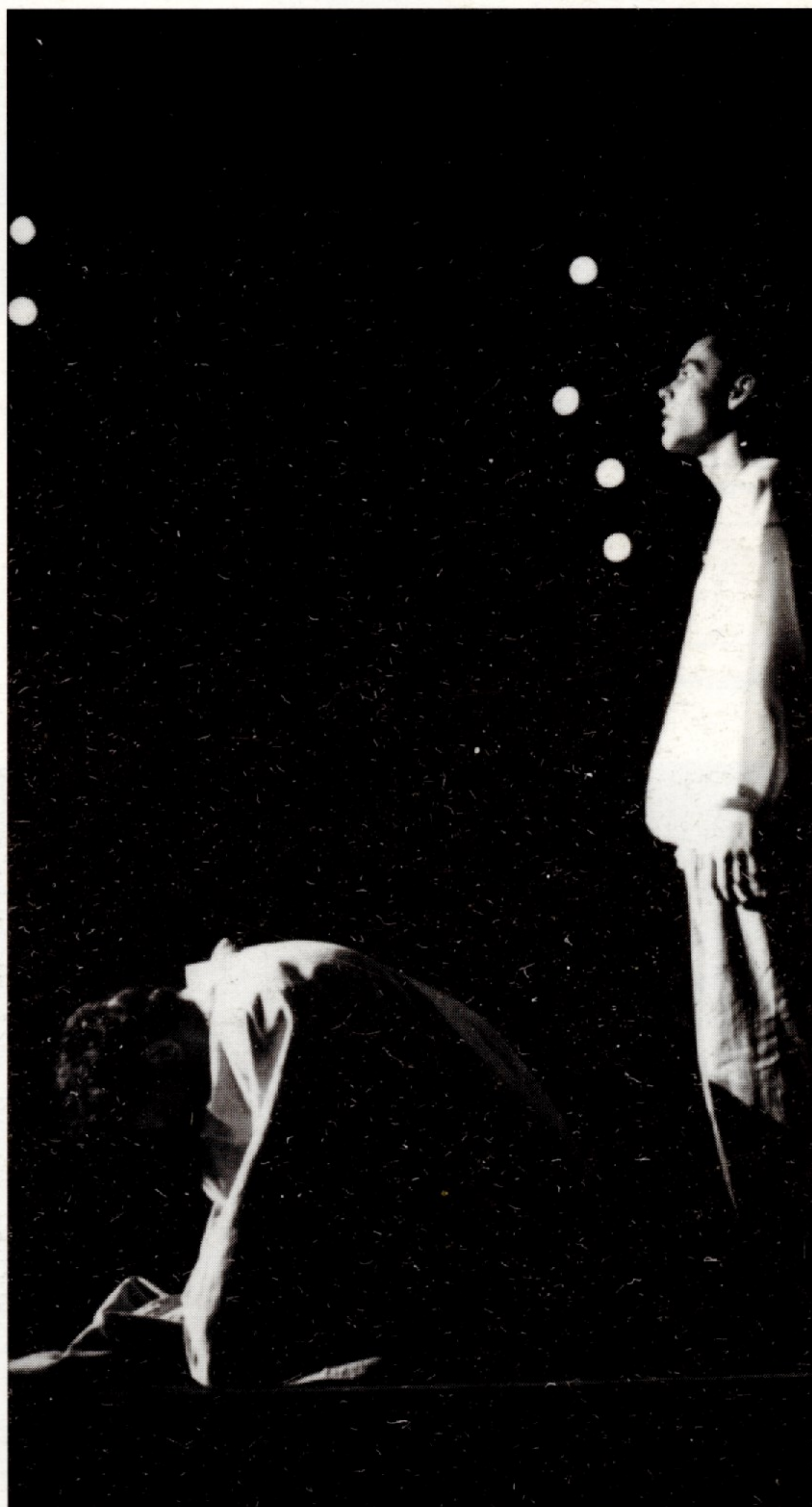
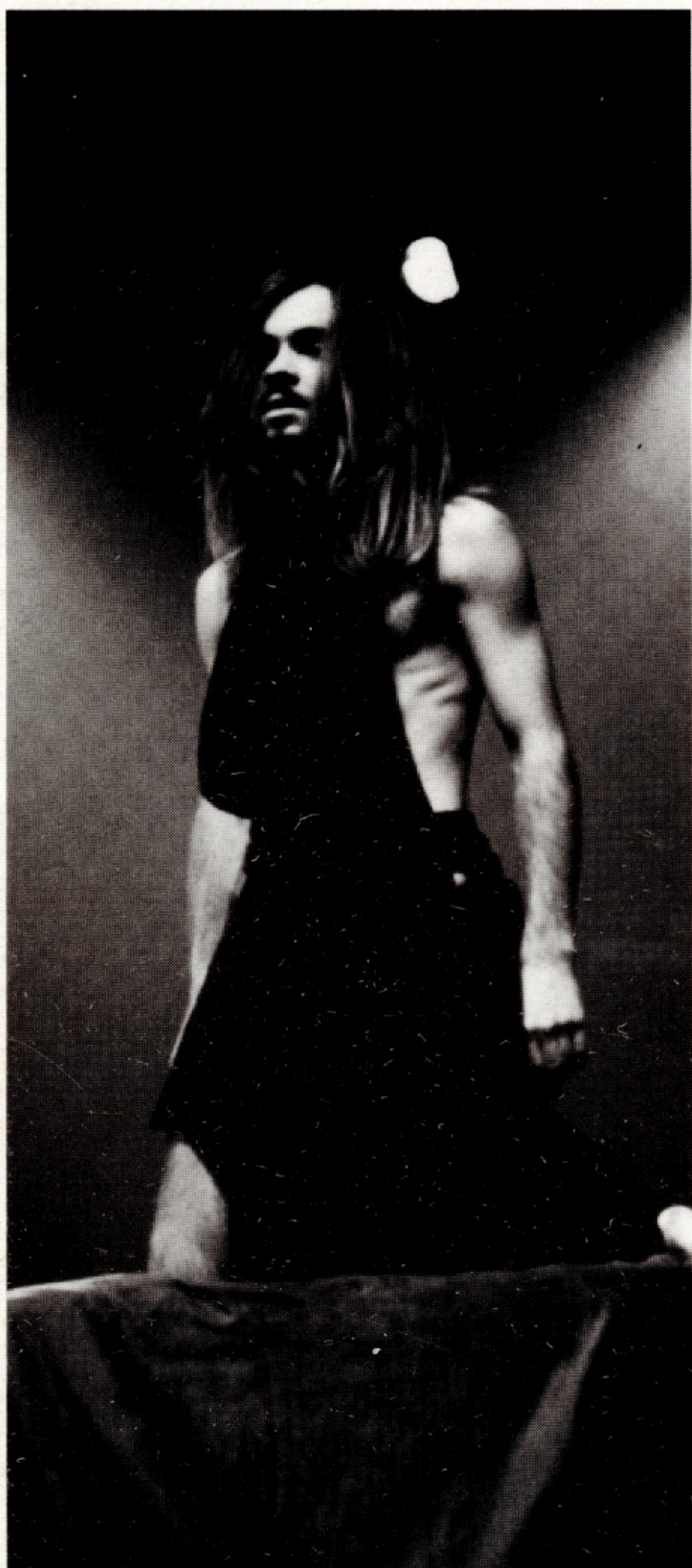


AMATĚŘSKÁ SCÉNA 2. 1993. 7 Kčs

Scénická žatva Martin '92

Loupežník po rakovnicku

Ostravské setkání ve velkém



Z nabídky Dilia

Česká sekce AITA/IATA ustavena

Král Lear Sergeje Ženovače



Pohybové divadlo Bodea Liptovský Mikuláš,
V. Dočolomanský: "Requiem homo sapiens", foto F. Lašut

Divadlo V. H. V. Stará Pazova, Miroslav Benka: "S.O.S.", foto: F. Lašut



Milá redakce AS,

velmi mne ponoukla vaše Výzva k diskusi z první stránky desátého čísla AS/92, už proto, že tento svůj i váš časopis odebíráám skoro třicet let a ve vaší výzvě slyším něco jako SOS, tak mi to nedá.

Panu Luďku Jiříkovi bych ráda řekla, že mi nikdy nevadilo, že se časopis nezajímá hlavně o podmínky existence souborů (k čemu taky, copak je to zaopatřovací ústav?), ale ani že nepíše soustavně o začínajících a méně známých souborech, protože není věru větší polní trávy. (Já sama jsem za život viděla, ba dala vzniknout několika amatérským souborům a velmi silně pochybuji, že by je při delším životě mohla udržet jejich publicita v AS!). Zato by mi velmi vadilo, a to až k odřeknutí předplatného, kdyby se časopis přestal zabývat či omezil příspěvky o profesionálech, s profesionály či o specializovaných oblastech (počítaje v to např. nádherně přesvědčivé seriály z dějin divadla atd.) - ergo kladívko: kdyby se přestal především věnovat hlubokému a všestrannému vzdělávání svých čtenářů - amatérských divadelníků - a to v té míře, jak to činí.

A proto si myslím, že ironicko-žlučovitá slovíčka „zřejmě“ a „ačkoli“ z repliky pana Jiříka by snad měla být velkomyslně přehlédnuta.

Neboť, jak mě teď napadá, snad tomu dobrému muži nejde proboha o převedení přídělu papíru AS na časopis souboru Excelsior a stydí se to tak přímo bez obalu říct? Protože kdyby ano, pak bych panu Luďkovi musela vzkázat, že tak jedná pouze demagog (= člověk, většinou politik, který očerněním protivníka chce získat na jeho úkor výhody pro sebe).

A protože jsem nečetla v LN z 15. 9. t. r. rozhovor celý, už teď se panu Jiříkovi omlouvám za případnou nálepku, neboť demagogové v Excelsioru určitě neexistují.

S přáním hezkého nového roku Excelsioru a redakci AS Vaše dlouholetá předplatitelka a vděčná divačka Excelsioru.

Jana Albrechtová
Kostelec n. Orlicí

(pozn. redakce: Děkujeme za nádherný dopis a čtenáře ujišťujeme, že ačkoli to tak vypadá, skutečně jsme si ho nenapsali sami).

Na první straně obálky Příběh koňa DS Scéna Liptovský Mikuláš a Hamlet Pezinského rozprávkového divadla, fotografie z festivalu Scénická žatva Martin '92 F. Lašut

OBSAH

- | | | |
|----|---|--------------|
| 2 | Mezinárodní dílna v českém obsazení | R. Tesárková |
| | Ostravské setkání ve velkém | M. Strotzer |
| 4 | Scénická žatva Martin '92 | M. Strotzer |
| 10 | Kapitoly z dějin českého dramatu po roce 1945 - XX (Ivan Klíma) | J. Herman |
| 12 | Zastavení - Od zprávy ke komunikaci? | J. Císař |
| 13 | Šličná kniha o divadle | R. Hrdinová |
| | Šťastně nešťastné svatby Studia Dům | V. Závodský |
| 14 | K dramaturgii divadla poezie (23) - Jeden z největších | J. Bixi |
| 15 | Z nabídky Dilia | R. Hrdinová |
| | O třech mužích v cimře | V. Závodský |
| 16 | Loupežník po rakovnicku | R. Hrdinová |
| 17 | Česká sekce AITA/IATA ustavena | L. Lázněvská |
| 18 | Odešel Jan Kopecký | R. Hrdinová |
| | Král Lear Sergeje Zenovače | L. Solnceva |
| 19 | Divadelní schůzky na „Větrově“ | M. Voděra |
| 20 | Třetí divadlo - Náš odkaz nám samým | E. Barba |
| | | V. Hulec |
| 23 | SAD a SADisté | V. Hulec |
| 24 | Reálný kapitalismus aneb Proč bychom se netěšili? | V. Hulec |

AMATÉRSKÁ SCÉNA 2. 1993. 7 Kčs

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu

ROČNÍK 30 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 39)

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

Vedoucí redaktorka: VĚRA KMOCHOVÁ

Redaktorka: RADMILA HRDINOVÁ

Redakční rada: prof. Jan Císař (předseda), Lenka Lázněvská, Alena Urbanová, Vlastimil Ondráček, František Mikeš, Jiří Bixi, Vladimír Hulec

Grafická úprava: Marcela Plšková

Adresa redakce: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23

Telefon: 781 48 23

Sazba: ConQuest Typography, Sabinova 2, Praha 3, tel. 27 82 90

Tisk: Martin Peroutka, Buštěhrad, tel. (0312) 88 240

Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS - UED Praha, závod 021 - AOT, Kačkova 19, 160 00 Praha 6. Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS - ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace tisku, H. Píky 26, 160 00 Praha 6.

Cena 1 výtisku 7 Kčs, roční předplatné 84 Kčs.

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací.

Toto číslo bylo dáno do tisku 4. 1. 1993

© MINISTERSTVO KULTURY ČR, Praha 1993

Mezinárodní dílna v českém obsazení

Bautzen, či chcete-li Budyšin, podzim roku 1992, mezinárodní divadelní dílna. Čekají nás skoro tři dny intenzivní divadelní práce. Když se ale večer rozhlédneme kolem sebe, zjistíme, že jsme tu skoro sami Češi. Takže ...

12. 11. 1992

Příjezd účastníků dílny. Večer dvě představení. Jak se vám líbí soubor Jirásek z České Lípy a Teater sedmiego dnia z Polska. Nutno říci, že mne „českolipáci“ i přes problematické herecké výkony dámské části souboru zasáhli podstatně více na rozdíl od toho polského, strojově přesného. Čím? Osobním vkladem. Představení dýchalo člověčinou.

13. 11. 1992

A začíná nám dělení celkem do sedmi skupin, seminářů, většinou pantomimických. Následující dny jsem strávila ve skupina Harald Xandera z Mainzu, jinak též učitele divadelní vědy na vysoké škole. Vedl seminář s názvem Divadlo těla a komedie dell'arte. Celý seminář jsme absolvovali celkem tři. Začali jsme čtyři. Milan Strotzer odpadl po prvním dni kvůli chřipce a díky dalšímu odpadnutí, tentokrát lektora jedné z pantomimických skupin, jsme vyzískali druhý den další dva členy.

Seminář jsme začali představováním. Zkuste si představit jak se zdraví třeba Eskymáci, páni či dámy v 17. století nebo jak se pozdravíte s kamarádem, kterého jste už dlouho neviděli. Možností je nepřeberně. Výsledek je ten, že se ve skupině, vám do té chvíle neznámé, perfektně seznámíte. Pozdrav, jméno, dále. Téma hodiny: Tělo napodobuje tělo.

Hraje hudba. Ta ovšem doprovázela 95 % našich cvičení. Každý se snaží v rytmu hudby se rozhýbat, zkusit si, co se svým tělem může všechno dělat.

Každý asi po hodině si pro sebe vybere pouze jeden, svůj charakteristický pohyb a ten nadále do hudby mechanicky opakuje. „Vyberte si část vám milé básně nebo monologu,“ ozve se Harald. „Text odříkávejte a opakujte stále váš

charakteristický pohyb.“ Opět se nějakou dobu snažíme. Na povel „štronzo“ všichni strnou. „S“: Jedeme dál. Pokud nedojde mezi jednotlivými osobami k navázání kontaktu, nic se neděje. Není účelem hry, aby učila navazování kontaktu. Zatím to možná vypadá dost nesmyslně, ale tato hra je potřeba k tomu, aby si člověk uvědomil, že jeho postava „žije“ na jevišti dvě hodiny, musí se hýbat a mluvit současně ve velice fyzicky náročných podmínkách.

Téma: Postava

Harald mezi nás vysypal obrovské množství novinového papíru, časopisů, provázků, stužek, nůž. „Udělejte si z tohoto materiálu kostým pro sebe a svou postavu.“ To víte, že jsme se vyřádili. Měli jsme mezi sebou chudáka vězně, který za sebou tahal přetěžkou olověnou kouli z papíru, veselého paňácu, malou holčičku s míčkem a kačenkou na kolečkách či dokonce pana krále nebo tlustou bábu trhovkyni. A to vás upozorňuji, že v této době jsem jedinou ženou v semináři byla já. „Zatančete, předvedte nám charakter své postavy,“ projevil své přání náš mladý lektor. I stalo se. „Prima. A teď mi tu postavu předvedte stejně, jen s tím rozdílem, že je buď velice velká nebo velice malá.“ Proč ne, to přece nic není, říkali jsme si a pracovali. Harald jen zářil a dodal: „Tak a teď je vaše postava ještě pomalá nebo rychlá. Nezapomeňte zachovat původní charakter své postavy a její velikost.“ I to jsme zvládali poměrně dobře. Věci těžší teprve měly přijít. Nabalovalo se dál. Postava má svůj charakter, je velká nebo malá, rychlá nebo pomalá, hlasitá nebo tichá, má vysoký nebo hluboký hlas a nejtěžší oříšek byl ten, že rychlost hlasu musela být v kontrastu k pohybu fyzickému. To znamená, pokud se vaše postava pohybovala pomalu, musela mluvit rychle, nebo naopak a ještě u toho všeho stále zachovávat své původní danosti. Možná to vypadá jednoduše a nezáživně, ale věřte mi, opak je pravdou. Zasmáli jsme se víc než dost. Závěrečnou kombinaci zvládl ze semináře už pouze jeden člověk a Harald to nebyl.

Před obědem jsme si zahráli ještě jednu hru. Fotku. Hraje hudba. Vedoucí hry či ten, kdo má zrovna nápad vykřikne téma - svatba. Všichni vytvoří svatební fotografii, vydrží ve štronzu dvě sekundy a jede se dál. (V našem případě do divadla na oběd.)

Odpoledne. Téma: Tělo jako část

První cvičení se týkalo izolace jednotlivých částí těla. Chvilí tančila pouze vaše pravá noha, pak nos nebo uši, cokoliv vás napadne. Každý se snaží si vyzkoušet, kam až je schopen v rozhýbání svých částí těla jít. Po určité době se všichni ujednotí na tanci jedné části těla, např. rukou, vyberou si opět jeden svůj charakteristický pohyb. Pokud se dvě ruce setkají, vymění si svoje pohyby a každý z nich pokračuje v kamarádově pohybu.

Hru zvanou Zrcadlo zná snad každý. Znála jsem ji i já, ale pouze v její pohybové verzi, kdy se procvičoval především kontakt očí. My jsme vytvořili dvojice, určili si dirigenta a začali jsme. Na rozdíl ode mně známé verze, zde co pohyb, to odlišný zvuk, který ten druhý musel zopakovat. Když jsme této hře přišli řádně na chuť, vytvořili jsme z pohybů a zvuků pravidelně se opakující řetězec. Po chvíli se dvojice otočila zády k sobě a opakovala stále svůj řetězec. Postupem doby se vzdálenost mezi partnery zvětšovala a zvětšovala, až byla přes celou místnost a řetězec se neustále opakoval. (I na jevišti můžete mít kontakt s partnerem a nemusíte ho vidět).

Závěr prvního dne patřil mini divadelnímu představení. Z provázků a novinového papíru jsme vyrobili jeviště jako pro maňáskové divadlo a hráli příběh o nevěrné manželce, parohatém manželovi a dopadeném milenci. (Ženskou roli hrál pochopitelně muž.) Až doteď by to mohlo být naprosto běžné divadelní hraní, ale ... Ale poprvé jsme příběh hráli pouze nohama a podruhé pouze rukama.

Rozloučili jsme se ranním pozdravem. (Viz výše heslo Eskymák.)

Večer opět představení.

14. 11. 1992

Ráno prší. Všude. Venku i v učebně. Ale v učebně prší strašně příjemně. Lehněte si na břicho. Zavřete oči, nechte si zlehýnka fukat po celém těle, jako když začíná jemně mrholit, mrhnutí se pak mění na déšť, déšť na slejvák, slejvák na průtrž mračen, průtrž mračen na ... a zase pomalounku zpět, až i to nejjemnější mrhnutí ustane. Příjemné? Ne!?

Téma: Tělo a rekvizita

Mám pocit, že jsme si zahráli hry u nás všeobecně známé (doplňování prostoru, vztah k židli, kontakt s věcí na dálku apod....), ale o dost zajímavější užitím hudby, která jako taková evokovala samu různorodost nálad.

A vůbec nejlepší z celého dopoledne byla hra, kdy jsme všichni vyběhli do budyšinských ulic a tvořili všude možné i nemožné sousoší. Lidé zírali. (I bez namáčení.)

Téma: Tělo a prostředí

Odpoledne. Postavte se do místnosti. Rozhlédněte se kolem sebe, vemte si cokoliv, co je vám milo a postavte si v místnosti společně cokoliv, co se vám bude líbit. Hotovo? Najděte si každý v tomto prostředí své místo. Zabalte se do klubíčka, či si jinak pohodlně lehněte, a „usněte“. Podle užití hudby se pak lišilo probouzení (pocit, rychlost), orientace v prostoru, navázání kontaktů s ostatními a vyústění příběhu, který vznikl.

15. 11. 1992

Den předvádění, co se kdo v které skupině naučil. Takový malý nesmysl, co se může člověk naučit za dva dny. Skoro nic, jen získat základní orientaci v terénu. I když domů se mi vůbec nechtělo. Mezinárodní dílna v českém obsazení byla totiž strašně prima.

Radka Tesárková



Ostravské setkání ve velkém

V pořadí již 6. setkání dětských i dospělejších divadelních a loutkářských souborů, organizované Sašou Rychecským a jeho Dividlem, se tentokrát uskutečnilo v Dividlem nově zabydlovaných prostorech Domu dětí a mládeže v Korunní ulici v Ostravě - Mariánských Horách.

Setkání bylo velkoryse koncipováno především jako neutuchající sled představení, která se konala ve třech prostorech v divadle Petra Bezruče, v sále DDM v Ostravě - Mariánských Horách a v sále klubu Žalák tamtéž. Bylo jich celkem 26. Na jeden víkend je to počet rekordní. Zamýšlené diskuse k představením, vedené pozvanými lektory, byly téměř nerealizovatelné pro naprostý nedostatek časového prostoru.

PROGRAM 6. SETKÁNÍ Klub Žalák Ostrava - Mariánské Hory

Sobota 21. 11. 92:

9.00 - Zahájení, DIVIDLO, kapela „Za horka“

9.30 - DIVIDLO Ostrava, Zvonci: „Dívčí válka“

10.00 - BRNKADLA Brno: „Ukázka...“

- 3. ZUŠ Plzeň: „Chodící jitřnice“, „Pohádka o bílých a šedých myších“, „Malý princ“

- PIRKO III. K Brno: „Prázdniny s babou Jagou“ (ukázka)

13.00 - DIVIDLO, kapela Za horka: „Koncert...“

14.00 - DIVIDLO Ostrava, Heviéři: „Kramářská“ a „Komedyje o Františce, dceři krále anglického, a též o Honzíčkovi, synu kupce londýnského...“

16.00 - PIRKO Brno: „Na jednom stromě“

17.30 - HUDRADLO Zliv: „Indické pohádky“

Neděle, 22. 11. 92:

9.30 - DDS Na příklad Bratislava: „Na příklad“

10.00 - SORDOS, Dům neslyšících Brno: „Pohádka o stvoření světa“ a „Sněhurka a sedm trpaslíků“

10.30 - LS Střípek Plzeň: „Zlaté kapradí“

11.30 - DIVIDLO Ostrava, Zvonci: „Dívčí válka“

DDM Korunní 49, Ostrava - Mariánské Hory:

Pátek 20. 11. 92

15.00 - Prezence souborů, promítání videozáznamů z minulých Setkání; DIVIDLO, Za horka: „Písničky“

Sobota 21. 11. 92:

15.00 - DURANDAL, skupina historického šermu

Ostrava: „Ptákovina z třicetileté války“

- DIVIDLO Ostrava: „Alenka v říši...“ (film)

Divadlo Petra Bezruče Ostrava, Blaník a Klub DPB:

Pátek 20. 11. 92:

20.30 - DIVIDLO, Zvonci: „Requiem“

- Pohyblivé divadlo BODEA Lipt. Mikuláš:

„Requiem homo sapiens“

Sobota 21. 11. 92:

19.30 - Pezinské rozprávkové divadlo: „Hamlet“

21.00 - Divadlo jednoho herce - Vlado Sadílek: „Bláznovy zápisky“.

Mimo uvedená představení jsou možná i další, podle zájmu a nabídky souborů.

Programová skladba, jak napovídá citovaný programový leták, byla přepestrá druhově i žánrově, adresou publika i věkem účinkujících. Zastoupeny zde byly soubory z Čech, Moravy i Slovenska. Oproti tomu, co avizoval programový leták, vystoupily navíc 4 soubory - Divadélko Kuba z Plzně, přesněji řečeno Petr Mlád s inscenací Osamělý létající talíř, dále pak soubor Sheben z Brna se svou inscenací nazvanou Stůl, v pozdních nočních hodinách v sobotu pak Dekadentní divadlo Beruška z Hranic na Moravě v představení, jehož jádrem byla improvizace. Namísto druhého provedení Dívčí války ostravského Dividla vystoupili ve velice volně uchopeném Čapkově Loupežníkovi studenti Matičního gymnázia v Ostravě. Nadto se na osm souborů, majících o účast na Setkání zájem, údajně nedostalo.

Je velice těžké porovnávat s hlediska kvalitativního tak přebujelou změť inscenací a vystoupení, a to i když odmyslím dvě produkce hudební a jednu filmovou. Nicméně, Setkání přineslo na jedné straně představení - jistoty, ověřené na různých předních divadelních přehlídkách a na straně druhé představení, která do konfrontace vstoupila poprvé, některá zde měla premiéru, sledovat jsme mohli i ukázkou z dosud nedokončené inscenace. K těm prvním náležely všechny plzeňské inscenace a vystoupení, Indické pohádky zlivského Hudradla, zpracování Aškenazyho povídky Na jednom stromě brněnským Pirkem, Requiem homo sapiens souboru BODEA z Liptovského Mikuláše, pezinocký Reingraberův a Sadílkův Hamlet

a Bláznovy zápisky v provedení Vlado Sadíla.

K těm druhým náležela všechna ostatní představení či vystoupení. Z nich pak mne nejméně zaujala, resp. udivila jen tak neviděnou nízkou úroveň divadelního, leč i šermířského umu, skupina DURANDAL. Svou jistou úroveň, byť nevybočující nad průměr, potvrdily ve svých představeních jednotlivé skupiny dětí ostravského Dividla, ať již to bylo v pohybové etudě na hudbu z filmu Requiem pro panenku či přesněji na píseň inspirovanou tímto filmem, v recesně laděné Dívčí válce, v jevištně zpracované Kramářské písni či v Komedyji o Františce, která měla na Setkání premiéru, a nemýlím-li se, Divadlo především jí chtělo prezentovat své schopnosti umělecké vedle svých dovedností organizátorských. S politováním musím konstatovat, že ona prezentace umělecká zůstala ve stínu organizátorské. Dílem tomu napomohla nešetná úprava textu nevhodnými škrtky, a to tak nešetná, že není pomalu o čem hrát (důsledná expozice Honzíčka, expozice nepřátelství mezi anglickým králem a tureckým císařem atd.), dílem pak vlastní přístup k inscenované látce - její podcenění. Nevíra v dramatickou předlohu vedla k vyrábění humoru a naivity, a to všemi možnými a tudíž nesourodivými prostředky, včetně psychologických motivací jednání, které divadlu demonstrace nejdou jaksi k duhu. Inscenace ku své škodě rezignovala více méně na jazyk, jakým je hra psána, zejména pak na zacházení s ním.

Ne nezajímavou ukázkou divadelní práce, ale i dramatické hry, předvedl soubor neslyšících z Brna. K tomu nejzajímavějšímu, co bylo na Setkání uvedeno, patřila dvě představení brněnských souborů vedených Petrou Rychecovou. Soubor Sheben se představil s jevištní adaptací povídky Karla Houby, nazvané Stůl. Inscenace je nemilosrdnou sondou do narušených vztahů rodiny, jejíž život je poznamenán společenským klimatem, v němž rodina více existuje než žije. Ztráta opory v navyklém řádu věcí je příči-

nou obnažení vztahů mezi členy rodiny, impulsem ke hře na černou hodinku, ke hře na pravdu, která se vyjevuje ve své nepříjemné nahotě. Zaujetí, s jakým aktéři hry existují na jevišti, je natolik účinné, že se přenáší na diváky v hledišti spolu se sdělovaným obsahem. Snad až někdy po představení si můžete položit otázku, zdali by nebylo dobré jevištně zdůvodnit záměrné netypové obsazení, zdali by se nenalezl optimálnější způsob hry v místnosti ponořené do tmy či nebylo-li by žádoucí ozřejmit přesněji chování rodiny v závěrečném obraze. To všechno až někdy po něm, protože během něho jste pouťání zveřejňovaným jednáním, postoji, názorem.

Druhým souborem, vedeným Petrou Rychecovou, byl soubor Brnkadlo. V programu je uvedena „Ukázka...“, ale vystoupení mělo ucelený tvar a svůj osobitý název „Pomeranč“. Bylo pohybovou etudou vyjadřující proměnu vztahů v lidské komunitě, která prožívá své vzepětí ke společnému dílu, poté utone v krizové situaci, v níž se její členové míjí a separují. Etuda nakonec vrcholí v společném uchopení naděje na obnovení pozitivních vztahů. Jedinými rekvizitami jsou zde dvě látky, jedna červená a druhá modrá. Spojení pohybu a látkových rekvizit dává divákovi jasně číst naši aktuální společenskou situaci, kus vyčuhující modré látky v rukou vzájemně spjatých dětí nás ve finále nenechává na pochybách, o čemže je řeč. Zajímavý na tomto vystoupení byl proces jeho vzniku. Souboru vůbec nešlo o reflexi našeho společenského dění, ale o pojmenování vnitrosouborových vztahů, které se v jisté chvíli ocitly na bodě mrazu. To byla ta chvíle, kdy si členové souboru pomocí pohybu a víceméně náhodně zvolených látek zkusili vyjádřit stav na počátku existence kolektivu, nato stav, kdy bylo v souboru všem nejlépe, a poté krizovou situaci, v níž se právě ocitli. Zbývalo pak pokusit se za pomoci stejných prostředků i o možné řešení - východisko z krizové situace. Iniciátorem veškerého dění ve zkušebně a poté i na jevišti byla vedoucí souboru. Vnitrosouborová terapie se zdařila. Konkrétní osudy dětí, situace souboru a její okolnosti

se promítly do obecné roviny modelu a jeho jevištního sdělení, které pak divák transformuje při vnímání představení ve svou představu konkrétních osob, situací a podmínek, jimiž jsou utvářeny. Škoda, že divadlo nemůže mít stejně účinné terapeutické působení ve velkých skupinách, jako ho má ve skupinách malých. Ptáte-li se proč „Pomeranč“, nuže proto, že se v řadě dětem vyslovených asociací objevilo takové pojmenování. A objevilo se proto, že pomeranč je vpravdě pomerančem pouze vcelku; když jej oloupáme a rozložíme na jednotlivé plátky, přestává jím být.

Popsanou pohybovou etudu i inscenaci Houbovy povídky Stůl by bylo, dle mého soudu, užitečně prezentovat na krajských přehlídkách mladé-

ho a netradičního divadla, potažmo na Šrámkově Písku. Jsou totiž příkladem poctivé práce, přemýšlivosti a divadelní invence. Jak radostné pro otce musí být, když vlastní dcera překročí jeho stín. U Rycheckých, zdá se, se tak stalo.

Celá akce, co do počtu účastníků a představení, vyzněla velkoryse a nelze než obdivovat organizační schopnosti A. Rycheckého a jeho pomocníků z Dividla a projevit uznání řediteli DDM, že se nebál otevřít dveře svého zařízení tak zešíroka. Účast souborů z Čech, Moravy a Slovenska měla bezesporu význam nedocenitelný, každopádně větší než symbolický. Poněkud záhadná pro mne zůstává otázka výběru představení v kvalitativní

škále, která začíná pod bodem umění skupinou DURANDAL replikou „Však tě přejdou vtipy, až natrhnu ti sleepy...“ a končí takovými inscenacemi, jakými jsou Requiem homo sapiens souboru BODEA z Liptovského Mikuláše, pezinocký Hamlet - fragmenty a slova či Indické pohádky zlivského Hudradla. Méně by tentokrát určitě znamenalo více. Mohla by být pak všechna představení také regulérní, což se na 6. setkání nepodařilo. Plzeňské křehoučké individuálky, ale i „velká“ představení takzvaně padla za vlast, přesněji padla na bezohlednost diváků, jímž organizace Setkání však tuto bezohlednost přinejmenším umožnila. Ano, méně by bylo více.

Milan Strotzer

ku tři. První vedl polský režisér Kuba Abrahamowicz a byla zaměřena na jevištní pohyb. Druhou, pod názvem „Hledání“, vedl dramaturg Lubomír Šárik. Byla věnována nacházení námětů, inspiřujícím principům a jejich vzájemným vztahům. Třetí dílna byla zaměřena na práci vedoucích dětských divadelních kolektivů a na divadlo dospělých pro děti. Realizovala se ve třech pracovních skupinách. První se věnovala pod vedením Brigity Koppové kontaktům a východiskům dětské dramatické činnosti. Druhá se zabírala jednotlivými komponenty dětských divadelních představení, motivacemi a významy. Vedl ji Martin Peterich. Třetí pak byla tematicky zaměřena na kontakty a rozvíjení partnerských vztahů v práci na inscenaci. Její lektorkou byla Elena Zlatošová.

V rámci Scénické žatvy se na půdě Matice slovenské uskutečnil, ve spolupráci Českého a slovenského národního střediska AITA/IATA, Českého a slovenského střediska AICT, Národního divadelního centra, Národního osvětového centra v Bratislavě a podporou fondu PROSLOVAKIA, třídní seminář Autoři - divadlo - kritici pod názvem „Problém autorského divadla a vzniku textu v procesu přípravy inscenací“. Účastníci semináře byli zástupci z vytypovaných členských států AITA/IATA a AICT a členských států hexagonály (Středoevropské iniciativy). Se svými příspěvky na semináři vystoupili Karel Horák - dramatik a režisér, PhDr. Karel Král - šéfredaktor časopisu Svět a divadlo, Emil Lehuta - divadelní kritik z Kabinetu divadla a filmu SAV, Blaho Uhlár - dramatik a režisér t. č. divadla Stoka v Bratislavě a Andrej Ferko -

SCÉNICKÁ ŽATVA MARTIN '92

Byl sychravý říjnový podvečer. Na Vajanského náměstí v Martině se zastavovali lidé před betonovou vyvýšenou plochou. Stál na ní bosky vousatý muž, osvětlený halogenovou vanou. Začal se sled pantomimických etud Miroslava Kasprzyka. Tak vypukla Scénická žatva '92, 70. ročník soutěží slovenských ochotnických divadelních souborů.

Programová skladba

Ve dnech 19. - 24. 10. 1992 se v Martině v rámci Scénické žatvy uskutečnilo 20 představení, obnášejících 21 inscenací a sólových vystoupení v široké paletě druhové a žánrové. Nejpočetněji byla zastoupena pěti inscenacemi činohra, přičemž dvě představení byly divadelní aktovky, jednu inscenaci bylo možno označit jako syntetické divadlo s výraznou schopností sdělovat výtvarným obrazem. Jedna z inscenací byla z dílny profesionálního souboru. Druhou nejpočetnější skupinou bylo divadlo hrané dětmi.

Vystoupily zde čtyři soubory, z toho dva loutkářské. Po třech vystoupení se dostalo oblasti tzv. netradičního divadla autorského typu a individuálním loutkářským výstupům dětí. Na Scénické žatvě se objevila dvě pohybová taneční divadla, po jedné inscenaci (vystoupení) zde byly zastoupeny divadlo dospělých pro děti (jednoho loukoherce), loutkářské soubory, pantomima, divadlo jednoho herce. Své představení tu měli vítězští recitátoři Hviezdoslavova Kubína.

Hrálo se tradičně na scéně kina Strojár a v divadle SNP a netradičně na jevišti Středního odborného učiliště strojního v Martině.

Zahraniční účastníci

Na martinských jevištích vystoupily netoliko soubory slovenské. Diváci měli možnost zhlédnout dva soubory z bývalé Jugoslávie, oba z Vojvodiny, jeden ze Staré Pazovy a druhý z Báčského Petrovce. Dále pak jeden soubor belgický, jeden finský. Zastoupeno bylo české

amatérské divadlo a ve dvou případech národnostní menšiny žijící na Slovensku (maďarská a ukrajinská). Martin hostil po celou dobu trvání festivalu děti z Uzbekistánu, z dětského souboru z Taškentu. Kromě souborů uvítal více než dvacítku zahraničních hostů - pozorovatelů. Sjeli se do Martina z Belgie, Bosny - Hercegoviny, Itálie, Maďarska, Monaka, Německa, Polska, Rakouska, Ruska a Velké Británie. Nechyběl mezi nimi ani prezident AITA/IATA Hugh Lovegrove, generální sekretářka AITA/IATA Prue Kitching a Ewald Polacek, prezident Středoevropské sekce AITA/IATA.

Semináře a dílny

V dopoledních hodinách byly organizovány rozborové semináře k jednotlivým inscenacím, vedené devítičlenným lektorským sborem, jemuž předsedal dramaturg a režisér PhDr. Štefan Fejko. V dopoledních hodinách byly rovněž organizovány tvůrčí dílny. Byly vcel-

dramatik, publicista a divadelník. Z příspěvků, které na semináři odezněly, chtějí organizátoři vydat sborník.

120. výročí založení Slovenského spevokolu, 70. výročí vzniku ÚSOD a výročí Štefana Krčméryho a J. C. Hronského se staly impulsem k uskutečnění semináře pod názvem „Čtyři pilíře slovenského ochotnického divadla“.

Průvodní divadelní a mimodivadelní akce a příležitosti

Před zahajovacím představením Scénické žatvy se na jevišti kina Strojár dostalo 18 jednotlivcům, 3 divadelním souborům a Národnímu osvětovému centru v Bratislavě ocenění za práci v ochotnickém divadle slavnostním zápisem do Pamětní knihy ÚV Svazu divadelních ochotníků Slovenska.

Ve foyeru kina Strojár byla instalována výstava divadelních fotografií Filipa Lašuta. V závěru festivalu se konala ne zcela obvyklá událost. Ulice 29. srpna byla přejmenována na Divadelní. V programu Scénické žatvy se uskutečnily i takové doprovodné akce jako výlet do Gaderské doliny, účastníci měli možnost využít široké nabídky výstav a stálých expozic v etnografickém ústavu Slovenského národního muzea, Turčianského muzea Andreja Kmeťa, Muzea slovenské vesnice (skanzen) a Divadla SNP.

Po celou dobu trvání festivalu se jeho účastníci měli možnost scházet ve zvlášť k tomu zřízeném divadelním klubu, který byl soustředným místem neformálních diskusí a setkání do pozdních nočních hodin. Týdenní přehlídkový pobyt ukončily tradiční Scénické dožínky, společenský večer pro divadelníky s hudbou a tancem.

Jaké byly inscenace

Martinská Scénická žatva '92, podobně jako poslední Jiráskův Hronov, byla obrazem reality amatérského divadelního dění. Není to obraz, nad kterým bychom propadali nadšením, ale ani obraz, pro který bychom měli propadat skepsi. Není mnoho důvodů pro to, aby se v srdcích a myslích účastníků hluboce a nezapomenutelně zapsala některá ze zde uvedených inscenací. Myslím však, že lze vysledovat (a platí to o martinské žatvě víc než o hronovské) zřetelnou tendenci zaujmout diváky, a to nejen formou či volbou žánru, ale také obsahem sdělení, nesoucím v sobě premisu aktuální reflexe života kolem nás. Zdá se, že ona vlna legrace pro legraci, radosti pro radost, svobody pro svobodu je ve svém spontánním nástupu souběžně vytěšňována divadlem, kterému běží o něco víc než o zábavu pro zábavu. Není pak asi zcela náhodné, že je situace slovenského amatérského divadla oproti českého v tomto ohledu odlišná, byť zatím nepříliš znatelně.

Ne všechna představení martinské žatvy jsou dokladem zmíněné tendence, ne všechna mne zaujala natolik, abych považoval za nezbytné přinášet o nich obsáhlejší reference. A tak se o některých inscenacích či vystoupeních pouze zmíním, zatímco u jiných se pozastavím přiměřeně jejich zajímavosti a svému zaujetí.

K těm prvním náleží individuální výstupy žáků ZUŠs loutkou a inscenace dětských divadelních souborů. Lenka Hošková ze ZUŠ z Bardějova vystoupila se slovenskou pohádkou O hloupém Kubovi. Její vystoupení bylo více méně reprodukcí textové předlohy za pomoci „příliš hotových lou-



Dětský div. soubor LANO ZUŠ Bratislava, Astrid Lindgrenová: „RONJA“, foto: F. Lašut

tek“ z arsenálu kuchyňského náradí. Přádénka vlny v rukou Kataríny Kováčové měla díky své neurčitosti v podstatě též výsledek, takže šlo více o reprodukci než interpretaci textu Klimenta

Ondrejky Zlatavá Krasaňa a rapavá Vlasaňa. Daleko vynalézavější byl Tomáš Šipöcz ze ZUŠ z Bratislavy - Petržalky. Sám si byl autorem, výtvarníkem a interpretem ve vystoupení nazva-



Divadlo KA Tvrdošín, Dušan Vicen, Jaroslav Broz. HOMOJOGA, foto: F. Lašut

ném Každé lano má dva konce.

Fenomén reprodukce textu se vznášel i nad inscenací maďarsky hovořícího dětského loutkářského souboru Slnecný lúč z Komárna. Inscenace pohádky Alžběty Székové Chlapec s rybí hlavou byla nadto zatížena popisností, nesourodostí výrazových i scénických prostředků a nefunkčností loutek. Jakýmsi protipólem tohoto souboru byl dětský divadelní soubor Šalik ze Šaly s inscenací Zelená story na motivy pohádky O vodníkovi J. Pavloviče. Protipólem zejména v tom smyslu, že soubor pod vedením Magdy Máčikové interpretuje předlohu poněkud rozvolněným způsobem, čině z ní agitku za ozdravení životního prostředí. Výsledný tvar však postrádá stručnost, zkratku a překvapivou pointu.

K zajímavému byl v mnohém rozpornému divadelnímu tvaru došel ve své práci dětský divadelní soubor Lano při ZUŠ v Bratislavě, vedení A. Skořepovou, při inscenování textu A. Lindgrenové Ronja. Příběh, vyprávějící o vztahu dospělých a dospívajících dětí, je půdou, na které jsou členo-

vé souboru aktuálně doma, a z jeviště je to patrné. Inscenace ztrácí na své působivosti pro problémy při vytváření dramatických postav hlavních protagonistů a odlišný způsob vedení postav ostatních, ale také pro nedořešení použití pohyblivých scénických objektů a loutek v inscenaci.

K oněm prvním náleželo i představení divadla jednoho herce. Do Martina dospělo přes ASUT. Jan Herman, autor a herec zároveň, se ve svém monologu, který nazval Ježci, zabývá aktuálním námětem - AIDS. Téma opuštěnosti a vydědění není však vztaženo důsledně k svébytnému osudu zcela konkrétního jedince a zůstává v obecné rovině, a to jak v předloze samé, tak v hereckém zpracování.

Poněkud chladně působilo vystoupení německy mluvícího belgického souboru AGORA ze St. Vithu. Inscenace hry Petera Hausera Kolibříci v hlavě, kterou na martinském jevišti soubor uvedl, oplývala technickou vybaveností a to jak vybaveností herců, zpěváků a hudebníků zároveň, tak vybaveností jevištní technikou. Nastolené zajímavé

téma mladého člověka, vyčleňujícího se z party soukmenovců, utonulo někde v té, pro nás nedostupné, technice. Naproti tomu scénicky chudé Studentské divadlo z Oulu ve Finsku ve hře Johna Bowena Po dešti atakovalo diváky permanentní expresí v hereckém projevu. Činilo to tak důkladně, že otupilo velice záhy pozornost diváků. Zajímavá modelová hra o neslučitelnosti individualismu a totalitarismu tak vyzněla pro většinu diváků naprázdno.

V programu Scénické žatvy vystoupilo ukrajinské amatérské divadlo Dumka z Košic v tradičně pojaté a nepřiliš vynalézavé inscenaci aktovky A. P. Čechova Námluvy. Mezi hosty patřil i soubor Divadla V. H. V. z Báčského Petrovce z „jugoslávské“ Vojvodiny. Jeho nastudování aktovky Augusta Kotzebua Starý vozka Petra III. se vázalo ke 125. výročí založení souboru a mělo více pietní než aktuálně divadelní náboj. Naposledy patřilo jeviště kina Strojár dětskému divadelnímu studiu Chael z uzbeckého Taškentu. Předvedlo ukázkou přesné drobnokresebné a technicky zvládnuté loutkářské práce ve hře Dary pro infantku, napsané na motivy pohádky Oscara Wilda. Vlastní závěr žatvy náležel profesionálnímu souboru divadla SNP v Martině, který na své scéně uvedl svou, festivalovými oceněními ověřenou inscenaci hry P. Marivauxe Spor (Dotyky a spojení).

Kdo, s čím a jak za české amatérské divadlo

České amatérské divadlo reprezentovali v Martině Čmukaři, loutkářský soubor z Modřišic, se svou adaptací anglických, velšských, skotských a irských pohádek, uváděnou pod názvem Lárk

íčičok. Popisovat inscenaci by bylo nošením dříví do lesa, neboť o ní bylo napsáno již mnoho. Nicméně, nemohu se nezmínit o jedné zvláštnosti.

Nevím pokolikáté jsem se již bavil humorem a divadelní imaginací, kterou Čmukaři v této inscenaci tak bezpečně ovládli. Baval jsem se v Martině znovu. Jen jsem neměl tu odvahu smát se docela otevřeně, bezuzdně a nahlas v sále, kde se do poloviny představení takřka nikdo smíchem neprojevil. Ulevil jsem si až v druhé půli, kdy publikum konečně zabralo. Neměl jsem přitom pocit, že by se s inscenací něco událo. Čmukaři zde odvedli standardní výkon, nevyvedla je z rovnováhy ani ona neobvyklá reakce publika. Nedalo mi to, a šel jsem se jich po představení zeptat, zda se jim to již přihodilo kdy předtím. Dáda Weissová mi odpověděla, že ano, že nedávno v Bratislavě. V tu chvíli jsem si vzpomněl na někdejší zkušenost s Kremnickým divadlem v podzemí a na další případy, které vyprávějí o rozdílném chápání humoru, o tom, jak je humor na divadle velice ošemetným vývozním artiklem. Představení Čmukařů bylo, přes to, o čem se zmiňuji, v Martině přijato dobře, a to nejen potleskem v závěru představení, ale v rozborovém semináři.

Pohyblivé (pohybové) divadlo BODEA Liptovský Mikuláš (Viliam Dočolomanský - Requiem homo sapiens)

Pozoruhodná práce šestnáctiletého (dnes o rok staršího) V. Dočolomanského je z rodu tanečního divadla. Na obnaženém jevišti tančí čtyři dobře technicky vybavené, a nadto krásné, dívky v jednoduchých trikotech. Scénografii tvoří, kromě pruhu



Divosud Rimavská Sobota, B. S. Timrava, O. Šulaj, L. Šárik: Kauza Ľapákovci, foto: F. Lašut

látky, upevněné centrálně na horizontu, svícení, včetně barevných proměn kostýmů světly, a především sám pohyb protagonistek hry. Na hudbu M. Kocába a M. Pavlíčka rozehrává V. Dočolomanský - autor, režisér, scénarista a částečně choreograf současně - se svým nevelkým souborem příběh životadárného jádra Země a člověka z ní zrozeného. Inscenátoři se, bohudík, nespokojují s přímočarými schémata, ale budují příběh na základě protikladných principů, vzcházejících z jednoho jádra - podstaty. Tak sama Země má již jakousi racionální dimenzi a je protikladem dimenzi emotivní. Představuje se nám jako strojená i přirozená. Tento „genetický“ kód Země přejímá člověk, který z ní vzešel, a osvojuje si jeho protikladné principy. Přichází vnější impulz, cosi pekelného s rysy zloby a násilí. Tento impulz poznamenává chování člověka natolik, že zatímni souladné obohacování - utváření člověka Zemí se mění v neúctu, manipulaci, znásilňování, drancování a ubíjení Země člověkem. Člověk přes výstrahu, která se mu dostane, pokračuje ve svém zneužívání a ubíjení svého životadárce tak daleko, že jej ubije zcela, aby pak padl i sám. Přichází spravedlnost a nechává člověka odejít nadobro ze scény dějin a znovu oživuje Zemi.

Inscenace souboru BO-DEA je pozoruhodná nejen mládím a dovednostmi svých tvůrců, ale také citěním a udržením stylové jednoty, odtud pak i sdělností, a to nejen pro určitou skupinu senzibilních diváků stejné krevní skupiny.

Divadlo KA Tvrdošín (Dušan Vicen, Jaroslav Broz - HOMOJOGA)

Na jevišti se nalézá muž

v černém. Podle kostýmu učenec, snad alchymista, snad filozof, snad doktor medicíny. Že je tím vším dohromady a tím posledním zvláště, je divákovi ozřejmeno nástupem další postavy, která nepochybně představuje lékaře v bílém. Počíná sled víceméně nesusouvisejících obrazů. Jedním z prvních jsou operace, prováděné oběma již představenými osobami na jiných dvou osobách. Cože je to za operaci si lze domyslet z otázky doktora položené pacientovi: „Za co jste tady?“ Jeden z operovaných se ocitá u indiánského totemu, aby vzápětí v zádech muže v černém byla zařata sekyra. Muž v černém pluje do nebe a za ním v závěsu valí „Sisyfos“, jak jinak než marně, duši - z pneumatiky automobilu. Následuje balábile polonahých různě tučných mužů (ostatně, v přestavení se ženy vůbec nevyskytují), aby zaujali posléze svá místa na značkách a byli sraženi jako kuželky. Doktor vyoperuje pacientovi kus masa (cca 1 kg hovězího), aby toto přitloukl hřebíky (tzv. krováky) k podlaze jeviště. Následuje tanec se smrtí, přednáška, muží se snímky plic v rukou, pád duše, smetiště, úder pacienta do hlavy, mající za následek jiskření hvězdiček v jeho hlavě (in natura) a hudební a pěvecký projev, který postupně pozbývá na kvalitě. Na to je pacient svléknut do naha a hozen do díry. A teď už to nestíhám vnímat, jen mi vše přichází jako naprosto nesmyslné. Jediné, co jako obraz čtu, je tahání slámy z útrob pacienta. Jsme u poslední repliky (jinak se toho mnoho nenamluví) a dohry. Tu repliku říká pacient doktorovi v bílém: „Za co jste tady? Myslíte si, že je to nejlepší způsob jak vydělat peníze?“ Dohra je hudební - slavnostně veselá



Divadlo V. H. V. Stará Pazova, Miroslav Benka: „S.O.S.“, foto: F. Lašut

v lidovém tónu. Herci - muzikanti udělají špalír u vchodu do sálu a nepřestanou hrát, dokud neodejde poslední divák.

Dalo by se nad popisovanou inscenací souboru, mladého věkem jeho členů a dvěma roky trvání, mávnout rukou jako nad něčím, co nemá ani hlavu ani patu, co je jakousi recesí, které však snad nikdo nemůže rozumět. Dalo by se, kdyby z jeviště nedýchal názor na svět, kdybyste nepociťovali stanovisko lidí z malého moravského městečka tak silně. To, co se předvádí na jevišti, není recese, děláním si šprýmů z důvěrně známého světa kolem, to je revolta, nesmiřitelný pohled na všechny, kdo ztratili svou identitu, na všechny, kdo o ni člověka připravují, na všechny nesusvobodné, kteří se nechají kuchtat a kteří kuchají druhé. HOMOJOGA je „léčba nekliďem“ a fackou zároveň. Má jeden základní problém: srozumitelnost. Aby mohla být léčba účinná, měla by být vstřícná i pro ty, pro něž nejsou užítvané výrazové prostředky obvyklé. Stačilo by, dle mého soudu, docela málo: nebát se na začátku představení podat divákovi klíč k nazírání, ke srozumě-

ní. Dokonce si myslím, že byv podán „žlutou lopatou“, nic by to neubralo z uměleckého dojmu z inscenace. Naopak, zatím k němu pro nefungující komunikaci mezi hledištěm a jevištěm, dochází pramálo. Ostatně, pro tu „žlutou lopatu“ svým způsobem hovoří i definice homojogy, jak ji autoři a inscenátoři uvádějí v programovém letáku: „Homojoga je když se všechno krčí a deformuje a jen kopanec do zadku neztrácí svůj prvoplánový homojogický význam a nadále způsobuje trpkou psychofyzickou bolest všem bezpohlavním idiotům“.

Divadelní soubor DIVO-SUD Rimavská Sobota (B. S. Timrava, O. Šulaj, L. Šárik - Kauza Ťapákovci.)

Úprava úpravy hry, která náleží ke slovenské klasice,



zobrazující život venkovských lidí. Na jinak otevřené scéně je v jejím středu nakupen potřebný mobiliář (postele, lavice, stůl, židle, zázemí kuchyně), který má evokovat stísněnost přeplněné staré venkovské chalupy. Handicap scénické neuzavřenosti hracího prostoru je v inscenaci vyvažován pohybem herců z výrazně zhuštěným v prostoru, v němž se nalézá tento mobiliář. Má to, jakkoli se to zdá alogické, své opodstatnění, které vychází z tématu hry a jejího myšlenkového poselství.

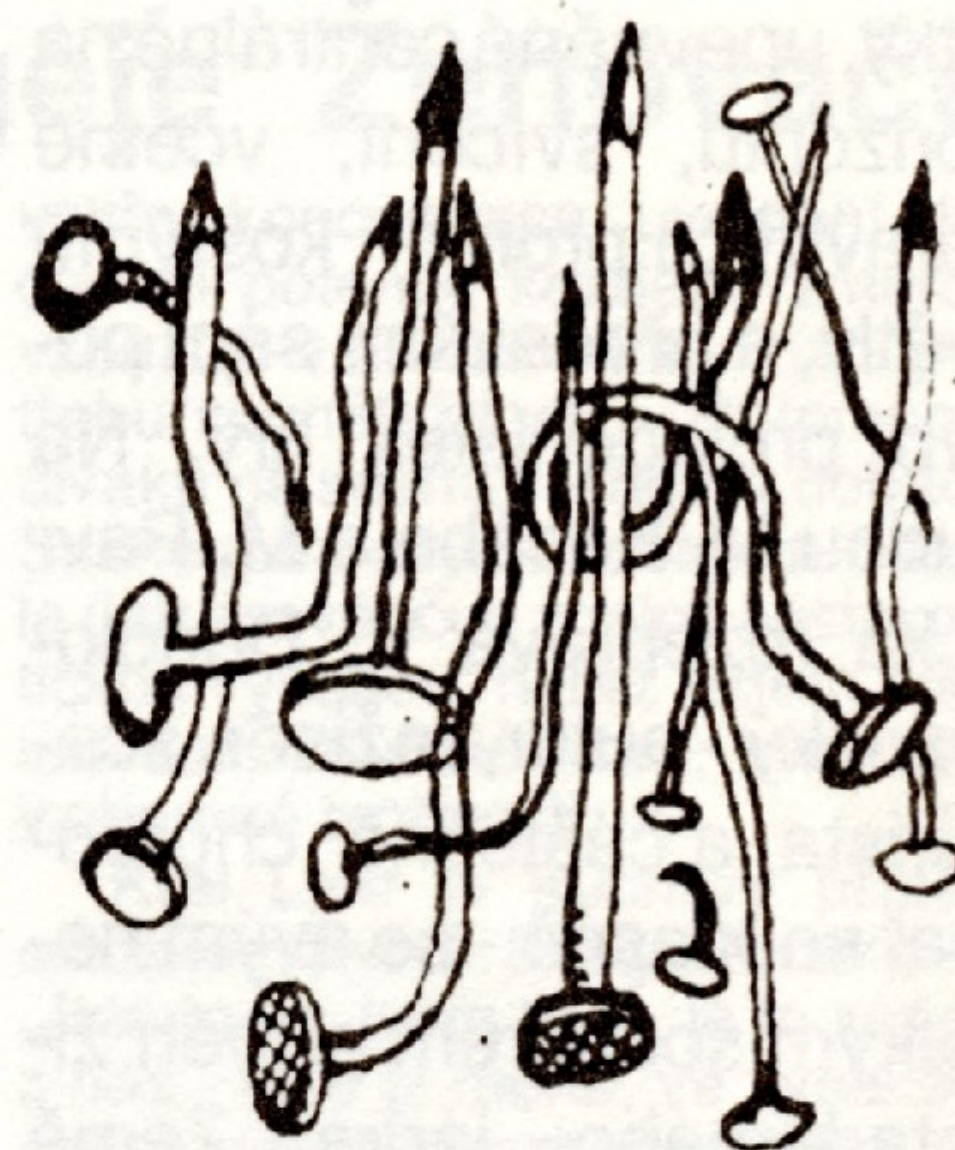
Představení začíná expozicí slepé dívky a společným nástupem protagonistů hry do hracího prostoru. Každý, kromě slepé, se překotně a bezohledně dere o své za bydlené místo v těsné chalupě. Před zraky diváků se odkrývá obraz početné rodiny, v níž má hlavní slovo bezcitně jednající matka rodu, zhrzená nenaplněnou touhou po muži, ke kterému za mlada vzplála láskou. Ačkoliv má dům mladého hospodáře, vládne v něm duch matky rodu, projevující se mj. sobeckostí, leností,

averzí ke všemu číno-rodému. Na všechny se lepí špína a beznaděj. Cizorodým elementem je v domě hospodářova mladá žena, snacha matky rodu. Její snaha vymanit se z tohoto prostředí postavením nového domu je ubíjena všemi kolem včetně muže, který se pro svůj vrozený naturel nejenže nevzepře nastolenému řádu, ale odmítá se se svou ženou i milovat. Manželství je bezdětné, k čemu pak nový dům. Hospodářova žena se vzbouří a odejde z domu. Muži se jí podaří přivést zpět až pod příslibem započetí stavby nového domu. Při práci na stavbě si přivodí úraz a roznemůže se. Rodina ho začíná už oplakávat, hospodář však nakonec ozdraví. Hospodářova žena, která se jediná byla s to vymanit z klimatu duševní a fyzické nehybnosti a která po úrazu svého muže v podstatě rezignovala na možnost toto klima změnit, se může konečně postavit na vlastní nohy a odchází do nového domu. Není však následována jen svým mužem. Hra končí tím, že celá rodina Ťapákovců bere pokrývky

a dere se překotně za hospodářem a jeho ženou.

Inscenace je příkladem toho, jak lze uchopit dramatickou předlohu, náležející k odkazu klasiky a na jejím základě vytvořit výsostně aktuální jevištní výpověď. Přínos dramaturga a režiséra L. Šárika není jen ve vlastním aktuálním výkladu a jeho jevištním ztvárnění, ale také v obohacení o další roviny základního myšlenkového sdělení. Nejde jen o kritickou sondu do národního charakteru, hraje se o otevřených možnostech pro všechny a o nechuti a neschopnosti uchopit tento volný prostor pro kultivaci bytí. Hraje se také o tom, že i ten nejaktivnější, zůstává-li v této aktivitě osamocen, nakonec rezignuje a splyne v šedi davu. Hraje se i o tom, že ti, co mohou konat, nekonají a naopak ti, co chtějí konat (slepá, opilec) jsou odsouzeni k pasívní existenci, neboť okolí nepřipustí, že by tu vůbec někdo měl cosi měnit, natož ti, jež jsou v jeho očích méněcenní.

Jakkoli může mít divák pocit, že by v inscenaci mohlo být leccos více rozehráno a dotaženo, nemůže popřít atakující působivost inscenace. Z představení bylo patrné, že režisér klade na herecký soubor takové úkoly, které může bezpečně zvládnout. Inscenace tak působí v herecké složce vyrovnaně přesto, že herecká zkušenost a dispozice jednotlivých protagonistů jsou různé. Režii i hercům se daří odkrývat povahové vlastnosti postav hry v komicko-tragické rovině. Inscenace vyrůstá na základě věrnosti životních situací, které jsou natolik věrné, že se stávají absurdními. Jinak potřebná autenticita hereckého projevu a stavby situací však vede, zvláště ke konci hry, k nedostatečnému zveřejňování konfliktů mezi



dramatickými postavami a k méně výrazným akcentům základních dějových faktů. To má za následek jistý stereotyp v temporytmickém řešení inscenace a ztíženou orientaci diváka. Přes uvedené problémy nelze než ocenit poctivou práci souboru na nepříliš dramatické předloze, jejíž výsledek je pozoruhodný. Nadto si zasluhuje ocenění i odvaha souboru říkat z jeviště lidem to, co je přinejmenším nepopulární.

Divadlo V. H. V. Stará Pazova - Vojvodina (bývalá Jugoslávie) Miroslav Benka - S. O. S.

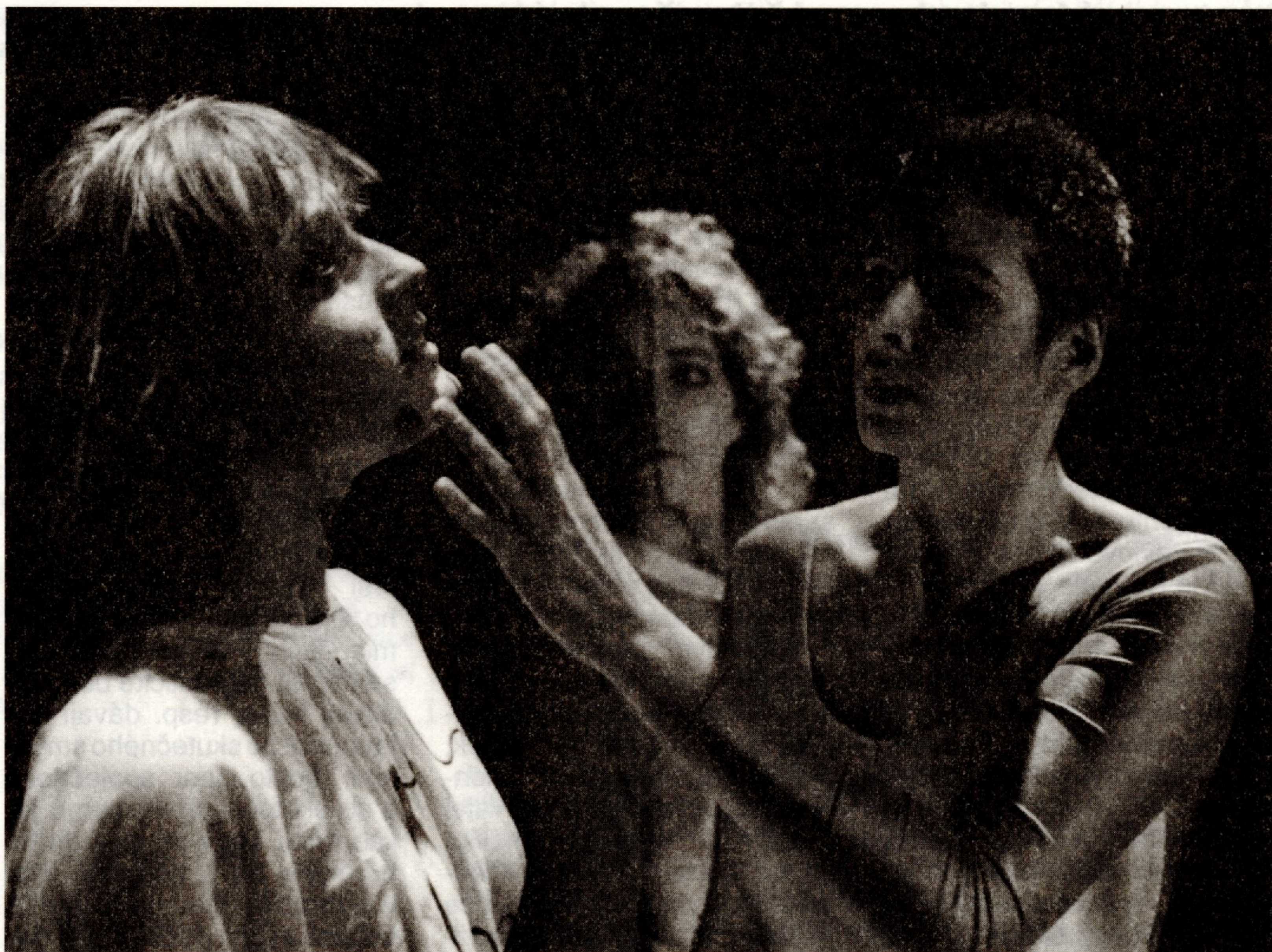
Je tma. Slyšíme zvuky kroků, nesoucí se chodbou, odmykání kovových dveří, výbuch. Na jevišti se v kuželu světla objevuje dospělý muž, patrně výsadkář, a malý chlapec, aby odhalili závoj, kterým je zastřen pohled na svět kolem nás. Následují obrazy zrodu člověka, osvojování životního prostoru, osvojování nástrojů a okolního světa, které nevedou k ničemu jinému než k manipulaci druhých silnějším jedincem - diktátorem. Znovu se objevuje muž s chlapcem a přihlíží vyvstálé situaci. Poté uniformovaný a ozbrojený diktátor přináší na scénu beztvárná ofáčovaná individua, která jsou více roboty a mumiemi než lidmi. Připravovaný triumf diktátora se přece jenom nekoná, je vypískán a na scénu je beztvárnými přivaleno velké kolo



Dětský divadelní soubor Slnečný lúč Komárno, Alžběta Szépvová: Chlapec s rybí hlavou, foto: F. Lašut

s pěticipou hvězdou a s mučedníkem v ní. Diktátor strhává z mučedníka rudý šál a situace se proměňuje. Mučedník v onom jakémisi kole dějin je nyní beztvářnými týrán. Nastává tahanice o pohyb kola mezi beztvářnými a diktátorem. Diktátor nakonec končí převálcován pod kolem. Obraz piety - mučedník z pěticipé hvězdy v náručí ženy - anděla. Diktátor je jako pes vlečen beztvářnými, ale podaří se mu vymanit se z ponížení. Zazní siréna. Dochází k ozbrojenému střetu, v němž vítězí diktátor. Anděl zve poražené do nebe. Muž s chlapcem opět přihlíží této scénérii. Je světlo. Slyšíme zvuky, které připomínají uzamykání vězeňské cely. Diktátor padá.

To, co jsem se snažil popsat, se na jevišti vyjevuje prostředky, které jsou vlastní divadlu, jehož hlavními výrazovými prostředky jsou stylizovaný pohyb, hudba a zvuk a výtvarná složka. Neužívám spojení taneční divadlo jen proto, že to není úplně přesné, protože jakkoli jsou hlavní protagonisté neobvykle nadáni a vybaveni a jejich kreace je možno označit jako taneční, není tanec v inscenaci dominantní složkou. Jde o syntézu tanečních a dalších divadelních prvků, mezi nimiž absentuje slovo. Inscenace je neobvykle působivou podívanou, zvláště pak pro naprosto výjimečnou schopnost vyjádření emocí a myšlenek pomocí lidského těla. Inscenátoři onu podívanou, bohužel, „vylepšují“ světelnými aj. efekty (např. imitací laserových mečů). Tyto prostředky nejenže nepomáhají v ničem jevištní výpovědi, ale spíše brzdí tok sdělovaného. Osm měsíců práce na inscenaci, která vzácně předjímala společenskou a politickou skutečnost, je



Pohybové divadlo Bodea Liptovský Mikuláš, Viliam Dočolomanský: „Requiem homo sapiens“, foto: F. Lašut

tak ve výsledku zatěžkáno rozporem mezi z vnitřku tryskajícím cítěním, zprostředkovaným bravurní hrou těla a z vnějšku vnesenými prvky z rodu zábavné show.

Anna Mrvová/A. Mrvová, L. Dedinská - Zahrejme si na pohádku

Anka, jak jí říkají kamarádi od divadla, byla v Martině jediným dospělým zástupcem divadla pro děti a rovněž jediným dospělým se sólovým vystoupením s loutkou. Pravda, nešlo o loutku v pravém slova smyslu, nýbrž o polštářek, který v Ančiných rukách zavoněl mnoha, vůněmi a proměňoval se v motýla, psa, kočku, žábu, atd. Prostřednictvím obvyklé rekvizity nabídla A. Mrvová dětem hru na pohádku a ony ji spoluvytvářely. Vystoupení bylo určeno dětem předškolního věku. Bohatá zkušenost herečky v práci s dětmi a pro děti byla pat-

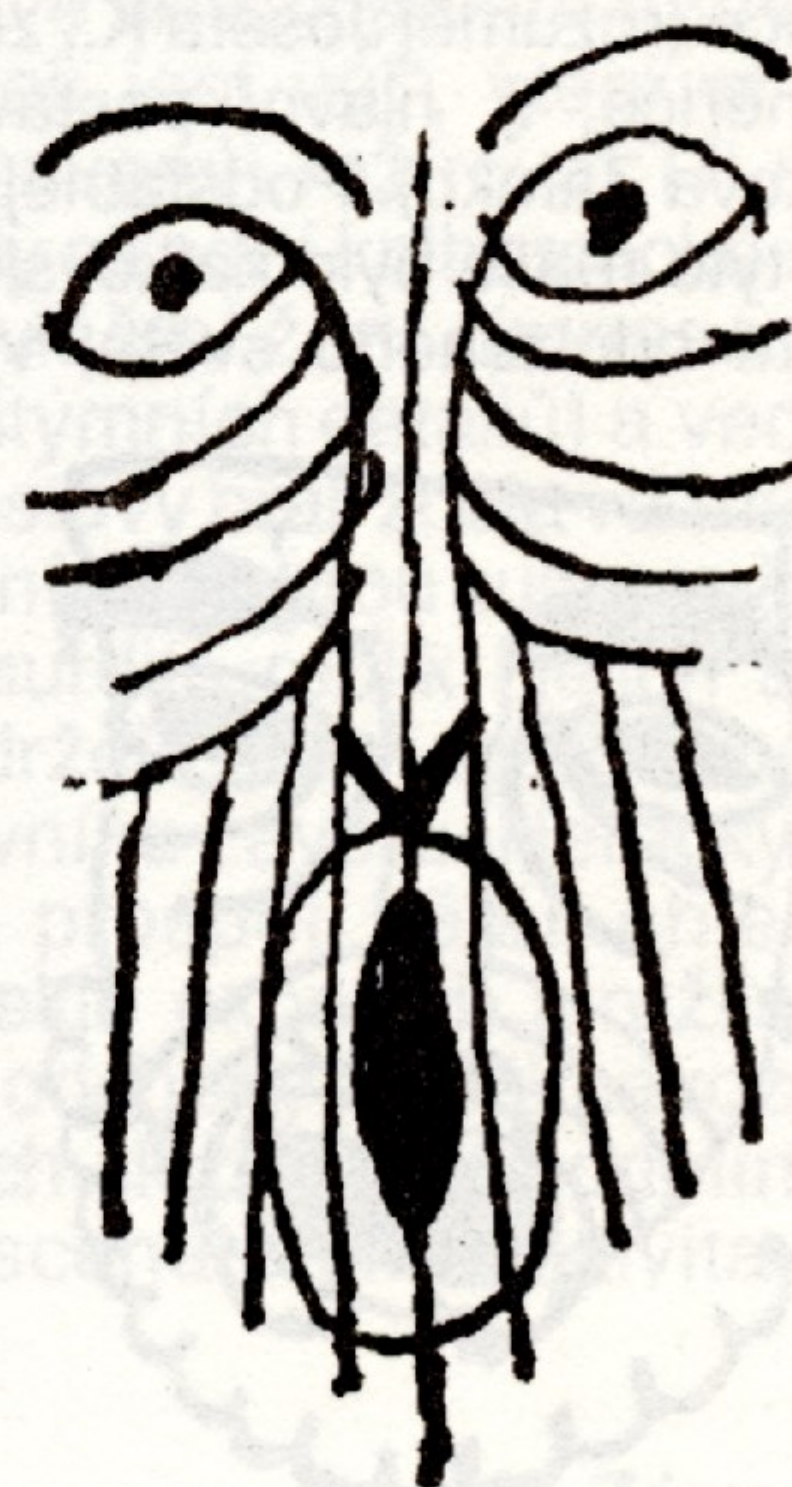
ná z navazování kontaktu před otevřením vlastního pohádkového příběhu, je muž věnovala nemalou část z času svého vystoupení. V této fázi došlo k nenásilné přípravě dětí a vytvoření půdy pro jejich aktivní spoluúčast na celém představení. Úsměvné, hravé a tvořivé vystoupení, v němž jsou nemanipulovaně děti spoluvytvářeli a partneři herce - herců, se nevidí tak často. A. Mrvové se to daří. Umí.

Pezinské rozprávkové divadlo (E. Reingraber, V. Šadílek, W. Shakespeare - HAMLET - fragmenty a slova)

Inscenace, kterou nemohu pominout, ačkoliv se jí nebudu blíže věnovat. Prošla již mnohými přehlídkami, včetně posledního Jiráskova Hronova. Bylo o ní již obsažně referováno v AS 10/92 v souvislosti s jejím uvedením na JH a také v čísle následném v článku

o maďarském divadelním festivalu v Kazincbarcice. Na Scénické žatvě v Martině náležela mezi to nejpozoruhodnější, co zde bylo uvedeno, což dokladuje i ocenění MK SR, které je zde udělováno každoročně nejvýraznějšímu amatérskému divadelnímu počínu. Pezinocký Hamlet zde byl vyhlášen jako tvořivý čin roku 1992.

Milan Strotzer



Kapitoly z dějin českého dramatu po roce 1945 - XX

IVAN KLÍMA

Druhým významným autorem počátků českého modelového dramatu (vedle několika dalších dramatiků, většinou souvisejících se Zábradlím) se stal už uznávaný prozaik Ivan Klíma (1931). Jeho prvotina Zámek uvedená rok po Zahradní slavnosti na Vinohradech (1965), tedy mimo dosavadní centrum této dramatiky, má s Havlovou hrou některé shodné rysy, ale v mnohém je odlišná. Je to dáno mimo jiné různými životními zkušenostmi a společenským postavením obou autorů: Klíma prožil tři roky v nacistickém koncentráku, po válce vystudoval češtinu a literární vědu na FF UK v Praze, od roku 1956 působil v redakcích renomovaných časopisů a vydavatelství (Květy, Čs. spisovatel, Literární noviny, Literární listy, Listy), publikoval prózu (povídky) a v roce 1962 uveřejnil uznávanou monografii o K. Čapkovi (přepřacovanou 1965). Patřil k reformnímu komunistickému proudu, za svou tvorbu získal několik literárních cen a tedy na rozdíl od Havla nestál mimo oficiální struktury. Ve svých prvních dramatech už proto nemohl být pobaveným glosátorem jako Havel, v Zámku řešil podstatné otázky společenské reformy, která se za několik let nazve obrodním procesem.

Klíma víc než na beckettovskou dramaturgii navázal na Dürrenmatta a ve své prvotině ovšem také na F. Kafku. Už názvem své hry, kterou koncipoval jako potomka Kafkova Zámku, s hlavní postavou Josefem Kánem, synem zeměměřice (rozuměj Josefa K., zeměměřiče, tj. hlavní postavy Kafkova Zámku). Podstatnější než tyto reálie bylo kaffkovské vidění odcizeného světa, vy-

šetřování a justiční vraždy (spíše známé z Kafkova Procesu). U Dürrenmatta se inspiroval formálně (Hořínek tuto vazbu viděl ve využití detektivního žánru, ovšem připomeňme, že detektivka počátkem 60. let zaujala českou literaturu a film daleko širší), zejména vyznával jeho strohý intelektuální sarkasmus, schopnost lapidárně pojmenovat složité a ožehavé věci, bez ohledu na společenskou odezvu.

Detektivní zápleťka Zámku (ostatně i dalších Klímových) navozuje mezní situaci (příběh) a její řešení: na Zámek, sídlo společenských prominentů, přichází jeho nový obyvatel Josef Kán právě v okamžiku, aby se stal takřka očitým svědkem vraždy svého předchůdce Ilji. V průběhu vyšetřování vraždy se ozřejmují souvislosti života vyvolených na Zámku a tím i důvody a okolnosti vraždy. Detektivní příběh vrcholí rekonstrukcí činu, při které je figurant Josef Kán zavražděn a příběh v kruhu se uzavírá (a tím znovuotevívá) situaci přesně kopírující začátek hry.

Zámek se spontánně rozuměl „zámek plný spisovatelů“ na Dobříši a přestože je to výklad zjednodušený (autorem samým odmítaný), nelze si představit, že by šlo o podobnost čistě náhodnou (zvláště když Klíma prostředí Dobříše znal). Zámek představuje umělý svět, hermeticky uzavřený před světem „tam venku“, jak ho charakterizují sami obyvatelé Zámku, „tam kde normálně plyne čas“. Zámek má být ideálním tvůrčím prostředím zasloužilým a vynikajícím pracovníkům, ale ve skutečnosti je místem umrtvujícím každou aktivitu. Je to nestvůrná mystifikace o zasloužilých oporách společnosti, které se navzájem i navenek utvrzují v iluzích o významu své práce. Jak se ukáže, mrtvý Ilja i jeho nástupce a stoupenec Josef Kán museli zemřít právě proto, že odmítli mystifikaci a pokusili se vrátit Zámku jeho původní poslání. Reformní tendence je zřejmá, včetně toho, že konflikt se odehrává uvnitř Zámku, tedy uvnitř oficiálních struktur, nejde o útok zvenčí, jak se mohla interpretovat Havlova dramatika. Jádro konfliktu pojmenuje

Josef Kán citací zavražděného Ilji: „Nemáme jiné víry nežli rozumu“, ovšem tím bezděky vyhlásil válku dogmatikům nadřazujícím víru nad rozum.

Reformní kritika dogmatiků (stalinistů) vrcholí v postavách Aleše, „nepíšícího spisovatele“, Cyrila, „tělocvikáře“, nyní zmocněnce pro delimitaci sochy, (která už pět let neexistuje), a Gustava, „muže více profesí“, rozuměj všeho schopného a prošlého mnoha vysokými funkcemi. Jejich repliky zesměšňují dogmatické budovatelské fráze, resp. dávají nahlédnout do skutečného smýšlení těchto opor společnosti a do skutečných významů jejich frází. Tady se měli diváci hurónsky bavit, podobně jako v Zahradní slavnosti, jenže v Zámku i tyto pasáže mají tragický podtext, jsou v duchu Kafky při veškeré bodrosti zlověstně nebezpečné. Zvláště repliky Aleše, jakéhosi vrchního ideologa společnosti Zámku, eticky prohnílého slabocha, schopného jakékoliv špinavosti. Právě on otevírá hru replikou nad mrtvým Iljou a končí ji zhasnutím světla k vraždě Josefa, ale špinavou práci přenechá Cyrilovi, který v úvodu „něco zastrkuje do kapsy“ a v závěru „komíhá šňůrou, která je ještě zauzlována do podobysmyčky“. Vyšetřovatele Hábu se Aleš snaží zastrašit funkcemi, výjimečným postavením sebe sama i celého Zámku, který přece nepodléhá zákonům prostých smrtelníků. Na jiném místě ostatně Gustav s opovržením prohodí: „Paragrafy! No řekni, k čemu jsou paragrafy, když už vládne spravedlnost?“ Nakonec se ukáže, že i Hába hájí zájmy dogmatiků, jenom ví, že tam venku, za zdmi Zámku, doba pokročila, a že je tedy nutné zachovat alespoň zdání zákonnosti.

Klíma do Zámku přivedl i postavu biologa Emila, na rozdíl od předchozích kariéristů kdysi skutečně uznávaného vědce, kterému na „přednášku v Cambridgi přišlo osmnáct profesorů, devatenáct docentů“, a který opovrhne „pastevcí, tělocvikáři a syny zeměměřičů“, mezi které se dostal. Jeho žena Filipa prozradí, že čínorodý vědec chtěl na Zámku přestat nejistou dobu, proto dal

svou osobnost do služeb nových pořádků, které si ho vystavily na Zámku, a tím vytkly do svého štítu. Chtěl jen v klidu chvíli počkat, jenže čekání se ukázalo být věčné a klid umrtvující. Jak to komentuje filozof Bernard, „není možné žít na Zámku a zůstat tím, čím jsi byl“. Proto v Emilově přísně střežené laboratoři už najdeme „jen vycpanou kunu, mikroskop, láhev se špiritusem, pokud ji ještě nevypil. ... Míval i kurare. Ale za něco se musí žít na Zámku.“ Z Emila se stala stejná socha jako z ostatních, novináři, kteří dostali příkaz psát o Zámku, za ním nevidí bývalou hodnotu, ale skrze něho vidí jen Zámek, „tu zkamenělou slávu, která ční nad ním“ a které je lhostejné, kdo co kdy znamenal.

Ta britká slova o Emilovi pronesl také Bernard, „filozof, jenž většinu času stojí u okna“, pozorovatel a glosátor, který jediný nazývá věci pravými jmény, ale také nedokáže (nechce) nic měnit. Právě on definuje jedno ze společensky nejpodstatnějších témat Zámku, krach budovatelské generace, která se původně snad v zájmu svých idejí a později hlavně ve svém osobním zájmu dopustila mnoha nepravostí a nyní stojí na piedestalu zmarněných iluzí, neschopná přijmout historickou porážku. Bernard: „Každý, kdo vstoupí do té velké laboratoře, označme ji pro jednoduchost na dveřích velkým Ž, je pln předsevzetí, jak změnit svět. Ale jednoho dne pozná, že svět se sice mění - ale bez jeho zásluhy. Kdo má potom odvalu lehnout si na záda a prohlásit: Přátelé, otevřel jsem dveře omylem, zavírám je tedy opět za sebou. A nikdy už do nich nehodlám vstoupit.“ Je zřejmé, že tohle mířilo na stalinisty počátku 60. let, jenže Klíma formuluje Bernardovu úvahu v obecné poloze věčně se opakujícího koloběhu dějin, platného ve všech dobách a režimech. Poznaný chod světa ovšem Bernard vztahuje do cynického závěru: důležité je pouze přežít. Ostatně teorii přežití vyznávají všichni velmi výmluvně vůči tradici českých dějin, plných převlékání kabátů a hájení koryt. Aleš: „Takové věci už jsme zažili. Ještě když jsem poslancem, tedy se



vznášela taková obvinění, že se jim ani věřit nedalo, a co jsme udělali? Uvěřili jsme. A co se stalo? Nic! Jsme tu! Žijeme a získali jsme dokonce vážnost. A potom, když se zase rušila ta obvinění a muselo se věřit tomu, čemu se dřív nevěřilo? Zdálo se to skoro neuvěřitelné, že by se mohlo tak úplně nevěřit, čemu se tak úplně věřilo. A co jsme udělali? Nevěřili jsme úplně, řekli jsme dokonce: zvíťazil zdravý rozum a jsme tu, žijeme a tvoříme. A to je hlavní.“ A všimněme si, zase jde o víru, která se jen podle potřeby vydává za zdravý rozum.

Metoda analýzy společnosti prostřednictvím dramatického modelu vřazuje Zámek do proudu české modelové dramatiky, ale druhé označení „absurdní“ už by tak jednoznačné nebylo. Syžet sice opisuje absurdní kruh bez konce, ale jazyk replik (i když v něm najdeme názvuky Havlových leitmotivů, opakování, fráze) připomíná běžnou konverzační hru, je dürrenmattovsky zvědavý a jde mu víc o poznání reality než o dokonalost absurdního modelu. Výstavba obou dějství i jednotlivých obrazů sice respektuje volné opakuje se schéma, ale hra svou formální podobou zdaleka neprovokovala tak, jako dramatika Havlova (ostatně v kontextu Vinohrad byla hra interpretována spíše jako netradiční poloha tradičního kritického dramatu). Dramatický model Zámku zůstal v realitě ponořený daleko víc než absurdní hry ze Zábudlí a zůstal i nejrealističtější hrou svého autora vůbec.

Podobná témata i motivy najdeme v Klímově pozdější hře **Mistr** (1967) už v daleko abstraktnější rovině. Do venkovské vily přijde mistr rakvářský a přinese rakev, kterou si kdosi telefonicky objednal. Překvapení obyvatelé vily najdou zavražděného starého profesora a mistr rakvářský se ujme svého poslání, kterým je nejen zaopatřit mrtvé, ale především utěšit pozůstalé a přivést je na očistnou cestu pouští. Záhadné vraždy pokračují a není jasné, zda vrahem je (vůbec, nebo alespoň ve všech případech) vizionářský mistr. I tady vraždí ti, kteří mají strach ze skutečného života, kteří se utápějí v iluzích a ze strachu manipulují druhými a lžou až do smrti (své nebo svých obětí). I tady stojí proti sobě racionální úvaha a demagogická víra, která i tady vítězí.

Tahle hra spolu s dalšími (**Klára a dva páni**, **Cukrárna Myriam**, obě 1968) byla provedena pouze v zahraničí, domácího uvedení se dočkala v Městských divadlech pražských už jen **Porota** 1969. Cukrárna Myriam jako vůbec prvního Klímu po listopadu 1989 uvedlo už v prosinci 1989 Realistické divadlo (spolu s Topolovou Hodinou lásky a Pinterovou Horáčinou), ale jinak nemá Klíma ani dnes na českých jevištích příliš štěstí (ostatně neláká ani teoretiky ani historiky). Obávám se, že i dnes je společensky poněkud nestravitelný (jako Dürrenmatt) svým racionalismem, který usvědčuje z iluzí i nové pořádky. Je to škoda, Klímovy hry patří k nevelkému skutečně živému odkazu 60. let.

Josef Herman

Ivan Klíma Zámek

Obraz 4.

Pokoj na zámku jako v prvním obraze

Josef (*vstoupí do svého pokoje, sundává si kabát, věší jej do skříně, potom si na něco vzpomene, přistoupí k zástěně, pokouší se ji odsunout, ozve se zaklepání*): Ano!

Bernard (*vstoupí*): Viděl jsem tě, jak se vracíš.

Josef: Ano. Chodil jsem skoro hodinu po parku. Vylezl jsem až nahoru na skálu - ten rozhled a klid. Tomu se asi říká krajina ponořená do klidu. Tady jsem to uviděl prvně... Je to divné, já vlastně nevím co je to klid. Doma ... já totiž nemám svůj domov, sestry hrají na rádio, švagři jsou tiší, ale občas i oni, ovšem to sotva tak dvakrát do roka, a mají děti, já je ovšem chápu, ale nepřidá to klidu. Zato tady, napadlo mi, že tady se musí krásně myslet ...

Bernard: Park je nádherný a jestli sis všiml na jeho konci voliéry, jsou tam supi a orel skalní a dole u řeky oranžerie, minulý týden už tam přinesli palmy. Chodím tam denně. Ostatní hrajou spíš karty, dívají se na televizi, vyřizují korespondenci, shánějí peníze. (*Pohrdavě*) K čemu? Milovat, dělat pokusy, vést spory, psát knihy, jezdit do ciziny, diskutovat ... když se ohlédneš, ční za tebou tvé činy jako milníky označující plynutí času. Hodiny, které měří tvůj čas a posouvají jej ke konci. Ale když je tvůj čas prázdný, není v něm milníků. Nicotný, obklopený ni-

cotou, splýváš s ní. A v tom můžeš nalézt blaho ne nepodobné nirváně.

Josef (*užasle*): To je velice ... až skoro nezvyklé dneska, ale možná ... mám dojem, úplně ti nerozumím.

Bernard (*vede ho k oknu*): Pojď sem. To okno naproti, ten psací stůl, za nímž nikdo neseď. Je Alešův. On sám - leží. Tak pracuje už pět let, možná dýl, já jsem tu teprve pátý rok. Máme stejnou filozofii, jenže on se za ni stydí. Předstírá si, že je tím, čím byl, nežli sem přišel; ale není možné žít na Zámku a zůstat tím, čím jsi byl. **Josef**: Ale to je ... trochu mě to ... řekl bych skoro děsí.

Bernard: Zvykneš si. A jednou poznáš cenu toho mít ve světě, který je, ještě jeden svět, který není. Já to poznal pozdě. Tak jsem budoval milníky. Sloužil jsem dokonce jako stvrzovatel milníků. Učinil jsem jedenáct tisíc výpisků ze čtyř autorů. Vypadá to nicotně, ve skutečnosti to znamenalo z každé čtvrté stránky jeden citát. Bylo to tak pilné, že mě zvolili akademikem - ve dvaceti osmi, nejmladší akademik kontinentu! Jenže potom přišla ta odhalení starých a neměnných odhalení a všechno ztratilo bývalý něžný a uspokojivý rozměr. Pochopil jsem beznadějnost věčnosti a blízkost konečnosti ... (*Vzpamatuje se*) Všichni samozřejmě nereagovali stejně. Jsou tu i příklady činorodosti. Cyril třeba ... Je zmocněncem pro delimitaci sochy ... I když, ovšem, socha už před pěti lety přestala existovat.

Josef: Je to všechno tak ... zajímavé.

Bernard: Zvykneš si. Zvykneš si a budeš tu ... rád!

Josef: Ano, jistě. Je tu přece - krásně. (*Hladí okenní rám*) Dneska ráno, když jsem se vzbudil, ta vyhlídka, ani jsem se nemohl odtrhnout. A okna sama ... Nikdy jsem neviděl takovou průzračnost skel ... Dovedu si představit, já ovšem nejsem filozof, když se tak postavíš k oknu a pozoruješ jen tak vzduch nebo déšť ...

Bernard (*strnule hledí na Josefa*): Každý má své zvyky. I ty. Co děláš třeba, když přijdeš do míst, kde jsi prvně? (*Odstoupí od okna a jde do prostřed místnosti*) Jsou lidé, zarazí se a čekají. Hledají odvahu, aby vstoupili. Někteří se dokonce vrátí. Nejsou si jisti, že zvolili vhodnou cestu ke vstupu ... A to je i tvůj případ! (*Pausa*)

Tušil jsem to.

Vstoupí Gustav s Alešem.

Gustav: Ach ... kujete pikle!

Aleš: Vracíme se. Napadlo mě, že než zase zmizím v té své kovárně, zastavím se a zeptám se Josefa, co je nového venku.

Josef (*užasle*): Venku?

Bernard: Myslí tam, kde normálně plyne čas.

Josef: Bojím se, že ti úplně nerozumím.

Bernard: Myslí mimo Zámek.

Aleš: Prý tam už jezdí nové tramvaje!

Gustav: Tomu my tady přikládáme velký význam.

Aleš: Jistě jsi to slyšel i ty, Josefe, venku se o nás mluví, to se určitě netýká tebe, jako bychom byli nějak odděleni. Ale nám jenom nezbývá čas. Máme tolik práce a pak konečně ... život je všude a tady máme navíc soustředění, vzduch, lidi. Nikdy jsem nepoznal tolik krásných lidí jako tady. Jenom si uvědom: zahradníci, správce voliéry, krmiči, poříční, správce Zámku, knihovník, topičky, kuchaři, cestáři, zámečnice, číšník, uklízeči, servírka, správce oranžerie, šoféři, hajní, a to nemluví o takových lidech jako tady (*slavnostně*) Gustav. Protože on je přímo krásný příklad člověka, který v sobě spojuje všechno ... A jsem tedy rád, Josefe, že teď jsi tady ty, že budu mít možnost poznat i tebe. Tvoje zvyky! Jestli jsi pomalý anebo naopak ostýchaný anebo dokonce zvědavý. Odkud jsi přišel...

Josef (*pln ochoty vyhovět*): Ano, já chápu ... Je od tebe hezký ten zájem ... Já už jsem tady něco Bernardovi ... Žil jsem totiž úplně obyčejně. Docela malý pokojík, jen to bylo zvláštní, neměl vlastně okno ... Já nevím, jestli si to dovedete představit, ale jenom větráček ... (*Přistoupí k oknu*) Když se člověk třeba v noci probudil ... (*Přivře okenici*) Ta úplná tma! *Scéna na okamžik ve tmě.*



Zastavení

Od zprávy ke komunikaci?

Nedávno vyšla knížka, která mě velice zaujala. Je věnována Divadlu v Kotcích a v různých studiích řady autorů v něm z mnoha stran vystupuje tvář období (1739-83), jež je - domnívám se - pro evropské divadlo, jeho systém (a najmě pak pro tak říkajíc německo-rakouskou-středo-evropskou modifikaci tohoto systému) klíčová. Profesor J. Patočka ve svém úvodu k Hegelově Estetice (1966) napsal, že se tehdy (a rozumí tím epochu osvícenství) „odehrála možná největší proměna, k níž v lidském vztahu ke světu došlo od pravěku ...“ Ať už budeme klást důraz v tomto tvrzení na ono Patočkovu „možná“ nebo je přejdeme jako opatrnost vědce, jenž se obává unáhlených soudů a velkých slov, shodneme se zřejmě na tom, že 18. věk osvícenství znamenal pro evropskou civilizaci a kulturu velice mnoho, že do nich zasáhl výrazným způsobem. Za těchto souvislostí by bylo s podivem, kdyby se taková výrazná proměna neodehrála i s divadlem a v divadle.

Jsem hluboce přesvědčen, že tomu tak bylo. A že to v případě divadla bez onoho limitujícího a zpochybňujícího „možná“ byla změna v pravdě historická, jež zpřevracela dosavadní evropský divadelní vývoj - přinejmenším od středověku. Samozřejmě v tomto Zastavení nemohu a ani nechci otevírat tuto problematiku v její celistvosti. I když dříve nebo později budeme muset tuto historickou a neméně teoretickou kapitolu napsat, aby-

chom z hloubky a do hloubky pochopili všechny problémy, s nimiž se dnes potýkáme. Proto začínám jakoby z dávné historie, byť mířím do dneška. Přesněji a konkrétněji: ještě znovu na Krakonošův divadelní podzim ve Vysokém nad Jizerou v říjnu 1992 a k představení Našich furiantů, které zahrál DS Duha z Polné a Dobrotína. (Nadále jen Duha).

Ale znovu do 18. století. Ten jev, jenž je tu doložen na jedné konkrétní pražské divadelní instituci a její praxi, je známý. Jde o drtivý, i když postupný - útok proti baroknímu divadlu s jeho ohromnou různorodostí druhovou, žánrovou, stylovou, jež se řídí jediným pravidlem: vzbudit zájem diváka, vyhovět jeho potřebám. Tento tlak začal klasicismus (Gottsched s Neuberovou) a dokonalé osvícenství (Lessing, v habsburské monarchii J. von Sonnenfels). Obrat, jenž nastával, měl řadu rysů. Jedním z nich bylo také to, že od komunikace s divákem se důraz začal přesouvat na předem připravenou a předem - mohu-li to tak říci - prověřenou zprávu. Možná to zní jako hraní se slovíčky - ale je v tom rozdíl. Pro divadlo krajně důležitý, ne-li v něčem nejpodstatnější.

Důraz na zprávu je odlišný od důrazu na komunikaci. Neboť v prvním případě tvůrce zprávy (expedient) usiluje maximálně (na to soustřeďuje své úsilí), aby dokonale - mohu-li to tak říci - adjustoval komunikát, zprávu. Zatímco druhý konec komunikačního řetězu - příjemce - už tolik pozornosti nepřitahuje. V případě druhém, v případě komunikace - je tomu obráceně. Důležité je navázat vztah s příjemcem, percipientem, dojít s ním do těsného kontaktu, přijímat jeho zpětné podněty a učinit jej stejným aktivním účastníkem vzájemného dialogu a popřát mu (jeho přáním i jeho inspirací) stejné místo a stejné postavení jako má expedient. A o náležitě a dokonale připravené vybavení komunikátu (zprávy) tolik nejde - nebo to alespoň není na prvním místě. Plní pouze funkci prostředníka této rovnoprávné komunikace.

Byl bych strašně nerad, kdyby tato má slova byla chápána tak, že osvícenský divadelní jazyk, divadlo vůbec přestalo vést komunikaci s divákem. To jistě ne. Ale od představení jako konkrétního a stále se proměňujícího uskutečňování takové komunikace, podléhajícího v tomto smyslu neustále proslulému zde a teď, se těžiště přesouvalo na ty složky, jež jsou - nebo se zdají být - stabilnější a fixovanější. Až nakonec jako výraz takové stabilizace a fixace (adjustace zprávy) se divadelní jazyk pracoval k pojmu (i praxi) inscenace. Na počátku této dráhy pak - a pak pro jistou dobu s největší vahou - učinil centrálním principem, jenž generoval smysl nejenom každého představení, ale celé činnosti divadelního systému, dramatický text literární. Zrod dramaturgie jako složky „na pomezí“ mezi literaturou a jevištním subsystémem je toho naprosto nezvratným důkazem. Zatímco centrální princip, jenž v řadě divadelních druhů (i v činohře) do té doby dominoval a byl tím, co dávalo divadelní aktivitě skrze komunikaci smysl - nesvázané herectví - se ocitl na veselejší koleji. Neboť to víme všichni teoreticky hlavně z praxe: herec je z hlediska fixace a stabilizace, z hlediska perfektnosti adjustace právě činitelem poměrně vrtkavým.

Přesně o tomhle je také - pro mne asi nejvíce - kniha o Divadle v Kotcích. Neboť na něm je tento zápas ještě bojován. V divadle Nostitz-Rieneckově (Stavovském) je od roku 1783 už jenom - po sezóně 1771, jež se v Kotcích demonstrativně rozešla s tak zvanou „improvizovanou komedií“ - jenom dokončován. Opět doufám, že je jasno: neželím těchto demonstrativních rozchodů a těchto proměn. Bylo tomu tak, protože tomu muselo tak být. Mám na mysli něco jiného: zda v okamžiku, kdy chceme vyvolat zájem diváka a uspokojit jeho potřeby; v okamžiku, jenž pro nás je, jak z hlediska společenského tak ekonomického, nebo ještě lépe: jak v civilizačním tak v kulturním smyslu zase historickou proměnou, vystačíme vyvolávat zájem diváka jenom proměnami složky dramaturgické. Jestli nemusíme začít tam, kde začalo osvícenství,

kteří se směle a koncepčně vrhlo na transformaci celého divadelního systému.

Zatím se zdá, že věříme spíše na řešení dramaturgické. Ještě přesněji: na žánrové řešení přes literaturu, kam se obracíme především do sféry komedie; hlavně k těm jejím podžánrům a odrudám, jež jdou přímo - někdy až příliš - k tomu, vyvolávat smích. O to více mne překvapilo ono představení souboru Duha. Nespoléhalo totiž jenom na to, že Naši furianti jsou za prvé oblíbeným dramatickým textem „pro český venkov“ a za druhé na to, že jsou komedií. Režisér Petr Vaněk si totiž vymyslel a spolu s herci i jako herec prováděl - nebo se snažil provádět - jistý způsob jevištní prezentace, který měl neustále zainteresovávat diváka a vést s ním trvalý dialog o tom, co postavy dělají, čím se trápí, z čeho se radují.

Ten pojem prezentace nepoužívám náhodou. Chci tím co nejzřetelněji vyjádřit, že tu nešlo o jakési „hraní s divákem“. Nikoliv. Jeviště zůstalo jevištěm a hlediště hledištěm. Ale herci na jevišti dali divákovi plně k dispozici sebe sama jako originál člověka, který v určitých okolnostech jedná. Všechno - nebo téměř všechno - směřovalo jakoby ven z jeviště. Jako by se stále říkalo: teď a zde hrají toho a toho člověka. A hrají ho rád, baví mě to. Proto se snažím vám o něm hodně říci. Ale zároveň teď a zde bych chtěl, abyste spolu se mnou prožívali radost z prezentace mne samotného a zároveň problém, jenž jsem s tím člověkem vzal na sebe, jako pro nás všechny společný bytostný zážitek prožívali.

Kdybych toto představení měl označit slovem inscenace, učinil bych tak s mnoha výhradami. Víím, že režisér tu je, že Macháčkova úpravu využil k tomu, aby takto individuálně koncipoval to, co je na jevišti. Ale také víím, že záměrně nešel tam, kam musí dojít inscenace: k pevnému tvaru, jenž má svůj jednou provždy daný rámec a jenom uvnitř toho rámce jsou možné změny. Tady je vlastně jenom jediný rámec: vůle navázat komunikaci s divákem, ne-vysílat mu především zprávu, ale vtáhnout jej do hry jako plnoprávného podílníka na tom, co Stroupežnický napsal, Machá-



ček upravil a co Duha L. P. 1992 hraje. Valí se to z jeviště někdy přívalem tak prudkým až neuspořádaným a zpočátku i nečekaným, že se tím všichni zahlcují. Diváci - zejména ti zkušeni, kompetentní odborníci - jaksi nevěří tomu, co se to děje, ti méně zkušeni si chvíli musejí zvykat, že to, co je na jevišti, není „obraz ze života“, uvězněný za rampou a rampou také posunutý do světa „smyšlenky“, ale přímá výzva ke společnému zájmu o cosi. O divadlo, o pány Buška, Habršperka nebo Fialu nebo snad o herce Duhy. Každý si může vybrat po svém. Ale

když to těm na jevišti jde a ti dole si zvyknou, když se přestane myslet na to, co se hraje, a jak se to hraje, ale převáží komunikace, tak to může být večer přinejmenším příjemný. Ve Vysokém byl.

Ne, že by se všechno povedlo, že by se nic nezkazilo. Ale ta novodobá improvizovaná a přitom neimprovizovaná, inscenovaná a přitom neinscenovaná, na stabilitě literatury stojící a přitom ji herectvím úmyslně zviklávající metoda komunikace mě zaujala stejně jako kniha o Divadle v Kotcích. Snad je trochu jasné, proč.

Jan Císař

Sličná kniha o divadle

V záplavě amerických thrillerů, znovuvydání Kájů Maříků a milostných románků červené knihovny, lékařských vševědů, diet, slovníků a příruček pro podnikatele (o pornografii nemluvě) objevila se skromně a nenápadně, knihkupci a stánkaři nenabízena, sličná publikace o divadle, jejíž význam pro odbornou, ale i laickou veřejnost nelze dost zdůraznit. Pod titulem Divadlo v Kotcích shromáždil autorský kolektiv dvaadvaceti teatrologů, muzikologů a literárních vědců pod vedením prof. PhDr. Františka Černého, DrSc. obraz o nejstarším pražském městském divadle a jeho dobovém kontextu. Tato vskutku reprezentativně vybavená publikace o 480 stranách a téměř stu obrazových dokumentů by neměla chybět v knihovnách těch, kteří se zajímají o minulost i přítomnost českého divadla. Nutno dodat, že vydání Divadla v Kotcích v nakladatelství Panorama zachránil hlavní redaktor knihy, prof. F. Černý, na poslední chvíli sehnáním sponzorského příspěvku od České spořitelny, a. s., městské pobočky v Praze a Sboru pro otázky kulturních fondů.

V 18. století získala Praha, hlavní město Českého království, postavení jednoho z důležitých center evropského divadelního života. Ohniskem divadelního dění se stala po několik desetiletí

scéna, kterou koncem třicátých let vybudovala městská rada Starého Města pražského a která vešla do historie pod názvem Divadlo v Kotcích. Na této scéně spatřily světlo světa první české hrané divadelní texty i zpěvohry. Historii Divadla v Kotcích fundovaně zpracoval autorský kolektiv, v němž jsou zastoupeni přední teatrologové jako J. Balvín, F. Černý, A. Scherl, J. Pömerl, J. Kolár, T. Volek, V. Ptáčková, Z. Digrin aj., z pohledu činoherní, zpěvoherní, baletní i pantomimické produkce i scénografie této první české pražské scény.

Těm, kteří by snad měli dojem, že se jedná o knihu určenou jen odborníkům, doporučuji seznámit se nejprve s pěti dramatickými texty z počátku českého divadla. Je zde zastoupen oblíbený Kamenný host aneb Prostopášník, Johann Faust, Kníže Honzík, Zamilovaný ponocnej (to není překlep!) a Hanswurst aneb Pražští ševci. Je to čtení púbnvé i zábavné - a kdo ví, třeba najdete chuť i inspiraci některý z těchto textů vrátit na české jeviště?

Autorům publikace Divadlo v Kotcích skládám díka poklonu a vám, kteří se necháte zlákat mou nabídkou, přeji příjemné chvíle s českým divadlem 18. století.

Radmila Hrdinová

Šťastně nešťastné svatby Studia Dům

I v současném útlumu našeho amatérského divadelnictví se občas přece jen zabývá na lepší časy. Necelý rok existuje při brněnském experimentálním divadle Husa na provázku Studio Dům, vedené „provázkovskou“ režisérkou Evou Tálskou. Tento dobou trvání i věkem svých herců mladý soubor sdružuje na tři desítky členů, většinou studentů středních nebo vysokých škol, a to i uměleckých.

Chuť do práce této sympatické partě rozhodně nechybí, i když se zatím pouští do projektů spíše skromnějších. Studio Dům se poprvé představilo „půdním“ pořadem při otevírání Domu pánů z Fanalu v Brně, který se stal sídlem Centra experimentálního divadla. Raději nežli v interiéru vystupuje se svými kreacemi v plénu: loňské vánoce zpestřilo biblickými „živými obrazy“ na náměstí Svobody přímo v centru Brna (zapojilo do nich mj. živého oslíčka a další faunu), v červnu 1992 hrálo na celodenní akci „Všichni za jeden provázek“ v okolí stadiónu na Vodově ulici, zabydlelo se snadno i na trávníku lužáneckého parku. Prozatímním vyvrcholením jeho aktivity bylo pak letošní letní vystupování na terasách Kapucínských zahrad pod katedrálou Petrov - v onom areálu, kde se svého času konaly některé ročníky festivalu Divadlo v pohybu nebo jedna z etap mezinárodního multi-projektu Cesta do Delf.

Nedlouhý nonstop triptych s názvem Tři nešťastné svatby nabízel variace na jedno z věčných témat umění - tragicky zmarněnou lásku. Šlo o klasické látky lidové nebo pololidové provenience; dvě moravského původu byly vybrány ze sbírek Františka Sušila, zbylá vycházela z kramářské písně z Čech. V úvodním příběhu, upomínajícím na Erbenovy Svatební košile, přivezl si umrlec - řemenář svou dívku na hřbitov, aby mohli být alespoň po smrti spolu. Prostřední „story“ demonstrovala, jak při první společné noci probodl nomomanžel srdce odmítavé partnerky, která pak byla svými družkami slavnostně pohřbena jako panna. Závěrečný morytát vyprávěl o tom, jak si podnikavá nevěsta jela pro mezitím již zastřeleného nápadníka Heřmánka a pozdě zjištější smutnou pravdu skončila jako sebevražedkyně.

Dramaturgicky i výrazovými prostředky čerpala E. Tálská z folklórní oblasti už v několika svých inscenacích v Husa na provázku (montáž Jako tako, skácelovský večer Dávné proso aj.). Pro vlastní jevištní chápání této sféry dokázala nyní plně zaujmout i své nové svěřence. Výpravu včetně masek a kostýmů navrhla Jana Preková. Všichni interpreti tvořili bíle oděný bosý chór, živě hrající na jednoduché nástroje - trubky, tamburíny, bubínky, flétny, okariny, činely, všelijaká dřívka apod. Prostorový úběžník představovala variabilně využívaná prkenná konstrukce; protagonisté jednotlivých příběhů hráli v charakteristických znakových oděvech, ve výrazných, bílých i barevných maskách a používali rustikální rekvizity (proutěné koše apod.). Všechny sekvence doprovázeli komentujícími texty dva po městsku oděni pouťoví vyvolávači (Zdeněk Uličný, Pavla Dombrovská), nakonec se s džínovými diváky po starosvětsku loučící: „Buďte zdraví a s pokojem život veďte.“

E. Talská ve spolupráci se zkušeným muzikologem a skladatelem doc. dr. Milošem Štědrněm vytvořila působivou, látkově i scénicky souladnou baladickou kompozici, spolehlivě pracující se stylizovaným pohybem (choreograficky dohlédla herečka Alena Ambrová), „štronzy“, živými obrazy svatebčanů a vesnické komunity, se vtíravými hudebními motivy a refrény, neodbytnými bubínkovými rytmy. Metaforické použití základních jevištních prvků vykrystalizovalo v několik nápaditých výjevů (srov. zejména jízdy na koni). Našly se i momenty mrazivé, rituálově vznošené (svatební průvod maskované nevěsty s dlouhou vlečkou) nebo takové, které vhodně využívaly terénních zidek s pohledy na město v pozadí.

Díky režisérce Evě Tálské brněnské Studio Dům volně navázalo na postupy „lidových suit“ Emila Františka Buriana. Kolektivní smysl pro interpretační kázeň a stylovou čistotu překryl dílčí začátečnické nedostatky mladého souboru. Tři nešťastné svatby se ukázaly být počinem kumštýřsky šťastným. Na další inscenace „Domu“ můžeme být tedy právem zvědaví.

Vít Závodský

K dramaturgii divadla poezie (23)

JEDEN Z NEJVĚTŠÍCH



českých básníků všech dob je bezesporu Jaroslav Vrchlický, jehož 140. výročí narození vzpomínáme letošního 17. února. Řeknete možná zvetšely klasici a zatraceně nebudete mít pravdu. V této souvislosti budu argumentovat básní mladého Ivana Blatného, která se jmenuje *Při četbě Vrchlického*:

*Sluneční paprsek si v lupenitém loubí
ujídá z malých harf, jimiž jsou jahody,
do rohů listnatých Král lesa zlehka troubí,
sněhová najáda všuměla do vody.
A jako z říše lun jsou těžká ňadra její,
jsou chutí nasáklá a mokrá, v krůpějích,
chtěl by ses napít, když chlad svůj naklání
do vln a noří se jak z klenotnictví z nich.
Jaký to krásný den! Sám s knihou na palouku
dryády mladinké, ukryté v mlází zřím,
sluneční poprašek, kovové krovky brouků
a kaštanový vlas za skoky srn jak dým.
Můj drahý básníku, ať svítá melodie,
jež nese v praménkách tak mnohou prostou věc:
malinu, čerstvý hřib, kořání, které hnije -
pleť věcí chtěl bych znát jak něžný milenec.*

Tak takto básnický vyznal kdysi obdiv a úctu Vrchlickému básník o tři generace mladší. Blatný cítil silné tvůrčí pouto ke klasikovi, kterému se - s trochou nadsázky - podařilo totéž, co Járovi Cimrmanovi, totiž *být sopkou, která svou činností zasypala sama sebe*. Je proto tak trochu příznačné, že ve hře *Němý Bobeš* dosahují Smoljak se Svěrákem komického účinku v dialogu mezi německým důstojníkem a jeho českou milenkou tím, že důstojník recituje verše *našeho básníka Schillera v překladu vašeho básníka Vrchlického*:

*Když tvůj milý opustí tě,
neplač, máš tu po něm dítě.
Nevadí, že nemá tatku,
je to pořád základ státu.*

A k té „sopce“: Souborné vydání V. básnických spisů z let 1896 - 1913 čítá 65 svazků (a neobsahuje posmrtně vydané sbírky *Meč Damoklův* a *Kvítí Perdidy*), souborné vydání prací dramatických je obsaženo ve 33 svazcích a divadelní historici uvádějí 37 premiér Vrchlického her. Přičtete k tomu čtyři svazky próz, 9 svazků literárně kritických studií a nespočetné množství překladů (z angličtiny, francouzštiny, němčiny, italštiny, maďarštiny a polštiny) a nezbude vám, než uvěřit autorovi, který o své tvorbě a o sobě jednou napsal: *Mohu říci, že jsem improvizoval všechny své knihy, ano, že jsem improvizoval celý svůj život, stejně jako jiný své knihy pracně spotil a život zhnětl s určitou kombinací všemožných eventualit a s určitým cílem budoucnosti*. A najdi, dramaturgu divadla poezie, nejlepší a nejsdílenější v tvorbě tohoto velkého improvizátora, který si byl navíc vědom, že *ustálenost světového názoru, to se hezky řekne, ale mějte si ji, když jste synem devatenáctého věku, kde na vás tolik vichrů naráželo a naráží. Chtějte od lyry hozené na poušť, jak dí Shelley, aby hrála stále jedním akordem, když se vše o ni opírá a také otírá?*

*Je chvíle ta, kdy ve vod hlubině
zas všechny hvězdy svorně spějí,
kdy nahé ženy mužům na klíně
se jako lyry chvějí,
kdy v skalách stříbrem zvoní prameny
a slavíkům se z hrdel plameny
ve truchlých písních lejí.
Sám stojím v snění na pokraji vod,*

*hvězd záře kmitá hustým sítím,
vesmírem bez hrází, sám malý bod,
já nevím, kam se řítím,
jen vím, že v duši ptáků nápěvy,
dech květin, vody ruch, žen záchvěvy ...
vše objímám a cítím!*

Naštěstí má dramaturg divadla poezie k dispozici nespočetné výběry z klasikova básnického díla. Dva z nejlepších vyšly v Klubu přátel poezie a mohu je vřele doporučit. Jiří Brabec a Josef Brukner uspořádali v r. 1966 výbor *Host na Zemi*, který obsahuje velké množství dokumentárního materiálu, Vrchlického básnické dílo zachycuje ještě reprezentativněji výbor *Před branami Eldoráda*, který v roce 1983 uspořádal pro KPP Václav Stejskal. Při práci s dílem Jaroslava Vrchlického je dobře mít na paměti moudrá slova, která o něm v roce 1912 (zemřel 9. září toho roku) vyřkl nad jiné povolaný F. X. Šalda: *Vrchlický je největší posud revoluce v českém kulturním světě. Do národa pochmurného a meditativního, žijícího dosud smyslem spíš vnitřním než smysly vnějšími, i v rozkoši melancholického i teskného vtrhuje Vrchlickým poezie jásavé fanfáry, optimistická a skutečnostná, plná hladu a žízně po všech darech země a světa, prudce a horce zmocňující se života ve všech jeho tvarech, poezie výbojná a nerozpačitá, která nalézá na každou záhadu ihned odpověď, teplá v barvě, smyslná ve formě, útočná v intonaci* ...

*Mám-li rozkvést ještě jednou
ať se rty tvé ku mým zvednou!
Mám-li rozpučet se znova,
jednoho je třeba slova.
Čekám stále - sotva vzdychnu -
Mlčíš - Nerozkvetu, ztichnu!*

Slovníková forma, kterou použijí k popisu básnickova života je sice nedůstojná tohoto velkého básnického zjevu a zcela neadekvátní rozloze jeho osobnosti, ale pro článek do tohoto cyklu jediné možná. Přesto se za ni předem omlouvám:

Vlastním jménem Emil Frída, narozen v Lounech, po absolvování klatovského gymnázia začal studovat teologii, ale už v prvním semestru přestoupil na filozofickou fakultu (filozofie, historie a románské jazyky). Po třech letech studia odjíždí na rok jako vychovatel do severní Itálie. Poté krátce učí na pražském učitelském ústavu, 1877 získává místo tajemníka na české technice, 1879 se žení s dcerou spisovatelky Sofie Podlipné Ludmilou. R. 1890, při založení České akademie věd a umění, se stal tajemníkem jejího uměleckého odboru, 1893 byl jmenován profesorem všeobecné literatury na Univerzitě Karlově. Byl členem několika zahraničních akademií, od r. 1901 také poslancem Panské sněmovny rakouského parlamentu. Podstatná pro jeho životopis je hluboká citová a tvůrčí krize, jež ho postihla v 90. letech minulého století jako následek krize manželské a konfliktů s novou básnickou generací. V létě r. 1908 postihla básníka vprostřed plné tvůrčí práce mozková mrtvice, která mu až do konce života znemožnila jakoukoli intelektuální činnost. Jakkoli bylo století devatenácté o poznání klidnější než století toto, šíře a rozpětí Vrchlického činnosti je heroické a obdivuhodné.

*Umývá dlažbu chladný liják zimní.
Jsi mdlá již duše? - Co ti zbývá, zdřímní!
V bezlistých stromech ostrý vítr sténá,
i ty jej cítíš.
Co tvůj úděl? - Změna!
Lampami třese, zní to ostrým hlasem
jak výsměch. Vzpomínáš si? - Ano, časem!
V kamnech to úpí, lomcuje to vraty.
Ty sníš a dumáš. - Počítáš? - Svě ztráty!*

*Ta práce nevděčná se nevyplatí,
je lépe zhasnout. Vím již, co chceš. Spát!*

V souvislosti s Vrchlickým nelze opomenout vzpomínku současníka z období, kdy velký básník byl univerzitním hodnostářem a profesorem všeobecné literatury. Na nějaký seminář donesl pilný posluchač čerstvé francouzské vydání nějaké poetické novinky a panu profesorovi se pochlubil. Pan profesor knížku otevřel, usmál se a začal svým posluchačům spatra (!) překládat. Verše francouzské do veršů českých. Je k tomu třeba něco dodávat?!

Budeme-li jakkoli mluvit o Vrchlickém, musíme mít vždy na paměti jak jeho tvůrčí potenci, tak jeho hlubokou všeobecnou (a zejména básnickou) erudici, která poznamenala pozitivně jak nejlepší části jeho tvorby, tak jeho celkový intelektuální profil. Byl to právě on, kdo ještě na konci minulého století prohlásil: *POEZIE BUDOUCNOSTI BUDE TA, DO KTERÉ SE VEJDE VŠECKO. NE JEDNA BYTOST - ALE KAŽDÝ ČLOVĚK, NE JEDEN NÁROD - ALE LIDSTVO.*

A ještě jedna věc je z odkazu Jaroslava Vrchlického vysoce aktuální. Stěžoval-li si on v jedné uvedené ukázce na hektičnost 19. století, co bychom měli říkat my na konci století dvacátého a jak se tedy dnes máme chovat? Ale recept na to je vlastně známý a sám Jaroslav Vrchlický jej dokázal perfektně básnicky zformulovat:

*Být svým! To jádro všeho,
to moudrost nejvyšší,
od lauru sahá dolů
až k cypřiši.
Být svým a nepovolit
a na svém vždycky stát,
když kolem vše se bortí,
se v klidu smát.
A vidět, jak vše splývá
na přelud, hračku, dým -
že pevné jen, co zbývá:
být vždycky svým!*

Jiří Brix

Z nabídky DILIA

Poslední číslo Zpráv Dilia přináší poměrně pestrou nabídku dramatických textů našich i cizích autorů. Posuďte sami, který by byl pro váš soubor nejvhodnější.

Komediální žánr je dnes pro mnohé soubory záchranným pásem divácké přízně. Dilia nabízí hned dva renomované autory frašky - náročnějším jsou určeny **Masopustní šprýmy** norimberského ševce a dramatika **Hanse Sachse**. Výbor pěti kratochvilných příběhů ze života těžší komické situace z osvědčených námětů: žárlivost, nevěra, prostomyslnost představených, vychytralost i hloupost všeho světa. **Nevěsta na márách a spol.** zahrnuje dvě kabaretní hříčky populárního **E. A. Longena**: Už mou milou je o bláznivé svatbě z donucení a Kriminál za svobodu čerpá z dnes opět aktuálního sporu domácího a nájemníků. Oba tituly vyžadují jen komorní obsazení a minimální scénické vybavení.

Tři tituly z nabídky Dilia jsou určeny ženám. **Neproslovené promluvy rozhořčených žen** obsahují deset monologů pro jednu starší a jednu mladší herečku, v nichž se k životním problémům vyjadřují nejrozumnější historické i fiktivní ženské postavy - Klytáimnestra, Sapphó, Petrarkova Laura, manželka J. W. Goetha i matka Ježíše Maria. Monology lze uplatnit i samostatně nebo jako komplexní pohled na ženský osud. Autorkou monologů je německá spisovatelka **Christine Brücknerová**.

Augustina (Velká hysterie) anglické dramatičky a herečky **Anny Furseové** je velkou příležitostí pro mladou herečku, představitelku Augustiny Dubois, která je objektem zkoumání a léčby hysterie.

Američanka **Joyce Carol Oatesová** napsala dvě jednoaktovky, které pod společným názvem **V nejtemnější Americe** vydala Dilia. První z nich sleduje bizarní interview s rodiči syna, obviněného ze znásilnění a zavraždění čtrnáctileté dívky, druhá je sondou do vztahu matky a dcery.

Ze zahraniční produkce stojí za upozornění text **Tadeusze Różewicze Bílé manželství**, jedna z nejskandálnějších her, které kdy spatřily světlo světa, zejména pro svou naprostou otevřenost v oblasti erotiky, dále **Nebezpečné vztahy Christophera Hamptona** na námět slavného románu v dopisech **Choderlose de Laclos**, které donedávna uváděla činohra Národního divadla a které znáte možná z nejnovějšího Formanova filmu Valmont, a do třetice hra **Tankreda Dorsta Fernando Krapp mi napsal**

tenhle dopis, psychologické drama o vztahu nejkrásnější dívky ve městě Julie a podivně zbohatlého Fernanda Krappa. Tuto hru uvádí v současné době Studio Labyrint s pozoruhodnými hereckými výkony Jorgy Kotrbové a Bořivoje Navrátila.

Na závěr ještě dva texty **Eugena Ionesca: Král umírá a Macbeth**, a na úplný konec inspirace opět pro náročné: **Maeterlinckův Modrý pták** - symbolická francouzská pohádka o věčném hledání štěstí.

-rh-

O třech mužích v cimře

V Brně, které ještě před několika lety bylo vyhledávaným centrem experimentálního divadla nejen profesionálního (Husa na provázku, HaDi), ale zejména amatérského (Divadelní studio Josefa Skřivana, Divadlo X, Ochotnický kroužek, Cylindr, Nepojízdná housenka a mnohé další), nachází se dnes tato aktivita ve fázi znatelného útlumu. Platí to zjevně i pro oblast studentské Thálie. Jednou z výjimek, zřejmě potvrzujících pravidlo, je aktivita skupiny, nekonvenčně nazvané „Alibüstycké dyvadlo“. V klubu K 14 při internátě na Klášterské ulici a také ve Studiu Horizont na Lesné vystupuje nyní s původní hrou Marka T. Horoščáka **Tři muži v cimře** (o kryse nemluvě).

Začínající parta několika středoškoláků a vysokoškoláků ve své hodinové aktovce sice tu a tam motivicky nebo citátem naráží na slavný humoristický román Jeroma Klapky Jeroma, avšak text této „něžně cynické konverzační komedie s náznaky absurdity na filozofické téma“ je originální - podobně jako její programový leták k představení. Skrovný děj sleduje večerní epizody ze společného soužití tří pitoreskních přátel - studenta Vavřeny (Tomáš Vedral), který se usilovně připravuje k zítřejší zkoušce a je z učení neustále vytrhován usměvavě pořouchlého pijana Humlíčka (herecky nejzdatnější komediální talent Petr Novák) a nesmělého, černě oděného vousáče Dubského (Jan R. Chlubný), kterému pro změnu v kýženém spánku neustále brání výskyt švábů. Vzájemné vztahy a dobírání povedeného trojlístku přitom mají archaizující patinu dřívějších časů: studenti si důsledně vykají a vystupují s mile obřadnou strojeností, která kontrastuje s momenty banálními (debaty o hubení obtížného hmyzu a posléza vlastně „o ničem“) nebo poněkud odpudivými (pitva umělé krysy). Stylizovaný jazyk dialogů, kdy se nejběžnější společenské fráze rozkošatují (á la „Buď zdrav“ - „Rád bych byl“), užívá knižního lexika a cituje Seneku nebo Morgensterna, vzdáleně upomene na secesně parnasistní hru Stanislava Mráze **Silná v zoologii**, jak ji v režii Jana A. Pitínského souběžně uvádí brněnský Kabinet Múz.

Ve skrovné interiérové výpravě se základním nábytkem a truhlou (nese nápis „Humlíček jest vůl“, který si kvůli pocitu pokory vyrobil sám jmenovaný) režíroval Tři muže v cimře student nástavbové třídy střední knihovnické školy Lukáš Votava. Projevil cit pro zvláštní žánr cimrmanovsky naivní předlohy (a to včetně kostýmních detailů) a vedl své kolegy k tomu, aby jednotlivé postavy brali zcela vážně, bez karikaturního lomu nebo pitvoření i s dobrou kulturou jevištní řeči. Tak vynikla jemná absurdita replik i jejich slovní humor a celé nastudování se udrželo bez vulgarit v mezích vkusu, s vyústěním do antiiluzivního závěru. Herecky spolehlivé inscenaci by ovšem prospěl větší ohled na temporytmus (zejména v rozvleklé expozici) a režijní dohled na to, aby časté příchody a odchody aktérů navozenou souhru příliš netříštily. V daných skromných podmínkách zaslouží však autorská a inscenátorská aktivita „Alibüstyckého dyvadla“ ocenění.

Vít Závodský

LOUPEŽNÍK PO RAKOVNICKU

Divadelní spolek Tyl Rakovník patří k renomovaným souborům, prošlým přísným sítím přehlídek a festivalů. Spolupráce s režisérem Josefem Kettnerem jej před lety přivedla i na Jiráskův Hronov. Po letech se tedy Josef Kettner vrátil, aby navázal na to dobré, co v Rakovníku zanechal. Dramaturgická volba padla na Čapkovu Loupežníka a budiž hned řečeno, že to je věc, za kterou jsem rakovnickým vděčná. V době, kdy řada souborů sází na „lehčí“ žánr s kalkulem divácké atraktivity, volí rakovnický Čapkovu hru o střetu zoufalého mládí s rezignovaným stářím. Má vůbec toto téma co říci dnešní mladé generaci?

Rakovnický jako by si nebyli zcela jisti odpovědí, staví pro své diváky most mezi Čapkovou hrou a dneškem, most hudebního zpracování, jež mění Čapkův text v dnes módní muzikálový žánr. Má to své nesporné výhody, ale i úskalí, jak se ještě ukáže. Leč nepředbíhejme.

Divák, který vstoupí do útulného rakovnického divadélka, vstoupil do lesa. Přeलेze párklád a větví (těm starším to činí trochu obtíže) a narazí na turistický ukazatel k lesní samotě, kte-

rý ho při troše štěstí dovede až do hlediště. Samoučelný nápad? Ne tak docela. Scénografické řešení hostujícího Milana Čecha dovádí „lesní inspiraci“ do důsledků i na jevišti. Nenalezneme tu realisticky prostavěnou vilu se zamřížovanými okny, ale stylizovaný náznak, v němž roli mříží sehrajou dřevěné kůly (jako z krkonošských plání) opřené hustou řadou kolem oken. Jakoby les obstoupil profesorovou vilu nepropustnou mříží samoty. Dva dřevěné ploty (rošty, na jakých se na horách suší seno) po obou stranách jeviště a suchý strom v popředí doplňují jinak prázdnou scénu, svěřenou hercům. Nic tu nehraje zbytečně.

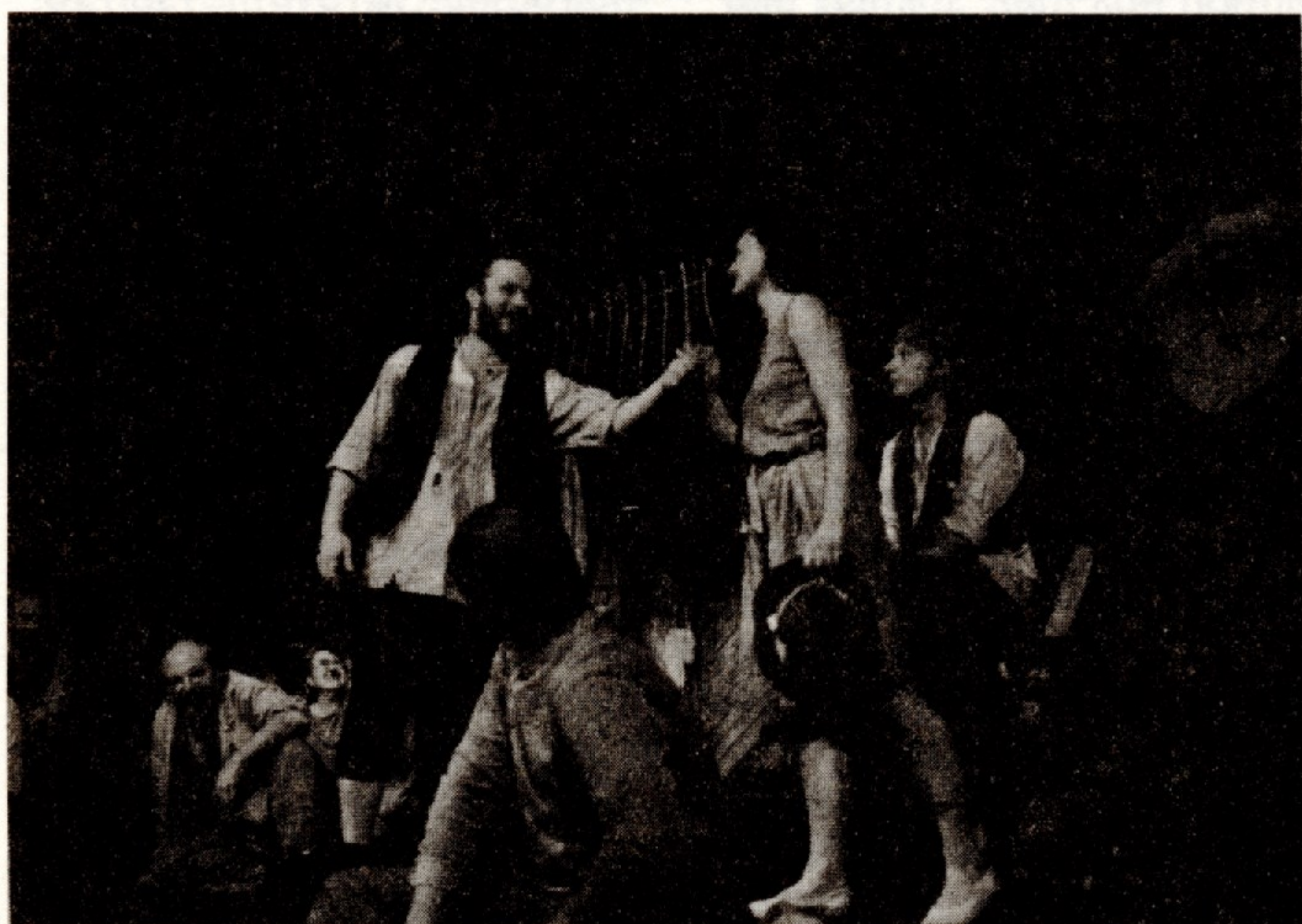
„S kytarou zpívám, jsem komediant a písničkář.“ Na scénu vstupují tři mládenci s kytarami. Okamžitě mě napadne analogie: „Ten příběh, který uslyšíte...“ I tady se zpívá o příběhu. Vzpomínáte? No ano, Starci na chmelu. A skutečně, ti tři se stanou průvodci a glosátory Čapkovy příběhu velmi podobným způsobem. Na scéně se scházejí všichni účinkující, aby během písničky před diváky spolu s kostýmem vzali na sebe role Čapkovy Loupežníka. Ten se vyloupne stejně ne-

nápadně, přiváděn místo Prologem dvěma ze zpěváků. Z předscény téměř semaforické přejdeme světelnou změnou do Čapkovy příběhu. Hraje se bez pauzy téměř dvě čisté hodiny, ale nutno říci, že diváci nedávají najevo únavu. O hercích nemluvě. Rakovnické představení Loupežníka stojí a padá s hereckými výkony. Každý tu má své místo, ale inscenaci drží v rukou ženy. Především dvě - Mimi a Fanka. Viděla jsem listopadovou premiéru, v níž Mimi hrála zkušenější Eva Kodešová (alternuje Libuše Švarcová) a Fanku Alena Mutinská. Mimi Evy Kodešové není naivka a ví to. Pro mne je to příjemné zjištění, příjemnější, než je-li Mimi svěřena mladičké představitelce s minimální hereckou i životní zkušeností. Tahle Mimi už není maminčina hodná holčička, které se posmívá Loupežník, je to žena a ví to. Nevyzná-li se dosud sama v sobě, pak je to proto, že ji rodiče drží v sterilním prostředí, kam skutečný život doléhá jen vzrušující vzpomínkou na útěk sestry Loly. Touží-li tato Mimi po něčem, pak po tom, být vystavena stejné zkoušce jako Lola. Ne pro konkrétní zkušenost, ale pro poznání, zda by obstála. Neví, zda obstojí. Ale ví, že to musí zkusit. Tahle Mimi odhazuje rychle dívčí stud jako něco falešného, co je jí svou strojeností protivné. Tahle Mimi ví, co chce, a zaskočí-li ji něco, pak rychlost a snadnost, s jakou toho lze dosáhnout. V té snadnosti je snad i trochu zklamání a obavy z rozčarování. Ale v prvním dějství je to ještě okouzlení a překotné hledání v sobě samé. „Nedovedla, neuměla, nechtěla...“, opakuje Mimi, jako by zkoušela, co slova znamenají. Brzy se však zorientuje. Zkušenost Evy Kodešové - herecká i lidská - je pro její Mimi velkým vkladem, který herečka dokáže plně zúročit.

Obsazení téže herečky do role Loly jen zvýrazňuje ambivalentní rozpětí této postavy, v níž je obsažená Mimi i Lola, okouzlení i strach ze zklamání.

Fanka Aleny Mutinské má na své straně podobnou výhodu, totiž své nepopíratelné mládí, jímž tahle postava bývá obdařována jen málokdy. Není to hubatá tetka, v níž se teprve v závěru probudí ozvěna citu již pozapomenutého, ale je to ženská, dravá mladá ženská, která se třese na Loupežníka a dostane Šefla. (Čím to jen je, že vždycky sníme o Loupežnících a bereme si Šefly?) Pravda, má ruku pádnou, ale nejen k ráně, taky k pohazení. Její svět se vnímá rukama, a tak jaký div, že se nejen ráda podívá, ale taky si i ráda sáhne. Je to pes, ale ten, co jen štěká a nekouše. A umí se i lísat, ale jen k tomu, ke komu sám chce. A na Loupežníka, jak praví už Prolog, psi přímo letí.

Třetí ženou příběhu je Paní profesorová. Zdeňka Karnoldová působí v této roli velmi kultivovaně, je to pravá dáma, vyrovnaná a tak trochu staropanensky zatrpklá. V jejím povzdechu: „Bože, je to s těmi dětmi kříž!“ čtu sice obavu o Mimi, ale zároveň i zjištění, že pečoval-li někdy někdo o Mimi, převinoval jí plenky a huboval ji, byla to spíše Fanka než ona. A chápu, proč Lola utekla z domu. Její hořce shovívavý úsměšek usazený na tváři ve chvíli vzpomínky na mládí ji ospravedlňuje v očích publika, její příklon k Loupežníkovi je víc aktem slabošské povahy než vzpoury. V Profesorovi Františka Svíbkova nenachází vždy patřičnou hereckou oporu, snad i vinou nešťastného aranžmá hraje Profesor téměř všechny své klíčové scény zády k partnerovi (což platí nejen o Profesorové, ale i o Loupežníkovi). Víc mluví slova, než jedná. A tak dochází k poněkud nešťastné situaci, kdy divák má pocit, jako by každý hrál na svém vlastním poli. A co víc, jako by se občas neposlouchali, jejich



DS Tyl Rakovník, K. Čapek: Loupežník, Josef Volentič (Loupežník), Eva Kodešová (Mimi) + ostatní, foto: J. Chlum

repliky působí příliš připraveně. Zbavují tak sebe (i diváky) vzrušujícího momentu objevování věcí teď a tady, před očima diváka. A přece má Profesor jeden nezapomenutelný moment, kdy prolomí škrabošku morálkou sešňorovaného šosáka a usměje se na Lolino dítě.

A nezapomeňme na titulní postavu. Josef Volentič (alternuje Luboš Vondříček) není pro Loupežníka vybaven líbivým zjevem ani podmanivým hlasem. Má něco mnohem důležitějšího - je divákům sympatický. Má poctivé oči a rošťácké chování. Je fanfarón, šašek, komediant, ochotný udělat si legraci ze všeho, včetně sebe. Není vážný, vytýká mu Profesor. A přece je svým okolím přijímám vážněji než škrobený intelektuál. Pluje po jevišti, hlavu v oblacích. A spolu s Mimi a Fankou mu podléhají i diváci. Odchází-li, pronásledován Profesorovým varováním, že vrátí-li se, bude už stejný jako on, málokdo tomu uvěří. A v tom je naděje. Pro Mimi, pro Čapka, pro nás. Že ne všichni Loupežníci se promění v Profesory.

Zbývá zmínit se o ostatních postavách - Cikánka Markéty Šikové (alternuje Miroslava Šiková) sází víc na komiku než na přesvědčivost a uhrančivost. Je odkoukaná z rakovnického předměstí, ukřičená a rozmáchlá v gestu, ale oč víc smíchu v publiku vzbuzuje, o to víc se připravuje o Čapkem vložené tajemství. Myslivec Jiřího Suka (alternuje Pavel Stec) je dobře postavená figurka, horlivý, rozčepeřený, ale neškodný zamilovaný ťulpas. A konečně Šefl Ladislava Zelinky, rozšafný, trochu poťouchlý strejc, který přeje Profesorovým ten malér s Loupežníkem, s nímž se rád napije, ale jen tak, aby nenaštal Fanku.

Rakovnického Loupežníka provázejí písničky (hudba i texty Josef Horáček j. h.), které na jedné straně ruší kouzlo jeviště a dopřávají divákovi krátký od-

dech návratem všech účinkujících na scénu, na straně druhé komentují a rozvádějí právě sehrané situace. Nic proti té první funkci, ta druhá mi připadá často nadbytečná a slova, jimiž se tak děje (necht' mi autor promine!), místy i dost plytká. Mám pocit, že by rakovnickí dokázali sehrát Loupežníka i bez této berličky, aniž by ztratili divákovu pozornost. Na to jsou dost dobří herci. Nicméně, písničky jsou hledištěm přijímány většinou příznivě, takže pro mnohé plní svou funkci. Ještě jedna výtka - jejich choreografické ztvárnění nehýří invencí, - až se mi nechce věřit, že jeho autorem je hostující Jan Klár.

Spoluautor dramaturgické úpravy František Skřípek píše v programu (mimo chodem velmi pěkně vybaveném): „Přáli bychom si, aby se příběh Mimi a Loupežníka, vášnivý výkřik mlá-



DS Tyl Rakovnick, K. Čapek: Loupežník, Zdeňka Karnoldová (Paní profesorová), František Švábek (Profesor), foto: J. Chlum

dí osvobozeného z vězení, zařal do duší mladých lidí a ty starší nakazil pochopením a tolerancí, aby všichni uprostřed šalebného českého lesa na chvíli zapomněli

na divoce se valící současnost.“

Mám pocit, že se to rakovnickým podařilo.

R. Hrdinová

Česká sekce AITA/IATA ustavena

V červnu 1992 byla zatím jako součást čs. střediska mezinárodní nevládní organizace amatérského divadla AITA/IATA ustavena česká sekce. Svým posláním přesahuje činnost této organizace, neboť všem členům jde zejména o rovnoprávnou přátelskou spolupráci v oblasti mezinárodních styků amatérského divadla. K tomu chce Česká sekce koordinovat aktivity svých členů, pečovat o šíření zahraničních zkušeností a inspirací, propagovat české amatérské divadlo v zahraničí a podílet se na zprostředkování kontaktů. Spolupráci chce nabídnout českým národním střediskům dalších mezinárodních organizací např. UNIMA, ASSITEJ.

Česká sekce sdružuje organizace a kolektivní iniciativy s právní subjektivitou zastupující amatérské divadelníky nebo působící v oblasti dramatické výchovy a pracoviště, která poskytují amatérskému divadlu odborné služby. Není rozhodující, kdo tyto organizace zřizuje. Stanovy sekce hovoří o dvojím členství. Řádnými členy mohou být pouze subjekty organizačně působící po celém území republiky. Všichni členové mají právo na informace, podílet se na rozhodování a na zastupování sekce. Hlasovací právo mají pouze řádní členové. Povinností členů je podílet

se na činnosti, informovat o svých mezinárodních aktivitách a dát k dispozici odborné výsledky svých mezinárodních kontaktů. Řádní členové jsou dále povinni podílet se na úhradě členského příspěvku, případně na finančním zabezpečení provozu sekretariátu a samozřejmě koordinovat své akce s dalšími partnery. Členství vzniká přihláškou předloženou sekretariátu a o přijetí rozhodne plenum sekce. Zaniká odhlášením nebo zrušením.

Organizační strukturu sekce tvoří plenum jako její nejvyšší orgán, rozšířené plenum, kde na rozdíl od pléna jsou i přidružení členové a sekretariát. Rozhodovací právo ve všech otázkách má plenum sekce. Rozhodnutí jsou přijímána hlasováním, přičemž všichni členové jsou si rovni. V čele sekce stojí předseda a jeho zástupce místopředseda, určení buď dohodou všech zúčastněných nebo tajnou volbou. Řádní členové sekce se ve funkcích střídají vždy po jednom roce, pokud se nedohodnou jinak. Zakládající členové České sekce, tj. Svaz českých divadelních ochotníků, Asociace divadelních amatérů, Sdružení pro tvořivou dramaturgii, Tatramani Soudoměřice, ARTAMA se na zasedání pléna v září t.r. dohodli na předsedkyni paní Lence Láznovské, tajemnici pracoviště

ARTAMA a na místopředsedu panu Josefu Doležalovi, předsedovi SČDO. Funkcí sekretariátu byla pověřena ARTAMA.

Sekce na svých zatím třech zasedáních projednala účast českých amatérských divadel na festivalech ve Schwedtu a Monaku, jmenovala zástupce na konferenci o dětském divadle v Lingenu, na fóru „Amatérské divadlo v Evropě“, v Berlíně, sympoziu „Amatérské divadlo v postkomunistické východní Evropě“ ve Schwedtu. V říjnu 1992 přivítala prezidenta AITA/IATA Hughu Lovegrova a generální tajemnici paní Prue Kitching. Generalitu AITA/IATA zástupci všech subjektů, členů sekce, informovali o vývojových trendech v oblasti amatérského divadla v ČR o strukturálních změnách v organizaci amatérského divadla.

Za svůj velmi podstatný úkol v roce 1993 pokládá sekce aktivnější přijímání zahraničních souborů u nás a pořádání mezinárodních akcí. Jednou z nich by mohla být mezinárodní dílna dětského divadla a dramatické výchovy v Prachaticích pod patronací Evropského centra pro amatérské divadlo v Lingenu. Výhledově se uvažuje o možnosti věnovat jeden ročník Jiráskova Hronova mezinárodnímu festivalu AITA/IATA.

Lenka Láznovská

Odešel Jan Kopecký



Prof. Jan Kopecký s prof. Františkem Černým na katedře divadelní a filmové vědy FFUK, foto: J. Herman

Pár dní před vánocemi, v neděli 20. prosince 1992, podlehl vysilujícímu boji se zákeřnou chorobou **prof. PhDr. Jan Kopecký, DrSc.** Jen málo osobností zasáhlo svým vlivem do českého i světového divadla tak výrazně jako právě on. Byl dlouholetým pedagogem AMU i katedry teorie a dějin divadla FF UK a vychoval desítky studentů, jimž předal svou posedlost divadlem. Byl rovněž vynikajícím kritikem, ať již v mládí jako redaktor *Studentského časopisu* nebo ve své vrcholné éře jako šéfredaktor *Divadelních novin*. A byl i praktickým divadelníkem, dramaturgem, autorem, překladatelem a upravovatelem dramatických textů. K jeho největším láskám patřilo české lidové divadlo a je přímo symbolické, že ve dnech, kdy nás opustil, hrálo několik profesionálních i amatérských souborů jeho *Komedii o hvězdě*. Měl z toho radost a pečlivě shromažďoval všechny zprávy o inscenacích. Miloval amatérské divadlo pro jeho nezištný, náruživý a objevitelský duch a neváhal vydat se za ním i do těch nejmenších městeček a vsí. Měl rád mládí a stranil všemu novému, mladému a odvážnému. Když se v roce 1990 vrátil po nuceném dvacetiletém odmlčení ke své pedagogické práci, našli v něm noví studenti opět strhujícího přednášeče, badatele a nadšeného objevovatele kouzelného světa divadelní historie i současnosti. Bohužel, bylo mu dopřáno jen málo času k tomu, co všechno ještě chtěl povědět a udělat. Do posledních chvil svého zápasu o život neztratil kontakt s přáteli, studenty, vděčně přijímal všechny zprávy o tom, jak se daří i nedaří českému divadlu.

Profesor Jan Kopecký žil život plný a bohatý. Zanechal řadu významných teatrologických publikací, studií i her. A přece toho ještě tolik neřekl a nedokončil. Lidé jako on odcházejí vždycky předčasně.

Jeho žáci, následovníci, teoretici i praktičtí divadelníci se sklánějí s úctou a láskou před jeho odkazem.

-rh-

Král Lear Sergeje Ženovače

Tak lze v trendu uplynulé moskevské divadelné sezóny nazvat inscenaci, uvedenou na scéně Divadla na Malé Bronné skupinou mladých herců, kteří se, vedeni svým vrstevníkem režisérem Sergejem Ženovačem, připojili k původnímu souboru divadla. V téže době se v Moskvě zformovaly dva další nové kolektivy: „Artěl Artistov“ pod vedením Sergeje Jurského a „Antepriza Olega Borisova“. Obajmenovaní lídři zářili řadu let na jevišti slavného leningradského BDT ... Aktéry inscenace *Král Lear* možno po právu označit jako „Artěl Artistov“ pod vedením Sergeje Ženovače.

Je tu však rozdíl, a nemalý.

V programu k inscenaci *Člověk ve futrálu* (podle povídky A. P. Čechova), uvedené souborem „Antepriza“ v režii Jurie Borisova, se Oleg Borisov obrací k divákům se slovy: „Naše nová inscenace je věnována Čechovovi ... K účasti jsme přizvali jednoho tanečníka a čtyři hudebníky, kteří tvoří živý, svým složením nezvyklý orchestr ... Pomáhám, seč mohu, těm mladým při zvládání hereckého řemesla a oni zase učí mne trochu muzicírovat ...“

Všechno je pravda, jenom není zatím jasné, k čemu je onomu orchestru zapotřebí divák ...

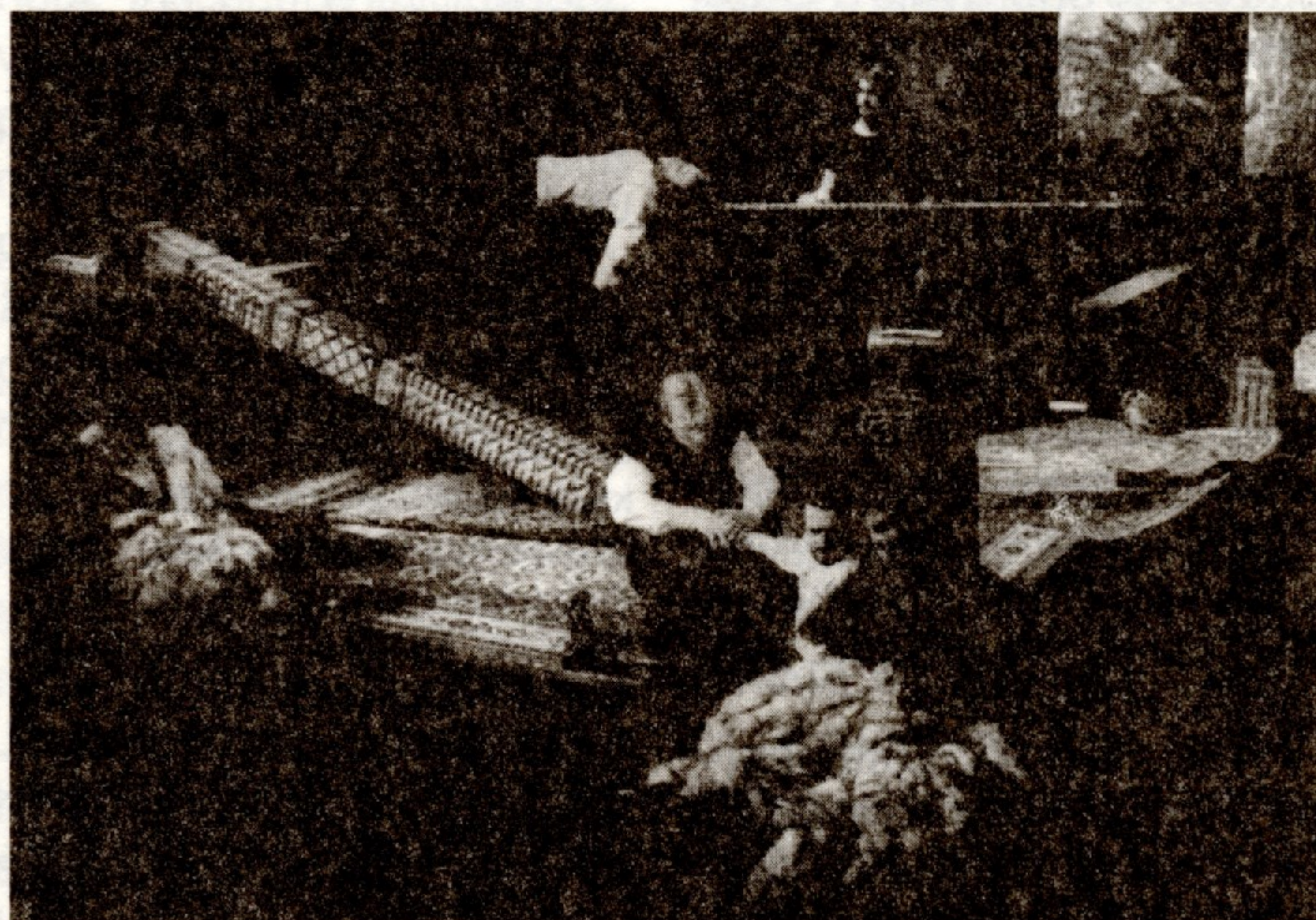
Mezi obrovitými futrály na hudební nástroje se jako mezi hřbitovními náhrobkami pohybuje skvělý herec Oleg Borisov. Velmi dobře hrají hudebníci. Velmi dobře předvádí své moderní baletní kreace tanečníci. Aranžmá nepostrádá režijní invenci. Jen inscenace se, žel nekoná. Jsou tu jednotlivé komponenty, je tu jedinečný herec Oleg Borisov se smyčcem v ruce. A člověk si jen přeje, aby ho odložil ... I když, kdož ví? Třebas nastane okamžik, kdy umělecká idea, která jistě ne náhodně spojila účastníky inscenace, spojí také jeviště s hledištěm. Zatím se prezentuje experiment, který si vystačí beze svědků.

Král Lear v sobě nese, navzdory rozporuplnému kritickému ohlasu, hlubokou estetickou a etickou ideu; ačkoli ji Ženovač umísťující diváky v počtu osmdesáti přímo na jeviště, zjevně nehodlá hlásat celému světu. Studiová atmosféra,

vnitřní koncentrace, uvolnění duchovní potence každého z herců vzbuzuje v divácích intenzivní potřebu sounáležitosti. - Přítomnost diváků na scéně v Anglii v dobách Shakespearových dozajista nebyla (jak dosvědčují znalci) aristokratickou výsadou, nýbrž aktem spoluúčasti, sounáležitosti, projevem vzájemné tvořivosti.

Král Lear je truchlivý příběh o lidském životě. Slovy Bělinského: „Jste to vy, jsem to já, je to každý z nás - více či méně, ve vysokém nebo nízkém, rozhodně však ve strastiplném a žalostném smyslu.“

Vyřezávané dubové trámy s archaickým ornamentem vytyčují nevelký čtverec scény, uvnitř kterého se odehrává děj tragédie. Je to ring, popraviště i obytná buňka lidí naší planety počínaje dávnověkem. Lidé jsou docela obyčejní ve svém chování, způsobu komunikace, v reakcích. Jen oblečení jsou všichni v drahých kožešinách. Jak docílí režisér tak dokonalé, vnitřně harmonické herecké souhry, když estetické normy zjevně nejsou vneseny z vnějšku, nejsou do detailu promyšleny, nýbrž jsou organickou součástí každého z herců, zůstává záhadou. Překlad Shakespearovy tragédie, vytvořený O. Sorokou před deseti lety, umožňuje hercům vyjít význam každého slova, jako by se rodilo v tuto chvíli na této scéně. Odtud ta podmanivost vnitřní svobody a vztahů postav, z nichž každá přesně respektuje svoji partituru. Určující tón udává všemu Sergej Kačanov v roli Leara. Není tyran, a už vůbec ne žalostný stařec. Jen dospěl k přesvědčení, že ví, jak jednat - v malém i ve velkém. Stržen svojí ideou, celý zářící a nadšený ohlašuje hlasem plným dychtivosti nové pořádky. Kordelii (O. Vedernikovová) nezavrhuje v záchvatu hněvu, ale jako ideového odpůrce. Lear není schopen naslouchat námitkám - v malém ani ve velkém. Proto je jeho prozření tak tragické. Sevřen pancířem z proutí, podobný Ofélii, s žalostným nářkem rozdává větévky divákům. Kentův (S. Batalov) a Bláznův (J. Dvoržeckij) soucit neulehčuje jeho břímě. Přijímá je na sebe hrabě Gloster. V podání herce B. Ivanova si projde svoji Golgotu od pochopení dřív-



W. Shakespeare: *Král Lear*, Divadlo na Malé Bronné, režie, S. Ženovač, foto archiv

ve netušených hodnot až k otevřenému odporu vůči zlu. Nejaktivnějším nositelem zla je v Zenočově inscenaci Glosterův levočoch Edmund (S. Taramajev). Pragmatická a agilní Regan (N. Markina) a přecitlivělá Goneril (I. Rozanovová) spíše jen přihrávají zlatovlasému démonovi. Herec mimořádného temperamentu, vnitřního dynamismu a pohybové výraznosti inspiruje armádu sobě podobných. Rozsévaje kolem sebe smrt zapomene, že i on je smrtelný. Coś jako náznak pokání zazní v Edmundově pokusu odvrátit ve své poslední hodině Learovu smrt.

Téma pokání je leitmotivem polyfonické inscenace. Nejpronikavěji zní ve finále. Pln péče opírá Lear dokonavší Kordélii o svislý dřevěný sloupek, pokouší se usadit ji pohodlněji, starostlivě zvedá její vždy znovu klesající hlavu, chce, aby působila jako za živa. Usedá proti ní, s napětím sleduje nehybnou dceru ... Pak znovu a znovu s jakýmsi hořkým údivem navrácí neposlušnou hlavu do původní polohy ... dokud neopustí život on sám, aby tak završil tragédii vlastního experimentu.

Larisa Solnceva
překlad: Vlasta Smoláková

Divadelní schůzky na „Větrově“

(Ještě jeden pohled do Vysokého nad Jizerou)

Celkem po čtyřech kroutících se horských silničkách a nepočítaně chodnících položených a vyšlapaných v horských stráních, musíte se doslova vyšplhat do nadmořské výšky sedmi set metrů, aby vás mohl přivítat pohled do krajiny, jaký jinde nenaleznete. Je do něho zasazeno celé panoráma protáhlého hřebene Krkonoš, kousek od něho možná rozeznáte poklidné Jizerské hory a před nimi jaksi vysunutý do kraje dominantní Ještěd, naproti němu možná poznáte i stále romantický Český ráj s nezaměnitelnou siluetou Trosek a za jasného počasí v dálce se ještě rýsující Bezděz a dost možná i další měkká silueta Českého středohoří. To bývá často, kdy zde vládne inverze, údolí jsou pod mraky a v mlze, nad hladinou nízkých mraků leží tahle plastická mapa. A vy stojíte v městečku zvaném Vysoké nad Jizerou, od vydání románu K. V. Raise „Zapadlí vlastenci“ přezdívaného na „Větrov“.

V posledních letech v každém podzimu, sjíždějí se sem amatérské divadelní soubory z Čech a Moravy na tradiční podzimní divadelní přehlídku amatérského divadla. Mezi 9. a 17. říjnem zde byli již po dvacáté třetí, hostí je divadlo KRAKONOS stejnojmenného vysockého divadelního souboru na přehlídce zvané Krakonošův divadelní podzim.

Každý den se před tímto divadlem slavnostně vítají jednotlivé soubory na národní přehlídce venkovských divadelních souborů. Každý rok se sem denně sjíždějí přátelé amatérského divadla z obcí blízkých i vzdálených za divadlem, ale i za onou zcela nenapodobitelnou atmosférou, která zde vládne a do které zcela samozřejmě patří, jak

ono vítání hostů bájným vládcem hor Krakonošem na balkoně nad vchodem do divadla, fanfáry, ale třeba i tance vysockého dorostu (oněch známých Vrabčáků), i ony kouzelné poudačky v „kerkonošskom“ nářečí stejně jako závěrečný bál SEJKORAK, pojmenovaný docela prostě podle místních bramboráků, zvaných „sejkorky“.

Zúčastnit se ve Vysokém nad Jizerou třeba i jen jediného uvítání divadelního souboru před budovou Krakonošova divadla anebo zhlédnout třeba také jen jedno jediné představení v sále vyprodaného divadla, to znamená potopit se zcela do zdejší kouzelné atmosféry, pochopit principy, na kterých amatérské divadlo má stále dostatek živné půdy, avšak také poznat i onu u nás pomalu ale jistě znovuožívající potřebu sounáležitosti amatérského divadla s obcí, ve které pracuje a tvoří. Právě tady máte možnost poznat zblízka lidi, kteří i dnes pro amatérské divadlo žijí a o nichž se říká, že by za tento druh divadla dali vše, ba i život. A již vůbec nemusíte věřit vysockým, že ti, kdož se sem do městečka i do divadla neustále vracejí, to dělají jenom proto, že podle místního zvyku obešli třikrát místní kostel.

Při takovéto návštěvě amatérského divadla Krakonoš se ve Vysokém nad Jizerou můžete třeba i dozvědět skutečnosti další a také převelice zajímavé. Třeba i to, že soubor Krakonoš existuje již přes 205 let a je tedy i nejstarším amatérským divadelním souborem v Čechách, anebo to, že byl i prvním souborem v naší republice, který se hned v roce 1990 vrátil v nových podmínkách ke své spolkové činnosti a že jeho stanovy dokonce byly



Vítání DS z Ořechova před divadlem Krakonoš, foto: M. Voděra

i velice dobrým vzorem a příkladem pro podobné soubory a další u nás.

Zajímavou skutečností je, že soubor má i vlastní divadelní budovu, k níž základní kámen byl položen v sousedství kostela 31. května 1925, ale v témže roce při oslavách 28. října ve výroční den vzniku Československé republiky se zde již hrálo. Je i dnes jaksi samozřejmé, že divadlo tak jako spolek sám dostalo jméno Krakonoš. Zajímavé je, že divadlo jako takové po celou dobu své existence patřilo divadelnímu spolku.

Dnes činnost spolku řídí třínáctičlenný výbor (samozřejmě že volený valnou hromadou) a jeho předsedou a současně i skutečnou duší spolku i divadla je Josef Hejral. Pokud se ale zajímáte o to, jak dnes spolek, ale hlavně divadlo přežívá dnešní dobu kultury zatím (a zvláště té amatérské) nepřijíci, můžete se dozvědět, že to jsou třeba různí sponzoři, ale i město, kteří vypomohou.

Ale je zde i další zajímavá cesta, jak zvýšit rozpočet. Spolek zájemcům nabízí například dosti u nás zatím neobvyklou možnost stát se zakládajícím

členem spolku Krakonoš. V praxi to ale znamená minimální příspěvek jedno sto korun, vyšším se samozřejmě meze nekladou. Zato ale každý takovýto zakládající člen dostane při této příležitosti Pamětní list a navíc je jeho jméno zapsáno i do tak zvané Zlaté knihy Krakonoše. Je dobře, že je možné i konstatovat, že takovýchto zakládajících členů Krakonoše je již kolem stopadesátky a že jsou mezi nimi jména mnohých známých osobností, ale také i řada amatérských divadelních souborů z naší republiky, samozřejmě převážně těch, které do Vysokého nad Jizerou přijíždějí na ony vzpomínané podzimní národní divadelní přehlídky. Zajímavá je ale také skutečnost, že finanční příspěvky od těchto zakládajících členů jsou trvale spolkem uloženy v bance a soubor zde disponuje pouze s úroky z uložené částky. K tomu je možno ještě doložit, že členů spolku, kteří přispívají každoročním vkladem, je kolem stovky, ale je zajímavé, že skutečné práci v souboru, tedy hraní divadla se věnuje asi padesátka členů. V roce 1992 nastudovali hru A. Procházky

„Klíče na neděli“, se kterou se Krakonoš zúčastnil na jubilejního 25. ročníku Týnišťského divadelního podzimu v Týništi nad Orlicí a samozřejmě i vlastní divadelní přehlídce ve Vysokém nad Jizerou.

Při zavítání do divadla Krakonoš ve Vysokém nad Jizerou na Semilsku je možno získat i další zajímavé informace i o plánech tohoto poměrně velkého kulturního spolku. Například se zde prý zcela reálně uvažuje, budou-li k tomu příja-

telné finanční podmínky a situace, o zajímavém kulturním projektu. Tento kraj Raisových Zapadlých vlastenců, tedy Vysocko konkrétně, je jak se říká krajem lidového divadla, možná i bez nadsazení jeho kolébku. To se zde kdysi hrávalo v několika desítkách míst. Pokud blíže znáte místní poměry, pak asi víte, že právě soubor Krakonoš se hlavně v posledních letech ke starým lidovým hrám neustále vrací a s úspěchem je také i uvádí.

Takže snad je možno již i mluvit o tom, že právě zde by mohl vzniknout dokonce mezinárodní festival lidových her. Ty hry by zde opět hrály amatérské divadelní soubory dnes již z celé České republiky a dost možná i ze Slovenské republiky (bude-li zde zájem) a na takový festival lidových her by zcela jistě rádi přijali pozvání i teoretici, naši i z evropských zemí, prostě odborníci, kteří se lidovým divadlem ve svých zemích zabývají.

Je jasné, že jde o plány odvažné, zvláště v této dnešní době, ale při využití všech podmínek s nadějí na realizovatelnost. V čemž Krakonoš v onom vysokém „Větrově“ držím i já všechny palce. A říkám si, kde jinde, než právě ve Vysokém nad Jizerou mohla tato odvážná myšlenka vzniknout a kde jinde také by se měla realizovat než právě zde.

Miroslav Voděra

Eugenio Barba: Třetí divadlo - Náš odkaz nám samým

Předkládám vám text Eugenia Barby, zakladatele a tvůrce souboru Odin Teatret a jednoho z vůdčích osobností Mezinárodní školy divadelní antropologie. Jeho práce byly vždy doprovázeny originálními teoretickými statěmi. Jednu z nich převzatou z britského divadelního čtvrtletníku New Theatre Quarterly č. 29 vydaného na jaře 1992 jsem vybral čtenářům Alternativního divadla coby své osobní přání k Novému roku. Doufám, že i pro vás bude Barbův text inspirativní a dodá vám sílu a energii do divadelního snažení nejen v roce 1993.

Vladimír Hulec

Třetí divadlo navrhuje způsob ztvárnění našich „proč“? Není to divadelní styl ani seskupení souborů, tím méně hnutí či mezinárodní sdružení, ani to není škola, estetika nebo technika. Dokonce ani žádný z „nových trendů“, které spojujeme se sedmdesátými lety. Ať již kritici a historikové umění pohlíží na třetí divadlo se zájmem a nadšením, nebo se rozhodnou je zcela opomíjet, třetí divadlo existuje. Jméno bylo vymyšleno nedávno, nicméně stav, který označuje, zdaleka není nový.

Louis Jouvet prohlásil jednou něco, co vyznělo jako záhada. „Existuje náš vlastní odkaz nám samým.“ Z toho vyplývá mnoho zásadních otázek. „Je odkaz, který jsem sám vytvořil, ještě v mých rukou? Dokážu stále rozpoznat jeho smysl, nebo jej již zakalil běh času, praktické provozování ře-

mesla či návrat k stabilizovanému středu planety Divadlo?“

Tyto zásady a tyto otázky se vztahují k třetímu divadlu. Přímo se dá říct, že třetím divadlem jsou. Jsou výrazem všeho, co uniká zemské přitažlivosti a odmítá být zploštěno, jinými slovy, jsou přítomnosti Saturnovy.

Síla, která vykojuje, někdy tvoří cosi, co se jeví jako moudrost. „Dělat divadlo již postrádá veškerý smysl,“ tvrdí někteří, zejména žijí-li v onom druhořadém luxusním hotelu zvaném Evropa a po letech práce se rozhlédnou kolem a ze všech stran uvidí jen lhostejnost. Daleko, často až v zámoří, jiní, jim podobní, ale žijící v naprosto odlišných podmínkách, pociťují občas pochybnosti nad svým odhodláním, které je nutné k tomu, aby se věnovali divadlu. Vidí, jak nepatrný vliv má divadlo na společenskou realitu, která hrozí úpadkem směrem k barbarství.

„Divadlo již postrádá veškerý smysl.“ Kdo by si troufal zastávat opačný názor?

Právě to je „démon pravého poledne“. Dávné národy tak popisovaly okamžik zmatení, který doprovází dosažení zralosti a jasu. Přesně v době, kdy Slunce dosáhne nejvyššího bodu své dráhy a zalije vše ostrým světlem, mívá člověk pocit vlastní nemístnosti. Odkaz původních rozhodnutí, která učinil, se mu nyní zdá být beze smyslu. Jako kdyby ten momentálně přítomný stav zničil všechny jiné systémy hodnot. Za stará tvrdili, že prochází-li kolem démon pravého poledne, cítí mnich, že jeho poslání ztrácí veškerý smysl, rytíř sní o pluhu, rolník touží po kočovném vojenském životě.

Řekové to vše nazývali jménem boha: Pan, „vše“ spojeno v jedno, nerozlišitelná celistvost. Jednota, ale též směsice prvků. Pan se projevoval oním neopodstatněným strachem, který sevře srdce osamělého poutníka. Druhou tváří to-

hoto démona pravého poledne byla velkolepá, nezčeřená radost v okamžiku splnutí člověka se světem zvířat a rostlin.

Kdo by si troufl tvrdit, že akt divadelní tvorby má sám o sobě nějaký smysl? Někdy se nám zdá, že veškerý smysl skutečného divadla se již vyčerpal a zanechal za sebou pouze vyprahlé kamení a bahno. Někdy smysl snad kdysi mělo, předtím než průmyslová výroba inscenací, masová kultura a nové mýty mladší generace oloupily provozování divadla o jeho oprávněnost a účinnost. Tyto historické posuny jsou významnější než naše. Proto propadáme pochybnostem, proto se zdá, že nedokážeme znovu uchopit motivaci, která v počátcích naší práce nás hnala vpřed.

Možná jsme byli v té první fázi příliš idealističtí. Nyní se cítíme zralejší, ale též vyprahlejší a občas zklamání. Právě to je v okamžiku, kdy jsme nejvíce nakloněni podlehnout klamu, preludu, podle něhož věci a činy nabývají vlastního smyslu a jejich význam roste a klesá v závislosti na vnějších okolnostech, aniž bychom si toho téměř povšimli.

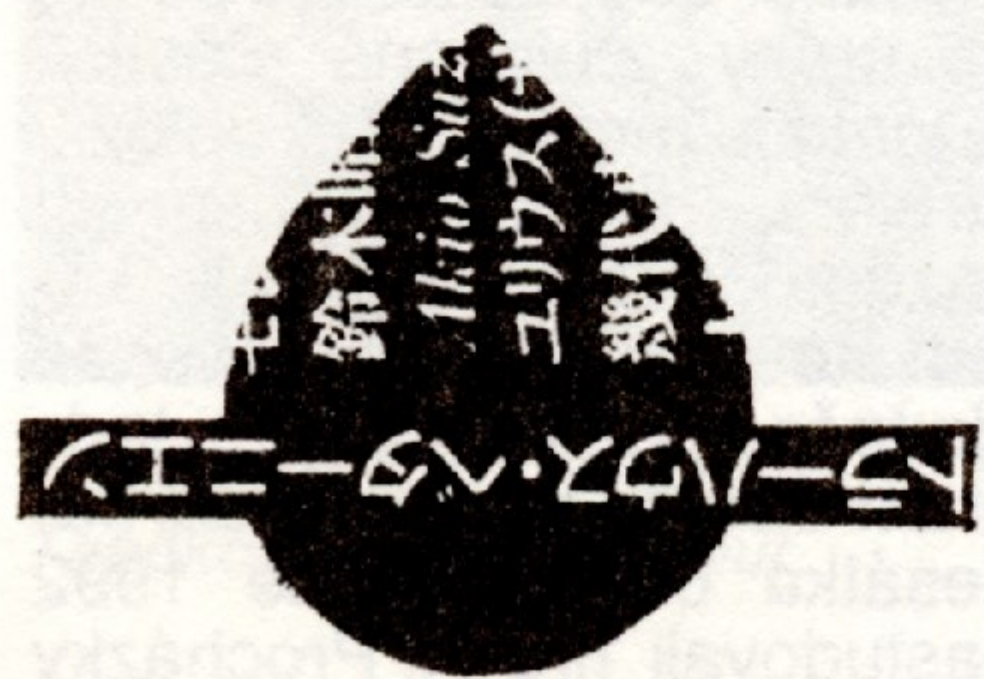
Nám přísluší jen činy, nikoli jejich důsledky. Důsledky odvozují svůj smysl z okolností, doby, diváků a jejich paměti. Nejsme schopni rozpoznat smysl našich představ, ani sdělení, která ponesou. Někdy Dějiny s velkým D samy spředou vnitřní smysl, který možná vyvolaly výsledky divadelní práce. Slovskij vypráví o amatérském představení pro vojáky za ruskou frontovou linií během první světové války. Jednalo se o inscenaci Čechovovy „Nabídky k sňatku“, satirického skeče bez jakýchkoli podvratných cílů. Avšak v závěru, kdy protagonista prchá z vulgární a tyranské domácnosti své nastávající, všichni vojáci v hledišti, jako by se jim náhle otevřely oči, vstali a zběhli z vojska. Jan Kott vypráví,

jak v době, kdy zprávy o událostech Dvacátého sjezdu KSSS postupně pronikaly do Varšavy, daly tyto události výraznou aktuálnost tomu, o se do té doby zdálo být pouhou experimentální avantgardní hrou. Čekání na Godotu získalo náhle alegorický a politický obsah. Tatáž hra byla pro obyvatele sanquentinské věznice syrový realismus. To jsou jistě mimořádné příklady, téměř podobenství. Skutečnost se skládá z jemných nuancí. Podobenství slouží k tomu, aby nám připomněla abstraktní hodnoty, které mohou být určující pro naše postoje. Tedy následky naší divadelní práce nám nepřísluší. Pouze ona činnost sama. Je naší chybou, ztrácí-li naše divadelní tvorba v našich očích svůj smysl.

Bylo by bláznovství, nechat se odradit něčím, co je zřejmé již téměř století: divadlo je umělecký obor, který hledá svůj smysl. Je samo o sobě archeologickou památkou jiné doby. Do těchto archeologických nálezů, které pozbyly svou bezprostřední užitečnost, vkládáme hodnoty, které se s časy mění. Můžeme přijmout hodnoty přítomné v duchu doby a kultury, v níž žijeme. Nebo můžeme žít jako vydědenci a objevit svůj odkaz sami. Můžeme tvrdit, že nejsme dědici „Velké tradice“, ale že existuje náš „odkaz nám samým“.

Někteří lidé, zmiňují-li se o třetím divadle, mají na mysli jakýsi okraj, něco na samé hranici, výsledek dobrovolného rozhodnutí či nespravedlivé diskriminace. To však není to, co je pro třetí divadlo určující, přestože to občas silně zatěžuje naši zkušenost. Bez odkazu není jen neprávem (či právem) vyděděné dítě, ale i cizinec s holýma rukama.

Když Jouvet mluvil o našem odkazu nám samým, shrnul smysl mnoha příběhů, které změnily ducha divadla dvacátého století. Byly to příběhy lidí, ne institucí. Byly to



příběhy cizinců v divadle. Kdo jsou ti cizinci a co znamená, řekneme-li o nich, že mají holé ruce?

Znovu a znovu se v našich písemných pracích objevují jména „mistrů“ a „otců zakladatelů“, jako Craig, Stanislavskij, Copeau, Brecht, Artaud, Mejerhold, Beck a pár dalších. Z žijících se neustále vyskytuje jméno Grotowski. Často neprávem opomíjíme jména jako Joan Littlewoodová, či jména těch, kteří otevřeli nové směry divadla na jižní polokouli: Athualpa del Cioppo, či Enrique Bonaventura, Vincente Revuelta nebo Santiago García.

Jsou to umělci, jejichž představení se nesmazatelně vryla do paměti těch, kteří je zhlédli. Jsou původními teoretiky a strategy divadla. Avšak kořeny jejich síly tkví mimo divadlo: všichni do něj vstoupili s tím, že s sebou vnášeli svou osobní „touhu“, kterou přetvářeli jako novou oblast ztracenou v duchovní zemi, ohroženou či hroící a pro každého z nich jinou: náboženství, anarchii, revoluci, dobu „nového člověka“, nesrozumitelnou, leč neúnavnou osobní vzpou-ru.

Aby objevili smysl svého vlastního odkazu sobě samým, soustředili se každý z nich na určité prvky jevištní práce, přičemž ostatní ponechali stranou. Dávali přednost práci směřující do hloubky jedné oblasti před klouzáním po celém povrchu.

Pohlédneme-li na jejich životní příběhy nepředpojatýma očima a bez onoho modlářství, jemuž se těšívali „velcí“, zjistíme, že všichni „velcí“ pracovali s jistým handicapem. Nedostávalo se jim prostředků, kterým se těšili ti, z nichž se stávají oblíbení synové své doby. Některé z těch handicapů zůstávají zastřeny prachem minulosti, jiné vycházejí najevo obzvláště jasně: Stanislavskému se nepodařilo akceptovat sebe sama jako herce, Artaud nedokázal zhmotnit své vize, Brecht se nemohl zbavit své ortodoxie, ani se s ní ve svém umění naplněném individualismem a anarchií vyrovnal.

Tím, že svou „naléhavou potřebu“ a své nevýhody přeměnili v známky odlišnosti, stali se tito mistři cizinci. Vytvořili jakýsi autonomní smysl vlastní divadelní práce. A jelikož opustili, nebo byli nuceni opustit, některé ochranné hradby divadla, je na místě mluvit o nich jako o „cizincích s holýma rukama“. Skutečně, předtím, než vnikli na neznámé území, nedosáhli ještě takové slávy, která by jim zajistila bezpečné postavení, a ani poté, co zavrhlí nejběžnější divadelní praktiky, nenahradili je technikami sice exotičtějšími, ale za to pro ně prestižnějšími.

Zde je třeba mít jasno: Komici

z komedie dell'arte, kteří v šestnáctém a sedmáctém století prošli celou Evropou, byli cizinci, to ano, ale ne s holýma rukama. Sada Yacco a jeho herci - tanečníci, kteří přinesli na Západ představu japonské divadelní tradice založené na důmyslné kombinaci různých uměleckých prvků, byli cizinci, ale ne s holýma rukama. A totéž lze říci o Wagnerovi, Eleonoře Duseové, Nižinském.

„Cizinci s holýma rukama“ byli nejen Stanislavskij, ale též mladí herci agit-prop divadel, netoliko Artaud, ale i ženské divadelní soubory bojující o volební právo v Anglii počátku století (jméno Craig zazářilo i zde - tvořila tam téměř neznámá sestra slavného průzkumníka divadelní režie). Copeau byl cizincem s holýma rukama stejně jako idealističtí studenti počátku dvacátého století v Rusku, kteří ač byli zjevně prostými amatéry, věnovali všechnen svůj čas a síly divadlu, v němž nalézali zdravou reakci na nedostatek etické přísnosti a víry zbavené náboženské postoje.

Planeta Divadlo má své odlehle zóny, okrajová území, utlačované či rozporuplné oblasti. Mohou být vzdáleny od centra, ale to ještě neznamená, že dosáhly samostatnosti.

Amatérské divadlo stojí dobrovolně na okraji, nalézá-li svůj smysl v zrcadlení podoby a chování „velkého divadla“. To znamená, že se v prostředí amatérů nevyskytl v jiných obdobích mimořádně objevné „laboratoře“. Vezměme třeba šlechtické divadlo osmnáctého století, představení Voltaira či Vittoria Alfieriho - nebo Nohanta, u kterého v polovině devatenáctého století prováděli své experimenty George Sandová, jeho rodina, přátelé a Frederic Chopin.

Planeta Divadlo má vlastně též svá chráněná a vyvýšená území stejně tak jako ta potlačovaná. Takové bylo jarmareční divadlo, divadla na Boulevard du Temple v Paříži, v jednom z nichž pracoval i velký Debureau, byla kulturně na okraji. Criollo Cirkus v Argentině byl „periferním“ stejně jako neohraničená oblast varieté, music hallů a operety, která je chápána jako kulturně méněcenná, v které však nacházela inspiraci vzpurná divadla i avantgarda, obracející se zády k Ibsenovi, Shakespeareovi a Sofoklovi.

Tento seznam by mohl být mnohem delší, mohli bychom si připomenout takzvaná „lidová“ divadla, či pouťové šašky, kteří mnohy na svých cestách vláčeli duch divadla budoucnosti. Z toho všeho sestává planeta Divadlo, v jejímž středu se nachází monumentální budova Comédie Française či carská divadla předrevolučního Rus-



Děrevo na pražském Ovocném trhu, červen 1992, foto: P. Hula

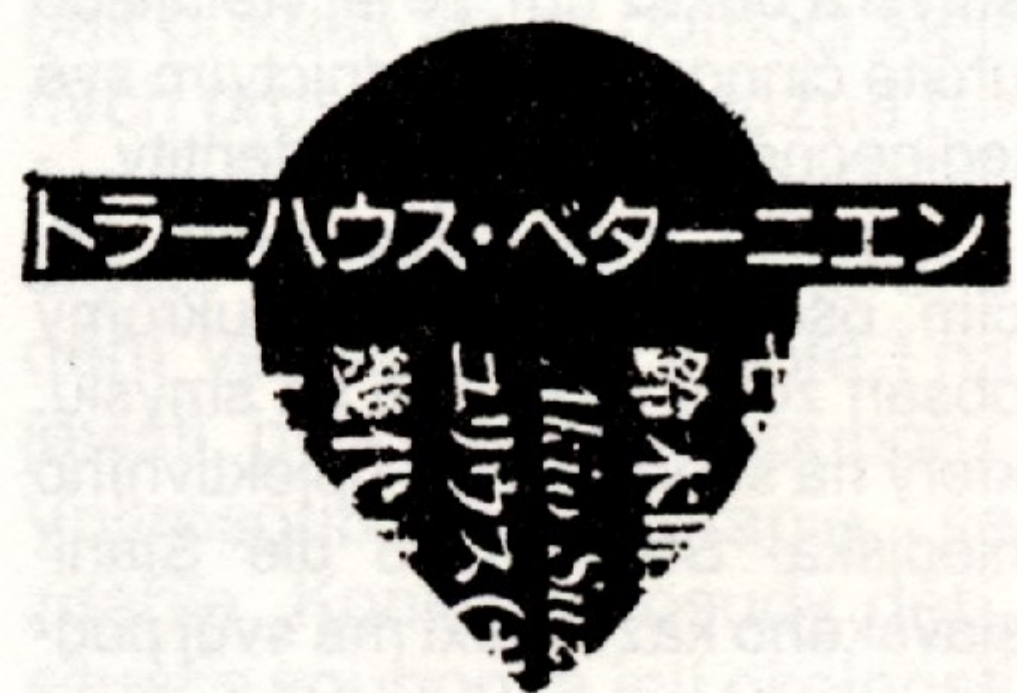
ka, Weimarské divadlo řízené Goethem či Wagnerův Bayeruth.

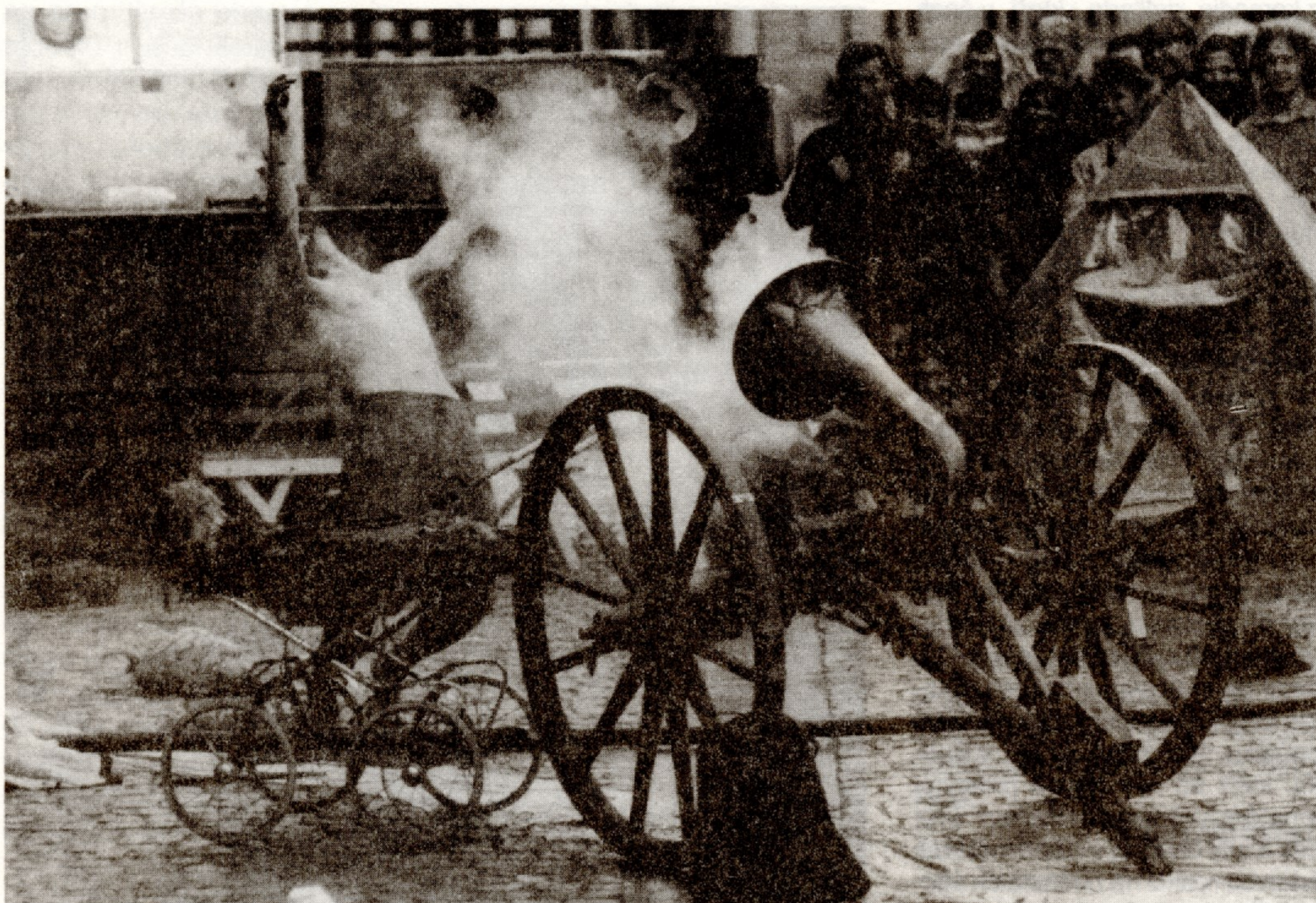
Ale planeta není vše. Je třeba, abychom pohlédli dále a vzali v potaz kromě tisíců odlišností, které tvoří její potvrch, kromě hranic jejího centra a okrajových zón, i to, co se vymklo její přitažlivosti, a zdá se, že ji obývá jako jakási těžko popsateľná mlhovina.

Již byla řeč o démonu pravého poledne a o bohu Panovi. Teď se obraťme k Saturnovi. Za starých časů vlastně lidé říkali, že umělci, intelektuálové a myslitelé byli „zrozeni za vlády Saturna“. Předtím, než se stal planetou, byl Saturn bohem, původcem nadání, melancholie, pohodlnosti. Byl v úzkém spojení s Lua Mater - rovněž bohyní s rozporuplnými vlastnostmi - tvůrkyní i ničitelkou dobrého i zlého. Ti, kdo se narodili za vlády Saturna, slyší, když propadnou melancholické náladě, jakýsi hvizd v uších. Tedy nejen kvůli ná- zornosti se podobizny mužů a žen v melancholickém rozpolo-žení, jako na onom známém Dürerově obraze, objevují s jed- nou rukou podpírající druhou, kte- rá zakrývá bradu a ucho. Hvizd, jenž je trápil, působil jako jakýsi tajemný hlas.

Nyní je Saturn už jen pouhou planetou. Bez konce se otáčí ko- lem své osy a jeden den trvá deset hodin a čtrnáct minut. Má velkou dostředivou sílu, takže přitahuje veškerou hmotu, která se pohybuje v jeho prostoru a přibíjí ji k svému povrchu. Tím neustálým krupobi- tím meteoritů vypadá proto povrch Saturnu jako otlučený. Co však činí tuto temnou otlučenou planetu uhrančivou, jsou její prstence, ty zdánlivě mlhovinové soustředné kruhy, které unikají její přitažlivosti.

Vraťme se tedy tam, kde jsme začali: důvod, proč se Saturn, ten dřívější bůh, stal právě touto pla- netou, je pro naši úvahu poučný. Saturnovy prstence nejsou ve sku- tečnosti mračno či plynná beztvárá hmotu. Jsou tvořeny nesčíslným množstvím nezávislých pevných





Děvo na pražském Ovocném trhu, červen 1992, foto: P. Hula

částic, velkých i drobných, z nichž všechny se pohybují svou vlastní rychlostí, poháněny vlastní energií s vlastním cyklem oběhu a rotace.

Tato absence uniformity, ten měnící se model různorodých světů a zjevný zmatek, to vše budí dojem čehosi mlžného. Prstence planety netvoří kompaktní hmotu: jsou souhrnem všeho, co se kompaktní hmotě vymyká a co vzdoruje síle, která přitahuje k zemské kůře centrálního světa planety. Avšak, nezapomeňme, že každá částice je sama o sobě vlastním světem, pravým, pevným, jasně určeným a nezávislým. Sleduje, ve spojení s ostatními, svůj vlastní kurs na oběžné dráze.

Obtíž v chápání, co je to třetí divadlo, spočívá ve snaze o nalezení jednotící definice, která by zařadila do jedné škatulky smysl divadelní práce, který je různorodý. Třetí divadlo však může být definováno právě neexistencí společného jednotného smyslu. Je souhrnem divadel, z nichž každé je tvůrcem smyslu. Každé z nich si samostatně určuje osobní smysl toho, proč se divadlem zabývá, z toho co Jouvet nazval „naším odkazem nám samým.“ Ale, a to je podstatné, každé vymezuje svůj smysl a odkaz tím, že jej vtěluje do určité činnosti prostřednictvím své jedinečné profesionální identity.

Všichni přikládáme svým akcím osobní, intimní a soukromý obsah zcela nezávisle na smyslu, který na sebe berou z objektivního hlediska. Stejně jako dle Stanislavského každý text má svůj pod-

text. Saturnova korunka je něco jiného: zde to, co by jinak bylo podtextem, stává se textem. Osobní a jedinečný smysl divadelní tvorby je převeden do rozpoznatelné formy.

Dodává hybnou sílu nezávislým formám organizace a plodí zvláštní identitu.

Proto ti, kdo si myslí, že třetí divadlo musí mít jakousi ideologii, jednotnou doktrínu, která by ho přeměnila v jasně určené umělecké hnutí, prapor, který může být každému pro smích, se mýlí. To by bylo jako snažit se snížit Saturnovy prstence na pouhou novou planetu.

Co je to ta touha po definici, snaha za každou cenu najít kategorii, prapor, pod nímž lze bojovat? Je to touha po něčem, co přetrvává. Tedy díky deformaci myšlení, která je tak hluboká, že je téměř instinktivní, věříme, že doktríny jsou skutečnější a trvalejší než životy.

A přesto, když se rozpomeneme na divadlo minulosti, je to často korunka planety, která se vynoří z mysli spíš než vyvýšeniny. A téměř vždy se rozpomeneme na lidi, ne na hnutí či prapory. Příběhy jedinců živí naši uměleckou paměť a dávají nám předchůdce v našem řemesle a hledání.

Spíš než na mocná carská ruská divadla, která byla k prasknutí nacpaná obecností a byla předmětem neustálé pozornosti a chvály kritiky a důležitých diváků, vzpomeneme si na amatérská studia, založená neobvyklými mladými lidmi; odehrálo se v nich mnoho představení pro řídké pub-

likum, ale dlouho se zkoušelo. Pracovali v nich Suleržickij, Vachtan-gov, Stanislavskij a Mejerchold. In-scenace, kterým se dostávalo ovací vstojí a které se objevovaly na předních místech všech novin, od-vál čas vědomé paměti. V té na-opak zůstává Gordon Craig z Flo-rencie, osamělý pracovník, odhod-laný nepokračovat ve vystupování, nicméně neúnavný tvůrce vlastní-ho smyslu divadla. Či je tu Artaud se svou zraněnou duší, kterého dnes pamatujeme jako představi-tele své doby spíš, než velké herce a herečky Comédie Francaise. Byli tito všichni součástí třetího divad-la?

Když jsem v roce 1976 začal hovořit o třetím divadle, cítil jsem, že se nejedná o estetickou katego-

rii, ani o žádnou sociologickou ka-tegorii nezařazeného divadla. Dnes je mi jasné, že základním rysem třetího divadla je ono auto-nomní vytváření smyslu, které ne-uznává omezení určená našemu řemeslu kulturou, která nás obklo-puje.

Toto hledání smyslu spojuje mnohá divadla a umělce včerejška i dneška. Málo záleží na tom, jaké jim bylo dáno jméno, zda se nazý-vají „velkými“ nebo „malými“, „menšinovými“ či „nesrozumitelný-mi“. Důležité je, že všechny spojuje únik před dostředivou silou planety Divadlo. Všichni dohromady sklá-dají obraz divadla, které živě rea-guje na zmatení a žal působené démonem pravého poledne, divad-la, které nepodléhá poslednímu a nejnebezpečnějšímu preludu, preludu vlastní „malosti“, a které z tohoto vědomí čerpá sílu a ro-zum přesáhnout sebe sama.

Třetí divadlo má tedy mnoho předchůdců. Někteří byli osob-nostmi, kterým ony dějiny přizná-vají zásadní význam pro kvalitu našeho řemesla, jiní zůstali skryti v anonymitě pod obecnými nálep-kami. Tak již nedokážeme rozlišit tváře, které jsou ukryté pod ná-zvem studiovost a které patří mla-dým lidem, o nichž již byla řeč, tedy těm, kteří vytvořili v Rusku skupin-ku divadelních ostrůvků, kteří pro-měnili hranice tradičního divadla počátku dvacátého století.

Podobně si sotva vybavíme tváře těch, kteří založili v pováleč-né Itálii Mass Theatre. Tento název zahrnoval velmi různorodé iniciati-vy v podstatě obdobné pokusům a zkušenostem divadelních sou-borů 70. let; znovobjevování di-vadla, jeho organizační struktury a společného kontextu, jeho pro-fesionální odbornosti, kulturních am-bicí a dramatické stavby i metod ovládnutí komunikačních technik. Především je stovky mladých lidí využily k tomu, aby si v ochranné



Julie Varleyová v poslední inscenaci *Odín Teatret Zámek Holstebro*, foto archiv

schránce divadla vytvářením vztahů, které odpovídaly jejich vlastním ideálům a snům, vybudovaly vlastní politickou a osobní identitu.

Trvalo to velmi málo let. Po posledním představení Mass Theatre nezůstalo v písemné paměti, která tvoří takzvané dějiny divadla, téměř ani stopy. zvolil jsem je jako příklad právě proto, že zdánlivě pominulo. V souostroví divadelních ostrůvků okolo planety Divadlo se nalézají tichá místa zrovna tak jako významné mezníky. Odkaz, který se každému z nás daří budovat pro nás samé, zahrnuje nejen zářné vlivy, ale i ty neprávem opomíjené. Z předchůdců třetího divadla nás ovlivňují i ti anonymní.

Průzkum nebeské báně myšlenek je jedním ze způsobů, jak lze jako v zrcadla odhalovat tajemství našeho života. Často používám metafory: odkaz každého z nás nám samým je neopakovatelný. Člověk se může snažit zachytit jeho obrysy v obrazech, které ostatní budou muset později převést do termínů vlastní profesionální zkušenosti a života.

Kamenná divadla, která lze ztožňovat se jménem instituce, představují sama sebe, ne lidi, kteří je obývají. Přetrvávají nedotčena časem. Jejich momentální obyvatelé slaví výročí a staletá výročí živení iluzí, že tato dlouhověkost značí vzácný duch kontinuity a cenný přínos tradice a dějin.

Ta divadla, která jsou založena na vztazích mezi hrstkou lidí, skupiny, společnosti či soubory, zanikají daleko rychleji. Ne snad proto, že by jejich význam byl malý, ale protože nejsou z kamene, nejsou institucemi, ale jsou živoucím divadlem.

Mnoho skupin se rozpadne či vzdá z vnějších důvodů, kvůli vnitřním neshodám či přežilým vztahům. Zkušenost nás učí, že je mimořádně těžké, aby skupina vydržela pohromadě víc než deset let. Jejich zánik nás neudivuje. Spíše jsme překvapeni přežitím některých skupin a měli bychom se zamyslet nad důvody jejich dlouhověkosti. Objevování smyslu vlastní divadelní práce pro sebe samého předpokládá vůli a schopnost odloučit se od hodnot, které jsou v současnosti platné v centru planety Divadlo. Předpokládá to sílu odvážit se vykročit do mlhoviny na oběžnou dráhu planetních prstenců.

Zatímco jedni skutečně opouštějí střed planety poslušni osudového impulsu a hnání uměleckou existenciální potřebou, která pro ně činí běžné praktiky nepřijatelné, naopak jiní byli zrozeni daleko od otlučeného povrchu planety. Znají jen prstence kolem Saturna a nevědí téměř nic o té impozantní planetě, kolem které obíhají v ne-

stejných rychlostech. Někdy je přitahuje a svádí konsistence a stabilita planety a skutečnost, že smysl se zde zdá být ustanoven navždy. Marně se však snaží splýnout se zemskou kůrou planety.

Podstatou třetího divadla je vědomé či nevědomé hledání smyslu. Ale nesmíme se nechat zmást vznešeností jazyka: hledání smyslu znamená především osobní objevování řemesla.

Je snadné banalizovat slovo řemeslo: jako by souviselo pouze s „technikou“ a „rutinou“. Avšak řemeslo znamená cosi zcela jiného: trpělivé budování našeho fyzického, mentálního, intelektuálního a emocionálního vztahu k textům a publiku bez přizpůsobování se oněm dobře zváženým a vyzkoušeným vztahům, běžným v centru divadla. Znamená to vymýšlet představení, která se obědají bez tradičního obecenstva a která si dokáží najít své vlastní diváky. Znamená to umět shánět a sehnat peníze bez toho, aby bylo třeba vnášet do oné tvorby hodnoty, které (z hospodářských, ideologických či kulturních důvodů) upřednostňují ti, kdo do rozvoje divadla investují.

To vše je výlučně řemeslo: technika herce, režijní práce, dramaturgie, administrativní zdatnost. Pouze velmi malým dílem je idealismus a duch vzpoury. Objevovat smysl vlastní práce znamená de facto umět hledat prostředky k jeho nalezení.

Pravda, to, co jsem navzal „velmi malým dílem“, je dílem podstatným. Nicméně souvisí s tou částí našeho bytí, která je neustále vystavována rušivým vlivům, obdobím ticha, vyčerpanosti či odrazování. Je to temné moře oplývajícími rybami, moře, které se občas objeví zalito světlem a jindy - když z něj sálá toliko neplodná hořkost soli - je zdrojem nepokoje.

Člověk nevydrží dlouho s očima upřenými k hvězdám a srdcem vydaným napospas vlnám. Je třeba pevného můstku lodi.

Každý by měl být schopen převést si tyto metafory do konkrétní reality vlastní osobního jazyka. To je též součástí řemesla. A způsobilost k řemeslu je tím, co mění předpoklady v osobní poslání a stává se v očích druhých osudem, který je také odkazem.

Z angličtiny přeložila
Jitka Macháčková



SAD a SADisté

SAD je zkratka nejlepšího našeho současného divadelního časopisu Svět a divadlo. Jeho redaktoři ji využili pro název festivalu, který ve dnech 3. - 5. listopadu 1992 uspořádali ve spolupráci s Divadelní obcí a Redutou v prostorách pražské Reduty - Salónek SADistů aneb Divadelní a hudební obcování v Redutě.

V podstatě šlo o přehlídku nejzajímavějších současných profesionálních nebo poloprofesionálních alternativních divadel u nás. Zúčastnili se jak známé slovenské soubory Stoka a GUnaGU, tak renomovaní Brňané Ha-divadlo, Martin Dohnal nebo Petr Váša (pro

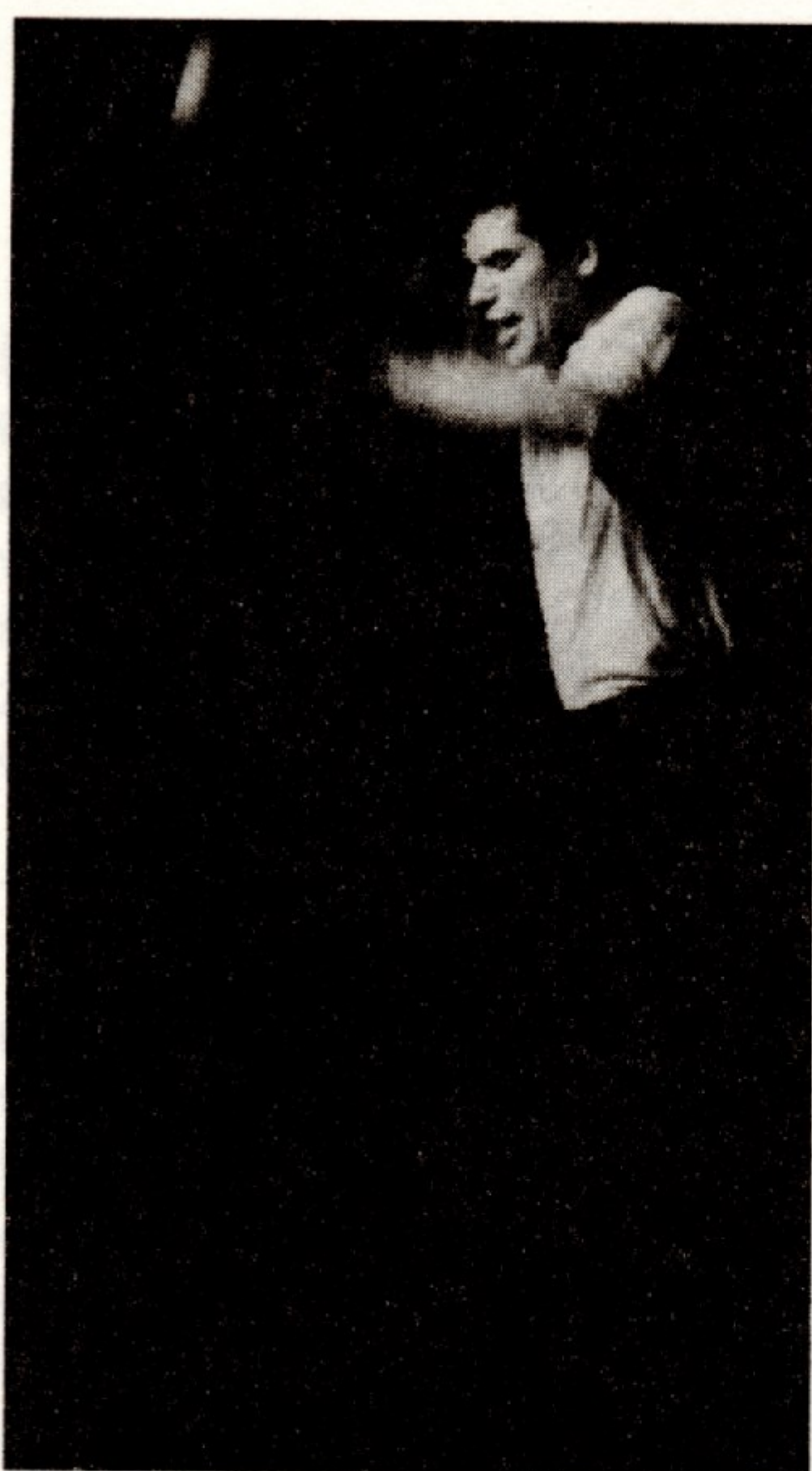
nemoc se nezúčastnilo divadlo Husa na provázku). Z Prahy byl pozván jen Ctibor Turba se svým sólovým pořadem Dr. Stivín and Mr. Turba. Není divu. Kdo jiný přicházel v úvahu? Snad Sklep nebo R. S. Vpřed. Ti ale poněkud stagnují a víc (kvalitních) alternativních divadel široko daleko nevidět.

Anebo se mýlím?

Mrzí mě to hlavně z pohledu ve světě tak rozšířených neverbálních vizuálních, tanečních nebo pohybových divadel. Ta snad u nás skutečně nejsou. Vždyť všechna na festival pozvaná divadla vycházela - až na pana Turbu - z literárního ať vážného, poe-



Hadivadlo Brno, S. Mráz: *Silná v zoologii*, M. Černoušek a N. Kovářová, foto: I. K. Menčík



Petr Váša: Ještě pořád je tu naděje II, foto: I. K. Menčík

tického, parodického či groteskního textu. Nebylo žádné divadlo, které by navazovalo na koncepce Antonína Artauda, Jerzyho Grotowského, Petera Brooka nebo Tatsumi Hijikaty. Jak je to možné? Jak to, že tato divadla u nás nejsou? „Sadisticky“ řečeno, tato divadla jsou u nás bita, nechápána a nerespektována - viz například nedávno zde zmiňovaná *causa* Děrevo a jeho „vyhnání“ z Čech, nebo mnohaleté problémy Studia pohybového divadla, Niny Vangeli, Bílého divadla z Ostravy nebo - konečně - i celoživotní problémy Ctibora Turby.

Anebo se mýlím?

Vladimír Hulec

Reálný kapitalismus aneb Proč bychom se netěšili?

(Divadelní festival Nachgeholt - Greiz 92)

V bývalém východoněmeckém dnes ryze německém městečku (cca 35 tis. obyvatel) Greiz ležícím nedaleko čs. hranic se ve dnech 4. - 13. září 1992 konal malý, víceméně lokální divadelní festival. Důvod? Na jedné straně ekonomická recese, nezaměstnanost, úpadek města a životní apatie jeho obyvatel. A z druhé strany víra pořadatelů, že umění dokáže burcovat, provokovat, inspirovat, probouzet.

V opuštěných továrních halách se kdokoli mohl realizovat - akcí, výtvarným dílem, hudbou. Promítaly se filmy. V městském divadle se denně konala představení. A po nich ... žranice. Bylo zvláštní sledovat, jak si na konzum zaměřená společnost představuje alternativní festival. Zprvu skutečná práce, skutečná snaha mnoha zúčastněných umělců pojmenovat daný stav, vyburcovat aktéry, účastníky dílen, diváky k aktivitě a tvořivosti. Vznikla tak - neboť nejlepší představení skutečně vznikala až během divadelních dílen přímo v průběhu festivalu - depresivní, víceméně negativní, hořká a společnost odsuzující představení. Za všechny upozorňuji na odvážnou adaptaci Schillerových *Loupežníků* pro šest hereček mladé berlínské režisérky Corduly Alwardtové a na scénickou koláž z *Orwellovy Farmy zvířat* a autentických výpovědí tří greizských gymnastek démonického frankfurtského nezávislého režiséra a dramatika Haralda Siebera. A pak - večer po představení - si všichni včetně umělců umyli ruce, usmáli

se na sebe a zasedli k bohatě prostřenému stolu. Festival byl totiž poměrně bohatě dotován, tak „proč bychom se netěšili?“

Míchaje greizské pivo s francouzským sýrem a uherským salámem, přemýšlel jsem o smyslu a poslání umělce. Ideál asketického tvůrce bytostně propojujícího svůj život a tvorbu je už zřejmě anachronismus předkolumbovské éry. A tak se vesele koukáme na zprávy ze Somálska, Jugoslávie nebo na šedé greizské domy, rozprávíme o umění a k tomu ukusujeme (třeba i poctivě vydělané) crackery. Jsme prostě - my umělci, vzdělanci, Evropani, Češi ... elita. Tak proč bychom se netěšili?

Vladimír Hulec

P.S. Pro úplnost dodávám, že festivalu se zúčastnila i dvě divadla z Československa. Zatímco profesionální bratislavský *Ludus* mě velmi zklamal svým neosobním přístupem (přijeli - zahráli - odjeli) i herecky a rytmicky velmi škobrtavou inscenací známé *Martinovy* adaptace *Knihy džunglí*, pardubičtí *Jumping Hamada* se alespoň pokusili o propojení svého divadelního jazyka s atmosférou města. Vedle předem připraveného tanečního představení, velmi stylizovaného a asi nejlepšího, jakého za dobu své existence dosáhli, připravili přímo v prostorách bývalé tkalcovny pohybovou improvizaci. I když zdaleka nedosahovala kvalit obdobných zahraničních skupin (*Děrevo*, *Tanaka* a *Mai Juku*, *Dó*), Bůh jim za ni zaplať.



Závěr volné improvizace pardubické skupiny *Jumping Hamada* na festivalu v Greizu, foto: V. Hulec



Stoka Bratislava - Kolaps, foto: I. K. Menčík

*GUnaGU Bratislava - Pussberger saxquintet v pražské Redutě,
foto: I. K. Menčík*



Eva Kodešová (Mimi) a Josef Volentič (Loupežník) v inscenaci Loupežníka DS Tyl Rakovník, foto: J. Chlum

