

AMATĚRSKÁ SCĚNA

10 • 1991 • 6 Kčs

120 ✓



Dvojí pohled na Bechyni 1991

Karlovarský Harlekýn

Monografie Alfréda Radoka

120 ✓



Amatérské divadlo v Rakousku
a SSSR

Efros v Minneapolisu

Brněnský Don Quijote

(60)



D 3 KARLOVY VARY — Z. DANĚK — J. BURIAN: ŠKOLA HROU, foto Pavel Štoll

DS MÁJ ÚKDŽ PRAHA — J. N. NESTROY: LUMPACIVAGABUNDUS, foto Pavel Štoll

(60)



VÝBĚR INSCENACÍ PRO OSLAVY 200. VÝROČÍ NAROZENÍ OTCE ČESKÉ VESELOHRY

60

V Chlumci nad Cidlinou se pro příští rok chystají oslavy 200. výročí narození Václava Klimenta Klicpery. Připravují se výstava, věnovaná životu a dílu tohoto významného chlumeckého rodáka, 45. ročník festivalu amatérského divadla Klicperův Chlumeck, hold V. K. Klicperovi u jeho hrobu na Olšanských hřbitovech v Praze, hold u básníka pomníku na chlumeckém náměstí, seminář o díle V. K. Klicpery a další akce.

Přehlídka Klicperův Chlumeck bývá regionální záležitostí. V roce 1992 by měla být přehlídkou výběrovou, na kterou se mohou přihlásit soubory z celých Čech, Moravy a Slezska. Pořadatelé chtějí její programovou skladbu vytvořit z inscenací her komediálního žánru. Aniž by chtěli výběr rigorózně omezovat, přednost budou mít zdařilé inscenace her autorů, kteří stavěli na odkazu V. K. Klicpery, jen výjimečně inscenace her autora samotného. Na přehlídku bude vybráno 5 inscenací. Jejich představení se uskuteční ve dnech 15. 5., 29. 5., 19. 6., 2. 10. a 18. 10. 1992 v Chlumci n. C. **Uzávěrka přihlášek výběru** pro květnové a červnové hrací dny bude 20. ledna 1992, pro říjnové hrací dny bude 25. 5. 1992.

Výběr inscenací provede ARTAMA Praha ve spolupráci s Impulsem Hradec Králové. **Návrhy k výběru inscenací do programu Klicperova Chlumce 1992** mohou uplatnit zájmové divadelní organizace a regionální střediska pro neprofesionální umění nadokresního významu na adrese: IMPULS, do rukou M. Císařové, Okružní 1130, 500 03 Hradec Králové. Návrhy musí obsahovat základní informaci o inscenaci (vč. hracího prostoru) a musí být doloženy odborným hodnocením inscenace s uvedením jmen těch, kteří inscenaci posoudili a doporučili.

Kromě účasti souborů s celovečerními hrami na Klicperově Chlumci uvítají organizátoři oslav i návrhy na krátké inscenace, nenáročné na hrací prostor, které by se mohly stát součástí připravované výstavy a prohlídky zámku Karlova Koruna, kde bude výstava instalována. Nabídněte! Bližší informace: ARTAMA — dr. Milan Strotzer.

Milan Strotzer

Na první straně obálky

JIHOMORAVSKÉ DIVADLO ZNOJMO
— J. VOSTRÝ: DUBROVNICKÁ KOMEDIE
foto: Eman Macoun

DS MÁJ ÚKDŽ PRAHA
— J. N. NESTROY: LUMPACIVAGABUNDUS
foto: Pavel Štoll

OBSAH

- | | |
|---|-------------------------|
| 2 O STUDIÍCH A AMATÉRECH V SSSR | L. Solnceva |
| 4 DVEŘE DOKOŘÁN (OLGA HEJNÁ: DEVĚT BALÓNKŮ) | E. Machková |
| 6 K DRAMATURGII DIVADLA POEZIE (14) —
JISTOTA NEJHORŠÍHO | J. Brixl |
| 7 PO STO ČTYŘICETI LETECH DO NOVÉ PRÁCE | V. Kotva |
| 8 KARLOVARSKÝ HARLEKÝN | V. Ondráček |
| 9 IV. NÁRODNÍ SOUTĚŽ JEDNOAKTOVÝCH HER | V. Ondráček |
| 10 KAPITOLY Z ČESKÉ DRAMATIKY PO ROCE
1945 — VI: SORELA | J. Herman |
| 12 ZPRÁVA O PRÁCI NA JEDNÉ KNIZE | V. Palcová |
| 13 ZASTAVENÍ — DON QUIJOTE A MICKEY MOUSE | J. Císař |
| 14 DVOJÍ BRNĚNSKÝ QUIJOTE | V. Závodský |
| 16 ŠVÝCARSKÉ POHYBOVÉ DIVADLO
ŽENITBA V MINNEAPOLISU | V. Závodský
A. Efros |
| 18 HOSTÉ V REDAKCI | |
| 19 RAKOUSKÝ SPOLKOVÝ SVAZ | L. Lázňovská |
| 20 PÍŠETE — ODPOVÍDÁME | |
| 21 DIVADLO NEZNÁMÉ | M. Štulcová |
| 22 PODIVNÉ LOUČENÍ | K. Mastný |
| 24 BECHYNĚ 1991 | K. Tomas |

AMATÉRSKÁ SCÉNA 10. 1991 • 6 Kčs

Měsíčník pro otázky amatérského divadla
a uměleckého přednesu

ROČNÍK 28 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 37)

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

Vedoucí redaktorka VĚRA KMOCHOVÁ

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

Tiskne Print, s. p., Brno, provoz 53, Kostelní 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS-ÚED Praha, závod 01 — AOT, Kafkova 19, 160 00 Praha 6, PNS-ÚED Praha, závod 02, Obránců míru 2, 656 04 Brno, PNS-ÚED Praha, závod 03, Gottwaldova 204, 709 90 Ostrava 9. Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 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 6 Kčs, roční předplatné 72 Kčs.

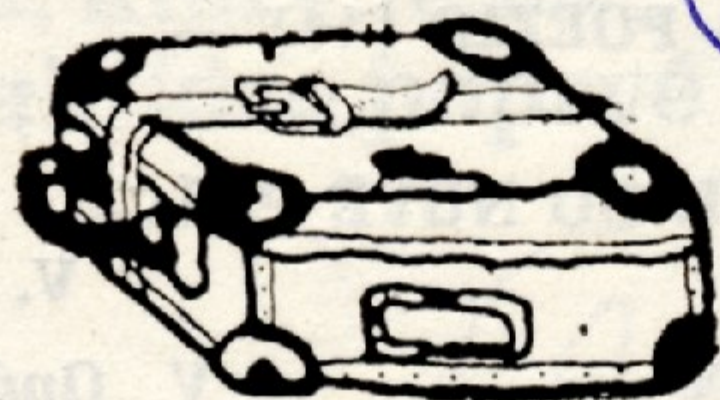
Nevyžádané příspěvky redakce nevrací

Toto číslo bylo odevzdáno do tisku 1. 8. 1991

© MINISTERSTVO KULTURY ČR, Praha 1991

46 027

O STUDIÍCH A AMATÉRECH V SSSR



360

Spolu s mnoha dalšími inovacemi vneslo dvacáté století do kulturního života také pojem „studio“, spojený s divadlem. Polský režisér a scénograf Josef Šajna pojmenoval svoji experimentální scénu Studio, máje přitom na mysli původní latinský význam. Později učinil přesně totéž amatérský kolektiv Leningradského institutu železniční dopravy. Skutečný nástup studiového hnutí však u nás nastal v polovině osmdesátých let. Takřka denně přicházely zprávy o vzniku nových studiových divadel nejrůznějších žánrů, typů, provozních principů. Pouze v Moskvě existovalo podle hrubých výpočtů na dvě stě divadelních studií.

Vlna studiového hnutí v půli osmdesátých let by nebyla možná bez hlubokých tradic studiovosti, prostupujících sovětskou divadelní kulturu. První divadelní studia vznikla v Rusku, jak známo, v předříjnovém desetiletí (První a Druhé studio MCHAT, Vachtangovo studio, Studio M. Čechova ...). Vskutku masová exploze studiového hnutí, zachvacující uznávané profesionály stejně jako amatéry, nastala s Říjnovou revolucí. Sám pojem „studiovost“ vznikl na počátku dvacátých let, kdy podle vzpomínek dcery výtvarníka Polenova „celé Rusko režírovalo a hrálo“. Vzniklo nepočítaně profesionálních, rudoarmějských a dělnických studií zaměřených na výuku či provozování divadla. V drsných, hladových letech válečného komunismu dostávali vedoucí dělnických a rudoarmějských studií potravinový příděl. V roce 1924, to jest už po zavedení NEPu, kdy byly státní subvence kulturních a uměleckých institucí příkře omezeny, noviny Žizň iskusstva (Život umění) uvádějí: „Studia, zvláště pak studia divadelní, existují nejen při každém divadle a kulturně osvětovém zařízení, při závodních klubech a divadlech — to pořád není dost. Takřka každý herec chvátá založit si své vlastní studio“. A — což je pro nás dnes zvláště důležité — pokračují: „Při nejrozmanitějších společenských podnicích a organizacích, jež často nemají s divadlem vůbec nic společného, se zakládají a působí divadelní studia“.

Divadelně zaměřená studiovost odrážela společenskou potřebu vpravdě masové tvořivosti (připomeňme Leninův výrok: „Jestliže nepozvedneme masy

k tvořivosti, nic se nezdaří“), chápanou jako projev široké tvůrčí svobody, samostatnosti, iniciativy a společenské a umělecké aktivity.

Studiovost může charakterizovat tvůrčí osobnost i kolektiv na určitém stupni vývoje a také celou etapu uměleckého života společnosti, jak tomu bylo ve dvacátých letech a v menším měřítku pak koncem padesátých a začátkem šedesátých let. Na přelomu padesátých a šedesátých let se studiové hnutí nestačilo náležitě rozvinout. Přece však zrodilo Sovremennik, Taganku a dva divadelní soubory Moskevské státní univerzity — Náš dům a Studentské divadlo, dále studio Manekýn v Čeljabinsku, Divadlo mládeže v Ivanovu, Omské divadlo poezie i už zmíněný kolektiv Leningradského institutu železniční dopravy. Právě amatérská divadla, bez ohledu na krajně nepříznivou situaci sedmdesátých a začátku osmdesátých let, zůstala věrná principům studiovosti v životě i tvorbě. Je ke cti Běloruska, že jeho amatérské soubory nezpřetrhaly v letech zákazů tvůrčí kontakty a účastnily se „Rampy přátelství“ — setkání amatérských divadel Litvy, Lotyšska a Estonska.

Jakmile zmírnila administrativní mašinérie svůj diktát, zrodily se festivaly coby dlouho očekávaná příležitost k výměně zkušeností a k demonstraci estetické úrovně nejrozmanitějších studiových divadel země.

Nejreprezentativnější všesvazový festival se konal v Kaunasu na podzim 1987. Představila se zde studiová divadla z Moskvy, Leningradu, Kyjeva, Tbilisi, Oděsy, Sverdlovska a Kaunasu. Jako host festivalu vystoupilo studentské divadlo Londýnské univerzity. Stejná práva platila pro studia složená z profesionálních herců (Škola dramatického umění režiséra A. Vasiljeva, Divadelní studio Člověk, Mládežnické studio při Tbiliském akademickém divadle Rusthaveliho), ze zprofesionalizovaných amatérů (moskevská divadelní studia U Nikitské brány a Na prknech, Sverdlovské mládežnické komorní divadlo) i z ryzích amatérů (Studio poezie a dramatu z Oděsy).

Na diskusích a seminářích, konaných v rámci Kaunasského festivalu, se mluvilo o tom, že „studiové hnutí nemá sociální základnu“, že zúčastněné kolektivy, jež fungují na principu chozrasčotu, nejsou studia, nýbrž „zkrátka malá profesionální divadla“ a že „nemá smysl obelhávat sebe ani druhé“.

Absence výrazně uplatněné experimentálnosti a vyhraněného formulování sociálních a etických problémů dala autorům statí v tisku podklad k závěrům o neopodstatněnosti a méněcennosti studiového hnutí jako takového. Avšak skutečný praktický efekt divadelních studií, jejich vklad okolnímu životu i to, čím vzbuzují živou, zainteresovanou odezvu, lze doopravdy pochopit pouze se znalostí širokého sociálně kulturního kontextu. A zde, spolu s experimentální aprobací chozrasčotu, jež zbavuje divadelní studia bezpočtu omezení a zajišťuje jim maximální samostatnost a možnost pružně manévrovat, vyvstává problém nalezení nových způsobů jejich financování a nezbytnost založení „instituce“ mácenášů, kteří by dle slov sovětského eko-

TOVARYŠTVO HERCŮ A HUDEBNÍKŮ MOSKVA V INSCENACI TVERBUL



60



foto archiv autorky

TVERBUL

noma A. Rubinštejna „vzali na sebe zaopatření zajímavých divadelních kolektivů, podílejíce se tak bezprostředně na budování naší kultury“. Mecenáši však s podporou kultury nespěchají, kdežto stát si se zrušením beztak nevelké finanční pomoci amatérům pospíšil.

A přitom studiové inscenace značně přispěly svými uměleckými idejemi do celkového kontextu naší (současné umělecké) kultury. Stačí připomenout třeba takové inscenace jako Racek v Omském divadle poezie, Čechovův Můj život v čeljabinském Manekýnu nebo Hamlet v Lidovém divadle Abakanského pedagogického institutu. Byl to objev i výzva.

Amatérské divadlo ovšem utrpělo i citelné ztráty. Mnozí talentovaní vedoucí využili možnosti, jež se v průběhu přestavby otevřela, a své kolektivy zprofesionalizovali. Tím významnější je činnost těch souborů, které zůstaly amatérské, ačkoli už si získaly renomé, např. Lidové divadlo Abakanského pedagogického institutu Rampa.

Na třetím festivalu lidových divadel, uspořádaném v květnu letošního roku (který byl koncipován jako všesvazový, ale proběhl pouze v RSFR), prezentoval režisér Sokolov symptomatickou inscenaci — Rekviem.

Osoby: Básník, Milenka, Violoncellista, Sbor. Sokolov vytvořil kompozici z děl více než čtyřiceti autorů, mezi nimiž jsou A. Achmatovová, O. Bergolcová, Ch. Baudelaire, A. Blok, J. Brodskij, F.

Villon. Použil orchestrální i písňové skladby Čajkovského, Rachmaninova, trestanecké (lágrové) písně i častušky. Básník v podání V. Sokolova stojí svým zcela konkrétním a zároveň obecně, všelidsky tragickým osudem v centru inscenace. Jako by do sebe vstřebával „různojazyčné“ hlasy, hledá v poezii opravdovost, pevnost, schopnost vyjádřit nelidská muka, fyzické i morální utrpení, duchovní vzestupy i pády.

Postava, vytvořená Sokolovem, je naprosto pozemský člověk i Básník s velkým písmenem, zjitřeně prožívající bolesti doby. Je to člověk, jenž prošel všemi zákrutami pekla vězení a lágru „veliké stalinské epochy“. Člověk, jenž to vše sice přestál, který však není s to překonat muka fyzického i psychického utrpení. Čas představení je časem Básníkovy předsmrtné hodinky. Odchází ze života, protože minulost od něho neodchází. Nedovolí mu vymanit se, stravuje a drásá jeho duši. Krutosti a hrůzy, zvířecost, podlost a zrádovství, bezmezné pokoření přesáhly míru, již je schopen unést i člověk pevně duchovně ustrojený. Nemůže ho zachránit dokonce ani jeho Milá, která o něj marně zápasí.

Scénografické řešení je lakonické. Stěny do hloubky protaženého jeviště halí lehká bílá, volně splývající látka. Je tu „čtvrtá stěna“ — dlouhý stůl zakrytý bílým ubrusem. Na stole jsou láhve, kafe, lékárnické baňky, sklenice a sklen-

ky, injekční stříkačka, léky. „Sbor“ — čtveřice dívek sedí na stoličkách v řadě v hloubi jeviště, za nimi uprostřed, těsně u horizontu, je Violoncellista. V prostoru, sevřeném sborem a stolem, se odehraje prakticky celý děj. (Jen jednou, ke konci, vykročí dva herci z vymezeného prostoru. Básník se ocitne za zády Sboru, čímž Sbor „zazní v detailu“, Milenka ve výbuchu zoufalství zakrouží kolem stolu.) Kostýmy: rezná plátěná halena a kalhoty v případě Básníka, volné šaty na Milence.

Děj začíná tím, že Básník chvatně a nervózně plní injekční stříkačku a vpichuje si do ruky drogu, a končí tím, že si podřeže žíly (to je provedeno v náznaku, bez krve, leč sugestivně), přitiskne ruce (zkřížené) na prsa a uprostřed jeviště, čelem do hlediště znehybní. Milenka zafácuje Básníkovi zápěstí, pak cosi vypije (patrně jed) a znehybní v téže póze po jeho boku.

Nejsilnější jsou ta místa inscenace, kdy se básnické texty za doprovodu hudby a sborového zpěvu nejen dobře, „s citem, s důrazem a s pochopením“ deklamují, nýbrž kdy se skutečně dramatizují — když mezi Básníkem, Milenkou, Sbohem a Violoncellistou vznikají „vztahy“, když se střetají, „diskutují“ anebo splývají ve společném emocionálním vzepětí. Když Milenka, Sbor či Violoncellista Básníkovi — sólistovi pouze sekundují (tak je tomu v první části), zájem o dění na scéně postupně opadá; hlavně proto, že se po zápletkovém začátku a pár úvodních hudebně-poetických textech na scéně dlouho nic neděje.

Básník v pojetí V. Sokolova je kladný hrdina. Odchází ze života, protože v něm byl zničen, popřen, zlikvidován Člověk. Nemůže být tím, kým byl dřív, a nechce být někým jiným. Jeho odchod neznamená smíření ani porážku, je to čin, protest, a my, kdo sedíme v hledišti, chápeme, proti čemu Básník protestuje a proti čemu vystupuje autor inscenace V. Sokolov.

Inscenace je pro naše amatérské divadlo takřka symbolická, Rekviem zaznělo také v přítomném životě: výborný kolektiv Abakanského pedagogického institutu se rozchází, přestává existovat, protože na něj rektorát nemá peníze a mecenáši se neozývají.

Amatéři se snaží udržet nad hladinou, prohlašují se za profesionály. Tak se od divadla U Nikitské brány oddělila skupina mladých M. Rozovského, pojmenovala se Tovaryšstvo herců a hudebníků a uvedla autorskou inscenaci Tverbul (Tverskoj bulvár, pozn. V. S.) v režii A. Paperného. Jedna inscenace, dobrá inscenace, dokonce z ní byl natočen film (pravda, o něčem jiném), dokonce se s ní vydal soubor do Finska. A co dál? Tato otázka se postupně stává pro celé naše amatérské divadlo naprosto klíčovou.

Larisa Solnceva
(přeložila Vlasta Smoláková)

Dveře dokořán

300,-

Úpravu povídky Olgy Hejné Devět balónků otiskujeme celou, a to nejen proto, že je krátká. Alena Petrová, která adaptaci připravila pro žáky ZUŠ Žerotín v Olomouci, zachovala prakticky celý text předlohy. Vypustila jen některé drobné zmínky, které situaci lokalizují do Prahy. Připsala první čtyři repliky obou děvčat, které z útržkovitých, všedních, ale pro dospívající dívku velmi důležitých situací činí retrospektivu a budí v nás ne-li napětí, tedy aspoň zájem, jak Tonka a Zuzka k svému výslednému pocitu došly. Všednost momentek ze života děvčete na počátku dospívání přiměla Alenu Petrovou k volbě tvaru. Je to sled kratinkých výstupů, v nichž probíhá dialog a vytvářejí se drobné situace, ale často se zastavují, aby obě povahově i mírou své vyspělosti (jde o věk, kdy čas strašně letí a děti se rozdílem roku prudce odlišují) mohly svoje pocity a postoje slovně vyjadřovat a komentovat. Je to postup sice zdaleka ne nový (ve světové dramatičce existuje řádka slavných her založených na tomto principu), ale pro věkovou kategorii aktérů ve věku třinácti, čtrnácti let zvláště vhodný, zejména když mají na jevišti vyjádřit věci, které se jich citově dotýkají. Dovoluje jim zaujmout odstup k sobě, nahlédnout samy sebe tak trochu i kriticky, a konec konců, vyjádřit i to, co je pro věk puberty typické — sebe-reflexi, hledání sama sebe. Překonává se tak i nebezpečí psychologického herectví, které jim zatím ještě nebývá v tomto věku dostupné. Na inscenátora i aktéry však tento postup klade značný nárok na přesné vyznačení hranice mezi děním a komentářem, aby se v tom divák vyznal. Bylo by dobře, kdyby si čtenář, který se hlouběji zajímá o otázky dramatiky pro tuto věkovou kategorii (o níž se soudívá, že prostě neexistuje) obstaral předlohu — najde ji v knížce Olgy Hejné Bubínek ze skla. Vyšla sice už v roce 1964, ale v knihovnách se ještě leckde najde. Knížka může být — konec konců — i inspirací pro další adaptátory svými dalšími povídkami.

em



Olga Hejná — Alena Petrová
Tonka a Zuzka

Osoby: Zuzka, Tonka, Pepík, Zuzčina maminka, Manekýna, Pán, Paní s holčičkou, Prodavač balónků, Žáci, Řidič v autobusu, Cestující, Lidé v kadeřnictví, Sochy na mostě.

Na scéně sedí dvě děvčata, každá ve svém prostoru. V pozadí paravan.

Zuzka: Dnes byl zvláštní den...

Tonka: To byl zas dneska den!

Zuzka: Málem jsem hodila všechny peníze do vody, když jsem zjistila, že Pepík...

Tonka: Ta Zuzka je ale divná, chová se jak malý děčko... Začalo to hned po škole...

Začne hrát hudba, obě odcházejí za paravan. Po chvílce ticha zvoní, končí škola. Za paravanem se ozývá nezřetelný hovor, který sílí až do nesrozumitelného překřikování. Pak vybíhají děti s aktovkami, domlouvají se na odpoledne. Vychází Pepík s kamarádem, loučí se s ním, protože na někoho čeká. Za chvíli se trochu skryje, aby si ho nevšimla jeho sestra Tonka, která právě s kamarádkami vychází na oběd. Poslední vychází Zuzka, na kterou Pepík čekal.

Pepík: Ahoj!

Zuzka: Ahoj!

Pepík: Vezmu ti tašku, ukaž.

Zuzka (s rozpakami přitakává): Hm. Dík. (Chvilku je ticho.) Ty nejdeš na oběd?

Pepík (lže): Já už jsem byl.

Tonka (volá z dálky): Zuzko! Zuzko!

Zuzka a Pepík: Tonka (Nejsou rádi, chtěli být sami, ale Tonka už přibíhá k nim)

Tonka: Čau! (Všimne si, že Pepík nese Zuzce tašku) A hej, brácha gentleman... Jak to, žes nebyl na obědě?

Pepík (naštvaně): Co je ti do toho?

Tonka: Tak jdem, ne?

Chvilku jdou, pak se Pepík zastaví, otočí se zády a něco kutí. Když se otočí zpátky, má v ruce nafouknutý žlutý balónek. Hodí jej Zuzce, ta odpinkne.

Zuzka: Ten je krásný!

Pepík: Jako co?

Zuzka: Jako slunce!

Tonka: No vy si oddychnete, až dostanete rozum.

Zuzka s Pepíkem si pinkají, Tonka před-

stírá, že ji to nezajímá. Pepík jí taky nahraje, ale ona nedává pozor, míček jí pinkne do nosu, Pepík se tomu směje, Tonka se naštve a balónek píchne. Pepík vlepí sestře facku. Tonka ječí. Štronzo. **Zuzka:** (vystoupí z role a komentuje): Utekla jsem domů. (Utíká pryč, znovu začíná děj)

Pepík (volá za Zuzkou): Zuzko! Zuzko! Začne hrát kytara, děti-herci přestavují scénu na Zuzčin byt. V jedné části bytu — v pokoji u dveří — sedí Zuzka, v druhém pokoji maminka žehlí a zpívá si.

Maminka: Lalála lalála... (štronzo)

Zuzka (komentuje): Odpoledne u nás někdo zazvonil. (Opět začíná děj)

Maminka: Lalalála. (Ozve se zvonění) Zuzko, jdi otevřít!

Zuzka (jde ke dveřím, podívá se kukátkem ven): Tonka! To víš, tobě tak otevřel! (Odchází ode dveří)

Maminka: Lalála... (Znovu zvonění) Tak Zuzano! (štronzo)

Tonka: Už jsem si myslela, že mi neotevře, že je našťvaná. (Komentuje pak znovu zvonění, zase začíná děj)

Maminka (brble na neposlušnou Zuzanu a jde sama otevřít): Ahoj. Tonko!

Tonka: Dobrý den, paní Kalvodová. Je Zuzka doma?

Maminka: To víš, že je. Jdeš za ní?

Tonka: Ne, jedu do města, kupovat si boty, tak jsem se přišla zeptat, jestli by Zuzka nemohla jet se mnou.

Maminka: Co by nemohla. Počkej chvilku, já jí řeknu. (Maminka odchází ode dveří, volá Zuzku) Zuzko! (Zuzka, která je schovaná ve vedlejší pokoji, přiběhne) Je tady Tonka a ptá se, jestli s ní nechceš jet do města.

Zuzka: Ani ne, mám moc učení.

Maminka: Co? Ty jsi divná. Jindy žadoníš, abych tě pustila, s učením jsi raz dva hotová, ale dnes máš najednou plno práce. (Maminka ucítí, že se něco pálí) Žehlička! (Běží do svého pokoje)

Zuzka: Snad bych s ní měla jet, třeba se přišla omluvit. Nebo mi něco vzkazuje Pepík... Mamí! Tak já jedu.

Maminka (ze sousedního pokoje, kde lamentuje nad propáleným ubrusem): Ty vždycky víš, kdy se máš vypařit! Tak ahoj. A žádné blbosti. Zuzka vychází z bytu.

Tonka: Ahó!

Zuzka (ne příliš nadšeně): Ahoj.

Tonka: Ty jsi na mě našťvaná?



Zuzka (uslyší zvuk autobusu): Autobus! Rozběhnou se, aby jim autobus neujel. Po dobu, co běží, ostatní přestavují scénu na autobus, kde sedí řidič, maminka s dítětem, paní v lodičkách, pán. Autobus zastaví, děvčata nastupují.

Tonka: Poloviční do města. (Koupí si lístek, sedne si na první sedadlo)

Zuzka: Mně taky. (Jde si sednout vedle Tonky)

Tonka (ukazuje na paní): Vidíš ty lodičky? Ty s jehlovými podpadky? (Paní se otočí, děvčata dělají, „jako že nic“, Tonka pokračuje tiše) Zrovna pro takové si jedu. Senzace! Do divadla a tak... (štronzo)

Zuzka (komentuje): Lodičky! No, nebyly špatné, ale já čekala, kdy začne o Pepíkovi. (Vstupuje zpět do role)

Tonka: Tak co, líbí se ti?

Zuzka: Hm. (Dodá si odvahy a nenápadně se ptá) A co Pepík?

Autobus zastaví. Tonka neodpoví, protože sleduje, jak se nastupujícímu pánovi zasekl kufr ve dveřích.

Zuzka (až se autobus rozjede, znovu se ptá): A co Pepík?

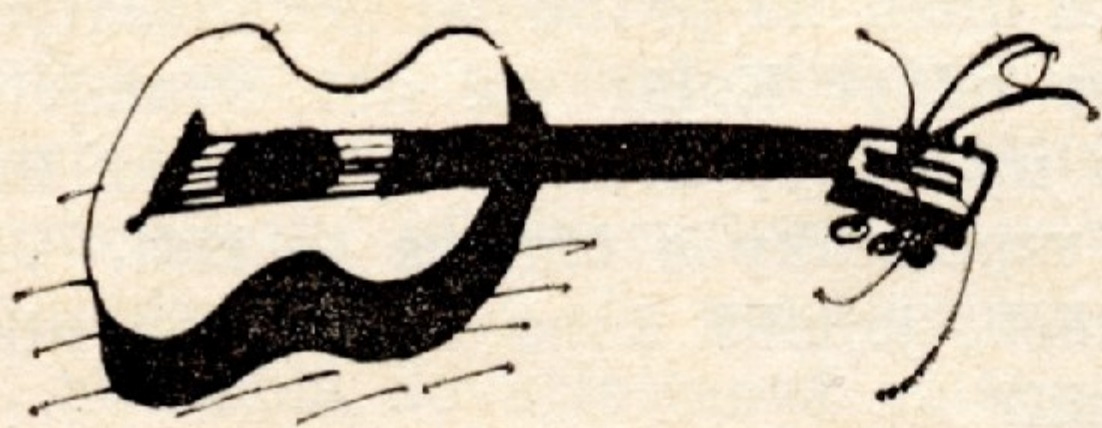
Tonka: Máš zájem, co? Neboj, dáš si trvalou...

Zuzka: Jak — trvalou?

Tonka: Jasně. Koukáš po klukách, potřebuješ trvalou. (štronzo)

Zuzka (komentuje): Snažila jsem se představit si sebe jako načesanou pionýrku. Pak jsem ale usoudila, že Tonka přece musí vědět, proč mám být kvůli Pepíkovi načesaná. Je to jeho sestra a taky už chodí do devítky. (Vrací se do role)

Tonka: Jestli nemáš peníze, tak já ti půjčím. Tady (ukazuje) je prima kadeřnictví. Pak se můžem podívat do Domu módy, ale napřed si necháš srovnat to svý chroští, ať nevypadáš jako čau čau. To je pes, takovej chlupatej. (Autobus zastaví) Vystup!



Hraje kytara, děti přestavují scénu na kadeřnictví.

Tonka: Tak běž. Já se zatím půjdu podívat na ty boty. Pak tu na tebe počkám, stejně nepříjdeš hned na řadu. (Odchází) Zuzka si prohlíží lidi v kadeřnictví, pak si všimne, že manekýna z velké fotky u vchodu ji sleduje.

Zuzka (k manekýně): Taky máš trvalou?

Manekýna: No jasně. Tobě by taky slušela a dej si melír! (Kadeřnictví na chvíli oživne, je slyšet hovor, stříhání nůžek, stříkání sprayů — po asi 5 vteřinách štronzo)

Zuzka: Proč?

Manekýna: Je to moderní! (Kadeřnictví opět na chvíli oživne)

Zuzka: Jak moderní?

Manekýna: Takhle hloupě se ptát! (Vystoupí z fotky) Prostě je to moderní! Nosí se to! (Pózuje) Je to terno!

Zuzka (napodobuje manekýnu): Je to terno...

Manekýna (urazí se): Máš špinavé tričko! (Vrací se do rámečku) Zuzka si prohlíží tričko, nemůže nic najít. Manekýna znovu vystoupí z fotky a ukazuje Zuzce flíček.

Zuzka: Myslíš tohle? To je od borůvek, nechce to pustit.

Manekýna: To nikoho nezajímá. Máš špinavé tričko a hotovo. (Vrací se zpět do rámečku fotografie) A vypadáš jako čau čau, to je pes, takovej chlupatej.

Zuzka: Říkáš přesně to, co říkala Tonka.

Manekýna: Já říkám vždycky jenom to, co říkají jiní. Je to pohodlné, taky ti to doporučuju.

Zuzka: A víš, že mi nevádí, jak vypadám? A víš, že vůbec nemám chuť se ti v nejmenším podobat, ty hloupá hlavo!

Tonka (objeví se náhle vedle Zuzky, slyšela ji mluvit): S kým si to tady povídáš? A proč nejsi uvnitř? (Nakoukne do kadeřnictví, to opět na chvíli ožije)

Zuzka: Já jsem tam nebyla.

Tonka: Co blázníš? Řekli ti něco?

Zuzka: Ne. Já jsem tam nebyla. Nechci tam. Já nechci trvalou.

Tonka: Ty si, Zuzano, oddechneš, až dostaneš rozum.

Zuzka se vysmrká, je jí do breku. Tonka si toho všimne, bere jí kolem ramen.

Tonka: Ty to máš, Zuzano, všechno popletené. Koukni, když se o tebe zajímají kluci...

Zuzka (vysmekne se Tonce): O mě se nikdo nezajímá!

Tonka: A co náš Pepík?

Zuzka: To nevíš!

Tonka: To vím. Říká ti Zuzanko! A kouká jako raněnej páv. (Tonka napodobuje Pepíka, pak si všimne výlohy) Páni, vidíš ty kabelky? Ty za 350?

Zuzka: To ti řekl, nebo jsi na to přišla sama?

Tonka: Počkej. Kterou by sis vybrala? (Otočí se k Zuzce, ale ta utíká pryč) Zuzano! Co je? Zuzano! (Běží za ní) Po chvílce běhu štronzo.

Zuzka (komentuje): Co mi bylo do kabelek! Co mi bylo do trvalé! Já musím utíkat, já mám radost! (Rozběhne se, znovu začíná děj, po chvílce jej zastaví svým komentářem Tonka)

Tonka: Zničehonic se rozběhne. Bezva nápad lítat po městě. Horší než malý děčko. Zuzano! (Běží)

Během honičky se přestavuje scéna na most.

Zuzka (opět zastaví děj a komentuje): Ať si mám na tričku flek od borůvek, ať si mám vlasy, jak mi narostly, hlavně, že mě má Pepík rád! (Utíká)

Tonka (zastaví děj a naposledy komentuje): Nakonec se mi ztratila. Jo a ty lodičky jsem taky nesehnala. (Odchází ze scény)

Scéna je přestavěna na most, kam přichází starší pán, sedá si na lavičku, na scénu vbíhá Zuzka.

Zuzka (komentuje): Zastavila jsem se až na mostě. (Začíná děj) Nebudu jako Tonka! (K soše) Nevěříš? Tak já klidně hodím všechny peníze do vody, klidně, na nic je nepotřebuju! (Napřahuje ruku, ale nehodí, zadrží ji hlas pána)

Pán: Copak to děláš? Snad nechceš hodit peníze do vody! Maminka se na ně n pracuje a ty bys je klidně hodila do vody! Ty jsi nějaké trdlo! (Odchází)

Prodavač balónků (přichází na most a nabízí balónky): Kupte si balónek! Dětem pro radost! Za pouhou korunu jeden! Na most přichází paní s holčičkou.

Holčička: Jé, mami, balónky: Mami, kup mi!

Paní: Ale prosím tě, škoda peněz. Stejně ti hned uletí nebo praskne.

Holčička (nevnímá maminčinu reakci, jde k prodavači)

Prodavač: Chceš balónek?

Holčička: Hm. Ale já nemám peníze.

Paní (všimne si, co dělá dcerka, chytí ji za ruku a táhne ji pryč): Prosím tě, nech toho. Jsi umíněná jako malé děčko. A jenom mi děláš ostudu.

Zuzka koupí holčičce balónek, hodí jí ho.

Zuzka: Chytej! Je tvůj.

Holčička: Jé, mami! Dík! Mami, chytej! (Překne balónek směrem k vodě, paní musí vyskočit na lavičku, aby ho zachytila, chytne ho, ale nemůže dolů, protože podpatek lodiček se vklíní mezi prkénka)

Zuzka (směje se): Zrovna pro takové si jela Tonka!

Paní (rychle vyzuje botu, vytáhne ji, obuje a táhne holčičku pryč): Pojď, prosím tě!

Zuzka jde k prodavači a koupí všechny zbývající balónky.

Prodavač: To máš na nějakou slavnost?

Zuzka: Jo, já mám dnes slavnost! (Prodavač odchází)

Zuzka je šťastná, prohlíží si balónky a pak je všechny rozvěsí na sochy.

Zuzka: Bylo to jako na slavnosti. Balónky byly všude kolem, bylo jich přesně (spočítá je) osm! (Odchází, pak se zastaví) Jo, a ten devátý bylo slunce. (Odejde, hraje kytara)

K o n e c



K dramaturgii divadla poezie (14)

Jistota nejhoršího

Když čtu Ginsberga,
nemyslím na Ameriku,
ale na to,
jak jsme korektní, rozumní a ryzí,
jak nás předělali na nás.

Tyto verše jsem si kdysi přečetl ve sbírce **Jana Zábrany** (1931—1984) **Utkvělé černé ikony** (1965). O nějakých deset let později si autor postěžoval ve svých denících: „**Celý můj život vyrostl z jistoty nejhoršího**“. A měl věru nač si stěžovat — jeho osud byl generačně krutě symbolický. Narodil se 4. června 1931 v Herálci u Humpolce, rozhodnou část svého dětství tedy prožil za protektorátu. Celá léta padesátá, o kterých sám prohlašoval, že ho rozhodujícím způsobem formovala a že „s nimi splynul“, strávil **objžděním kriminálů**, v nichž byli věznění jeho rodiče, kteří podle Vladimíra Novotného „doplatili na masarykovskou politickou naivitu“. Matka, národně socialistická zemská poslankyně, byla žalářována od r. 1949, otec, humpolecký starosta za tutéž stranu, od r. 1950. Jejich syn Jan stačil v tom roce ještě odmaturovat na humpoleckém gymnáziu, další vzdělání mu ovšem bylo odepřeno. Nastoupil potom jako brigádník na ostravském dole Hlubina, absolvoval čtyři semestry římskokatolické teologie (po nichž byl ze studia vyloučen na základě „doporučení“ státního soudu). Necelý rok potom pracoval ve smíchovské Tatrovce, po pracovním úraze ještě nastoupil v družstvu Smalt. Od 27. října 1954 se plně věnoval toliko umělecké, především překladatelské činnosti. Ve svých denících uvádí, že „jeho svět“ se zhroutil v r. 1961, kdy byl zavražděn John Fitzgerald Kennedy a on sám se poprvé těžce rozstonal. Ale přes své churavění dlouhá léta dodržoval základní kritérium pro svou práci. Kritérium, které je názvem posledního rozhovoru s básníkem, který byl posmrtně otištěn v časopise Sovětská literatura č. 1/1987 a který byl nazván **Pracovat vždy naplno**.

Janu Zábranovi bylo dopřáno pouhých 53 let života (zemřel 3. září 1984), ale jeho bibliografie je úctyhodná: téměř 400 titulů překladů, především ruské a anglické poezie i prózy, výjimečně i poezie francouzské. Dalšíh sto titulů obnáší bibliografie v oddíle „Předmluvy, doslovy, kritické stati“, 34 položek obsahuje oddíl „Původní práce“. Kromě časopiseckých básní jsou tu obsaženy tři básnické sbírky **Utkvělé černé ikony**

(1965), **Lyně** (1968) a **Stránky z deníku** (1968), tři původní detektivky, ozvláštěně nyní jakýmsi pseudopůvodcovským, nezábranovským a zajisté poněkud nechutným a zbytečným „sporem“ s Josefem Škvoreckým, možná největším Zábranovým životním přítelem — sám o tom Škvoreckému vzkázal: **Ten záraz, to štěstí, že jsem byl od října roku 54 do ledna 69 tvým blízkým přítelem, ten mi ještě pořád dochází — a bylo to snad to nejlepší, co mě v životě potkalo**... Názvy jednotlivých děl Zábranova jakéhosi nedokončeného detektivního seriálu jsou: **Vražda pro štěstí** (1962), **Vražda se zárukou** (1964) a **Vražda v zastoupení** (1967). Navíc je Zábrana autorem románu pro děti **Táňa a dva pistolníci** (1965). V současné době se navíc připravuje k vydání dosud nepublikovaná kniha básní **Zed' vzpomínek** (1969—1972). Zábrana byl v letech normalizace jako básník umlčen a v nakladatelství **Torst** je připravován k vydání výbor z jeho deníků, které čítají více než 1500 stran textu.

Říkali fotři, že prý doma
člověku i zdi pomáhají.
U nás? Tam starali se kdo má
brambory na líh ... Škola v kraji
nebyla. Stavět? Cihly nejsou ...
A bez subvence? Zedníci, ti
co nevezmou, to nepřinesou ...
Uřkla je kuchyň, která svítí ...
Nestojí škola, nemá glóbus.
Houf dětí čeká na autobus,
baterky ve tmě zavíří ...
Za dešťů po hospodách pláčí
vesničtí mstiví udavači,
holiči snů a handlíři ...

Nepovažuji za důležité řadit tu darmo slova zdůvodnění proč dnes recitovat verše lyrika, který se ve své tvorbě

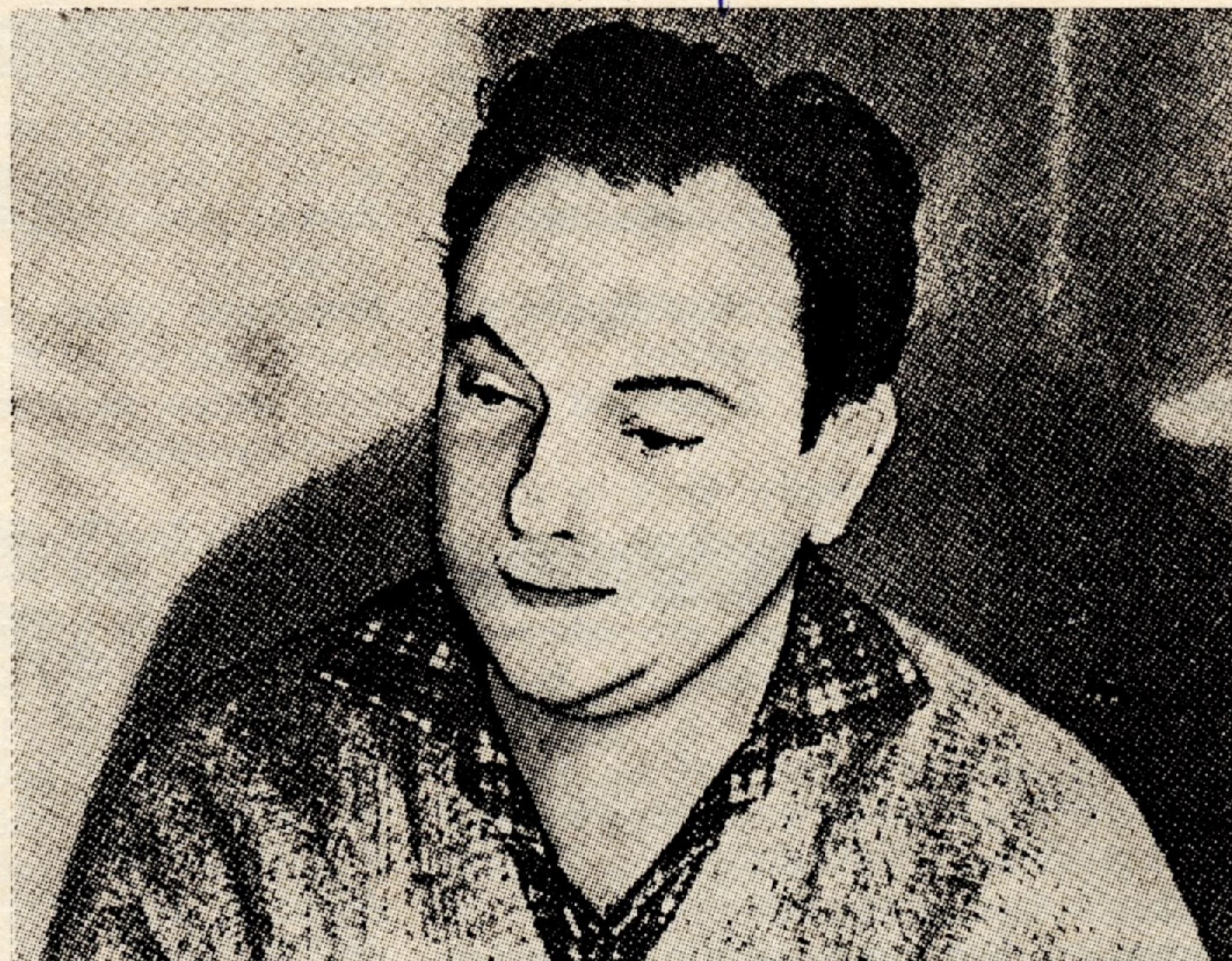


foto archiv autora

PORTRÉT BÁSNÍKA JANA ZÁBRANY

vždy snažil najít prostor pro lidského jedince v nelidském světě. Více než sedm let mrtvý Jan Zábrana je stále naším současníkem a jeho verše neztratily svou aktuálnost a platnost, jeho překlady pokládám v řadě případů (beat generation — Ginsberg, Corso, Ferlinghetti, ale i třeba Mandelštam či Pasternak) za nepřekonatelné a jakýsi morální imperativ, který vytvořil svým životem, za nedotknutelný a Jan Zábrana nepřestal být v tomto smyslu naším spoluobčanem ani dnes, po skončení doby, v níž neúprosné smrti fyzicky podlehl, ale kterou přežil svým stále aktuálním dílem. K zamyšlení mne třeba donutily tyto řádky z básníka deníku: **To, co po roce 1969 v tomto státě a v české literatuře nastalo, de facto trvá dodnes — lze pojmenovat čtyřmi slovy: VELKÁ DOBA PRO MALÉ LIDI**. Bylo to tak v letech sedmdesátých a jak je to vlastně dnes, na prahu let devadesátých? Jde na odbyt Kolář víc než Švandrlík? A jde na odbyt Švandrlík víc než Biřkovičky vzpomínky a čím se to řídí? Vkusem těch, jejichž doba v Čechách nikdy nekončí?

K zamyšlení mne přinutilo i jedno letošní představení pražské Violy. Zábranova rukopisná sbírka **Zed' vzpomínek** a jeho deníkové glosy posloužily Jiřímu Trávnickovi a Vladimíru Justlovi k sestavení inscenace „**Z času deníků**“, kde propůjčili Zábranovým myšlenkám své hlasy **Daniela Vacková, Petr Čepek a Josef Somr**. Znovu jsem si uvědomil, co to bylo za dobu, v níž nám bylo (je) žít (**Kam se poděla všechna ta láska?**) a v níž jsme tu a tam pro jistotu zašli na „**prvomájové průvody**“. A ačkoli občas brojím proti „violovské akademičnosti“, podařilo se s ní tentokrát díky interpretům a zejména díky síle autorových myšlenek vytvořit strhující představení. Tehdy mně naplno došlo, že Jan Zábrana je doposud naším současníkem a čas neubral jeho myšlenkám nic na jejich aktuálnosti ...

Už nikdy nebudem tak šťastní...

No jo Tak dobře co má bejt?

Co bude z našich starých básní?

Bude z nich do jitrnic prejt

Co bude se starými dluhy?

Přijdou si pro ně? Oželí je?

Budou z nich popěvky a stuhy

Traumata jedné Ofélie

Nebo už budem navždy němí

mít škrkavku nad hrncem škvarků

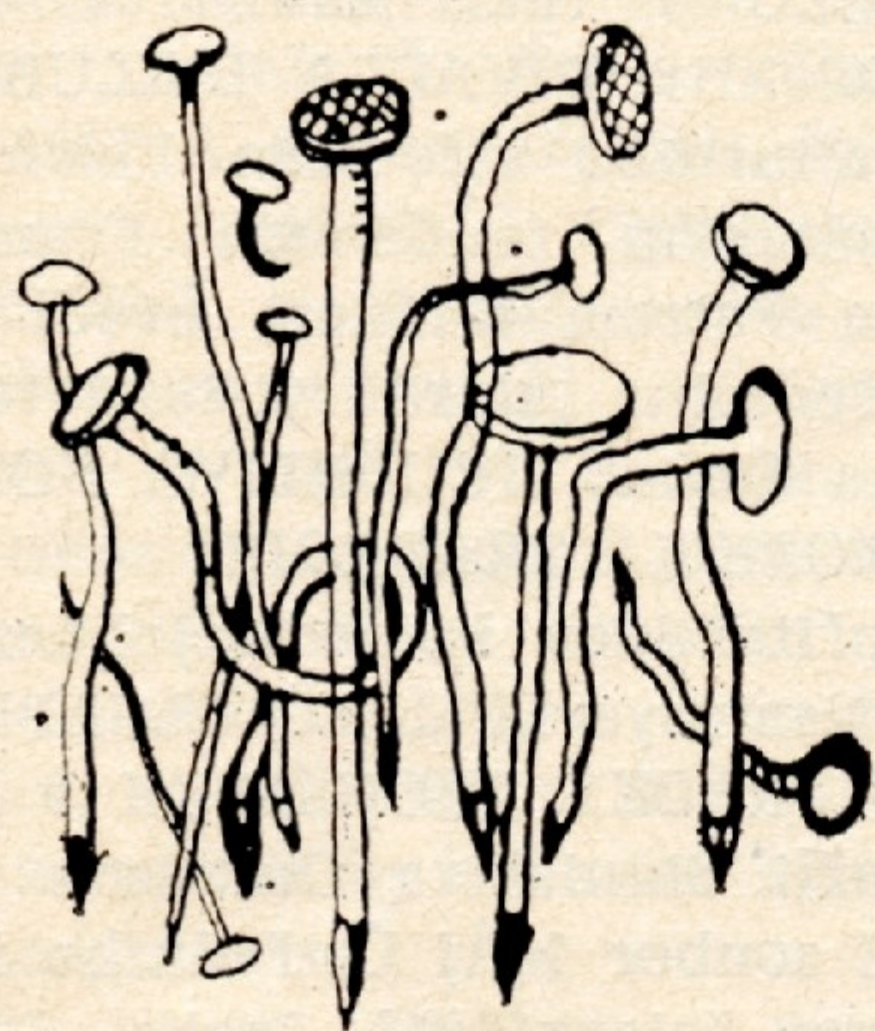
a rozpíchaní injekcemi

budem se těšit z drobných dárků?

Podal jsem doufám dostatečné svědectví jak o aktuálnosti básnického díla Jana Zábrany, tak o jeho využitelnosti v divadle poezie. Nepodal jsem svědectví o Zábranově překladatelském mistrství, ale to je natolik evidentní, že by to bylo na stránkách tohoto časopisu asi zbytečné. A o Zábranovi samém podává výstižné svědectví **Bohumil Hrabal** v knize **Proluky**:

A teprve pak jsem uviděla toho básníka pana Zábranu, Honzu Zábranu, o kterém vyprávěl básník pan Kolář, že je Honza gentleman, že miluje kytice růží, že když byl s ním a s panem Hirschalem v Oděse, tak jediný Honza Zábrana dovedl dávat krásným oděským ženským kytice červených růží na počest Beni Krika a povídek, které napsal Isaak Babel. Tak nad ránem básník Zábrana, nohu elegantně přehozenou přes nohu, mi recitoval básničky beatníků, měl krásné oči, nikdo mi tak krásně nerecitoval básně ... A pak už dávno bylo ráno a básník Zábrana mi políbil ruku a s mým mužem šli nakoupit hovězí maso a kyselé rybičky ... a když se vrátili, básník Zábrana už byl fit a raději šel domů, políbil mi ruku ... a za chvíli se básník Zábrana vrátil a přinesl mi kytici růží... a pak se ještě na dvorečku otočil a uklonil se mi ...

Jiří Brix



PO STO ČTYŘICETI LETECH DO NOVÉ PRÁCE

240,-

V roce 1850 se několik prostých občanů Radnic, členů Čtenářské společnosti, rozhodlo založit ochotnický divadelní soubor. První hrou, kterou radniční ochotníci měli zahájit své působení, byl *Mašinkář*, ale díky finančním potížím a intrikám městské honorace došlo k premiéře až o tři roky později. Divadlo měnilo občas své působiště, až se usadilo v bývalé zámecké budově U hvězdy. V r. 1935 bylo v této budově otevřeno nové moderní prostorné jeviště, které radnickým slouží dodnes. Původní pojmenování Spolek divadelních ochotníků v Radnicích platilo od r. 1850 až do konce r. 1951. Pak se objevuje na plakátech titul *Hornické divadlo Radnicka*. V r. 1962 přešlo divadlo pod Dům kultury ROH Radnice a od r. 1980 je provozovatelem divadla Městské kulturní středisko Radnice (a název souboru DS MKS Radnice). Významného úspěchu dosáhlo divadlo v r. 1956, kdy zvítězilo na 26. Jiráskově Hronově inscenací Ibsenovy *Nory* v režii Jana Kellera. Po odchodu Jana Kellera se v režii vystřídalo několik osobností: Miloslav Janata, Jiří Beneš, Rudolf Šimice, Jaroslav Vyčichlo, Milan Kroc. Václav Kotva (člen Činoherního klubu v Praze) působil jako režisér a vychovával pro ostatní režiséry herecký dorost od svých osmnácti let (1940) až do dneška — tedy vlastně padesát let.

Za poslední desetiletí svého působení uvedli radniční celou řadu her, zejména současných autorů. V r. 1980 to byly *Stiebrovy Poslední prázdniny*, v následujícím roce *Kákošova Mrtvá kolej* a *Lošákova komedie Dům*, kde nesněží, která se objevila i na přehlídkách ve Žluticích a Vysokém nad Jizerou. Koncem roku 1983 vznikla v režijní spolupráci Rudolfa Šimice a Jaroslava Vyčichla inscenace *Elektro*, má lásko (*László Gyurko*). V příštím roce uvedli radniční divadelníci na mateřské scéně divácky přitažlivou komedii Jana Jílka Silvestra, první samostatnou a mimořádně úspěšnou režii Jaroslava Vyčichla. V titulní roli Silvestra zazářil robustní, andělsky spravedlivý dřič Milan Kroc. Na přehlídce vesnických a zemědělských souborů získal J. Vyčichlo cenu za režii a M. Kroc za nejlepší mužský herecký výkon. Na podzim 1985 se pak J. Vyčichlo jako režisér představil radnickému obecnstvu hrou *Oldřicha Daňka*. *Zdaleka* ne tak ošklivá, jak se původně zdálo. Zde se do paměti diváků určitě zapsala představitelka Alžběty Uherské Blažena Stupková, která zaujala vitalitou a bezprostředností už v roli doktorky v *Jílkově Silvestrovi*.

V červnu 1987 uvedlo radnické divadlo ve spolupráci se školními dětmi premiéru hry Václava Kotvy *Vyhoštěnec*. Tato hra

pod názvem *Hra bez nadpisu* byla v roce 1948 zakázána na generální zkoušce. Autor hru upravil a pod novým titulem konečně téměř po 40 letech uvedl ve vlastní režii. Hrál se v Radnicích i v Praze celkem 21×. Počátkem roku 1989 spatřili diváci Černou komedii Petera Shaffera v režii Jaroslava Vyčichla. O svátcích vánočních téhož roku se poprvé představil radnickým jako režisér herec Milan Kroc. Vybral hru, která je blízká i prostému divákovi — *Noc pastýřů Josefa Boučka* o posledních letech obrozeneckého učitele a hudebníka Jakuba Jana Ryby. Do konce roku 1990 se hra reprízovala třináctkrát. Hrál se také v Praze při vyprodaném hledišti Činoherního klubu jak pro pražské rodáky Rokycanska, tak i pro studenty. V tomto představení dominoval výkon představitel hlavní postavy hry. Vojtěch Filip je typ člověka, který svou letorou má blízko k psychice J. J. Ryby. Zajímavý charakterotvorný přístup k roli si našel Jaroslav Vyčichlo, který ztvárnil postavu Rybova soupeře, rožmitálského faráře Kašpara Zachara.

V roce 1990 se J. Vyčichlo pilně připravoval na premiéru hry *Daniely Fischerové Báj*, kterou prakticky zakončil studium na režijní škole při SČDO v Praze. *Báj* měla premiéru 1. 12. 1990 v MKS v Radnicích. Do konce května 1991 se hrála *Boučkova Noc pastýřů* celkem šestnáctkrát (z toho dvakrát v Praze a *Báj* zatím třikrát. (V dubnu byla uvedena na Regionální přehlídce amatérských souborů v Plzni a v květnu na Žlutickém létu.) V desetiletí 1980—1990 navštívilo radnické divadlo kromě svého domácího působiště na třicet obcí a měst a celkově odevzdali radniční divákům poctivých 77 představení s opravdovou ochotou a láskou.

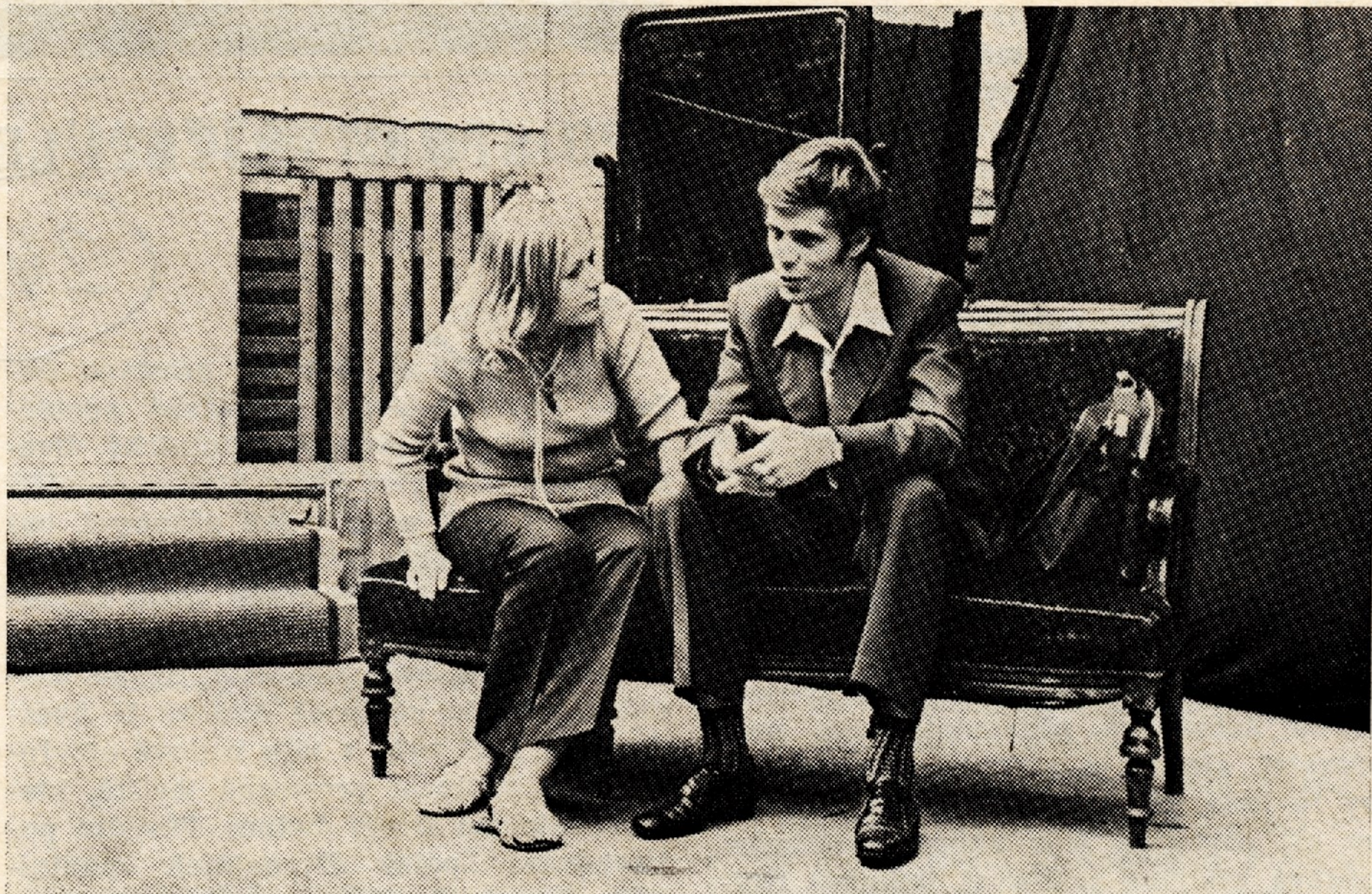
Radnický soubor má v současné době tři režiséry: Jaroslava Vyčichla, Milana Kroce a jejich „učitele“ Václava Kotvu. Z těch, kteří se podílejí výrazně na současné tvorbě jako herci, je třeba jmenovat opět Milana Kroce, Jaroslava Vyčichla, Vojtěcha Filipa, Karla Soukupa, Josefa Pšeničku, Miroslava Jaroše, Josefa Buchance, Ladislava Šéna, Miroslava Kratochvíla, Kamila Štochla, Jindřicha Kautského. Z žen pak především Blaženu Stupkovou, Hanu Vildmanovou-Šimicovou, Marii Pšeničkovou, Marcelu Šénovou, Ivanu Buchancovou, Ilonu Čiperovou, Emiliu Štěpánkovou, Hanu Fischerovou-Sládkovou, Václavu Krocovou. O zvuk se již několik let stará Miroslav Kratochvíl a svícení má na starosti přemýšlivý a vynalézavý Pavel Koželuh.

V březnu 1991 začal Václav Kotva zkoušet svou hru pro školní mládež

60,7

Osmička odvahy, kterou poprvé uvedl v Radnicích v březnu r. 1948. V září 1948 realizoval na radnickém jevišti její pokračování — Osmička bojuje a třetí hrou měla být Osmička vítězí. Místo ní pak napsal a nastudoval hru se sociální tematikou Hra bez nadpisu. Nově přepsaný text Osmičky odvahy je v průběhu zkoušení podrobován hodnocení i malých herců a pečlivě se zkoumá, zda se vyslovená myšlenka hodí k povaze postavy a zda svým vyjádřením odpovídá jejímu slovníku.

Soubor dospělých hledá vhodnou hru k nové práci. Hovoří se o Tylově Strakonickém dudákovi, o Drdově komedii Hrátky s čertem, ale možná že to bude Kvapilova Princezna Pampeliška nebo Šrámkovo Léto. Ještě není rozhodnuto. (Psáno na jaře 1991 — pozn red.) Ale rozhodně chce v práci pokračovat. V Radnicích to ani jinak nejde. Sto čtyřicet let historie divadla v městečku k tvůrčivé práci zavazuje.



Václav Kotva

DS DK RADNICE — C. A. PUGET: BLÁHOVÝ ČAS

foto archiv autora



KARLOVARSKÝ HARLEKÝN

180,7

Když jsem v Amatérské scéně číslo 9/1990 nesměle, ale přesto hlasitě povolával „Šestý Karlovarský Harlekýn skončil, ať žije sedmý!“, byla to rukavice symbolicky hozená do bouřlivé a-

DIVADÉLKO JEN TAK KARLOVY VARY DRAHOVICE — M. KOTISOVÁ —
Z. ŠMÍD: FRANTA ROBINSON

foto: Pavel Štoll

60,7



rény karlovarského kulturního dění. Stále sílí zaklínadlo — finance — finance, na které jsme naráželi na každém kroku, podstatně ovlivnilo přípravu sedmého ročníku. Nerealizovatelné finanční požadavky vedení Divadla Vítězslava Nezvala přestěhovaly festival z tradičního divadelního prostředí profesionální scény do kulturního centra lázeňského sanatoria Thermal. Do prostředí, které plně vyhovuje mezinárodnímu filmovému festivalu, ale již méně divadelní přehlídce. I když pořadatelé — Městské kulturní středisko a Svaz českých divadelních ochotníků — museli každou přihlášku prosívat sítím „co to bude stát?“, neustoupili od umělecké kvality. Podařilo se jim nabídnout karlovarskému publiku čtyři delegáty letošních vrcholových národních přehlídek.

Divadelní soubor RÁDOBYDIVADLO při Osvětové besedě Klapý zahájilo svou loňskou premiérou Miklose Hubaye VRHAČI NOŽŮ v režii Ladislava Valeše. Mladý kolektiv DIVADLA D-KLUB Městského kulturního střediska Plzeň vedený režisérským tandemem Františkem Kaskou a Petrem Mládem uvedl veršovanou předlohu „staré rytířské truchlohy“ Jana Doliny TRUHLIVÁ KOMEDIE ANEB EROTICKÁ TRAGEDIE.

Stále přitažlivou komedii Johanna Nepomuka Nestroye LUMPACIVAGABUNDUS ANEB LUDRÁCKÝ TROJLÍSTEK v pohostinské režii Stanislava Oubrama přivezl divadelní soubor MÁJ Ústředního kulturního domu železničářů Praha. Důvěrně známé prostředí školy inspirovalo autorovou dvojicí kantorů Zdeňka Daňka a Jiřího Buriana a skupinu stávajících i bývalých žáků všech možných školských zařízení, členy domácího Divadelního studia D 3 k nastudování vlastní inscenace

60

pod názvem ŠKOLA HROU. Poprvé byl zařazen do přehlídky i loutkářský soubor. Autorka textu a písní, členka Loutkářského souboru STŘÍPEK z Plzně Ivana Faitlová použila motivů z tatarských národních pověstí. V režii Dany Jandové jsme shlédli poetickou inscenaci O ULADINOVÍ A KRÁSNE OMNĚ. Po vlastním autorském textu sáhl i další karlovarský soubor Osvětové besedy Karlovy Vary Drahotice. Autorská dvojice Majka Koudelová-Kotisová a známý západočeský spisovatel Zdeněk Šmíd inscenaci nazvala FRANTA ROBINSON. Ve dvou odpoledních představeních se dětskému divákovi představily opět soubory D-KLUB z Plzně a pražský MÁJ. Plzeňští s volnou parafrází známé pohádky o Šípkové Růžence KLÍČ OD KRÁLOVSTVÍ a cestou kolem světa Petra Mláda nazvanou KLAUNI. Májovci v režii Lubomíra Novotného PASÁČEK VEPRŮ Karly Voglové.

Co říci na závěr? Opět provolání? Raději si uložíme úkoly: hledat sponzora — spíše sponzory — a vrátit festival do prostředí Divadla Vítězslava Nezvala.

Vlastimil Ondráček



DS MÁJ ÚKDŽ PRAHA — K. VOGLOVÁ: PASÁČEK VEPRŮ foto: Pavel Štoll

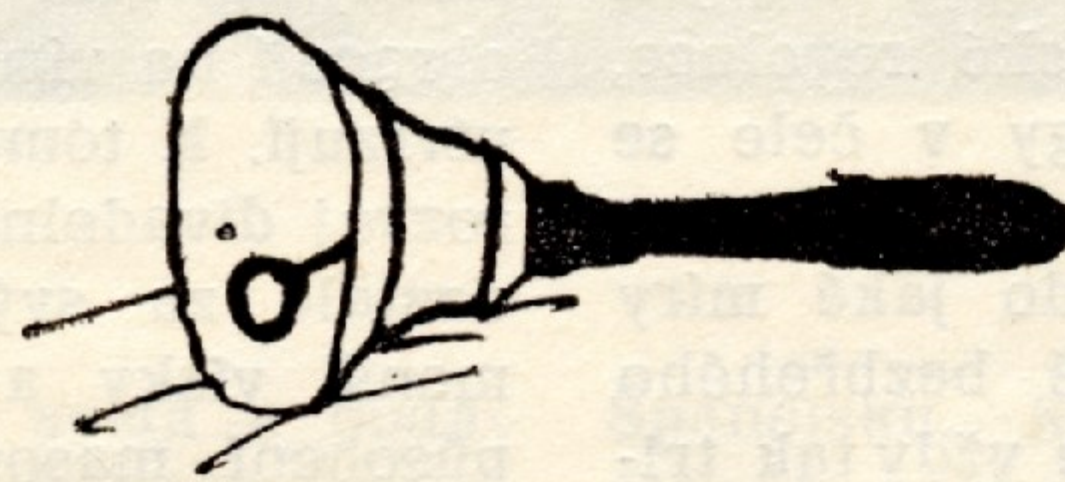


1807

IV. národní soutěž jednoaktových her

Stojíme na prahu IV. národní soutěže jednoaktových her. Záměr oživit tradici uvádění jednoaktových divadelních her vyjádřil ústřední výbor Svazu českých divadelních ochotníků na jaře roku 1982. Souborům byl dán prostor k rozšíření repertoáru, využití inscenačních a hereckých rezerv při uvádění méně frekventovaných textů. Textů kvalitních, vždyť jim dávali život autoři jako jsou Miguel de Cervantes Saavedra, A. P. Čechov, N. V. Gogol, Alois Jirásek, V. K. Klicpera a další. Tříletý cyklus soutěže dává dostatek časového prostoru ke kvalitnímu dramaturgickému výběru textů a nezatěžuje soubory jen tímto směrem.

Předcházející tři ročníky (1983, 1986 a 1989) se pevně zabydlely v jihočeské vesničce Želeč u Tábora. Třetí ročník se bohužel konal už jako memoriál Ladislava Lhoty.



Poučen zkušenostmi z předchozích ročníků upřesnil vyhlášovatel formulaci toho, co považuje za jednoaktovou hru. Jako příspěvek k rozvoji ochotnického divadla otevřel soutěž všem divadelním a loutkářským souborům, tedy i těm, které nejsou členy SČDO. Čtvrtá národní přehlídka se bude konat ve dnech 22.—24. května 1992 v Želči u Tábora. Soutěž je dvoukolová. Výběr bude proveden v prvním stupni na úrovni bývalých krajů či nově vznikajících oblastí nejpozději do 28. února 1992. Přihlášky do soutěže je možné zasílat do 31. října 1991 krajským výborům SČDO nebo ústřednímu výboru SČDO na adresu Praha 10, Krymská 12, PSČ 101 00.

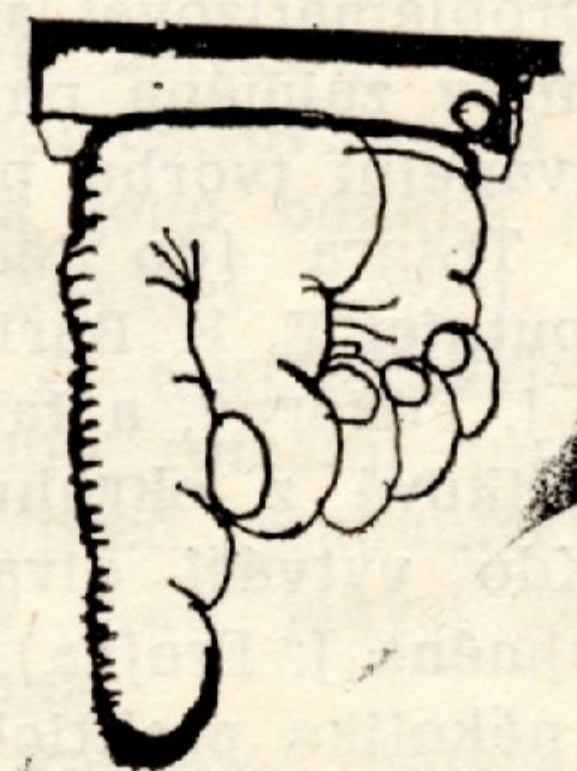
Pro účely soutěže byl pojem „jednoaktovka“ vymezen takto:

- a) představení je skutečně o jednom jednání (obrazě),
- b) akce na jevišti probíhá v nepřerušované souvislosti (rozumí se v souvislosti dějového času),
- c) hraje se v jedné dekoraci, resp. bez dekorace,
- d) předpokládá se partnerská souhra v dramatické akci, nikoli divadlo jednoho herce, recitační pásmo, divadlo poezie apod. Výjimku k hlediskům bodu c) a d) je možno přiznat textům lidových a jarmarečních her, které mají průběžný charakter dějové akce a omezený rozsah, ačkoli — bez dekorace — předstírají změnu místa nebo přerušování dějového času.

e) rozsah představení má omezený časový limit, podobný jednomu dějství celovečerní hry — maximálně přípustný rozsah je 40 minut.

Propozice soutěže a Statut přehlídky zveřejní vyhlášovatel v průběhu měsíce září 1991.

Vlastimil Ondráček
místopředseda ÚV SČDO



Přihlášky je možno zaslat na adresy:
kraj JČ — Prokop Mareš, Želeč u Tábora 179, PSČ 391 74
kraj ZČ — Anna Šilhánková, Plzeň, Klatovská 81, PSČ 320 13
kraj SČ — Igor Dojiva, Meziboří, Komenského 318, PSČ 435 13
Praha — Josef Houba, Praha 7, Havanská 3, PSČ 170 00
kraj JM — Václav Müller, Brno, Kudlova 24, PSČ 615 00
kraj SM — Olga Rohelová, Štramberk, Bařiny 857, PSČ 742 66
VČ a StrČ — sekretariát ÚV SČDO.

KAPITOLY Z ČESKÉ DRAMATIKY PO ROCE 1945-VI. SORELA

600, -

V posledním dílu první části našeho cyklu se nemůžeme vyhnout široké vlně agitačního prosocialistického divadla, která postupně smetla všechny odlišné tendence a kterou při všech problémech tohoto termínu můžeme označit za **socialistický realismus**. Povšimneme si spíše jeho obecnějších aspektů a souvislostí, které jsou sice zanedbatelné uměleckou hodnotou, ale o to zajímavější v otázkách vztahu umění a společnosti (politiky, moci, revoluce). Také jména autorů už dnes nejsou tak důležitá a zmíníme se pouze o některých spíše pro ilustraci.

Ze záplavy definic socialistického realismu (tehdy mu říkali „sorela“) mi čím dál tím výstižnější připadá ta Werichova: „Realismus = piš jak vidíš, surrealismus = piš jak cítíš, socialistický realismus = piš jak slyšíš.“ Piš tak, jak ti diktuje teorie socialistické revoluce, formulovaná jejími ideology v čele se Stalinem.

Nebudeme tu zkoumat, do jaké míry existovaly uvnitř v zásadě bezbřehého uměleckého stylu jiné (a ne vždy tak triviální!) koncepce, formulované už od poloviny 30. let, o to se pokouší záplava odborné literatury. Pro naše období přelomu 40. a 50. let je určující právě ta nejpochybenější, opírající se o ideologicko—estetické premisy vojáka sovětské armády a kultury A. A. Ždanova (jeho statě k nám pronikaly záhy po válce, knižně pak A. A. Ždanov: O umění, Praha 1950). Musíme však připomenout, že ve 30. letech dominující poetika avantgardy se v první polovině 40. let začala problematizovat a že vyvolala vážné polemiky zejména na půdě Sdružení pro divadelní tvorbu předního kritika Josefa Trägra (do těchto diskusí zasáhli souputníci E. F. Buriana M. Kouřil a agilní J. Pokorný, a také začínající mladí teoretikové z okruhu tehdejšího sborníku Kdo vytváří divadlo?, Praha 1944, ale zejména J. Frejka). Tyto diskuse spolu s několika praktickými pokusy vyústily do zvýšeného zájmu o vyjadřovací možnosti realismu a o jistou syntézu avantgardního a realistického divadelního programu, jak ji od poloviny 30. let reprezentoval právě J. Frejka. Neboli už před rokem 1945 se objevily náznaky estetické krize avantgardní poetiky a těsně po květnu se v českém divadle (a v celé Evropě i v USA) začala hledat koncepce tzv. nového realismu, která alespoň v počátcích jistě usnadnila vznik socialistického realismu, v divadle před rokem 1945 výjimečného.

Ždanovovská sorela ovšem vycházela odjinud a její oběti se staly i první výhonky onoho nového realismu (jak ho

v diskusi o režisérismu formuloval hlavně O. Krejča a několika inscenacemi mimo jiné A. Radok). Ždanova zajímal bojovný umělecký směr, který přijme svůj díl odpovědnosti na změně světa a ne jen na jeho výkladu a který všechny své schopnosti dá do služeb stalinistickým stratégům. V logice Marxových a Leninových úvah o revoluci dostalo umění a zejména divadlo (zvláště u nás, vzhledem k jeho historicky danému společenskému významu) úkol změnit vědomí lidí stejně zásadně, jako se jinými prostředky měla změnit tzv. společenská základna (ekonomika). Divadlo se mělo stát lidovýchovným ústavem (u nás po vzoru J. K. Tyla; tady i v mnohém jiném se uplatnily vlivy národního obrození, zprostředkované zejména teoriemi Z. Nejedlého), projekční kancelář „inženýrů lidských duší“ (A. A. Ždanov), kteří obracejí na víru nevěřící a věřící ve víře utvrzují. K tomu byl nezbytný extenzivní rozvoj divadelní sítě tak, aby se divadlo dostalo za svým divákem až do nejmenší vsí a aby tu mohlo suplovat působení masové kultury. Aby přestalo být výlučným uměleckým prostředím a stalo se všelidovou kulturou tak, jak o tom hovořil už Košický vládní program.

Socialistický realismus dostal do vínku úsilí o postižení reality života zároveň s tendencí k jeho změně. Tímto rozporem posléze dospěl do schizofrenie vize a reality: Jak svět skutečně vypadá a jak by měl vypadat podle komunistické ideologie? Co je třeba ze skutečné reality zamlčet, aby její obraz vyhovoval ideologickým potřebám? Neboli co všechno se ještě smí zobrazit a co se naopak musí nalakovat na růžovo? Není náhodné, že s postupem revoluce a s jejími očekávanými výsledky se přiosťřovala cenzura i autocenzura a více prostoru dostávala růžová barva.

Tento rozpor je ostatně platný pro veškerá modelová umění, mezi která sorela patří. Přitom nelze většinou tezí socialismu, které proklamoval, upřít vyjádření odvěkých tužeb lidstva po spravedlivé a šťastné společnosti. Tezí zvláště nadějných po krachu 1. republiky a po zkušenostech s 2. republikou a s protektorátem. Realita revoluce se však stále více lišila od proklamací a divadlo (drama) stále hlouběji zabředávalo do pozice liturgie, udržující poddané ve víře a poslušnosti. Budiž tehdejšími divadelníkům připsáno k dobru, že se s tímto pojetím soc. realismu postupně rozcházel tak, jak pochopili svůj omyl, a že právě oni záhy postaví divadlo do služeb kritiky stalinismu. Ne všichni ovšem byli ochotni sorelu přijmout a ty

pak čekaly těžké roky tvorby a života a výjimečně i smrt (J. Frejka).

Socrealistické divadlo se však nestalo jen hláskou troubou stalinistické ideologie, ale pod jejím tlakem se vnitřně změnilo ve výrobní podnik v duchu fetišizace „práce“ dle vzoru dělnické třídy a těžkého průmyslu. Výrobní model divadla byl zároveň důsledkem víry ve všemocný vědecký přístup ke společnosti na základě marxismem odhalených mechanismů lidských dějin. Odtud důvěra v plánované centrální řízení divadla, o které usilovala skupina divadelníků kolem M. Kouřila, za víceméně souhlasu většiny ostatních, už od května 1945 (jedním z prvních aktů byla likvidace soukromopodnikatelského principu v divadle už v létě 1945).

Divadlo se tedy proměnilo ve výrobní podnik s přesně určeným výrobním programem, s odbytištěm finálních výrobků a s přesnou technologií výroby. Výrobek byla názorná agitace, dodávaná na státní objednávku. Technologickým postupem byl soc. realismus v té podobě, která v logice efektivní výroby co nejrychleji a za minimální energetické a pracovní náročnosti vedla k maximální užitné hodnotě výrobku. Údernickou metodou, převzatou ze zkušeností sovětských divadelníků, se stal tzv. systém Stanislavského. Nejdůležitější oblastí technologie byla dramaturgie, protože ona mohla v tomto typu divadla bezprostředně ovlivnit naplnění hlavních kritérií užitné hodnoty výrobku, ideologické čistoty a výchovné kvality. Důsledkem byl inscenační univerzalizmus daný jednotnou technologií výroby, kterou nebylo dovoleno zásadně měnit (tedy osobitá kreativita byla v zásadě nežádoucí), ale pouze rozvíjet a vylepšovat v duchu hnutí údernických zlepšovatelů. Stejně jako ve výrobě i tady mohli zlepšovat jen mistři-úderníci (oficiálně uznání umělci, většinou dekorovaní různými tituly, případně vojenskými hodnostmi, kterými se pěstoval jejich kult osobnosti) a ti předávali své zkušenosti na řadě výrobních porad (aktivů, konferencí, sjezdů). Divadelní školství připomínalo dělnické učiliště, kde se vyučovaly technicko-řemeslnické dovednosti. Stachanovské hnutí se rozvíjelo různými soutěžemi v čele s celostátní přehlídkou Divadlo lidu. Kritika se proměnila ve výstupní kontrolu a jejím prvořadým úkolem bylo zhodnotit kvalitu výrobku vzhledem k jeho ideově výchovné funkci a vůči efektivitě výroby a čistotě technologického postupu (využití systému Stanislavského). Porušení technologické kázně se považovalo za sabotáž a zásadní zásah do funkční kvality výrobku nepřipadal v úvahu. Centrální řídicí orgán, ministerská Divadelní a dramaturgická rada, také bedlivě hlídal technologii a přísně posuzoval výsledky jednotlivých závodů — divadel. Vedle porušení technologie zpravidla neúnosnou mírou formalismu se za nejtěžší provinění považovalo porušení výrobní kázně v dramaturgii: tady existovala normativní zásada procentuálního zastoupení jisté

oblasti dramatiky, na které byla mechanicky rozdělena veškerá dramatická literatura. „Jak se na teplické konferenci třásl hlas uměleckému vedoucímu, který musel vysvětlovat jedenácté procento západní klasiky!“ (z referátu M. Stehlíka na II. sjezdu čs. spisovatelů v roce 1956, viz Literární noviny 5, 1956, č. 19.). Stejně jako v jiných odvětvích výroby, ani tady se nebraly v úvahu zájmy spotřebitele, naopak se mu programově nutilo zboží, které ho mělo převychovat.

V technologickém postupu výroby divadla mělo drama výlučné postavení. Inscenace tehdy měla pouze převést dramatický text do jevištní podoby (absolutizovalo se tzv. interpretační divadlo a jevištní autorská, zejména režijní, tvorba se, jak bylo řečeno, nepředpokládala), a tak právě drama získalo relativně nejvíc prostoru pro svébytné řešení, i když i tady platila jistá respektovaná technologie výroby. Zejména nejprůbojnější mladí autoři sice zdůrazňovali svou nezávislost na předchozích typech dramatiky na základě rádobymarxistické teze, že nový obsah této dramatiky si sám najde odpovídající dramatickou formu, ale byli zjevně poučení jednak realistickou dramatikou a jednak různými podobami běžného konverzačního repertoáru. Základní tvůrčí metodou se stalo vyprávění příběhu, který musel být „typický“, tedy musel mít obecnější platnost názorného příkladu ze života v duchu principů názorné agitace. „Lidé v hledišti poznávají v zrcadle scény sami sebe i druhé a z díla, z úspěchů nebo neúspěchů sama sebe a druhých na jevišti zbavují se maloměššáctví, učí se chápat vývoj, posilují své uvědomění a svou vůli k pokrokové spolupráci.“ (M. Disman za spolupráce A. Kurše: Sborové recitace dětí, mládeže i dospělých, Praha 1949, s. 23). Jednoduché, přímočaré, quasi realisticky odposlouchané repliky měly pouze rozvíjet dějové motivy a jednoduchou charakteristiku typizované postavy, úsilí o lidovost hrdinů někdy vedlo k užití nářečí. Psychologické vnitřní motivy byly naznačeny pouze letmo, vždyť nešlo o problémy individua, ale o ilustraci objektivních společenských změn. Ostatně i fabule byla jednoduchá, přehledná, s průhlednými konflikty, které od počátku nepřipustily jiný závěr než vítězství dobra a pokroku. Větší zájem tato dramatika jevila o charakteristiku prostředí, které schématickým tezím mělo dodat věrohodnost. Dokonce lze rozpoznat i jisté usilování o autentické zpodobení dělnického a rolnického prostředí jako o novou estetickou kvalitu jeviště, devalvovanou ovšem kaširovanou podstatou tohoto „realismu“. V Partě brusiče Karhana v D49 například voněla dělnická gulášová polévka i zamaštěné montérky (které si herci, když do inscenace vyfasovali zbrusu nové, vyměnili ve svém patronátním závodě, kde studovali právě autenticitu prostředí a svých postav) a herci předváděli „práci“ přímo na atrápách brusek. Také dramatikové se učili

na stážích přímo na pracovištích, zajímavě je ovšem pouze velké výrobní provozy (nejlépe hornické, hutnické nebo strojírenské), případně kolektivizovaná vesnice. Jen málo scén se odehrává v soukromí, v prostředí „terciální sféry“, natož na pracovištích kulturních nebo intelektuálních.

Příběhy, konflikty a charaktery postav byly předem dány marxisticko-leninskou analýzou společnosti. Odtud vyplývalo třídní hodnocení ostře diferencovaných skupin dramatických osob: vrchol hodnotové pyramidy tvořili moudří straničtí funkcionáři a uvědomělí dělníci z těžkých provozů, střední vrstva se skládala z politicky kolísavých dělníků, maloročníků, chalupníků a výjimečně intelektuálů, o které ti z první skupiny sváděli vítězné boje s hodnotově nejnižší skupinou postav bývalých buržuů, měšťáků, sedláků a záškodníků. Všimněme si, že k takto pojeté charakteristice je zbytečné dodávat osobité psychologické rysy postavy — i ty jsou předurčeny třídním pohledem.

Historický optimismus této dramatiky nepřipouštěl jiný než veseloherní žánr (až na naprosté výjimky, zpravidla z úplně prvních titulů, pro které ještě neplatila tato striktní vymezení), případně drama se mohlo odehrát jen na západ od naší státní hranice. Také jednotlivé skupiny postav odlišovala míra komiky: straničtí funkcionáři a uvědomělí dělníci byli vážní, mohli mít jen sympatické lidské chybičky, naopak kolísající byli předmětem laskavého humoru a třídní nepřátelé bývali tvrdě zesměšněni.

V hierarchii tehdejších divadelních hodnot stálo původní drama ze současnosti nejvýše právě proto, že bylo považováno za sílu podstatnou pro přeměnu společnosti. Jádro dramatiků soc. realismu tvořili nejmladší autoři, většinou praktičtí divadelníci a často herci, sdružení především kolem Realistického divadla, Burianova Děčka a kolem divadla ve Zlíně. Většinou neměli vazbu ani na mladé avantgardní okupační scénky, případně už tehdy stáli na jejich ultralevém křídle. Vedle nich se uplatnil částí své tvorby E. F. Burian, J. Pokorný a ze starších autorů vzpomeňme alespoň Franka Tetauera, který se dojemně pokoušel kopírovat své začínající mladé vzory.

Tituly napsané zhruba do roku 1949 často nelze vtěsnat do nastíněných schémat, jejich podobu naopak spoluvytvářely v dobré snaze vytvořit skutečně lidové dělnické divadlo. Stejně jako analogické filmové agitky (Pan Novák, později třeba Plavecký mariáš) našly tyto hry své publikum a odpovídaly atmosféře své doby. Výběrově: Zdeněk Bláha: Hodí se žít (1947), Kdo z koho? (1948), Jaroslav Pokorný: Most na hranici (1947), E. F. Burian: Krčma na břehu (1948), Jaroslav Klíma: Na dosah ruky (1948). Vrcholem této skupiny her byla nesporně **Parta brusiče Karhana Vaška Káni** (1949), která v Burianově inscenaci v D49 zaznamenala velký divácký ohlas a byla uvedena i v zahra-

ničí; do značné míry právě ona vytvořila později závazný vzor výrobní hry z dělnického prostředí.

Právě ty byly ceněny ideově a umělecky nejvýše, připomeňme ještě alespoň Vojtěcha Cacha (např. DS 70 nevyjíždí, 1948). Oproti tomu skupina her kritických k západní kapitalistické společnosti byla nejproblematictější už naivitou a zároveň povinnou nenávisť, se kterou referovaly nejrady o americkém imperialismu (např. Ota Šafránek: Ráno startují letadla, 1950; též pod názvem Čest poručíka Bakera; Alena Bernásková: Šeherezáda, 1951). V novém duchu se obnovila i z okupace známá záliba v historii (nejčastěji v životopisných hrách o velikánech české kultury a vědy 19. století, analogii opět najdeme ve filmové produkci; připomeňme alespoň hru Oty Šafránka Vlastenec, která příběhem herce F. Krumlovského čerpala z dobového kultu J. K. Tyla, 1953), ideově zvláště vítaná byla témata z historie dělnického a komunistického hnutí (Vojtěch Cach: Duchcovský viadukt, 1950). Při nedostatku her s touto tematikou se často pořizovaly dramatizace prózy (např. Anna proletářka).

Nejpozoruhodnější byly hry z prostředí vesnice, už proto, že mohly přece jen navázat na tradice českého realismu. K nejpoblárnějším veselohrám, které opět měly bohaté protějšky ve filmu, patřily hry Jaroslava Zrotala Slepice a kostelník (1950) a Ilji Prachaře Hádají sa o rozumné (1950).

Nejpodstatnější kvalitu nejen v této skupině her však vytvořil **Miloslav Stehlík**, který proti svým kolegům vynikal schopností vystavět bohatší a motivicky pevnější dějovou linii a především velmi životné figurky prostých vesnických lidiček. Stále poněkud narušoval technologii soc. realismu a rozšiřoval jeho hranice. **Vesnická trilogie** (Mordová rokle 1949, Jarní hromobití 1952, Vysoké letní nebe 1955) je jakýmsi prapředchůdcem Dietlových seriálových kronik. Už před rokem 1953 v jeho textech občas zajiskřila kritika poměrů a právě on v úmrtním roce Stalina a Gottwalda přišel s textem, který se poprvé odvážil přiznat více prostoru realitě bez různového nátěru: **Nositelé řádu** (1953) jsou z prostředí ostravských hutí, z problematiky dosud vždy vynášené brigády socialistické práce, ale tady se další údernický pokus předáka party Ondry Matuše o pracovní rekord ukáže zbytečným hazardem s lidmi i prostředky a jeho cílem není zvýšit výrobu, ale získat slávu a peníze. Konflikt (s mnoha dílčími, podobně palčivě postavenými problémy) Stehlík ovšem ještě vyřešil smírně, jak na zmíněném II. sjezdu spisovatelů přiznal, neměl ještě dost odvahy jít až do důsledků. Ve hře Selská láska (1956) se ještě jednou vrátil k obvyklým tématům boje začínajících družstevníků s vesnickými boháči patrně hlavně proto, aby narušil onen komediální monopol: průběh obvyklé veselohry se v závěru prudkým stříhem zvrátí do tragédie, když diverzant zastřelí nevěstu při-

slušníka SNB Aničku. A ještě jedna postava tu ukazuje k pozdějším komediím O. Daňka: postava kapsáře a podvodníčka přezdívaného Kapitán, drobné existence na okraji společnosti jakoby z pera J. Haška.

Na tuto polohu socrealistické dramatiky jako lidové komedie ze života navázal po roce 1956 právě **Jaroslav Dietl** (např. muzikantskou báchorkou Nepokojné hody svaté Kateřiny, 1957) a jeho prostřednictvím se tento žánr uchytil už v první polovině 60. let v televizi (Tři chlapi v chalupě), aby vyvrcholil v 70. a 80. letech Dietlovými velkými seriály a cyklem Bakalářů.

Problematika divadla socialistického realismu je ovšem daleko širší, než mohl ukázat tento článek, který prosím považujte za jakýsi úvod do studia divadla a dramatu sice umělecky dávno mrtvého, které však nabízí překvapivé průhledy do nejnovějších dějin této země i do vztahu umění a skutečnosti. Ukázku dnes výjimečně neuvedeme, zájemci mají možnost najít tyto texty v každé knihovně a doufám, že se najdou noví horliví cenzoři, kteří by je v zájmu ideologické čistoty chtěli vymazat z historie a regálů knihoven. Patří do dějin českého divadla a české společnosti jako dokument své doby a jako memento pokřivených vazeb umění k politice a ideologii.

Josef Herman



TANEC ● DANCE ● TANZ

Obrazová publikace Tanečních listů

Taneční umění v Československu

Text v češtině, angličtině, němčině

Informace o baletních souborech, souborech scénického tance, folklórních souborech a pantomimě

Předpokládaná cena 30 Kčs

Pro předplatitele Tanečních listů na rok 1992 ZDARMA!

Vyjde na přelomu 1991/1992

V příštím roce vyjde v nakladatelství Panorama monografie Alfréda Radoka

ZPRÁVA O PRÁCI NA JEDNÉ KNIZE

300

Absolvent divadelní vědy a dramaturgie na pražské divadelní fakultě. V letech 1959-65 působil v ostravském Divadle Petra Bezruče spolu s Janem Kačerem, Jiřím Kodetem, Ladislavem Mrkvičkou, Jiřím Hrzánem, Františkem Husákem, Petrem Čepkem, Ninou Divíškovou, Jiřinou Třebickou ... Poté byl angažován do Národního divadla, odkud byl na konci roku 1970 vyhozen. Dva roky bez práce, do roku 1975 Divadlo Jaroslava Průchy Kladno — Mladá Boleslav (vyhozen). Tři roky byl zaměstnancem ÚPF, kde zakládal titulky k filmům. Na rok se vrátil do Ostravy, dva roky strávil v Severomoravském divadle v Šumperku, šest let v Západočeském divadle v Chebu, rok v Činoherním studiu v Ústí nad Labem. Mezi putováním od města k městu stačil vydat dvě knihy: vzpomínky Ladislava Peška „Tvář bez masky“ (1977) a „Divadlo Větrník“ (1988). Na třetí pomýšlel.

Od roku 1987 byl zaměstnán v Divadelním ústavu. O dva roky později dostal stipendium Českého literárního fondu a začal psát svou „Zprávu o jednom osudu a jednom rukopisu“, monografii Alfréda Radoka. I takto podivně stručně lze představit dramaturga Zdeňka Hedbávného.

Snad má jeho osud s osudem Alfréda Radoka něco společného. Na stránkách připravované knihy se spolu znovu setkávají. Bohužel tentokrát je naživu už jen jeden z nich.

Alfréd Radok emigroval v srpnu 1968. Ve čtyřiapadesáti letech prakticky znovu začínal. Po slavných inscenacích Gogolovy Ženitby, Lorcova Domu doni Bernardy, Rollandovy Hry o lásce a smrti, Osbornova Komika, Leonovova Zlatého kočáru, Hellmanové Podzimní zahrady, po světovém úspěchu Laterny magiky, ve chvíli, kdy byl potřetí angažován do činohry Národního divadla. Se svou rodinou se usadil v Göteborgu. Svému novému domovu věnoval projekt festivalu Modré plachty Göteborgu, který měl znamenat kulturní dějiny lidstva. Festival, který měl být výzvou monstrózním světovým výstavám. Chtěl z Göteborgu vytvořit kulturní centrum současného světa. Po první pozitivní reakci následovalo mlčení. Projekt nebyl nikdy realizován. Takové bylo první Radokovo setkání s městem, do něhož vkládal své nové naděje.

Začal pracovat v tamějším divadle Folkteaternu. V provinčním švédském divadle naráží na problémy nepochopitelně podobné těm, které čekaly jeho kolegy v Československu sedmdesátých

let. „Zjevně překážím, aby byli do divadla angažováni pravověrní, lépe řečeno levověrní. Kdybych je chtěl charakterizovat, byl bych na rozpacích. Vyvěšují si obrázky Marxé a Lenina, ale jsou to snad také maoisté. Vyznačují se — a to bude všude stejné — romantickou revolučností, touží po moci a uměli si vydobýt moc i strach. Mohl bych uvést příklady, jak nedokazatelně a současně prokazatelně manipulují takzvaný kolektiv, aby projevoval nesouhlas s mou další spoluprací ...“ (dopis Alfréda Radoka Pavlu Tigridovi z 8. února 1976. Ve stejném dopise hledá Radok další aspekty svého „případu“. Svě jistě sehrála jeho „špatná švédština, nedostatek osobního šarmu či neúčast na společenských večírcích ...“ Zdeněk Hedbávný shrnuje Radokovo švédské období takto: „Druhořadé švédské divadlo prostě nestálo o tvorbu jednoho z největších evropských režisérů naší doby. Aby Alfréd Radok uhájil existenci, musel požádat o zákrok odborový svaz. Několik měsíců před svou smrtí poznal, že jeho nepřátelé, jeho soudcové, si ho našli i v cizím městě na severu, kde hledal před nimi azyl. Neunikl jim, jeho proces pokračoval — až do konce.“

Přes všechny nesnáze Alfréd Radok stále pracoval. V posledních čtyřech letech života vytvořil osm inscenací. Kromě konkrétní jevištní tvorby věnoval více času rukopisu své knihy o režii a metodice herecké práce. Chtěl shrnout a předat to, co o divadle objevil a poznal. Za jeho života nebylo téměř nic z jeho teoretické práce zveřejněno.

Zdeněk Hedbávný byl rozhodnutý, jakmile to bude v Československu možné, Radokovu knihu vydat. Mnoho lidí, kteří s Radokem spolupracovali, analyzovali a popularizovali jeho tvorbu, Zdeňka Hedbávného před tímto záměrem varovalo. Měli obavu ze zkreslení a poškození Radokova díla, neboť se domnívali, že tento geniální režisér nebyl divadelním teoretikem. „Rozhodl jsem se, že nebudu jeho nedokončený rukopis doplňovat, komentovat a korigovat, ale pokusím se zaznamenat, jak jsem ho přečetl. Jak jsem pochopil a procítil, co napsal, i to, co napsáno nebylo ...“

Vraťme se někde na počátek „Zprávy o jednom osudu a jednom rukopisu“. Jsme svědky setkání začínajícího dramaturga a slavného režiséra.

„V roce 1966 jsem se s Alfrédem Radokem setkal v Národním divadle. Měl na mě největší vliv — jako divadelník i jako člověk. Spřátelili jsme se. Často jsem přemýšlel, proč se tenhle člověk

tolik věnoval zrovna mně. Měl kolem sebe spoustu nesmírně vzdělaných lidí, odborníků. Spolupracoval s Janem Grosmanem, Milanem Lukešem ... A on mě zval na kávu a vyptával se, co si myslím o tom či onom. Snad cítil potřebu mladých očí. Z každého si dovedl vzít to, co cítil jako zajímavé. Po jeho odchodu z Československa jsem ho v lednu 1969 navštívil v Německu, pak se usadil v Göteborgu. Dopisovali jsme si až do roku 1976, kdy zemřel. Pořád věřil, že se ještě setkáme. Strašně mi pomáhal, i když jemu samotnému nebylo dobře ..."

Alfréda Radoka jste už poznal jako zralou režisérskou osobnost. Jaká byla vaše spolupráce?

„Pracoval jsem s ním na inscenaci Lorcova Domu doni Bernardy, Saundersovy Vůně květin. Rok jsme připravovali inscenaci obou děl Fausta. Shromažďovali jsme materiál, diskutovali o něm ... K inscenaci už nedošlo. Alfréd Radok byl důsledný, přísný, nervní režisér. Snažil se naslouchat všemu, co mohlo mít nějaký význam pro další vývoj práce. Nejzvláštnější byl jeho ohromně intenzivní prožitek každé skutečnosti. Když vyprávěl nějaký zážitek, který jsme prožili společně, stalo se, že jsem ho nepoznal. Nebyla to však touha po exhibici, jen se do každé situace cele vkládal, viděl v detailu něco velice vzrušujícího. Nenudil se, nic pro něj nebylo nezajímavé nebo všední.“

Zdeněk Hedbávný píše: „Rukopis Radokovy knihy a jeho osudy s děsivou konkrétností ozřejmují tragédii geniálního českého režiséra, celého našeho poválečného divadla i tvořivých lidí v Evropě, usilujících svobodně a pravdivě zobrazit problémy bytí člověka své doby ... Pátrání po cenném rukopisu a jeho objevování se stalo tématem mnoha dobrodružných vyprávění. Dobrodružství objevování ceny rukopisu blízkého člověka a velkého umělce mě vzrušuje víc.“

Kudy se ubíraly cesty vašeho objevování faktů, příčin a souvislostí?

„Hledal jsem všude. V matrikách, psal jsem dopisy lidem, kteří se s Radokem znali, pročítal kritiky jeho inscenací. Základní pomoc mi poskytla paní Marie Radoková (dnes učí na švédské divadelní škole). Navštívil jsem ji v roce 1988 v Göteborgu. Zpřístupnila mi veškeré materiály včetně Radokových deníků. Spojil jsem se s jeho bratrem Emilem, který žije v Montrealu. Poslal mi své vzpomínky na společně prožitá léta ... Tak jsem mohl poznávat Radokovo dětství, objevovat klíčové momenty, které spoluutvářely jeho pohled na svět, nacházet možné zdroje inspirace jeho díla. Jeho dětství bylo spokojené klidné dětství venkovského kluka. Přesto se v jeho vzpomínkách jeví neobyčejně bolestně. Všechno kolem sebe vnímal svým precitlivělým fantazijním zrakem. Na jedné straně lehkomyšlný venkovský kluk, vyrůstající ve zvláštním prolnutí židovských a katolických zvyků (otec byl žid a matka katolička), na straně

druhé křehké, snad až příliš vnímavé dítě. Už tehdy, v raném dětství, se odehrály první divadelní pokusy bratrů Radokových. Alfréd nikdy neprošel soustavným divadelním vzděláním. Jeho život bylo divadlo. Vždyť do svého prvního angažmá, rovnou do divadla E. F. Buriana, nastoupil na základě inscenace amatérského souboru ve Valašském Meziříčí, kterou režíroval ...“

„Vím, že zveřejnit zprávu o tom, jak jsem přečetl Radokův rukopis, je nesmírně riskantní. A je téměř jisté, nejen pravděpodobné, že to nejdůležitější řečeno nebude. A přece je nutné toto riziko podstoupit,“ píše autor o svých zcela oprávněných obavách. Vždyť jeho kniha do jisté míry určí pohled na osobnost Alfréda Radoka. Z celého jeho díla se zachovalo jen málo. V divadelním ústavu v Amsterdamu byl uložen Radokův archiv. Dnes už jsou tyto materiály v divadelním oddělení Národního muzea. Zdeněk Hedbávný připravuje monografii Alfréda Radoka. Tak se pomalu vyplňuje jedno prázdné místo v naší kulturní historii, tak se dozvíme o životě a práci jednoho z lidí, na které jsme snad měli zapomenout.

P. S. Syn Alfréda Radoka David bude pravděpodobně na podzim režírovat Mozartova Dona Giovanniho ve Stavovském divadle.

Veronika Palcová



Zastavení 300 DON QUIJOTE A MICKEY MOUSE

Přiznám se upřímně, že jsem vůbec nebyl nakloněn tomu dávat přítomnosti obou „postav“ zmíněných titulem představení Bolka Polívky nějaký hlubší smysl. Jistě by nebylo těžké vyjít z jejich symbolických významů, najít mezi nimi vztah a tak se dopracovat k něčemu hlubokomyšlnému. Ale mně se do toho nechtělo, protože to představení se odvíjí jinak než v hlubokomyšlných symbolech. A tak jsem tu občas se zjevující

rozkošně ošklivou masku slavného myšáka bral jako jakousi schválnost, která se druží ke všem těm paradoxním nonsensům, jež jsou tak říkajíc nejvlastnějším obsahem onoho „heroického“ úsilí, s nímž Polívka a Pecha v rolích „herců z přinucení“ chtějí dovést ke konci příběh smutného rytíře s duší básníka a jeho sluhy.

Jenže: jak tak v poslední době chodím na různá představení — profesionální i amatérská — tak si v duchu stále více říkám, jestli jsem se nedopustil ohromné chyby, že jsem tak le-dabyle a lenošivě mávl rukou nad tímto potencionálním symbolickým výkladem. Jestli Polívka není ještě geniálnější, než jsem si myslel a jestli jen tak, mimochodem a jaksi navíc a přitom dokonale obrazně — divadelně obrazně — nezahrnul do jevištní přítomnosti těch dvou postav tu nejpřesnější analýzu současného stavu divadla, již zatím kdo učinil.

K téhle úvaze stačí pár večerů v hledištích divadel — a taky třeba jen vzdálenost, která dělí Lazarskou ulici od pražské Florence. V té Lazarské je nové Divadlo „K“, které bylo otevřeno poslední hrou F. Dürrenmatta Achterloo. Byl jsem tam na jedné z repríz a spolu s ostatními diváky, jichž k mému překvapení a potěšení nebylo málo, jsem přijal výzvu dnes už zemřelého básníka, abych podnikl výpravu do imaginárního světa, během níž mohu intelektuálně poznat svět existující, skutečný. Říkám to záměrně takto, abych naznačil, jak složitý je systém, do něhož se Dürrenmatt rozhodl zakódovat své poslední sdělení divadelní a jak složité transkódovací operace po nás divácích vyžaduje. Nejdříve musíme přijmout jeviště jako „fantazijní prostor“, v němž se tvůrci a my s nimi emancipujeme od reality, prožíváme vysoký stupeň nezávislosti na ní. Jedině tak plně a názorně prožijeme jediný univerzální prostor a čas, v nichž se prolínají a stýkají lidé a ideje jakýchkoliv dob a jakéhokoliv „geografického“ původu. I když na tohle přistoupíme, když si takto osvojíme mohutný a masívní posun významů, k němuž dochází, tak teprve máme šanci podniknout ono intelektuální poznání. Neboť jest nám pochopiti, že všechno to překračování „reálných bariér“ směřuje k tomu, aby vytvořilo model našeho skutečného (reálného) světa všech časů a všech zemí, který podléhá šílenství idejí a ideologií od té doby, co se na něm zabydleli lidé.

Nepíšu samozřejmě kritiku tohoto představení. Snažím se jen stručně naznačit jeho systém označování a sdělování, jenž věru není jednoduchý. A také jej všichni nevydrží. Lehce, leč přece jen patrně prořídle řady po přestávce oné reprízy, o níž mluvím, to naznačují dost čitelně. Ale dobrá — byl to divák, jenž takové divadlo nechce a asi do Lazarské zabloudil náhodou či omylem. Na štěstí mu stačí přejít pár ulic na Florenc do Hudebního divadla v Karlíně a asi si v představení Pohádky máje na-

jde „fantazijní prostor“, jenž mu daleko lépe vyhoví. Ty uvozovky kolem pojmu „fantazijní prostor“ tu nemají znamenat žádnou ironii; ostatně použil jsem je, už když jsem mluvil o Achterloo. Neboť i tady je jeviště určeno k tomu, aby se také děly věci, jež ve skutečnosti nejsou možné: lidé se vznášejí ve vzduchu, vzduchem pluje i Amorek se svým lukem, ožívají květinčky i zvířata. Leč pozor: vzápětí, či vlastně současně se divadlo předvede i z druhé stránky, jež je mu dána: prezentuje totiž všemožné reálné jevy v jejich originální, původní předmětné podobě, s níž se setkáváme v běžném životě. Pan lesní chodí s jezevčikem, přijde živý kůň se saněmi, teče voda ze studánky. Ale: kolem téhle studánky zase pobíhají a skotačí podivné lesní bytosti, trpaslíci — a rázem jsme rovněž úplně jinde. Syrová a přirozená skutečnost je zároveň i něčím, co jaksi přeskakuje do neskutečna.

Myslím si, že podstatná část diváků tohoto představení přijímá především tuto vizuální stránku, tuto velkolepou podívanou; že se tu zvláštním způsobem prolamuje do jakéhosi českého „disneylandu“. Neboť všechno je tu chvíli skutečně a strašně důvěrně známé a chvíli zase z toho jeviště dělá cosi jiného. Chvíli nám naše oči poskytují zprávu o tom, co je v naší skutečnosti nejskutečnější a chvíli zase o něčem, co je momentem překvapení, stvořením něčeho, co může existovat jenom na divadle. A také je to chvíli ošklivé a chvíli rozkošné. Když se to dá dohromady, tak je to rozkošně ošklivé; jak ta figurka Mickey Mouse, která běhá zcela nesmyslně Polívkově po jevišti v jeho představení.

Ale pozor: nemíním tu v žádném případě činit přirovnání mezi principy „disneyovské“ tvorby a karlínskou inscenací. I když — jak je vidět z předchozích řádek — ledacos ze systémového uspořádání znaků k tomu dává podnět. Ale to by bylo o něčem úplně jiném. Mé přirovnání, jež jsem si bez dovolení vypůjčil z Polívkovy hry, směřuje k tomu, co je obsaženo v onom pojmu „fantazijní prostor“. Po léta to byl „prostor“, do něhož se pouštělo jen pár souborů a pár tvůrců. Rozbíjeli — tu s větším, tu s menším úspěchem a někdy zcela neúspěšně — tíhu reality, kauzální determinovanosti, logiky každodennosti, aby se dobrali jiného obrazu světa než toho, jenž byl oficiálně ustaven a kodifikován. A teď se najednou tenhle „prostor“ otevřel pro všechny. A má dokonce své velké estetické a filozofické zázemí; teorie, které jsou schopné životní nutnosti vpádu do tohoto prostoru vydatně podepřít. I věda jako by dnes ze zdánlivě nesouvislých poznatků vytvářela zcela nový obraz světa, jenž se těžko začleňuje do tradičního pojetí skutečnosti. Dalo by se v těchto souvislostech psát o mnohém — od postmodernismu přes poststrukturalismus až třeba po dekonstrukci Jacquese Derridy. Ale to není mým cílem. Snažím se jen upozornit, že všechno je jaksi post-; po

něčem. Včetně toho nejzákladnějšího, co se nás dotýká každou vteřinou přítomného bytí: posttotalitní společnosti. A tohle post- znamená nepochybně a nezvratně něco jiného. Bylo-li řečeno, že když se mění paradigmat, mění se svět, můžeme to také obrátit: mění-li se svět, mění se i paradigmat.

První scéna Polívkova představení je asi taková: Don Quijote (Polívka) přichází s papírem, jenž se mu nalepil na ohromné kothurny. Režiséra představení — celá inscenace se vlastně odehrává jako divadelní zkouška — to rozčlívá a vyzve Sancho Panzu (Pechu), aby pomohl představiteli Quijota papír odstranit. Samozřejmě, že jsou nakonec oba papírem znamenitě oblepeni. Báječné, klaunsky zahrané. Jak se zbavit papíru, který se ne a ne pustit, to lepidlo je zatraceně dobré. Z takových nonsensů — jak už jsem řekl na začátku — je ta inscenace „sestavena“. A jeden z nich je také Mickey Mouse, jehož slušivě ošklivý obleček na sebe bere jeden z technikářů a tu a tam se zcela bezdůvodně zjeví na jevišti. Další nonsens — jistě. Ale co když je to přece jenom možné interpretovat odjinud? Co když ten nalepený papír stejně jako pobíhající Mickey Mouse jsou součástí jakéhosi hlubšího řádu, jenž je řádem proměny; paradigmat divadla, která už nemohou postihnout svět a rovněž světa, jenž si vynucuje nová paradigmat? Co když jsme čímsi polepeni, čeho se nemůžeme zbýt a co když to, co se nám jeví jako nonsens, je naopak oním novým paradigmatem? Co když žijeme ve světě, kde don Quijote a Mickey Mouse jsou touž kategorií bytí a patří k sobě? Nebo: co když v jejich protikladnosti, rozdílnosti je jakási podivuhodná jednota, jež vytváří zcela nový kontext toho, co jsme dosud přísně oddělovali? Je — nazíráno odtud — tak daleko z Lazarské do Karlína? Proboha, nesrovnávám obě tato představení, nehodnotím jejich kvality, neusiluji o kritický soud. Jdu jenom po stopách toho, co může znamenat Don Quijote, jenž je tím, co v jedné inscenaci představuje jakoby základní hřeb, hlubinu bezpečnosti, a Mickey Mouse, jenž je tvář v tvář této jistotě, tomuto ústřednímu principu nesmyslem. Ale není-li to nesmysl, jenž brání na cestě k pořádku, pak je to — možná — vedle Dona Quijota příslib onoho nového paradigmatu. Príslib, jenž v tomto okamžiku má podobu nepatřičnosti. A to takové, že si jí při vší půvabnosti ošklivíme.

Leč — neotvírá se právě tady onen „prostor“, do něhož se bude moci vejít divadlo se svou „fantazií“ i „realitou“, jež nebudou nikdy naplněné a jež se budou stále navzájem přesouvat? Není tohle odrazový můstek k paradigmatům proměněného světa?

Jan Císař

DVOJÍ BRNĚNSKÝ QUIJOTE

300

Proslulý dvoudílný román básníka, prozaika a dramatika Miguela de Cervantese Saavedry o „rytíři smutné postavy“ znamenal počátkem 17. století myšlenkovou a uměleckou syntézu rozličných literárních tendencí vrcholícího španělského „zlatého věku“. Svou humanistickou filozofií, daleko překračující autorův prapůvodní úmysl zesměšnit nabuřelost někdejších pokleslých dobrodružných příběhů, provokoval od té doby mnoho vykladačů a inspiroval desítky dalších tvůrců.

V současné době se mezi ně zařadili i někteří Brňané. Zatímco před osmi lety nastudoval režisér Zdeněk Kaloč v činohře tehdejšího Státního divadla původní novinku Antonína Přídala Komédie s Quijotem, nyní se této lákavé látky chopil světoznámý divadelník Boleslav Polívka ve své zatím poslední premiéře v Huse na provázku a téměř souběžně — s jeho přátelskou pomocí — také zdejší soukromé Divadlo klauniky.

Quijotovské téma znepokojuje B. Polívku už dobrá dvě desetiletí — byla to jedna z jeho prvních rolí v „Huse“ (Sancho Panzu tenkrát vytvořil dnešní člen pražského Národního divadla Miroslav Donutil) a nehledě k humorně nonsensové verzi z Divadla klauniky je dílčím způsobem průběžně otukával v jiných starších titulech nebo využíval v zábavných televizních programech.

V nastudování nazvaném Don Quijote, Mickey Mouse a ti druzí je tento všestranný kumštýř opět autorem scénáře, režisérem i protagonistou. Ve volné návaznosti na dřívější inscenaci Terapie zavádí nás formou „divadla na divadle“ do přípravy představení chovanců psychiatrické protialkoholní léčebny, kde pacienti Karel (B. Polívka) a Josef (Jiří Pecha) za řízení popudlivého arteterapeuta Vetchého (Pavel Zatloukal) v ovzduší stupňující se konfliktnosti zkoušejí jakožto Don Quijote a Sancho Panza některé románové epizody (boj s větrnými mlýny apod.). Namísto protikladu ušlechtilého nepraktického idealismu a přizemního pragmatismu jsou tu vztahy hlavních postav mnohotvárnější a podívaná na jednoduché dřevěné žebřové konstrukci výtvarníka Jaroslava Milfajta jako celek drastičtější, kurióznější i líbeznější. Proti civilně černě oděnému psychiatrovi, který se ovšem snadno převtěluje i do několika vedlejších postav (Dulcinea, čaroděj Merlin, rytíř Lesů, farář aj.), stojí Quijote v letecké kukle, kožené bundě s dámským střevíčkem na rameni a ve zbojnickém opasku s bidlem místo kopí, balancuje na dřevěných



BOLESLAV POLÍVKA JAKO DON QUIJOTE

foto: Josef Kratochvíl

kothurnech s vypálenými ornamenty. Tělnatý pořizek Sancho se potí v husitském odění a do jejich prestižního smolařského hašteření s přibývajícimi pijáckými „okny“ tu a tam nenáležitě vpadá coby personifikace delirantních vizí nebo i pokleslého komercionalismu naddimenzovaná „odporná krysa“ Mickey Mouse Petra Maláče.

Polívkovy proslulé hojné gagy (včetně obligátního zesměšňování náhodně atakovaných diváků), pokaždé kořeněné textovými aktualizacemi, improvizací a extemporováním, jsou tentokrát založeny více na slovní či situační komice nebo rozličných rekvizitách (koňská hlava na tyči, osel na kolečkách, figurína atp.), kostýmních detailech a technických tricích nežli na interpretových vyhlášených schopnostech pantomimických. Vzniká tak místy trochu rozdrobená a temporytmicky nevyvážená koláž, nečekaně propojující zdánlivě směšné bláznovství rytířovo s fobiemi hospitalizovaných alkoholiků, ponořených do malicherných komplexů, trucování, nedůtklivé ješitnosti, vznětlivé egoistické zloby i tíživého smutku. Nad těmito traumaty, škodolibě posilovanými cílevědomou manipulací ze strany trýznitelského léčitele-režiséra, nakonec přece jen vítězí osvobodivý pocit, kdy se v závěru večera po hidalgově skonu nad publikem vznáší Quijotova uvolněná nesmrtelná duše, aby připomněla nezničitelnou důstojnost, identitu a podstatu člověčí existence.

Také v Donu Quijotovi zůstává Polívkovo tragikomické vidění našeho nepře-

hledného a vykolejeného světa v podání posledních zbylých hereckých zakladatelů „Provázku“ myšlenkově osobité a jevištně ozvláštňující. Hořkosmutná klauniáda jeho party tentokrát sice nejde nad mimovy dosavadní nejvýraznější úspěchy, přesto však rozesmáté obecenstvo přivádí k vědomí složitosti i triviálnosti, krutosti a bizarnosti lidského údělu.

Loňského podzimu zrodila se nejmladší scéna Moravy a Slezska — soukromé Divadlo klauniky, donedávna působící v královopolském Zámečku v Brně (bývalém to sídle OV KSČ) naproti proslulého Semilassa, kde hraje známé Dělnické divadlo. Za pomoci přátel si upravilo přízemní sálek pro sto diváků, kde navíc o víkendech hrával pro děti pohádky Divadelní spolek. Kromě krystalizování společenského střediska s výtvarnými výstavkami se tu zprvu maximalisticky počítalo každý měsíc s novou premiérou (na to ovšem brzy dech nevystačil) a také s diskusními večery nazvanými Posezení s ..., jejichž atraktivní hosté se širší veřejnosti tajili.

Takto své osmileté existenční provizorium vyřešili dva houževnatí kumštýři dr. Zdeněk Korčičán a ing. Zdeněk Mazáč, až dosud známí ze spolupráce (a to i pod pseudonymy) s jihomoravskou krajskou agenturou, z příležitostných, převážně autorských vystoupení na různých klubových pódiiích i pod širým nebem, z harcování po folkařských Portách a festivalech humoru (jsou např. nositeli tzv. Olomouckého tvarůžku) i z hostování na Ukrajině, v Kazachstánu a ve

Španělsku. Kmenovým pořadem dvoučlenné party jevištních všeučelců stala se právě „didaktická Klaunikyáda“ Don Quijote de la Mancha.

Oběma sympatickým komediantům nešlo o pietní dramatizaci ani o novou ideovou transformaci quijotovské látky, nýbrž o její využití na poli humoru intelektuálního ladění s absurdistickými prvky. Ve zmíněné součinnosti s mimem B. Polívkou vymysleli si rámeček takřka-jíc podle Komenského Školy hrou: jakožto stařecky nedůtklivý, pedanticky houževnatý Profesor španělštiny (tento jazyk, bohatě zúročený i při zájezdu na Iberský poloostrov, se tu také častokrát ozve) a jeho oddaně snaživý pomocník Vychovatel Evžen rozehrávají Z. Mazáč a Z. Korčičán vybrané partie z renesančního románu formou názorných ukázek před „studentským“ hledištěm — tedy jako jakýsi cervantovský skorohappening.

Za zvuků Ravelova Bolera a skladby Richarda Strausse Don Quijote, na postupně destruované, vertikálně řešené konstruktivistické scéně Dušana Ždímal a v karikaturně hyperbolizujících kostýmech Alice Laškové se tak v drastické zkratce útržkovitě odvine příběh idealistického snílka od pasování přes srážku s větrnými mlýny, věznění v kleci a zápas se Zrcadlovým rytířem po odchod ze života, přičemž oba dobře srozumění herci ve zcizujících střížích neustále střídají postavy pedagogů s rolmi pána a zbrojnoše Sancha Panzy. Jako Profesor mírně tremolového hlasu vzpomněl si zřejmě Z. Mazáč na svou

někdejší kreaci Smočkova doktora Zvonka Burkeho; coby Quijote vrávorá v parodických náznacích brnění na chůdách. Z. Korčian s vycpaným břichem, vypoulenýma očima, nápadným knírem a mohutnými tlapami je jeho oddaným poskokem a současně svérázným konferencierem konejšivého hlasu.

Uklidňujícího tónu je občas zapotřebí, protože účinkující soustavně zapojují do jevištních akcí celou řadu vytipovaných, přezdívkami oslovovaných diváků, nucených jim sekundovat v rozličných vedlejších úložkách a pomocných úkonech. Na jejich smyslu pro humor a společné chuti „si pořádně zařadit“ také záleží, zda některá epizoda nevyzní křečovitě nebo s pachutí dotěrné nepatřičnosti. Pohotově improvizující a extemporující sólisté totiž hojně využívají prostoru daného autorským divadlem, nehledícího sice na temporytmické rozkládání některých nastavovaných etud, ale zkušeně opřeného o spolehlivou souhru, smysl pro nuance slovního i pohybového projevu, potřebnou dávku vkusu a cit pro míru při drezírování aktivizujících posluchačů. Podle celkové atmosféry konkrétní reprízy se více či méně daří nakazit publikum bacilem proklamovaného hravého bláznovství a vytvořit v sálku komunitu naladěnou na společnou klaunskou strunu.

Ne vše se ovšem v repertoáru Divadla klauniky takto povedlo (srov. jevištně amorfní „erotodrama“ Gruppenstisk); na pomoc musely postupně přijít i sprátené party typu divadélka Špruše, hudební skupiny a při festivalu nazvaném Humor na zámku i další hosté z celé republiky. Přes provozní a existenční potíže byl tu však v současné společensky zjitřeně, kultuře nepřející době učiněn odvážný podnikatelský krok.

Vít Závodský



Švýcarské pohybové divadlo

Poměrně často zve brněnská Husa na provázku do svého působiště v Domě umění nějaký sprátený zahraniční soubor. V nedávné době tu vystupovalo např. dánské eskymácké divadlo Tukak

s inscenací Inuit, torontské Sound Image Theatre „Musika“ i několik vynikajících představitelů zahraničního pohybového projevu. Z této oblasti bylo také jediné představení dalšího hosta „Provázku“ — Companie Muriel Bader z Curychu.

Švýcarská skupina se zrodila před pěti lety pod vedením účinkující choreografky Muriel Baderové. Za nedlouhou dobu své existence se zúčastnila několika festivalů, a to ve Francii, Holandsku, Německu, Polsku a v Sovětském svazu. Její zhruba hodinové nonstop vystoupení neslo název Montagabend Georgette a jeho základem byla předloha Margaret Atwoodové Report der Magd. Na volné ploše, vymezené modrozelenou látkou na horizontu a doplněné několika kusy nábytku či rekvizitami (scénografie Silvia Dörnenburgová) a za doprovodu soudobé nahrávky v podání čtyř hudebnic byl i celý program pouze dámskou záležitostí — kromě jmenované choreografky se na něm podílely ještě Alexandra Rauhová, Anne Rossetová a Silvia Buonviciová, oděné do stejně střižených, avšak barevně odlišených úborů.

Pořad tvořily sólové i společné etudy a taneční kreace, místy spíše sportovně gymnastického rázu; jejich kompozice i obsahová logika celku přitom povětšinou unikaly. Dívčí partě zřejmě šlo o sondování rozličných možností mezilidského kontaktu, o pohybové vyjádření životního zápasu s jeho násilím, úskoky a zákeřnostmi, ale i chvílemi úlevných vzpomínek a nostalgické poezie. Kolektivně koordinovanou pohybovou složku doplňovaly další rytmizující fyzické projevy (tleskání, dupání, zřetelný synchronizovaný dech, citoslovečné výkřiky, brumenda apod.), hra se střevíčky, občas i slovní německý projev na mikrofon (dadaistický text) nebo zvuk z pásku a v závěru pak jevištní akce s pohyblivými hračkami-zvířátky a kresbou na podlaze.

I když tanečnice uplatňovaly neustálé a místy i náročné pohybové nasazení a emocionální náboj, večer jako celek působil jaksi samoúčelně, dosti monotónně a nekontaktně, k čemuž svým dílem bohužel přispělo i nevstřícné a neukázněné mladé obecenstvo, s jakým se jinak na „Provázku“ nesetkáváme. Ve srovnání se sugestivními špičkovými inscenacemi obdobné povahy, které jsme před časem viděli na stejném místě (japonští mistři pantomimy — Kazue Ono s tancem butó v Leknínech a Min Tanaka; leningradské, resp. pražské avantgardní Dřevo), „physical theatre“ z Curychu naše očekávání dvakrát nenaplnilo.

(vz)

ŽENITBA V MINNEAPOLISU

2405



Nečekaně se ocitám v Minneapolisu, ve státě Minnesota, v prázdném hledišti před zahájením zkoušky. Ať se to zdá sebepodivnější, zkouším tady Gogolovu Ženitbu s americkými herci. Rozhlížím se kolem a nic mi důrazně neříká, že jsem v Americe. Scénou prošel chlapík, podobný našemu požárníkovi z Malé Bronné.

Nejspíš všechna divadla světa mají stejnou vůni.

Za zdmi divadla je neznámé americké město, které mi někdy dokonce nahání hrůzu, ale tady je známý divadelní mikrosvět. I herci jsou celkem podobní našim, jenomže mluví anglicky.

Na první zkoušku pozvali všechny. Čekali ode mě obširný výklad. Trochu je překvapilo, že jsem se omezil na pětiminutový úvod a hned jsem přešel k praktické práci. Upozornil jsem, že budeme zkoušet po malých kouscích a okamžitě na jevišti. Budeme postupovat jako ve filmu, „po záběrech“. Dnes uděláme pokud možno přesněji několik momentů a zítra postoupíme dál. Mám před sebou šest týdnů zkoušek; za tři týdny všechno nastíníme a pak budeme pracovat a vylepšovat to, co se při vnímání celku bude zdát nesprávné.

Možná že má smysl hovořit s herci předem, nastínit praktický základ.

Po premiéře se mi herec, který hrál Podkolesina (jmenoval se Peter) přiznal, že naše zkoušky mu občas připadaly, jako když někdo učí letce řídit letadlo v okamžiku, kdy „jde do vývrtky“.

Zpočátku se mi američtí herci zdáli poněkud lhostejní. Velice zdvořilí, taktivní, ale trochu neúčastní. Seděli pohodlně uvelebení v křeslech a občas zívali. Ale když jste jim řekli: „Potřebuji do téhle scény botu“, tři z nich vyskočili,

zuli botu a hodili ji na jeviště, ještě než se asistent režie stačil pohnout z místa.

Útlum bleskově vystřídala dynamika: vyskočili, udělali, co bylo zapotřebí, a znovu se usadili, nohu přehozenou přes opěradlo křesla, které stálo před nimi, někomu rovnou u ucha. Připustíme, že na scéně jsou techničtější než naši, a snad méně srdečnější. Často jsem je při zkouškách zastavoval a domlouval jim, aby do toho dali víc srdce a nejen techniku. Pokoušel jsem se jim něco předehrát, aby rozdíl byl pochopitelný. Nakonec je to začalo zajímat a přestali zívát.

Žádal jsem je, aby se nešetřili. A kromě toho jsem udal takové nejen vnitřní, ale i vnější tempo, že brzy jako sportovci pochopili, že si musí udržovat dobrou formu. Takže, jak říká Ževakin v Ženitbě, „řeč se ukázala být poměrně srozumitelná“.

Měsíc před odjezdem do Ameriky jsem se v noci probouzel a ptal se sám sebe, jestli chci jet. A odpovídal jsem si, že nechci. Těžko se utrhnu a bojím se cizích herců. Bojím se i vlastních, natož cizích. Nikdy se mi s cizími nepodařilo nic udělat. A teď mám jet tak daleko a hovořit s herci prostřednictvím tlumočnicka. Jací jsou? Jak se chovají? Jak se oblékají? Jsou přesní nebo chodí pozdě? Jsou lhostejní nebo temperamentní? Budou rádi, že jsem přijel, nebo ne? Pochopí můj styl práce nebo ne?

Kdo bude hrát Ževakina? Tolik jsem si zvykl na Durova. A Agafju? Že by nehrála Jakovlevová? A pak jsem měl strach, že se mi vykouřil z hlavy obsah Ženitby — ne doslovný, ale můj osobní; bez něho by nebyla moje Ženitba v Malé Bronné. Vždyť od té doby uplynulo už pár let... Vzpomenu si, proč jsem ji inscenoval?

Vyskakoval jsem, usedal ke stolu a zapisoval si nějaké směšné myšlenky.

„Všichni lidé touží stejně po štěstí, ale jejich život se utváří různě. Ženitba je hra o smolařích. Půlku života mají za sebou a štěstí nikde. Myslí si, že když se ožení, budou šťastní. Ale i oženit se nebo vdát bývá někdy těžké.“

Zřejmě jsem zachycoval svoje myšlenky takhle zjednodušeně, abych názorně vysvětlil americkým hercům svůj režijní záměr. Nemluvit o tom, že hodlám Ženitbu „opláštít“. Znájí vůbec Gogolův Plášť? A dá se přeložit do angličtiny slovo „opláštít“? Uplynulo několik dalších dnů a já měl znovu pocit, že jsem všechno zapomněl.

Ženitba je žert, ale s velkou dávkou dramatičnosti, opakoval jsem si. Směsice dramatičnosti a lehkého žertu — v tom spočívá styl hry. Mělo by to být komické, dramatické a trochu fantastické. A zaručeně by to měla být zajímavá podívaná.

Vystupuji z letadla na newyorském letišti a kdosi s úsměvem mě osloví „Master“. Za pár dní jsem si na to oslovení zvykl. Jednou jsem šel pěšky z hotelu do divadla. Předběhl mě jakýsi běžec. Opálený, pevně stavěný, v šortkách. Zavolal na mě: „Master!“ Poznal jsem

herce, který hrál Stěpana. K divadlu bylo ještě půlhodinky běhu. Tenhle Stěpan chodil i na zkoušku v šortkách a v řvavém tričku s nápisem. Ve volných dnech virtuózně hrál baseball na zeleném trávníku u divadla. Byl původem Ital a já jsem si myslel, že nikdy nedokáže Stěpana zahrát. Ale velice se snažil a neprovedl to špatně.

Duňásku hrála Francouzka, Anučkina Němec, Ževakina Korejec, Jajičnicu Skot. Takovou jsme měli partu. Velice výraznou, podobná bývá v Chaplinových filmech. Ževakin chodil na zkoušky s kočkou za košilí a na řemínku vedl psa. Bydlel v hotelu jako já a nechtěl nechávat svoje zvířata o samotě. Hned jsme jeho psa zangažovali. Ževakin nevěnoval své nevěstě dýmku, ale psa. Bylo to jeho jediné bohatství a když ve druhém dějství s ostudou odcházel, volal na psa, aby šel s ním, a ten za ním běžel po schodech, které stoupaly prudce vzhůru přes celý sál.

Na zkouškách jsem se občas uklidil stranou od režiséřského pultu, abych sledoval to, co se děje na jevišti, očima cizího člověka. Když jsem dokázal potlačit trému před blížící se premiérou, začalo se mi to, co jsem viděl, líbit.

„Pojďte do pokladny, ukážu vám, jak se u nás prodávají vstupenky,“ řekl jednou administrativní ředitel.

V pokladně stál složitý počítač. Přijímal peníze, pomocí světelné tabule ukazoval volné místo v hledišti a vyplival vstupenky. Vedle stál vousatý mladík a dával pozor, aby všecko bylo v pořádku.

Vzpomněl jsem si na naši milou pokladnici s objemným blokem v rukách. Listovala v něm, přikládala k lístku pravitko, aby se odtrhl stejnoměrně, a podávala ho tomu, kdo jí okénkem vsunul peníze.

„K čemu je taková mašinka?“ zeptal jsem se.

„Když ji vynalezli, má se využít,“ odpovídal mi ředitel. Po chvílce dodal: „A kromě toho je to zajímavější.“

V závěru představení dva muži přivážejí na scénu stůl s různými jídly. Právě v tom okamžiku má Podkolesin vyskočit z okna. „Nechcete, aby šampaňské bouchalo?“ zeptali se mě. Výtvarník V. Levental mě zatahal za sako, abych přisvědčil. Za pár dní všechny láhve šampaňského bouchaly, ale já jsem si všiml, že rekvizitáři se shlukli kolem stolu a něco se jim nelíbilo: Bylo totiž vidět šňuru, která vedla do zákulisí. To všecko by se prý mělo řídit rádiem. Ale to se dá provést až pozítří. Pro každý případ jsem se zatvářil nespokojeně — lepší by to bylo už zítra. Příští den stůl samočinně vyjžděl v úplné tmě na svoje místo na scéně. A všechny láhve bouchaly.

O premiéře jsem seděl za scénou a sledoval jsem představení na malé obrazovce — vedle mě seděl asistent režie. Vtom jsem uviděl, že stůl už vyjždí na scénu.

„Panebože!“ vykřikl jsem. „Zapomněli zhasnout světlo!“

Asistent se usmál a vysvětlil mi, že na jevišti je naprostá tma, ale ultrapa-prsky umožňují vidět na obrazovce i to, co se odehrává ve tmě.

Jindy ke mně asistent přišel a držel v ruce nějaký miniaturní přístroj. V kterém roce a kolikátého jsem se narodil? Spěšně stiskl nějaký knoflík, otočil jím a řekl, že od mého narození uplynulo tolik a tolik dní.

„A nevíte, kolik dní mi ještě zbývá?“ zeptal jsem se. Nevěděl. Z toho přístroje se vyklubaly i hodiny. Když bylo zapotřebí ohlásit přestávku, hodiny zvonily. Asistent byl sporý mrňous. Hlasitě a vtipně žertoval a po zkoušce odjížděl z divadla na kole. Občas jsem ho zahlédl za volantem velkého, fantasticky tvarovaného autobusu. Buďto kolo nebo autobus — neuznával nic prostředního.

Jeho spolupracovnice byla tlustá, ale velmi pohyblivá dívka. Při představení bylo její místo za scénou a on sídlil v kabině nahoře, kde sedává zvukař a osvětlovač. V otáčecím křesle, obklopen vynikající aparaturou, připomínal věcnou veselostí a solidností pilota.

Když jednou onemocněla představitelka Duňásky, asistentova tlustá spolupracovnice Mary vyběhla na scénu a úspěšně ji nahradila. Vůbec mám pocit, že herectví je Američanům blízké. Jsou pohybliví, otevření a cítí se fyzicky dobře v těch nejnevhodnějších situacích.

Zmíněnou Mary vůbec netrápila tloušťka — pravděpodobně právě tak nemrzí slůně, že není žirafa.

Američtí herci jsou dynamičtí a rychle mluví. Ta či ona myšlenka se v jejich jazyce vyjadřuje lakoničtěji než v našem. Nás v Moskvě překvapilo, proč Shakespeare u Angličanů zabírá méně jevištního času než u nás. Především proto, že angličtina je krajně věcná a Angličané i Američané se na scéně neloudají. Ostatně ne vždycky a ne všichni.

Večer jsem zhlédl jedno představení divadla, kde jsem zkoušel. Představoval jsem si temperamentní podívanou, něco na způsob Superstar, s odvážnými razantními herci, s nebezpečně vyostřenými mizanscénami atd. Ale viděl jsem cosi nudného a statického do té míry, že bez znalosti jazyka se na to nedalo dívat. Herci stáli jeden proti druhému a debatovali. Příští den jsem se jim netajil se svým dojmem a požádal jsem, aby na zkoušce vyvěsili velký plakát s nápisem: „Drama je jako balet, jenomže doprovázený slovy.“ Chtěl jsem tím říct, že to, co se odehrává na scéně, by mělo být pochopitelné dokonce i beze slov. Hned další den plakát vyrobili, přestože jsem to řekl z legrace. Nebyl to obyčejný plakát, ale velká břidlicová tabule a na ní nápis křídou.

Když jsem odjížděl, smazal jsem ten nápis a napsal na tabuli slova na rozloučenou.

Na tamější pozoruhodné scéně bylo zapotřebí okamžitě se přesně orientovat. Budovali jsme takové mizanscény, aby herci hráli nejen na scéně, ale i v hledišti, v uličkách. Říkal jsem jim,

že se mohou kontaktovat s diváky, dokonce někoho mohou přivést za ruku na scénu atd. Zpočátku pochybovali, zda bude obecnost souhlasit a nebude se zlobit, odmítat. Sdílel jsem jejich obavy, protože i v Moskvě znám představení, kde chtějí vtáhnout diváky do hry, ale oni nepodpoří přání herců a odmítají. Já sám, kdykoliv sedím v hledišti, cítím se trapně a vnitřně se naježím, když na mě najednou dopadne světlo reflektoru. Ale někdy na všechno zapomínám a zapojuji se do hry. Zřejmě všechno závisí na tom, kdo a proč mě vybízí, abych si s ním zahrál.

Doufal jsem, že Ženitba je případ, kdy se dá něco podobného dělat. Už na zkouškách se ujasnilo, jak lákavé je hrát mezi obecností. Já osobně vždycky pouštím na svoje zkoušky každého, kdo chce. Není zapotřebí žádat o dovolení. K jedné ženě, která se přišla podívat, jak pracujeme, přiběhl herec a vytáhl ji na scénu, aby se zeptal jestli umí francouzsky atd. Byl to Anučkin, který jak známo, se o podobné věci zajímá. Měli byste vidět, jak se lidé v takové situaci ohromně chovají. Jak jsou přirození a jak přirozeně působí jejich tréma. Ale jsou přitom milí a vtípní. Skoro v každém se probudí skrytá artistnost. A ti, kdo ji postrádají, bývají pramálo sympatičtí.

Pracovali jsme tři týdny jako správní sportovci. Běhal jsem na scéně společně s herci. Vedle mě běhala moje tlumočnice. Vymysleli jsme si tak aktivní jednání, že Podkolesin po každém dialogu žertem padal do mdlob. A zatím tajemství spočívalo v tom, aby se i při nejaktivnějším jednání zachovala vnitřní pravdivost. Kdykoliv jsem zjistil, že se to v některém místě nedaří, usadili jsme se v hledišti a já důkladně vysvětloval, co a proč se nepovedlo. Někdy jsem jim pouštěl pásek se záznamem naší moskevské inscenace. Herci otevřeli texty svých rolí a pozorně poslouchali. Uhodli každou „kličku“, každou zdařile pronesenou repliku. Na místech, která se jim obzvláště líbila, svorně vykřikovali a tleskali.

Mám spoustu poznámek o Americe. Když jsem je pročítal, vzpomněl jsem si, jak u moře sbíráme obálky. Ve vodě se tak lesknou ... Pak se vrátíme do města, vyndáme je a už jsou docela jiné. Nalejeme vodu do pěkné nádoby a položíme tam obálky, tak jako tak účinek žádný. A stejně to bylo s tím, co jsem vyčetl ze svých vzpomínek. Proto jsem ponechal jen to, co mi bylo líto vyhodit, a všechno ostatní jsem vyhodil.

Z knihy Divadelní příběh pokračuje, posledního dílu trilogie režiséra **Anatolije Efrose** (oba předchozí díly vyšly česky — Divadelní zkouška, moje láska a Povolání: režisér) přeložila Alena Morávková.

HOSTÉ V REDAKCI



Na dokreslení situace v rakouském amatérském divadle jsme měli možnost popovídat si s těmi, kteří pracují v Rakouském spolkovém svazu pro amatérské divadlo (ÖBV) — samozřejmě ve volném čase a zdarma. Přijeli na Pražské quadriennale a několik hodin byli našimi redakčními hosty.

Siegfried Dürneger (vedoucí amatérského divadelního souboru Theater — Spielgruppe z Loosdorfu) a Anita Koplinger z Albendorfu, která vede soubory hned dva, Amateurtheater Albendorf a Alternativní divadlo.

Zajímalo nás, jaký časopis v Rakousku se zabývá amatérským divadlem. Podobný časopis jako Amatérská scéna vychází zde taky — pouze však 4× do roka, přesněji podle zájmu předplatitelů. A těch je přibližně 700 na jedno čtvrtletí. Rozdíl je v tom, že centrálně řízený časopis v Rakousku neexistuje. A frekvence periodik v jednotlivých zemích opět závisí na zájmu předplatitelů (pozn. redakce — k obdobné situaci se blížíme i my). Časopis sledují pravidelně, čtou si jej kupříkladu na divadelních zkouškách.

Proti všem pravidlům slušného chování jsme si začali nejprve povídat se Siegfriedem. Nejspíš proto, že vypadal zakřiknutější. Theater-Spielgruppe Loosdorf vede 10 roků. Dramaturgicky se orientují spíše na komedie. Objevili tak pro sebe Moliéra, Wildea, Nestroye, Kishona a další. Amfytrion pojednali jako vlastní úpravu všech předchozích dramatických zpracování — od antiky až po Hackse. Hrají v příliš velkém prostoru (pro 600 diváků), a protože ho nedokáží naplnit divácky, pokoušejí se o to scénograficky. Své diváky hodnotí jako nenáročné konzumenty komedií. Všechny inscenace vznikají na základě vlastních adaptací textů. Soubor má pouze šest herců. Z původních dvaceti zájemců zůstali jen ti vskutku nejvytrvalejší.

Anita byla sdílnější. Možná i energičtější — vede totiž dva soubory v městě, které má pouze 5000 obyvatel. Kde hrají? Alternativní divadlo (asi 20

lidí, převahu mají muži) hraje v různých volných prostorách, např. v malém sálku pro 90 lidí při evangelické obci. Druhá menší a více experimentující skupina Amateurtheater Albendorf hraje pro změnu v sálku katolické církve asi pro 200 lidí.

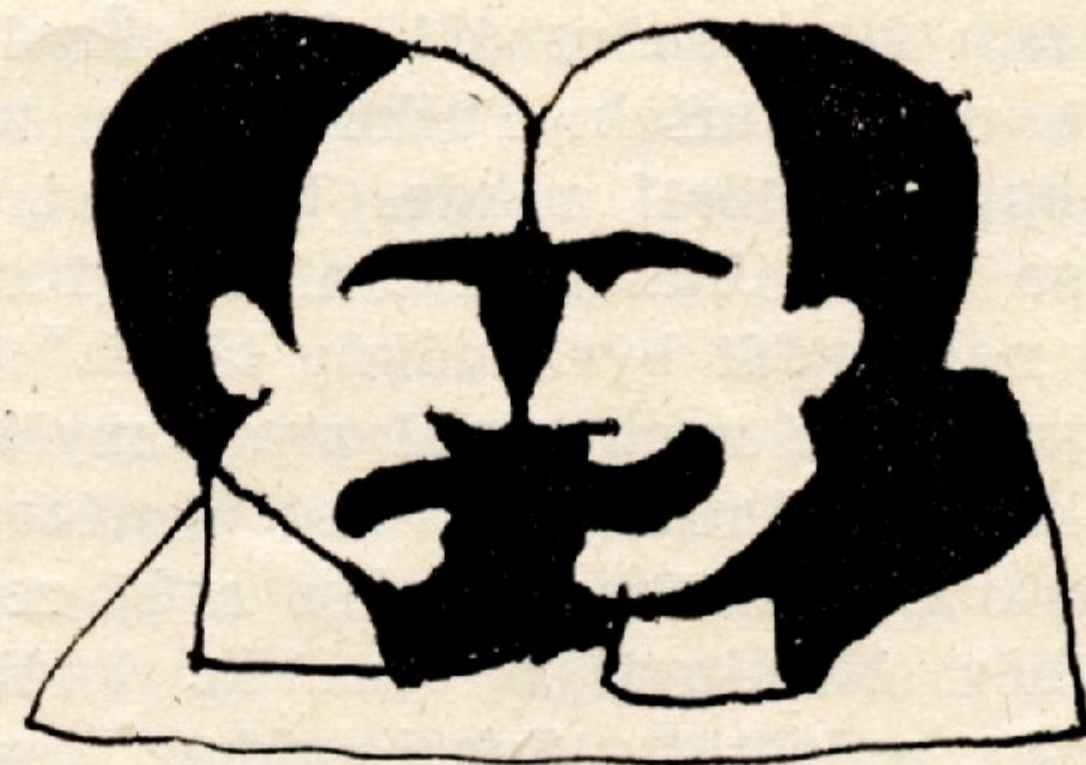
Dramaturgie je převážně záležitostí kolektivní. Režie menší skupiny je rovněž kolektivní, větší skupinu režíruje Anita sama (mimochodem profesí je sekretářka v technicko-lékařské laboratoři). Poslední hrou s výrazným podílem kolektivní režie byl Portrét planety F. Dürrenmatta, kterou Anita hodnotí jako velmi komplikovanou. S první skupinou pak nastudovali bulvární komedii Hanse Gnanta z rodinného prostředí. Tento bulvární autor přepisuje staré hry pro potřeby amatérského divadla.

Jejich publikum tvoří přátelé a známí. Zajímala nás též otázka financí — u nás žhavé téma. V Rakousku existuje zemský fond na kulturu, o který se spolky dělí. Mají však ještě další sponzory — třeba pro reklamní účely — a mimoto jsou sponzory jejich zaměstnavatelé (např. místní banka).

V současné situaci tedy nemají téměř žádné finanční problémy. Nechlubí se ani špičkovou uměleckou úrovní, dokonce se dost podceňují. Ale hrají přece to, co si jejich divák přeje vidět.

Náš úplně poslední dotaz patřil Siegfriedovi. Zajímalo nás, co nového chystají. U nás dosud neuvedenou hru Felixe Mitterera Besuchszeit. (Pozn. redakce — i český divák se snad dočká, neboť právě tento titul figuruje v návrhu dramaturgického plánu činohry ND.)

Děkujeme za rozhovor.



Nemůžete sehnat Amatérskou scénu? Chybí vám některé ze starších čísel? Starosti se sháněním našeho časopisu vyřeší předplatné! Upozorňujeme na možnost získání předplatného na adrese redakce!

Rakouský spolkový svaz pro školní a mládežnické divadlo a amatérské divadlo (ÖBV)

~~240,-~~ - 300,-

Chci vám představit jednu zahraniční zájmovou organizaci amatérského divadla. Řeč bude o formách činnosti, stanovách, organizační struktuře, ale také o hospodaření. Činím tak s vědomím, že hledáme optimální modely našich zájmových organizací a zahraniční zkušenosti mohou být v ledasčem užitečné. Takže přátelé, čtěte pozorně a vybírejte si.

Svaz je střechovou organizací, sdružující devět zemských svazů. Reprezentuje více než 120 tisíc členů. „Svaz je nezávislý na státu, stranách a přesvědčeních. Vyvíjí veřejně prospěšnou činnost na nekomerční bázi. Klade si tyto úkoly — podporování, odborné poradenství a zajišťování všech druhů dětského, mládežnického a školního divadla, obhajobu jeho zájmů, saturování potřeb členské základny zejména pořádáním národních a mezinárodních festivalů, vzdělávací činnosti všeho druhu, vydáváním informačních a odborných materiálů. Dalšími úkoly jsou kontakty s mezinárodními organizacemi neprofesionálního divadla a vytváření organizačních a materiálně technických předpokladů pro činnost řádných členů“, čteme ve stanovách. Svaz má řádné členy, tj. jednotlivé zemské svazy, jejichž zástupci mohou být voleni na valnou hromadu a za členy předsednictva (prezidia). Podporující členové jsou sponzoři všeho druhu. Čestné členy z řad zasloužilých osob jmenuje valná hromada. Valná hromada nazývaná ve stanovách generálním shromážděním se koná minimálně jednou ročně a sestává ze čtyř zástupců jednotlivých zemských svazů. Je nejvyšším orgánem svazu, který rozhoduje o všech zásadních otázkách. Je usnášeníschopná, je-li přítomna dovůlčetinová většina členů. Usnesení jsou přijímána prostou většinou hlasů. Výjimkou z tohoto ustanovení je přijímání stanov a zrušení organizace, kdy rozhoduje dvoutřetinová většina. Mimořádné zasedání může svolat prezident s dvěma dalšími členy předsednictva nebo dva zemské svazy. Předsednictvo se skládá z prezidenta a viceprezidenta, jednatele a jeho zástupce, pokladníka a jeho zástupce, organizačního vedoucího a vedoucích jednotlivých odborných sekcí. Je voleno na tři roky. Organizační vedoucí vede kontaktní a informační kancelář (otevřena denně od 9—12, 14—16 h). Udržuje mezinárodní kontakty s partnerskými spolky v Německu, Švýcarsku a jižním Tyrolsku, s mezinárodní nevládní organizací AITA (IATA a její střeoevropskou sekcí), zprostředkovává informace členské základně, vyřizuje běžnou korespon-

denci, navazuje a realizuje styky s úřady, vede poradenskou službu v otázkách dramatické hry a dramaturgie, vede dokumentaci.

Svaz působí v šesti sekcích. Sekce pro školní divadlo se zabývá dramatickou výchovou a školním divadlem od základní (tzv. povinné) školy po vyšší typy škol. V dramatické výchově tj. tvořivé hře pořádá a podílí se na výchově a dalším vzdělávání učitelů, a to jak na pedagogických akademiích a pedagogických institutech ve spolkových zemích, tak v seminářích a dílnách. Mimořádná pozornost je věnována tvořivé hře jako cílenému procesu, který rozvíjí tvořivé schopnosti žáků a studentů. Zajímavým projektem je tříleté studium pro vedoucí takové hry. Sedmdesát procent posluchačů jsou učitelé. V prvním učebním roce jsou probírány tři základní okruhy: a) pedagogicko—psychologické dovednosti (sensibilita, interakce, improvizace, role vedoucího), b) základní prostředky hry (dech, hlas, mluva, pohyb, tanec), c) základní dramaturgicko-režijní dovednosti (analýza textu, motivická výstavba, režijní koncepce). V druhém roce se posluchači seznamují s různými druhy divadla a jejich výrazovými prostředky (masky, figury, loutky apod., tradiční a moderní divadlo, divadelní prostor a jeho zákonitosti). Třetí rok je věnován podrobnému seznámení s režijní metodou Stanislavského a Brechta a scénografii. Pro nás je jistě zajímavé, jak kurs sleduje myšlenku scénického ztvárnění hry, která jednoznačně míří k produktu. Takto koncipované studium mohou docela dobře absolvovat i režiséři amatérských divadel. Sekce pro školní divadlo dále připravuje každé dva roky mezinárodní dílny „Drama in Edukation“ za účasti zahraničních lektorů a posluchačů a nejvyspělejších učitelů z Rakouska. V oblasti tvořivé dramatiky lze hovořit o systému doškolování, navazujícího na školský systém.

Sekce pro amatérské divadlo se také především zabývá výchovou amatérských divadelníků. Připravuje tzv. TOP semináře na určená témata s mezinárodními lektory a řadu specializovaných seminářů (např. Týden tance a divadla, Divadelní laboratoř Grotowského atd.). Každé dva roky se pokaždé v jiné spolkové zemi koná mezinárodní festival FOCUS. Jeho posledního ročníku v roce 1990 se zúčastnil divadelní soubor Jirásek z České Lípy a na stránkách Amatérské scény o něm referoval Karel Tomas.

Další sekcí je mládežnické divadlo. Ta-

dy si Svaz klade za úkol koordinovat práci s mládeží v Rakousku ve spolupráci se státním tzv. mládežnickým referátem. Každoročně pořádá Rakouské dny mládežnického divadla, jichž se zúčastňují školní divadla, volná sdružení, amatérské a profesionální skupiny hrající pro děti a mládež. Také tato přehlídka střídá místo konání, vždy je však dotována příslušným ministerstvem pro životní prostředí, mládež a rodinu. Rakouští přátelé si v této souvislosti stěžují na postoj jiného ministerstva, a sice pro vzdělávání, umění a sport, které se o tuto práci nezajímá, byť řada skupin dosahuje velmi slušných uměleckých výsledků.

Pro úplnost dodávám, že zbývající sekce se specializují na figurativní a loutkové divadlo, spolupráci s tiskem a odborně poradenskou službu. Svaz má také oficiální odborné poradce pro některé specializované činnosti. Je to např. právník, poskytující bezplatnou právní poradu, scénograf a poradce pro otázky tzv. seniorského divadla (nad 65 let). Rozsáhlá knihovna textů a informační středisko, půjčovna kostýmů, dekorace jsou k dispozici každému souboru či jednotlivci. Prezidentem ÖBV je mag. Ewald Polacek, viceprezidentem a současně vedoucím sekce pro amatérské divadlo je mag. Franz Horcicka (mj. lektor Klubu mladých divadelníků 60. JH).

Naše divadelníky bude určitě zajímat, jak vypadá ekonomika svazu. Základem příjmu jsou subvence dvou již uvedených spolkových ministerstev. Spolkové ministerstvo pro výchovu, umění a sport dává ročně 150 tisíc rakouských šilinků, ministerstvo pro životní prostředí, rodinu a mládež 40 tisíc. Doplňkovými zdroji je prodej knih, kalendářů akcí ve výši cca 50 tisíc, kursové na školeních cca 400 tisíc, příjmy z reklam a inzerce (např. banky, firmy apod. ve výši cca 100 tisíc). Členové neplatí členské příspěvky. Stát je však ochotný hradit více, než jsou základní subvence. Např. dílna Drama in Edukation 1989 ve Vídni skončila finančním schodkem ve výši 90 tisíc šilinků. Byl uhrazen dodatkovou subvencí ministerstva pro výchovu, rodinu a mládež, neboť by schodek ohrozil mezinárodní prestiž Rakouska a zpochybnil pokračování dílny (v r. 1991 se konala v Iglu, kde českou tvořivou dramatikou reprezentovala členka vedení pražské sekce Sdružení pro tvořivou dramatikou Jana Konývková).

Lenka Láznovská

PÍŠETE – ODPOVÍDÁME

Jihočeské prachy

Ve svém článku v AS 6/91 píše Jaroslav Provozník o jihočeských nadšencích, kteří se pod záštitou OKS Písek v Soběslavi školí v tvořivé dramatice — a jak titulky napovídá, má se to vlastně za zázrak. Nepatřičný je v tom článku pouze povzdech za penězi zrušeného KKS, za penězi rozdělenými do jihočeských okresů a také církvi.

Ona nepatřičnost spočívá v tom, že peněz, kdyby zůstaly pohromadě, by nebylo využito k úhradě nákladů spojených s provozem amatérských souborů, ale ke školení a seminářům i konzervatořím — a samozřejmě k úhradám odměn lektorům. Ta část amatérů, která dělá svůj obor z libosti, a tedy podle svého, by z těch peněz neviděla tak jako tak ani haléř. Plně by jich využila ta menší, možná čípernější část, která hodlá svoji zálibu provozovat podle směrnic, vytyčených už kdysi dříve tzv. Úřadem pro kulturně výchovnou činnost, KKS a jinými podobnými institucemi. Amatérský divadelník přece nepotřebuje být veden k tvořivé dramatice a poučován o dýchání. Pokud to připustí, připouští současně i cenzuru svého jednání. Mravenčí píle, s jakou dohlížitecké orgány typu ÚKVČ a KKS budovaly tvořivě střížený, dojemně jednotvárný záhonek skutečně tvůrčího divadla, nebyla k ničemu. Nějakou píli ty úřady vykazovat musely. A peněz, které by většina amatérů neviděla, a ani by se o nich nedověděla, není škoda. Nebyl by za ně koupen ani knihy, ani barvy. Byly by využity k realizaci směrnic, kterak dělat skutečně tvůrčí divadlo. Poučovat amatéry o činnosti, které se věnují z libosti, dává stejný smysl, jako vtírat se sběrateli kaktusů s pampeliškou.

Josef Křešnička
Němčice u Volyně

Ad kaktusy

Možná, že bych mohla své zamýšlení nad dopisem pana Křešničky začít úvahou nad tvořivostí, která jak víme z psychologie, není pouhou nezávaznou hrou, ale intelektuální prací. Ostatně od tvořivosti vede k tvorbě dlouhá cesta. Nechci však čtenáře unavovat nepatřičným uvažováním. Nechám se tedy inspirovat a začnu kaktusy.

Srovnání je na místě, neboť také pěstování kaktusů je koníčkem z libosti. Každý kaktusář však potvrdí, že na začátku byly dva darované kaktusy a potom zvířadavé a zevrubné poznávání kaktusů jako

rostlinného druhu. Bez něj by ony dva darované kaktusy zahynuly. Kaktusář musí ovládat kaktusářskou abecedu, totiž jak hnojit, jak rozmnožovat. Hluboké uspokojení pocítí, má-li ve své sbírce zastoupeny různé řády a podřády a může-li se pochlubit vlastními výpěstky a vzácnými exempláři. Ostatně jak tento koníček dokáže s člověkem pěkně cloumat, věděl i moudrý Karel Čapek. Jistě spolek kaktusářů své členy neuctí pampeliškou, ale výstavou kaktusů, semináři a odbornými příručkami, které ani pravověrný kaktusář nebude považovat za omezování a nemístné poučování o činnosti, které se věnuje z libosti. Ona libost totiž pramení z poznání, tj. ze znalostí a dovedností, jimiž se seberealizuje. Také kaktusář může svou zálibu provozovat v kruhu přátel či se otevírat veřejnosti na výstavách s rizikem upozornění odborné komise, že chloubá jeho sbírky je nevhodným pěstováním zničený exemplář. Nejen kaktusáře takové poznání nepotěší, ale asi těžko tuto situaci označí za cenzuru svého jednání a za pokus vtěsnat jej do nějakých směrnic o pěstování kaktusů. Spíše pokorně skloní hlavu a zahlubá se ještě více do literatury. Nevěříte? Zeptejte se!

Proč se vůbec zabývám pěstováním kaktusů? Neboť si myslím, že při vši odlišnosti obou koníčků, jsou jisté zákonitosti.

A dovolte ještě závěrečnou poznámku. Jistě státní instituce není žádný spolek kaktusářů. V jednom je však jejich působení totožné. Mají inspirovat, pomáhat, nabízet třeba i kurzy o dýchání jako základní herecké praktikum a vytvářet podmínky pro realizaci amatérského divadla. Stát nebude kupovat knihy ani barvy. To snad existovalo pouze v tábořské komunitě. Má ale povinnost vytvářet legislativní, sociální a organizační prostor pro neprofesionální umění, které patří k národní kultuře. V tom vidím základní odlišnost mezi pěstováním kaktusů, které je a může zůstat mou soukromou věcí a amatérským divadlem, které má prokazatelný společenský význam. Obávám se, že se amatérské divadlo podle směrnic vytyčených čímkoliv a kýmkoliv provozovat nedá. Je, a v tom je totožné s pěstováním kaktusů, projevem mé svobodné vůle. Amatérské divadlo např. v uplynulých dvaceti letech nebylo ve skutečnosti regulováno, mohlo být mocnými pouze omežováno a zakazováno. A ti mocní seděli na jiných úřadech než v kulturních zařízeních.

V čem je jihočeská konzervatoř opravdu zázrakem? V tom, že zde divadelníci vzali věci do svých rukou. Neseděli a ne-

naříkali, ale začali konat. Možná, že není daleko doba, kdy ze svobodné vůle amatérů samotných začnou vznikat zařízení jako služba. Mnohé by o tom mohli vyprávět např. svitavští.

P. S. Já také pěstuji kaktusy a psy a...

Lenka Lázňovská

Knihy

neztrácí svou hodnotu. Můžete si vybrat ty, které se Vám dříve zdály drahé. Celou řadu přechodně zlevněných Vám nabízí nakladatelství a vydavatelství

Panorama

Emanuel Poche: Praha na úsvitu nových dějin

Poslední díl trilogie — Čtvero knih o Praze — pojednávající o Praze 16.—18. století v období renesance a baroka. Obsažený text o architektuře, sochařství, malířství i užitém umění je doplněn plány, půdorysy, dobovými kresbami i současnými snímky architektonických a výtvarných děl.

Pův. 110 Kčs, nyní 50 Kčs.

Vysočina Viléma Reichmanna

Výpravnou publikaci emotivních fotografií V. Reichmanna, zachycující přírodní krásy Českomoravské vrchoviny, slovem doprovodil L. Kundera, který je také autorem medailonů o umělcích spjatých s Vysočinou.

Pův. 85 Kčs, nyní 43 Kčs.

Jan Bouzek: Thrákové

Souhrnný přehled dějin, kultury a umění Thráků, kteří byli jedním z nejpočetnějších národů starověku.

Pův. 36 Kčs, nyní 18 Kčs.

Zdeněk Váňa: Svět slovanských bohů a démonů

Knihy přitažlivě zpracovává duchovní život slovanských kmenů v počátcích jejich historie a v průběhu konstituování Slovanů ve svébytná etnická seskupení.

Pův. 48 Kčs, nyní 15 Kčs.

Jan Baltus: Slzy slonů

Publikace je věnována východoafrickým, zejména keňským rezervacím a záchraně mizejících druhů zvířat.

Pův. 29 Kčs, nyní 8 Kčs.

Richard E. Leakey: Darwinův původ druhů v ilustracích

Slavná Darwinova kniha v populárním výkladu a ilustracích známého anglického přírodovědce, která jako bestseller obchází svět.

Pův. 85 Kčs, nyní 42 Kčs.

Konrad Lorenz: Osm smrtelných hříchů

Zakladatel moderní etologie a nositel Nobelovy ceny rozebírá 8 aspektů, v nichž se ohrožení člověka jeví jako nejnaléhavější, a naznačuje možná východiska pro přežití civilizace.

Pův. 16 Kčs, nyní 10 Kčs.

Adolf Parlesák: Habešská odysea

Autentické svědectví významného českého cestovatele v období mezi dvěma světovými válkami o italském vpádu do Etiopie.

Pův. 26 Kčs, nyní 8 Kčs.

Petr Pithart: Obrana politiky

Petr Pithart uvádí čtenáře na kolbiště moderní politiky, kterou bere v ochranu před diktátem ideologie. Zároveň objasňuje své představy o fungování politické kultury v demokratické společnosti.

Pův. 29 Kčs, nyní 24 Kčs.

Miloš Hubáček: Pacifik v plamelech

Reedice prvního dílu tetralogie o bojích v Tichomoří obsahující i nový pohled na některé okolnosti týkající se přepadení Pearl Harboru.

Pův. 40 Kčs, nyní 24 Kčs.

Jiří Stránský: Štěstí

Soubor povídek, čerpající z autorových zážitků z kriminálu, v němž se ocitl pro údajnou velezradu. Společným jmenovatelem všech případů je kousek štěstí, který se snaží každý z vězňů urvat pro sebe v nesmírné beznaději svého údělu.

Pův. 24 Kčs, nyní 12 Kčs.

Pchu-i: Byl jsem posledním císařem čínským

Paměti posledního čínského císaře jsou fascinujícím svědectvím o jeho neobyčejných osudech na pozadí dramatických událostí novodobých dějin Číny.

Pův. 43 Kčs, nyní 21 Kčs.

Tříkrát Egon Bondy

Tři novely osobitého představitele českého undergroundu, surrealistického básníka a filozofa v jedné osobě.

Pův. 38 Kčs, nyní 19 Kčs.

Jan Pelc: ... a bude hůř

Otřesná výpověď o životě mladých lidí na okraji společnosti. Autor svým svérázným stylem zaujal čtenáře již v exilovém vydání tohoto díla.

Pův. 39 Kčs, nyní 26 Kčs.

Vybrané knihy si můžete objednat zasláním korespondenčního lístku na adresu:

Nakladatelský knižní odbyt
PANORAMY, V tůních 11
120 72 Praha 2

Divadlo neznámé

Starý režim padl. A nová doba umožnila vstoupit na nové cesty a obnovit cesty zapomenuté. V edici Minus 21 byly vydány hry V. Havla, P. Landovského, K. Sidona, J. Topola, M. Uhdeho, P. Kohouta, F. Pavlíčka, I. Klímy, E. Kantůrkové a chystají se další svazky. Spolu s věhlasnými autory jsou zde zastoupeni i autoři, jejichž tvorba zůstala divadelní veřejnosti téměř utajena. K těmto hrám patří i hra Markéty Kocourkové **O pravděpodobnosti a bičování** (2 ž) — psychologické drama matky a dcery, které v absurdní odlidštěnosti světa hledají lidský vztah a lidskou potřebu žít a lásky. (Rozhovor s autorkou je možno si přečíst ve Zprávách DILIA 1/1991.) Také drama Karla Michala **My, občané mélní** (7 m, 1 ž), napsané ve švýcarském exilu, nebylo doposud nikde uvedeno. Příběh o zániku svobodného řeckého ostrova Mélu v době spartsko-athénských válek se soustřeďuje na téma možnosti udržení demokracie a svobody pod politickým tlakem ve moci.

Konec zatajování nastal také ve sféře překladů zahraničních dramatiků. A tak se veřejnosti otevírá možnost seznámit se s kompletní řadou tzv. Informativní edice (seznam textů, které jsou ještě na skladě, uvádějí Zprávy DILIA 2/1991). Větší počet titulů se průběžně připravuje i v edici již přeložených her zahraničních autorů. Zde se zřetelně odráží celosvětový trend k politickému a sociálnímu dramatu, reprezentovaný nejvýrazněji autory německy mluvících zemí.

Gaston Salvatore se v dramatu **Stalin** (2 m) pokouší v dialogu diktátora a židovského herce o odkrývání zla v člověku, zejména v kombinaci s mocí. Ve hře nejde o historické svědectví, ale o hru na moc.

Naopak hra Petera Weisse **Trockij v exilu** (51 m, 1 ž) patří k tzv. dokumentárním dramatům. Líčí život Lva Trockého v různých obdobích života, jak je Trockij znovuprožívá a hodnotí ve vzpomínkách před svou smrtí.

Rytíři stolní společnosti (6 m, 3 ž) od Christopa Heina jsou dramatickým podobnostním rozpadající se mocí, kdy víra a ideály se bortí a nové cíle jsou v nedohlednu.

Výraznou sociální sondou do mezilidských vztahů jsou hry Fitzgeralda Kusze **Nejvyšší čas** a **Burning love**. V obou autor vytvořil zobecňující pohled na konflikty lidí současné společnosti. **Nejvyšší čas** (2 ž) je zobrazením marnosti života dvou sester, žijících ve vzájemné nenávisti, ačkoliv jedna bez druhé nemohou existovat a přes všechny problémy jsou si vzájemnou oporou. **Burning love** (1 m, 1 ž) je pohledem na vztah dvojice mladých lidí, které nespojuje nic, kromě pustoty života, neschopnosti vytvořit něco pozitivního a touhy nebýt sám. Z negace

okolního světa stavějí svou lásku, aniž by jí byli schopni.

V jiné poloze se zabývá otázkou smyslnosti života v pocitech mladých lidí nedávno zemřelý dramatik Georg Seidel. Jeho **Jochen Schannota** (9 m, 5 ž) je výpověď o obraně lidské individuality, která je od dětství nucena přizpůsobovat se průměru. **Carmen Kittelová** (5 m, 6 ž) je příběh dívky, která se vzbouří proti prázdnotě a povrchnosti životního stylu okolí. Bezradnost její vzpoury ji však vrhne do soukolí lži a zločinu.

Nová vydání her Friedricha Dürrenmatta (**Frank Pátý, Fyzikové, Herkules a Augiášův chlév, Meteor, Návštěva staré dámy, Nehoda, Play Strindberg, Přišel anděl v Babylón, Romulus Veliký**) jsou výrazem respektu k dílu světového dramatika, který také patřil mezi autory postižené nepřízní mocných. Nové překlady (J. Stach) vycházejí z posledních autorových verzí a přesvědčují o nestárnoucí kvalitě Dürrenmattových textů.

Ve hře Felixe Mitterera **Sibiř** (1 m) se starý muž neustále v duchu potýká se svou rodinou, bez níž strádá ve starobinci. Hráči na kontrabas ve hře Patricka Süskinda **Kontrabas** (1 m) je jeho hudební nástroj jediným životním druhem, díky kterému nemá vlastní rodinu ani přátele, ale bez něhož by nemohl žít. Obě monodramata jsou z žánru vtipných a lidsky hřejivých příběhů, za jejichž úsměvností je skryta hořkost opuštěného člověka. **Prchající kůň** (2 m, 2 ž) Martina Walsera patří do oblasti psychologicko-detektivních dramát. Je to příběh dvou manželských párů na dovolené, kde dojde k nečekané konfrontaci odlišných přístupů k životu, z níž se vyvine dokonce pokus o vraždu.

Je tedy z čeho vybírat. Profesionální soubory i amatérští divadelníci mohou požádat i o texty her, které již byly vyprodány. V případě zájmu o větší počet výtisků lze udělat urychleně dotisky.

INVESTICE DO BUDOUCNOSTI

Přestože ani DILIA není imunní vůči všeobecné inflaci a vůči pokleslému zájmu o kulturu (průměrná návštěvnost divadel v české republice byla v loňském I. čtvrtletí cca 85 %, letos pouhých 25 %), je i nadále v jejím zájmu vydávat texty s minimální přímou návratností investic — texty her pro děti. Vedle klasických pohádek v různých dramatizacích (**Dlouhý, Široký a Bystrozraký, Zlatovláska, Sůl nad zlato, Popelka** atd.) stojí za upozornění dotisk Hrubínovy navýsost poetické pohádky **Kráska a zvíře**; nové vydání po celém světě proslulé hry Jevgenije Švarce **Drak** o boji statečného rytíře Lancelota nejen s drakem, který sužuje město, ale i se strachem lidí; a dále dramatizace vtipné Loupežnické pohádky Karla Čapka Františkem Pavlíčkem pod názvem **Postaru se krásť nedá**.

Strakatá komedie (5 m, 2 ž) Jiřího Čapouna zavádí diváky mezi typické postavy commedie dell'arte. Lehkost a vtip v příběhu Pierota a Kolombíny, Kapitána

a Harlekýna je umocněna zčásti veršovaným dialogem.

Zcela novými tituly jsou dvě pohádky Radoslava Dubanského. **Brekeke** (1 m, 1 ž) je pohádka o vodníkovi Brekovi, který zapomněl základní vodnické slovo a nalezne je společně s vílou Eke. Je plná vtipu, nápadité hry se slovem a její nedílnou součástí jsou písničky. **Královnička z rolniček** (1 m, 1 ž) je také pohádka, tentokrát o zpupné královničce, která chce získat nejcennější rolničku na světě — živou rolničku. K poznání, že živou rolničkou je lidské srdce, ji přivede světem putující Krajánek. Nachystá na princezničku těžkou zkoušku, při níž lidské cítění potlačí chamtivost a ona pozná skutečnou hodnotu dobrého srdce. Součástí poetického a vtipného dialogu jsou opět písničky. Obě pohádky byly po několika letech s úspěchem uváděny v pražské Viole.

Potřeba ztotožnění se s hrdinou je u dítěte větší než u rozumového vnímání divadla dospělým divákem. I dítě potřebuje prožít očistující zážitek, svár mravních hierarchií, velkolepost katarze, i když v příběhu pro ně srozumitelném, pochopitelném a blízkém. To jsou hry, po kterých toužíme. Je naší společnou povinností překlenout období materiálních obtíží a obav a pokusit se pronést lidskou potřebu duchovních zážitků do doby, kdy bude opět samozřejmostí.

Magdalena Štulcová

JIRÁSKŮV HRONOV 1991

Letošní Jiráskův Hronov mě nezklamal, Nejlepší a nejinspirativnější, Hronovské střípky, Dva názory z jedné akce, Diskuse je když ... to jsou titulky příštího čísla Amatérské scény, které je celé věnováno 61. ročníku Jiráskova Hronova. O Klubu mladých divadelníků v Dřevíči informuje Karel Tomas, lektora Václava Martince v nové roli ředitele budějovického divadla „M“ představuje rozhovor, o publiku a diskusních klubech píše Radka Prchalová, triadvaceti představením letošní přehlídky je věnován festivalový deník. Pro účastníky 61. JH možnost konfrontace názorů, pro ostatní pokus o portrét Hronova rok po jubileu — to je 11. číslo Amatérské scény.



PODIVNÉ LOUČENÍ



300,-

Bechyňský festival armádní soutěže umělecké tvořivosti v oborech slovesného a divadelního umění, který se uskutečnil ve dnech 18.—23. června, završil v letošním roce druhou desítku svého trvání. Při příslovečné skromnosti, která je divadelním ochotníkům vlastní, je dvacet úspěšných ročníků dostatečným důvodem k upřímné radosti. Leč osud (nebo snad funkcionáři nadřizených institucí?) připravil všem spěchajícím gratulantům i nadšeným aktérům letošního bechyňského pódia prapodivné překvapení v duchu známých pořekadel jako např.: nic netrvá věčně, všechno krásné jednou končí, v nejlepším přestat apod. Jako prostředek ochlazení přílišného nadšení jim bylo souzeno vyslechnout závěr, že letošní krásný jubilejní XX. ročník celoarmádního festivalu ASUT Bechyně je také poslední a nastal čas bez velkých oslav v tichosti opustit přívětivé město nad Lužnicí, které díky své 135leté tradici ochotnického divadla dalo festivalu možnost jeho zrodu, zrání i slávy. Festival že prý se má po vzoru Matěje Kopeckého vydat na trasy po vlastech českých i dalších zemí království federativního. Cestou by měl prý zavazdit nejprve o Mekku ochotnického divadla, Hronov, a případně hledat v dalších letech ještě příznivější hnízdiště. Jó, zlaťáky teď mají lesk, zatímco tradice má vždy jen šedou patinu. Tak nějak to „vymysleli“, naprogramovali a armádním ochotníkům na-

servirovali odpovědní funkcionáři. Avšak ejhle, národ divadelní nepřijal pokorně tuto morovou ránu, ale jednohlasně formuloval stanovisko zcela opačné. Celoarmádní festival ASUT Bechyně se stal pojmem vyjadřujícím vrchol snažení všech divadelních kolektivů a sólistů celé naší armády v oborech slovesného a divadelního umění. Stal se místem konfrontace, studnicí metodických zkušeností i místem přátelského setkávání interpretů, autorů, režisérů, porotců, metodiků i řídicích pracovníků. Jeho nevšední tradice, která nemá v historii naší armády obdoby, představuje dnes nenahraditelný motivační impuls, který i přes současné finanční i jiné těžkosti amatérských divadelních souborů podněcuje jejich tvůrčí úsilí a obětavé nadšení. Vracet se znovu do Bechyně má pro ně hluboký smysl i neopakovatelné kouzlo. Dvacetiletá cílevědomá práce přinesla zralé ovoce a bude asi velmi obtížné tuto hodnotu negovat. Jednotný šik armádních divadelníků si prostě nechce nechat Bechyni vzít. Necházejí důvody k oprávněnosti tvrzení „v nejlepším přestat“, mají oprávněné obavy, že by mohl kočující povoz Matěje Kopeckého sjet hned v první ostré zatáčce do hlubokého příkopu a že by možná nebylo ani dost ochoty ho vytáhnout zpět. Vedoucí souborů, tradiční interpreti, metodici různých útvarů, tradiční porotci, pamětníci minulých ročníků a ruku v ruce s nimi i funkcionáři místní vojenské

DS LUŽNICE BECHYNĚ — V. K. KLICPERA: HADRIÁN Z ŘÍMSŮ



60,-

posádky a především vedoucí funkcionáři Městského úřadu řekli nejen svoje rozhodné ne k případnému zrušení festivalu, ale ihned nabídli všestrannou podporu dalším ročníkům armádního festivalu v Bechyni. Nebylo možné přehlédnout, jaké trhliny dostalo původní rozhodnutí a jak povážlivě se zachvěl hrad postavený na vratkém písku. Zdá se tedy, že posvátný Rubikon, za nímž mají být kostky vrženy, se povážlivě vzdálil. A tak zůstává faktem, že toto původní podivné loučení se nakonec přiklonilo spíše k optimistickým perspektivám.

A jaký vlastně byl ten jubilejní festival? Rozhodně zajímavý. Pozoruhodné a velmi vyrovnané herecké výkony, hluboké ztotožnění interpretů s obsahem textů a rolí i neobyčejná šíře repertoáru od racionální poezie až k intimní lyrice, v divadle od poetiky Malého prince od A. de Saint-Exupéryho až po klasiku N. V. Gogola ve hře Nos.

Celkem 250 soutěžících a další téměř stovka odborných pracovníků vzdala pocitu festivalu nejen na divadelním pódiu, ale i tvořivou invencí v průběhu besed s porotci, divadelní dílny i aktuálních diskusí. Forma nesoutěžní přehlídky poskytl tvůrcům i interpretům větší prostor k osobitému projevu a uvolněnosti. Atmosféru jubilejního festivalu umocnilo zdařilé zahajovací představení pražské Ypsilonky s hrou W. Allena Bůh, nádherné noční představení vojenského divadelního souboru Lužnice z Bechyně s hrou V. K. Klicpery Hadrián z Římsů v přírodních prostorách klášterní zahrady i závěrečný komponovaný program překypující temperamentem a mladým optimismem. Ušlechtilost a bonton festivalu podtrhlo i pozvání zasloužilých pracovníků z předchozích let i zástupců tradičních divadelních souborů, které se, žel, v letošním roce na festival neprobojovaly přes nižší kola armádní soutěže umělecké tvořivosti. Mezi takové patřily i divadelní soubor Javorina z Nového Mesta nad Váhom, který stál u zrodu festivalu a v pozdějších letech se stal celkem šestkrát i jeho vítězem. Podobný osud postihl i další zakládající soubor, čtyřnásobného laureáta bechyňského festivalu, domácí divadelní soubor Lužnice, jehož krásné noční představení bylo vlastně mimoprogramové.

Umělecký přednes potvrdil tradici vysoké úrovně této kategorie a široký výběr poezie nabídl divákům skutečný umělecký zážitek.



Gogolův NOS — ARMIscéna z Liptovského Mikuláše (záběr ze zkoušky)
foto: Hana Bílá

Celkem sedm kolektivů malých divadelních forem nabídlo divákům programy od politické satiry, přes poetické rozjímání až k pohybovému divadlu v podání kolektivu z Okruhového domu armády v Trenčíně, které svou dokonalostí a neobvyklým nápadem se stalo jednou z perel festivalu. Zdařilá satira zaměřená na nešvary v provádění vojenské občanské výchovy v podání divadélka Pard z Pardubic nejen pobavila diváky, ale ukázala i jednu z forem praktického uplatnění divadelních souborů v armádě.

Celkem devět zábavných pořadů ve volné kategorii nepřekonalopotíže a problémy minulých let. Zatímco sólové zábavné výstupy upoutávají tradičně svou nápaditostí a výjimečným talentem interpretů, zábavné programy kolektivů setrvávají na formě estrádové skládačky s problematickou úrovní. Snad jenom šermířské souboje zařazené také do této kategorie si v zájmu zachování vlastních životů aktérů udržují precizní techniku, perfektní fyzické výkony, solidní divadelní režii a obdivuhodnou věrnost historické výstroje a výzbroje. Důkazem toho byl např. soubor historického šermu Bretníři z Vyškova.

Hlavní kategorii festivalu představují tradičně divadelní hry. V letošním jubilejním roce ji reprezentovaly pouze čtyři divadelní soubory, které však svými přesvědčivými výkony dokázaly v předkolech vyřadit i vyspělé tradiční kolektivy. Vyrovnanost hereckých výkonů byla dominantním rysem divadelní přehlídky. Např. herecké výkony hlavních protagonistů divadelního souboru Paseka z Vyškova ve hře E. Bachra Incident zasluhují skutečný obdiv a uznání. Z perfektních hereckých výkonů a neobyčejně tvůrčí režie vzešlo představení, které na pozadí znu-

děných gráziů demonstruje divákovi reálné nebezpečí vzdouvajícího se násilí a zločinu v naší blízkosti. Avšak ani takováto inscenace, které lze vytknout jen nepodstatné maličkosti, neobhájila dominantní postavení. To zaujal bezkonkurenčně divadelní soubor ARMIscéna z Liptovského Mikuláše s hrou N. V. Gogola Nos. Tento soubor poprávu posbíral nejvyšší počet ocenění za herecké výkony, režii, nápaditost scény i kostýmů, za skvělou scénickou muziku i za celkový divácký ohlas. Velké sympatie si získal soubor i za markantní kvalitativní posun v přípravě svého představení od předchozí přehlídky na nižším stupni. Popřejme mu tedy hodně dalších úspěchů, pro něž má vsutku báječné předpoklady.

Jubilejní XX. celoarmádní festival ASUT Bechyně potěšil svými programy na divadelním pódiu i spontánními programy mezi civilní veřejností přímo na pracovištích a vesnicích. Připsal další řádky do kulturních tradic města nad Lužnicí, které si toho vděčně váží. Popřejme tedy festivalu namísto podivného loučení radostné setkání v Bechyni na jeho 21. ročníku.

Karel Mastný



Bechyně 1991

— několik postřehů očima porotce, který je na této přehlídce poprvé



Jubilejní XX. ročník celoarmádního festivalu v oborech divadelního a slovesného umění ASUT Bechyně 1991, jak zní honosný název celé akce, proběhl ve dnech 18.—23. 6. 1991. Dopatřením či nedopatřením osudu jsem zasedl v porotě. Porota vyřkla svoje, leč mnohé zůstalo nedopovězeno nebo patřilo do jiných kruhů, mnohé by se nemělo ztratit i pro běžného divadelníka — nevojáka.

Menu: MDF:

VÁNOK NITRA — Ján Bláží: **Posledná noc eufórie**

A. S. P. P. K. LITOMĚŘICE — Josef Říčanek: **Život**

KAMENE — Zdeno Úšela: **Ach, tá múza**
ORCHIS MILITARIS Valašské Meziříčí — M. Šefrna: **Moře**

PARD PARDUBICE — **Zpráva o hodině vojenské občanské výchovy skupiny vojáků základní služby jednoho nejmenovaného útvaru české a slovenské federativní armády v roce jedna**

SAMOTÁŘI — K. Peterka: **Autobiografie vlka**

K. G. B. PODBOŘANY — **Život je B.O.J.**
DIVADLO BEZ MENA TRENČÍN — **Večera litajúceho Maja**

Zábavné programy a výstupy:

VESNA PRAHA — L. Petřů, M. Kantek: **Možná přijde i důstojník**

BAJAŘI BREZNO — M. Jašek: **Hlásná Třebáň je krásná**

soubor KIBZ — **Doba**

ESO BRNO — **Zkouška**

STARÝ ORCHESTRION BRATISLAVA — **Starý orchestrion**

Volná kategorie:

Eliška Kadeřábková Brno — scénický tanec

AGMEN Podbořany — historický šerm

BRETNÍŘI Vyškov — historický šerm

Radoslav Brna Košice — pantomima

O potřebnosti ASUTu:

— by nemělo být pochyb. Kultura zejména v aktivním stavu by měla patřit k normálnímu životu a vývoji člověka stejně jako strava, spánek či komunikace. Na vojně, která je sama o sobě něčím nepřírodným, sevřeným, částečně odlidštěným, by se měla objevovat s dvojnásobnou intenzitou. Aby člověk nezblbl. Ale jako všude — všechno závisí na lidech. Na konkrétních lidech. V Bechyni je vidět jen zlomek, který vytváří iluzi, že jde o špičku ledovce. Ale ledovec je mnohem menší, než by měl zákonitě být. A ASUT by měli vidět (ač to vypadá jako paradox) zejména ti, kteří se na něj nedostanou.

O volné kategorii:

Zajímavý úkaz: cokoli se nevejde kamkoliv jinam, je volná kategorie. A tak jsou srovnávány tak široce nesrovnatelné obory jako pantomima, výrazový tanec, historický šerm, kouzelníci či rychlomaliři. Kategorie by potřebovala tak univerzální porotce, jací se nenajdou snad ani mezi encyklopedisty. Ani my jsme jimi nebyli, a tak nám nezbylo nic jiného, než se uchýlit k různým porotcovským „figlům“ včetně přiznání neznalosti, útěku k dojmologii apod. Volná kategorie je prostě anachronismem a výrazem neschopnosti porovnávat opravdovou kvalitu „hrušek s hruškama a jablek s jabkama“. Umožňuje také spekulace: „Ten náš neprošel v zábavných výstupech, tak postoupí ve volné kategorii“ apod. Plně doporučuji zařadit volnou kategorii i do ostatních oborů lidské činnosti. Věřte, že přispěje ke zvýšení entropie světa lidského. A časem se všichni sejdem ve všezahrnující volné kategorii života ...

O dojmech:

Jak vzniká divadelní zážitek? Je výsledkem ideální konfigurace uměleckých divadelních technik, kvalit textu, vztahu ke skutečnosti a komunikace mezi jevištěm a hledištěm včetně nálady diváka. My jsme prožili divadelní zážitky hned tři. Je zajímavé, že u každého šlo o jinou vedoucí složku: Orchis militaris — upřímnost a tvořivost, Divadlo bez mena — probuzení emocí, obrazů a PARD — bezprostřednost, humor, pravdivost.

O soutěži a cenách:

Soutěž motivuje. Ulehčuje určení postupujícího souboru — porota se schová za jakési pořadí, které hájí. Také to pěkně zní: „Vítěz“, „Laureát“. Ale soutěž vytváří i rivaly. Zklamání. Nesouměřitelnost, ze které se musí hodnotící vyhat. Přimlouvám se proto (alespoň v celoarmádním kole) za „přehlídku“. Přehlídka srovnává, ale neurčuje vítěze. Komunikuje. Inspiruje. Vytváří přátelštější atmosféru. Nebrání ani existenci cen, které jsou za něco zcela konkrétního. Celkovou cenu může dostat jen jeden. Přehlídka je cenou pro každého, kdo v ní umí číst.

Ještě o kategoriích:

Vojna bez řádů není vojna. Proto je i ASUT rozdělen do oborů a kategorií. Divadelní a slovesné obory jsou však rozděleny (snad neprozrazují žádné tajemství) poněkud podivně. Zatímco jedna porota vedená Josefem Pallou hodnotila tak „blízké“ obory jako „divadelní hry“ a „umělecký přednes“, naše, kterou řídil známý hybatel kulturních proudů v Písku Jiří Hladký, byla odborným garantem tří kategorií: „malých divadelních forem“, „zábavných programů a výstupů“ a „volné kategorie“ (viz výše). No jo, ale ono se kultuře v přihrádkách nelíbí. Různě se přelévá, kombinuje, vytváří nové struktury, jevy, pro které v rádech není místo.

O protekci a čárkách:

Před lety jsem byl při svém snad prvním porotování (šlo o okresní kolo dětského přednesu) šokován skutečností, že se nemohla na prvních místech umístit řada dětí z jedné školy, přestože byla dobrá. Přes protesty poroty bylo pořadí změněno. Proto se ve své práci snažím, aby k ničemu podobnému nedocházelo. Na armádním kole ASUTu se však objevily pořady, které byly v nižších kolech k postupu výslovně nedoporučeny. Že by opět čárky ...?

O organizaci:

Ústav kultury ČSA — část bývalého ÚDA - v organizaci festivalu postoupil pořádný kus dopředu. Letos náhle bylo možné rychle střídat hrací prostory, stihnout za půl dne nestihnutelné. Mít čas i na návštěvu dalších kategorií, ale i pro sebe a pro přátele. Budiž za to všem pořadatelům dík. Včetně bechyňských. Proslýchá se ale, že v Bechyni ASUT nechtějí, že by se měl někde stěhovat. Na námluvách se zde objevil vedoucí Hronovského kulturního střediska ... Ale kdoví, co přinese příští rok.

O divadle:

Z kategorie divadelních her jsem viděl tři: Incident (E. Bachr podle filmového scénáře), Malý princ (A. de Saint Exupéry) a Nos (N. V. Gogol). Představení zcela odlišná — od násilí přes lyriku a objevování světa až po tragickou grotesku. Méně nezákladnějších nedostatků než v ostatních kategoriích. Přesto něco chybí — s výjimkou Incidentu hlavně rytmus, cit pro celek a míru. A z toho plynoucí pravdivost. Přesto jsem divadlem odjížděl více uspokojen než ostatními kategoriemi.

O ASUTu:

Viz výše.

Karel Tomas

60,-



PARD PARDUBICE — ZPRÁVA O HODINĚ VOJENSKÉ OBČANSKÉ VÝCHOVY foto: Karel Hruška

VÁNOK NITRA — JÁN BLÁŽI: POSLEDNÍ NOC EUFÓRIE foto: Karel Hruška

60,-



ISSN 0002-6786

SDRUŽENÝ KABARET POSLYŠ, SESTRÍČKO, HRADEC KRÁLOVÉ
foto: Bohuslav Pacholík

100,-

