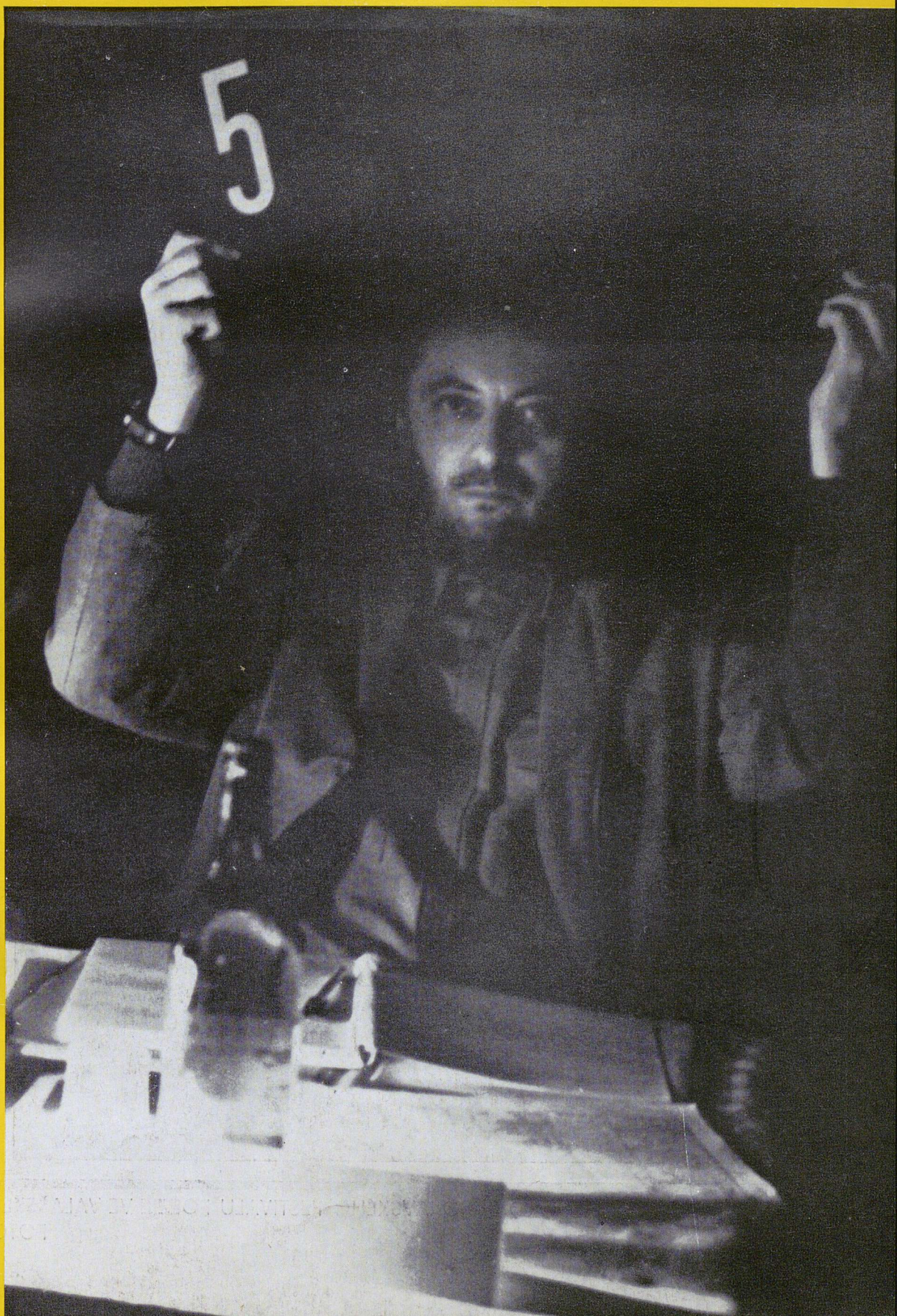


AMATÉRSKÁ CENA

1/89

Komu
pohár
A. P. Čechova?

Dobrodružství
tvůření



CENA 4 Kčs

TROJICKÝ KACHLÍK '88

ZK ROH pracovníků obchodu, KD hl. m. Prahy a Středočeský KV SČDO uspořádaly ve dnech 16.-20. 11. 1988 2. ročník přehlídky amatérských divadelních souborů Trojický kachlík. Stejnojmennou cenu si z Prahy odvezlo Dividýlko ZK ROH Slaný za inscenaci J. Hložka Hostina kanibalů.

FOTO KAREL NOVÁK A FRANTIŠEK ROUS

RS Věšák ZK ROH Motorlet Praha — G. Kinnell:
Kniha zlatých snů



Dividýlko ZK ROH Slaný — J. Hložek: Hostina kanibalů



Lampa Praha—
na motivy díla
S. Lema: Mellem



Divadlo poezie SOU
Mladá Boleslav —
J. Suchý, J. Oulík,
A. Marhoul: Lásko, kde
jsi?

NA TITULU JÁN BUZÁSSY V POROTĚ MORAVSKÉHO FESTIVALU POEZIE VE VALAŠSKÉM MEZIŘÍČÍ
FOTO MILAN BOROVIČKA

Z JEDNÁNÍ PLÉNA ÚV SČDO

5. listopadu se v Praze na svém řádném zasedání sešel ústřední výbor Svazu českých divadelních ochotníků. Zhodnotil řadu významných akcí uplynulého období a stanovil základní úkoly pro rok 1989.

Kladně byl zejména hodnocen Štrambersk 88, přehlídka členských souborů, jejíž druhý ročník byl věnován formám hudebního divadla. K úspěchům v práci Svazu patřilo také Loutkářské dostaveníčko v Lounech, které je přehlídkou členských souborů. Obě akce se stávají pevnou součástí činnosti zájmové organizace a mezi členy i mimo organizaci nacházejí velmi příznivý ohlas.

K hlavním svazovým akcím bude nepochybně patřit Štrambersk 89, pro který ÚV na zasedání vyhlásil nová pravidla. Přehlídka bude tentokrát věnována dílu bratří Čapků. Jejím posláním je dokumentovat živý vztah ochotníků k dílu obou významných dramatiků a kvalitními inscenacemi členských souborů připomenout šíři a záběr tvorby velkých humanistů. Soubory se mohou přihlásit jak s původními dramaty obou autorů, tak i s dramatizacemi jejich děl. Přihlášku je třeba podat do 14. ledna 1989 příslušnému KV SČDO. V prvním kole krajské poroty vyberou nejlepší inscenaci a doporučí ji do užšího výběru. O postupu do finále pak rozhodne ústřední výběrová porota. Výběr inscenací končí 15. června 1989. Štrambersk 89 bude probíhat ve dnech 21.—24. září. Součástí přehlídky budou diskuse s porotou a také seminář k dramatickému dílu bratří Čapků, který povede Vlastimil Fišar, člen Divadla na Vinohradech a předseda Společnosti bratří Čapků. Přehlídka je nesoutěžní, což ovšem nebrání tomu, aby nemohly být uděleny individuální ceny.

ÚV SČDO dále vyhlásil III. národní soutěž jednoaktovek, které dávají souborům možnosti rozšíření repertoáru a využití inscenačních a hereckých rezerv při uvádění méně známých titulů, vhodných také pro nejrůznější příležitosti. Soutěž je určena pouze členským souborům. První výběrové kolo proběhne na úrovni krajů. Navržené inscenace zhlédne ústřední výběrová porota, která rozhodne s konečnou platností o složení finálového programu, v němž bude předvedeno 4—6 aktovek. Finále III. národní přehlídky proběhne ve dnech 19.—21. května 1989 v Želči u Táboře ve dvou večerních pořadech. Součástí přehlídky bude rozborový seminář. Přehlídka je nesoutěžní s možností udělení individuálních cen.

(psl)



Na snímku JOSEFA KRATOCHVÍLA japonská měsíční víla Pantomimické skupiny z Ósaky v představení Měsíc a has-trůš [X. Mezinárodní festival pantomimy neslyšících v Brně — k článku na str. 8.]

Obsah

- | | |
|---|--------------------------|
| 2 JESTLIŽE JE ÚTERÝ, MUSÍME BÝT V BELGII | A. Gregar |
| 3 KOMU POHÁR A. P. ČECHOVA?
(Svitavy 1988 — 16. ročník národní přehlídky ruských a sovětských her) | A. Gregar |
| 5 HRANÍM KE HŘE V JÍLOVÉM
(Jílovský divadelní festival) | |
| 6 MORAVSKÝ FESTIVAL POEZIE
SKLEPENÍ ZNÍCI POEZIÍ
POEZIE A KRITÉRIA
(Pohled ze Slovenska) | V. Závodský
R. Lesňák |
| 8 ZASTAVENÝ ČAS FESTIVALU
(X. Mezinárodní festival pantomimy neslyšících v Brně) | A. Novotná |
| 10 REQUIEM: JEVIŠTNÍ CHRÁM I TVRZ
(Nad diskutovaným představením Studia pohybového divadla) | M. Kovářik |
| 12 BRNĚNSKÉ PŘÍSLIBY
(O dvou nadějných brněnských souborech) | P. Vašíček |
| 13 PRŮHLEDY
(Pohronovské střípky III) | J. Císař |
| 14 DRAMATURGICKÁ DÍLNA
(M. Macourek: Rodinné album) | R. Lipus |
| 16 SMRT STUDENTSKÉHO DIVADLA?
(Diskuse s mladými polskými divadelníky) | I. Košut |
| 18 DOBRODRUŽSTVÍ TVOŘENÍ
(Pozorování a prožitek) | J. Vostrý |
| 20 MALÝ DIVADELNÍ LEXIKON | V. Gromov |
| 22 KAPITOLY O KOMEDIÍ
(Situační komedie, fraška — dokončení) | Z. Hořínek |
| 23 DIVADELNÍ EDICE KDP | M. Hrabák |
| 24 DILIA
VÝBĚR PRO VÁS
(A. Goldflam) | K. Fejlková |
| PARAGRAFY NA SCĚNĚ | T. Pavliková |

AMATÉRSKÁ 1/89 CENA

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu.
ROČNÍK 26 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 35)
Vydává ministersvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hájkova 1
Vedoucí redaktor TOMÁŠ CACH
Redaktor IVO MARKVART
Grafická úprava OTILIE STRNADOVÁ
ADRESA REDAKCE: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23, telefon 781 48 23

Tiskne Tisk, knižní výroba, n. p. Brno, závod 5, provoz 53, Komen-ského náměstí 1, 602 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o před-platném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS—UED Praha, záv. 01 — AOT, Kafkova 19, 160 00 Praha 6, PNS—UED Praha, záv. 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno, PNS—UED Praha, záv. 03, Gottwaldova 206, 709 90 Ostrava 9, Ob-jednávky do zahraničí vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, záv. 01, administrace vývozu tisku, Kovpakova 26, 160 00 Praha 6. Návštěvní dny: středa 7.00—15.00 hod. — pátek 7.00—13.00 hod. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs, roční předplatné 48 Kčs.

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací
Toto číslo bylo odevzdáno do tisku 5. 12. 1988
© PANORAMA, Praha 1989

46 027

Jestliže je úterý, musíme být v Belgii

Ouha! Titulek vypůjčený ze známé filmové komedie trochu kulhá. My tam byli už v neděli, a navíc až do neděle příští. A jen proto, abychom si v Nieuwerke, což je menší město poblíž Sint Niklas, menší to oblasti nedaleko Antverp, zahráli padesátou sedmou reprízu Vévodkyně valdštejnských vojsk. Česky a německy psaným programem před Vlámý, hovořícími především vlámsky, poté francouzsky a nakonec i německy, neboť jsme byli ve Flandrech. V zemi Ulenspiegla, po němž žádné stopy. Rozplynuly se v širokých, našinci zcela nepřehledných dálnicích, z nichž jsme naštěstí mnohokrát vyjžděli do roviny prostírající se od ovčích a především hovězích ohradníků k obzoru s párátky přístavních jeřábů na straně severozápadní až po vrásky „ardenského lesa“ na straně jižní.



Děkovačka po představení v Nieuwerke ve vyprodaném sále divadla Vlasbloem

Divadelní soubor Vicena z Ústí nad Orlicí přijel na pozvání flanderské části belgického ústředí AITA, kterou reprezentuje Marcel van der Aa, dlouholetý přítel českého amatérského divadla. Jeho soubor Reynaert Melsele byl v Československu v srpnu 1988. Belgičané uvedli v ústeckém divadle Escorial M. Chelderoda a lidovku Františka o jabloni, s níž už zdolali na svých cestách Japonsko, Mexiko a řadu evropských států. S Escorialem „pouze“ Spojené státy a Kanadu. Není divu, že se u nás líbili, vždyť jejich doménou je tradiční realistické divadlo, zručně připravené oblastním režisérem Leo Vertongenem, který kultivuje několik vlámských souborů. S reprezentanty, sdruženými především v souboru Reynaert Melsele-Beveren pak jezdí do světa, až třikrát ročně, za přispění belgického ministerstva spravujícího kulturu a propagandu. Na jejich ústecké představení přijeli i přátelé z Úpice a Havlíčkova Brodu, kteří už měli zkušenosti ze vzájemné česko-belgické kulturní výměny. Divadelní soubor Vicena byl v tu chvíli nováčkem — kdo o něm však před dvěma lety ještě věděl? S Vévodkyní startoval tedy poprvé i do světa. Reciproční výměna je náročná věc. Na čas, na finance, na nervy. Ale stojí za to. Protože

na rozdíl od festivalových zájezdů přináší hlubší vztah ke kulturním hodnotám obou partnerů, k důvěrnějšímu poznání povah, životního stylu, národního charakteru a z toho vyplývajících pohnutek ke společné zálibě, amatérskému divadlu.

Třetí zářijový týden tedy „oušťáci“, jak se jim doma říká, prožili v Belgii. Zúčastnili se kromě partnerských a poznávacích akcí i jakéhosi minifestivalu, z něhož viděli jen zkoušky a představení místních souborů v oblasti Baceren, které je silnou tvrzí belgického amatérského divadla, založené však na tradičních spolkových tendencích, navazujících na tradice profidivadla. Samotný soubor Reynaert hraje klasičku i moderní činohru, spolu s dalšími právě soutěžil o nejlepší jednoaktovku. Na zámku Cortewalle pořádá letní divadelní slavnosti — uvádí hry na historická témata, při nichž není výjimkou pětisetčlenný kompars a dvoutisícové publikum, každý den po dva týdny v přírodním amfiteátru, zbudovaném nad vodním příkopem. V době naší návštěvy už byla pódia z vodní hladiny odstraněna, ovšem mohli jsme si prohlédnout výstavu amatérské scénografie, kterou na Cortewallu belgický svaz, opět se soutěžními cíli, uspořádal.

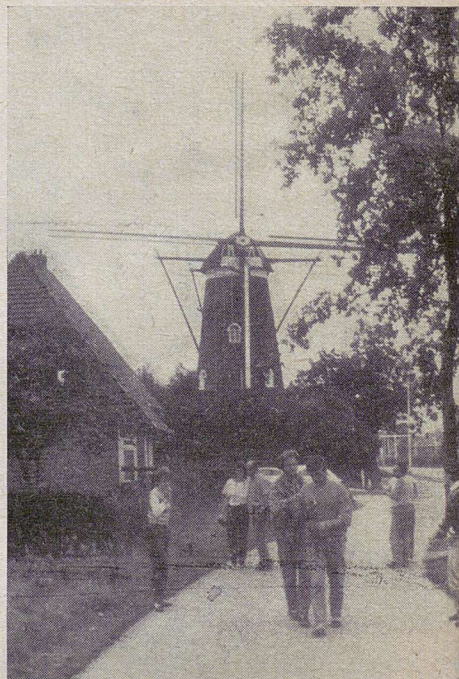
Kromě zážitků cestovatelských, s nezbytnými prohlídkami trhů, obchodních domů a památek, z nichž Gent, navíc s kolorem středověkého města a atmosférou právě probíhajícího jazzového festivalu, zřejmě ve vzpomínkách nesporně povede, byla zážitkem největším srdečnost přijetí. Nejen těch oficiálních, které rovněž srdečnost nepostrádaly, ale i osobních. Projevily se zvláště po tom, kdy „spadla opona“ za našim představením. Do posledního místa zaplněný sál je beze zbytku přijal a kupodivu i porozuměl, což lze doložit recenzemi v antverpském tisku, které vyšly v následujících dnech. Dokonce byla ústecké inscenaci Vévodkyně valdštejnských vojsk připsána hodnota inspiračního zdroje pro belgické amatérské divadlo, čemuž jsme rádi, i když v tom určitě hraje roli i hostitelská zdvořilost. Autor, profesionální kritik, vedle věcného a kritického rozboru, chválou nešetřil. V souvislosti s dalšími ohlasy jsme dospěli k názoru, že to myslél upřímně.

Domnívám se, že je dobře využívat příležitosti k vzájemnému poznávání i prostřednictvím amatérského divadla. Každá taková příležitost zlidšťuje procesy, které jsou předmětem různých mezinárodních úmluv, v nichž se však nemůže mluvit jinak než obecně, za všechny. Setkávání amatérských divadelních souborů, překonávající zeměpisné i další hranice, však mohou být konkrétními příspěvky k těmto dohodám.

ALEXANDR GREGAR

FOTO FRANTIŠEK ČECH

Jedna z prvních zastávek na cestě s typickou scénérií



Byla neděle a svitavské náměstí se pokrylo ledovou fólií. Kdo nemusel, raději nevystřčil z domu nos, jak zalézalo za nehty. Třicet seminaristů však muselo přijít přes to obří kluziště z hotelu Slavie do protějšího Městského dvora, protože tam se uzavírala jedna z kapitol letošní, již 16. národní přehlídky ruských a sovětských her. Doc. Kudrjašov z moskevského uměleckého učiliště GITIS si pro závěrečný seminář k režijní práci v amatérském divadle připravil první stránku Čechovova Višňového sadu a po celé dopoledne trpělivě doloval názory na to, co se stalo ve venkovském sídle Raněvské oné noci, kdy Lopachin zaspal příjezd paní domu. Venku zatím ledy nepovolovaly.

K této kapitole svitavského festivalu se ještě vrátíme, protože před ní jich bylo napsáno několik. Důležitějších i okrajových, těch, co zůstanou v historii českého amatérského divadla, i těch, co čas nemilosrdně odvané. Mezi ty první patří kapitola

přehlídky ruských a sovětských her obeslal kraj Východočeský dvěma a po jednom představení kraje Jihomoravský, Severočeský, Středočeský, Východočeský a Severomoravský. Pražané se z vnitrosouborových důvodů nedostavili, v doplňkovém programu vystoupily děti z brněnského PIRKA s poněkud diskutabilním představením Je to jenom hra, spekulujícím s dětskou dramatickou hrou, a dále Jiří Hlávka z karlovarského Divadelního studia D3 s Bláznovými zápisky. Navíc slovenští hosté z Handlové s Rasputinovým Posledním termínem. O litevském hostu napíšeme zvlášť.

Úroveň inscenací především kladla otázky. Jednu z nich citujeme ze závěrečné zprávy poroty: „... především se tu nabízí otázka, která je hluboce spojena s vlastním zaměřením této přehlídky, jež má alespoň do jisté míry ukazovat spojení českého amatérského divadla s podněty, které může čerpat

KOMU POHÁR A. P. ČECHOVA?

Pracovní porada

Naplnila tři dny svitavského setkání a probíhala za účasti delegátů Mezinárodní organizace amatérského divadla AITA/IATA, tentokrát zastupujících socialistické státy. Hosté ze Sovětského svazu, Polska, Maďarska, NDR, Bulharska a naši zástupci jednali o současné situaci a dalších perspektivách rozvoje amatérského divadla. Zastoupení bylo vskutku reprezentativní — předse-
dové národních organizací i odborníci pracující v jednotlivých svazech. Pracovní náplň sice zůstala účastníkům a návštěvníkům letošních Svitav poněkud utajena (Zpravodaj bohužel vychází na této přehlídce pouze dvakrát, před zahájením a uprostřed akce), avšak „aitáci“ pilně navštěvovali úvodní představení. S týmem překladatelů se při nich postarali o atmosféru velké přehlídky, již mezinárodní účast, ať v hledišti nebo na jevišti, vždycky ozdobí. Ze zhlédnutých představení příliš na větví nebyli, ale to je jiná kapitola. Nepřeskakujme. Ta druhá by mohla nést název

Publikum

Zdá se to neuvěřitelné, ale v programové brožurě jsem napočítal 167 organizací, institucí a podniků, které patronovaly souborům i hledištím, stále plné, nejen tedy vyprodané! Obdiv této smysluplné sysifovské práci organizátorů! Především místních, což je vlastně Sdružený klub ROH Svitavy, okresní a městské státní orgány, za něž se neúnavně o přehlídku stará Jaroslav Suchý, místopředseda ONV a předseda org. štábu NPRSH, a k tomu ještě Jiří Novotný, tajemník OV SCSP. Jsou všude a u všeho, stejně jako mnoho dalších spolupracovníků svitavských i přespolních. Organizace taková, že navenek není chybu vidět, publikum masové a vstřícné, množství oficiálních hostů včetně vedoucího tajemníka východočeského KV KSČ s. Lišky i ředitele odboru ZUC MK ČSR s. Švagery, který přehlídku zahajoval. Na jedné straně velice pozitivní a potěšitelný zájem o amatérské divadlo, na straně druhé oficiální patos začátků představení, při nichž zdoluhavé představování hostů a souborů nikterak neladí s chichotáním ostrůvků učňovského publika, natožpak s některými inscenacemi letos uvedenými.

To, že se do Svitav sjede celý okres, že na ne příliš pohodlných židlích a v prostředí hodném spíše estrádní produkce (divadelní svitavská budova je v rekonstrukci) se zájmem sleduje nabídku vybraných českých souborů, mluví ve prospěch místa, kde se přehlídka koná, ve prospěch tradice, která tu vznikla. Ale jako bychom chodili stále kolem horké kaše. Je čas otevřít kapitolu o tom, co na letošních Svitavách bylo vlastně k vidění, tedy

Od okresky k národce

Ve chvíli, kdy píšu tyto řádky, uplynul od závěru přehlídky týden a to, co nás, kteří jsme ji sledovali celý týden (porota, poradatelé a pár dalších nadšenců) po celý ten čas vzrušovalo i „vzrušovalo“, už přece jenom našlo své utřídění. Národní

z vývoje soudobé sovětské divadelní kultury. Je nepochybné, že dramaturgie XVI. přehlídky ve Svitavách ukázala maximální zájem souborů o dramatickou produkci současných autorů. Je to pochopitelné, neboť v ní hledají témata a myšlenky, které by odpovídaly na problémy, jež nás v současné době vzrušují. Ale je třeba si upřímně přiznat, že tyto podněty jsou zatím omezeny

Růžena Komárková jako Anna Andrejevna v Gogolově Revizoru (DS I. Olbrachta Semily)



na dramaturgii, opírající se o texty staršího data, zatímco skutečně dnešní proud sovětské dramatiky zůstává stranou. Bylo by krajně nespravedlivé, kdybychom vinu za toto opožďování sváděli na amatérské soubory. Je tu řada příčin, které leží mimo ně a jež jim zatím brání bohatěji a plněji seznamovat se se současnou sovětskou produkcí. Současné sovětské divadlo a jeho dramatická tvorba přináší dnes řadu podnětů, s nimiž bude nutné se co nejdříve vlastním tvořivým způsobem vyrovnat. Jedná inscenace — Schodiště Malého divadla z Ústí nad Labem, se opřela o skutečně nejnovější proud sovětské literatury.“ Pokus Malého divadla sice zcela nevyšel, fantaskní realismus původní předlohy zůstal nesdělen, ale rukavice byla nabídnuta.

Svitavská národní přehlídka je součástí všech národních přehlídek českého amatérského divadla. A proto je nutné mít na paměti otázku jeho dalšího vývoje a cest, které znamenají i perspektivy. Z tohoto hlediska se zabývalo na časy v inscenaci Adivadla z Havlíčkova Brodu. Přesná a myšlenkově jasná dramaturgická úprava dala šanci základnímu inscenačnímu tvaru hry J. Edlise **Žízeň u pramene**. Úprava předvedla původní text, vytvořený podle historického námětu, jako velice aktuální úvahu o smyslu skutečně tvořivého života. Autentičnost výpovědi Havlíčkobrodských v osobních postojích herců lze považovat za jeden z hlavních principů současného amatérského divadla, za skutečně plodné naplňování jeho společenského poslání. A budeme-li z tohoto pohledu poměřovat ostatní inscenace letošních Svitav, pak zjistíme, že v tomto směru zůstaly vystupující soubory mnohé dlužny. Jistou osobitost výkladu a inscenace přinesl semilský **Revizor**, jehož členové se s havlíčkobrodskými rozdělili o ceny, ostatní představení nepřesáhla průměr okresních přehlídek. V zúžené dramaturgii této přehlídky, opírající se o tvorbu národů SSSR, byť nabízející obrovské možnosti, však každoročně nelze předpokládat účast skutečně špičkových souborů. Přívlastek „národní“ se v tomto světle jeví jako poněkud diskutabilní, pokud nás zajímají i jiná kritéria než geografická. Co tedy ve Svitavách bylo skutečně aktuální, o tom kapitola poslední.

Kudrjašov a Vizgirda

Dvě jména, která letošní Svitavy výrazně poznamenala. První patří lektoru semináře, probíhajícího od pátku do neděle. V jedenácti hodinách upoutal jednak nabídkou režijně - hereckých cvičení, jednak informacemi o tom, co se v současné divadelní Moskvě děje. Obě témata nadšeně přijata.

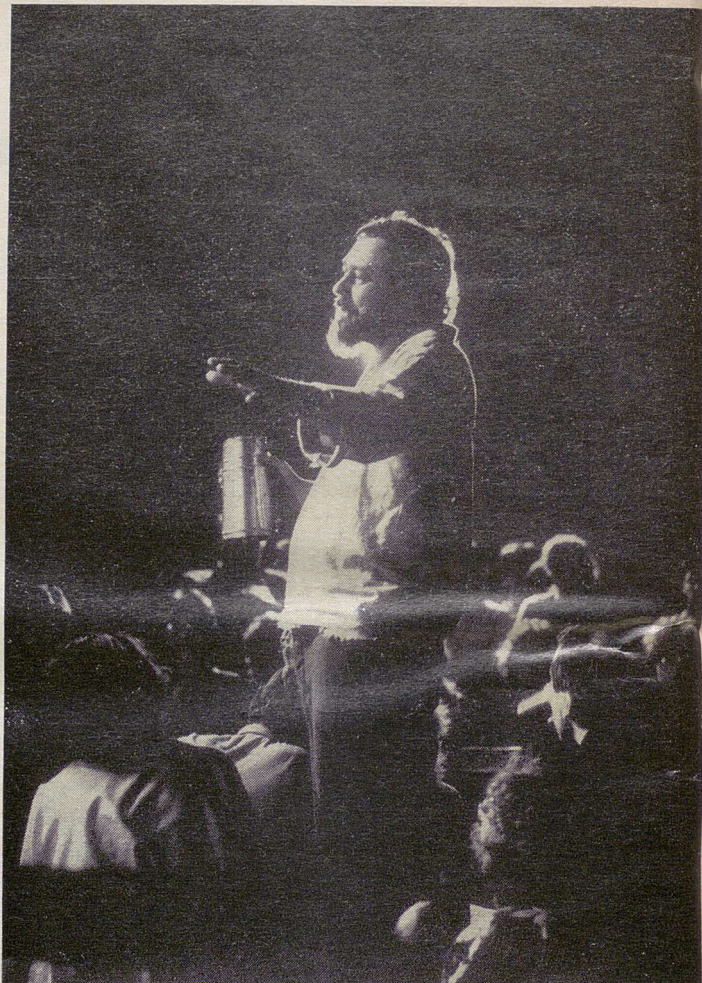
Druhé jméno patří režisérovi litevského souboru z Klajpedy, nenápadnému člověku s vysokoškolským uměleckým vzděláním, který pět let vede soubor klajpedského dřevozpracujícího kombinátu, vesměs mladé lidi kolem dvacítky. Loni je přivedl k vítězství na II. všesvazovém festivalu lidové tvořivosti s inscenací ve Svitavách uvedenou, s poemou M. Karčjaukase *Řeka naděje*. Poetické divadlo, založené na textu, zvuku, světle, částečně na pohybu. Takové představení sice obtížně zdolává jazykové bariéry, ovšem herecké zanícení a tušený vztah k niternému odevzdání se tématu inscenace zanechalo v citlivém publiku hluboký dojem. Zajímavý je dramaturgický okruh tohoto souboru, v němž najdete Schefferovu hru *Equis* i Erdmanova *Sebevraha*. Možná, že tyto hry by ve Svitavách řekly o litevském souboru více. Alespoň z našeho pohledu činoherního diváka. — A na úplný závěr kapitola o jedné větě s titulkem

Jak ve Svitavách dále

Spíše otázka: Nestálo by za to podpořit vyšší uměleckou úroveň přehlídky rozšířením na dramaturgii všech socialistických států, či tematickým zaměřením na mírové hnutí apod.? Vždyť pohár A. P. Čechova, dramatika světového formátu, by se měl v důstojné konkurenci dostat tvůrcům díla, jehož kvality budou neoddiskutovatelné.

ALEXANDR GREGAR
FOTO ZDENĚK HOLOMÝ

František Beneš získal cenu za herecký výkon ve vítězné inscenaci (*Adivadlo Havlíčkův Brod - J. Edlis: Žízeň u pramene*)



Ceny 16. ročníku národní přehlídky ruských a sovětských her Svitavy 1988

POHÁR A. P. ČECHOVA
Divadelnímu souboru ADIVADLO
SKP Havlíčkův Brod za inscenaci
hry J. Edlise **Žízeň u pramene**

Čestné uznání za režijní a herecký
přínos inscenaci hry N. V. Gogola
Revizor JAROMÍRU HENDRYCHOVI
(DS J. Olbrachta Semily)

Čestné uznání za vytvoření postavy
Abby Andrejevny v inscenaci hry
N. V. Gogola **Revizor**

RŮŽENĚ KOMÁRKOVÉ
(DS J. Olbrachta Semily)

Čestné uznání za ztvárnění hlavní
role v inscenaci hry J. Edlise
Žízeň u pramene FRANTIŠKU
BENEŠOVI (Adivadlo Havlíčkův
Brod)

Cena České mírové rady
za vytvoření postavy Hejtmana
v inscenaci hry N. V. Gogola

Revizor JOSEFU SKŘIVANOVÍ
(DS J. Olbrachta Semily)

Cena Kulturního rozvoje za
dramaturgicko - režijní koncepci
inscenace hry J. Edlise
Žízeň u pramene LUDMILE
HONZOVÉ (Adivadlo Havlíčkův
Brod)

Cena diváka — Jihomoravské
divadlo Znojmo za inscenaci hry
G. Gorina **Zapomeňte
na Hérostrata !**

Hraním ke hře v Jílovém

Soubory už alespoň ve své většině správně cítí, že proces tvorby nemůže nikdy končit, že jde o cestu stálého hledání a nalézání. — Radostným faktem byla řada mladých, nadějných tváří v jednotlivých kolektivech. V žádném představení jsme nebyli svědky ani náznaku nevkusy, šarží či podbízení. A příležitostí bylo dost.

Domácí soubor Přemysl nastudoval moderní báčorku O. Daňka *Sen smíchovské noci*. — Divadelní soubor sympatických mladých herců Calipso z Libčic s Pohádkou o Honzovi a víle Verunce znovu prokázal, jak značný dluh má naše divadlo — a nejen amatérské — v produkci pro děti. Problém je samozřejmě v úrovni textových předloh, ale hlavně ve výkladu, v režijní invenci, fantazii a vedení herců. — Zvědaví jsme byli na divadelní soubor Paleta. Autor a režisér v jedné osobě zřejmě přecenil sebe a podcenil diváky. Místo aby práci motivoval k jasnému vyslovení hledaného a nalezeného poznání, došel k matoucím a nic neříkajícím avanturismu, který v této formě před divákem nepatří. — Revnice přijely s dětským divadelním souborem (Pohádka na modré niti) a dospěli s Pohádkou o vojákovi na motivy Andersenových pohádek. Klauniáda v dobrém slova smyslu, opřená o zkušený a s chutí hrající kolektiv. — U divadelního souboru Anfas, opět s autorským textem Mezi kotli, dochází zřejmě k určitému předělu v dosavadním názoru na divadelní poetiku a k poctivému hledání další, jisté úspěšné cesty.

Záměrně jsem si nechal na závěr DS Průmyslové divadlo z Dolních Břežan s veřejným seminárním představením *Hraním ke hře*. — Princip otevřené dramatické hry je velmi málo frekventovaným článkem v divadelní práci. Tvořivá snaha po možnostech totální improvizace je pochopitelně různě přijímána jako každá nekonvenční divadelní forma. Dát radost divákům i hercům z bezprostřední tvorby je nелеhký proces, který vyžaduje oboustrannou ochotu ke spolupráci i k domluvě. Zajímavá seminární ukázka mne vyprovokovala k mimořádnému rozhovoru s vedoucím souboru Petrem Laurychem. O jeho práci i o souboru. Absolvent čtyřletého specializovaného kursu na LŠU v Josefské ulici si nemohl tuto školu i kantory vynachválit. Vždyť ho učili I. Vyskočil, O. Roubínek, Z. Josková, L. Válková a další. A co sleduje s partou pěti mladých lidí středního odborného učiliště polygrafického, učiliště, které dává uvážlivě souboru dobré podmínky pro práci? Petr pravil, že by jen chtěl z mladých vychovat dobré, schopné a tvořivé lidi a učit je přitom základní divadelní etice. Za ten rok práce je prý to už znát, jak se pomalu otvírají fyzicky i psychicky. Ta pětice učňů začala bez jakýchkoliv praktických i teoretických zkušeností, prostě jen na výzvu přišli a zhruba z patnácti zůstali. — Začali si jen tak hrát, psali si jednoduché texty, zkoušeli etudy a hlavně za čas začali s dialogickým

V říjnu 1988 se uskutečnil JÍLOVSKÝ DIVADELNÍ FESTIVAL jako soutěžní přehlídka divadelních souborů okresu Praha - západ. Zájem okresních a místních orgánů byl až překvapivě příjemný, stejně jako patronátních závodů, slabší už byl zájem divácký. Pestrá byla repertoárová a žánrová skladba. Tradiční divadlo, ale převážně inscenace z autorské dílny souborů. Viděli jsme pohádku pro děti hranou dospělými i pohádku hranou dětmi, loutkové představení i seminární představení na principu otevřené dramatické hry. — I přes střídavě úspěšné výsledky jsme byli svědky faktu, jak si soubory uvědomují, byť na nestejném kvalitativním stupni, že divadlo je svébytným nástrojem k vyjadřování postojů a stanovisek dnešního člověka k dnešní době. Pro diváky i pro tvůrce samé. Vše je samozřejmě podmíněno tvůrčí potencí, poučeností, zkušenostmi a někdy i potřebným dostatkem pokory vůči vlastní práci. Proto míra účinného oslovení i apelativnosti byla u jednotlivých inscenací rozdílná.

jednáním. A když si ve spojitosti s pohybem sami sobě dělali i partnera, objevil se u nich jakoby najednou obrovský zdroj nápadů. Až nečekaný. Učili se mysl, jednat a pomalu docházelo k poznání smysluplné improvizace. Prostě je to všechno začalo bavit. Připomínám, že jsou ve věku 14 — 15 let! — Pak postupně docházelo a během práce dochází k pochoopení nutnosti cítit partnera v improvizaci. Když řekne jeden, že neví, jak dál, tak skutečně neví, ale přitom každá chyba je pro ně dalším prostředkem k rozvinutí hry. — Nechtějí, a k tomu jsou i směřováni, divákově lhát. Režisér je vede k tomu, aby se touto volnou, ale nesmírně obtížnou formou snažili upřímně a nepokrytě vyjádřit svůj postoj a dozvídali se o sobě, kdo a jací jsou: — Myslím, že tyto byť jen letmo zachycené poznámky

Petra Laurycha jsou nesmírně cenné a podnětné nejen pro to, co on s mladým kolektivem dělá, ale v kontextu a šíři celé divadelní práce! — Ještě mne zajímalo, proč si v této první ukázce zvolil téma školy. Protože je asi nejbližší jak účinkujícím, tak divákům — hrají většinou pro učně studenty — a jde tedy o společně blízké téma. — Ted' zkoušejí s plným zaujetím dál, zkoušky mají otevřené a zvou na ně diváky i zájemce o způsob práce této party. Nevadí jim, naopak vítají, když jim někdo kouká do kuchyně. Co bude dál, to se prý uvidí, ale Petr je optimista. — Zajímavý soubor i jeho první výsledek, zapálený a poučený režisér ale ví, kudy jít. — Pro mne šlo o nehlubší zážitek z Jílového. Věřím, že tento zážitek Jílovým nebude končit.

(šin)

DS Přemysl Jílové — O. Daněk: *Sen smíchovské noci*



Sklepení znící poezií

Ke zvláštností Moravského festivalu poezie O štít města Valašského Meziříčí náleží v první řadě dramaturgické zaměření přednášených textů, protože se tu pro první kolo akceptují jen díla sovětských nebo ruských básníků a teprve ve druhém k nim přistupuje pokroková poezie domácí či světová. Na jedné straně tak propozice automaticky zvyšují čtenářský rozhled účinkujících (v rámci sedmiminutového limitu umožňují prezentovat také montáž několika textů téhož autora nebo úryvky z větších celků), ale na druhé se stává dramaturgické hledání „neoposlouchaných“ titulů zejména pro slovenské účastníky stále obtížnější.

Poslední 24. ročník MFP ve dnech 10.—12. listopadu 1988 soustředil po přísném předchozím výběru neobvykle nízký počet 28 recitátorů. Bylo to způsobeno tím, že celých pět krajů vyslalo jen neúplná družstva. Do finále se jich probíjalo pouze 13 (tedy ti, co v prvním, vylučovacím kole zdolali poměrně vysokou hranici 36 bodů). V úvodním kole jsme slyšeli verše jedenadvaceti básníků — nejvíce od Andreje Vozněsenského, Ivana Drače, Alexandra Bloka, Mariny Cvetajevové a Vladimíra Vysockého. Dramaturgický výběr byl dosti pestrý, ale — s některými výjimkami (Ivan Petrovič Kotljarevskij, Arsenij Tarkovskij) — vcelku nikoli objevný; soustředil se spíše na hodnoty již prověřené nežli na představování nových jmen „přestavbového“ období, což je ovšem také otázka existujících, byť třeba jen časopisecky publikovaných překladů. Skladba finálového kola s mírnou převahou domácích autorů zrcadlila individuální vkus jednotlivých recitátorů ještě zřetelněji, když se tu setkaly verše J. S. Machara, V. Nezvala, K. Šiktance nebo M. Válka s poezií R. Desnose, A. Lunkvisty, R. Jefferse nebo L. Ferlinghettiho.

Do čela konečného žebříčku se dostali zkušení recitátoři, známí už z minulých let. Putovní pohár a s ním zájezd do Sovětského svazu obdržel s dosti vysokým hodnocením 93 bodů mladoboleslavský

ing. **Libor Vacek**, vítěz z let 1983 a 1984. Současně získal díky úspěchu v prvním kole Cenu MěstV SČSP. Za ním se s 88 body umístila **Pavla Koníčková** z Dolního Bousova (předloni skončila třetí) a za ní Pražanka **Libuše Heczková** s 85,5 bodu. Cenu ing. Jiřího Brolla, udělovanou na památku zesnulého spoluzakladatele MFP za osobitý dramaturgický výběr a odpovídající interpretaci nejlepšímu recitátoru do 18 let, převzal Bratislavan **Svetozár Sprušanský** (nejúspěšnější soutěžící ze Slovenska — 5. místo), který přednášel Ševčenkovu smrt od I. Drače a montáž z Lundkvistových textů Tolko sa hovorí o okamihu pravdy. Svými interpretačními výkony zaujali dále např. Tereza Klusová, Sandra Vychlopenová, Martin Veliký, Ingrid Kotesová, Dušan Utinek a Markéta Skrčená. V soutěži krajských družstev již čtvrtým rokem přesvědčivě, ale číselně relativně nízkou, zvítězili účastníci ze středních Čech (119,5 bodu) před reprezentanty Bratislavy (113,5 bodu) a Severočeského kraje s týměž „skóre“. Jako obvykle se ti nejlepší představili na závěrečném slavnostním defilé.

Všimněme si nyní alespoň heslovitě přednesu valašskomeziříčských „medailistů“. Vítěz L. Vacek byl příznivěji nežli za dramaturgicky vynalézavou a eticky zaujatou, ale krátkou Tarkovského báseň Strom Johanky z Arcu v překladu Václava Daňka hodnocen za mužný, v kladení

základních otázek lidské existence naléhavý přednes Půlnoční samomluvy Octavia Paze. Obdobně posoudila porota vystoupení P. Koníčkové, která v obou kolech nabídnula úryvky z větších literárních celků; o poznání lépe nežli výrazně proškrtané Daňkovo přetlumočení Blokovo poémy Dvanáct se jí vydařil neradukovaný 3. zpěv Nezvalova Akrobata, kde uplatnila smysl pro asociativnost a splyvavost poetických metafor. Počátek Whitmana od Ivana Drače (přeložil Jaroslav Kabiček) podala L. Heczková jako aktuální, kompozitně přesně rozčleněné zamýšlení nad společenskými problémy dnešního světa a podobný cit pro skladbnost vícevrstevnatého textu prokázala v Lidech na zemi Roberta Desnose.

Nejvíce diskusí, vyplývajících z diametrálně se rozcházejících hodnocení jednotlivých porotců, vyvolalo v dobrém slova smyslu provokující vystoupení Severomoravanky Miroslavy Betákové, jež suverénně zpřítomnila sarkastickou pasáž z Kotljarevského travesťické Aeneidy, ale do druhého kola kupodivu nepostoupila. (Hodnocení M. Betákové: J. Buzássy — 5,5, E. Weidler — 4, D. Musilová — 6, V. Justl — 8, D. Jaklová — 8, M. Blahynka — 9, I. Kováč — 5; pozn. red.)

Jako vždy byl součástí festivalu shrnující odborný seminář s podrobným rozbořením jednotlivých výkonů finalistů i s diskusí o obecnějších interpretačních či organizačních propozicích otázkách. Do bohatého přehlídkového programu, kde převažoval soustředěně pracovní ráz, se včlenily dva zdařilé kulturní večery — recitál zasloužilého umělce Radovana Lukavského Antičtí řečníci a Malý Ajenáš v podání Nedivadla Ivana Vyskočila.

Celkově 24. ročník Moravského festivalu poezie vejde do přehlídkových analýz jako doklad vyváženosti, standardní kvality a pohybu po chodníku již vyšlapaném.

VÍT ZÁVODSKÝ
FOTO MILAN BOROVIČKA

Ing. Libor Vacek



Pavla Koníčková



Libuše Heczková



Poezie a kritéria

(Pohled ze Slovenska)

Své poznámky o jediné celostátní soutěži v amatérském uměleckém přednesu poezie nemohu jako její dlouholetý porotce začít jinak než vyslovením pocitu radosti z toho, že tato soutěž vůbec existuje, že si udržuje velmi dobrou úroveň, že ji organizátoři věnují všechny svoje síly — díky tomu má MFP jedinečnou, srdečnou a tvořivou atmosféru.

Po letech, kdy byl festival pouze soutěží českých recitátorů, nastalo jeho „zestátnění“ a recitátoři ze Slovenska se stali vyrovnanými partnery. Dokonce nastala léta hegemonie slovenského přednesu, a to hlavně zásluhou větší míry sugestivnosti, dynamismu a invence. Tato převaha ovšem pomínila. Čeští recitátoři si osvojili výše uvedené přednosti a zejména díky racionální analyticitě a technické preciznosti převzali vedoucí postavení v soutěži jednotlivců i krajských družstev.

I přes některé (pochopitelné) odlišnosti v nazírání hodnotících kritérií nedocházelo v Čechách a na Slovensku v odborné porotě — nepochybně i díky moudrému vedení dr. Vladimírem Justlem, CSc. — k zásadnějšímu nesrovnatelnosti.

Ale jak už to bývá, v hodnotící praxi je vše složitější a spornější. Celkem pochopitelné jsou odlišnosti ve vkusu jednotlivých porotců i v jejich názorech na některé nepodstatné jednotlivosti přednesu.

Za podstatně důležitější a potřebnější považují v hodnotící praxi to, aby hlavní kritéria postihovala základní vlastnosti a specifika uměleckého přednesu a aby je jako taková každý porotce uplatňoval při hodnocení každého přednesu. Bez absolutizace nebo ignorování kteréhokoli z těchto kritérií.

Abych nepsal pouze všeobecně, uvedu alespoň nejstručnější formulace těch kritérií uměleckého přednesu, která považuji za hlavní a rozhodující (podrobněji jsem je rozvedl v některých svých publikacích):

1. Ve vztahu k recitované předloze - adekvátnost (přiměřenost výběru a výkladu textu).
2. Ve vztahu k interpretaci - tvořivost, osobitost a škála použitých výrazových prostředků.
3. Ve vztahu k adresátovi přednesu - komunikativnost a celková působivost přednesu.

Samozřejmě, ani tato koncepce a formulace kritérií přednesu nemusí být jediné možná a správná. Bohužel, v dosavadní praxi jako by se ani nepočítala potřeba zásadních kritérií a vystoupení se obvykle hodnotí jen „globálně“ nevyzpytatelně nebo náhodně. Proto se názory na kvalitní umělecký přednes (i profesinální) často diametrálně rozcházejí. Pro poroty byla již v ČR před časem vypracována tabulka devíti bodovacích kritérií, jež se však v praxi téměř nepoužívá.

Abyste bylo možné a účelné uplatňovat daná hlediska v hodnotitelské praxi, je podle mých dlouholetých zkušeností porotce nevyhnutelné:

- a) aby se stanoveným kritériím přisuzovala adekvátně vymezená platnost (např. v

tabulce ÚKVC figurují jako rovnocenná hlediska „pochopení předlohy, porozumění stylu“ — „pohybová kultura“,

- b) aby se sledovala a respektovala jejich vzájemná souvislost a podmíněnost (např. v mém schématu mezi adekvátností, tvořivostí a komunikativností přednesu),
- c) aby se na kritériích alespoň v zásadě shodovali všichni členové příslušné poroty a respektovali je při hodnocení každého přednesu.

Podobně jako v jiných soutěžích i v průběhu letošního MFP se stávalo, že se výrazně přecenila jedna přednost uměleckého přednesu a zjevně se přehlédla jeho jiný nedostatek. Anebo naopak — že jedna slabší, nebo jen sporná stránka přednesu jako by zastínila jeho jiné výrazné přednosti.

Tak byla např. přeceněna technická hodnota přednesu, i když výklad smyslu básně byl „prvoplánový“, transparentní; nepřiměřeně vysoko byl hodnocen citově působivý přednes, ačkoli jeho výrazové vlastnosti byly chabé. Bylo přeceněno bezprostřední osvojení humorného textu bez jeho tvořivější interpretace. Lépe byl hodnocen nevýrazný a málo komunikativní přednes než originální hlasově pohybová interpretace tím samým recitátorem.

Jestliže specifickým dramaturgiem MFP je jeho první kolo s povinným výběrem sovětské nebo ruské poezie, nabízí se poznámka o tom, jak se v této dramaturgii odrazil myšlenkový a společenský pohyb v SSSR i jeho odezva u nás. Takto vyzněl pouze přednes některých víceméně publicistických básní R. Gamzatova, J. Jevtusenka, R. Rožděstěnského a A. Tarkovského. Méně současně vyzněla interpretace starších umělecky náročnějších textů A. Achmatovové, A. Bloka, M. Cvetajevové nebo V. Majakovského. Větší spokojenost lze tedy vyjádřit s dramaturgií druhého, finálového kola soutěže, přičemž je pozoruhodné, že stejně úspěšný tu byl přednes textů současných autorů (O. Paz, A. Lundkvist) i starších básníků (V. Nezval, R. Desnos, J. S. Machar).

Dramaturgické vymezení textů prvního kola, z něhož se do finále dostává maximálně polovina recitátorů, se stále nepřiznává pocituje — s ohledem na nedostatek dobrých překladů kvalitních básnických textů — zejména mezi recitátory ze Slovenska. (Lze říci, že je to jedna z příčin, i když jistě ne jediná, spořejší účasti špičkových slovenských recitátorů). O to aktuálnější a naléhavější jsou proto návrhy, aby se ve druhém čtvrtstoletí této soutěže rozšířila možnost výběru přednášených básní v prvním kole o českou a slovenskou poezii, anebo o přednes sovětské a ruské umělecké prózy, případně aby se vyměnilo pořadí obou kol soutěže, tedy aby první kolo bylo otevřeno pro recitování jakýchkoli básnických textů. Za úvahu stojí i návrh rozšířit věkové rozpětí recitátorů na 35 let. To by umožnilo účast většího počtu úspěšných recitátorů a nepochybně by se zvýšila i celková umělecká úroveň MFP. Pak by bylo žádoucí zvlášť oceňovat větší počet interpretů nejmladší věkové kategorie.

RUDOLF LESŇÁK

Nasloucháme...

K nejvýraznějším patřilo letos ve Valašském Meziříčí vystoupení **Svetozára Sprušanského** s montáží veršů švédského básníka A. Lundkvista. (Ve Slovenském spisovatelství vyšel v r. 1987 rozsáhlý výběr z jeho veršů a básní v próze).

Sprušanský rozstříhal text naléhavého básnického poselství *La condition humaine*, vybral několik „Krátkých, a přece nepříjemných postřehů“ a „prozaických básní“ (Lundkvistův termín). Doplnil je několika dalšími verši. To vše s jistotou chirurga spojil v neobyčejně dynamický celek. Básníková nekompromisní tvrzení jsou zde střídána milostným vyznáním utkaným jemnou fantazií...

Přednes S. Sprušanského byl skutečně očistným zážitkem. Náhlá střídání rytmu, intenzity hlasu (vskutku šepotů a výkřiků). Násilné prodlužování některých vokálů (např. Ak automat hrá — áááá), civilní projev, vyhrocený patos, ironie, zasněné ztišení...

Recitátoři často chápou přednes jako předstírání citů a citeček. Rozplývají se. Mnohdy dští do hlediště oheň a síru, ale jejich projevu chybí přesvědčivost a pravdivost. Tyto pózy jsou S. Sprušanskému vzdálené. Mohl si např. dovolit bez obav několikavteřinové pauzy, neboť jeho tvář, jeho oči září tak mocně, že se na pódiu děje cosi fascinujícího — i beze slov.

Duch člověka tu promlouvá...

Plamínky očí přeskakují do hlediště, jsme účastni čehosi mimořádného, důležitého, naléhavého. Nasloucháme...

I. M.

[...] Komu tu možno dôverovať? / Nik nevie, čo treba robiť. / Človek si má vziať, čo môže, a / hneď, len čo sa nas- kytne príležitosť! / Práve teraz ti bliká b- rom vyššva čiernu plachtu, motýľa, čo skoro vypnú prúd. / Šťastie aj nešťastie dajú na seba čakať, / život je tvrdý, ne- úprosný. / Ale možnosť výhry máš iba vtedy, / ak sa niečo robí, / ak automat hrá. / Istotu však nemá nikto. / No ak nadviažeš s nebezpečenstvom ľubostný pomer, / možno to prežiješ a získaš de- dičstvo. / Buď žiadostivý, ale neprehá- ňaj! / A nenechaj karty ležať na stole! / Boh je pre všetkých, ako hovoria černo- si. /

Želám ti posteľ s nastaviteľnými snami, želám ti svätotánsku mušku, ktorá stie- brom vyššva čiernu plachtu, motýľa, čo vyletí z dlhého nosa H. Ch. Andersena a ukáže ti cestu k lesu, kde to, čo ešte nie je, čaká, aby sa stalo. Želám ti posteľ s nastaviteľnými... [...]

Zastavený čas festivalu

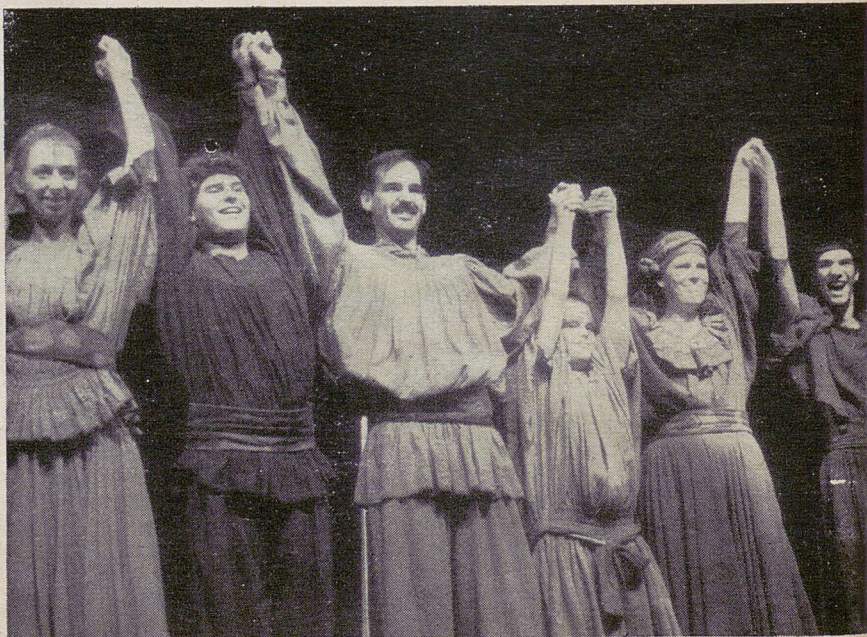
Od 12. do 19. listopadu 1988 se na jevišti brněnského divadla Večerní Brno střídaly pantomimické soubory neslyšících z dvanácti zemí světa (z Bulharska, Běloruska, Japonska, Itálie, Polska, NDR, SSSR, Československa, USA, Velké Británie, Číny, Španělska). Mezinárodní festivaly pantomimy neslyšících mají v Brně již svou tradici, a tak byl jubilejní X. ročník pořadatelem — FV SI ČSSR — pojat opravdu velkolepě. Přinášíme čtenářům fotografickou reportáž, z níž si snad sestaví část pestré mozaiky festivalových představení.

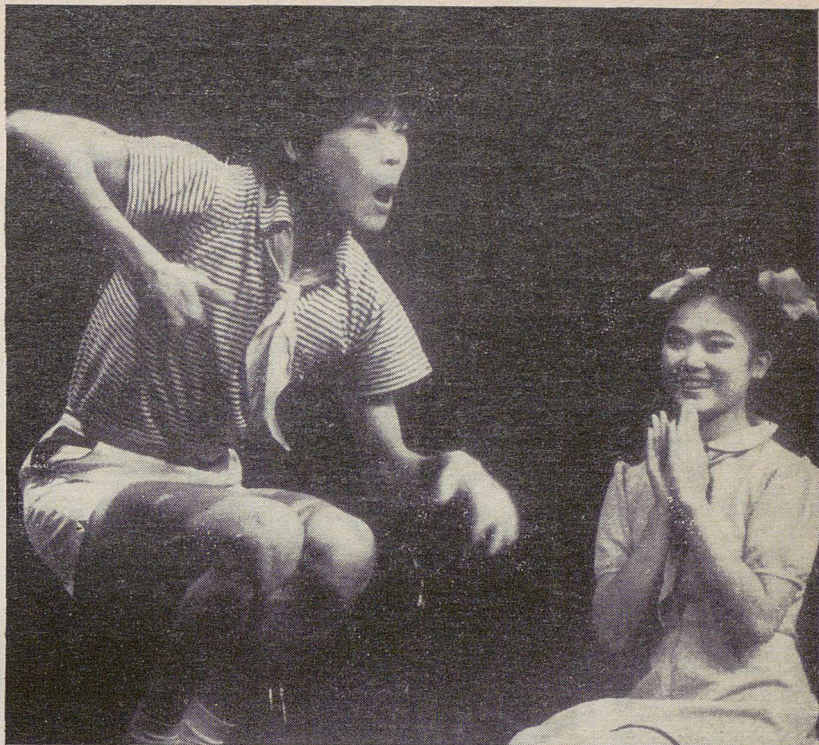


1. Československý soubor neslyšících mimů — Pantomima SI — vynikl jak ve skupinovém vystoupení Pět ročních období (Pohanský rok — hlavní cena v kategorii skupin), ve dvojicích (hlavní cena), tak v sólovém výstupu **Kouzelný cylindr Zlaty Kurcové**. Za výborné klaunské číslo získala interpretka hlavní cenu za ženský herecký výkon.

2. **Vyprávění neslyšících o neslyšících a jejich problémech** — otevřené téma, které překvapilo. Hodinový pořad byl komponován do řady scének symbolicky zachycujících klíčové momenty života neslyšících. Skupina mimů z **Gallaudet University** z USA byla odměna cenou za námět. ►

3. Monopantomima
Vývoj Stameny Yvahchova
z Bulharska
by se dala nazvat
ukázkou čisté
pantomimy. Prázdné
jeviště s tělem
jednoho člověka
v bílém trikotu, jež
zachycuje vývoj
lidské bytosti
do dnešních dnů.
Vyspělá pohybová
technika, přesné
a jasné gesto
přesvědčily porotu
o udělení hlavní
ceny v kategorii
jednotlivců.





5. Záběr z vystoupení **čínských mimů** v morálně-didaktickém příběhu **Hřebík**. Prosté „pantomimické bajky“ s poučným koncem ztvárněné nepříliš širokým pohybovým rejstříkem vyvolaly v divácích spíše úsměv než obdiv.
5. Folklor na scénu divadla Večerní Brno přinesl soubor **Pantomimy RUCH** z Minska. Tradiční zvyklosti podal netradičně a diváky zaujal — také upřímností, veselostí, dravou energií, hravostí a v neposlední řadě i pěknými děvčaty. Za pořad **Život pokračuje** získal soubor hlavní cenu v kategorii komponovaných pořadů.

4. V sólových výstupech byl bulharskému mimovi velkým konkurentem profesionální mim z USA, žijící ve Španělsku — **Stewart Fischer**. Uchvátil diváky svou dokonalou fyzickou vybaveností, na níž založil předvedené části pantomimického **Show**. Byl oceněn hlavní cenou za mužský herecký výkon. ▲



ANNA NOVOTNÁ
FOTO
JOSEF KRATOCHVIL

Requiem: jevištní chrám i tvrz

Nemůže být šťastnějšího údělu pro představení, než je-li širší a kontroverzně diskutováno a vytvoří-li přímo hmatatelně dělitelnou čáru mezi svými příznivci a odpůrci. Přesně tohle postihlo poslední premiéru Studia pohybového divadla Requiem. Už titul vzbudil spory — pouhý název zhudebněného liturgického zádušního textu a jméno českého hudebního klasika, nic víc. Ani v programovém letáčku rozdáváném před představením nevypátrá ten, kdo chce mermomocí znát syžetový záměr režiséry Niny Vangeli, žádné další podrobnosti. Snad jen motto o zlaté větvi, vložené — podle Vergilia — Aeneovi při sestupu do podsvětí jako symbol ochrany a bezpečného návratu. Ale i tento nepřilíší známý fakt může vést jen k částečnému rozkrytí mnohvrstevného metaforického podloží, na němž je inscenace vybudována a jež se střídavě tu a tam obnažuje, aby se o to pečlivěji ukrývalo do nových vrstev jevištního tvaru, který před očima diváka po dvě hodiny nepřestane uhrančivě atakovat jeho touhu po rozšířování. Odtud snad pramení mnohý důvod kontroverzních ohlasů. Requiem totiž předpokládá diváka ochotného vstoupit do této zászvětní říše, nechat se nést i vést tím zneklidňujícím vlnobitím, jež na něj doléhá od prvopočátečních taktů až do konce Dvořákova jímavě rozehraného hudebního partu. A je to hudba slovanská, ba česká až do dřeni duše, neokázale lyricky hloubená a účastná, ale i zvichřená smutkem; skutečná dohra za životem, rozloučení s jedním světem a stanutí na prahu druhého, do něhož lze vstoupit vlastně jenom takto. A snad tedy právě hudební opora může být koneckonců i onou „zlatou snítkou“, bezpečnou pochodní na cestě hrůzy i útěchy.

Ostatně tohle mne napadlo nejdřív — konfrontovat text Requiem s tím, co se metaforicky k němu nabízí dál. Sám jsem podobnou zkušenost udělal před dvaadvaceti lety při první inscenaci poezie Václava Hraběte. Nesla podtitul „Requiem za V. H.“ a byla uvozována stejným hudebně-metaforickým předivem. Sálh jsem tenkrát ke skladbě Mozartově, připadala mi dostupnější a výmluvnější, organicky se dotýkala náladové atmosféry Hrabětových básní, v nichž jmenování skladatelů jako Bach, Vivaldi, leč i Händel a Beethoven přímo toto pojetí nabízeli. Tak jsem poznal i překlad latinského liturgického textu (škoda, že v programu Studia pohybového divadla není uveden!) a vím, že s ním lze jen opatrně nakládat při úpravách, tak je kompaktní a logicky vystavěný, že z něho lze vypouštět jen málo... N. Vangeli tak přesto učinila, aniž tím Dvořákovu skladbu ochudila a zcizila totální účín mysteriózního skladatelova vyznání.

Uvažuji-li stále o hudebním podkladu jevištní stavby, není to na úkor dalších složek. Requiem je představení vysoce syntetické, skladebné od úvodních sekvencí až po finále. Tóny hudby, pohybová choreografie, výtvarno barevně uplatňované v několika důsledně vedených rovinách, to vše vytváří dojem pásma či přesněji řečeno jevištní koláže odvíjené vrstevnatě jako při magnetofonové nahrávce. Napadne vás: k tomuto hudebnímu výrazu patří tato barva, tento mimický tvar, tato rychlost posuvu... Nelze si prostě odmyslet jedno od druhého.

Skladebnost Requiem má ovšem ještě další rozměr: uvnitř tohoto rozjetého pohybového tvaru lze jasně odezírat i „příběh inscenace“, k čemuž ostatně nutí i pouhý výčet postav uvedených v programu. I tady dochází k rozpakům těch, kdo si zúží svoji osobní asociativní angažovanost při dešifrování aktérů z programu na pouhé čekání na příslušnou sekvenci, jež by naplnila kadlub představ. Nina Vangeli však pracuje průběžně s několika motivy, prolíná je, kombinuje, varíruje a permutuje, vrací se k nim, aby je umocňovala či naopak nechávala je doznívat v nových souvislostech. Jedině tak lze pochopit sekvence s Kristy, ale i postavy s kufry a smysl fízlů, leč i refrénovitý aparát výstupů s dětmi, i když v něm by se mnohé dalo ještě vyprecizovat a zhusť.

Další aspekt: je to představení mezižánrové či spíše nadžánrové. Termín „pohybové divadlo“ vysvětluje režisérka poukazem

na dynamické možnosti lidského těla. Jistě, Requiem je z tohoto úhlu pohledu nádherná podívaná, ta těla jsou krásná a dokonalá, ovládají svůj výrazový rejstřík jako emotivní estetickou paletu, jejich psychofyzický účín je nesmírně sugestivní. Ale jde přece jen o víc: svým způsobem je toto představení trochu pantomimou a trochu divadlem beze slov, trochu černým divadlem a trochu výrazovým tancem, ba i moderní operou a baletem —





— a dalo by se hledat dál a dál. Nina Vangeli po létech tvůrčí přípravy dokázala vdechnout duši novému, žánrově dosud nekodifikovatelnému tvaru, v němž je takřka vše z moderní výrazové struktury současného jeviště navíc s emotivně vemlouvavým a všanc divákovi podaným mnohostranným „návodem k použití“ v říši jeho vlastní imaginace. Co si přát víc?

A generační výklad Requiem? Určité rekvizity v něm rozehrávané a rozestavované mohou tvořit odvážnou uměleckou sondu, jejíž časová střelka míří do let padesátých s celou řadou souvislostí a rituálních dějů. Ale co by měli ze svého asociativního podvědomí vydolovat diváci mladší a ti úplně nepoučení a nezasvěcení? Opět — a vracím se tak obloukem k počátku této úvahy nad Requiem — je tu Dvořák a jím stavěný hudební chrám a tvrz. Stačí pak jenom odečítat: vše, co s hudbou disonuje, co ji bolestně křížuje na pranýře kruté a bezbřehé banality, pokleslosti a falše, co ji naopak pozdvihuje nad tento každodenní svět našeho údělu — a pojednou je tu v člověku očistná řeka, jež protéká jako uvědomění hodnot, jako vyjevení řádu, jako rozlišení dobra a zla. Víím, má to mnoho dalších nuancí a možností, ale je tu v podstatě šance pro každého, kdo se chce vypořádat s dějinami své vlastní existence v čase, který mu byl zatím dán pro život. Ano, byla to i léta padesátá, ale i...

MIROSLAV KOVÁŘÍK

FOTO IVAN MALÝ
A PETR KARLACH



Amatérské divadlo v Brně je stále v pohybu. Nová generace, která se snaží nalézt svoji výpověď, se zapisuje se střídavými úspěchy do dějin brněnského amatérského divadelnictví. V poslední době se z těch začínajících jeví slibně „znovuzrozené“ Divadelní studio Josefa Skřivana (DSJS) při OKVS Brno IV a Divadlo v klubu při Klubu školství a vědy B. Václavka. Naprosto rozdílné skupiny lidí s odlišnými hrami a vlastně i způsobem práce spojuje kromě nadšení amatérů profese tvůrců a režisérů obou divadel. Jedná se o Akrama Staňka a Jiřího Balcárka, profesionální herce divadla Radost, kolegy a kamarády. Spolupráce v amatérském divadle s profesionály je natolik oddiskutované téma, které lze ovšem v této chvíli pominout. A protože se jedná spíše o způsob a výsledek práce dvou tvůrců, všimněme si každého z nich samostatně.

BRNĚNSKÉ PŘÍSLIBY

Divadelní studio Josefa Skřivana má v Brně (a nejen v Brně) svou tradici. Po odlmce a hledání své tváře se kolem AKRAMA STAŇKA shromáždila nová skupina a společně začali Brechtovu SVATBU. Silné sousto pro začínající soubor se téměř během tří měsíců úporného zkoušení podařilo vytvarovat v představení, které nejen vypovídá o systematickosti, ale také o správnosti vlastní práce a záměru. Sta-

něk hru postavil na dialektice, možnostech rozhodování a pohledu na věc ze všech stran. Dřevěná konstrukce se čtyřmi rohy připomíná ring, do kterého Staňek vpouští začínající herce k zápasu na život a na smrt pro potěšení diváků. Každý obraz, každá scéna znamená vlastně jedno kolo boxu, přestávky pak jsou využity k samotnému zcizení (Brecht — Z čítanky pro obyvatele měst). V každém kole mají

všechny postavy jiného představitele. Střídání rolí není pouze záměrem samoúčelným nebo cvičným, ale slouží právě k rozdílným pohledům na věc. Výběr a práce s rekvizitami (barevné dětské rybičky, pěna po holení atd.) zaujme stejně jako funkčnost celé scény (konstrukce ringu, rozkládací nábytek, který v závěru zavěšený v síti pozvolna padá na maloměstáckou rodinku).

Celkový dojem je umocněn propracovaným pohybem všech aktérů. Celé představení se pochopitelně neobešlo bez řady nedostatků, pramenících z chyb začínajících (jevištní řeč, křečovitost apod.), ale výsledný dojem ukázněného představení předčil očekávání. Brechtova Svatba má za sebou už 9 repríz (premiéra — 24. 6. 1988), hraných většinou na chmelových brigádách na Lounsku. Již brzy se DSJS chystá k další společné práci na Štěneci od V. Majakovského.

Studio v klubu při Klubu školství a vědy B. Václavka už nějakou dobu hledalo svou tvář. Počáteční pokusy členové vyjádřili ve své prvotině KONKURS, která byla spíše metodického a studijního charakteru. Teprve potom se do divadla dostal JIŘÍ BALCÁREK (nyní herec Večerního Brna) a převzal nácvik staročeského Mastičkáře. Soubor si jako předlohu vybral úpravu B. Martince a vybral si správně. Víc jak pět měsíců zkoušek vyústilo 3. 6. 1988 v generálku, která sice nebyla bez chyb (nezvládnutá staročestina), ale ledacos napověděla o možnostech celého představení. Balcárek docela šťastně vsadil na akčnost komediantské skupiny a lidových motivů v protikladu s postavou Smrti, která v celé montáži představuje symbol mocenské síly. Smrt pronásleduje potulnou hereckou skupinu a trestá všechny za lidské prohřešky a slabosti. Má několik životů a ztráta každého je sugestivně znázorněna rozbitím jednoho vejce, které nosí na krku. Po konečném zničení Smrti se po jevišti rozazuje zrní jako symbol nového života. Největším kladem inscenace je život, pohybové nasazení (choreografická spolupráce J. Prieznitz) a kvalita středověké hudby (J. Vašina — Tibia). Škoda jen, že se nejedná o hudbu živou, která by atmosféru nejen podpořila, ale určitě i zlepšila souhru davově zpívaných přitažlivých písní.

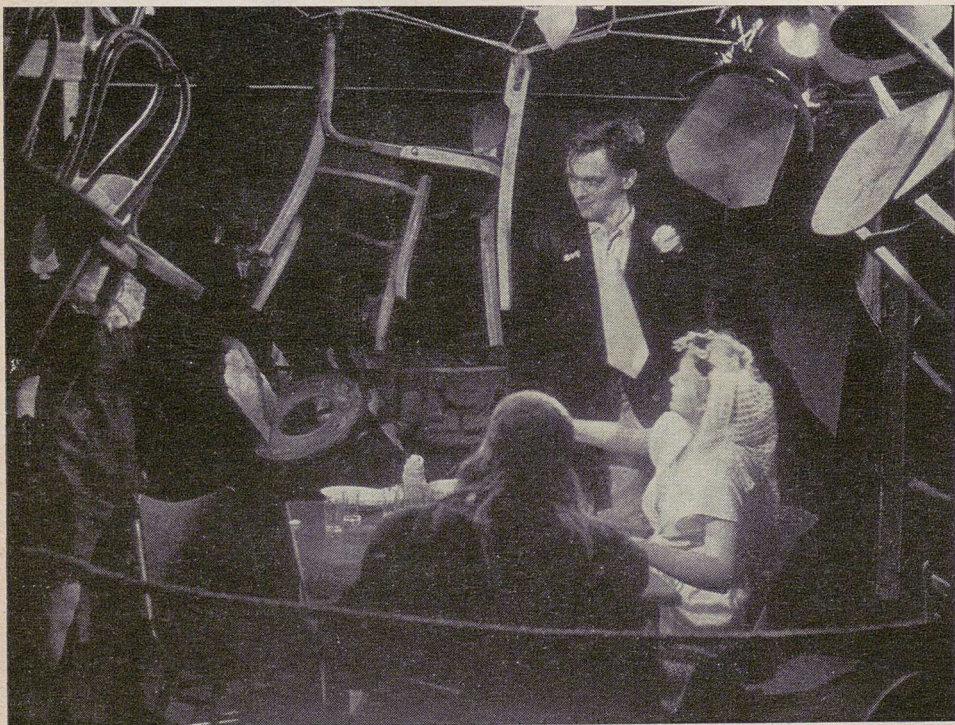
Soubor má za sebou letní soustředění na hradě Buchlov a 15 repríz na chmelových brigádách. Balcárek však nikoho nenechá oddechnout, protože na podzim už chystá nácvik upraveného Strakonického dudáka a v dalším plánu má jazzrockovou operu Noc Tomáše Moora od J. Samohýla.

Dva divadelní soubory, dvě naprosto rozdílná představení a dva různí tvůrci, které spojuje nejen divadlo Radost, ale i chuť dělat něco navíc. Mají rozhodně ambice se svou cílevědomostí a pracovitostí v dobrém slova smyslu prosadit v širším měřítku.

PAVEL VAŠÍČEK

FOTO AUTOR

Divadelní studio Josefa Skřivana OKVS Brno IV — B. Brecht: Svatba



Pohronovské střípky III

V době, kdy píšu pokračování těchto pohronovských úvah, máme za sebou už také týden svitavské přehlídky, tentokrát XVI. A je možné na počátku říci, že některak tato poslední akce amatérského divadla na národní úrovni nezměnila jeho celkový obraz v roce 1988. Nebyl jsem ve Svitavách už několik let. Takže nevím, jak vypadaly poslední ročníky. Ale na přelomu 70. a 80. let jsme se tu setkávali přinejmenším s jednou až dvěma inscenacemi, které bylo možno nazvat špičkovými — a bývaly pravidelně pokaždé ještě doplněny některými dalšími představeními, jež přes všechny problémy měly v sobě cosi slibného; prokazovaly nějakou zajímavou snahu, nějakou neobvyklou tendenci. Nuže — letos vrcholná inscenace chyběla a byly tu pouze dvě, jež obsahovaly onu slibnost a zajímavost.

Je nesporné, že Svitavy mají svou vlastní problematiku spočívající v tom, že výběr představení pro ně je tematicky přísně a přesně omezen; těžko si mohou vypomáhat ve svém repertoáru výpady na jakékoliv jiné pole. Letos se tato jejich složitost projevila možná ještě o něco více, neboť amatérským souborům se zatím nedostává — z nejrůznějších důvodů — silných dramaturgických impulsů ze skutečně nové sovětské dramatické tvorby. Vlastně jedna jediná inscenace sáhla po literatuře, kterou bychom mohli zařadit do dnešních proudů sovětského umění. A byla to ještě inscenace do značné míry autorská, neboť šlo o inscenační variace na motivy prózy.

Není ovšem mým cílem psát o Svitavách 88. Ani jakkoliv v tomto okamžiku hodnotit a probírat místo této přehlídky v celkovém systému národních přehlídek. I když v souvislostech celého stavu českého amatérského divadla by nebylo od věci podívat se na tuto otázku širěji, neboť i struktura a podoba jednotlivých národních přehlídek v sobě odrážejí ledacos, co je těsně a nerozlučně spojeno s onou předcházející etapou vývoje našeho amatérského divadla. A možná i tady by některé změny přispěly k tomu, že by lépe sloužily potřebám přítomnosti a zejména budoucnosti. Nechci se však teď do tohoto problému pouštět; zajímá mne hlavně to, co jsem už naznačil v posledním pokračování Pohronovských střípků — možnosti, šance i hranice interpretačního divadla v podmínkách amatérské práce.

Inscenační tradice

Je řada dramatických textů, které na českém jevišti — lhostejno zda na profesionálním či amatérském — mají bohatou inscenační tradici. V případě svitavské přehlídky se potom tento svěbytný jevištní život dramatické předlohy ještě dále zvyšuje o tradice ruského a sovětského divadla. Uprímně řečeno — je v tom síla i přednost interpretačního divadla. Zůstává tu literatura, drama se svou ustáleností. Tvorivost souboru se projevuje tváří v tvář této trvalé a neměnné hodnotě. Na druhé straně však zase může tato literární hodnoty svazo-

vat, zvláště je-li spojena s řadou inscenačních výbojů, které známe a jež nelze přehlédnout. Ve Svitavách mají v tomto směru své první místo především hry Golovy — Ženitba a Revizor.

Ani letos Revizor nechyběl. Byl to ostatně jediný klasický dramatický ruský text, jenž byl hrán. A budiž řečeno hned na počátku, že inscenace DS Ivana Olbrachta ze Semil byla velice poučená o inscenační tradici tohoto znamenitého a věčně živého textu. Dokonce se až zdálo, že tato poučenost ji leckdy svazovala — především v tom, že vlastní téma jako by překrývala jinými jevištními řešeními, o nichž režie věděla a z nichž čerpala. Přitom inscenace toto vlastní téma měla — a nikoliv malé a neprůrazné. Chtěla totiž uchopit problém „revizorství“ jako problém obecný, jenž měl být obrazem společnosti, která nutně vyžaduje mravní obrodu. Dokonce bych se odvážil říci, že je to čekání na příchod zcela radikálního řezu, jenž vyplaví a odstraní všechnu špínu, která jistě vrstvy této společnosti nemilosrdně a krutě poznamenává.

Semilský soubor disponuje řadou zkušených herců — a režie byla nejenom poučená, ale dokázala i důslednou práci s detailem, jenž nebývá na amatérských scénách obvyklý, budovat přesný smysl situací. Zejména zase ve vedení herců. Jenže inscenační tradice jako by byla silnější než onu spění za vlastním tématem; jako by svazovala stále něčím odvalu jít ještě dále, prolomit v celku inscenace všechny bariéry, které jsou v textu samotném i v jeho jevištní historii zakódovány. Málokdy jsem v poslední době viděl v amatérském divadle tak poctivě i kultivovaně vystavěnou inscenaci na principech interpretačního divadelního jazyka. Ale málokdy jsem tak silně ucítil vnitřní rozpory mezi projevem tvorivosti, jenž usiluje o to vyjádřit vlastní názor, svěbytné stanovisko, a ustáleností literárních i jevištních kvalit a postupů, jež jako by kladly nepřekročitelné meze osobitému výkladu i osobité divadelní realizaci tohoto výkladu. I tohle je jedna z otázek, která se nabízí v kontextu s dalším přínosem a vkladem interpretačního jazyka do budoucích osudů amatérského divadla.

Herci, herci a znovu herci

Havlíčkobrodské Adivadlo nebylo žádnou inscenační tradicí omezeno — a také ji ani jistě neměnilo brát na vědomí. Už zásadní a důkladná dramaturgická úprava textu Julii Edlise Žizeň u pramene posunula jeho strukturu zcela jinam — od historické hry o Villonovi k modelovosti, v jejímž centru stojí problém tvorivého a tvůrčího života. A jevištní realizace v tom pokračovala. Zbavila se nejenom historických kostýmů a všech dalších dobových reálií, ale především vytvořila divadelní prostor, v němž všichni měli být účastni na společném uvažování o tomto tématu. Neboli: bezprostřednost a přímot divadelní komunikace, sjednocení hlediště a jeviště měly provokovat

k hledání stanovisek a postojů všechny — jak ty, co hrají, tak ty, co přihlížejí.

Musím s radostí a potěšením přiznat, že pro hereckou práci to přineslo pozitivum: ani jedna věta tu nebyla řečena bez vědomí smyslu; pořad tu probíhal zápas o to, aby každé slovo mělo svůj obsah nějak spojený s ústředním tématem. Jenže — ukázalo se, že tohle je pouhý začátek, že nejde jen o to hledat vědomý a zacílený výklad promluv a samozřejmě situací. Ono zaujetí stanoviska a postoje v herecké práci vyžaduje ještě cosi více. Snad bych to mohl nazvat totální autentičností člověka. Ale raději bych v tomto případě volil jiný pojem: smyslová konkrétnost, která je naléhavá jak svým přirozeným lidským obsahem, tak svou divadelní transformací.

Ještě jednou se vrátím k Revizorovi. Mluvil-li jsem o zkušených hercích a o režii, která je vedla k přesnému detailnímu rozpracování jednotlivých situací, tak nyní bych toto konstatování ještě rád rozšířil. V tom smyslu, že i tady byla oporou jistá inscenační tradice, která jednání využívá ke zhmotnění určitých vnitřních stavů. Zatímco inscenace havlíčkobrodská vyžaduje něco jiného. Její herectví by mělo v každém okamžiku vyjevovat všim — a komplexně — společenskou roli, již herec jako občan zaujal v rámci tématu, o němž probíhá ona společná komunikace. Jakmile se to nestane jakmile nastoupí jenom nepatrně a trochu jakési hraní vnitřních stavů postav uvnitř nějaké situace, pak se ztrácí i ona komunikativnost, již dramaturgie a zejména režie tak úporně buduje.

Domnívám se, že Adivadlo na letošních Svitavách nejvíce potvrdilo, kudy se asi může ubírat jeden z velice pozitivních proudů interpretačního jazyka současného i budoucího amatérského divadla. Ale zároveň také potvrdilo, že jeho další rozvoj není možný bez důsledné proměny herectví. Jsem - možná mylně - přesvědčen o tom, že tady někde tkví jeden z velkých vývojových impulsů tohoto proudu našeho divadelního amatérismu. Přesvědčuji mě o tom i jiné inscenace. Vždycky v nich nejvíce zazářilo něco zvláštního, silného, přitažlivého, přesvědčivého, jestliže byla přítomna ona konkrétní smyslovost, která svou divadelní kvalitu, svou divadelnost budovala na plném zapojení originálu herce. Chcete-li to říci jinak: jestliže jeho hra neoznačovala a nesdělovala jenom výklad vnitřních stavů dramatické postavy, ale především jeho osobní téma jako vyslovení jeho společenského postoje.

Není to zajisté nic nového. Ale další vývoj interpretačního jazyka amatérského divadla bude zřejmě potřebovat tento typ herecké práce naprosto bezpodmínečně. V zájmu své působivosti, účinnosti společenské výpovědi. Nepodceňuji ani v nejmenším důležitost dalších složek jevištní realizace. A už vůbec ne kvality dramatických textů, jež interpretační divadelní jazyk tak naléhavě vyžaduje. Ale soudím, že rozhodujícím bodem pro jeho další osudy bude otázka herecká.

JAN ČÍSÁŘ

Miloš Macourek:



RODINA

Ani se tomu nechce věřit
ale je to tak
na chvíli jsme se sešli
všichni
celá naše početná rodina
v zelené zahradě
mezi stromy
kde ještě včera
nebylo živáčka
hemžili se náhle
strýci a tety
bratřenci a setřenice
někdo přišel dřív
někdo později
jedni odcházeli
druzí přicházeli
staří vzpomínali
mladí mluvili o zítřku
stavěly se domy
bořila se města
tekly potoky vína
tekly řeky krve
hodně se loupilo
a vraždilo
rozléhal se řev hrůzy
rozléhaly se výkřiky úžasu
rozléhal se smích
a prosebný hlas
některého z příbuzných
nebo hlas vzpoury
se tu a tam vznesl vysoko
nad všeobecnou vřavu
a stoupal výš a výš
k stádům hvězd
zpítomějším
z věčného cestování dokola
po stále stejných drahách
k stádům hvězd
které udiveně a pobaveně
žraly
na tu neuvěřitelnou
nepochopitelnou
zázračnou
a tak kratičkou
slavnost života
v pustínách vesmíru

třetího ročníku — jím končí. Diváci tleskají, někteří ještě slzí smíchy... Zhlédli nevšední inscenaci poezie v podobě mohutně dramatických dějů.

Macourkovo košaté „příbuzenstvo“ charakterizované v groteskních minipříbězích, poetických nadsázkách i drobných morálkách zaplňuje jeviště s nesmírnou intenzitou svého urputného bytí.

STRÝC VILÉM

Dveře jeho bytu si podávali
novináři
říkalo se mu
Einstein genetiky
neboť odvážnou kombinací genů
vypěstoval
mnohaúčelového člověka
Felixe Klimšu
což byl mutant složený
z člověka ovce
krávy a slepice
Dával pravidelně
kvalitní stráž
plnotučné mléko
a vejce kategorie A
Tento trojnásobný užitek
se násobil tím
že s panem Klimšou byla možná
rozumná dohoda
kdy a kde se má pást
Odjížděl na mopedu
na vzdálená pastvíska
a ve volných chvílích maloval
líbivé akvarely
pro firmu Heggerle
Náklady na pana Klimšu
byly více než směšné
zařizovací trakt měl uzpůsoben tak
že strávil i staré noviny
Strýci se dostalo velkého uznání
a on sám byl přesvědčen
že lidstvu posloužil
Brzy nato však
profesor Heyse
začal kombinovat lidské geny
s geny kořavy
lživé a útočné
která se zuřivě vrhá
na stokrát silnějšího nepřítele
Všichni věděli
kam s tím Heyse míří
a kým je placen
Tehdy strýc Vilém
začal litovat
že s něčím takovým
vůbec začal
Bylo však pozdě

Tři postavy přecházejí prudce (a přece nenásilně) z role do role, předvádějí strašlivá citová hnutí — lásky, nenávisti, touhy, ústící často v úsměvně drastické scény rozličného druhu ubližování.

Jednotlivé příběhy, bohatě rytmicky členěné, jsou sdělovány s útočnou naléhavostí (uhraňivé pohledy nasměrované do hlediště, hlasy — vichřice podoby).

Úspěšné představení režíroval RADOVAN LIPUS, kterého jsem požádal o následující dramaturgicko-režijní komentář.

Na počátku byla chuť udělat divadlo z básniček, které si o to koledují. Pravda, na první pohled je takových poetických útvarů víc než spousta, ale na pohled druhý a ještě následující se ukázalo, že ne všechny texty jsou pro mne (mé momentální schopnosti, chutě a nálady, neřkuli možnosti) a také, proč si to nepřiznat, že já nejsem pro všechny texty. Tehdy jsem se v knižkupectví Čs. spisovatele na Národní třídě setkal s knížkou Miloše Macourka Rodinné album. Tato knížka je složena ze tří oddílů — Planeta Zuran-gor, která se už na jevišti ocitla, ať už v provedení pardubického SUPu nebo v podání M. Táborského a I. Vávrové pod režijním vedením O. Kužilka, dále pak obsahuje část střední Pop's garden party, o níž bude lépe pomlčet (kdo četl, ví proč), a konečně také část titulní, která celou knihu zahajuje, Rodinné album. Bylo to setkání okamžité a inspirativní. Bylo rozhodnuto.

Začalo to hlasitým předčítáním na kuchyňce v 9. patře bezútesné koleje Volha, pak na jednom z pokojů hotelového domu v Trinci a nakonec přímo s herci I. ročníku DAMU. Toto hlasité předčítání zde uvádím z důvodů nikoliv puntičkářských a nehodných zřetele, ale proto, že jsem si tímto způsobem nejen ověřoval významové, myšlenkové a komické možnosti a vlastnosti zvoleného textu, jeho slabá i silná místa, ale také proto, že řečeno s dr. Ivanem Vyskočilem „... hlasitým čtením tištěný, plochý, dvojrozměrný text znovu ožívá, stává se časoprostorovou událostí, ve významu tady a teď, odhalují se skryté myšlenkové vazby, které při tichém čtení — pro sebe — nejsou tak dobře patrné nebo nejsou vysledovatelné vůbec...“

Po této fázi začal konečně vznikat vlastní scénář. Nabízelo se několik možností členění a rozdělení textů, nakonec jsem zvolil formu tří základních tematických celků, z nichž každý má svůj vlastní „vývoj“, není-li to příliš silné slovo, mluvme-li o inscenování poezie. Tyto celky se dají zhruba pojmenovat: 1. historický, 2. o dětech, 3. o lásce a čase. Jedná se samozřejmě o dělení víceméně pracovní, přesto však dává jistou představu o tematickém záběru Macourkovy poezie i naší inscenace.

Když byl hotov scénář, který samozřejmě doznal v průběhu zkoušek i po několika prvních představeních jistých změn (je třeba ovšem říci, že se nejednalo o změny ve smyslu zásahů do Macourkových textů, ty jsem se snažil maximálně ctít), začali jsme přemýšlet o výtvarné a hudební složce. Hudební stránku vyřešil objev gramofonového alba o historii záznamu zvuku. Se stránkou výtvarnou to bylo trochu složitější, prehistorická představa mne ponoukala k nakupení haldy fotografií, s nimiž, v nichž a na nichž by se hrálo. Samozřejmě toto řešení bylo lehce zpochybnitelné poukazem k ilustrativnosti (čemuž se člověk stejně asi nikdy úplně nevyhne), ale pro tuto variantu zase mluvila skutečnost, že při zmnožení základního prvku — v tomto případě fo-

(M.)

RODINNÉ ALBUM



tografie, by už tento nefungoval jako jednotlivost s vlastním významem, ale jako surovina, hmota, tvar, s nímž se dá pracovat. Nakonec jsem se však vydal jinou cestou.

Premýšlel jsem o základních, nejelementárnějších prvcích, jimiž by se dala rodina a vztahy v ní charakterizovat. Objevilo se velmi jednoduché a prosté řešení: stůl — židle — ubrus — nádobí. Žádný scénografický zázrak. Nic takového. Takto zvolené předměty jsem se rozhodl charakterizovat pouze barevně. Jako základní barvy byly zvoleny: červená — černá — bílá. Snažil jsem se tuto barevnost možná až přehnaně dodržet nejen v kostýmech, pro tento účel bohužel nikoliv ušitých — pouze vybraných z fundusu DISKU, ale i v takových detailech jako byl červeně na bílém tištěný program na premiéře, bonbóny Slávie a další, snad malichernosti. Základním výtvarným a významovým prvkem je veliký bílý ubrus s červenými skvrnami, které mohou být stejně dobře od vína jako od krve, a o tuto dvojznačnost, či ambivalentnost, jak je teď módní říkat, se snaží celé představení. Koneckonců není daleko od pravdy myšlenka, že ty nejkrásnější i nejstrašnější věci se dějí mezi příbuznými.

Teď je na místě říci něco o samotné práci s herci, které jsem měl k dispozici. Hned na začátku je třeba uvést, že došlo, dle mého soudu, k šťastnému setkání. **Lucie Trmíková, Petr Vobecký a Martin Polách** začali pracovat s chutí a nadšením, které je snad stále ještě neopouští. Byl jsem samozřejmě velmi vděčný za to, že všichni tři prošli jako jednotlivci recitačními soutěžemi (nikoliv bez úspěchů), takže odpadlo mnoho starostí technických i starostí se vztahem k básnickému textu jako takovému. To však neznamená, že by se žádné problémy nevyskytly.

Na jedné z prvních hodin herecké tvorby tohoto hereckého ročníku pronesl psycholog Kabát na adresu studentů herectví zajímavou myšlenku. Prohlásil, že jedním ze základních cílů výuky je „**naučit herce chovat se herecky**“. Prohlásil, že většína z nich, jakožto čerstvě přijatých posluchačů 1. ročníku, zvládla už chování osobní a osobnostní, teď jde tedy o to, aby se naučili „**chovat a jednat jako herec**“. Myšlenka možná zdánlivě banální či samozřejmá, ale v praxi to mimo jiné znamená i to, aby herci nebyli předčasně deformováni vytvářením složitých postav, překomplikovanou psychologizací atd. Hlavním cílem bylo tedy spíše jakési vzájemné poznání, poznání toho, co nás zajímá a jakým způsobem a prostředky to chceme vyjadřovat. Jako cestu k dosažení tohoto cíle jsme zvolili chování v situaci. Bylo mi samozřejmě jasné, že nelze postupovat způsobem „vytváření postav“. Vytvářet v poezii postavy je, neli nemožné, pak přinejmenším velmi zavádějící či přinejmenším chybné (pokud se pochopitelně nejedná o dramatickou epickou skladbu). Konkrétní Macourkův text však k tomuto svou „figurkovitostí“ přímo sváděl. Snažil jsem se najít co možná optimální směr mezi obojím. Právě množství postaviček v textu, jejich bizarnost a protikladnost zamezovaly, ba přímo znemožňovaly jakoukoliv snahu o vytváření postavy či dramatického vztahu. Rozhodl jsem se využít této situace a stavět především na „rozbíjení“ celistvosti postav v okamžicích, kdy se herec domníval, že se zmocnil klíče k postavě či určitému typu, kterýžto klíč by mohl sehrát negativní roli v podobě snížení herecké tvořivosti. Vyskytly se totiž snahy držet se dosaženého, nepustit se zvládnuté postavičky na úkor ostatních či naopak, nahlížet všechny básně optikou jedné postavy. Tyto tendence bylo třeba

překonat zdůraznění hravosti (tedy nejen hravosti), jisté dávky cynismu a grotesknosti i hyperbolizací. Celá situace se ještě komplikovala tím, že jsem měl k dispozici tři „solisty“, obrazně i doslova, šlo tedy o to, naučit se chovat na jevišti **spolu**.

V neposlední řadě šlo také o vytvoření vědomí, že sdělení básnické myšlenky je možné, a v případě **inscenování** poezie i nutné, především prostřednictvím dramatické akce či vzájemné relace herců, nikoliv pouze hlasovými prostředky, jak tomu byli jako sóloví recitátoři dosud zvyklí.

Představení se samozřejmě i nadále vyvíjí, jednak díky různorodému prostředí, v němž hrajeme (zahrada Šrámkova domu v Sobotce, salla terrena Valdštejnské zahrady, klenutý sálek LŠU v Telči, Viola...), tak samozřejmě také v důsledku zdokonalování herecké techniky všech tří herců, stejně jako v důslednější práci s rekvizitou (Macourkovy básně jsou víc než konkrétní a hmatatelné při vši básnickosti a vyžadují tak konkrétní materiál, co nejmiň „jako“.) Práce na inscenaci byla velmi zajímavá nejen z hlediska poznávání schopností a možností herců, textu a jejich vzájemného poměru, ale přispěla snad také svým výsledným tvarem alespoň trochu k narušení některých stereotypů při vnímání, interpretaci a jevištní realizaci poezie, ve vztahu ke grotesknosti, humoru a dramatickosti jisté oblasti poezie.

U nás, kteří jsme se s Rodinným albem potýkali, k tomu došlo určitě, docházeli k tomuto „narušení“ i u diváků, byl jeden z hlavních záměrů splněn. Ne-li, je možná „porucha v našem společném přijímači“.

RADOVAN LIPUS
FOTO IVAN MALÝ



„Polsko je i dnes zemí pro nás nezvykle progresivních studiových divadel, zemí se silným divadelním pohybem, novátorstvím a hledačstvím.“ To jsem napsal do recenze téměř před dvěma lety v údivu nad importovaným kusem *Stále těžší milovat Lodžského divadla 77*.

Před nějakou dobou jsem se setkal se svými známými ze dvou poznašských divadel. A chtěje se pochlubit svými neslovníkovými znalostmi, totiž že teatr studentski znamená česky amatérské divadlo a teatr amatorski ochotnické (či sousedské) divadlo, rozpoutal jsem dlouhé povídání jehož podstatnou část zde předkládám. Rozhovoru se zúčastnili pozdní třicátník RYSZARD PEMPERA (Teatr Jan), MARIUSZ BYLINSKI a IWONA COFTA (Teatr Wznawiony), oba více než o deset let mladší. Jde tedy o subjektivní názory několika účastníků polského amatérského divadelního hnutí, o názory zaujaté a mnohdy překvapivé...

RYSZARD: Letos se objevila kniha Aldony Jawłowské *Více než divadlo*. Je to výborná knížka o studentském divadle. Jenomže když se objeví na trhu kniha vědce o určitém jevu, znamená to, že jev je ukončený. Nebo že se změnil v něco jiného. To, co pod pojmem studentské divadlo obvykle rozumíme, je záležitost 70. let. Dnes se tento termín užívá spíše na základě tradice než reality. Jednak již není tolik divadel jako dříve a jednak se změnila role divadla. V 70. letech bylo divadlo určitou tribunou, ze které se daly říkat věci, o kterých se nikde jinde mluvit veřejně nedalo. Nyní je možno napsat oficiálně v novinách daleko více než v letech sedmdesátých. Tímto ztratilo studentské divadlo jeden ze svých hlavních argumentů...

MARIUSZ: Nesouhlasím. Stav, jaký je teď, je málo divadel a inscenací, je podle mě pouze a jediné výsledkem toho, co se stalo v Polsku v roce 1981. A co se děje dnes ze dne na den. Došlo k totálnímu přechodu ke komerci, k honbě za penězi... Je těžké přežít ze dne na den. V 70. letech to bylo také těžké, ale alespoň

bylo jídlo. Teď jsou těžkosti se vším. Nejen že jsou prázdné obchody, ale nejsou ani peníze. Je těžké ze sebe vykřesat tolik síly, aby se člověk dostal přes to prosté bytí, existenci při zemi. A kromě toho: když celá společnost prošla takovým šokem, jako v roce 1981, tak se z toho tak lehce za 10 let nedostane. Kéž by se už za 15–20 let začalo něco obnovovat. A to se netýká jenom studentských divadel, to se týká celé polské kultury. Dnes jsme stále v etapě hledání toho, jak se změnila situace. Studentská divadla byla totiž vždy silně zasazená do polské skutečnosti, do společenské a politické situace a z toho čerpala inspiraci pro své inscenace.

RYSZARD: Ale nesmíme se podvádět: divadlo bylo samozřejmě vždy menšinovou záležitostí. I když mělo daleko větší dosah a vliv, týkalo se vždy úzké skupiny lidí, hlavně studentů. Mariusz se domnívá, že za odvrácení od kultury může výjimečný stav. Ve studentském divadle byly dva proudy: proud politický a metafyzický. Myslím, že proud politický ztratil rovnováhu proto, že nastoupila relativně značná rezignace lidí na politiku. Zmizela víra a objevila se

skepse. Pokud v 70. letech mluvilo divadlo o politice, tak proto, že chtělo něco změnit, chtělo říci lidem něco, o čem možná nevěděli, něco je naučit. Tento úkol teď odumřel také proto, že u lidí obecně nastoupilo znechucení problémy na jiné než jejich osobní a mezilidské úrovni. V roce 1980 hrála divadla v době stávek po továrnách mezi dělníky. A ti, i když nikdy nebyli hlavní diváckou základnou, je sledovali, diskutovali... Dnes se taková situace nemůže zopakovat. Nikdo z dělníků nebude mít chuť dívat se na studentské divadlo.

Smrt

MARIUSZ: Ty se na to díváš z hlediska fungování tohoto divadla ve společnosti. Já si ale myslím, že hlavní věc je prostý nedostatek souborů. Ne že není obecenstvo, to by se našlo. Jenom nemá kdo mluvit. Nelze mluvit o vesmíru, univerzálních věcech nezasazených do žádné skutečnosti. To je bloudění. Jen tehdy se dosahuje univerzálních pravd, když se vychází z reality. Nesouhlasím, že byly dva proudy — politický a metafyzický. I kdyby byly, tak ten metafyzický je dávno zapomenutý nedůležitý exces. K tomu, aby se dalo mluvit o metafyzice, je třeba mít více zkušeností, než mají lidé ve dvaceti, pětadvaceti letech.

RYSZARD: Studentské divadlo, tehdy, když existovalo, bylo původně děláno studenty pro studenty. Teprve s postupným stárnutím jeho účastníků se objevovaly názvy alternativní, otevřené, nebo pro mladou inteligenci. Dnes divadla dělaná skutečně studenty téměř neexistují. Ono studentské, otevřené, alternativní divadlo se hraje v různých kulturních domech, různými lidmi, v naprosté většině ne studenty. A o tom nás přesvědčil letošní START. (START — Každoroční celopolský festival na který se mohou přihlásit pouze debutující studentská divadla. Po přerušení rokem 1981 začal START probíhat znovu až v roce 1985. Pozn. I. K.) V 70. letech bývalo 70–80 divadel v situaci debutu. V roce 1988 se z celého Polska přihlásilo jen 30 souborů. A z nich byla skutečně studentská divadla jen dvě. Zbytek bylo divadlo hrané v kulturních domech nestudenty. V 70. letech šlo o autorské divadlo s vlastními texty. Nyní se většinou užívalo adaptací prozaických textů. To je také významné. Ten zbytek lidí, který se ještě zabývá divadlem, užívá takovéto protězy. Nestaví na vlastním hlase; hledají pomoc v tom, co už bylo řečeno.

IWONA: Pro nás je nepředstavitelné mluvit ke dnešku slovy někoho, kdo prožil svůj život jinde, v jiné době, v jiných souvislostech.

MARIUSZ: Tím si totiž vyražejí z rukou vlastní trumf. Když se objeví Witkiewicz, Mrozek, ztrácí se autentičnost. Ztrácí se můj hlas, má slova, která, i když se nepovedou a mají formální nedostatky, jdou

Teatr Snów Gdańsk



ze mě a jsou proto přesvědčivá a věrohodná.

IWONA: To, co zbylo divadlu, je hledat následky a souvislosti 80. let, výjimečného stavu, jednoho z hlavních důvodů, proč jsou lidé takoví, jací jsou, nechce se jim nic dělat, za nic bojovat... Agitka a politický plakát 70. let už nemají co říct, protože fakta jsou jasná. Co zbývá, je popis souvislostí společenské situace.

MARIUSZ: Máme méně iluzí než ti před námi. Možná také proto, že se nám hůř mluví.

MARIUSZ: A to je pro tvorbu nebezpečné. Ve studentském divadle šlo vždy o to, o čem se mluví, a ne jak se mluví.

RYSZARD: Studentské divadlo si tak postupně vytvořilo novou poetiku. A část této poetiky byla dokonce přejata profesionály. Na druhé straně dnešní „studentské divadlo“ nejenomže nevytváří vlastní novou poetiku, ale velmi často využívá prvků a postupů profesionálního divadla. A proto je to všechno takové uhlazené, správné, škrobené, akademické... Dříve se stávalo, že mnoho divadel bylo formálně

studentského divadla: T. Bradecki, J. Wisniewski...

● **To je právě zajímavé. Pro mne je nepředstavitelné, že by se u nás v repertoárovém divadle kukátkového prostoru inscenovaly takové věci, jako například Wisniewského Koniec Evropy...**

MARIUSZ: To už je jen prázdná forma. Je to takový větší posun, protože tohle

studentského divadla?

RYSZARD: Ale zdůrazňuji, že to je menšina, že divadel a diváků je méně, takže pracujeme s menším dosahem a vlivem, na mnohem menší ploše. Studentské divadlo 70. let bylo daleko více zintegrováno.

MARIUSZ: Protože skutečně bylo.

RYSZARD: Dnes je navíc zatomizované. Různí lidé a skupiny dělají divadlo odděleně od sebe, bez výměny informací, chybí bulletin, přehlídky, festivaly. My jsme se v tom kruhu 500—1000 lidí znali. Byly Lublinské konfrontace, festival v Lodži, Krakovské reminiscence, Start, tj. čtyři velké důležité přehlídky a kromě toho množství jiných, kam přijížděly a setkávaly se soubory. Nyní zbyly jen Krakovské reminiscence a i ty pomalu upadají, protože jim jde více o zvaní zahraničních souborů než polských. A zase pak z druhé strany: polské soubory nejsou...

● Ale teď jsi vynechal start.

RYSZARD: Jenomže to už není festival debutujících studentských divadel, protože ta nejsou.

MARIUSZ: Řekněme si tedy, že je naprosto nepotřebný, protože není koho ukazovat. Dnes už prostě studentské divadlo neexistuje.

RYSZARD: Ano, tak by se to dalo brutálně říct.

MARIUSZ: Jsou jen ojedinělé soubory, které ale společně netvoří zvláštní jev.

RYSZARD: Kromě toho samozřejmě existuje ochotnické divadlo, ale to je věc takové zábavy pro příbuzné a přátele. Jako u vás hrají Jirásků, u nás Fredra. To vždy bylo a je na okraji hlavního divadelního proudu.

IWONA: Ve studentském divadle byla autentická výpověď hodnotou samou o sobě, a to hodnota nadřazená. Obecně dnes panuje taková tendence, že divadelníci, protože si vypůjčují hotové texty, se spíše soustřeďují na formu.

špatných, mizerných, ale to vyplývalo právě z jejich hledání. Byla velice špatná a velice dobrá divadla. Dnes těch mizerných mnoho nenajdeme, ale nenajdeme taky významná. A ta, která jsou, to jsou pouze pozůstatky 70. let. Například Grupa Chwilowa.

MARIUSZ: Ti už nemusí hledat, protože někam došli. Zlé je to, že dnes není, kdo by hledal.

● Které jsou tedy existující kvalitní soubory studentského divadla?

RYSZARD: Je to jen pár dinosaurů, jako zmíněná Grupa Chwilowa, nebo Provisorium, Akademia Ruchu, která má po dlouholeté přestávce novou inscenaci Kartágo. Z mladších a mladých to jsou Wznioiny, Jan, Snów, Trzeci teatr w drodze, Tako a to je vše. Ještě IR, ale — všimni si — o nich nevíme, jestli ještě existují.

MARIUSZ: Čtyři z nich jsou debut 85. V roce 1986 byl již jen jeden a na pozdější START 87 už všichni zapomněli. Existence většiny divadel končí po jednom, dvou představeních. Mladé divadlo hrané studenty představují tři, možná pět souborů. Musíme si uvědomit, že studentské divadlo bylo v Polsku opravdovou avantgardou, která vytvářela spolu s několika profesionálními scénami vrchol polského divadla.

RYSZARD: Na druhé straně samo repertoárové divadlo je něco mimo, je většinou pokračováním linie měšťáckého divadla 19. stol. Je však třeba říci, že v tom divadle také hrají a režírují lidé, kteří vyšli ze

divadlo se musí měnit, aby ho chtěl vůbec někdo sledovat.

RYSZARD: Vliv studentského divadla na profesionální je nepochybný. Ne však v myšlence, v obsahu, ale ve formě.

● Je velice příjemné zjistit, že nepomýšlíte na takové věci jako je profesionalizace.

RYSZARD: Vypadalo by to sice lákavě, ale my víme, jak skončily profesionalizace studentských divadel. V 70. letech ta nejlepší divadla jako Teatr ósmego dnia (T8D), Kalambur, Stół, Teatr 77 a Akademia Ruchu se stala profesionálními. A my nyní, po letech, vidíme, jak to dopadlo. Stół je komerce na kvadrát, Kalambur je naprosto pod veškerou kritiku a už se o něm ani neví. T 77 je kamenné. Akademia Ruchu existovala několik let, aniž by udělala novou inscenaci a T8D je na Západě. Divadla si myslela, že získají klid pro práci a ekonomické zabezpečení, že se pak budou moci věnovat jen a jen divadlu. Ukázalo se však, že v takových podmínkách divadlo degeneruje a hyne, přestane plnit tu funkci, kterou plnilo původně.

IWONA: Profesionální divadlo vyžaduje kompromisy a to vždy něco stojí.

MARIUSZ: A kdybychom snad chtěli mít diplomy, tak to je pro nás úplně nesmyslné. Na hereckých školách se nemůžeme nic naučit. Nebo se nemůžeme naučit nic z toho, co bychom chtěli.

IGOR KOŠUT
FOTO PAVEL CETL

Milý čtenáři, věz: To není domýšlivost ani kyselá hrozba. To jen tito lidé — snad intuicí? — přesně odhadli záludnosti jak divadelní fabriky, tak herectví odnaučujícího ústavu. Jejich názory představují nejen informaci o polském studiovém divadle, ale především vlastní, autentický postoj odvážných a odhodlaných lidí zhodnocujících divadlem všední den. Ne nadarmo se inscenace Wznioionych nazývala Svátost všedního dne.

PROFESOR CÍSAŘ PŘEDNÁŠÍ

Profesor Císař vykládá. Zapálí si cigaretu a — zatím nestržen proudem svých myšlenek — drží ji celkem způsobně mezi prsty pravé ruky. Rozvíjí myšlenku a jeho levá ruka, dosud klidně spočívající na stole, počíná se pohybovat v drobném okrouhlém gestu, zápěstí se opírá o desku stolu a prsty, pěkně pospolu, opisují kruhy. Věci jsou pěkně uzavřené, mají řád, myšlenky se doslova odvíjejí jedna z druhé a levá ruka profesora jim pomáhá, aby stačily zvyšujícímu se tempu. Ještě pár vět a nastane chvíle, kdy jedna ruka už to nezvládne. Cigareta je v půli udušena a pravá ruka přichází na pomoc levé. Pravá hledí a urovnává, co levé vyčnívá z jejího oblého tvaru, a levá zase popraví pravou, jenomže najednou se myšlenky propletou a ruce nemohou dál už spolupracovat, staví se proti sobě, prsty se proplétají a prof. Císař hovoří o čemsi statickém. Ruce má zatáté, už jim běhají klouby, cítíme, jak se to nehýbe, to, o čem vykládá, téměř tím trpíme, něco se musí stát. Profesor hovoří o oné statickosti, ale jeho ruka už věští, že přijde změna, myšlenka sice ještě vázne v předešlém problému, ale ruce už se rozpojily, už jenom palce se teď dotýkají a ruce jedou mílně, a pravá proti levé a pěkně nám to zapadá do sebe, ta chvíle napětí se nám vyplatila, tak to má být, všechno je systém a ten nás nám zaplatpánbu funguje. Je důvod k zapálení další cigarety.

Srovnáme si, co o věci víme. Profesor Císař velkoryse klade myšlenky na desku stolu před sebou, klade je shora dolů pravou rukou, odleva doprava a každou ještě trochu uhladí. Náš stůl je krásně prostřen myšlenkami, usmíváme se, i profesor se usmívá. Jenomže čistě uklizený stůl není místem, kde by prof. Císař nadlouho setrval. V nestřeženém okamžiku chytí levou rukou v letu problém a vyše ho kupředu prudkým vystřechem paže s prsty namířenými dopředu z dlaně ven a přímo proti nám. Jsme trochu zaskočení a pan profesor vstává, zhasí cigarety a druhou rukou loví poslepu v krabičce novou. Od této chvíle bohužel nevíme, co nám říká, protože všichni s hrůzou pozorujeme, jak přibližuje plamínek zapalovače k filtru cigarety a nevíme, co dělat. Profesor Císař právě hromovým hlasem zápolí s některým z pravidel literárního díla, křičí na nás o ryzi prostotě rafinovaných dramatických metod a nezáleho přerušit větu a nabrat dech, a to kdyby teď udělal, asi by v tu chvíli padl zasažen božím bleskem. To vědomí ho chrání, takže po dlouhé, nekonečné chvíli přece jen zapalovač sklopne. Celou tu dobu drží cigaretu v ústech, přece se papírek musí rozmočit a na jazyk se musí dostat kousek tabáku a tím se na to přijde... Profesor Císař je mistrem nečekaných řešení. Vynadá cigaretu, nabere dech, škrtne zapalovačem, jenže je zasažen perfektní formulací, cigaretu teď úplně odhodí a láskyplně hledí pravou rukou temeno, pod nímž se ona formulace zrodila. Jaká že to byla? Konečně si ji můžeme vyslechnout, protože profesor si bere z krabičky úplně jinou cigaretu a její správný konec si zapálí.

Jsme v polovině dnešní cesty za poznáním. Zatímco my jsme s hrůzou sledovali profesora kouzla s cigaretou, on jakoby nic se dobírá jádra věci. Teď si ho drží v levé ruce jako jablíčko, jádro věci mu pěkně leží v dlaní, ze všech stran chráněno polorozevřenými prsty. Zavírá oči, ale my za nimi čteme složité struktury literárního díla, náš upřený pohled zřejmě profesora ruší, a tak si oči zakryje ještě dlaní a druhou rukou prudce odstrkuje myšlenky, které sem teď nepatří. Držíme se jádra věci! A teď je po nás hodil! Nic není skončeno, profesor Císař rozvíjí, teď už vstojí, své prvotní, mírné, okrouhlé gesto ruky, rozkošatí po nás delší celé paže a kola jeho systému se roztáčejí ve velkolepé souhře. Profesor proniká do skrytých koutů problému, vynáší další hlediska a směle hypotézy oběma rukama až odkudsi z vlastních útrob a doslova je vrhá proti nám. Hází po nás netušenými možnostmi se všim zkušeneho vrhače kamení a jeho vítězný pokřik rozechvívá okenní tabulky.

Ale dost. Je třeba pracovat ukázněně. Profesor Císař velitelským gestem svolává poplašené myšlenky a zabodává shora ukazováček do desky stolu, aby jim ukázal, kde je jejich místo. Odleva doprava, tady, tady a zde. Minulá cigareta kdesi

POZOROVÁNÍ

marně vyhořela, zapaluje si tedy další — pátou, šestou? — a kreslí do vzduchu pravoúhlé tvary, neb vše je řád. Jenomže kampak v umění s pravým úhlem, a tak přece jen nakonec pravá ruka zase chytí levou, zklidní ji pěkně vpředu před tělem a zase opisují jedna kolem druhé okrouhlé, klidné, uměřené tvary. Profesorův hlas se ztiší, cigareta klidně, rovnoměrně hoří, je konec výkladu.

ALENA ZEMANČÍKOVÁ

■ Úvod

Cyklos článků, z nichž první zde otiskují, bude mít jediné téma. Tímto tématem budou procesy, odehrávající se při **vytváření textu**; mám přitom na mysli takový text, **kterému lze přisoudit jisté umělecké kvality**. Jinak řečeno, půjde o rozbor procesů, které jsou předpokladem určité tvořivé výpovědi. Podobný rozbor může zajímat především čtenáře, kteří se o takové texty sami pokoušejí. Snad bude užitečný ale také těm, kdo s těmito texty přicházejí do styku jako jejich posuzovatelé; posuzovatelem je ostatně každý vnímatel.

Podkladem rozboru bude vždy nějaký konkrétní **literární text**. Rozbor sám však nebude zaměřen na specificky literární problematiku, ale na **obecnou problematiku uměleckého tvoření**, zejména v oboru dramatických umění. Z nejlustnější povahy každého uměleckého tvoření totiž vyplývá, že je vždy výsledkem nejenom **speciálních**, ale především **obecných tvořivých schopností**; na ně bude tedy každý rozbor zaměřen především.

Rozebírané texty vznikly většinou v semináři dramaturgické tvorby na divadelní fakultě Akademie múzických umění. To má vzhledem ke sledovanému cíli nesporné výhody. Jedna spočívá určitě v tom, že nemůže jít o žádné strašení všeobecně uznanou genialitou: uměleckým tvořením se s prospěchem — a nejenom pro sebe — může zabývat každý, v kom jsou alespoň zárodky příslušných schopností. I když se nestane geniálním — nebo aspoň profesornálním — umělcem, může tak přispět přinejmenším ke kultivaci vlastní osobnosti a jejího vztahu ke světu.

Další výhoda vybraných textů se týká takřikající věrohodnosti samotné analýzy; v tomto případě ji podniká pedagog, tj. někdo, kdo je aspoň do jisté míry informován — „důvěrně“ informován —, jak rozebírané texty vznikaly: jednak zadáním příslušného úkolu určitým způsobem ovlivnil jejich zaměření (a tedy i zaměření analyzovaných procesů), jednak měl vždycky příležitost o nich (a někdy i v průběhu jejich vzniku při probírání jednotlivých variant) s jejich autory hovořit.

K prvnímu rozboru poslouží současně otiskovaný text Aleny Zemančíkové **Profesor Císař přednáší**. Úkolem bylo podat popis chování známé osoby (rozumí se osoby známé všem účastníkům semináře, aby mohli porovnat podaný popis s vlastní zkušeností). Odevzdán byl v tomto případě rovnou konečný text.

■ Vnímání, představivost, senzibilita

Úkol, při jehož plnění tento text vznikl, byl zadán v rámci rozvíjení **pozorovací schopnosti**. O významu rozvíjení pozorovací schopnosti při pěstování uměleckého talentu mluvil jak Stanislavskij, tak Brecht i Ejzenštejn (kromě nespočtu dalších). Při kultivaci schopnosti pozorovat v rámci umělecké výchovy nejde přirozeně jen o to, aby se posluchači naučili **všímát si** toho, co se kolem nich děje, ale také o to, aby to dokázali tvůrčím způsobem uplatnit.

Schopnost všimát si je součástí umění **vídet**. Vidět nemusí být zdaleka totéž co **dívat se**: víme, že je možné se dívat a přitom vůbec nic nevidět. V běžném životě se díváme a nevidíme, když nám pozorovaný předmět nic neříká z hlediska našich zájmů a potřeb. Potřeby nebývají ovšem jen „praktické“, z tohoto hlediska rozlišujeme **účelové** a **estetické** vnímání. Na rozdíl od pozorování předmětu za nějakým praktickým účelem nesleduje estetické vnímání žádný účel: pozorování daného předmětu nebo jevu nám v tomto případě prostě přináší jistou libost.

Od estetického vnímání je nutné odlišit i **umělecké** vnímání, které se na rozdíl od estetického vyznačuje větší mírou tvořivé aktivity. Elementy tvořivosti obsahuje pochopitelně každé vnímání: pozorujeme-li předmět za nějakým účelem, v duchu

A PROŽITEK

s ním určitým způsobem „zacházíme“, doplňujeme si viděné na základě zkušeností a znalostí dalšími daty, umožňujícími nám vidět předmět v dané, ale i v dalších možných podobách. Z tohoto hlediska je každé vnímání spojeno s **představivostí**. Umělecké vnímání má s estetickým společné to, že není účelové; představivost se při něm uvolňuje v souvislosti se specifickým druhem prožitku.

Zatímco při estetickém vnímání se tento prožitek rovná jistě libosti, při uměleckém vnímání jde o prožitek mnohem komplikovanější. O tom, vznikne-li vůbec, rozhoduje stupeň naší **senzibility**: bez zvýšené senzibility je jakékoli umělecké vnímání nemyslitelné. Při rozvíjení schopnosti pozorovat v rámci umělecké výchovy jde tedy nejenom o kultivaci schopnosti dívat se, ale i schopnosti **pocítovat**. Základem úspěšnosti popisu Aleny Zemančíkové je bezesporu to, že chování, které popisuje, nevnímá jen jaksi z vnějšku a chladně „objektivně“, ale že ho dovede „spoluprožít“, a to přímo fyzicky.

■ Pojmenování a fyzický prožitek

Profesor Císař v popisu A. Zemančíkové „veľkoryse klade myšlenku na desku stolu“ a „každou ještě trochu uhladí“; jeho pravá ruka „urovná, co levé vyčnívá z jejího oblého tvaru“, levá ruka chytá zase na jiném místě „v letu problém a vyšle ho kupředu prudkým vystřením paže s prsty namířenými dopředu“ přímo proti posluchačům; jinde profesor drží jádro věci „v levé ruce jako jablíčko“ či naopak „rukou prudce odstrkuje myšlenky, které sem teď nepatří“, a jádro věci po posluchačích „hodí“ — nebo „vynáší další hlediska a směle hypotézy oběma rukama až odkudsi z vlastních útrob“ atd. Všude v textu se tak pozorované gesto uvádí ve vztahu k předpokládanému myšlenkovému pochodu, jehož výsledkem jsou pronášená slova; sama promluva se necítuje a podstata myšlenkového procesu je vyjádřena právě popisem pedagogovy gestikulace.

Fyzický pohyb uvádí tedy Zemančíková do vztahu s pohybem myšlenek; chování je prezentováno jako **výraz** duševních pochodů. Autorka samozřejmě slyšela příslušný výklad, který nám zamlčuje, protože není v daném kontextu důležitý (až na dva tři profesorovy klíčové termíny), ale sám tento slovní výklad by jí nepomohl pochopit podstatu profesorovy gestikulace, kdyby v představě přímo neprožila myšlenkový zápas, kterého se účastní i profesorovo tělo: pozorované pohyby nejsou jen doprovodem či vnějším vyjádřením, ale přímo spoluúčastníkem duševních pochodů — a pochopitelně i spoluúčastníkem komunikace s posluchači, na které profesor své myšlenky, vyjímáné „oběma rukama až odkudsi z vlastních útrob“, „háží“.

Poslední citované slovo je charakteristické: obsahuje metaforické přirovnání profesorova gesta k úkonu, který toto gesto v zárodku obsahuje; sám přenesený význam užitého slova se tím způsobem vrací ke svému prvotnímu významu. Jde vlastně o realizovanou metaforu; realizuje se zde (tj. užívá v původním reálném významu) výraz, který má podobné jako tolik jiných (**chytám** se možnosti, **uhlazuji** rozpory, **probodávám** někoho pohledem) konkrétní fyzický původ, jehož prvotní smysl je doslova gestický.

Je jasné, že podobný způsob pojmenování přímo vyplývá z fyzického prožitku. Tento fyzický prožitek se zde uplatňuje hned dvojnásobně: jednak se jeho pomocí čte smysl pozorovaného chování, jednak se zvolené pojmenování opírá o fyzické citění samotných slov, jejichž konkrétní gestický význam se už běžně nepocituje. Fyzický prožitek se realizuje ovšem jen v představě; představivost, o kterou jde, je zvláštního druhu: nejlépe ji snad můžeme nazvat **psychomotorickou představivostí** (taková psychomotorická představivost se projevuje i u televizního diváka fotbalového zápasu v okamžiku, kdy pohnou hlavou, protože si přeje, aby pozorovaný hráč vystřelil na branku).

Psychomotorickou představivostí musí disponovat jak herec a režisér, tak spisovatel: zatímco v prvním případě (u herce) je tvůrčí aktivita zaměřena na to, udělat v příslušné situaci příslušný pohyb, u spisovatele se tato tvůrčí aktivita realizuje odpovídajícím pojmenováním (slovním vyjádřením); režiséra inspiruje fyzické citění situace k adekvátnímu umístění postav v prostoru a takové organizaci jednání herců, aby této situaci

odpovídalo (přitom může režisér herci pomoci i nápověd v podobě vyjádření předpokládaného duševního hnutí postav jazykem gestických termínů, jejichž citění je tak důležité pro spisovatele).

■ Od pozorování k smyslu

Umělecké citění objevuje v podobě reálně existujícího předmětu ještě něco jiného, co nevyplývá jenom z této **objektivně** dané podoby, ale i z vnímatelových **subjektivních** duševních procesů, pozorováním předmětu inspirovaných. Tak je to i v popisu Aleny Zemančíkové: její text neregistruje jen rysy profesorova chování, ale rozvíjí data získaná pozorováním na základě spoluprožitku v **obrazu zápasu**, který se odehrává před očima posluchačů a v jehož závěru nechybí ani vítězný pokřik.

Zemančíková popisuje zápas pedagoga s látkou, kterou chce posluchačům vyložit; tento zápas je schopna v pozorovaném chování rozeznat pomocí představivosti, uvolněné vlastním spoluprožitkem a živou zkušeností z vlastních podobných zápasů, podnikaných v úsilí dobrat se „jádra problému“ a o svém stanovisku někoho přesvědčit. Popis nepředstavuje jen **vyobrazení** konkrétního chování jednoho pedagoga jako přednášeče, ale stává se **obrazem** podobných zápasů vůbec: tento obraz si z popisu konkrétních detailů profesorovy gestikulace i z dalších údajů o jeho chování včetně komické epizody s cigaretou skládáme vlastně při vnímání textu sami — což je ovšem možné jen proto, že všechna popsána data apelují na naši vlastní představivost, mobilizovanou spoluprožitkem, ke kterému nás autorčiny výrazové prostředky vybízejí.

Pozorný čtenář si jistě všiml rozlišení **vyobrazení** a **obrazu**, na které ho chci při této příležitosti upozornit. S tímto rozlišením přišel Sergej Ejzenštejn, který tak současně zdůraznil tvořivou povahu vnímání uměleckého díla, spojujícího jednotlivé záběry (vyobrazení) v jistý celek: v celek jehož **smysl** je širší a hlubší než součet významných jednotlivostí. Tento smysl není totiž v uměleckém produktu dán bezprostředně, ale teprve **vzniká** ze všech daných smyslově názorných jednotlivostí díky jejich specifickému spojení v příslušném textu (jímž může být samozřejmě jak literární text, tak divadelní inscenace nebo film).

To znamená, že smysl díla s danými smyslově názornými daty sice souvisí, ale není v nich přítomen přímo: text k němu jen poukazuje, a i když to činí s velkou naléhavostí, sám tento smysl se ustavuje vždy znovu až v procesu recepce díla a může být **formulován** teprve na základě příslušné **interpretace**. Taková interpretace textu bude vždy ovšem ochuzena o jeho smyslovou naléhavost, která umožňuje, aby byl při vnímání díla — a to i bez jakékoli intelektuální interpretace — skutečně **prožit**.

Tak se za popisovaným **předmětem** i v textu Aleny Zemančíkové objevuje skutečné **téma**. Téma můžeme obecně definovat jako verbalizovatelný (dodatečně slovně vyjádřitelný) smysl. V daném konkrétním případě se dá s komickou nadsázkou formulovat i jako zápas řádu s chaosem: ne náhodou se při jeho popisu představa vyplývající z použití termínů jako systém či struktura ocitá v opozici k představě pračlověka vrahajícího kamení. Ustavení daného smyslu tak souvisí nejenom se samotnými **objektivně** danými (odpozorovanými) detaily, ale i s jejich svérázným **subjektivním** rozvinutím.

Toto subjektivní rozvinutí není v daném případě odmyslitelné od autorčina **dramatického citění**, kterému se věci jeví ve vzájemném napětí, tj. ocitají se proti sobě jako různé možnosti; proto jako by byla v textu stále přítomna otázka, co teď — tváří v tvář problému, který si vytyčil, i přítomným posluchačům — hrdina udělá. Protichůdné možnosti jsou přitom předváděny jak postupně (při výjevu s cigaretou, kterou si dá do úst nejdříve nesprávným a pak správným koncem), tak najednou (v rozdílnou práci pravé a levé ruky v prvním odstavci); přitom nechybí samozřejmě ani momenty zastavení, které je jednou vynuceno (mysl jako by se nemohla pohnout z místa) a jindy je výsledkem dosažené rovnováhy (viz samotný závěr prvního odstavce).

Mluvím o postupu od detailu k podstatě a od předmětu k tématu; obojí představuje jen dvě stránky téže věci: podstata se v uměleckém textu rovná jeho smyslu. Ustavení tohoto smyslu je přitom vždycky závislé na subjektivním prožití nějakých objektivních dat: jen takové subjektivní prožití zaručuje uměleckému textu, vznikajícímu na jeho základě, možnost dobrat se podstaty pozorovaného dění, které by nemělo žádnou **obecnou** platnost, kdyby při veškeré podobnosti všem podobným procesům nebylo podáno s takovou schopností všimnout si toho, co zakládá jeho neopakovatelnou **individuální** podobu.

JAROSLAV VOSTRÝ

CHARAKTERY (nebo též obory) jsou v divadelnictví pojmenování pro typické, zcela určitě vyhraněné představitelské vlastnosti, pro ten který model řídící určitou roli, postavu hry. Zejména v době rozvoje divadla v 18. a 19. století psali dramatictí autoři jednotlivé postavy kusu podle jakéhosi ustáleného receptu, klíče, a tak se i herci vybírali a specializovali na různé „obory“ podle své vizáže, dovednosti atd. Takovým základním typům se říkalo „charaktery“ a herci byli přijímáni do divadel jako ustálené typy. Byli mladokomici a starokomici, intrikáni, bonviváni, naivky, milovníci, milovnice, komické staré, charakterní otcové atd. V podstatě to byla soustava figur komedie dell' arte, kde bylo divákovi okamžitě jasné, jak bude vystoupivší persona jednat.

CHIRONOMIE (řec.) umění hovořit pohybem rukou, vyspělé v antickém divadle, též u orientálních národů.

CHLĚB A HRY (čili latinsky „panem et circenses“): do těchto slov shrnul požadavky římského proletariátu satirický básník Juvenalis (asi 50 — 127 n. l.). Byla to ovšem spíš politická zásada římských státníků, kteří rozdělováním mouky a pořádným her odváděli pozornost lidu od veřejných problémů.

CHŮR byl ve středověkých kostelích vyvýšený prostor okolo hlavního oltáře. Tento název byl přenesen ze starého Recka, kde chór měl dva významy. Jmenovalo se tak místo, vyhrazené pro skupinu tanečníků a pěvců, a zároveň to bylo označení souboru zpěváků, zpočátku přednášejících dithyrambů. Později, asi v 6. — 5. stol. př. n. l., vystupoval chór (sbor) jako jedna z hlavních složek dramatického umění, doprovázel svůj přednes tancem a rozličnými rytmičnými pohyby. Původně měl dvanáct členů čili choreutů, za Sofokla patnáct a v komedii dokonce 24 členů. Zprvu přednášel lyricko-epické písně, ale jak se začalo tvořit drama a objevil se první herec, sbor se stal jeho partnerem na scéně. Teprve když se počet herců zvýšil na dva a tři, stal se chór jakýmsi komentátorem děje, líčil prehistorii postav a do samotného děje už víceméně nezasahoval. Vedoucí sboru se nazýval koryfaioles, řídil nástupy, tance i zpěv sboru a jeho ústy oslovoval hlavní postavy kusu. Herci používali masek, zatímco chór vystupoval bez masek, zato si potrpěl na kostýmy, zvlášť zhotovené pro každou hru. Představovaly stylizované koně, žáby, ptáky, satyry. Při slavnostech dionýsiích byli voleni z řad bohatých lidí tzv. choregové, jejichž úkolem bylo obstarat sbor, zařadit s ním potřebné nastudování písní a tanců, sehnat zkušebnu, kostýmy atd. Zato byli pak oslavováni spolu s autorem hry a jejich jméno bylo vryto do čestných nápisů. Ve 4. stol. př. n. l. začalo těžiště her víc a víc přecházet na herce a chór ztrácel na významu, stával se spíš rušivým živlem, protože odváděl pozornost diváků. Dnes je sbor součástí hudebního divadla.

CHOREOGRAFIE (řec. chorea — tanec, graphein — psát) je původně záznam tance různými značkami. Původně se jednotlivé taneční či baletní kroky zaznamenávaly písmeny, jak ukazuje např. ručně psaná taneční kniha Markéty Rakouské z 15. stol. Poté se užívalo pro záznam kroků, obrátů,

skoků atd. linek, jak ukazuje např. Feuilletova učebnice z r. 1700. Choreograf byl tedy osoba, která zapisovala tanec, byl to však vždy umělec, který tanec, balet, vytvářel. Dříve se mu říkalo baletní mistr. Vypracuje balet a nacvičí jej se souborem.

IBRAHIMBEKOV Rustam (1939), sovětský dramatik, původem z Ažerbájdžánu, jehož kolorit je typický pro Ibrahimbekovy hry, které rázovitým způsobem řeší současné problémy. Hry: Žena za železnými dveřmi, Jako lev, Svou cestou atd.

IBSEN Henrik (1828—1906), norský dramatik, jehož dílo výrazně ovlivnilo evropské divadelnictví. Až do svých 38 let musel bojovat s nedostatkem peněz a nedůvěrou nakladatelů. Upozornil na sebe první hrou Catilina (1850), psanou blankversem a zabývající se antickým námětem. Brzy nato se stal dramaturgem v Bergenu, později v Kristianii; měl za povinnost napsat každoročně pro divadlo hru. Prvá dramata čerpají námětově ze severských ság a kloní se k romantismu (Nápadníci trůnu, 1863). Ibsen však poznává rozporuplnost domácího prostředí a začíná se zabývat důsledky, které buržoazní výrobní vztahy zanechávají na morálce a vzájemných lidských vztazích. V šedesátých letech odjíždí z Norska do ciziny a vrací se až r. 1891. Napsal celou řadu her, analyzujících příčiny morálního rozpadu hodnot v kapitalistické společnosti; stál na pozici individualistické a stavěl proti pokřivenému světu osamocené rebely, bouřící se proti danému stavu. Hry: Brand, Peer Gynt, Spolek mladých, Opony společnosti, Nora, Strašidla, Nepřítel lidu, Divoká kachna, Rosmersholm, Paní z námoří, Hedda Gablerová, Stavitel Solness atd. Jsou psány přísnou, strohou řečí a pečlivě dramaticky konstruované.

IDENTIFIKACE (lat. idem — totéž, facere — dělat), ztotožnění; podle aristotelské teorie tragédie je úlohou divadla napodobením hrůzy a soucit budících jevů vyvolat v divákovi odpovídající hnutí mysli. Tyto emoce vznikají v divákovi následkem jeho ztotožnění s emocemi jednajících osob. U Aristotela vede identifikace s tragickým hrdinou k pasivnímu soucitu (proti osudu je jednání nesmyslné). Lessing naopak vyvozoval aktivizaci diváka ve snaze změnit sudbu, svět. Brecht zase jde proti identifikaci, sleduje princip odcizení, aby vzbudil u diváka kritický postoj, nicméně používá v některých hrách obou principů.

ILUZIONISTICKÉ DIVADLO, iluzionistická scéna, snažící se podrobnou, naturalistickou výpravou vzbudit dojem skutečnosti (opakem je scéna symbolistická). Iluzionistickým divadlem lze rovněž nazvat jevištní efekt, předstírající neuvěřitelné, nemožné úkazy, např. zmizení osoby. Černé divadlo působí na tomto principu. V divadelní historii nacházíme tezi, že iluzionistické divadlo je označení měšťanského divadla v letech 1750—1910, protože se pokoušelo předstírat realitu, ale jako označení epochy je nelze akceptovat. Konečně se tohoto pojmu používá jako protikladu vůči teorii epického divadla.

INDICKÉ DIVADLO patří mezi nejstarší a nejvšestrannější divadelní kultury na světě; vznikalo ve 14 odlišných, vlastní tradice

vlastních jazykových areálech, ale je poutáno jednotou, vyvěrající z hinduistické civilizace a společné sanskrtské kultury. Tradice indických mystérií sahají až dva tisíce let nazpět, v textech z 5. až 1. stol. př. n. l. jsou zprávy o kočovných divadelních společnostech a kejkličích. Rovněž loutkové divadlo vzniklo v Indii v pradávných dobách. Klasické sanskrtské drama, klasická forma staroindického divadla se ukazuje ve 2. stol. př. n. l. ve spise o poetice a práci divadla, zvaném Natjašastra. Z té doby jsou i zlomky her. Samostatné divadlo bylo výronem aristokratické elitní kultury a s ní také upadlo. Nová fáze indického divadla začala až v 19. stol. Do té doby nebyly v Indii divadelní budovy, soubory ani hry. R. 1795 založil ruský indolog Lebedev v Kalkatě všeobecně přístupné divadlo, kde se hrály anglické hry v bengálském překladu. První indická hra „Indigo“ od D. Mitry byla hrána r. 1872 v prvním bengálském divadle, vedeném G. Ch. Chosem. Pak byla zakládána divadla i v ostatních regionech.

INTENDANT (lat. vrchní správa) je název, kterého se ještě dnes užívá v řadě zemí pro vrchního ředitele divadla, zejména u velkých divadel. Pokud má na starosti několik divadel, nazývá se generální intendant. Má umělecký i ekonomický dozor. Vedle intendanta může být ještě umělecký ředitel. Dříve býval intendantem jmenován u dvorních divadel např. šlechtic, u městských divadel čelný člen městského zastupitelstva apod. U nás tato funkce od r. 1945 neexistuje.

INTERLUDIUM (lat. inter — mezi, ludus — hra), též intermedium, specifická forma krátkých dramatických vložek, meziher, která vznikla při provozování náboženských her. Interludia či intermedia byly zábavné vsuvky, rozmarné výstupy, vkládané do přestávek mezi jednáními celovečerní vážné hry, ale rovněž do sledu velkých spotečenských setkání, hostin, průvodů apod. Tyto vložky měly pobavit diváky, zatímco bylo třeba v pauze např. přestavět scénu. Jako první dramatik, který vytvořil z interludia samostatnou krátkou světskou komedii, se označuje John Heywood. Na tudorovském královském dvoře byla až do doby panování Marie I. zv. Kravé (1553) zaměstnávána zvláštní skupina čtyř až pěti herců, zvaná Herci královských interludií. V italském renesančním divadle nabývaly tyto vložky neziřka velkých rozměrů (chór, balet, ohňostroj), v baroku hlavně v operách. V Německu to byly komické vložky v pauzách vážného dramatu (Pickleherring, Hanswurst), ve Španělsku entremés mezi akty komedie, většinou krátké burleskní scénky s komickými situacemi ze života lidu.

INTRIKA (lat. intricare — působit nesnáze), pikle, pleticha, lest, kterou se má překazit přirozený, správný a spravedlivý běh věcí. V dramatu rozumíme pod intrikou okolnosti, přivozené buď bez vědomí jednajících osob tedy zvnějšku nebo s jejich vědomím. Jímí má být porušen normální, klidný chod děje, hlavní osoby přelstěny nebo oklamány, vedeny k činům jim jinak vzdáleným, nebo do zvláštních situací, ve kterých se budou muset tak či onak osvědčit. Ve veselohře bývá intrika cílem sama sobě a vede k rozmarným

situacím. Charaktery osob stojí až v druhé řadě. Moderní kusy se spíše kloní k psychologii a intriky ustupují do pozadí.

IONESCO Eugène (1912), rumunsko-francouzský dramatik, žijící od r. 1945 trvale v Paříži, vedle Adamova a Becketta spoluzakladatel absurdního divadla; vyslovil zásadu, že svět je nepoznatelný a nezměnitelný a odmítl veškeré „ideologické“ divadlo. Jeho hry, většinou aktové, ukazují hlavně formou grotesky odcizení člověka a nemožnost komunikace a nějakého společenského pokroku. Z významných her si jmenujeme např. *Lysá zpěvačka*, *Zidle*, *Nosorožci*, *Král umírá*, *Hlad a žízeň*, *Macbett*.

JAPONSKÉ DIVADLO vznikalo podobně jako divadlo na celém světě z kulturních tanců a obětích ritu. Nejstarším divadelním projevem je kagura, typ taneční pantomimy před oltáři na paměť mrtvých, provozované muži v dřevěných maskách. Začátkem 7. stol. se objevuje nový druh divadla, gigaku, podobné dionýským zpěvům a tancům. Po něm následuje tanečně pantomimické divadlo bugaku, které se udržuje dodnes; vystupuje se v něm bez masek. Z Číny přichází v 8. stol. sangaku, kejklířská hra s akrobatickými prvky. Od 11. do 13. stol. rozkvétá sarugaku, kde artistické prvky ustupují fraše a parodickým dialogům. Divadlo už nabývá forem, jimž se říká „nó“, tj. umění. V 16. stol. vzniká divadlo kabuki. Název znamená módní válečnický úbor, dlouhé bílé roucho, šátek na hlavě, kryjící dolní část obličeje, dva meče za opaskem. V tomto kroji první slavila neobyčejné úspěchy chrámová tanečnice O Kuni, její služku však představoval muž. R. 1652 vláda zakázala vůbec hrani divadla, v němž vystupovali společně muži a ženy, příp. skupiny prostitutek apod. Divadlo „nó“ dostalo přísná pravidla, ve kterých ustrnulo. V 18. stol. rozkvetlo divadlo kabuki. Tradiční japonská divadelní odvětví se octla v krizi po otevření hranic r. 1868 a musela bojovat s pronikajícím moderním evropským divadlem, se kterým se pokoušelo vyrovnat divadlo shingeki (nové divadlo), které se po r. 1945 nezávisle rozvíjí vedle tradičních klasických forem nó, kyogen, kabuki, bunraku.

JARRY Alfred (1873–1907), francouzský básník, dramatik a žurnalista, jehož heslem bylo „šokovat měšťáky“. Už jako student si vymyslel postavu „Otce Ubu“, groteskního, žravého, pupkatého grobiána, jakousi esenci měšťáctví, kterou se pak zabýval ve svých komediích (*Král Ubu*, *Paroháč Ubu*, *Spoutaný Ubu*, *Ubu bez mozku*), pohybujících se na hranicích reality a absurdity a pronásledujících lidskou hloupost, předsudky a pašourství. Vynul tzv. filozofii patafyzickou, vědu imaginárních řešení, zabývajících se příbuzenstvím a vzájemnými vztahy výjimek. Po II. světové válce založili Jarryho obdivovatelé Collège de Pataphysique s kombinovanými stanovami; jejími členy byli např. Ionesco, Boris Vian, Jean Dubuffet.

JEDNOTA MISTA, ČASU A DĚJE je obrat který se často vyskytuje v divadelních pojednáních; jeho tvůrcem měl být řecký filozof Aristoteles, který se ve spise *Poetika* pokusil stanovit systém formy a funkce tragédie. Pravděpodobně pojednal též o komedii, ale tento díl jeho spisu se nezachoval. Kniha byla polemikou s názory filozofů Platóna a Sokrata na umění. Aristoteles se především zabýval dílem básní-

ka Sofokla, které považoval za vrchol dramatické tvorby. Ovšem idea oněch tří jednot byla vykonstruována teprve v 17. a 18. stol., kdy byly Aristotelovy spisy znovu objeveny a povýšeny na estetické zákony. Aristoteles totiž míní, že děj hry má být jednotný, ucelený a jediný, bez vedlejších zápletek a odboček. V jedné poznámce pak uvedl, že Sofoklov hry se odehrávají během 24 hodin. Odtud vznikl požadavek, aby divadelní hra neměnila čas děje, jeho místo a jeho téma. Po jistou dobu se tato zákonitost přísně dodržovala.

JEZUITSKÉ DIVADLO, divadlo provozované řádem Tovaryšstva Ježíšova, čili jezuitů během cca 200 let (1550–1773) se prakticky vyvinulo ze školského divadla, hraného latinsky na konvikčních školách. Řád, založený bývalým španělským důstojníkem Ignácem z Loyoly, byl vlastně bojovou jednotkou katolické církve proti reformaci. Byl výtečně organizován a disponoval vzdělanými a politicky dobře orientovanými lidmi, kteří brzy poznali, jak mocným činitelem v působení na lidi a jejich smýšlení může být veřejné médium—divadlo. První představení jezuitského divadla se konalo r. 1555 ve Vídni a už tento začátek prošel ohromnou výpravou. Celá koncepce jezuitského divadla spočívala v myšlence, že víra katolická musí být posílena a nepřítel potřen, a to jakýmkoli prostředky (které světi účel). Proto se jezuité chopili všech divadelních možností a rozvinuli je s nebyvalou barokní nádhrou. Postupem doby upustili i od latiny a předváděli hry v jazyce diváctva. Obdivuhodná byla výprava. Jezuité vymysleli a zdokonalili jevištní mašinérii, takže byli s to inscenovat hry v takovém výtvarném podání, že musely diváky strhovat. Na jevištích létali andělé a démoni, zuřily požáry a potopy zaplavovaly krajinu, odehrávaly se tu bitvy, vozy a koně se řítily přes scénu, odhalovalo se celé nebe a peklo. Jezuité nezaváhali před použitím opery, baletu a dokonce i „kalhotkových“ rolí. Odstanili dosavadní zvyk, aby ženské role hráli mladíci, a dokonce sěřovali naopak role mladíkům ženám. Největší jezuitský dramaturg a autor P. Nicolaus Avancinus (1611–1686) pochopil, že tyto jevištní atrakce zvyšují působivost a přitažlivost divadla pro široké masy. Po dobu dvou set let bylo jezuitské divadlo nejsilnějším hnutím divadelních dějin moderní doby. Zajímavé je, že fratres používali nadále studenty, neplatili záře, výpravu hradily feudální dvory. Dramatik a režisér byli jedna osoba (choragus), obvykle to byl profesor rétoriky. Představení trvala až osm hodin. Nádhra jezuitského divadla se přenesla i na barokní operu.

JIG (džig) byl přídavek, dvaný v alžbětinském divadle po skončení vlastního představení. Zpívaly a tancily v něm tři až čtyři postavy, mezi nimiž nesměl chybět klaun. Texty, psané většinou na melodii známých písní, byly obvykle naplněny žertovnými narážkami na současné události a místní poměry.

JIRÁSEK Alois (1851–1930). Jako dramatik vytvořil A. Jirásek významné a důležité dílo, opřené nejen o podrobnou znalost věci (akribii), nýbrž i naplněné umělecky realistickou, pokrokově demokratickou, optimistickou vírou ve vlastní národ. V roce 1890 překvapil veřejnost svým prvním dramatickým dílem, kriticko-realistickou tragédií ze selského života *Vojnarka*, líčící konflikt mezi majetkem a láskou. Po *Vojnarce* následovala historická veselohra *Kolébka*

a další selské drama *Otec*. Hra *Emigrant* získala na zlomu století ruskou cenu. Život známé české obrozenecké vlastenky vyličil Jirásek ve hře M. D. Rettigová. V r. 1904 byla premiéra historického dramatu *Gero*, líčící osud polabských Slovanů v boji proti germánské expanzi. Poté následovala rozkošná pohádková hra *Lucerna*. Tato hra je snad čítankovým příkladem dramatického postupu a výstavby děje, přičemž je půvabná, lyrická a současně bojovná. Současnými politickými problémy se zabývá v alegorickém rouše hra *Pan Johanes*. Mohutnou epopejí z české historie pak uzavřel Jirásek své dramatické dílo hrami *Jan Hus*, *Jan Žižka* a *Jan Roháč* (1911–1914). Za I. světové války podepsal Alois Jirásek jako první známý manifest českých spisovatelů, proklamující nárok českého lidu na samostatnost.

JÓKAI Mór (1825–1904), maďarský básník, spisovatel a dramatik, představitel romantismu v maďarské literatuře. Spolu s Petőfim se aktivně zúčastnil revolučních bojů v r. 1848 a patřil k vůdčím kulturním osobnostem revolučního hnutí poloviny 19. století. Napsal množství románů a novel, vyprávěných poutavou formou; jeho divadelní hry však byly epicky rozvláčné, poplatné tehdy módnímu patetickému vlastnictví, a tak brzy zapadly. Větší úspěch měl Jókai s dramatizací vlastních románů (např. *Zlatý muž*, *Černé demanty*).

JONSON Ben (1572–1637), současný Shakespeare, v jehož stínu poněkud zůstával, se díky své neobyčejné vzdělanosti stal oficiálním dvorským dramatikem. Ve svých komediích napadal s oblibou měšťáky, kteří se opíjí po aristokracii, ačkoliv jim „čouhá sláma z bot“. Snažil se nemísit žánry a dodržovat též dogma o jednotě místa, času a děje. Hry: Každý podle své letory, Každý mimo svou letoru, Lišák Volpone, Alchymista, Bartolomějský trh atd.

JOUVET Louis (1887–1951), francouzský herec a režisér, pracoval v řadě divadel i mimo Francii; byl jednou z nejdůležitějších uměleckých osobností francouzského divadla dvacátých a třicátých let. Nebyl revolučním reformátorem, ale vášnivým ctitelem vysoce uměleckého a kultivovaného jevištního projevu, věrného autorovu dílu. Věřil v kolektivní práci a pečoval stejně o herce jako o jevištní techniku. Spolupracoval především s Jeanem Giraudouxem, jehož hry inscenoval v Théâtre de l'Athénée.

KABUKI je klasická japonská divadelní forma, obsahující činohru a tanec v nerozlučné syntéze. Nejslavnějším autorem byl Kawatake Mokuami (1816–1893), který napsal na 400 her. Koncem 19. století ztratilo kabuki spojitost se životní skutečností; nadále jsou však uváděny neefektivnější a nejzábavnější části her, mnoho kusů převzalo loutkové divadlo. Veškeré role hráli v kabuki mužští herci. Efektivní a rychlý spád scén si vyžádal dokonalou jevištní techniku; už v r. 1758 tu byla zavedena točna, v r. 1763 propadliště. Co do tematiky se hry kabuki dělily na dvě skupiny: historické hry jidai mono a žánrové hry z lidového prostředí sewa mono.

KAJETÁNSKÉ DIVADLO bylo divadlo v sálku bývalého kláštera U Kajetánů v Praze na Malé Straně, kde v letech 1835–1837 hrála skupina herců, vytvořená J. K. Tylem. Ohlas tohoto českého divadla byl veliký a vyvolával i na venkově růst ochotnických družin.

Situační komedie, fraška

(dokončení)

Ale ani zpleběštěním, zdrsněním, ani zabsurdněním nejsou ještě možnosti frašky vyčerpány. Poválečný vývoj českého dramatu přináší několik příkladů použití starého osvědčeného a mnohokrát vyzkoušeného receptu k novým účelům.

Po období úsměvných obrázků ze života z let padesátých se fraška ohlašuje v mírně pohodě a zušlechtěné úpravě, ale s charakteristickou firmou — **Svatba sňatkového podvodníka** (1961). Autorem byl — tehdy překvapivě, ale z dnešního úhlu pohledu zcela zákonitě — velký moralista a konstruktér českého dramatu Oldřich Daněk. Jak naznačuje titul, objevuje se znovu na scéně oblíbená postava secesní frašky — záletník, leč v profesionálním provedení. Bývalý sňatkový podvodník Erno Chadima žije už 17 let (od konce války) poctivě jako kvalifikovaný seřizovač Alois Klapáček. Minulost mu už připomíná jenom syn Erno, jehož výchově věnuje velkou péči z obavy, aby se v ratolesti neblaze neprojevyly otcovské geny. Skrze výchovu se též seznámí se synovou češtinářkou Kamilou a (opravdu!) se do ní zamiluje. Do idylického chodu všedního života však náhle a nečekaně zasáhne hrozivá náhoda: Alois Klapáček nalezne balíček s penězi, odevzdá jej a jako poctivý nálezece se octne v novinách. Nežádoucí publicita přiláká bizarní stíny minulosti, jmenovitě bývalého půdaře Dolfu Hezouna, s nímž bývalý sňatkový podvodník kdysi sdílel celou, bývalou obět sňatkového podvodníka, stále ještě vdavekchtivou Alžbětu Klepšovou, hádánky karet s r. o., a bývalého kriminálního inspektora Berana, jenž se nyní věnuje drobnému vydírání svých bývalých „klientů“. A normální frašková mašinérie se osvědčenými záměnami a nedorozuměními se může rozjet naplno: Dolf Hezoun převezme z kamarádství roli milovníka a hrdinně odolává ženské výbojnosti, Klapáček ho představí synovi jako Erna Chadimu, syn dávno ví o otcově minulosti, ale ochotně se účastní hry, do níž jsou zataženy i další postavy z domu, zejména nešťastně zamilovaná dobrovolná stráž VB Vojta Šouflík, marně se pokoušející zjednat pořádek atd. atd. Komedialní fátum dostane komického hrdinu do zdánlivě neřešitelné situace, ale rezignuje (z autorovy vůle) na svou druhou úlohu v tradiční frašce: opět ho vysvobodí a uvést věci jakž takž do pořádku. Namísto situačních triků zafunguje **sebekritika**: tváří v tvář pionýrce, která jako čistý symbol budoucnosti (v kontrastu k temným stínům minulosti) přišla požádat Aloise Klapáčka, aby jejímu oddílu udělal přednášku o poctivosti, se bývalý sňatkový podvodník odhodlá k plnému přiznání toho, co léta zatajoval a co mu chybělo ke skutečné poctivosti. Hra, kterou jsme dosud považovali za nezávaznou veselohru, se tak obnažuje jako **komediální moralita** o převýchově člověka. Co tuto moralitu nadlehčuje a činí její přímočarost stravitelnou, je Daňkův operativní slovní vtip a suverén-

ní konstruktérská vůle, spojující fraškovou mašinérii s antiiluzivní pirandellovskou technikou — komický hrdina ale komentuje též s porozuměním i kritičností život a lidi kolem sebe. Úhrnem: přehodnocení frašky analytickou moralitou.

Daňkova cesta je nová, ale nedá se příliš často opakovat. Zato možnosti tradiční frašky s určitou dávkou zrealističtění se zdají nevyčerpatelné. Zdeněk Mahler napsal podle původního filmového scénáře divadelní komedii **Svatba jako řemen**, hranou pod názvem **Normálka** (1967). Styčné body s Longenem jsou nasnadě: děje se opět na svatbě, podobný je dramatický personál včetně označení (Ženich, Ridič, Nevěsta, Teta), obdobná je „morální atmosféra“ dění, a když se svatba po mnoha komplikacích konečně dokodrcá k cíli, dovolí si autor dokonce přímou citaci — hudba nasadí procítěně „Už mou milou...“ Reálie jsou však dnešní: už ne svatba s nemilovaným, mohovitějším ženichem, ale svatba z nutnosti s nevěstou ve čtvrtém měsíci těhotenství, už ne sentimentální loučení s chudým milencem, ale údajný pokus o znásilnění neopatrné dívky (na němž se svým způsobem podílel i opilý ženich) s příslušným vyšetřováním. Uvolněné mravy zůstaly u Longena takřka pod rodinnou pokličkou; u Mahlera do- stávají charakter veřejného skandálu, do něhož se cípkem zachytí i veřejný činitel — tajemník NV, který v závěru pracně zachráněný manželský svazek legalizuje.

Mahler napsal podle Longenova vzoru účinnou lidovou komedii, zaktualizoval ji novými realitami, rozevřel těsné meze rodinné hry, ale pokus o překonání tradičního vzoru spíše naznačil než dokončil.

„Ličená komedie“ Daniela Smočka **Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho** znamená jeden z nejoriginálnějších experimentů na tradiční půdě frašky. Po řadě domnělých nebožtíků máme zde co do činění s domnělým (a dokonce několikanásobným) vrahem. Ta domnělost je tradičním symptomem žánru: komický hrdina je zdáním uveden v omyl a jedná podle zdání jakoby podle skutečnosti. Zoufale se snaží zachránit situaci, vlastně sám sebe, stěhováním svých domnělých obětí do bezedné skříň. Komedialní fátum, plodící zdání a nedorozumění, nutí k řadě namáhavých, ale zbytečných — jak se posléze ukáže — špeditérských úkonů. Potud je vše stejné jako v normální frašce. Nová a odlišná je motivace hrdinova jednání. V tradiční frašce hrdina nejčastěji zachraňuje svou pověst, své dobré jméno utulí něčeho nedobrého a nežádoucího. Usiluje vyvolat dojem, že něco, co se stalo, se vlastně nestalo. Takového ryze situačního řešení lze (byť po neúměrném úsilí) dosáhnout ryze situačními prostředky. Jednání Smočkova komického hrdiny má sice navenek obdobnou tvářnost: maskují se v zoufalé snaze o sebezáchovu domnělé zločiny. Ale to je jen druhotný projev motivace hlubší, niterné. Dr. Zvo-

nek Burke vede především existenční boj za záchranu svého navykého životního způsobu. Na začátku se vrací z lázní a je šťasten, že je zase doma. Úplně ho vykolejí zpráva, že se má kvůli svatbě Svatavy, dcery bytné, vystěhovat z pokoje, kde žije plných dvacet let. Právě neschopnost vzdát se životní jistoty a přizpůsobit se změněným okolnostem udělá z konzervativního lidumila několikanásobného „vraha“.

Paradoxně vede dr. Zvonek Burke boj za něco, co vlastně nestojí za to. Za ubohý podnájem, za staromódní pokoj s oprýskaným nábytkem, se stále znovu a zbytečně drhnoutou podlahou, se staříčkým gramofonem i s vůní těch věčných, hrozných buchů paní Bytné. Nicméně s tímto malým světem srostl, byl jím vstřebán, nedokáže se od něho odloučit. Prostředí je tu — jak zřejmo — více než prostředí, je to duchovní klima člověka, je to jeho ubohá, malá, ale přece jenom stabilizace.

Burkeho lpění na starém, navykém životním způsobu a na všem, co s ním souvisí, Burkeho lpění na minulosti má psychologicky znaky infantilismu (Jaroslav Vostřák píše o „parodickém dětství“), ale jeho základ je světonázorový: Burkův bytostně passéistický životní postoj koření v obrozenecko-osvětářských představách o životě.

Tradiční fraška polarizovala mezi situačními prodlevami (zadržovaně sledujícími lidské chování v situacích) a mezi prudkým spěním dramatického děje k cíli, tj. k rozuzlení. U Smočka nemůže rozuzlení nic vyřešit: rodina sice obnovuje ohroženou rodinnou idylu, ale v celkovém kontextu to vyznívá trpce ironicky a problém komického hrdiny zůstává otevřený. Významové jádro dramatického dění se vyjevuje právě v situačních prodlevách, které při zpomaleném, takřka zastaveném tempu umožňují simultánní sledování projevů jednotlivých postav. Technika simultánní montáže je výrazem Smočkovy dramatické objektivitu, uplatňující se navzdory nápadné stylizaci a deformaci charakterů: autor se vyhýbá manipulaci diváckého vnímání a hodnocení, což mu umožňuje ambivalentní nařazení osudu komického hrdiny. Uděl nepodařeného filantropa, který se zlomyslnou shodou okolností dostal do postavení zcela neadekvátního vlastní minulosti, pověsti i povaze, tak překračuje hranice čisté komiky a získává pečeť tragikomiky.

Krátká rekapitulace nikoli dějin, ale některých možností frašky ukazuje, jak žánr přesahuje sám sebe. Příčina není v tom, že se na situační jádro „nabalují“ cizorodé, nesituační prvky, příslušející jiným typům komedie. Sklon k žánrově nečistotě je úkaz naprosto zákonitý. Projevuje-li z tohoto zřetel situacní komedie rozpíná- vost neenergičtější, vyplývá to z **klíčového postavení komické situace ve struktuře komedie**.

ZDENĚK HORŇEK

DIVADELNÍ EDICE KDP

■ Prvním svazkem prospěšné divadelní edice Kulturního domu hlavního města Prahy je příspěvek souboru Lucerna k roku Českého divadla (1983). Pod názvem **Lidové divadlo Augusta Boala** jako prostředek třídního boje v Latinské Americe, se skrývá zajímavý materiál, který vybral, přeložil a zpracoval Jan Hendl. Úvodní slovníkové heslo představuje tvůrce a divadelníka Augusta Boala, narozeného v Rio de Janeiro 1931 a po studiích chemie a divadelní vědy v New Yorku počínajícího své divadelní pokusy. Hendl popisuje práci Boala v Teatro di Arena, kde se poprvé pokusil konkretizovat svou koncepci lidového divadla, divadla obracejícího se k chudině a hladovějícím. Divadelními postupy vtahoval pozorovatele do děje, snažil se je vymanit z pasivních postojů ke společenské skutečnosti. Po následném zatčení rozvíjel divadelní činnost v Argentíně, Peru, USA a Mexiku, později pracuje v Lisabonu a v současné době vyučuje v Paříži, kde též vede divadelní institut.

V závěrečné stati publikace hovoří o možnostech amatérského divadla Peter Scherhauser. Po obecnějším úvodu shrnuje také vklad Augusta Boala a jemu příbuzných divadelních projektů. Scherhauser oceňuje přisnost a inspirativnost Boalových pokusů i možné široké poučení z jím rozpracovaných technik především ve smyslu vtažování diváka „do činného podílu v budování představení“. Svoji úvahu končí Boalovými slovy: „Nemám kámen mudrců, disponuji pouze několika technikami, které mohou pomoci mně a mým divákům dostat se pravdě na stopu — techniku divadla utlačovaných.“

Předmluvu ke svazku napsal dr. Jaromír Kazda a vracím se k ní především proto, že v ní jasně vymezil jeden z podstatných rysů počínající edice. Nebude přinášet vědecké práce na daná témata, která v divadelní nakladatelské praxi absentují, ale bude zpřístupňovat přehledné základní informace o osobnostech a jejich divadelní tvorbě pro potřeby amatérského divadelníku. Zdá se, že se edice tohoto vymezení, jak se pokusím dále popsat, ku prospěchu věci drží.

■ Druhým svazkem je kolektivní sborník příspěvků a závěrů z pražské konference v amatérském divadle **Amatérské divadlo v podmínkách velkoměstské kultury**. Po krátkém vymezení záměru sborníku následuje historická studie dr. Klosové, popisující rysy amatérského divadla před první světovou válkou. Prof. Císar navazuje poznámkami o funkci a místě amatérského divadla ve velkoměstské divadelní kultuře. Jeden z nejpodstatnějších postřehů formulovaných v úvaze je pojmenován jako „... potřeba diferencovanosti a snaha po nasycení všech kulturních potřeb a zájmů. Velkoměstská kultura má díky svému charakteru ...

nejvypjatější potřebu diferenciaci. A divadelní kultura — jak profesionální, tak amatérská — ji nemůže nerespektovat“.

Sborník dále obsahuje zamyšlení Jana Vedrala o divadelní kultuře v hlavním městě, zprávu o amatérském činoherním divadle Jarmily Černíkové a další příspěvky V. Vaníše, E. Oplišťkové a L. Richtera.

O autorském divadle ve svém vystoupení hovoří dr. Miki Je-
línek z Divadla na okraji, pohybovým divadlem a pantomimou se zabývá Pavel Linhart. Příspěvek Josefa Vinaře referoval o tendencích současného světového divadla.

■ Třetí svazek, informující o dnes již legendární postavě světového divadelnictví **Jerzy Grotowském**, se zabývá pouze jeho divadelní činností. První svazek popisuje cestu od založení Divadla 13 řad do roku 1962. Druhý se zabývá cestou prohlubujících se hereckých experimentů a mapuje léta 1962—1965. Další připravovaný díl podá informace o cestě k poslednímu divadelnímu představení *Apokaly-psis cum figuris* v roce 1968 a následných metodách parateatrálních výzkumů.

K charakterizaci osobnosti Grotowského a jeho pracovní metody použijí slov Petera Brooka, dalšího světově známého experimentátora a hledače nových cest divadla i jeho prvotních zdrojů. Současně využijí citátu jako propojení k dalšímu svazku. „Překvapuje mě, že někde ve světě divadla existuje umění absolutního, mnišského, úplného odevzdání. Ze Artaudova oštrpaná fráze — ... být krutý sám k sobě — je kdesi naplněna bezmála půltuctem lidí. . . Toto odevzdání není samoúčelné. Naopak. Pro Grotowského je hnaní stroj. Jak jej však uvést do pohybu? Divadlo není únikem ani úkrytem. Způsob života je cestou k životu.“

■ Citací Brooka jsme se dostali ke čtvrtému svazku autora dr. Jana Kopeckého **Divadlo Antonina Artauda** — I. díl - Život, dílo, sny, který vyšel v roce 1987.

Ačkoliv Artaud (1896—1948) patří nesporně mezi divadelní osobnosti velikosti Stanislavského, Brechta či Buriana; snad z důvodů praktických neúspěchů byl vysmíván a zneuznán. Ve druhé části Kopeckého studie čteme Artaudovy současníky. Abel Gance: „Za celý svůj život jsi nenašel člověka, který by pochopil tvou genialitu. . . Dnes už tě oslavují, vynášejí na trůn, postavili by ti pomník. Myslím, že by bylo na místě, aby tvé jméno obklopili mlčením všichni ti, kteří ti mohli podat pomocnou ruku a neučinili tak.“

Kopeckého studie zprostředkovává detailně život i dílo Antonina Artauda, k lepšímu pochopení osobnosti pomáhají ohlasy současníků, například J. L. Barraulta: „... velmi prosím, nehledejte krutost pro krutost samu a nedovolávejme se v tom Artauda.“ Dále charakterizuje ve zkratce Artauda: „Škleb smíchu na tváři mučedníka. Van Gogh moderního divadla.“ Druhý díl této studie bude, podobně jako u Grotowského, následovat.

■ Pátou a zatím poslední publikací edice je výběr teoretických statí (sest. Jana Soprová) týkajících se osobnosti **Eugenia Barby** a skupiny Odin Teatret. Barba se narodil v roce 1936 v Itálii, tři roky svého studijního pobytu strávil v Opole s Grotowským, když předtím studoval v Oslo. Vnímavý žák se inspirovan Grotowským vrací do Norska a zakládá divadlo.

Publikace je rozdělena autorkou do tří částí. První sleduje Barbův vývoj umělecký a filozofický. Druhá část formuluje program takzvaného třetího divadla, zabývá se metodami tréninku a antropologií tohoto typu divadla. Třetí část podává přehled představení Odin Teatret s fotografickou přílohou.

Jedním ze základních záměrů Eugenia Barby a Odinu je „odkrývat v inscenacích prostřednictvím herecké akce to, co obvykle zůstává skryto pod rouškou konvencí jak divadelních, tak obecně lidských“. Jejich divadlo je srozumitelnější nezasevěným než pravidelným poučeným divákům. Publikace není teoretickým pojednáním, protože ani Barba nedokáže (podobně jako Boal) teoretizovat. Svazek je spíše, jako ostatní díly edice, „podnětem, inspirací, aby si každý vytvořil svou vlastní představu, svůj vlastní výzkum“.

V inspirativnosti a ohledávání málo zpřístupňovaných oblastí divadelní kultury, představování výrazných mezních osobností je také zásadní hodnota divadelní edice Kulturního domu hlavního města Prahy. Věřím, že další plány na portréty osobností francouzského divadla ve spolupráci s dramaturgy Realistického divadla Zdeňka Nejedlého (Jouvet a další) budou realizovány bez nedůvěry v záměr edice s vědomím, jak fundamentální hodnotu pro amatérské divadlo mají.

MARTIN HRABÁK



ANTONIN ARTAUD

VÝBĚR PRO VÁS

V příštích číslech AS vám chceme nabídnout výběr titulů dramatických textů (současné hry autorů českých a autorů socialistických zemí), které v poslední době vyšly nebo vycházejí v DILII. Tuto nabídku vám předkládáme jednak jako tip na zajímavé čtení a případně jako možnou inspiraci při hledání textů pro inscenace vašeho souboru.

Jako prvního autora vám připomínáme a doporučujeme **Arnošta GOLDFLAMA**. A. Goldflam je znám především jako výrazná a originální osobnost moravského HaDivadla, kde vystupuje nenahraditelně a nezaměnitelně hned v několika rolích: jako herec, kmenový režisér, autor, dramatičtátor a upravovatel textů pro soubor. V poslední době se však některé jeho texty osamostatňují, odpoutávají se od svého autora i souboru a žijí svůj vlastní život — stávají se nabídkou i výzvou dalším hercům, režisérům a souborům.

Před časem již v DILII vyšla dvě Goldflamova monodramata — **BILETÁRKA** a **ČERVENÁ KNIHOVNA**, s kterými původně vystupovala herečka Barbara Plichtová, ale která se stala inspirativními texty i pro další herečky (také z amatérských souborů).

AGATOMANIE je dalším z řady Goldflamových monodramat tohoto typu, i když text je určen původně pro dvě herečky. Jejich výstupy jsou však vlastně dva monology — výpovědi svědka (žalující) a obžalované před soudním shromážděním, kterým je zde publikum.

Agatomanie by se dala s pomocí slovníku cizích slov přeložit jako vášnivá, nekrotná žádostivost, nutková potřeba dobra. Tato potřeba, hledání způsobů jejího naplnění se všemi možnými nejzazšími důsledky jsou vlastním předmětem vyšetřování, obžaloby i obhajoby.

První monolog je výpověď mladé atraktivní ženy: z jejího vyprávění se po-

stupně dohadujeme, že se jedná o prostitutku pro cizince a vysoce postavené osoby, jejichž podporu a možnosti oficiálního zaštitění své existence neustále zdůrazňuje. Tato žena stojí před soudem (publikem) v roli svědka, který svým „oznámením na příslušných místech“ uvedl vlastně celé řízení do pohybu. Z její výpovědi vysvítá, že se v blízkosti vilky, kde bydlí, v domku a zahradě sousedky scházelo stále větší množství lidí za neznámým účelem. Avšak tato žena se nezajímá o pohrnutí návštěvníků, o důvody jejich podivného chování ani o osobu své sousedky. Příčina, pro kterou věc oznámí, je ryze sobecká — vzrůstající provoz a ruch v blízkosti jejího domova ohrožují diskretnost atmosféry, nutné pro její „pracovní kontakty“. Ovšem za utrpenou škodu a existenční nejistotu se jí dostane náhrady, protože v souvislosti s „oznámením na příslušných místech“ měla možnost zde navázat nové kontakty. Tento výstup, působící komicky zvláště díky jazykové bravuře, se ukazuje v tragičtějším světle teprve, když je jeho obsah konfrontován zpětně s vyprávěním druhé ženy a když si jeho význam shrneme do jedné věty: Prostituce a příživnictví došly spravedlnosti a zadostiučnění.

Z monologu druhé ženy můžeme rekonstruovat příběh, který je vlastně ad absurdum dovedená a zároveň k obecnější platnosti domyšlená tato základní situace: Skupina penzistů nebo prostě cizích lidí, jejichž setkání je zcela náhodné, se-

dí v parku na lavičce a vypráví si své osudy. Pouhý fakt, že mohou před nezaujatým posluchačem vyslovit nahlas svá trápení, zklamání a touhy jim působí alespoň dočasnou úlevu.

Druhá žena — osamělá stárnoucí vdova — se právě stane v parku takovou „vrbou“, do které lidi šeptají svá utrpení. Ale počet těch, kteří potřebují vyslechnout, utěšit nebo pomoci se rozrůstá a i jejich potřeba svěřování a naděje na úlevu se stávají stále naléhavější a vůči ženě agresivnější. Potřeba útěchy je tak silná, nenahraditelná a její ukojení nedosažitelné, že si ji lidé v osobě ženy zinstitutionalizují: předplácují si soucit dárky, pak i penězi, rozrůstá se agenda, svěřené je zapísáno, žena dává dohromady ty, kteří by si mohli být navzájem užiteční. Situace se však ženě časem vymyká z rukou, stává se obětí své původní ochoty. Lidé se už nechtějí jen vyzpovídat, chtějí se bezvýhradně „někomu odevzdat, svěřit, dát k volnému zacházení“. Přichází si postupně z ženy vytvořit modlu, své naděje, stěhují se do jejího domu a zahrady, zapalují obětní ohně, dožadují se odnětí bezmoci a úzkosti, změnu sebe samých a definují řešení svých životů, nechtějí už soucit či pomoc, ale zážrak. Žena však nepodlehne pokušení prohlásit se za svatou, ostatně představa, že jeden člověk by mohl řešit životy tisíců lidí, se všemi problémy, které se po léta plíživě hromadí, je výrazem skutečného zoufalství.

KATEŘINA FEJLKOVÁ

V DILII dále vyšlo:

Arnošt Goldflam: TŘI HRY

(Horror — 3 m, 2 ž;

Návrat ztraceného syna — 5—7 m, 2—3 ž;

Útržky z nedokončeného románu — 5—8 m, 3—5 ž)

Paragrafy na scéně

Množství amatérských divadelních souborů v ČSR je značné; jsou jich stovky. Každý nově vzniklý soubor však brzy pozná, že se musí ve své činnosti vyrovnávat i s problémy „mimoměleckými“, tj. organizačními, autorskoprávními, finančními a jinými. Získá potřebu se v těchto záležitostech orientovat, neboť míra zasvěcenosti do problematiky tohoto typu může kladně nebo záporně ovlivnit výsledky práce souboru. Pracovníci DILIA se denně setkávají s mnoha různými dotazy ze strany amatérských divadelních souborů, z nichž vyplývají nejasnosti a mnohdy úskalí, s nimiž se musí soubory vyrovnávat, a které jim mohou nejen komplikovat práci, ale vinou neznalosti různých souvislostí i zmařit vynaložené úsilí. Proto se redakce AS po dohodě s odd. různých žánrů DILIA rozhodla uveřejnit v následujících několika číslech série článků věnovaných této mimomělecké tematice.

Předpokládáme, že se sejde parta lidí, která chce založit nový amatérský divadelní soubor. K tomu, aby dosáhla svého cíle, tj. vystupovat se svým programem na veřejnosti, musí získat další partnery, kteří budou k tomuto cíli vytvářet podmínky. Jsou jimi **zřizovatel** a **pořadatel**. Zřizovatel je jakákoliv socialistická organizace, kulturní dům ROH, výrobní podnik, SSM, JZD apod., která je ochotna souboru poskytnout zkušební prostor a může pokrýt finanční prostředky potřebné k realizaci inscenací. Mít zřizovatele je rovněž podmínkou existence souboru a veškerého dalšího povolovacího řízení. Soubor by měl mít ve svém středu člena, který by přijal na svá bedra organizační starosti, tedy funkci manažera, v níž by byl obsažen styk se zřizovatelem, po-

řadatelem, popř. agenturou DILIA, a projednával by záležitosti vyplývající ze vztahů k těmto partnerům. Práva a povinnosti souboru vůči zřizovateli a naopak je nutné dohodnout při aktu zřízení souboru. Základní podmínkou, jak již bylo zmíněno, je zajištění zkušební místnosti ze strany zřizovatele a dohodnutí časového plánu zkoušek. Záleží na specifických podmínkách organizací — zřizovatelů, jaké možnosti mohou souboru poskytnout po stránce finanční, vybavenosti apod. Na druhé straně je povinností souboru oznámit zřizovateli titul hry, který hodlá nastudovat, a nechat si ho schválit.

Jestliže zřizovatel s návrhem souhlasí, soubor zvolený titul nastuduje; má pochopitelně již představu, kde inscenaci předvést na veřejnosti. V této fázi přichází do styku s pořadatelem, kterým může být rovněž zřizovatel. Pořadatel má povinnost na základě získaných údajů od souboru zahájit **povolovací řízení**; požádá příslušný národní výbor o povolení představení, na jehož základě může být nastudovaná inscenace provozována. Ještě před provedením díla má pořadatel povinnost ohlásit předem jeho provozování agentuře DILIA, která posoudí autorskoprávní podmínky a v případě, že v tomto směru nejsou žádné překážky, může být titul provozován. (K funkci DILIA v otázce provozování divadelních her amatérských souborů se vrátíme v některém z následujících článků.) Soubor dohodne s pořadatelem termín představení, sál, propagaci, technické vybavení, bezpečnostní opatření (požárníci), finanční otázky, zastupování DILIA. Tento model může mít pochopitelně v praxi svá specifika a modifikace v dílčích otázkách, v základních bodech by však měla praxe probíhat způsobem, jaký zde byl v krátkosti uveden.

TAJANA PAVLÍKOVÁ

To vše by odnes čas...



Jedna z prvních divadelních fotografií J. Krejčího. Jan Grossman s Janem Přeučilem při první zkoušce Kafkova Procesu v Divadle Na zábradlí.

„Nejsem fotograf, jsem grafik — nebo, chcete-li, člověk fotografující divadlo proto, že ho nemůže nefotografovat,“ zdůrazňuje JAROSLAV KREJČÍ.

„Začínal jsem Na zábradlí v r. 1965. Pracoval jsem tehdy na úpravě fotografických alb pro Světovou výstavu v Montrealu. Díla Františka Tichého s divadelní tematikou bylo třeba doplnit záběry z comedie dell'arte. Domluvil jsem se s Ladislavem Fialkou, který zkoušel v Divadle Na zábradlí Blázny ...

V té době mě požádal Jan Grossman o dokumentování práce na Kafkově Procesu, v němž jsem si zahrál sedm „rolí“.

K divadlu jsem měl blízko odmalička. Tatínek působil v rodném Znojmě jako amatérský scénograf a režisér a maminka hrála, takže se na divadelních prknech motám od 4 let.“

V letošním roce J. Krejčího zaskočila šedesátka. Nebudeme s ním ovšem na této stránce nostalgicky vzpomínat. Několik fotografií se stručným komentářem by mělo vždy přiblížit jedinečné okamžiky hledání působivého jevištního tvaru. Chvilky, kdy lidé trnou ze svátečnosti setkání, kdy je jejich existence posvěcena tím nejčistším hledáním.



(r) *Ladislav Fialka, Jiří Kaftan a Richard Weber v Cestě (Pantomima DNZ)*

Pohledy do zákulisí

Pavla Štolla

