká hudebně-dramatický žánr, ještě dodávám, že v druhém čísle Zpráv Dilia naleznou i přehlednou nabídku české operetní a muzikálové tvorby let 1980 až 1990.

— rh —

NAIVNĚ POETICKÉ DIVADLO NELENOŠÍ

Naivně poetické divadlo, soubor Městského kulturního střediska v Plzni uvedlo pořad Inu... aneb Akustická kalužina z díla Karla Hynka, jedné z nejvýraznějších osobností druhé československé surrealistické generace, souputníka básníků Zbyňka Havlíčka, Rudolfa Altschula, Vratislava Effenbergera, ale také výtvarníků Josefa Istlera a Mikuláše Medka. Návrat k básníkovi tvořícímu intenzivně ve čtyřicátých a na začátku padesátých let dnešním divadlem poezie dal by se za normálních poměrů chápat jako výraz současných tendencí sumarizovat na sklonku 20. století vše, čím toto století v oblasti umění procházelo a co vše musí dnes reflektovat všemi pády skloňovaný módní postmodernismus. Kdyby všechno nebylo jinak. Vzhledem k bílým místům v dějinách naší avantgardy nemůžeme dnes leckteré významné impulsy a mezníky českého moderního umění z dnešního pohledu přehodnocovat, ale musíme je teprve objevovat. To je případ i Karla Hynka.

Naivně poetické divadlo připravilo podle scénáře Aleny Dvořákové exkluzivní divadelní hostinu přitahující divákův zrak i sluch a dráždící jeho představivost. A. Dvořáková vybrala jako základ inscenace Hynkovu skladbu Inu, mládí je mládí, kterou proložila dalšími korespondujícími verši. Inscenace Naivně poetického divadla v kolektivní režii pod dohledem A. Dvořákové naskočila jakoby do rozjetého rychlíku projíždějícího surreálnou, iracionální krajinou zabydlenou hrami pocitů, představ a snů sborovou recitací básně Jastráb absolvoval valčík, odměněnou při premiéře zaslouženým potleskem, a přesvědčila, že pracovat touto ne zrovna obvyklou metodou se souboru čím dál víc osvědčuje. Výprava H. Šlejmarové, protagonisté příběhu J. Jára, F. Kaska, I. Pudilová a R. Vordová, ale i typově výrazně odstínění recitátoři dalších básní evokovali šťastnou, lehce dekadentní, perlivou a jiskřící retro atmosféru, kterou snad autor ani sám nezažil, ke které se ale ve svých cyklech nejednou vracel, ve které nacházel v neradostných časech posilu. Premiéra Akustické kalužiny se uskutečnila 14. června a tak se soubor nemohl představit na žádné z letošních přehlídek. Snad se inscenace do příštího roku nerozklídí a Naivně poetické divadlo ještě řekne své slovo do prance.

Přestože jsme si na poslední premiéru Naivně poetického divadla museli počkat poměrně dlouho, neznamená to, že by jeho členové po celou tu dobu leželi ladem. Méně nápadná, ale stejně záslužná je jejich spolupráce s Galeríí Esprit, ve které zřizovatelé pořádají mezi obrazy občasně večery poezie. S velkým ohlaselem se setkal pořad Tvrz nad bouřemi světa z poezie Karly Erbové, kdy členo-

vé plzeňského Naivně poetického divadla sesednutí kolem stolu četli verše společně s autorkou. Málo platné, každé svrchované umělecké dílo, je-li opravdu tohoto označení hodné, musí se zřejmě tak či onak dotýkat i otázek přesahujících rozumové a smyslové poznání. Nestačí mu reflektovat přehánky současného světa, musí se alespoň pokoušet dobývat tvrz nad jeho bouřemi. Dobývá-li tuto tvrz Karla Erbová, není v tom kalkul s vlastní velikostí. Vnímat protilehlou příbět, dotýkat se nečekaně transcendentu, začne-li psát či dokonce sama recitovat, je pro ní samozřejmostí. Kromě autorky samé se do těchto poloh vciťovala při čtení nejsnáze L. Ruthová.

Zásluhou Naivně poetického divadla vždy bylo, že pečovalo o svůj dorost. Po Aleně Dvořákové, která vychovala recitátorskou generaci dnes v nejlepších letech, převzala štafetový kolík Renata Vordová, která vedla v závěsu dětský soubor zrající pomalu k dospělosti. Čas se naplnil a dětský soubor pod novým názvem Divadlo Esprit složil maturitu nastudováním Sabinova libreta Blodkovy operní aktovky V studni a přestoupil tak do kategorie dospělých souborů. Půdorys inscenace tak trochu připomíná produkce Divadla Jára Cimrmana, úvodní přednáška brilantně pronesená režisérkou R. Vordovou jakoby z pera vypadla autorské dvojici Svěrák — Smoljak, ačkoli se jedná o text Anny Hostomské. Vlastní inscenace těží z kontrastů machy operních aranžmá a humorně traktovaných imaginativních postupů, které známe z divadel poezie. Takže každý divák si tu může přijít na své. Ale zatímco citace inscenačních postupů netradičního divadla zprostředkují divákům i skutečnou jevištní poezii, stálo by za pokus obohatit i parodickou rovinu operní machy v druhém plánu spíše jen tušeným holdem žánru, který dodnes neztratil své opodstatnění, holdem rozporuplnému Sabinovi a holdem konec konců i právem demýtizované lidové české tematice, která by v současné době nuceného znovuuvědomování si české státnosti mohla zaznít nečekaně aktuálně. V tomto směru alespoň doporučila porota regionální přehlídky v Plzni souboru na inscenaci dále pracovat. Přestože inscenace V studni není zcela bez problémů, sborové pasáže jsou o poznání lépe propracované než vedení solí a představení nemají zatížený temporytmus, jedná se, podle mého soudu, o velice šťastné vykročení nově zrozeného souboru.

Naivně poetické divadlo přesvědčuje, že patří k těm kolektivům, které dokazují svoji nezastupitelnost a potřebnost v současných poměrech především tváří v tvář „kulturní“ aktivitě leadrů nového životního stylu, kapitánů bank a investičních fondů, sponzorujících různé

Supermany a Dallasy na našich obrazovkách, které mají význam a cenu snad jen jednou: ukazují jaké hodnoty naši mladí podnikatelé preferují. Sponzorování širší prezentace Hynka či Erbové by přišlo levněji, tito a jim podobní autoři nacházejí však útočiště zatím jen u zchudlých amatérů. Díky alespoň za to.

Vladimír Gardavský

Zveme vás do Jičína — města pohádky

Letošní ročník festivalu je věnován 400. výročí narození J. A. Komenského a proto jeho podtitul je „RÁJ SRDCE“ a je zaměřen na rozvoj dětské tvořivosti — festival se uskuteční ve dnech

28. 9.—4. 10. 1992.

I jednotlivé dny jsou předznamenány díly Jana Amose:

Pondělí 28. 9. je to „Brána jazyků“ — otevření města, průvod, vyhlášení dětských zákonů a karnevaly.

Úterý 29. 9. „Škola hrou“ — symposium o pohádce.

Středa 30. 9. „Listové do nebe“ — symposium o právech dítěte s účastí psychologů (mj. doc. Matějček), sociologů, pedagogů, právníků (mj. doc. Radvanová) atd.

Čtvrtek 1. 10. „Obecné trojumění“ — malovací workshop Radka Pilaře, hudební workshop Jaroslava Krčka a Musica Bohemica + vystoupení zahraničních hostů z Belgie, Itálie a Německa.

Pátek 2. 10. „Orbis pictus“ — vyhodnocení literární soutěže žáků a studentů vyhlášené na počest festivalu.

Sobota 3. 10. „Cesta světla“ — např. cesta pohádkovým vlakem Českým rájem.

Neděle 4. 10. „Divadlo veškerenstva věcí“ — staročeské posvícení, pouliční divadla, let balónem atd... a zazvonil zvonec.

Na dobu trvání festivalu vyhlásí děti vlastní zákony čestně závazné pro pohádkové město.

Těšíme se na setkání s vámi
Jiří V a l e n t a, ředitel IPOS



L + A = WP 92

Hvězdná chvíle 35. ročníku Wolkrova Prostějova udeřila krátce po deváté večer v posledním dnu přehlídky: na docela obyčejně nasvícené klubové pódium (zůstane tak beze změn celých dalších 75 minut) usedají dva hudebníci, houslistka Míla Uherčíková a kytarista Martin Bechynský, oba patřičně elektrifikovaní (snímače na houslích a kytarový zesilovač) a rozehrávají první tóny velice volné freerockové improvizace. Je v ní všecko: ozvěny jednoduché melodiky písničkářských songů, jazzové frázování i tvrdost beatových akordů, jakási podivně utříděná syntéza zvuků hraná s lehkostí, a přece spíš vášnivě než s dovedností okázale rozdávanou posluchačstvu, jak to známe z vystoupení skupin, kde se dere na povrch agresivní imperátorská touha rychle ovládnout dav za každou cenu. Ne tak zde: oba hráči vedou snad až nekonečně navazovanou rozmluvu dvou nástrojů, je v podstatě nemelodická, ale vyznívá kompaktněji nežli přesně napsaná skladba, a je v ní cosi, co volá po odpovědi, která na sebe nechává čekat... Na jak dlouho? Konečně — po minutách, jež nelze spočítat, může to být ovšem jen časový klam, neboť náhle jako by tady přestaly platit obvyklé zákony časoprostoru, po oněch nedefinovatelně napružených minutách přichází k docela obyčejnému mikrofonu drobná žena v černých brýlích. Nevyzývavě, leč zcela soustředěně (je v tom cosi z jogínské praxe, napadá mne) a jako by zaujatá čímsi uvnitř sebe samé (lze to tušit, jelikož její pohled za brýlemi míří kamsi nad naše hlavy) vyřkne první slova vlastní básně. Od této chvíle nastartuje temporytmické vlnobíí (ona, oba hráči a cosi, co máme najednou všichni společného — tep srdce a přerýv dechu), do něhož budeme všichni ponořeni, čas uplyne v nějaké rovině a zhruba po hodině se octneme kdesi v jiném světě už definitivně, pravda zcela vyčerpaní, ale šťastní. Skoro si přejeme, aby už nastal konec tomu všemu, ale dá se snést ještě cosi nad míru: neboť mezitím jsme proletěli svět, zřítíli se na stokrát do propastí sebe sama, ucítíli několik pomocných rukou napřažených směrem k místu, kde tluče srdce, poznali záhadné úkazy magnetických polí „z krajiny, která leží výhradně na břísse“, setkali se s tisíci usměvavých přátel, tisícerou Poezií rovnající se kusadlům náhodného zvířete, sen o lidském rodu bloudící v dimenzích pohrdání, tisíce nových důkazů volnosti, která je možná... Ano, to už je všechno volně parafrázovaná poezie SVATAVY ANTOŠOVÉ, jejíž hudebně-textová montáž TVOU TVÁŘ! způsobila malé prostějovské zemětřesení v pátek 19. června mezi devátou a jedenáctou hodinou večerní

v klubovém sálku zvaném Duha. Bez vnějších efektů, bez jediného světelného čarování, s jevištním tvarem rovnajícím se příchodu básničky-přednášečky k mikrofonu a volným, velice volným pohybem v rozmezí dosahu tohoto zařízení s malými prodlevami v rohu jeviště v čase hudebních intermezz. A přece to bylo divadlo poezie, ba bylo to i něco nad ně. Nezažil jsem dosud tak intenzivní radost ze sdělovaného poselství, radost z přítomnosti na tomto vyjvení slova. Kdesi v daleku byly v této chvíli sny o syntetickém divadle, kde se sbíhají v jevištním metaforickém průsečíku slova, iluminace, hra symbolu či znaku, pohybová aranžmá... A ještě cosi dráždícího „odborné“ smysly: toto byl autorový přednes se vším všudy, tedy artefakt, který se přijímá více méně shovívavě a leccos se mu odpouští; autor přece nikdy není relevantním přednášečem, říká se. Tato axiomata padla: soutěžila-li by Antošová v kategorii sólistů, získala by absolutorium stejně tak dobře jako v žánru dnes už mírně umírajícím tzv. divadla poezie, jehož cesty do Prostějova konají se každoročně jako posvátně povinná pouť zdecimované sekty jeho vyznavačů.

Zdá se toto emfatické přitakání oně osobnostní poloze říkat své texty „na svůj způsob“ z pera recitátora, který se přednášením poezie živí už málem čtvrtstoletí, málo kritické? Přiznávám, že jsem v onom sálku prožíval během produkce zvláštní stav reminiscenční rekapitulace: je toto cesta k posluchači, tj. mladé duši otevřené všemu krásnému, co chce vstřebat do svého emocionálně rozjitřeného vědomí, že vstupovat do světa je nesmírně obtížný akt volby mezi dobrem a zlem, Bohem a Satanem, činorodou zaujatostí a lhostejností...? Dá se to vůbec k něčemu přirovnat? Budou to příští potenciální konzumenti schopni pochopit? Jsem přesvědčen, že ano: toto je jedna, ba možná jediná z možných cest, jak vyvést sdělení povýšené básnickou stylizací z podivného labyrintu, kam bylo zavedeno... lhostejno, zda bezděčně či úmyslně. Myslel jsem na přednášeče, kteří jak proroci přinášejí své zjevení davu... myslel na všechny ty slepé cesty za Holanem, Seifertem a Ortenem, kdy se pojednou slovo samoučelně vznášelo nad vodami jako slunce při potopě, myslel i na hysterické obhajování vlastní pravdy při recitaci Ginsberga, Hraběte a opět Ortena a Holana, jimž se recitátor prostě nemůže vyhnout, myslel i na uhrančivé totémy čnicí jako tabuizovaná božstva nad básněmi Antošové. Přednášet poezii má cenu jenom tehdy, přicházím-li s ní naplněn po okraj vlastní bolestí nebo štěstím nebo láskou... Jde o kvalitu emotionality a její věrohodnou transkripci — o nic víc. Mírou přednášečské věrohodnosti budiž pak dopad do posluchačova psychického ústrojenství, které není po každé stejné. Komu bych dnes mohl říkat Komenského, komu beatniky,

komu Ortena (po třetí se dovolávám erbovního básníka tohoto času) — ne-li spřízněnému spoluproživateli téže emocionálně estetické tóniny? Být věrohodný znamená vyvést koncentrovaně a bez zábran svůj intimní, ba nejintimnější stav vstříc smyslu těch, kdož budou ochotni spoluprožívat „děj citu“ jako rovnocenní spoluvtvárci. Hic Rhodus, hic saltat!

Je příznačné, že tohle všechno mělo i svoji předeihu: den před Antošovou vystoupil v témže sálku brněnský básník, recitátor a režisér v jedné osobě, někdejší umělecká duše divadla poezie Nepojízdná housenka (v polovině 80. let inscenace textů Josefa Hory, Konstantina Biebla, Miroslava Holuba aj., vesměs oceněné nejvyššími možnými stupni WP) Miroslav Lopatka s inscenací svého textu POUŤ pod hlavičkou TYJÁTRU LÁSKY A FANTAZIE jako „divadlo jednoho recitátora“. Volil postupy vlastní zákonitostí žánru: světelné a hudební variabilní oscilování směrem k jevišti, na němž Poutník nebo spíš Tulák uskutečňoval cosi na způsob putování všehomírem, labyrintem světa i rájem srdce. Šlo-li u Antošové o projev více méně transparentní, ataku diváckého zájmu excitovanou v jedné rovině, Lopatka v Pouti rozehrál celý aparát, jako by chtěl probudit i ty nejskrytější smyslové reakce obecenstva, a to jak optické tak sluchové. V jakési neustále se ohledávající polaritě — tady vidím kardinální přínos Lopatkovy autorské recitace přerůstající v suverénní výkon herecký — v níž neustálá přítomnost tuláckého atributu, hole (zde v množném čísle v počtu 5–6), byla nejen oním výtvárným středobodem a znakovou charakteristikou textu, ale zprostředkovávala i jednotlivé „situační etapy“ Tulákovy bloudění. Jiná je hůl Chaplinova, jiná vagabundů typu Vladimíra a Estragony z Čekání na Godotu, jiná hůl starce a jiná mrzáka, metaforicky pojednaná jako typ vydá nakonec na proklátí holemi pomyslného Tuláka — Šebestiána i samého Krista, neboť na holích (nebo spíše holemi) je možno se ukřižovat a za jejich pomoci vstát z mrtvých. Zdánlivě je to jednoduché, prostrkávat tyto znaky lidské opory rukávy nebo nohavice, nést na nich životní uzlík bolesti, napřahovat je jako záchrannou ruku nad hladinou vlastního utrpení. A lze je i odložit a vznést se nad nimi, setřást ze sebe tíhu a objevit se odlehčen o vše...

Sekvence postupného obnažování až k obrazu ryzí nahosti patřila k nejpůsobivějším. Nebyla však v žádném případě pointou — i zde se projevila polemická linie Lopatkovy režie — jako by striptýzové děje neměly končit svléknutím do naha, nýbrž nahost jako výtvarný artefakt se právě v této podobě měla povýšit k další kreativní proměně... Zde v následném aktu křižování, symbolu konce a zmrtvýchvstání. Mělo-li toto jevištní dějstvování ještě navíc rozměr autorského sdělení, byl to skutečný ob-

jev nového principu prezentace vlastní poezie. To sblíží Lopatku a Antošovou, oba zde byli sami za sebe a své texty pouze posunuli do interpretační vazby s čímsi dalším, bez čehož, jak už jsem konstatoval u první produkce — by paradoxně byla poezie o cosi ochuzena.

Jistěže šlo v každém případě o to, co nyní nazýváme trochu módně „osobnostní poselství“ a co by mělo být čitelné na dně každého sólového recitačního výkonu. Myslím, že letošní sólisté, kteří sledovali vystoupení recitujících autorů, byli nepochybně Lopatkou a Antošovou inspirováni. Byl tu totiž překročen Rubikon: přednes básně v oné klasicizující podobě, jak jsme ho znali po léta a jak byl také preferován pod nejrůznějšími etiketami (služba autorovi, uměřená recitace, objektivní přednes atd...) se dnes bez osobnostního vkladu prostě už neobejde — recitátor interpret se stává rovnocenným spoluautorem nové podoby textu. To, o čem kdysi teoreticky mluvil E. F. Burian jako o orchestraci textové partitury, stalo se na letošním WP po dvakrát zcela přirozeným jevem a vytvořilo precedens, na nějž je možno se v budoucnu spolehnout.

K sólistům: do finále tří kategorií postoupilo celkem devatenáct recitátorů slušného přednášického standardu plus minus směrem k nezvyklému pojetí či konvenční manýře. Z autorů recitovaných na WP letos nejfrekventovanější stále Orten a Hrabě, jakož i Žáček, Kainar a tradičně už Jeffers, beatnici. Z ruské poezie Rožděstvěnskij, nově Zahradníček a Deml, ale i Plíhal, Nohavica a Antošová.

K divadlům poezie jen telegraficky. ZEBRY pardubického STUDIA UMĚLECKÉHO PŘEDNESU: celkem konvenční excerptce jevištního znaku (polštáře), méně už přitakání myšlenkovému poselství o jinakosti jako přednosti, nikoli handicapu.

ESPRIT z Plzně: V STUDNI. Sabinovo libreto v milém, metaforicky stylizovaném heslu „opera bez hudby“ vytvářejícím kouzlo nechť eného.

MODLITBY Z ARCHY vizionářské básničky Carmen Bernos de Gasztold, inscenace ve stylu stínového divadla se „zajevištní“ recitací souboru CESTY MILOSTI. Pravdivé výrazem, chudé invencí založené na jednom, dvou nápadech.

D-KLUB Plzeň: Aškenazyho OSAMĚLÝ LÉTAJÍCÍ TALÍŘ jako divadlo jednoho herce s celkem nápaditě používanými mini rekvizitami. Jak ovšem daleko k lopatkovské nebo antošovské poetice! Zde šlo však o představení pro děti předškolního věku s prvky mírně estrádního charakteru, nicméně kultivovanými s fantazií...

BÍLÉ DIVADLO z Ostravy se SMRTÍ VE STARÝCH DEKORACÍCH: opět jedna z variací Jana Číhala na téma „smysl poezie jako průvodkyně ces y životem“. Jedno z nejpodněnějších představení WP v jevištním řešení poměru slova a mimoslovních prostředků. Mučivé až sebetřýznivé

svědectví o pouti za snem s nádherným ohňostrojem nápadů, jak pokořit prostor.

AGADIR, studentské divadlo z Valašských Klobouků s montáží textů své profesorky TEĎ JSME NA ŘADĚ MY. Nejspornější počin WP, oddaná služba mladých interpretů čemusi, co se vymykalo kritériím: nekorigovaný a nekončící sled slov v nekorigovaném a nekončící rozštěleném tvaru jevištních aranžů za trpného doprovodu hudebního uskupení, které jako by s aktéry nemělo nic společného.

Dvojice KUPŠOVSKÝ-ZIBŘID v text-appealové pohodě montáže TEXTY Z ŠERA ALSOPHILY; hravé a podané jako koktail hudby a básniček s odzbrojující upřímností, pravda bez jakékoli aspirace na divadelní tvar.

SOUBOR SCÉNICKÝCH BÁSNÍ MAJORA ČEHO z Brna: SLEPÁČ A BŘICHÁČ, aneb malý minimalistický manifest do sebe uzavřeného a zcela nekomunikativního sdělení. Výtvarně působivý kalkul bez čitelné metaforické průraznosti.

TA ŽENSKÁ SE ZBLÁZNILA, montáž a interpretační recitál ZUZANY TOMANOVÉ z Bruntálu z básní Svatavy Antošové. Věrohodná pocitovost místy velice sugestivní a velice prožitá. Možná, že vedle autorských recitací L + A další z pokusů o to jít neprošlapanými cestami s vůlí riskovat, bořit konvence a kácat falešné modly. PEPA VESELÝ z Hradce Králové a HADRÁŘOVA DCERA Huberta Krejčího. Fotograficko-akustická koláž se všemi atributy černého humoru. Bagatela celkem vyvedená, nicméně tak trochu bez obsahu.

ODNĚKUD NĚKAM autorů Wernische a Jůzy, další z řady inscenací každoročně příjíždějící REGINY z Břeclavi. Nové režijní vedení studentského divadla kupodivu nepřišlo s revolučně novou poetikou, nýbrž navázalo na dnes už legendární scénické postupy Kaněrových. Nicméně stále nejlepší a invenční ve svém žánru, i když by snad mohlo aspoň občas vybočit z řady a překročit vlastní stín.

Došlo-li v dějinách letité přehlídky k nějakému posunu, byl to jistě letošní ročník. Nesoutěžilo se, kategorie postupová se volně prolínala s účastníky „open festivalu“, doplňkových i inspiračních představení, lektorský sbor sloužil jako poradci účinkujícím, nikdo předem nic nevymáhal, každý mohl svobodně zvolit místo svého projevu. Suma summarum — záloha na lepší časy. Vnější podobou i zmíněnými zážitkovými bombami posunuje se Wolkrův Prostějov mezi tribuny kreativních kulturních aktivit žel zatím menšinového ohlasu, ale snad s perspektivou lepší situace. Český přednes se nachází v krizi přímo úměrné stavu věrohodnosti slova v životě národní komunity. Doufejme, že to budou také přednášeči, kdo vzkřísí důvěru v poselství sdělované jazykem.

Mirek Kovářik

MIROSLAV LOPATKA: POUŤ

NEŠLAPU JAKO HODINKY
NEŠLAPU JAKO JAZZ
JDU SI SVOU CESTOU
VĚTROVÉ BONBÓNY MI VANOU
DO PLACHET
TRNITÝ VĚTRNÍK VĚTRU
PLENÍ STANIOL MÉHO BRNĚNÍ
BÁSEŇ JE VRATKÁ
JE TO JAK SOUBOJ NA PÁRÁTKA
PEŘÍ SOUPERÍ S PEŘÍM.
AMATÉŘI.
ALE NIKDO NEZMĚŘÍ
TU BOLEST Z RAN
A PÝCHU Z VÍTĚZSTVÍ
JESTLI JE VÍCE ČI MĚNĚ
NEŽ DOOPRAVDY

POUŤ

POUŤ
HURÁ DO TRUMPETY
POTOM NA BUBEN
AŤ SE DUŠE MÁ DUŠENÁ
NA POUTI PROVĚTRÁ
HOVÁDKO ZBOŽÍ
RÁMUS MŮZ
HURÁ DO TRUMPETY
POTOM NA BUBEN
VYPIJ TO ŠAPITÓ
V NĚMŽ PADÁŠ Z HRAZDY
ONA SE NEKONÁ
A PO NÁS
OPONA

NA POUTI K POUTI

POUŤ
HURÁ DO TRUMPETY
POTOM NA BUBEN
TRAMPOVÉ TRAMPOT
NEKOPAT DO HUB LEŽÍCÍCH
NA STOLE
ALE NOHY JDOU ZTĚŽÍ
KROKEM KALHOT
VYCHÁZEJÍCÍCH Z MÓDY
DO ODSOUZENÍ SKŘÍNĚ
NA MÁRY STARÉ ALMARY
TLAMY DŘEVĚNÉ
JAK HLUBOKÝ LES
SNAD POKRAČUJI DÁL
MEZI OBLEKY
SNAD MEZI STROMY
VYŘEZANÝMI ZE DŘEVA
KTERÉ JAKO VAŘECKY
ZAMÍCHALY POUTĚ
CHCI SE CESTY DOVOLAT
ALE SLOVA SE HUBOU MELOU
JAKO BLÁTEM
ZVEDNĚTE NOHU
CHCI SE NADECHNOUT
VEDLE NOHOU LESA
NOHY OBLOHY
NOHY SE MNOŽÍ

BOKEM SE PLAZÍ JEJICH
 DLOUHÉ TMAVÉ DĚTI
 V JEJICH HŘE TO VŘE
 DRAČÍMA HLAVAMA
 JAKO BYCH UPADL PŘED OLTÁŘ
 BLÍŽÍCÍ SE PARNÍ LOKOMOTIVY
 12 PIV JAK APOŠTOLŮ
 DOLŮ
 POLYKÁ MNE TLAMA DRAČÍ
 NA POUTI LESEM KOSTLIVCEM
 JEŠTĚ MU KRUČÍ V BŘIŠE
 V BŘIŠE PŘIŠER
 VŠÍ SILOU SE CHCI PROBUDIT
 ZE SVÉHO ZABLOUDĚNÍ
 STROMY STŘEVA LESA
 V MÉ HŘE ZLE VYHŘEZLÉ
 V DRAKY MINDRÁKY
 V MÉ HŘE HONZA A HON
 ZA DRAKEM
 NOHY POUTÍ POUTÍNANÉ
 POUTÍ K POUTI
 KDE ONA ROZTÁČÍ
 SVÉ KOLOTOČE
 POUTÍ HOROU HOROUČÍ
 ŠEPTAJÍ ZELENÁ NEBESA LESA
 A DO KORUN PROSAKUJE
 SLUNCE
 JEJÍ KREVNÍ SKUPINY

ONA! A STO NÁS Z TOHO STONÁ

POUŤ HOROU HOROUČÍ
 KŘOVÍM VEPŘOVÝM
 KŘIK NA JEJÍ HOUPAČCE
 JE Z DOCELA JINÉ BÁSNĚ

MĚKKÝ DŮM

POUŤ HOROU HOROUČÍ
 KŘOVÍM VEPŘOVÝM
 DUŠÍ DUŠENOU
 NETOPÝŘI JAK OBRÁCENÉ KAPSY
 DĚTSTVÍ PROHLEDANÉ
 OMÁČKA Z CÍNOVÉHO VOJÁČKA
 PLÍČKY Z DUHOVÉ KULÍČKY
 POLYKÁ MNE CESTA
 LESEM KOSTLIVCEM
 JAK MEZI ŠPEJLEMA STŘELNICE
 V BŘIŠE PŘIŠER
 ŘÍTÍM SE ŘITÍ
 Z MUCH ZMUCHLANÝ
 CO SE NA MNE SLÉTLY
 KDYŽ SI JAK HOVNO HOVÍM
 BLÁTO DLÁTEM POKOUSHM
 JAKO ŘEZBÁŘ NA DNĚ
 KALNÉ ŘEKY
 CO SI DO ČLUNU V NĚMŽ PLUL
 VYDLABAL TVÉ OČI
 OČI KOLOTOČÍ
 A PROPADL VÍREM SUKNĚ
 ANI SLZA ANI ŠTKÁNÍ
 JEN ŘEKA SE VLNÍ
 JAK STO ŽEN U SOULOŽE
 DRAK VŘE V ŘECE
 A MŮJ HONZA PŘES PALUBU
 (JE STEJNĚ VYMYŠLENEJ)
 JAK HOLUBICE JDE BÍT SE

ŠERMUJE PEŘÍM
 ŽE UVĚŘÍM SNAD ANDĚLŮM
 JAK ROZMOTÁVÁ MNE Z ŽIVOTA
 JAKO TA PRAVÁ POUŤ
 AŽ PŘIJDE ŘÍM SEM!
 KŘÍČÍME NA ŘÍMSE.
 ZATÍMCO BOŘÍM SE
 NE JAK V UDÝCHANÉM BLÁTĚ
 MEZI TVÝMA NOHAMA
 BOŘÍM SE DO SEBE
 JAKO MĚKKÝ DŮM
 NECHOĎ SEM
 NEUMÍM POUŠTĚT VEN
 A PŘESTO ZVU TĚ DO SUTĚ
 ZDI BZDÍ V PÁDU
 AŽ ZŮSTANOU JEN SKOBY
 VE VZDUCHU
 JAKO ZOBÁČKY SKŘIVANŮ
 Z MÝCH ZNESVĚTNÍČEK
 Z MÝCH NEPOKOJŮ
 V PRACHU NEBOŽTÍKŮ
 VYNOŘUJÍ SE PŘEDKOVÉ
 V MÉ POVAZE
 NAVŠTÍVIT MŮJ
 „TYJÁTR LÁSKY A FANTAZIE“
 ALE MOJI HERCI PIEROT
 VZTEKLOUN A BLB
 V MÉ HŘE HŘEŠÍ BEZ METAFOR
 PIEROT SE MODLÍ STEHNY
 K NADPŘIROZENÉMU PŘIROZENÍ
 AŽ LÍTAJÍ ANDĚLÉ
 VZTEKLOUN KRMÍ PIVEM
 DRAČÍ HLAVY SVÉ ZLOBY
 BLB TÁHNE TĚ
 PŘÍZEMÍM TRENÝREK
 A DIVANI SE DAJ DO NADÍVÁNÍ
 AŽ SE PĚRY POPEROU
 OPONA!

LESEM KDE JSEM

SE SOUMRAKEM PŘICHÁZÍ
 DNES BLÍŽE
 JAKO LOUTKÁŘ VYŘEZANÝ
 ZE DŘEVA
 UČÍ MNE CHODIT
 SVÝM TYÁTREM
 TLAMOU DŘEVĚNOU
 ALE TRHÁM SE Z PROVÁZKŮ
 CEST
 LESEM KDE JSEM
 MNOU SMÝKÁ PROVÁZEK
 V MÉ POVAZE
 KDYBYCH HO CHTĚL
 PŘESTŘIHNOUT
 PROŘEŽU SI LEDVINY
 PROPÍCHNU SRDCE
 V ŽILÁCH A NERVECH
 CÍTÍM JEHO ROZTŘEPENÝ
 KONEC
 JAKO BY MNOU
 PRORŮSTAL KEŘ
 LEŠENÍ V MĚKKÉM DOMĚ
 JAK SE TU STAVÍ NA NOHY
 NA NOHY OBLOHY ...
 ALE HERCI MOJI TASÍ PÁRÁTKA
 A JÁ ZAS KEŘ TRNITÝ

JAKO HVĚZDA
 JAK MI ZATRNULO
 PITOMCI. V NEJLEPŠÍM
 POTOMCI PITOMCE
 A ZVĚŘ V ŽILÁCH NEOCHOČENÁ
 VZTEKLOUN KTERÝ NEUDRŽEL
 OPRATĚ SVÝ ZÁVRATĚ
 SOPTÍ KAMENÍ NADÁVEK
 BLB Z TÝ SOPKY SOPEL
 UTŘENÝ DO MRAKŮ
 PIEROT OPILÝ ROHLÍKEM
 KTERÝ SI CPE DO ZADKU
 NAPICHUJE SI DO ŽIL PASTELKY
 HVĚZDOU SI TETUJE KŘÍDLA
 TOU HVĚZDOU NEJVZDÁLENĚJŠÍ
 STAVÍTE ZDI Z HOVEN!
 VAŠI IKAROVÉ
 KŘÍČÍ JAKO BY PROSTUPOVAL
 REZAVÝM DIVADELNÍM
 HROMEM
 KTERÝ JSEM NASTAVOVAL
 JAKO ZRCADLO
 V DOBĚ SVÉ UŘVANÉ
 CVÁLÁ NA SVÉ TULÁCKÉ HOLI
 AŽ VYBUCHNE V ANDĚLA
 A ŠLEHAJÍ BÍLÉ PLAMENY
 SVLEČEN Z KŮŽE
 JAKO VYSTŘELOVACÍ NŮŽ
 PROLETĚL NEJSUKOVATĚJŠÍM
 MÍSTEM SVÉHO TĚLA
 A PADÁ DO PEŘIN
 (PEŘINA JE ZE STEJNÉHO
 MATERIÁLU JAKO ANDĚL.
 TAK CO)
 CHCE LÍLAT TAK LEŽÍ
 DOKUD HO VÍTR NEZVEDNE
 JAK HVĚZDA MEZI CHLEBY
 ZÁPLATA BLÁTA

BLÁTO

BLÁTO — BLBÁ TO HLÍNA
 Z NÍ SE VYMANÍ PÁNI OTOMANI
 VEPŘOVÝ BONBÓNY
 ČESKÁ TĚLESA
 V TĚLE JAK V MASNĚ
 HŘÍCHEM BŘICH NA POUTI
 Z BLÁTA DO BÁSNĚ
 V ČASE KDY MUŽI MAJÍ NAVRCH
 A ŽENA JE POLOŽENA
 JAK SKULINA TAM LEŽÍ
 PAPRSKEM CITU POPRSKANÁ
 PÁNI KYNOU NAD ROZVALINOU
 NE JAKO MILÁ TVÁŘ TĚSTA
 KYNOU VE ZLÝM SVÝMI ŽEZLY
 A ŽENOU ŽENOU PORAŽENOU
 KYNOLOGIE ŽIVOTA POD PSA
 ŽIVOTA FENY
 CO LEŽÍ JAK CESTA PLAČTIVÁ
 PO NÍŽ SE DOMŮ
 Z PIVA CHODÍVÁ
 NEBO ZE SVĚTA
 ZPĚT A VRATCE
 PO CESTĚ MATCE
 KDE SE DŮM USMÍVÁ

HONZA A HON ZA DRAKEM

A BYLO RÁNO
 RÁNO JAK VYORÁNO
 NOC PORANĚNÁ
 DOBRÝ DEN RÁNO POD PÁS
 ZVEDÁM SE JAKO PRVNÍ CHLUP
 V DÍVČÍM KLÍNE
 takhle se nedá začít,
 jak to potom končí
 A TOUHA MÁ JE ZRÁNA
 NA HANBĚ
 Z ROSY VLAŽNÉ PRIMEROSY
 VYHÁNÍM SKŘÍTKY
 ČARODĚJNICE A MŮZY
 Z UZLÍKU TĚLA
 A SÁM JAKO HONZA
 KRÁČÍM K MĚSTU DRAKOVU
 V ZEMI DRAČÍ
 A BUDE TĚLO DRAČÍ
 O TŘI HLAVY KRATŠÍ
 UŽ SE NEZAMRAČÍ
 JSME JAKO SIRKY NA ŠKRTÁTKU
 JSEM NA TAHU. ODVAHU
 BEZ PRÁCE NENÍ ANI LÁSKA
 PŘESTÁVÁM BÝT TRAMP
 TRAMPOT
 ODTANČÍM KLAVIATURY
 SVĚ TŮRY
 JAKO PŘED LETY:
 ŽIVOT JE CESTA LESEM
 VYKÁCENÁ PILNÍČKEM
 NA NEHTY
 NEBOJTE SE CESTY NAPŘÍČ
 SILNICÍ
 KRAJINA — SUCHÝ KRAJÍC
 S OBLOHOU
 TAK ZMAČKEJ PRSTY DO PĚSTI
 A VYDEJ SE ZA ŠTĚSTÍM
 KE SVĚMU SOUSTU
 V KRAJÍCI KRAJINY
 DÁLKA JE JEN PÁRA
 POD POKLIČKOU MAPY
 NEVĚSTY JAK OBČŮRANÉ
 PATNÍKY STOJÍ U SILNICE
 ALE NÁS ČEKÁJÍ
 NEPOLÍBENÉ ROPUCHY BLÁTA
 A ZAKLETÉ PRINCEZNY
 NESTÁRNOU!
 LES TISÍCI LAHVÍ SE ŠUMIVÝM
 VÍNEM
 SBOHEM SEKTY PĚNIVCŮ
 PRYČ BUBLINOU
 ZE ŠAMPAŇSKÉHO VŠEHO
 ZLÉHO
 VZHŮRU K POUTI NEBEM
 JASNÝM
 JAKO POLÁRNÍ ZÁŘE
 PISTÁCIOVÉ ZMRZLINY
 Z ROUCHA POROUCHANÉHO
 ÉRO MĚ NÁRUČE STOUPÁ
 VESELESEM
 NAD HOROU CHOROU
 JAKO VRTULE ZAMILOVANÁ
 DO PTÁKA
 POJĎTE SE PŘITULIT K VRTULI
 SRANDĚLĚ

A ZEM SE JEVÍ JAKSI V PODŘEPU
 JAKO KDYŽ ČŮRAJ HOLKY
 VĚTROVÉ BONBÓNY MI VANOU
 DO PLACHET

**K JAKÉ POUTI VEDE POUŤ
K NÍŽ JSEM NA POUTI**

POUŤ
 HOVÁDKA ZBOŽÍ
 RÁMUS MŮZ

HURÁ DO TRUMPETY
 POTOM NA BUBEN

VYPIJ TO ŠAPITÓ V NĚMŽ PADÁŠ
 Z HRAZDY

NA KOHO KŘIČÍ BLBE?

SOTVA SE DRŽÍM SVÉ TULÁCKÉ
 HOLE
 KTEROU JSEM CHTĚL MLÁTIT
 DRAČÍ TLAMY

PIEROT — KOSTI MU TRČÍ
 Z KOSTÝMU
 JAKO HVĚZDĚ

VZTEKLOUN JAK
 PROVAZOCHODEC
 NA OSTNATÉM DRÁTU
 ŽE NEMŮŽE JÍT JINUDY

HONZA — ZLÝ VANDRÁK

A DOBRÝ DRAK MÁ JEJÍ OČI
 KOLOTOČÍ

A JÁ
 V ROUŠE PODROUŠENÉM
 VICHŘ VYCHRTLÝ
 ŘEZBÁŘ DLÁTEM SI OTVÍRAJÍCÍ
 OČI

VYŘEZÁVÁM ZE SVÝCH ZÁPĚSTÍ
 FIGURKY PRO LEPŠÍ POHÁDKU

K JAKÉ POUTI VEDE POUŤ
 K NÍŽ JSEM NA POUTI

**ZASTAVENÍ
O pojmech aneb
„semantika“ divadla
(dokončení ze str. 13)**

nebo oním způsobem zužitkovaly a rozvíjely tradice hudebně-zábavného divadla. Je třeba připustit, že všechna ta představení byla na slušné úrovni a ledasčím ji některá z nich méně nebo více výrazně překračovala. Tím chci říci, že úroveň třebíčských představení měla přinejmenším solidní stupeň jistých dovedností a znalostí, jež si hudebně-zábavný druh divadla vyžaduje. Zejména to druhé považuji za důležité podtrhnout. To slovo znalost mně označuje skutečnost, že tu bylo cílevědomé směřování k jistému výsledku. To jest k tomu, o čem jsem už mluvil — k uspořádanému systému a struktuře, jež v určitém řádu divadelního druhu (poddruhu, žánru, stylu atd.) usiluje o podání původní, originální, snad autentické informace.

Asi nebude těžko na závěr této první vstupní úvahy o „sémantice“ divadla najít pojem, jenž pojmenuje všechny ty rysy, o nichž byla dposud řeč. Ten pojem zní **inscenace**. Není to pojem v divadle tak starý — vznikl v druhé polovině 19. století a je těsně, úzce, organicky spojen se zrodem novodobé režie — tedy režie v té podobě, jakou známe a praktikujeme dnes. Což zároveň znamená, že pojem inscenace do sebe zahrnuje určitou tradici; kontinuitu vývoje divadla, jež se od druhé poloviny 19. století nesmazatelně vepsala do divadelního jazyka.

Jan Císař

**K dramaturgii divadla poezie (19)
SAMOZVANCÍ**

Já jsem o nich vlastně nechtěl psát, protože jsem si pořád opakoval to listopadové Nejsme jako oni. Ale protože na druhou stranu také oni nejsou jako my, napsat o nich nakonec musím. Jenom nevím, kdo má opravdu pravdu. Ale asi to budu já, protože já jsem ze své pravdy nikdy žádné prebendy neměl, zatímco oni — Vlastimil Školaudy, Václav Hons

a Miroslav Florian jich měli velmi poželhaně.

Psala se léta padesátá a to psal a tiskl kdekdo kdeco. Mnohým dnešním protagonistům politického života se — při dobrém svědomí — jistě ježí hrůzou vlasy, vzpomenu-li si na svoje tehdejší „opusy“. Jako ukázka mi postačí jediná sbírka jediného autora. Samozvaný socialist-

tický realista Školaudy vydal ve smutném roce plném „tragických“ úmrtí — Stalin, Gottwald (1953) — v nakladatelství Československý spisovatel „básnickou skladbu“ Ve jménu života:

**Každý úsekový
aktiv důvěrníků,
jenž probírá normy
z dílen mechaniků
jako hospodáři
zrní na opálce,
neprůstřelný pancíř
kove proti válce.**

Byl to tehdy čas tragických omylů lidí třeba osobně velmi slušných, ale pravděpodobně nepřiliš inteligentních, protože věřili v to, čemu tři čtvrtiny národa a pět šestin světa pro prolité proudy lidské krve prostě uvěřit nemohlo. Ale básník své doby a zejména své strany za to ješitě vrahům vzdával dík:

**Při pohledu na Hrad,
jenž je světlem zalit,
vidím stále toho,
kdo myslel jen na lid
— soudruha a otce
u kolébky státu —
jenž vyčistil terén
od hlíz renegátů.
Gottwald — to je žhavá
láska dělníková,
klidná pevnost ruky,
přesvědčivost slova.
Gottwald — to byl úder
vždy na pravém místě.
Gottwald — byla moudrost
vidět všechno jistě.**

Je to trochu troufalost mluvit o Vlastimilu Školaudym jako o básníkovi. Nebyl básníkem, neboť pravda jeho veršů je velmi pomíjivá. Tím, že se dal plně do služeb vládnoucí ideologie násilí, nespravedlnosti a nepravdy, napáchal svými bláboly mnoho škod. Vědělo se to o něm, dávno byl šťastně zapomenut, až r. 1980 mu jeho soudruzi vydali výbor z „díla“. Kovaní se jim hodili do krámu...

**Než padne i Wall Street
— ten mrakodrap hnoje,
který znečišťuje
jasné rty i stroje,
budu alarmovat
s rukou na rapíru
neskonale život
na obranu míru.**

Ale ten bolševický pěvec znal alespoň tak trochu „básnické řemeslo“. To o dvacet let později jiný konjunkturální koryfej neovládal už ani to. Normalizační poeta Václav Hons naplnil např. stranu 36 své sbírky V této zemi (1976) několika slovy v pozoruhodné struktuře:

**v této
malé
krásné
zemi**

**kde tak
často
dobře
je mi**

Komunisté totiž platili verše „od kusu“ a za jeden kus verše bylo minimálně 11,— Kčs. No a Honsovi tu platily ty dva rozsekané mizerné verše za osm. $A\ 8 \times 11 = 88 \times 121\ stran = 10\ 648$ a z toho pouze 3% daň (asi 320), takže minimálně přes 10 000,— Kčs za hloupé veršičky vyblité během jedné opice. Jak také jinak by ze sebe mohl dostat něco takového jako je jedno z poděkování rodné zemi, které je tu obsaženo:

**děkuji ti, že jsem se zbavil všech
lživých záminek,
že jsem uviděl svůj úděl trpytít se
jako sluneční paprsek
na našem venkovském kravíně**

Chtělo by se volat FUJI HANBAI a říknu vám, chudák Honsova a naše rodná země.

Možná, že Školaudyho vedla k tvorbě výplodů uvedeného typu jeho opravdová víra (proč ale svolil k vydání svých „vybraných spisů“ v době, kdy bylo jasné, že je nepravdivá), Honse možná hlavně touha po snadném výdělku a pohodlném životě. Není tu na místě velkorysost, ale svým způsobem mohu samozvaného bolševického i samozvaného normalizačního národního umělce Miroslava Florianu mi to jde o moc hůře. Florian byl vždy levicového smýšlení, vždycky tiskl v Rudém právu, ale vždycky byl při tom mezi básníky jakýmsi lepším průměrem. Ale jeho pravá chvíle nastala až po sovětské okupaci. Dal svůj nemalý talent do služeb především své nezměrně ctižádosti a touze po udělení titulu „národního umělce“ a po vydávání sebraných spisů. Všechno toto dosáhl (a o všechno to také přišel) za cenu básní, jako „Lenin v Národním divadle“, která byla otištěna v Rudém právu v únoru 1985:

**Přišel jak jiní smrtelníci,
nedostal čestnou vstupenku.
Dřív ale vzhlédl k večerníci
a proměnil ji v jitřenku.
Přišel jak jiní na operu,
na Baklanova... To byl hlas!
Chvějivý jak ta hvězda v šeru
jak věčně letní zimostřáz.
Když muzikanti v orchestřišti
začali ladit, naslouchal
Iljič však pozorně i tříšti
budoucích taktů, zlomkům škál.
Počátkem toho Léta Páně
cesty už vedly do Října.
On sní. On sní si o Tatjáně,
jež chřadne pro Oněgina...
A z řecké trigy rozohněné
je ruská trojka vzápětí;
hudba ji nelitostně žene
verstami šedé perleti.
Přišel jak jiní návštěvníci
Zarytě tleskal: Bravo! Bis!
A potom pěšky metelici
putoval jako mořem bříz.**

**Sněžilo vůbec? Nevím jistě,
to nevyčteme z plakátu.
Divadlo stojí na svém místě,
hlavu má plnou karátů.
Stavěl je národ. Národ sobě.
Jenže náš národ, naše zem
tlely by dneska v hnědém hrobě,
nebýt těch, kdo šli s Leninem.**

Tak takhle, aby se komusi zavděčil, prodal národní umělec svůj národ krvelačnému bojovníku za práva vybrané menšiny. A autor těchto veršů bez uzardění kandidoval v letošních volbách za Levý blok. Komu chce asi zaprodávat svůj a náš národ nyní, když jeho pravda, je-li vůbec kde, už rozhodně není tam, co pro něj byla.

Školaudy, Hons a Florian! Je to poučné čtení... Řadí se k nim samozřejmě i další reprezentanti nedávno minulé doby — Sýs, Peterka, Černík, Skarlant a nakonec i ten Žáček, který má také ve svém díle báseň o slavném tanku, aby se dostal do čítanek. A já o nich musel napsat do tohoto svého cyklu, protože jim už otrnulo, protože nejsou jako my a protože se zase sápuu někam, kam nepatří ani pro své umělecké schopnosti ani pro své charakterové vlastnosti. A nakonec i dramaturg divadla poezie může tyhle autory využít, aby prokázal nebezpečí cesty zpět.

Chodíval ve své době za M. Florianem jakýsi Jaroslav Moucha, do 25. února 1948 přesvědčený národní socialista, poté přesvědčený komunista. Nosil Mirkovi své výplody, ten mu je dával „do figury“ a tak v období stranických „prověrek“ někdy v r. 1980 vyšla v Rudém právu Mouchova báseň Členská legitimace KSČ. S jedním kamarádem jsme ji nastudovali a s její recitací jsme slavili veliké úspěchy. Ale tím, jak postihuje jejich myšlení, je vlastně dodnes živá, protože je ve třech slokách plná polopravd, primitivní ideologie a nechtěného humoru, což pro ně bývalo a nadále je typické:

**Jsem komunista.
To jsou vážná slova.
Chci jako člen i v duchu strany žít
vždy se ctí.
Podle vzoru Leninova.
A dny své dobrým dílem naplnit.
Mám rudý průkaz.
S kladivem a srpem
ve hvězdě míru. To je hrdý znak.
Na srdci hrál jej
ještě před výstupem
i Gagarin, než stoupal do oblak.
Mám rudý průkaz.
Je mi stranou svěřen.
Tu čest, kdo chápe,
nikdy nezklamal.
Ať není dne,
v němž žil bych neproověřen,
že jsem svých členských
povinností dbal.**

Jiří Brix

Dětské divadelní léto PRACHATICE 1992



Jedenadvacátá národní přehlídka dětských divadelních a loutkářských souborů se pod názvem Dětské divadelní léto konala letos v Prachaticích už potřetí. Četným zájemcům o účast nabídla v týdnu od 5. do 12. června vystoupení 13 dětských souborů z celé České republiky, jedno vystoupení mladého souboru z Německa (Theaterkiste, Siegen: Gilgameš — král, který nechtěl zemřít), 4 doplňková, inspirativní představení (C ze Svitav: Tak trochu, Čmukaři: Lárk íčičok, Studio dell'arte z Českých Budějovic: Noc v Paříži, ŠOS Prachatic: Lumpacivagabundus), 6 praktických seminářů, pracujících po celý týden od soboty 6. 6. do pátku 12. 6., 3 každodenní diskusní semináře, denní diskusní klub a další akce pro dospělé i dětské účastníky této každoroční události č. 1 v oboru dramatické výchovy a dětského divadla.

Sedm regionálních přehlídek — Plzeň, Česká Lípa, Ústí nad Orlicí, Tábor, Praha, Mělník a Svitavy (kde se konala celomoravská přehlídka dětských divadelních a loutkářských souborů) — navrhly programové radě DDL 1992 čtrnáct vystoupení, z nichž téměř všechna — s vý-

jimkou jediného — byla zařazena do programu národní přehlídky. Než se budeme věnovat jednotlivým inscenacím nebo programovým blokům, pokládám za důležité předeslat, že celková úroveň letošní přehlídky byla velice dobrá — troufám si tvrdit, že v sérii posledních přehlídek patří k těm nejzajímavějším a nejpodnětnějším.

Velkým zážitkem letošní přehlídky byla bezesporu inscenace zlivského HUDRADLA, jehož vedoucímu Miroslavu Slavíkovi se příkladně daří rozvíjet děti ze svého souboru a vybavovat je pro život a nadto se mu daří s nimi vytvářet i plnokrevné divadlo. Což se vůbec nevylučuje. V případě tak kvalitní, promyšlené a systematické pedagogické práce, jakou M. Slavík už deset let naší dramatické výchově odvádí, je naopak to druhé bez prvního nemyslitelné. **Indické pohádky**, které HUDRADLO přivezlo do Prachatic, jsou podle mého patrně tím nejlepším, co zatím M. Slavík s dětmi připravil.

Divadelní zážitek a potěšení, vyplývající z promyšlené práce s literaturou, nám připravila dvě děvčata ze ZUŠ Na Střezině z Hradce Králové (ved. Ema Zámečnicková), která vynalézavě a s dobře zvládnutou nadsázkou rozehrála do situací Werichovu **Lakomou Barku**.

Divné jméno, které podle Ilji Hurníka zdramatizovala Šárka Štembergová pro přípravku Recitačního studia Šrámkova domu v Sobotce, je vzornou ukázkou neokázalého dětského divadla. Vedoucí pracuje s jednoduchými prostředky (chórické vyprávění, střídme znakové herectví i kostymování, využívání jednoduchého muzicírování...) a vytváří tak dětem prostor, v němž se cítí dobře a v němž svou vybavenost (komunikovat s partnerem, sdělovat slovem, zvládnout prostor...) dokáží přirozeně uplatnit.

S mimořádně zajímavým vystoupením se představila jedna skupina brněnského PIRKA pod patronací Dany Svozilové a dvou vedoucích z nejmladší generace tohoto známého souboru. Brněnští přivezli do Prachatic výsledek svého více než rok se odvíjejícího komplexního projektu, inspirovaného Aškenazyho pohádkou **Na jednom stromě**. Jako obvykle bylo představení PIRKA zajímavé divadelně výtvarnými nápady (práce s látkami, igelitem, prostorovými kompozicemi z lidských těl...) a z dramaturgického hlediska; to, co tu poněkud „zadržovalo“, byl místy trochu vlašný, málo zaujatý projev dětí.

Zajímavé podněty pro práci s dětmi připravili pro prachatické diváky a seminaristy vedoucí z Prahy 10 a z Plzně, tedy Věra Dřevíková, Dana Jandová a Jiří Oudes. Jejich žáci — vesměs šlo o žáky ZUŠ — na národní přehlídce předvedli individuální výstupy. Dvojinscenace, či přesněji minidvojinscenace Hynka Dřízhal ze ZUŠ Praha 10 **Molitanoviny** a **Horolezec** byla bonbónkem nejen pro loutkáře (vynalézavá práce s molitanem, který se v rukou Hynky v mžiku mění z kytary na hlaveň tanku

a hned zas na nafukovací kolo atd., a s nožičkami jinak imaginárního horolezce, který zdolává skálu-tělo loutkohercovo), ale pro všechny, kdo dokáží ocenit práci se zkratkou, metaforou, gradací, pointou. Plzeňská ZUŠ připravila blok individuálních výstupů, z nichž nejvíce zaujaly pohádky **O šedých a bílých myších** Dušana Radoviče, **Chodící jitřnice** Jiřího Havla a **Veverka a oříšek** Hany Doskočilové.

Čtyři inscenace prachatické přehlídky pracovaly výrazněji s prostředky přednesu. Což není a priori žádná vada na kráse, ale další doklad toho, že hranice mezi dětským kolektivním přednesem a dětským divadlem je skutečně velice povlnná a že terény obou oblastí se dají stěží „vykolíkovat“ jednoznačně a definitivně. Ostatně nevidím důvod, proč by tomu tak mělo být. Myslím, že jsou to oblasti natolik blízké, že je jen dobře, když se vzájemně ovlivňují a obohacují. Není jistě náhoda, že některé soubory, respektive vedoucí přeskakují z jednoho teritoria do druhého docela rádi nebo se programově pohybují v onom hraničním pásmu.

To je také případ Marie Husinecké, která s kolektivem děvčat ze ZUŠ Písek zinscenovala pro divadelní přehlídku kratičkou prózu Mileny Lukešové **Jak si muchomůrka zelená hledala ženicha**. V Prachaticích, na základě odpoledního představení (pro seminaristy), se v diskusí oceňovala jednoduchost prostředků a technická výbava děvčat z Písku, na základě i dopoledního představení (pro dětské diváky) je ovšem třeba dodat, že problémem je tu opět ne vždy uhlídaná míra, s níž písecká děvčata do svých kreací „šlapou“.

Jana Rokytová se vsetínským souborem Lentilky zinscenovala střídme a kultivovaně pásmo veršů Mileny Lukešové a próz Soni Pavelkové pod titulem **Škola, ach já, škola...**

Vedle příjemného přednesového vystoupení Vsetínských působila inscenace **Pohádky o caru Saltánovi** pražského souboru Větrník (ved. Jana Zvolánková), která stojí rovněž na přednesových základech, poněkud toporně. Všechno, co se na jevišti předvádělo, ať už to bylo přeskupování recitátorů nebo skupinek dětí, práce s látkami a kostýmními prvky, přednes veršů, působilo nezaujatě, chladně a bez jakéhokoliv temporytmu.

Ani vcelku kultivované inscenace **O kocouru Mikešovi** Malého souboru ZUŠ z Mladé Boleslavi (ved. Libuše Hanibalová), která má také své kořeny v přednesu, se nepodařilo přesvědčit diváky, že boleslavské děti příhody známé Ladovy postavičky plně zaujaly. V tomto případě se na problémech inscenace podepsala i neutříděná, nevyjasněná drammatizace vedoucí souboru.

Celomoravská přehlídka ve Svitavách obohatila prachatický program nejen Aškenazyho pohádkou **Na jednom stromě** a vsetínským recitačním pásmem **Škola, ach jó, škola...**, ale i třemi dalšími inscenacemi, z nichž každá navzdory řadě

DK ZUŠ Rožnov p. Radhoštěm — Pohádka z pouti, foto: I. Mičkal



problémů byla z těch či oněch důvodů inspirací pro práci s dětmi. Marii Kolářové z Nového Města na Moravě se letos podařila zřejmě zatím nejzajímavější divadelní inscenace v její dlouhodobé práci — pokud mě paměť neklame —, když s dětmi zdramatizovala méně známou pohádku Karla Čapka **O začarovaném tulákově**. Inspirativní byl i pokus Aloisie Němcové z Rožnova pod Radhoštěm, která sáhla po Bařinkově **Pohádce z pouti** a při práci na ní využila toho, že pro její děti není folklór — a nejde zdaleka jen o nářadí, případně výtvarno, ale i o pohyb a celkový projev — umělým, do čítanek uzavřeným světem. Znojemský soubor Āapka pod vedením ambiciózního Petra Žáka mladšího připravil montáž některých epizod z Komenského Labyrintu světa a z několika českých barokních básní (B. Bridel, Michna z Otradovic atd.) pod názvem **Vivat Comenius**. Pokus to je úctyhodný a divadelně zajímavý, ale zatím stojí poněkud na písku, protože čtrnácti- až šestnáctiletí členové Āapky nejsou zatím natolik vybaveni (nejen vnější, ale i vnitřní technikou), aby náklad, který na ně Petr Žák naložil, utáhli nebo dokonce unesli.

Závěrem je třeba říct, že prachatičtí organizátoři Dětského divadelního léta, zvláště pak Městské kulturní středisko, vytvořili všem př jemné prostředí a i v situaci, kdy jich od loňska ubylo (o tři zaměstnance), všechno klapalo v pohodě a klidu.

Nad některými národními prezentačními akcemi neprofesionálního umění se objevují různě veliké o'azníky. Smysl DDL a jeho funkci pro rozvoj oboru — jistě i díky výraznému akcentu na vzdělávací programy DDL, čímž se tyto národní přehlídky dětských souborů vyznačovaly už i v Kaplici, — lze stěží popřít. Mimo jiné i díky jim je naše dramatická výchova a dětské divadlo na tak dobré úrovni, že se s nimi můžeme úspěšně představit i v zahraničí. Ohlas přehlídky a mezinárodní dílny tvořivé dramatiky Schola ludus v Kunvaldu a v Uherském Brodě (pořádané rovněž ARTAMOU a vyhlášené rovněž ministerstvem kultury ČR), které školní rok 1991/1992 uzavřely, toho je výmluvným dokladem.

Jaroslav Provazník

Odešel přítel ochotníků

Široká obec amatérských divadelníků dobře znala režiséra Městských divadel pražských i příležitostného herce, docenta divadelní fakulty brněnské JAMU Mgr. Richarda Mihulu. Nedlouho před svými loňskými zářijovými šedesátinami podlehl zákeřné chorobě.

R. Mihula se narodil v Brně, kde také r. 1955 ukončil JAMU. První jevištní zku-

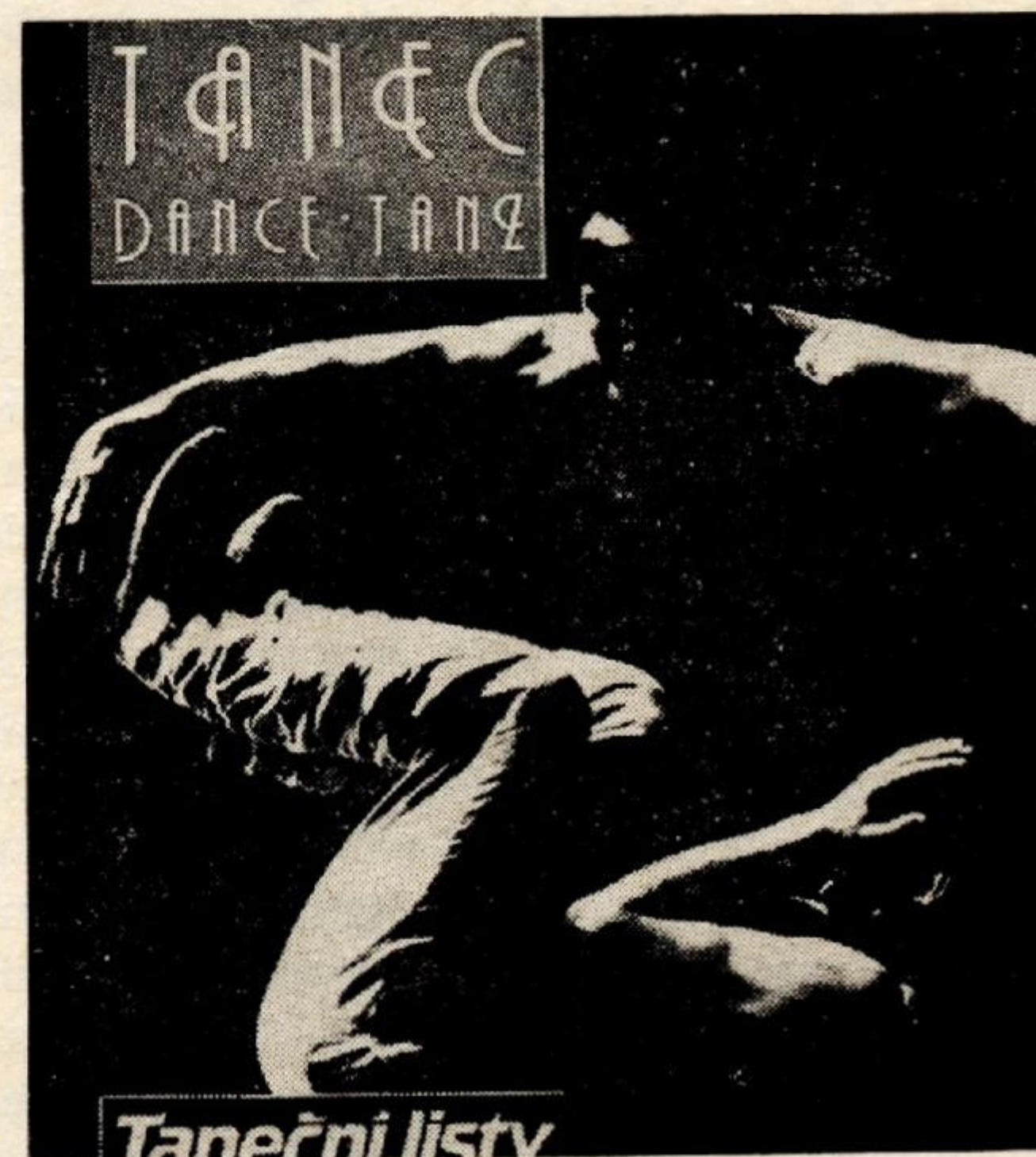
šenosti získával v Hradci Králové a poté v Pardubicích. Od roku 1966 dlouho působil v brněnském Divadle bratří Mrštíků. Připravil zde inscenace dramát světových autorů (Lermontovova Maškaráda, Molièrův Don Juan, Wilderova hra Jen o chlup) i klasické texty české (Dykův Krysař, Čapkova Věc Makropulos). Nejraději se pak obracel k obrozenec-kým veselohrám V. K. Klicpery, a to zpravidla v adaptované podobě (Zlý jelen, Ženský boj, Hadrián z Římsů, Každý něco pro vlast). Divácky velmi oblíbeny byly vždy Mihulovy inscenace hudební (působný Nes roýův Lumpacivagabundus se udržel na repertoáru pět sezón a vysílala jej také televize, Slaměný klobouk, Balada z hadrů Voskovce a Wericha), vtipné aktualizace šamberkovských frašek, kolegy žertovně nazývané „mihulárny“ (Jedenácté přikázání, Palackého třída 27) a konečně náročné muzikály naší i zahraniční proveniencce (Nejkrásnější válka, Dva šlechtici z Verony), uváděné nejednou v čs. premiérách (Jimmy Shine, Palečkův úsměv a pláč, Každý má svého Leona). I po odchodu do hlavního města (kromě titulů, které si vyzkoušel již v Brně, nastudoval tu např. polský folklórní muzikál E. Brylla a K. Gärtnerové Malované na skle, Muže z kraje La Mancha nebo dramatizaci populárních Chevallierových Zvonokosů) pokračoval v průběžné spolupráci s Mrštíkovci (evropská premiéra americké hudební novinky Žena roku, satirický Osel a stín Osvobozeného divadla), s činohrou brněnského divadla (adaptace Macháckových Ženichů) s divadlem u Jakuba (Kohoutova verneovská montáž Cesta kolem světa za 80 dnů) a se školní činoherní scénou JAMU, kde vedl specializovaný muzikálový ateliér.

Pěknou řádku let — a to od doby, kdy součinnost profesionálních divadelníků s amatéry nebyla zdaleka běžná — spolupracoval R. Mihula často a rád s českými ochotníky. V roce 1954 dovedl do Jiráskova Hronova s Drdovými Hrátkami s čertem brněnské Dělnické divadlo. Režiroval také soubory z Hodonína, Nezamyslic (Čapkova Matka), Malých Svatoňovic (Jiráskův Pan Johanes) a další. Byl členem a posléze předsedou jihomoravského krajského poradního sboru, pro divadlo při KKS Brno, členem ústředního poradního sboru pro pantomimu i jedním z porotců Jiráskových Hronovů a vedoucím tamního Klubu mladých, předsedou poroty krajských přehlídek vesnických a družstevních souborů v Němčicích nad Hanou. Z jeho činnosti přednáškové a metodické připomeňme alespoň funkci vedoucího lektora v tříletém kursu ÚKVČ Praha pro amatérské režiséry nebo účast na letních hereckých školách jižní Moravy v Plumlově, ve Strání či v Boskovicích. Na tomto úseku pracoval oficiálně také v rámci bývalého SČDU.

Předčasným odchodem Richarda Mihuly ztratila československá profesionální i amatérská Thálie talentovaného režiséra zaměřeného na syntetické hudební

divadlo, vitální a optimistickou osobnost, vždy nakloněnou vstřícné družnosti a přátelskému pochopení pro druhé.

Vít Závodský



TANEC DANCE — TANZ

- Fotografický sborník Tanečních listů o scénickém, lidovém, společenském tanci a pantomimě v Československu
- Přehled o souborech jednotlivých tanečních žánrů ve sféře profesionální i amatérské
 - Texty v češtině, angličtině a němčině
 - Čtyři rozsáhlejší materiály:
Zora Šemberová: Vzpomínání
Dorota Gremlicová: Lidové taneční divadlo současnosti
(Alena Skálová)

Ladislava Petišková: Ladislav Fialka

Milan Degen: Společenský tanec mezi dvěma světovými válkami

Cena: 28,— Kčs (pro prodejce 30% rabat)

Objednávky, prodej a veškeré další informace na adrese:

Taneční listy

Mrštíková 23

100 00 Praha 10

Tel. 78 14 823



**J. Kettner zkouší Maryšu se souborem v Čelákovících,
foto: P. Štoll**



Jan Korf a Zdena Karnoldová v inscenaci Šrámkova Léta (DS Rakovník, režie J. Kettner), foto: P. Štoll

