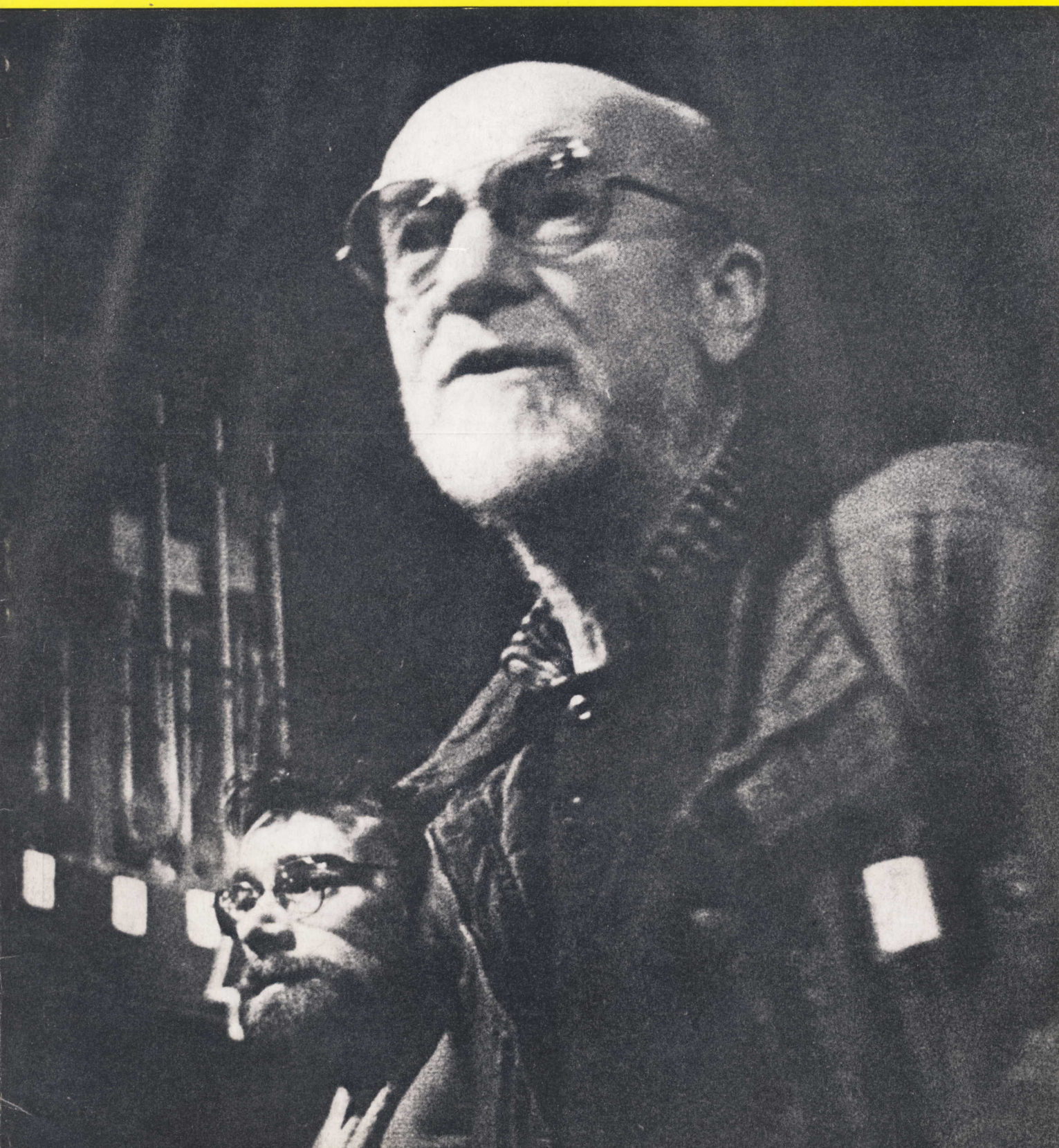


AMATĚŘSKÁ SCÉNA

3 • 1990 • 6 Kčs





Vedle Václava Havla ve Svobodném slově
Petr Lébl (DAMU)

Listopadové dokumenty

JAROSLAV KREJČÍ sledoval od počátku cestu koordinačního výboru Občanského fóra. Jeho fotografie najdete i na třetí straně obálky.

V prosinci VIKTOR KRONBAUER nefoto-
grafoval premiéry. Foto na titulu (i na zad-
ní straně obálky) přibližuje jednání stáv-
kových výborů divadel z Čech a Moravy
v Divadle Na zábradlí 3. 12. 1989. Ama-
térské divadelníky zde mj. zastupoval JUDr.
Václav Petrmichl (na titulu vlevo).



Martin Mejstřík (DAMU) na balkóně
Me'antrichu

Dopis Milanu Lukešovi

V Praze 22. 12. 1989

Vážený pane ministře,

dne 22. listopadu 1989 se svým Prohlášením připojili k Občanskému fóru i pražští amatérští divadelníci. Na schůzce českých a moravských amatérských souborů dne 29. listopadu 1989 pak bylo založeno Informační centrum amatérských divadelníků s příomou vazbou na Informační centrum českomoravské divadelní obce.

Obracejme se na Vás, protože zásadně odmítáme, aby se opět jednalo o nás bez nás, nebo aby naše názory monopolně zastupovali tzv. „naši zástupci“, kteří pro nás nedokázali až do nynějšího dne udělat prakticky nic.

Prosíme Vás proto, abyste při řešení postavení divadelní kultury v České socialistické republice zvažili náš hlas a následující okruhy problémů, které se pro naši práci v minulých letech plně prokázaly jako svazující.

1) Prokázalo se, že zákon ČNR č. 122, jímž se novelizuje zákon ČNR č. 33/1978 Sb. o divadelní činnosti (divadelní zákon), nebyl řešením ani pro nás, amatérské divadelníky. Žádáme proto vypracování nového divadelního zákona, v němž nejpodstatnější jsou pro nás tyto otázky:

a) Amatérské divadelní soubory by měly mít statut právního subjektu a jako takové by mohly existovat dle vlastní volby

— buď zcela samostatně (= bez zřizovatele)

— nebo na základě oboustranné závazné právní smlouvy se zřizovatelem, který by měl být na této společensky záslužné činnosti zainteresován minimálně tím, že by byl formou odpisu snížen jeho odvod do státního rozpočtu o výši finanční podpory poskytnuté souboru. V případě, že jde o zřizovatele bez vlastní výdělečné činnosti (kulturní domy, dětská a mládežnická zařízení, školy apod.), měla by být tato částka přidělena závaznou dotací z nově vytvořeného státního rozpočtu.

b) Divadelní představení by mělo podléhat pouze ohlašovací povinnosti pořadatele. Případné stížnosti by měly být řešeny pouze na půdě zákona, jako stížnost či žaloba pro porušení některého z jeho ustanovení.

2) Nový zákoník práce nepokládá amatérskou divadelní práci za veřejně prospěšnou činnost. Účast členů vyspělých amatérských souborů na národních přehlídkách a dalších významných kulturních akcích pak nelze chápat jako „překážku v práci“. Tím se kulturní činnost dostává do nerovnoprávního postavení s jinou (např. sportovní) neprofesionální činností, na kterou je v zákoníku práce pamatováno. Žádáme proto naléhavě o změnu tohoto stavu.

3) Žádáme dále, aby všichni divadelníci bez rozdílu měli stejnou neomezenou možnost jevištního uvádění dramatických a literárních děl. Týká se to především uvádění devizově vázaných textů.

4) Amatérské divadlo se neobejde bez metodické péče. Tu si však amatéři v žádném případě nemohou v patřičné míře a kvalitě zajistit sami, ani za pomoci jakékoliv vlastní organizace. Domníváme se, že systém odborné metodické péče by měl být zachován, nemá-li amatérské divadlo klesnout pod úroveň současného stavu, který je ve svých špičkách právem chloubou našeho divadelnictví i vynikajícím reprezentantem kultury našeho lidu v zahraničí.

Zde však doporučujeme, aby systém metodické péče byl vyňat z působnosti ministerstva vnitra a přešel pod ministerstvo kultury ČR, a to tím, že žádná politická strana nebude zasahovat do jeho práce. To znamená, že tato činnost by měla být řízena pouze po odborné stránce, a to vertikálně. K zajištění demokratického principu i primé vazby na práci souborů navrhujeme, aby příslušní odborní metodici byli stvrzováni valnou hromadou amatérských divadelníků daného správního regionu.

Svou činností jsme podpořili a nadále podporujeme demokratické přeměny v naší vlasti a doufáme, že se podaří posoudit kvalitu i smysluplnost dosavadních struktur a institucí s tím, že se neztratí to, co bylo i v minulé době dobré, že se podaří rozvinout vše životaschopné a vytvořit tak pro práci amatérských divadelníků podmínky odpovídající naší kulturní tradici.

Za Informační centrum amatérských divadelníků
MARIE FIŠEROVÁ, JIŘÍ LANGER, VIKTOR OKTÁBEC,
ALEXej PERNICA, LUDĚK PERNICA

Obsah

- | | | |
|----|--|----------------|
| 2 | SPOLEČNOST DNES, DIVADLO ZÍTRA | L. Richter |
| 4 | VZPOURA? NE. REVOLUCE! | M. Pivovar |
| 6 | VŠICHNI JSME MAJITELE KLÍČŮ
(K BUDOUCNOSTI) | E. Langšádlová |
| 7 | PRIDAJTE RUKU | L. Stacho |
| 8 | ZASTAVENÍ
(Jak dál?) | J. Císař |
| 9 | DOSPĚLÍ DĚTEM
(Z jiného konce) | A. Urbanová |
| 10 | CAUSA BRUČEK
ANEH HISTORIE JEDNOHO LOUKÁŘE | A. Exnarová |
| 16 | ANN JELICOE A KOMUNITNÍ DIVADLO | J. Hančil |
| 18 | HÖPPNER ≠ MRAZEK | |
| 20 | K DRAMATURGII DIVADLA POEZIE
(Básníci a samotáři) | J. Brixi |
| 21 | PO STRATFORDU BONN | L. Láznovská |
| 22 | KAPITOLY O KOMEDII
(Satirická komedie) | Z. Hořínek |
| 23 | ZMĚNY = HLEDÁNÍ ZMĚNY | R. Lipus |

AMATÉRSKÁ SCÉNA

3 • 1990 • 6 Kčs

Měsíčník pro otázky amatérského divadla
a uměleckého přednesu

Ročník 27 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 36)

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

Vedoucí redaktor TOMÁŠ CACH

Redaktor IVO MARKVART

Grafická úprava JAKUB KABÁT

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

Tiskne Tisk, s. p. Brno, závod 5, provoz 53, Komenského náměstí 1,
682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a ob-
jednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS
— UED Praha, záv. 01 — AOT, Kafkova 19, 160 00 Praha 6, PNS — UED
Praha, záv. 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno, PNS — UED Praha, záv.
03, Gottwaldova 206, 709 90 Ostrava 9, Objednávky do zahraničí vy-
řizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, záv. 01, admi-
nistrace vývozu tisku, Kovpakova 26, 160 00 Praha 6. Návštěvní dny:
středa 7.00–15.00 hod. — pátek 7.00–13.00 hod. Cena jednotlivého
výstupu 6 Kčs, roční předplatné 72 Kčs.

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací

Toto číslo bylo odevzdáno do tisku 5. 1. 1990

© MINISTERSTVO KULTURY ČR, Praha 1989 46 027

Společnost dnes, divadlo zítra

Je 30. listopadu 1989. Naše společnost udělala během čtrnácti dnů obrovský skok, události víří a co bylo pravda včera, už mnohdy neplatí či nestačí. Padají, přestrojují, maskují i demaskují se politici, noví se rodí. A současně nikdo nemá jistotu, že tyto změny jsou nezvratné, že tak jako zdvihali poslanci po léta ruku, aby za nás odsouhlasili jakékoli protidemokratické změny, aby pak stejně jednotně zdvihli ruku pro odstranění nejvíce odsuzovaných článků ústavy, stejně oddaně nezdvihnou ruku třeba pro jejich navrácení či zavedení mnohem horších.

Co v této situaci divadlo? Umění je v nepřímém, ale nepochybném vztahu k životu, době. Je součástí života, jeho uměleckým obrazem a zároveň jeho spolutvůrcem. Divadlo je jedním z jeho nejživějších, s konkrétní dobou nejsvázanějších druhů. Nelze předpokládat, že by tak výrazný pohyb a tak výrazné změny ve společnosti mohly zůstat bez vlivu na divadlo a divadlem nepovšimnuty.

Jak tedy může a musí divadlo — amatérské i profesionální — reagovat na dnešní situaci? Především zvýšenou osobní angažovaností: co nejosobnějším, co nejpocitivějším, co nejhlubším, zřetelným názorem — tedy vstupem celé osobnosti tvůr-

ců do inscenace na základech mravní úcty k sobě a druhým. Tak jako všichni, budeme muset v oné snad již se blížící lepší budoucí společnosti žít ne pohodlněji, ale napnout síly nad navyklé nenáročné „normy“ sebeuspokojení, tak i v divadle budeme muset jít na doraz v míře mravní účasti i hloubce sond, zapouštěných inscenací do života. A to při pohledu na jakoukoli skutečnost, která nám jako inscenátorům připadá v dané chvíli natolik důležitá, že nám stojí za to, abychom se jí ve své inscenaci zabývali. Nejde, samozřejmě, jen o tematiku politickou. Divadlo není především politika, divadlo je však vždy politikum. Kdybychom z divadla vyloučili vše vyloučitelné, zjistili bychom, že oním nevyloučitelným základem divadla, s nímž stojí a padá, jsou vztahy — především vztahy mezi lidmi. Ty jsou ve společnosti upravovány morálkou a kodifikovány zákony zahrnujícími vztahy mezi občany, mezi občany a organizacemi (z nichž nejkomplexnější je stát), mezi organizacemi v rámci státu navzájem (vnitřní politika) a státy navzájem (zahraniční politika). Všechny tyto vztahy jsou možnou tematikou divadla, v tom spočívá jeho politikum, jehož základem je však vždy mravní občanský postoj tvůrců.

Praha — Národní třída 9. 12. 1989. Předání 50 000 růží portugalskými studenty. / Foto VLADIMÍR BIRGUS



Zvýšení mravní zodpovědnosti (snad si rozumíme, že nemyslím mravokárnosti) podmíněné i odvahou a náročností považují tedy za první imperativ.

Není obsah bez formy. Špatně zformulovaný či špatně přenesený argument je horší než žádný argument. Žádný argument jen nechává prostor. Argument ve špatné formě může dobré věci i uškodit.

A tak, ač se to může v dnešní vzrušené chvíli zdát nemístné, druhý imperativ se týká dokonalosti formy. Domnívám se totiž, že v těsném vztahu k současnému dění vzrůstají a dále porostou nároky na úroveň formy — a to jak po stránce její originality, osobnosti, vynalézavosti, tak po stránce dokonalé kvality provedení.

Nejdůležitější nakonec. S hrůzou jsem si v těchto listopadových dnech uvědomil, jak hluboko klesla schopnost některých z nás citlivě vnímat, rozpoznávat, ba i žít.

To, jak řada lidí není schopná zbavit se navykých stereotypů a rituálů vnímání, v nichž „chvályhodno“ je oblečeno v sakách a kravatách, má sametovou dikci (pokud možno i hlas) a rozhodně pečlivě vyholené tváře; obsah je druhořadý, neboť jsme odvykli jej vnímat.

To, jak mnozí prostě nejsou schopni slyšet to, co nesouhlasí s jejich viděním věci. (A to nechávám stranou ty, kteří nechtějí slyšet a chápat proto, že patří k



Konec jedné éry — podstavec Stalinova pomníku na Letné (26. 11. 89) / Foto RADOVAN BOČEK



Rameno jeřábu (spravedlnosti) a J. V. Stalin. Z happeningu v Litoměřicích. / Foto ONDŘEJ POLÁK

vrstvě, která ze systému nespravedlnosti, privilegií a nezasloužených postavení tak či onak žije.)

To, jak se mnozí domnívají, že jich se to netýká, neboť obušek nedopadl na jejich hlavu a zabývat se něčím takovým znamená přidělovat si starosti, jichž máme přeci každý dost; takže o tom raději nechceme ani slyšet.

To, jak se podařilo zdecimovat obecnou kulturnost (jako způsob žití) nemalých vrstev národa až k okruhu potřeb každodenního pohybu od prohýbajícího se stolu do masivního křesla k četbě vkladních

knížek, barevné televizi a do zahřáté bachtaté postele, v níž se každý započatý spánek tak sladce dokonává; to, že řada lidí nedokáže vidět nic, co tento okruh přesahuje, ať jsou to mračna smogu, nemorálnosti protekcí a úplatků, zprzněná a vymrskaná krajina či svoboda sahající dál než k svobodě jíst, pracovat, spát, v povolených mezích se povесelit a rodit děti, takže cokoli vybočující z tohoto okruhu se jim jeví zbytečné, ba podezřelé, vulgo nebezpečné, rozhodně tedy zavrženíhodné. Takoví lidé nepotřebují — skutečně se naučili či byli naučeni nepotřebovat —

nic víc: žádnou kulturu, žádné divadlo, film, knihu, obraz či koncert, nejvýš ten denní přísun televizních obrázků pro nasycení oka, nepotřebují nikam cestovat a když, tedy v podstatě proti své vůli po pohodlí, z pouhé společenské napodobivosti nebo aby obstáli v prestižním boji se sousedy. Prostě stala se z nich neúrodná, udusaná půda.

Znovu, v zesílené míře mi to potvrdilo, že prvním a hlavním úkolem umění — tedy i divadla — je kypřit půdu člověčenství, vědomí, že člověk má nejen tělo, vyžadující jídlo, pohodlné přebývání a přepravování z místa na místo, ale i cosi, co bývá nazýváno „duší“ — to cosi, co nám dovoluje přesahovat sebe sama. Neboť člověk je Člověkem jen tehdy, přesahuje-li sám sebe.

Jde o to, aby se člověk dokázal rozpoznávat a tím nalézal své místo v tom, co ho přesahuje, aby se dokázal identifikovat jako jedinečná součást širších proudů života, světa, vesmíru, aby sám sebe dokázal uvidět v perspektivě jinak nezačtytelného pohybu světa, aby sám sebe v umění uviděl jako součást řádu toho světa, který se mu v životě jeví jako chaos. Tento řád — jeden z tisíců možných — je myšlenkovým estetickým výtvorem tvůrce divadelní inscenace; je tedy prvním úkolem tvůrce inscenace, aby jím vytvořený řád byl originálem, podloženým uměleckou logikou co nejhlubšího názoru na svět.

Je tedy pro tuto, ale hlavně pro nastávající chvíli trpělivé každodenní práce na odstraňování nejzajímavějších, nejběžnějších, už ani neuvědomovaných deformací, ale též pro rozpoznávání a tvoření velkorysých perspektiv víc než kdy jindy prvořadým úkolem umění probouzet v člověku člověka. Umění je cesta zlidšťování člověka — a nezáleží na tom, děje-li se to na materiálu politickém či intimně milostném. Politikum umění je v lidskosti, ve věrnosti lidským rozměrům, v upřímnosti, pravdivosti, v normalnosti (ne co se stalo „normou“ díky mnohaletému zvyku, ale co je normální mezi slušnými lidmi v slušné společnosti).

Mnozí divadelníci si už teď kladou otázku, zda bude možné hrát předlistopadový reportáž i po všech nastalých převratných změnách (troufám si teď doufat, že nebudou zardoušeny ani nezahynou na úbytě drobných ústupových manévřů) a o čem vlastně vůbec bude divadlo hrát v okamžiku, kdy (jak doufáme) zmizí balvan nehumánního iracionálního systému, do kterého se dosud opíralo.

Má odpověď na otázku, jak může a musí divadlo na dnešní změněnou společenskou situaci reagovat, co má dělat, zdánlivě paradoxně zní: to, co dělalo dosud (pokud dělalo umění), ale lépe, se zvýšenou mravní zodpovědností, která by odpovídala vzrůstající mravní zodpovědnosti společenské.

Zevšednět, ztratit aktuálnost mohly jen povrchní „aktuality“, časové narážky na úrovni komunálního humoru, agitkové „plakáty“. A samozřejmě nikdy aktuální prázdné či podbíživé exhibice, šmíra a neumění všeho druhu, zkrátka špatné umění.

To, co obsahuje lidskou hloubku, pravdu člověčenství, nemůže zevšednět — ať už je látka či tematika jakkoli „dobová“. Nanejvýš snobům se to může zdát „pasé“ či konjunkturální — právě proto, že nejsou schopni rozpoznat víc než jen povrchní jevovou stránku.

LUDEK RICHTER

Vzpoura? Ne. Revoluce!

(ANEK DRAMA, KTERÉ BY ŽÁDNÝ
SMRTELNÍK NEVYMYSLEL)

Nebudu se zde pokoušet nezaujatě vyličit průběh Revoluce v její brněnské podobě. Vyličit střípky té její části, kterou mi umožnilo sledovat postavení studenta filozofické fakulty v Brně, činného v tiskovém středisku.

Na počátku bylo tohle slovo:

CHAOS

Stávka? Stávka! Věděli jsme proč, měně už jak. Po rozervaném pondělku se fakulta mění v solidně fungující stroj, v němž každá součástka ví o svém místě. Z jakési hrlosti se mi chce celou tu strukturu vyličit, ale asi to není důležité ani zajímavé.

EUFORIE

(subjektivní pocit zdraví; dobrá nálada, příjemný duševní stav /někdy způsobený někt. léky, drogami apod./ — Slovník cizích slov, SPN, 1985)

To bylo tak: Sedíme v aule, shromáždění studentů. Hlásí se únava, už to přece jen pár dní trvá. Navíc obavy. Za rohem máme okresek VB a před jeho vraty často parkuje autobus, který přiváží a odváží bílé přílby, plexištity i ty lidi, co tyhle věci používají. Nevíme, jestli se máme chystat na návštěvu. A najednou na chodbě jakot. Ženský hlas, ječí, ječí, ječí, blíží se. Dveře se rozletí, v nich stojí dívka, nadšením nepřičetný pohled a výkřik: DEMISE!!! V okamžiku je zavalena palbou otázek. Upřesňuje, dozvídáme se o odstoupení předsednictva ÚV KSC. Nevím už, kolik lidí jsem objal, nevím, kolik lidí objalo mě, nevím, jestli ta chvíle trvala minutu nebo hodinu, vím, že Slovník cizích slov potřebuje nutně některé opravy. Bylo nám jasné, že je to jen začátek, ale přesto.

KDE SE PIVO PIJE

V každé době je u nás hospoda hlasem ulice. Tady se diskutuje chytře i hloupě, tříbí i zamotávají názory. Tohle jsem slyšel Za mostem:

Muž 1: Tak jsem čet na Mendláku takové plakát s tím Havlem a tam bylo napsané: Včera dizidér, zítra možná prezident. Co to je, ten dizidér? To jsme tak vzdělaný národ, že musíme mít na všechno cizí slova?

Muž 2: To není dizidér, ale dizident. To je asi nějaká kladná povahová vlastnost.

Muž 1: Ten dizidér je asi něco jako nepřítel státu nebo tak něco, ale proč to nepišou česky?

Muž 2: To je dizident. To tak museli napsat, to je slogan, ne? Dizident — prezident. Aby se to rýmovalo.

NAVŠTĚVA

Přišel na fakultu, u vchodu ho služba zapsala a už klepe na dveře tiskového střediska. Mladý muž, oděný do šedého obleku, v ruce notes. Ukazuje průkaz, jsem z Mladé fronty z Prahy, chci udělat reportáž, může mě někdo provést? Žádám, aby průkaz ukázal ještě jednou, nějak moc rychle ho schoval. Je to v pořádku, razítko tam má, jméno povědomě známé. Dostává průvodce, odchází s ním, vptává se, pozoruje, zapisuje. Nezdá se mi, proč by někoho posílali z Prahy, když je tu brněnská mutace? Volám domů kamarádce z pražské redakce. Nikoho toho jména nezná, zjistí mi to, ale musím volat později, teď odchází. Telefonuji přímo do redakce, tam ho nikdo nezná, ale může to snad být externista, ověřím to, mám volat později. Vyhledám ho a chci vidět občanský průkaz. Prý zůstal v hotelu. Začíná se potit. Souhlasí s tím, že zavolá do Prahy. Číslo zná. Klidně se představuje, chce to a to oddělení, toho a toho redaktora. Odpovídá, aha, děkuji, zavěšuje. Dozvídám se, že redaktor je v terénu. Uvěřil jsem. Dostávám výčitky, že novináře takhle týrá. On sám mi nabízí, že spolu zajdeme do hotelu pro občanku. Nechce pokračovat v prohlídce, dokud nepodá důkaz o své bezúhonnosti. Ujišťuji, že to není třeba, jen ať si reportáž dokončí a pak, jestli na tom trvá, ať průkaz přinese. Souhlasí. Věckrát se neukázal. Není divu. Po dalším telefonátu jsem se totiž dozvěděl, že zatímco on žádal to a to oddělení, oni na něj křičeli, ať nechá té komedie, že ho neznají a že chtějí k telefonu někoho z nás. Jakmile zavěsil, snažili se k nám dovolat, ale marně, bylo stále obsazeno. Nejprve lituji, že jsem se tak nechal nychytat. Teď, tři týdny po této události, slyším ve zprávách, že zbytky tajné policie v Rumunsku vraždí ze zálohy. Střílel by, kdybychom ho zahnali do kouta? To asi ne. Co ale ta cesta do hotelu? Čekalo by tam někde venku auto? Dost možná. Zdá se, že výsady výslechu na StB jsme jejím zrušením zbaveni. De iure tato instituce neexistuje. Doufejme, že to bude i de facto.

STRACH

Zvláštní, jak málo jsme ho během Revoluce pocítovali. Snad jen když problematizovala zpráva o možném puči, fámy o obsazení fakulty. I tehdy to však byl více strach o to všechno než o sebe sama. Obrovskou sílu nám dodávala pomoc zvenčí — v případě tiskového střediska především nabídky na rozmnožování letáků a jiných tiskovin. Zvlášť v době, kdy ještě nebylo rozhodnuto, to od zúčastněných vyžadovalo značnou dávku odvahy.

I tohle je soubor strachu a odvahy: Jedna ze studentek se ocitla doma doslova ve vězení. Rodiče ji odmítli pustit do školy, protože se báli. O ni, o její studium, zdraví, život. Po několika dnech to nevydržela, v noci s batůžkem na zádech slezla po okapové rouře, a tak se objevila mezi námi.

PLAKÁTOVÁ VÁLKA

Trvala tři noci od úterka prvního týdne stávky. Kde se vzali, tu se vzali, objevili se pánové s obrovským množstvím plakátů, nabádajících ke klidu, vmluvajících se k citům, přece za nás nebudou rozhodovat děti, rozvracet si nedáme, zabraňte atd. Nechyběly ani výhrůžky. Některé letáky byly podepsány městským výborem někdejší vládnoucí strany, jiné bez podpisu. Pánové strhávali naše a lepili svoje. Přišel-li jednotlivec — student — a chtěl vylepovat a strhávat, okamžitě byl fyzicky napaden. Okamžitě telefonáty na koleje. A vypuklo to. Hloučky studentů a hloučky — kdo ví koho vlastně. Ač jejich tiskovin bylo neporovnatelně více, po třech dnech nebylo o vítězi pochyb. Pamatuji si na scénu z nádraží, kde rozhořčení železničáři lapili studenta — lepiče a přivolali hlídku VB. Hlídka ho bez řeči a bez kontroly propustila. A na nádraží se později objevila zvláštní nástěnka, určená studentům a jejich výzvám.



Foto PETER HUBA

Foto ONDREJ POLÁK



SLYSELI JSME SLOVO BOŽÍ

I když nejsem v tomto smyslu věřícím, obrovským zážitkem pro mne byla první katolická mše, sloužená na půdě filozofické fakulty v Brně za celou dobu její existence. Přítomností kněze, improvizovaného oltáře s hostií a především atmosférou, všechny spojující, ocitli jsme se náhle v



Radost, napětí, naděje, maření čertovských piklů — znaky závěru osmdesátého devátého ...
Foto VLADISLAV UNGER



chrámu. Ani nevadilo, že na čelní stěně auly, právě nad oltářem, visí Lev, spoutaný hvězdou a plameny. Ve chvílích, kdy kněz poklekl před oltářem, jsme tu korunu viděli snad všichni.

Zvláštní situace. Zvláštní byla a je celá tahle revoluce. Přišla tak najednou a v takové síle, že sami jsme se v jejím průběhu několikrát museli zastavit a uvědomit si, co se to vlastně ve skutečnosti děje.

Zbývá neusnout na vavřínech. Neustále přispívat k tomu, aby to, co se stalo, přetrvalo.

To, co jsem napsal, jsou jen zlomky zlomků. Napsáno bude o těchto událostech jistě množství knih. Ale každý, kdo měl to štěstí dostat se do víru, by vydal za deset takových knih. Jsou věci, které se vypsat nedají. Proto necítím zášť k těm, kdo zalezli kdoví kam a čekali, jak vše dopadne, aby teď přišli vítězně halasit. Je mi jich líto. Přišli o to všechno a tak trochu i o sebe.

Brno, 26. 12. 1989

MARK PIVOVAR

Všichni jsme majitelé klíčů (k budoucnosti)

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy patřila po 17. listopadu k centrům dění. Když jsem se tu zastavil, zahlédl jsem v akci EVU LANGŠÁDLOVOU, studentku divadelní vědy, se kterou jsem působil v loňském hronovském zpravodaji. „Jo, napíšu, ale budou to jen střípky.“ Tady jsou. A ještě jednou: AT ŽIJOU STUDENTI!

(M.)

9. 12. v 13.50 jsme konečně na místě. Hrme se jeden přes druhého z vlaku. Zasněžený perón je nás vzápětí plný a nad našimi hlavami se hrdě vypínají portréty J. V. Stalina, L. I. Brežněva, busty Klementa Gottwaldy ve všech velikostech a obrovské ujištění, že závěry XIV... sjezdu KSČ čestně splníme. Postupujeme ukázně-

ně kupředu a skandujeme jako jeden muž: „Jakeše do vlády!, Stěpán na hrad!...“
Bezpráví 89

Divadelní veda FF UK je uspokojena současným vývojem stop prof. Cerny zvolen dekanem fakulty prof. Lukes jmenovan ministrem kultury a pan Václav Havel bude prezidentem stop ale kdo bude přednaset otazník

Kazety na výjezd v č. 239

Oko nezúčastněného milovníka filmu by nezůstalo suché, kdyby zvěděl, jaké video kazety byly smazány a se štítky „17. listopad“, „Čína“, „Herci“, „Havel“ se rozjely po vlastech českých i moravských. Nahrávalo se ve dne v noci, a tak jsme se po několikaletém marném úsilí naučili všichni, i ti nejnetalentovanější, obsluhovat video.

Za svitu lampionů sledujeme Toma a Jerryho a nafukujeme balóny. Balónky poskakují po klavíru. Pouštíme si Krkonošské pohádky a skládáme barevné hady z krebového papíru. Milouš! Kam zase dal kouzelný pořádek! Urbánek je Barbánek! Kubo, Anče, Hajnej! Těšíme se na návštěvu dětí z dětského domova.

Nechceme naše muže na spartakiádě
Chceme je v našich ložnicích

Také stanovisko k ČSS

Z teorie dramatu

... Po krizi děj už nemůže pokračovat v dosavadním směru. Nastává peripetie,

Happening před sídlem vlády aneb Škatulata hejbejte se / Foto ONDREJ POLÁK



během které je ukončen základní konflikt. Rozuzlení vede buď ke katastrofě či k happy endu...
G. Freytag do vlády!

Situace 89

Situace naší Situace byla v dosavadní situaci velmi špatná. Šéfredaktor Josef Brož se rozhodl kvůli ní emigrovat. A protože jsme společně převzali situaci do svých rukou, rozhodli jsme se udělat totéž se Situací (tedy časopisem FF UK). Od 17. listopadu jsme vydali dvě mimořádná čísla, ve kterých najdete mimo jiné vzpomínku prof. Černého na Jana Palacha, rozhovor s M. Glennym (východoevropský zpravodaj BBC), s Pavlem Landovským (který přivezl Zdeněk Tichý z Vídně jako obrovskou vzácnost těsně před 17. listopadem), Listopadový uragán Bohumila Hrabala a verše něžného básníka, který zemřel krátce před započetím naší něžné revoluce, tedy Jana Skácela.

naděje malý kamínek
na prázdné dlani zmizel kam
ach kdosi oblázkem tím hodil
a dohodil až ku hvězdám

Zlatý děkan
fraška v pěti dějstvích

dějství první: přátelský rozhovor
zlatý děkan (končí hovor): jó, abych nezapomněl. Že mi sem nepošleš barety...
potměšilý představitel: Na mě se můžeš spolehnout!

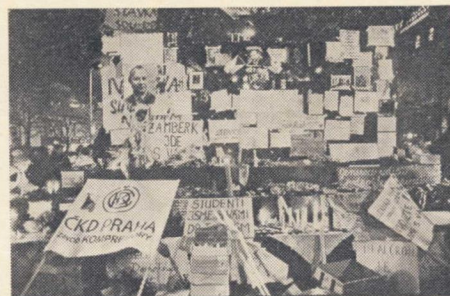
dějství druhé: finta
potměšilý představitel se rozhodne vystřelit si ze svého kamaráda, zlatého děkana.
telefon: crrrrrr!
zlatý děkan: Cože? Barety?
Rychle pryč!
trosky stávkového výboru prchají
(pozn.: je docela možné, že telefon nezvonil)

dějství třetí: hledání stávkového výboru (pantomima)
trasa: Divadlo na Vinohradech, FF UK — nám. ještě Palachovo, Realistické divadlo, ještě Zdeňka Nejedlého, FF UK, FF UK Celetná, Disk...

dějství čtvrté:
dav: Nechceme vojnu, děkana Vaňka a marxisticko-leninskou filozofii

dějství páté:
řečník: Vaše oprávněné požadavky jsme předložili (jedno kam) a budou splněny.
dav: Jásá.

•
Vlasta Chramostová na FF UK
Plakátky podobného znění jsme vylepovaly se studentkou VŠZ v neděli večer v metru na Václavském náměstí apod. Lidé, tak jako je už zvykem, zvidavě přátelsky přihlíželi, co to bude. Buď není pravda, že diváci zapominají rychle, anebo si doveudou stejně rychle vzpomenout. V pondělí 18. 12. přišli do auly studenti různých VŠ a také ti, kteří by na půdu FF UK asi jinak nevstoupili. Nemálo dam přišlo zkon-



Pod svatým Václavem... / Foto PETR ROŠICKÝ

trolovat současný vzhled paní Vlasty. Nový děkan pan profesor Černý přivítal paní Chramostovou (protože jsou dávnými přáteli, neobešel se tento akt bez přátelského objetí) a uvedl českou divadelní žandarku před naplněnou aulou slovy vzbuzujícími sympatie, úctu, obdiv. A není to tak dlouho, co příslušníci na pokyn bývalého děkana Vaňka svou přítomností údajně zabraňovali pronikání chartistů do budovy. Ale to sem nepatří, to už je pryč...

Pan profesor Černý se nás po několik semestrů snažil přesvědčit, že naši herci nebyli a nejsou jen baviči, že existuje cosi jako specifické poslání českého divadelníka. Pro úctu, kterou k němu chováme, jsme to chápali jako nostalgickou vzpomínku, idealistickou představu. Jsme rádi, že pravdu měl pan profesor, a ne my.

DŇA 27. 11. 1989 V ČASE OD 12.00 DO 14.00 SA USKUTOČNILA V PODCHODE NA MIEROVOM NÁMESTÍ V BRATISLAVE AKCIA PETRA RÓNALA A ĽUBA STACHA

PRIDAJTE RUKU



ktorá vo svojom viacvýznamovom posolstve symbolizovala okrem iného jednotu a potrebu „tlačiť“ a vydržať, aby výsledné spoločné dielo bolo kvalitné.

Vážení okoloidúci,
vzývame vás k aktívnej účasti na generálnom štrajku tým, aby ste symbolicky pripojili svoju ruku. Týmto gestom sa stanete



spoluautorom výtvarného diela, ktoré bude dokumentovať našu jednotu týchto dní.

PRIDAJTE RUKU

— namočte svoju ruku v miske s vývojkou a pritlačte ju na citlivú vrstvu fotopapiera (min 1 min.);
— keď uvidíte, že začal proces pôsobe-

nia a vznikol váš autentický odtlačok, odťahnite ruku;
— v pripravenej teplej vode si môžete umyť ruku od vývojky.

Jak dál?

Píšu toto Zastavení 16. prosince 1989. Ohlédnou-li se zpátky na změny, jež se odehrály v tomto státě za měsíc, pomyslím-li na dravost a prudkost dynamiky, již jsme byli, jsme a ještě budeme účastníky a svědky, pak nevím, zda to není drzá troufalost položit si názvem této úvahy otázku jak dál s amatérským divadlem. Spěchám hned ujistit, že nemíním dávat žádné návody ani cokoli vřstít. Pokračuji jenom v tom, co se na stránkách Amatérské scény snažím dělat už léta: Zobečňovat tendence, shledávat souvislosti, pojmenovávat problémy v teoretické rovině. A tentokrát to dělám s vědomím, že to, co se odehrává, posunulo vše do zcela nové roviny, v níž čekají možnosti i skutečnosti často jen v minulosti tušené či žádané a očekávané, ale také i netušené, neočekávané.

NĚKTERÉ JISTOTY

I přes všechnu bouřlivost dění, přes všechnu závratnou rychlost proměn, má po mém soudu amatérské divadlo některé jistoty, jichž se v nejbližší době nevzdá. Nebo je přinejmenším zabuduje zcela organicky do svých dalších vývojevých posunů. Formuloval to přesně a jasně Jan Vedral ve své stati České amatérské divadlo v 70. a 80. letech (Tvorba č. 49/89), již napsal v září minulého roku. V jejím závěru říká: „České amatérské divadlo v uplynulém dvacetiletí dokázalo, že je cennou součástí národní divadelní kultury, že dokáže v jejím kontextu rovnoprávně existovat a určitým způsobem i pozitivně ovlivňovat její vývoj. Je tedy nečím víc než pouhým ušlechtilým koníčkem, je výrazem potřeby kulturnosti řádově vyšší, než ji poskytovala dobová nabídka, je projevem aktivního občanského postoje vymykajícího se pochybené představě hmotně saturovaného, spokojeného, zcela privatizovaného a tedy pasivního a poslušného občana. Je výsledkem úsilí o plnohodnotný a smysluplný život a zdrojem poznání toho všeho, co této touze brání v naší realitě v cestě.“ Tohle vše začalo v okamžiku, kdy ústřední kategorií, která vytvářela podstatu amatérské divadelní činnosti, se stala tvorivost. V ní byl trvale obsažen impuls k vlastnímu, osobitému, jinému — když už ne novému — chápání skutečnosti; tady byl vysloven důrazně požadavek po skutečné tvorbě jako jedinečném osvojení si světa.

Ale nemůžeme zužovat tento výostně pozitivní vliv tvorivosti jenom na samu tvůrčí praxi amatérského divadla. Obrátila se i v celkovém fungování amatér-

ského divadelnictví jako systému trvale otevřeného všem podnětům, jež vycházejí z prostředí, v němž se pohybovalo a pohybuje. Proto se neprosto přirozeně a spontánně vzpíralo ztrátě kulturní a společenské perspektivy, odmítalo pojmát kulturu jako pouhý nástroj jiných procesů a cílů. Amatérské divadelnictví se tak ve jménu tvorivosti bránilo redukování svých funkcí, smyslu své činnosti a koneckonců i podob divadelního jazyka. Bylo vždycky ochotné přijímat stále nové a nové impulsy a překračovat tímto jakékoliv pokusy o to vymezit mu oficiálně, direktivně pevné hranice. Umělo si vždycky — využívajíc znamenitě principu dobrovolnosti — najít pružně a operativně organizační formy, které mu dovolily prezentovat všechny nové výboje, postupy, principy. Vzpomeňme třeba jen období, kdy tzv. autorské divadlo nemělo na různých ustádně, protože bylo přinejmenším pokládáno za cosi podezřelého, co nepatří na vrcholné přehlídky, a kdy se jako houby po dešti objevily takřikající různé „regionální“ přehlídky a festivaly, jež převzaly v celonárodním měřítku roli inspirativního rozhodujícího činitele. Za všechny tu vzpomeňme údobí, kdy podobradský Femad se pyšnil tím, že byl „salónem odmítnutých“. Leč nešlo jenom o tento organizační zápas s nesmyslnými administrativními příkazy a zákazy. Šlo o tvorivost jako výraz „kultury myšlení“, jež realizovala vnitřní uspořádání amatérského divadla jako projevenou vzájemnost jednotlivých subsystémů v jednotě komplexnosti i diferencovanosti.

DIFERENCOVANOST VČERA, DNES A HLAVNĚ ZÍTRA

Napsal jsem už mnohokrát, že pokládám diferencovanost, tak jak se vyvinula v amatérském divadle posledních dvaceti let, za jeden ze základních momentů, jež zaručují jeho životnost i schopnost vývoje. V minulosti i v současnosti. Nejenom proto, že diferencovanost je prostě rysem moderní divadelní kultury. Ale především proto, že ve vztahu k realitě, ve schopnosti umění ji odrážet a přetvářet ve vlastní svěbytný obraz se tak „tvůřivé náhody“ stávají tvůrčími zákonitostmi, různé protikladné systémy si tak zachovávají svou samostatnost a přitom se sjednocují. Ostatně — víme už dlouho, že přesně takové sjednocování v amatérském divadle probíhá. Cítili jsme a cítíme přece naléhavou potřebu mít nějakou organizační platformu, kde bychom tento proces mohli sledovat, zkoumat, hodnotit, analyzovat. A jestliže František Zborník v čísle 11-12 tohoto časopisu v anketě o největším zážitku z minulých sezón amatérského divadla prohlašuje, že to byl pro něho „celý letošní Jiráskův Hronov“ svou dramaturgickou skladbou, svým střihem, pak jenom vyslovuje to, co je objektivní nutností, jež z této diferencovanosti vyplývá.

Mluví-li o objektivní nutnosti, mluví tím především to, že různorodost realizačních principů a stylů jazyka amatérského divadla umožňovala uspokojení různorodých zájmů a potřeb subjektů. Jak diváků, tak samozřejmě tvůrců samotných. Dá se poměrně snadno předpokládat, že v tomto duchu se bude diferencovanost prohlubovat. A možná dokonce zasáhne amatérské divadlo i negativně. Teď ovšem nemám na mysli jeho vlast-

ní diferencovanost, ale celý společenský rozvoj na bázi pluralismu a demokracie. Což může znamenat, že mnozí, kteří na půdě amatérského divadla hledali alespoň nějakou příležitost, jak projevit svůj názor, své postoje, jak si zachovat onu „kulturu myšlení“, ji snadno najdou jinde. V té oblasti činnosti, která je jim bližší a více vyhovuje jejich osobním a chcete-li i talentovým předpokladům.

Ale vraťme se od této úvahy k samotné diferencovanosti amatérského divadla. Projeví se rovněž jistě tak či onak, různým způsobem, v jeho organizačních strukturách. Pokud nepovede zcela k jejich rozpadu. Neboť upřímně řečeno: tyto struktury byly v minulosti nejlépe inertní, nejděle setrvaly na svých výchozích pozicích a nejlépe se opožďovaly za vývojem. Rozhodně ne však všechny a rozhodně se tak nedělo ze zlé vůle těch lidí, kteří v těchto strukturách pracovali a pracují. Tam mohou být — připouštím — lidé neschopní, jako jsou ostatně všude, kteří nijak amatérskému divadlu neprospívají. Ale v zásadě ona nehybnost a ono zpoždění organizačních struktur — alespoň některých — byly vždycky způsobeny totální těžkopádností „mimodivadelních“ řídicích složek a jejich krajní nedůvěrou ke všem změnám. Včetně toho, že v okamžiku, kdy se jim zdálo, že díky diferencovanosti dochází k různým „nežádoucím“ projevům, vždycky projevovaly tendenci k upevnění tzv. „řízení“ — to jest k administrativnímu posílení přísně kontrolovatelné monolitosti ve všech směrech.

Tohle všechno píšu proto, že vskutku musíme předpokládat už možná dnes a rozhodně zítra, že amatérské divadlo vydatně rozvine ve svém systémovém organizačním uspořádání a jeho strukturálních vazbách diferencovanost jako výraz zájmů a potřeb subjektů — a tím i maximální zdůraznění skutečné zájmovosti této činnosti na bázi dobrovolnosti. A naprosto zákonitě budou v tomto smyslu zkoumány všechny orgány státní péče o amatérské divadlo, bude tu položena vždycky znovu otázka základní: zda slouží této diferencovanosti, zda tu jsou k tomu, aby pomáhaly rozvoji oněch zájmů a potřeb. Jestliže jsem letmo připomněl, že problematika příčin minulé nedostačenosti a strnulosti organizačního systému je složitější, chtěl jsem tím jenom upozornit na to, že zase leckteré struktury a leckterí lidé v nich všemu tomuhle dobře, ba znamenitě bránili. Takže v rámci pohybu, jenž zřejmě uvolní daleko větší prostor pro diferencovanost i v této sféře, bychom měli i tohle citlivě a spravedlivě vážit a ponechat to, co se ze struktur minulosti osvědčilo přinejmenším jako jednu z možných alternativ.

Vracím se tak k tomu, co jsem napsal na začátku. Tvorivost jako hlavní a prvotní princip amatérského divadla mu zaručila otevřenost vůči všem podnětům prostředí, v němž existuje. Vznikl tak systém schopný života i pohybu — a tím i systém, jenž si takto budoval svůj řád. Přes všechny nepříznivé zásahy zvenčí se tento řád nakonec prosadil. A osvědčil se. I když možná bude v době, kdy tyto řádky vyjdou, mnohé zcela jinak, přesto věřím, že tento řád měl a má v sobě tolik pozitivních rysů, že bude moci spolupůsobit při hledání odpovědi na onu otázku, jak dál v českém amatérském divadle.

JAN ČÍSÁŘ

Z jiného konce

Dramaturgie divadla dospělých pro děti je drtivou většinou zaměřena na pohádky. Hrají se dramatizace literárního zpracování pohádek lidových i moderních nebo hry, které se tak či onak na pohádkové motivy odvolávají. Jistě, pohádka je přirozený jak tematický a obsahový, tak formální zdroj divadla pro děti. Je však na pováženou, že se stal v posledních desetiletích zdrojem téměř jediným. Divadlo pro děti a pohádka jsou dnes naprosto zautomatizovaná synonyma. Každý, kdo ohlašuje jakoukoli divadelní produkci, určenou dětem, bez váhání ohlásí: „Uvidíte pohádku...“ Ještě jsem neslyšela, že by někdo při podobné příležitosti použil ten jediný přirozený a logický termín: „Milé děti, uvidíte divadelní hru, kterou podle pohádky paní X napsal pan Y.“

Tato úzká a zmechanizovaná svázanost divadla s původně slovesným epickým útvarem pohádky nám v naší oblasti tropí dost škod, o to horších, že si je vůbec neuvědomujeme. Především máte dětem představu divadla jako takového. Je dost těch, které přestanou mít zájem o divadlo ve chvíli, kdy je přestanou zajímat pohádky, protože je bezděčně vychováváme v naprosté bezradnosti nad pojmy drama, hra, komedie, veselohra atp. Setkají-li se s něčím takovým, zůstává jim rozumek stát: Když to není pohádka, co to tedy je? Což je nepochybně zlé manko ve výchově k umění. Za druhé — léta už se tak vytváří dramaturgický stereotyp divadla pro děti. Kvalitních dramatizací dobrých literárních předloh je málo, zato vytvrle koluje hojnost autor-ských pseudopohádek. Autoři i amatérští dramaturgové mají totiž také pevně zafixováno zmíněné synonymum, mimo jiné jistě i proto, že je pohodlné. Pohádky přece už existují, a jak se mnohým zdá, troulí kolem sebe „pohádkové motivy“ k volnému použití. Stačí zalovit v paměti nebo nahlédnout sousedovi přes rameno. Výsledkem je až neuvěřitelná uniformita oněch tzv. pohádkových veselohr, které jsou začasť pouhými skládačkami povrchně pochopených a na přeskáčku užívaných motivů pohádek klasiků. A do třetice: trpí tím i divadlo samotné. Uzavírá si své vlastní zdroje divadelnosti nesvázané tak úzce s literaturou, odkud by mohlo čerpat přebohatý materiál. Ochuzuje se o spoustu možností rozvinout svou vlastní tvárnou sílu a fantazii, slouží vytvrle jen jako oživovací prostředek pro fantazii pohádky. Což ho — ruku na srdce — časem nudí. Přes všechnu přichylnost k pohádkám, dobrou vůli, odpovědnost a nevím co ještě, připadne asi každý soubor tu a tam touha nehrát pořád pohádky, zahrát si taky jednou divadlo.

Nabízíme amatérským divadelníkům komedii pro takový případ jako stvoření. Navazuje totiž na asi nejdivadelnější divadlo, jaké nám jeho tisíciletá tradice odkázala — na komedii dell'arte. Napsal ji JIŘÍ ČAPOUN, hrál ji AS Jihomoravského divadla ve Znojmě. Na národní přehlídce ve Stráži pod Ralskem získala její inscenace jednu cenu a druhou ještě Jiří Čapoun, autor textu, režisér a autor scénické výpravy, to vše v jedné osobě. Strakatá komedie — už nad tím titulem si našinec oddechne. Konečně se našel někdo, kdo si všiml, že dnešním dětem může být dostupné a bavit je vše, co bavilo včerejší, ba i předvčerejší dospělé lidové publikum, protože svět přece jen pokročil o kousek dál, i když to občas tak nevypadá; vnímavost a chápavost snížila věkovou hranici.

Čapoun velmi poučeně a obratně zkomponoval jakési typické libreto komedie dell'arte. Odehraje ho malá, ale dobře vycvičená komediantská tlupa. V kostýmu sešitým z barevných kosočtverců je tu slavný Harlekýn, poštuchovač a posměváček, zlomyslný i přející. Je tu Pantalón, natvrdlé energický pán domu, otec a knihomol, Kolombína, jejíž hlavní vlastností je, že miluje Pierota; Fanteska, hubatá — jak jinak — služebná. Nechybí Pierot, tradiční zasněný milenec Luny, pohyblivý se jaksi mimo a v našem případě alespoň ze začátku dost bábovkovitý. A ovšem kapitán Matamora, hluchá hlavní persona a Pulcinella, spíš hromosvod Matamorových nepříčetných vztků než sluha.

Role jsou rozděleny jednoznačně: tím, kdo bude odhalen, je Matamora, nadutý a hloupý vejťaha, ve skutečnosti strašpytel, s ním se svezí i Pulcinella. Proti nim se spojí v důmyslné akci Harlekýn, Fanteska, Kolombína a Pierot. Cílem je přesvědčit Pantalóna, že Matamora je nejen pitomec, ale taky zbabělec. Což se podaří s pomocí naivně, ale účinně předstíraných strašidel. Matamora splaskne, Pierot se vzmuží, Pantalón obměkčí — nemusíme mít strach, dopadne to dobře.

Jiří Čapoun dokázal zachovat hlavní půvab a zdroj účinnosti komedie dell'arte: jednoduchost a jednoznačnost typů, situací i půdorysu příběhu, onu jednoznačnost, která není schematická. Byl to kdysi komediant — herec, kdo stvořil toto divadlo, herec — „výtažek doby a její zrcadlo“, jak pravil jeden moudrý princ. Stvořil divadlo bez literatury, jenom z toho, co viděl v lidech kolem sebe. Léty ustalovaná komediantská tlupa s pevně rozdělenými a neměnnými rolemi představovala jakýsi dnes bychom řekli reprezentativní vzorek společnosti, předváděla její příběhy ne jako zjednodušení, ale jako zhuštěný extrakt. V tom je asi důvod, proč se skoro dvě stě let udržela jako hlavní proud evropského divadla. V tom je také důvod, proč je její princip velice blízký dětem — milují a potřebují jednoznačnost. (Děti z Klubu dětského diváka na přehlídce ve Stráži to spontánně potvrdily.) Konečně, dospělým také, alespoň tomu, co v nich zbylo dětského, co také miluje jasnost a jednoznačnost, která není schematismem, co stále naivně věří, že děsivý chaos života ovládneme, jestliže si ho zpřehledníme, uspořádáme a přehrajeme tak, abychom mu rozuměli. Což je konečnou vírou, která dala divadlu vzniknout, dává mu trvat a snad i přetrvat.

Jak že se to hraje? Řekla bych, že dobře, určitost, danost typu může být herci oporou. Hra je uzpůsobena tak, že dává dostatek příležitostí k parádním komickým, přesněji legračním scénám, samozřejmě svázaným s Matamorem a Pulcinellou. Text vypadá asi takto:

KAPITÁN: ... že mi svou dceru nedáte? Hrom a peklo! (Tasí meč) Já se asi rozzlobím.

PANTALÓN: To ne!

KAPITÁN: A když se rozzlobím, tak jsem strašný.

PANTALÓN: To ne!

KAPITÁN: A proč jsem strašný?

PULCINELLA (spustí svou litanii): Strašný kapitán Matamoro...

KAPITÁN: Mlč, mouro! Nejprve strašně rozsekám vaše učené knihy, potom strašně roztřískám váš dům a potom... (Bíbe s mečem)

PANTALÓN: Zadržte, to ne!

KAPITÁN: Tedy mi dáte svou dceru?

PANTALÓN: Dám! Pro všechno na světě. Dám! Vždyť vím, že jste ten nejstatečnější člověk a má dcera bude u vás v bezpečí.

Upozorňuji zvláště na roztomilou autorovu scénickou poznámku „bíbe s mečem“, která velice připomíná poznámku V+W. A výstižněji se ani nedá vyjádřit, že holý text ještě zdaleka není celý vtip, je to hlavní, v čem spočívá půvab komedie, se děje vedle něj, nad ním, pod ním. Charakter postav se nesděljuje „prožíváním“, výmluvné musí být především viditelné hercovo tělo, zveličené gesto, které, ač je vždycky méně reálné a vážné, se důsledně osudovou náhodou, danou žánrem, mine cílem, stane se nedorozuměním, absurditou. Komedie dell'arte byla vždycky divadlem temperamentně výřečným — ne nadarmo se zrodila v Itálii — a pohybově nadsazeným až do polohy artistické.

Probíráme-li se Čapounovým textem podrobněji, vzniknou malé pochybnosti. Harlekýnův úvod je mnohomluvný, možná také, že ten dojem vzbuzuje jen jednotvárné klinkající rytmus veršů. Představovat postupně jednotlivé postavy rovnou v malé, pro tu kterou postavu charakteristické akci je výborný expoziční nápad. Jenže působí zdoluhavě, protože je rytmicky stereotypní — poslední tři výstupy se proti třem prvním prodlužují, místo co by se měly zkracovat. Zvláště s Pierotem se vede nějak dlouhá řeč. Všechno, co říká, bude ještě ve hře samé opakovat, takže na začátku měl stačit jen náznak. Druhou pochybnou vzbuzuje Pantalón, který náruživě hledá v knihách odpověď na otázku, co je „solí života“. Tady to trochu skřípe, ten abstraktní pojem k usedlému vašnostovi nejde, Pantalóni se od věků vyznačují tím, že nad životem nikterak nepřemýšlejí, neboť jsou si jisti, že ho znají. Rozhodně jim nemůže nikdy přijít na mysl, že by život nějakou sůl potřeboval. A s tím souvisí pak také naprosto zbytečné a navíc mlhavé didaktický závěr: solí života je podle toho láska, štěstí, spokojenost, práce, smích, ale hlavně život sám. To je dost vážné „vybočení z vazby“ — to krásné na komedii dell'arte bylo a mělo by zůstat, že je tak naprosto a dokonale konkrétní. Předvádí své příběhy jako fakt života, zobecnění a abstrakci ponechává na divácích, kdyby se jim snad chtělo. A nikdy nemoralizovala, jen proto mohla také přežít dvě stě let. Za tu dobu se morální náhledy několikrát proměnily, ale lidské děje zůstaly v podstatě nezměněny. Abstraktní poučení na ní nikdo nechtěl, protože je na nic nepotřeboval. A nepotřebují ho ani děti dnes. To, co si z představení odnesou, to si musí uhadnout samy: kdo je kdo, komu přát a komu ne a proč, co je nepřírozené, a proto směšné a hloupé, co přirozené, lidské a dobré. Až na ten samotný didaktický závěr Strakatá komedie toto samostatně rozhodování umožňuje, a proto ji děti přivítaly. Nevadilo jim, že se nedívaly na pohádku.

ALENA URBANOVÁ

Causa Brůček aneb Historie jednoho loutkáře

JOSEF BRŮČEK JE. Suk, pevně vrostlý do loutkářského kmene, obezřetně sledovaný na nejrůznějších divadelních přehlídkách. Prodírá se sveřepě k jevištnímu tvaru — lopotně, klopotně, oslnivě. Člověk, vedoucí své nepočetné stádečko k mohutnějšímu lidství. Skoro všichni o něm víte. Následující stránky nechť více přiblíží jeho pravé usilování. (M.)

Kéž napíšeš Brůčka, vyslovil přání redaktor Amatérské scény. Ne že bych neměla co dělat, ale přesto jsem se poměrně zaražovala, protože Pepu Brůčka (vedoucího loutkářského souboru Tatrmani OB Sudoměřice, ročník 1944) mám ráda — jako loutkáře i jako člověka, tak jak jsem ho měla možnost alespoň trochu poznat při společné práci ve Zpravodaji Loutkářské Chrudimi, v Ústředním poradním sboru pro loutky i při nejrůznějších akcích.

Posléze se ovšem dostavily i pochybnosti a začala jsem si klást otázky. Proč tak rozsáhle o loutkáři v Amatérské scéně? Odpověděla jsem si slovy profesora Císaře

(Průhledy, AS č. 10/1989), že „mezi jednotlivými druhy divadla i mezi jeho různými podobami výrazovými přestávají existovat přísně vymezené hranice“. A: „... Jakkoliv se amatérské divadelnictví bohatě diferencuje, což je znakem jeho životnosti a schopnosti odpovídat na potřeby a zájmy diváků, je tato diferenciací nakonec vždycky svedena do společného řečiště tvořivosti a přes veškerou odlišnost se vzájemným vlivům nelze ubránit. Pokud se někdo nechce uzavřít do ulity, v níž odmítá cokoliv jiného vidět a slyšet.“ O loutkářích v AS tedy ano. Ale proč právě o Brůčkově? Proč ne třeba o Karlu Šefrnovi a svitav-

ském souboru C, který patří již dvacet let k hybným silám vývoje amatérského loutkového divadla? Proč ne o Ludku Richtrovi a jeho sice dnes už neexistujícím, ale ve své době významným souboru Paraple? Proč ne třeba ...

Ale koneckonců, proč ne třeba právě o Brůčkově? I když zatím není, jak výstižně prohlásila Mirka Císařová, kmenem našeho současného amatérského loutkářství — ale je sukem, bez něhož by kmen ztratil svůj půvab, bez něhož by byl hůře zapamatovatelný. Brůček je samorost a při pokusu nacpat jej do jakékoli škatulky nějaká větve zaručeně přechuhuje. Neustále překvapuje něčím, co se od něj nečeká. Zdá se mi případnější, než se pokoušet o komplexní rozbor jeho dosavadního díla, přiblížit jeho osobnost, jeho názory, jeho hledání, jeho psaní... ale také názory jiných na to, co vytvořil (alespoň v případě inscenací, s nimiž se účastnil národních přehlídek). K tomu by měla sloužit následující koláž.

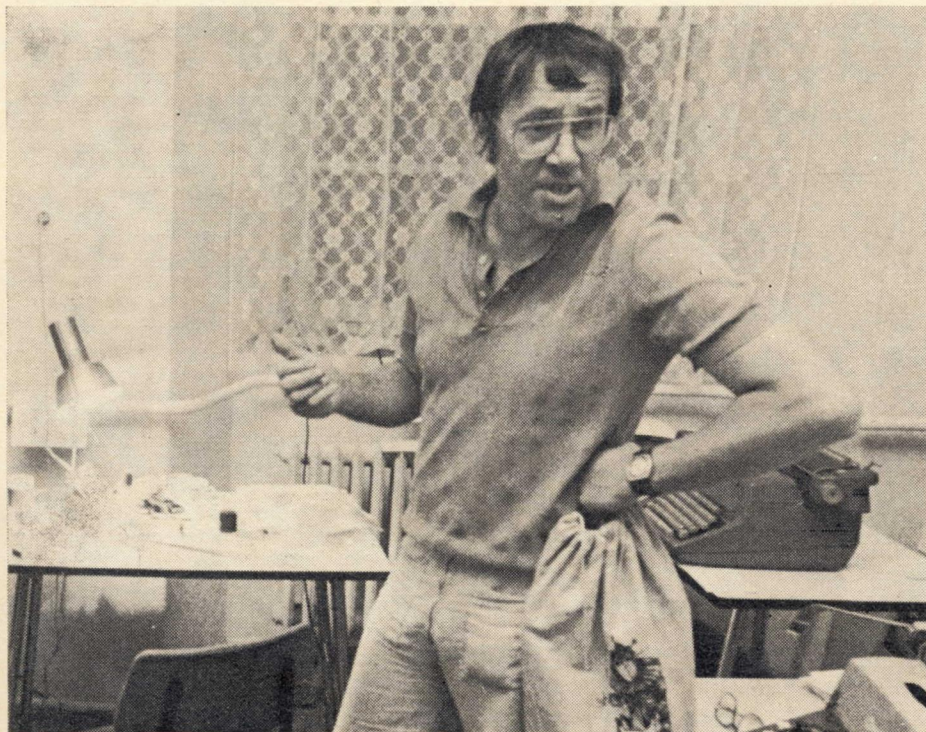
BRŮČEK O SOBĚ

(Citováno z rozhovoru v Čs. loutkáři č. 4/1984 — odpovědi na otázku, jak to začalo a jak se na tu dobu dívá): „Na začátku byl rozbitý zvonek. Nechtělo se mi ho spravovat. Nejsem elektrikář, protože rozumím domácímu zvířectvu, stromům a polním plodinám. Zato jsem si vzpomněl, že mám doma kdesi kravský zvonek. Vyřezal jsem tedy na něj ze dřeva držadlo ve tvaru hlavičky — řekněme loutky, zavěsil jsem ho a dal jsem se do vyřezávání opravdických loutek, samosebou na drátě, protože o jiných jsem neměl ani potuchy. Jen tak, pro potěšení. Když jsme se s manželkou přestěhovali z Prahy do Slap, chtěl jsem loutky věnovat kamarádovi, aby s nimi spolu s dětmi hrál divadlo. Jenomže děti na vedení nedosáhly, a tak jsme si divadlo udělali sami. Sešlo se pár lidí a já jsem jim dělal režiséra. — Tehdy nám stačilo, když loutky jakž takž chodily. Jenom jsem měl strach, abychom nekazili dětem vkus. Proto jsme hledali někoho, kdo by nám řekl, jestli to děláme dobře a jestli hry, které jsem sám napsal, mají nějakou úroveň. Bylo nám kým klidně řečeno: 'Jó, hrajte dál.' A tak jsme ve své sladké nevědomosti hráli dál. Dnes vím, že když jsem začal dělat divadlo ve Slapech, tak to bylo divadýlko pro divadýlko.“

(Slapský soubor jsme díky předvídavé metodické hlavě Evy Machkové měli možnost vidět prvně mimo kraj začátkem 80. let na (S)hledání, což bylo setkání „spřízněných duší“ loutkářů i divadelníků, které tehdy pořádal Luděk Richter. Viděli jsme Pepovu hru Červus dlouhus furdokolus obrovský: zvláštní jiskru to mělo, ale jinak šlo o tradiční marionetové představení s playbackem... pak nastal zlom.)

„Prvním podnětem byl seminář Jana Dvořáka v Českých Budějovicích. Dvořáková práce s loutkou a rekvizitou byla pro mě doslova objevem. Bylo to něco úplně jiného, nového, živého. Přinutila mě jít na divadlo odjinud, zkoušet to úplně jinak. Protože jsem cítil, že by to se slapským souborem nešlo, začal jsem to nejdřív zkoušet sám. — Druhým nárazem bylo pro mne (S)hledání. Dalo mi moc. Tam jsem byl například v diskusi přinucen zeptat se sám sebe, o čem vlastně má hra je, tam jsem se musel chtít nechtě přiznat, že můj Červus není žádná velká sláva. Ono to trochu zabolí, když člověk slyší takové nepříjemné věci, ale pamatuju si ten šok dodnes. A jsem rád, že jsem jím prošel.“ (Čs. loutkář č. 4/1984)

J. Brůček v civilu / Foto MILAN JANATA



JAK VZNIKL PŘÍBĚH

(První inscenace, vlastně Pepův několika-minutový individuální výstup, s nímž v roce 1983 postoupil na Loutkářskou Chrudim a pak jej mnohokrát hrál při nejrůznějších přehlídkových i nepřehlídkových příležitostech. Rám, v něm napnutý papír, za ním ukrytý herec. Hrají dvě ruce, které papír — území — protrhnou a postupně se jej zmocňují, až se dostávají do konfliktu...)

„První nápad většinou nepřichází z jediného popudu. Skládá se z mnohých vzpomínek, většinou velmi těžce vycházejících osamoceně na povrch vědomí, ale ochotně se spojících se zážitky jinými. V této podobě jsou jimi například surrealistický obrázek dvou vztyčených paží, který se mi zjevil na holém poli, ale také vyprávění Jana Dvořáka o loutkáři, hrajícím jen rukama a nohama, nebo harmounství, určující podivné vztahy mezi lidmi, často nejbližšími sousedy. Snad právě tyto prvky mi přinesly na jaře 1982 nápad. Nejspíše ony mi pomohly určit druh jeviště — papír. Je to čistá plocha, na níž lze od začátku do konce sledovat vývoj... Pro efekt krvácení jsem se musel vzdát hrajících nahých rukou. Myslím si totiž, že proti obetonovaným citům dnešního člověka je často šok jediným prostředkem, jak získat vnímavého diváka... Nejvíce práce mi dal závěr. Původní byl ve chvíli, kdy „vykrvácené“ ruce v nenávitelném sevření ochabnou a sklesnou. Opět jsem si vzpomněl na Jana Dvořáka, jak nemá rád tragické konce, a všemožně jsem se snažil nalézt jiné řešení. Domnívám se, že jsem nakonec našel řešení ještě tragičtější, než byla smrt těch dvou. Vojenským parádemaršem jdou spojenými silami dobývat další území.“ (Čs. loutkář č. 4/1984) Byl to pro mne tehdy skutečně zážitek, který vyvolal mrazení v zádech.

KLASICKÉ ROMANTICKÉ DRAMA

Pepa píše, že to bylo „odskočení si od nelehké práce v souboru“. Vystupoval se svými syny Petrem a Honzou. Vypadalo to takhle (cituji z článku Ivany Kašpákové v Čs. loutkáři č. 2/1984): „Pepa Brůček a synové — Tatrmaní Sudoměřice — na nás nalíčili dílo s názvem Klasické romantické drama — divadlo za oponou. Na jevišti marionetové kukátko, v pozadí vidíme hrad, cestu. Gong — opona padá. Na scénu přicházejí persony — vidíme vahadla, nitě, tváře herců, slyšíme aktéry — drama se rozvíjí... konec 1. obrazu — opona jde vzhůru, mění se pozadí, gong, opona padá — drama pokračuje... konec 2. obrazu — opona vzhůru — pozadí se opět mění; gong — drama vrcholí... konec, děkovačka. Obecenstvo řve.“ (Řvalo i při finále individuálních výstupů na Loutkářské Chrudimi v roce 1985. A jen pro zajímavost: marionety byly navázané plechovky, jejichž zvuk se podílel na dramatickém ději.)

POSLEDNÍ KAŠPÁRKOVA ŠANCE

„Na minulé Chrudimi (r. 1985 — pozn. A. E.) v redakci Zpravodaje měla Eva Horová tento nápad: klasické divadýlko. Na špagátě visí loutky a nehýbou se. Z magneťáku se line text. Při slovech Kašpárka: 'Juj! Jak krásně je na světě!' vodič Kašpárka popozvedne a zase spustí. Eva si nápad nenechala pro sebe a já jím byl nadšen. — Eva Hanzlíková mě požádala (na minulé Chrudimi), abych loutkama udělal Prodanou nevěstu. — Viděl jsem představení Pohoda (loutkářský soubor C Svitavy — pozn. A. E.). Nedovedu si před-

stavit, jak by vypadal text Kašpárkovy poslední šance, kdybych se při jeho psaní (cca 1 hod.) nedostal do nálady, v níž zvláštní nálada z představení Pohoda převládala. — Zajímavé: původní záměr — recese — se změnil ve výpověď poněkud obecnější. (Odposlechnuto od diváků.) Že by se do výstupu propasírovaly myšlenky, kterými se v poslední době stále obíráme?“

Vypadá to jednoduše. Ale je to skutečně takové? O inscenaci Jan Císař v Čs. loutkáři č. 9/1986: „... je to zase divadlo jednoho herce, režiséra i autora. Tedy opět tzv. divadlo autorské. A má svůj jasný smysl — nemilosrdně napadá jistě netvořivé pojetí loutkového divadla, a chtě-li jít ještě dál, tak netvořivé pojetí umělecké tvorby vůbec. Je to zajisté svým rozsahem časovým i svou formou pouhý vtip, žert. Ale závažný obsah mu upřít nelze. I když upřímně řečeno: rozsahem a formou vtip zůstane trvale jenom jednorázovým a jednoduchým šlehem; cosi je nevysloveno a to vzbuzuje pocit nedokončenosti, neuzavřenosti. Jako bychom s Josefem Brůčkem vstoupili na sám začátek něčeho, co bychom chtěli vidět ještě pokračovat a posléze vrcholit. Ale je to vstup nepochybně vydařený a svědčí o osobitosti tvůrce. Vždyť ty loutky, které se nehýbají, ten magnetofon, jenž odříkává text, a ten principál, jenž se tak nudí při této produkci, nabízejí i asociace jiné — například o naprosto pasivním vztahu ke kultuře a umění.“

PRÁCE S DĚTSKÝM SOUBOREM

„Před rokem (1981 — pozn. A. E.) jsem začal pracovat se šesti dětmi sedmého postupného ročníku ZŠ v Sudoměřicích u Bechyně. Právě v práci s nimi jsem pochopil, že není nejdůležitější vytvořit neměnné představení (jako jakýsi pomník), ale chuť, náladu, pocit, barvu situace (a třeba situace, která se v představení vůbec neobjeví). Přišel jsem na to, že důležitější než otrocky se naučit text je pomoci her a etud poznání sebe skrze druhé a naopak. Takže si více hrajeme, než se učíme a kupodivu výsledky jsou lepší.“

A v roce 1986 Pepa píše: „Divácké úspěchy i úspěchy u odborných porot, které se dostavily, jsou výsledkem několikaleté práce, kdy členové souboru hledali obraz člověka nejen kolem sebe, ale i v sobě, a dokonce i v předmětech kolem sebe, neboť i v nich je zaklet člověk, jeho práce, cit či vztah k jeho okolí. Úspěchy jsou výsledkem i dlouhých intimních hovorů členů souboru a upřímné snahy o poznání všech lidských hodnot. Těch dobrých, posouvajících lidskou společnost vpřed, i těch špatných, strhávajících ji dozadu. — Úspěšnou přehlídkovou sezónu může lehce vystřídat sezóna bez jediného úspěchu. To především proto, že souboru skutečně nejde jen o pěkné, líbivé a divácky pohodlné představení, ale, a to především, o poznání často složitě zašifrovaných informací a pravd o světě kolem sebe, o sobě i o druhých. Práce v souboru je tedy pokusem o postupnou výchovu člověka lepšího, než jsme my.“

A KDYŽ JE NĚKDY VŠECHNO NA DRAKA

(S touto inscenací se soubor zúčastnil LCH v roce 1987; vycházela z poezie a poetických textů Mileny Lukešové Nahej v trní a Já jsem přece Kateřina.)

„Po sérii představení, ve kterých jsem vláčel soubor svou cestou a svými problé-



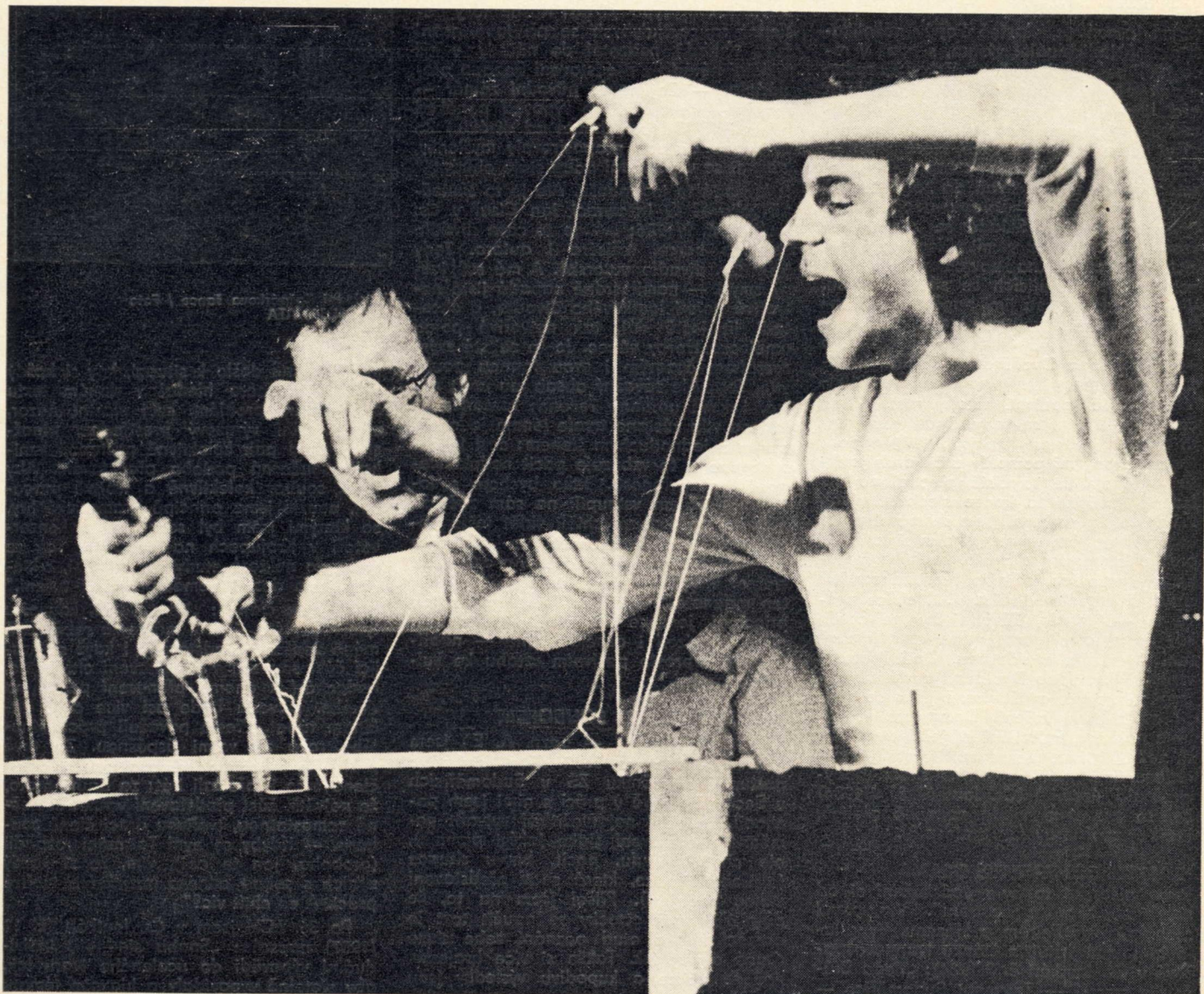
Poslední Kašpárkova šance / Foto MILAN JANATA

my, konečně došlo k situaci, kdy si každý z členů souboru hledal v daném textu svůj vlastní problém, svůj vlastní názor, svůj vlastní výrazový prostředek. Množstvím etud pak kolektivně postupně vznikala současná podoba představení. Aby mohl soubor kolektivně a tvořivě pracovat, použili jsme principů dramatické hry, se kterými jsem byl seznáměn v konzervatoři v Kralupech nad Vltavou. Tak se stalo, že některé etudy šly cestami, o kterých jsem dosud neměl nejmenší tušení.“

V jiném článku: „Ve chvílích, když píšu tyto řádky (15. 6. 87), máme za sebou dvě méně úspěšná představení. I když se hrající část souboru v představení cítí dobře, nedochází k onomu přenesení pocitů na diváka. Důvodů bude asi více a já začínám tápat. Přesto považuji práci minulého roku za velmi úspěšnou. Za prvé proto, že se soubor věnoval poezii a její členové se jí přestali bát; za druhé proto, že největší část představení vznikla skutečně samostatnou, tvořivou prací členů souboru. — Kdyby se nyní Tatrmaní rozpadli (proboha, jen to ne!), vím, že si každý z nich s sebou odnese poznání o tvořivé práci. A co chtějí víc?“

Po 36. LCH jsem v Čs. loutkáři (č. 11/1987) napsala: „Snaha sjednotit individuální výpovědi do uceleného tvaru tak, aby zřetelně vypovídaly o hlavním tématu — orientaci mladých lidí ve světě a nacházení hodnot v komunikaci a mezilidských vztazích —, se zdařila jen částečně. A proč tomu tak je? Vždyť byly zvoleny i odpovídající výrazové prostředky — práce s předmětem, metaforou: v první části (Kateřina) jako hravá hra s předměty a slovy, které mají pro nejmladší aktérku citově zabarvený obsah, v druhé části (Nahej v trní) pak směřující více do nitra, obnaženější, tápající, rozdirající..., až se začínáme trochu bát a fandíme těmto mladým lidem, aby své místo v životě opravdu našli. Tedy — fandíme jim, pokud nás plně osloví. Jinak pro nás jako diváky může jejich konání ztratit smysl. Znovu se ptám — proč tomu tak je? Hlavním problémem je hranice mezi autentickou výpovědí a fixací celku, což je záležitost nesmírně jemná. Pokud při představení nemá divák pocit, že všechno před ním na jevišti vzniká právě teď, pokud tento pocit autenticity pro diváka selže, ztrácí tím představení na komunikativnosti. A to se bohužel v Chrudimi stalo.“

(Stalo. Ale já se přiznám, že mně to až zas tak moc nevadilo. Protože si vážím především Pepikovy úcty ke každému člověku a jeho osobnosti, vážím si jeho zdravé pokory, s níž přistupuje k lidem, k práci v souboru, k umění, k přírodě, k životu vůbec...)



Klasické romantické drama / Foto IILAN JANATA

O HADU A ŠIVAROVÍ

Zatím poslední práce Brůčkovců. Předvedli ji v roce 1989 na LCH i na JH; Pavel Vašíček v Čs. loutkáři č. 11/1989 o ní psal následovně: „Firma Brůček a synové ('společnost s ručením omezeným') opět překvapila. Objevila téměř neznámou arménskou pohádku (otištěnou ve slovenském překladu v časopise Sovětská literatura č. 6/1988) a prezentovala ji způsobem na hony vzdáleným bytším Brůčkovým skvělým „humoreskám“, tentokrát v režii syna Petra Brůčka. Příběh pojednává o Šivarovi (což znamená Nechápatý), který s pomocí moudrého Hada potřikrát osvětlí carovi jeho sen. Had pomůže Šivarovi vždy znovu i přesto, že se Šivar zle odvděčuje, a touto velkorysostí přiměje Šivara ke konečnému zmoudření.

Had — Moudrost je traktován jako šance ke zmoudření nepoučitelného člověka, k odvaze být dobrým v záplavě zla. Moudrost se jen několikrát za život mihne (jako had) kolem nás, ale naštěstí je — vůči nám nepoučitelným — shovívavá.

Brůčkovci rezignovali na vnějškovou „orientálnost“, zato zadolovali až někde v hlubinách všelidské paměti, ve vrstvách,

kde se mýty a pohádky teprve rodily. Předvedli nám totiž příběh o Šivarovi tak, jako by vznikl právě teď, respektive v procesu jeho zrození, a to i se vši neotesaností, neohrabaností, nevykvašeností, jaká nutně takový akt provází. I řeč jako by se teprve rodila! Zatím má podobu „svojštiny“, která se jen tu a tam začíná měnit ve slova nám známá. Ale kupodivu rozumíme i oné „svojštině“ snad proto, že nám připadá jako zcela přirozená řeč pro hrubě tesané, „primitivní“ figury, jimž ovšem rozhodně nechybí výraz (autor Josef Brůček je údajně vytvořil za dva dny a dvě noci). Je to tedy jakási „loutkovština“, ale co všechno dokáže sdělit (namátkou připomeňme mluvní party Šivarovy ženy)... I pytlovitý terén se zdá být pro tyto loutky prostředím přirozeným. Z dřevních dob lidstva jako by tryskal i prostinký hudební doprovod, vyluzovaný na píšťalu, jenž spíše než hudba je „chvěním vzduchu“.

Na takto „obdělané roli“ kritik rád přehlédne klopýtavý temporytmus, jistou těžkopádnost v organizaci, nedostatek gradace, výtvarně zcela nezdařilého Hada, který zůstává pouhým hadem s drátem v hlavě, obrazem Hada — Moudrosti však určitě není.

Mnohé vášně vyvolala závěrečná „pocitová světlohra“. Na mne osobně zapůsobila obdobně jako „zjevení“ barevných ikon na závěr černobílého filmu Andrej Rublev a přikláním se k Jaroslavu Provazníkovi, který tuto „dobu“ charakterizoval jako „prostor pro meditaci“. Objevily se ovšem názory i zcela protichůdné. Určitá chybička se však zcela jistě „vloudila“ v tom, že představení po závěrečném dlouhém monologu zdánlivě končí. Kdyby např. tento závěrečný text zazněl zároveň

O hadu a Šivarovi / Foto IILAN JANATA



s těmito světlými obrazy, příznivců „světlo-hry“ by možná přibýlo.

Samorost Brůček (a synové) vytvořil tedy opět „bezprecedenční představení“ (termín Pavla Kalfuse). Pevně věřím, že ještě dlouhé desítky let neponese tato osvědčená firma název Brůček — vdova, a aby tomu tak skutečně bylo, věnuji J. Brůčkovi závěrem jednu — čínskou — moudrou radu: „Chceš-li být dlouho živ, hleď perly draka Ling.“

MISTO ZÁVĚRU...

Tolik o různorodé tvorbě Josefa Brůčka, o jeho neustálém hledání, zjevování se a objevování. A zdá se mi případné zakončit tuto koláž názorů „zevnitř i zvenčí“ Pepikovým svoláním ze Zpravodaje Lout-

káské Chrudimi č. 6/1989 (a to i přesto, že většina divadelníků nemá patrně o existenci tzv. otevřeného dopisu K současnému stavu a vývoji amatérského loutkářství tušení — zájemci viz Čs. loutkář č. 8/1988):

„Všem mladým loutkářům! Ve Zpravodaji č. 3 a 5 jste měli možnost číst jakési diskuse o jakýchsi otevřených dopisech, o jakýchsi nepřesnostech a jakýchsi údajích, o polopravdách, či dokonce nepravdách.

I já jsem v minulém roce na toto téma (mokvavě vyvřel z diskuse, jež se stala rozbředlým močálem vyjících vzteklych psů) vyslovil několik ostrých slov.

Vážení mladí loutkáři! Vykašlete se na žabomyši války nás, starých kocourů! Ne, nechci, abyste zavírali oči a zacpávali si

uši před světem kolem sebe a jeho nechtutnou přítomností. Naslouchejte, porovnávejte, posuzujte všechna slova a činy, které k vám dolehnou a jichž budete svědky. Poctivě vnímejte a z poctivého vnímání si vytvořte svůj vlastní poctivý názor. Názor na loutku, názor na umění, názor na svět, na lidi kolem sebe.

Berte prosím s rezervou ono stařecké hašteření senilních dědků (kterými pro vás zajisté my, jimž je přes čtyřicet, jsme). Nenechte se ovlivnit velkými slovy. Nenechte se ovlivnit plamennými slovy. Nenechte se ovlivnit mocnými slovy. Nenechte se ovlivnit slovy. Uvědomte si, že mnohá slova, která k vám doléhají, jsou prázdná, hluchá, pokroucená, zneužitá — a proto nepravdivá.

Vážení mladí loutkáři! Udělejte velký krok, překročte náš stín a začněte jinak (snad — nově) myslet, žít i tvořit. Jinak se z toho hnoje nevyhrabeme.

Josef Brůček

O koláž, která nemá sloužit reklamním účelům, ale přiblížení jedné ze současných skromných osobností amatérského loutkového divadla, se pokusila

ALENA EXNAROVÁ

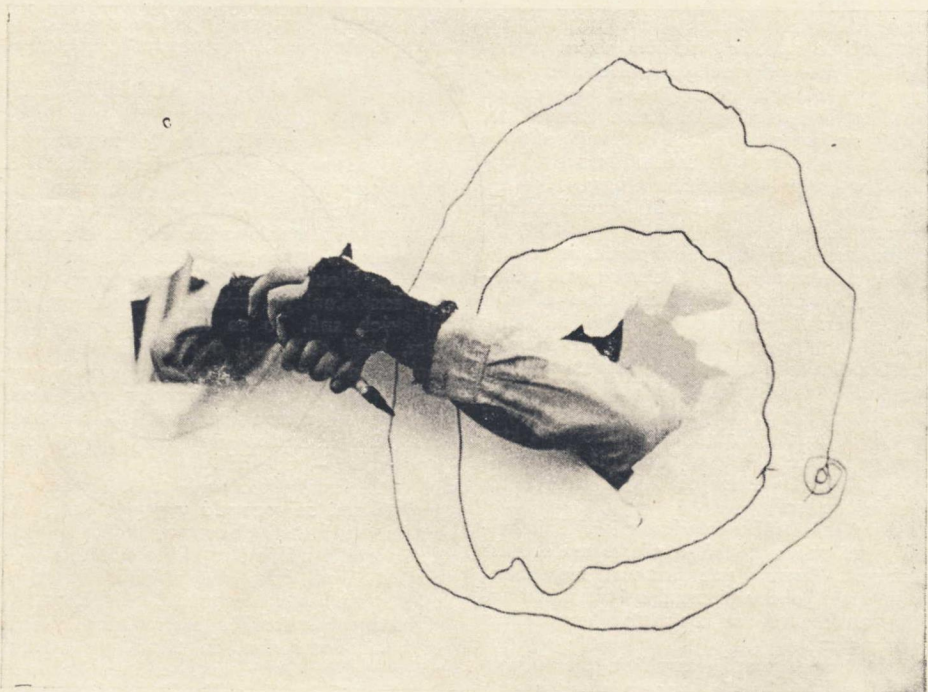
Ke koláži A. Exnarové připojuji krátké příspěvky těch, kteří J. Brůčka už dlouho znají. — Tečkou je odpověď J. Brůčka na otázku, kterou jsem mu zavolaal v prosinci do sudoměřického zahradnictví. Otázku mu vyřídila jeho paní — zněla asi takto: „Co tomu říkáte? Kam budete nyní směřovat?“ M.

Ve Villachu po druhém představení Josef Brůček přidával. Kratičké etudy s rukama — ale jejich obsažná symbolika diváky zaskočila. Chtěli se něco dovědět: co je to, jak to pojmenovat, kam to zařadit. Pokoušel jsem se cosi vysvětlit, ale nejraději bych byl řekl:

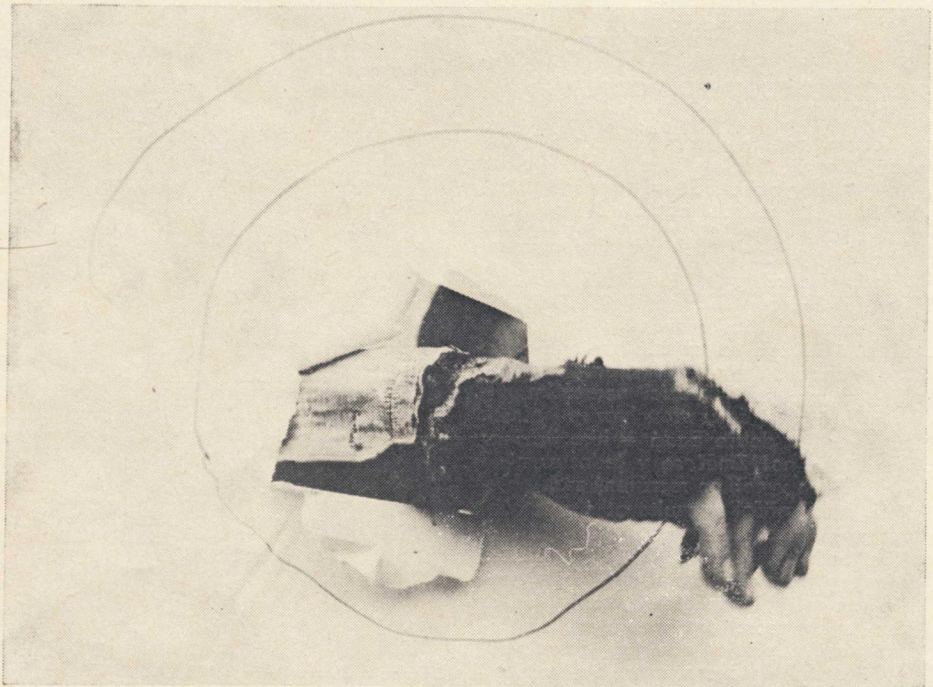
Berte to tak, jak to je, a hlavně — kdo to je. Že před vámi stojí a hraje Josef Brůček ze Sudoměře, člověk s nápaditostí a fortelem koumáka, jenž si chce věci podrobit a ne jim podléhat, obdařený zvidavostí písmáka, jenž se nechce spokojit s tím, že co je psáno, je dáno, ale umíněně a tvrdohlavě proniká k tomu, co je za tím (metafyzika nádherně pozemská, neboť všechno vztahuje k tomu, co je ryze člověčí), a proto jaksi v tom nejpůvodnějším smyslu slova člověk tvořivý. Dnes dělá tohle a zítra ono. Zařadit jej nikam nelze, všem škatulkám se vzpírá. Bude činit cokoli, kde ucítí šanci realizovat tuto svou tvořivost a svůj pocit, že by to tak nějak mohlo překročit povrch věcí a že by tudy šlo dostat se pod něj. Pokorně a oddaně, s hlubokou úctou k textu vám převypráví příběh pohádky, protože se na něm čemusi učí — a vzápětí přestane věřit slovům, příběhu, akci a rozumu a do téže pohádky se pokusí vníknout úplně jinak: poctivou světlohrou. Jak to pojmenujete, jak to nazvete, jak to převedete na společného jmenovatele? Jenom jedním způsobem — že se pokusíte pochopit Josefa Brůčka a jeho věčnou touhu divadlem zkoušet sebe sama, hranice, jež jsou mu dány. Tvořit a doufat, že bude jeho tvorba vzata taková, jaká je.

Mohl bych o představeních páně Brůčkových ještě napsat mnoho. Ale na té společné cestě po Rakousku jsem poznal, že to není tak podstatné, že podstatné je poznat jeho. Což asi znamená také krůček k poznání toho, proč a co jsou divadelní amatéři.

JAN CÍŠAR



Příběh / Foto JAROMÍR ERNEKR





Klasické romantické drama / Foto MILAN JANATA

V roce 1980 jsem v ÚKVČ dostala za úkol vedle své veškeré dosavadní činnosti pečovat ještě i o amatérské loutkářství. V těch osmi či devíti trudných letech bylo dost málo světlých okamžiků. Jednou z prvních jiskerek (z nichž plamen v loutkářství vzniká, po pravdě řečeno, dost pomalu) byl Pepa Brůček. Vyjela jsem tehdy na krajskou přehlídku do Strakonice. Bylo tam hezkých pár desítek lidí. Většina zašla na představení, pobýli pět či deset minut (ostatně většinou nebylo očí přijít), a zasedli k pivu a kartám. Nějakých dvacet či třicet chodilo na diskuse; debatovali jsme s nimi o takových zásadních otázkách, jako například zda v půlhodinové inscenaci dělat tři přestávky, a to delší, než ta jednání mezi nimi; zda je únosné „nacvičit“ Kainarovu Zlatovlásku za osm zkoušek, považovat se za špičkový soubor a aspirovat s tím na Chrudim... a tak podobně. Ale v té nacpané klubovně občas blýsklo, to když se ozval jeden mladší člověk, který kladl inteligentní otázky, mluvil o loutkovém divadle jako o umění a profeke se mimo jiné, že jezdívá do Prahy do divadla, ba dokonce i do Violy. Brzy jsme zjistili, že se jmenuje Brůček. Měl tam totiž také představení, s řadou základních chyb (dokonce výřez v paravánu byl kapku nakřivo, ba i loutka jim při představení vypadla z ruky, o play-backu nemluvě), ale číselo z něho osobní zaujetí, aktuálnost, snaha nějak zasáhnout do života. Jmenovalo se to myslím Červus dlouhus furtokolus a mělo to téma ekologické. Doporučila jsem představení na loutkářskou dílnu, kterou tehdy pod názvem (S)hledání organizoval Luďek Richter se svými kamarády. Tam nastal výbuch, a byl to výbuch zdravý, čistý, protože Pepa Brůček je člověk tvořivý a hledavý... Také se rychle našel — v drobníčkách, v sólech, duetech a terčech se svými (ještě nedospělými) syny, v schopnosti na malé plošce, naprosto neobvyklými prostředky (třeba i tím, že jen sedí a viditelně se nudí) postihnout absurditu určitých druhů divadla i života. Je jiný než ostatní a bývá nápadný i v prostředí příznivějším, než bylo tehdy to na strakonické přehlídce.

EVA MACHKOVÁ

Brůček je Brůček, to vám tak či onak řekne nutně každý, koho se zeptáte. Každopádně jsem ráda, že jste se mě zeptal, protože jsem ráda, že ho znám. O takových lidech se taky dobře píše. Tím nechci říci, že je to lehké (naopak), ale že mě to baví.

Baví mě, že pro chleba, na rodičovské schůzky, na plovárnu i pro chrudimské ceny chodí úplně stejný Brůček jako chodí po jevišti. A přitom v každém představení (mokrát) překvapí. Pepa by na sobě

mohl úspěšně demonstrovat (organickou) jednotu protikladů: zdravého selského rozumu a intuice, tvrdohlavosti a pokory, těžkopádné poctivosti a hravé lehkosti, naivitu a rafinovanosti atd. atd. Je prostě krásně normální a přitom blázen.

Bavilo mě jeho objevování Amerik (jímž se zabýval hlavně dříve, ještě coby „nepoučený“ loutkář a vedoucí dětského souboru). Často klopotně dospěl k poznání, které by mohl snadno najít v nějaké brožurce, a přitom se bez rozpaků pouštěl do věcí, před nimiž by odborníci váhali. Pro něj ovšem ta práce, kterou si mohl ušetřit, nikdy zbytečná nebyla. A pro jeho děti (vlastní i souborové) taky ne — věřím, že s Pepou někde na půdě zažily víc dobrodružství, než zažijí mnozí při cestě kolem světa.

Baví mě, jak rychle roste. Z vlastních chyb především. Ale i díky nejruznějším seminářům a dílnám, jichž se vytrvale účastní. Je zároveň vzdělán lačný a nepoučitelný — od všech lektorů si něco vezme, ale obvykle něco jiného, než co se mu dotyční snaží dát. Roste úctyhodně. Od recesně katastrofické putovní pohádky Karkulčina cesta ke smutně moudré putovní pohádce O hadu a Šivarovi (kterou už režisrův jeho syn Petr) urazil pěkný kus cesty.

Baví mě jeho bezbřehá zvědavost a odvaha dilemta. Tedy dilemta talentovaného, v tom objevitelském slova smyslu, jak o něm kdysi kdesi psal Goethe. Pepa asi nikdy netoužil po přestupu k profesionálům, protože chápe, že amatérské divadlo je (a má být) jiné. Tak jako chápe specifiku žánru, materiálů, loutky, jazyka pro loutky atd. Možná díky přírodě, s kterou je denně ve styku a na niž je odborník. (Jedině v takových lidech taky může být její spása!)

Baví mě Brůčkovo výtvarné vidění, které je mi velice blízké, a přesto mě dokáže šokovat. Krásu Pepa nachází stejně tak v prostotě jako v bizarnu, a i když je vždycky neučesaná a kostrbatá, nepostrádá nikdy výraz.

Brůčkovo divadlo naplňuje slova Voskovce a Wericha, že „rubem srandovna je poezie“. Z čehož ať klidně vyplyne, že pro mě je Brůček — s promítnutím — básník. Jako zahradník i loutkář — to jde náhodou velice dobře dohromady.

EVA KEROUSOVÁ

HOMO BRŮČEK NEBOLI OD ČERVA K HADOVI

Setkání první. Po scéně se plazí nekonečný Červus dlouhus furtokolus. Když je hltavý ekologický škodlivec konečně zlikvidován, vyřítí se rozdyčtý Brůček, aby hltal názory. „Víte, já strašně rád poslouchám chytrý lidi.“

Setkání zhruba druhé. Brůček katastrofista. (S)hledání v Tuchoměřicích. Míjí minuta zahájení kousku zvaného Karkulčina cesta a Brůček se svými lidmi neustále staví nepochopitelné monstrum z drátů, prken a provázků, hrozící neustálým zřícením a čas od času svou hrozbu i plnicí. Nakonec vše dobře padá — hle, Brůčkův konec. Ale ne! Změť se v jednom místě přizdvihne a vynoří se rozzářený zrak objevitele, který přišel konzultovat s ostatními bratry vynálezci své objevy.

Setkání dejme tomu třetí. Brůček nám oznamuje, že své dílo nazval Příběh, protože ten má taky začátek a konec. Ledva jsme takto teoreticky vyzbrojeni, proletí proti nám napjatým papírem jedna, vzápětí i druhá Brůčkova ruka. Svedou boj,

při němž lítají papíry a stříká krev. Vítězem je Brůček ověšený plastikovými nádobami a trubičkami, z nichž onu krev vymačkal. Vítěz odchází do sprch.

Setkání v našem pořadí čtvrté — hronovské. Nevinní, nic zlého netušící diváci doplňkového programu Jiráskova Hronova 1988 — ti zcela neinformovaní i ti po léta vzdělávaní a někteří dokonce i vzdělaní — usedají na lavičky letního kina. Brůček protáhne dříve popsaným způsobem svůj papír, zvítězí a přednese divákům teorii o rozdílu mezi divadlem existenciálním a instrumentálním.

Setkání zatím poslední. Když jsem Brůčka viděl naposledy, byl v pytlí. Občas z něj vylezl car, občas Šivar, hlavně však had. Nakonec i Brůček. Rekl moudro zvané naučení a zase zmizel.

Z hltavého červíka se stal had — zvěstovatel moudra. Čas plyne, Karkulka už jistě urazila kus své nelehké cesty a já přejí Kašpárkovi, aby neztratil svou šanci.

LUDEK RICHTER

Vše je v pohybu, vše je ve zmatku. Všude se něco děje, u všeho chci být. Proto promiňte, že odpovím tak nakrátko.

Při prvním pohledu by se povrchnímu pozorovateli mohlo zdát, že po dosažení převratných změn, po kterých jsme tak dlouho, dlouho toužili, všichni trneme, náhle zaskočení ve vzduchoprázdnu naplnění svých snů. To se však může stát jen těm, kteří se dívali a dívají na svět kolem sebe a na sebe sama v něm pouze právě tím prvním, povrchním pohledem. Kdo se — alespoň pokoušel — nezabývat se pouze těmi nepovrchnějšími povrchnostmi — jede dál.

V době, kdy bič nad našimi názory a myšlenkami se rozpadá v prach, se chceme se souborem dobrat ke kořenům lidství, k jeho základům, k tomu nejjednoduššímu, od čeho vše začíná. Pochopitelně, že zcela nedostatečně připravení a vybavení, asi příliš neuspějeme, přesto se však domnívám, že téma, na kterém tak tvrdošíjně setrváváme, má smysl. Jestliže nám šlo, totiž, o člověka v době temna, tím víc nám musí jít o člověka v době obrození.

JOSEF BRŮČEK



Ann Jellicoe a komunitní divadlo

Píše se rok 1977. Ann Jellicoe, unavena Londýnem, objevuje v západoanglickém Lyme Regis princip divadla, které spojuje přednosti profesionálního a amatérského divadla v mohutném tvaru komunitní hry. Do roku 1985 jsou ve Velké Británii provedeny desítky těchto her, Ann Jellicoe dostává nabídky k nastudování komunitních her v zahraničí. Roku 1987 vydává metodickou příručku jak dělat komunitní hry.

KDO JE ANN JELlicoe?

Už jako školačka píše, zkouší, nasvědčuje, maluje dekorace, hraje a režisuje. Totéž se opakuje na Ústřední divadelní škole. Roku 1947 se konečně dostává k divadlu. Je to však divadlo poznamenané válkou, které, jak říká, „spalo od roku 1939“. Aby docela neztratila smysl pro režii, plně se věnuje studiu vlivu divadelní architektury na praxi divadla, což ji přivádí k vášnivému zaujetí pro jeviště ze tří stran otevřené divákům. Překypuje energií. „Bylo-li zapotřebí hry, napsala jsem ji. Byla jsem odhodlána najít prostředky, obsazení, hru naskoušet a sehnat publikum. To mi bylo zdrojem síly pro celou práci a život. Víím, že pokud chcete něco dělat, tak to prostě dělejte.“

Aby vyzkoušela otevřené jeviště, zakládá Nedělní klub pro profesionální herce, zrušené tehdy nedostatkem seberealizace. Roku 1953 přijímá nabídku a vyučuje herectví na Ústřední divadelní škole. Je to doba nových zkušeností a intenzivního divadelního dění; centrum uměleckého života se zvolna přenáší z Paříže do Londýna; Ann Jellicoe si ujasňuje vlastní cestu.

„Jednoho dne jsem na výuce sledovala studenta, jak improvizuje sen: hrál na trubku, která se změnila v ptáka a odletěla. Okamžitě jsem pocítila uprostřed všeho zmatku dojmů a názorů, které se na mne tehdy valily, že je tu cosi velkého a silného: divadlo obrazů, které není ani literární, ani symbolické. A tak jsem z podnětu soutěže dramatiků Observeru napsala svou první hru *The Sport of My Mad Mother* (Hra mé šílené matky). Ta získala cenu a byla okamžitě přijata Královským dvorským divadlem.“



Maska dovoluje procítit s velkou čistotou a intenzitou hercův pocit posedlosti. Mladá herečka si právě zhotovila masku a poprvé si ji prohlíží.

Ann Jellicoe rychle získává jméno svými dramaty; za jiné jmenujeme alespoň *The Knack* (Ten grif), a do roku 1974 působí jako dramaturg Královského dvorského divadla. Roku 1974, znechucena stresy v Londýně a situací v divadle, se stěhuje do Lyme Regis, kde roku 1977 začíná práci na první komunitní hře. Během následujících osmi let stojí jako předseda Colwayské divadelní společnosti u zrodu deseti komunitních her.

CO JE KOMUNITNÍ HRA?

Colyford – vesnický sál. Postává a popo- chází tu asi 150 lidí; někteří v kostýmu, jiní prodávají zboží, další se připravují na představení. Celkový dojem: chaos. Jedině židle pro starší lidi jsou rozptýleny po stranách. Rád tradičního divadla je nahrazen zmatenou aktivitou vzkříšeného colyfordského husího trhu, kde se vám lidé v kostýmu z 19. století snaží vnutit sušenky, keramiku nebo dokonce odznáčky představení na tácech. Hra pak ani tak nezačíná, jako vyrůstá z trhu, první scéna se ještě odehrává za smíšeného štěbetání obecnstva a herců. Participace diváků je přímá. Kukátkový prostor je zrušen, diváci jsou mezi herci a naopak, ostatně jejich vzájemný poměr je zhruba 1 : 1. Příběh je víc než 100 let starý, ale když se ličí rysy komunity v 19. století, je z divácké reakce zřejmé, že některé z nich přetvárají dodnes. Minulost

se tak nenásilně snoubí s přítomností, vytvářejíc most souvislostí, které jsou pro život dané komunity velice důležité. Příběh vypráví o pytlácích, které k jejich druhému řemeslu dohnal nedostatek pracovních příležitostí. Prostor se co chvíli rozvlí kolektivní akcí; deset mužů tančí podél sálu a je to řeka. Šestimetrový barevný úhoř se proplétá mezi nadšeným obecnstvem a chňape mohutnými čelistmi. Komická scéna v hospodě je doplněna reálnou hrou v kuzelky přes celý sál. Střetávají se tu tradice anglického svátku máje a čínského svátku Nového roku. „Tato stylová svoboda je možná proto,“ píše Ann Jellicoe, „že jednota události je odvozena z jednoduchého přesunu důrazu od divadla směrem ke komunitě. Potom typické situace, které jsou předváděny, provokují historické vědomí, které spočívá ve zvláštním ztotožnění živých herců a dávno zemřelých postav hry. Pocházejí z téže komunity, a tak se zdá, jako by to byli titíž lidé.“

Probíhá tu vlastně jakési mystérium, ve kterém čas ztrácí svou absolutní moc nad lidmi, kteří vnímají život jako pokračování něčeho, co bylo, jako proces, který je větší než oni sami. Z toho plyne další charakteristika komunitní hry: musí být napsána speciálně pro danou komunitu a má naději se dočkat maximálně deseti repríz, pokud nemá to štěstí, že ji koupí některé divadlo, jak se stalo v roce 1985

s hrou Nicka Darka určenou pro Restormel a hrou Davida Edgara původně psanou pro Dorchester (Národní divadlo). Dalším pravidlem je, že námět musí být volen tak, aby komunitu sjednotil. Autor se proto musí vyhýbat citlivým místům, jakými jsou politické teze nebo znevážení určité profese. Zatímco hra psaná pro divadlo je podle Ann Jellicoe jakýmsi bitevním polem, které diváky rozděluje, provokuje, hra psaná pro určitou komunitu musí mít za cíl diváky sjednotit, což se nejlépe podaří

v antagonismu k nějakému zlu, které zvenčí komunitu ohrožuje. Při volbě námětu je dále důležité, aby upřednostňoval ženy, které pravidelně tvoří 3/4 všech zájemců o roli. Pokud jde o rozdělení rolí, vede Jellicoe autory k tomu, aby psali hry s co největším počtem středních rolí, aby se realizoval co největší počet amatérských herců. Proměnná komunitní hra má zhruba 150 (!) postav. To je také hlavním problémem a hlavním lákadlem pro renomované divadelní autory. Žádné divadlo jim

zapomenou. Pro některé prahový kámen."

Ann Jellicoe však nepracuje jenom s amatéry. Prvním jejím spolupracovníkem z onoho profesionálního jádra je dramatický autor. Autorka samozřejmě nepíše všechny hry sama. Spolupracuje jak s renomovanými, takřikající národními dramatiky, tak s lokálními autory dané oblasti. Celé profesionální jádro pak mívá složený autor – producent (tím je vždy A. J. sama) – režisér (nezastává-li tuto funkci A. J.) – výtvarník – hudební skladatel. Rozdíl mezi amatéry a profesionály charakterizuje takto:

„Amatéri jsou milovníci umění: dělají to z lásky. Profesionálové jsou ti, kdož se zaslíbili (professed v angličtině); vzali na sebe řádový slib.“ Ovládají disciplínu svého umění a jsou nezbytní proto, aby byl zajištěn plynulý průběh zkoušek a celého procesu, který nesmí být narušován zbytečným tápáním, které může závažným způsobem poškodit jemné nitky důvěry ve vznikající komunitě divadla. Zásadní roli tu hraje režisér, který musí být z nejzkušenějších, protože komunitní hra klade daleko větší nároky na organizaci prostoru než hra běžného formátu.

JAKÝ JE SMYSL KOMUNITNÍHO DIVADLA?

Komunitní hry jsou významným obohacením rituality společenského života. Jsou to svého druhu mystéria na světská témata. Přirovnání ke středověkému divadlu se nabízí i pojetím divadelního prostoru, které lze považovat na fúzi mansionového principu s principem procesním a karnevalovým. Komunitní divadlo se inspirováno vším, co nabízí divadlo i mimodivadelní jevy, např. sport. Je to umožněno posunem primárního zájmu od divadla ke komunitě. Jeho působení lze sledovat ve dvou liniích: linii komunity a linii umění, přičemž obě se navzájem prolínají a nejsou oddělitelné.

Komunitní divadlo napomáhá sociální stabilizaci a integraci komunit, otevírá je ve smyslu společenského života. Působí jako bezprostředně výchovný faktor ve smyslu společenské komunikace. V psychologické oblasti pomáhá lidem nabýt odvahy ve společenském styku – asertivity. Oživuje zájem o divadlo jako umělecký druh i jako prostředek společenského působení mezi nejširšími vrstvami maloměstského obyvatelstva, které jinak zájem o divadlo neprojevují. Působí jako osvětový faktor v oblastech, které jsou mimo dosah vlivu profesionálních divadel. Seznamuje velký počet lidí s nejzákladnější divadelní zkušeností, jakou je herectví, a ještě větší okruh angažuje jako sponzory, dodavatele, techniky, realizátory kostýmů a scény, hudebníky a propagační pracovníky.

Herectví chápe Ann Jellicoe jako rozvíjení komunikativních dovedností společenského styku, jako zvládnutí sebe-prezentace a sebe-projekce. Její práce se nachází na pomezí sociologie a divadla a ukazuje jednu z cest, jak obnovit všemi oplakávanou funkci divadla ve společnosti, a co víc, ukazuje, že je to v zásadě možné, alespoň ve Velké Británii.

Podle knihy Ann Jellicoe *Community plays*, Methuen, London, 1987 zpracoval JAN HANČIL.



David Edgar a Ann Jellicoe rozebírají scénář hry *Entertaining Strangers*

Při výrobě gigantické loutky



totiž nenabídne víc než třicet herců.

Komunitní divadlo působí vlastně na dvou frontách. Jeden druh působení je sociologický, druhý estetický. Dramatička požaduje, aby komunitní hry byly dobře napsané. V opačném případě se totiž sice kladně působí na integritu komunity, ale umělecká práce je vepší.

„Naše divadelní společnost chce komunitám pomoci vytvořit umělecké dílo. Jini by si snad jen přáli vyprodukovat komunitní událost. Proč onen důraz na umění? Jako umělec, který se snaží pomoci lidem, aby sdíleli jeho vizi, nebo žádám-li je dokonce o peníze, zjišťuji, že se často musím ospravedlňovat.“

Umění je cestou k tichému středu, k momentu rovnováhy, neměnné pravdy... je to soustředěné bytí „Jsem teď zde“. To je oblast, v níž se umění setkává s náboženstvím... Umění tvaruje naše vnímání a otevírá nám oči... Umění může vracet sebe-důvěru: naše problémy nejsou abnormální, podělíme-li se s nimi, jsme jako ostatní. Umění může být zkouškou pro život. Může nás vychovávat k sociálnímu a morálnímu chování... Před několika dny jsem dostala dopis od Margeretty Ansellové, která účinkovala v dorchesterské hře. „Neuvěřitelný pocit, že jsem součástí něčeho většího než já, vidět, jak to roste, vidět ostatní i sebe sama růst, zlepšovat se a dosahovat výšin. Pro mnohé účastníky je to jedinečná zkušenost, na kterou nikdy ne-

HÖPPNER $\neq$ MRÁZEK



KAŠPÁREK (Na známou notu)

Kašpárek je kopa, kopa veselá
všechny nás tím hned rozesměje
raz dva tři kotoul, stojku udělá
ať slunce praží, nebo leje.

Hola he, Škrholo, jak se máš?
Prodej mi rolničky po kačce!
A on se jen zavrtí vesele
tak jako cvičenec na značce.*)

Ref: Ha ha ha Ha ha ha Ha ha ha Hahaha

Všichni jsme tak trochu kašpárci
ba, je to tak, taková už je doba.
Proto teď na povel, mí milí kašpárci
v úsměv roztáhněte pysky své oba!

Ref: Ha ha ha Ha ha ha Ha ha ha Hahaha

*) Konkrétně mám na mysli spartakiádní skladbu Rodiče s dětmi, která se nám vryla nesmazatelně do paměti díky spontaneitě a roztomile naivní bezprostřednosti cvičenců, a to především těch nejmenších.

5.89

KATI

(světlé památce kata Mydláře
a temné památce jeho nástupců)

313 malých katů
dalo si do uší vat

začalo se učit
předpisově mučit
a střílet z automatů

313 malých katanů
v aleji kvetoucích kaštanů

ukulo své svaly
ukulo svá pouta

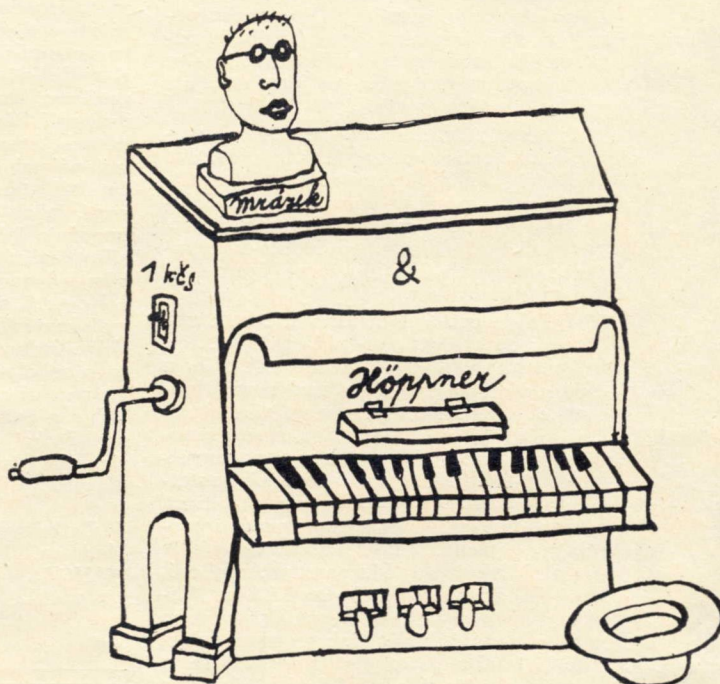
na hořáku propan-butanu

313 malých katáneků
učilo se v krásném altánku

hlavy utínat
klidně usínat

a držet se svého verpánku

(po 28. říjnu 1988)



Kresby ONDŘEJ HÖPPNER

VESELÁ POPRAVA S PODIVNÝM KONCEM

Věší kati, uličníka, věší
ač je to k nevíře, velmi ho to těší

Těší ho to tak, že se z plných plic
chechtá a lechtá žerdě šibenice

Klaní se katům, tančí na stoličce
kozelce metá, jako prádlo v myčce

Kati se diví a pod kápí se mračí
Uličníku jeden, tak to už snad stačí!!!

Ale on se směje, až mu tečou slzy
šibenice vržou vrz, vrz, vrzy vrzy

Vrz, vrz, vrzy vrzy, vržou šibenice
když vtom uličníku pukne smíchy srdce

Zda je tento příběh návod či memento
nevím, ale jistě s podivnou pointou

Co si myslíte vy? Jaký je to konec?
Zlo a nebo Dobro zatáhlo za zvonec?

14. 11. 1988

OSIŘELÝ VEPRÍN (Text-appeal hospodáře)

Když vepří odlétají na jih
jihnu...

Když vepří lavinovitě na lepším
vepřín lavinovitě šíří.

Ach vepří! Zůstaňte! Vepřín šíří!!!

Leč vepří míří pryč.

Ach vepříne! Nesíř! Vepří míří pryč!!!

Leč vepřín šíří.

Z hlediska vepřína míří pryč vepří

Z hlediska vepřů míří pryč vepřín

To je mela!

Mým kandidátem je vepřín.

Vepří! Uvědomte si, že šířením vepřína šíříte i vy!

Osiřil-li vepřín, i vy osiříte! Vy jako společenská vrstva!

Vepří! Vy ho potřebujete!

Vepřín osiřel.

Ano, vepřín osiřel

leč přesto zůstal mým kandidátem.

Vychází vykulená luna a bezvýznamné hvězdy.

Ba, smrklo se.

Za mým osiřelým kandidátem tře o keř keř:

řřřř řřřř

teskné řřřř keřů se zpoza vepřína

lavinovitě šíří kol

a po chvíli zní i v.

Vepřín tiše, leč stále směleji rrrrrrrrrrezoneuje.

22. 12. 1989

MUŽIK VLADIMÍR

Širou ruskou stepí cválá sobí stádo

u ohně mužik Vladimír

sedí a rozvážně žvýká sýr...

Ach na co myslíš, prostovlasý Vlád'o?

Ale on mlčky bere balalajku

pokývá hlavou

svou hlavou plavou

a než hrábne do strun, pohladí psa Lajku.

Oj smutný mužiku, přeji mnoho zdaru!

Kéž nikdy nevychladne čaj ti v samovaru!

Kéž nikdy vous, jímž se tak pyšníš, ti neustrne v růstu!

Kéž tvoje píseň, již mi tu hraš, půjde od úst k ústům.

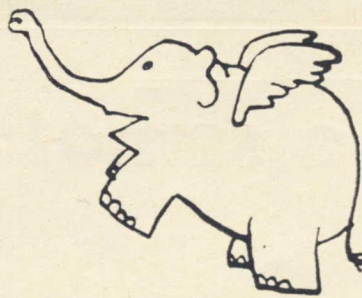
a ten kdo ji uslyší, kéž žal svůj utiší

kéž žal svůj utiší, ten kdo ji uslyší!

utíší ve mžiku

Hrej Vlád'o, mužiku!

26. 4. 1989



ZELENÁ DUHA

Je zeleň očí mojí milé
zelenooké smutné víly
je zeleň bezradná a hebká
jak dlaně těch kdo se políbili

je zeleň očí mojí milé
je zeleň moře zeleň noci
a je i zeleň uniform
a v nich pak zelení jsou mozci

ba! v uniformách zemí NATA
oni jsou schopni natotata
vrhnout se na náš milý socblok
jak vlk se vrhá na jehňata

Je zeleň salámů a párků
zeleň zeli a lesoparků
je zeleň tůní zeleň tůjí
a zeleň těch kteří recitují

veršíky národních umělců
ze zámku města Dobříše
kteří na trávě koberců
se pery drbou na bříše

Je zeleň džungle, která bují
nezralých jablek ve smeti
zeleň těch, kteří popravují
a zeleň jejich obětí

zeleň je barva darmoděje
v zeleni temný žal se topí
a zeleň barva naděje je
že zlo již žezlo neuchopí

je zeleň tmy zeleň brčálu
zeleniny a mechu v strži
je zeleň těch, kdo jdou od válů
i těch, kteří se tam ještě drží

a pak je zeleň stokoruny
staré i ohavné té nové
Zeleň – to barva naděje je
že brzy lepší přijdou dnové.

PF LP 1990

Jan Skácel zemřel zemřel básník
pohár hoře se naplnil
tence tak v temnu tónů tonem
nesní kdo nejvíce vždy snil

smutek však zhmotněl národ ožil
z posledních sil se začal smát
hrůzám a trnům které z hloží
vyněly verši z podlých zrad

otvírá zpěvem místo hesel
dokořán okna svěžích rán
namísto zbraní květy nese
usmíval by se básník Jan

* * *

Běhají mladíci po poli
křičí a střilejí z pistolí
za deště za zimy za vedra
zpocení špinaví hladoví
to je ta vojenská katedra
University Karlovy



Básníci a samotáři

Je jedna kniha, o které se moc neví a v jejíž tiráži je napsáno: JARNÍ ALMANACH BÁSNICKÝ 1940. S předmluvou dr. Václava Černého a se 4 kresbami mladých malířů. Graficky upravil Josef Hochman. Vydala Akciová moravská knihtiskárna Polygrafie v Brně nákladem F. Borového v Praze v dubnu 1940.

Mimořádně (1) Mladými výtvarníky v knize jsou (psáno tak, jak v knize uváděno): Josef Liesler, Arnošt Padrlík, V. Hejda a Zdeněk Seidl. (2) Žijeme náhle v revoluční době, která s sebou nese i zbytečné a marné omlouvání. Zbytečné a marné proto, že 20-40 let života nikdy nikdo nikomu nevrátí. Doufám však, že bude před širokou veřejností rehabilitován i profesor Václav Černý, který byl mimo jiné i inspirátorem a redaktorem této statečné knížky. Nemohu mu v tomto článku věnovat víc místa, ale čas a prostor a snad i někdo povolanější se jistě najde.

Václav Černý v předmluvě k této knize mimo jiné píše: „... šťastným znamením a plným nadto hlubokého dalšího smyslu je, že právě dnes, z jara roku 1940, vystupuje celá skupina mladých lidí a ohlašuje společně svou vůli k tvorbě ... Jedinou opravdovou příčinou tohoto činu lze vidět ve víře, již tyto noví příchozí chovají v sebe, v ducha, jež představují, v budoucnost oné země a onoho českého slova, jež svým činem i výslovně svou básní opěvují. Nikdo nepochybuje o tom, že česká země rodí básníky. Přináší-li však důvěryplnou manifestaci nové mladistvé družiny i rok 1940, lze v ní vidět znak podivuhodné síly této země, důkaz nevyčerpatelného mládí jejího.“

Nedá mi to, než se vrátit k úvodnímu článku tohoto seriálu. Stále a stále znovu narážím a budeme narážet na onu seifertovskou potřebu poezie. A všech 14 autorů zastoupených v tomto almanachu patří mezi lyriky. Považte sami — pod jménem Karel Jílek se samozřejmě skrývá Jiří Orten, dále jsou zastoupeni Kamil Bednář, Josef Kainar, Oldřich Mikulášek a Jan Pilař, o nichž psát nebudu, protože jsou dostatečně známi. Povšimněte si jen, jak z hlediska dalšího historického vývoje nesourodé osobnosti almanach zahrnul — zvěčnělý Oldřich Mikulášek např. nemohl publikovat v době, kdy v čele prestižního nakladatelství stál soudruh Pilař. Dalším

dvěma autorům věnuji v tomto seriálu samostatné články — Jiřímu Klanovi a Ivanu Blatnému. Takže zbývá 7 autorů.

KLEMENT BOCHOŘÁK (1910-1981), rodák ze snad nejbásničtějšího českého města — moravského Kunštátu, absolvent brněnské obchodní akademie, úředník a knihovník, reflexivní lyrik, autor vzpomínkových próz a prací pro děti, katolík, původce dobrých dvaceti knih, z nichž některé vyšly a mnohé nevyšly. V Jarním almanachu básnickém zastoupen pěti básněmi, z básně Jednoho dne vybírám:

Zůstal jsem opuštěn, jen se svým
básníkem
cizí ses stala mně a vděčný jen jsem
byl
za poznání, že můjet mohou se
duše i za přílivu světla nejlidštějšího.

HANUŠ BONN, jehož tvorba byla připomenuta v AS 7/88, tu publikoval pod pseudonymem Josef Kohout (stejně jako v Kritickém měsíčníku). Tak alespoň citát z básně Uprostřed věčnosti:

Kdesi, v odloučenosti ještě
snad zjeveny jsou skutkové dnu
příštích
a pro trpké hrozny údělu našeho
čís vinná připravena.

LUMÍR ČIVRNÝ (1915) má pestřejší životopis. Silně se angažoval v KSČ už za nacistické okupace, tedy v době, kdy z toho ještě neplynuly žádné dividendy. V r. 1965 mu byl udělen titul zasloužilý umělec, ale v období normalizace se zprotivil. Tak jako byla r. 1940 rozmetána sazba jeho knihy Hladina tmy, byla r. 1970 rozmetána sazba sbírky Černá paměť stromu. Básník, překladatel (především ze španělštiny a portugalštiny), esejista, autor prací pro děti. Zde zastoupen třemi básněmi, z básně Rodné řeči uvádím:

A dnes do té tmy
chci říkat, písničko, že samohlásky
tvoje
podobny souhvězdí zvanému Kuřátka,
usedají na roubení času,
věčné děti.

O JIŘÍM DANIELOVI (vl. jm. František Schulman, 1919-1945) jsem se zmiňoval v článku Navzdory hrůzám za pravdou šel v č. 10/88 tohoto časopisu, tam také uvedena báseň Hřbitov, první

ze dvou, jimiž je zastoupen v Jarním almanachu básnickém 1940. Ta druhá se jmenuje Verše:

Jak skvělé vzteky
nosím v sobě
krajiny sluncem propálené.
Cítím svou kůži,
jak se leží v hrobě
a jak se vraždilo
za časů kamene.

ZDENĚK KRIEBEL (1911 — 1989), brněnský rodák, publikuje od 16 let, významná poezie pro děti (např. Co dělá sluníčko v parku, 1963). V Jarním almanachu 1940 zastoupen šesti básněmi. Uvádím závěr páté z nich, básně Po selství:

Jako by hrobkou mělo být i nocí vání,
kde smrt má malý noclech svůj,
jako by srdce vod netlouklo bez
ustání
v čekání tenkém na chorál pod hlatí.

Za časem z olova, jenž myši mate,
vyhlížet první brázdou růžové —
naděje mé, hle, zůstávají jehličnaté,
neopadávejte, přátelé listnatí!

Čtyřmi básněmi je zastoupen JAN MARIA TOMEŠ, básník, kterému chci rovněž věnovat zvláštní článek, zatím tedy jen ukázka — báseň Krystal:

Nad záhony sluncem opuštěné
snesou se noční motýli
by v noci vůni prosceně
z květů se napili.

Nad krásu, jež sotva uchopena,
láme se v pochybnost
myšlenek, slov a rýmů pěna
utkvívá v nehybnost.

A konečně 6 básní tu má JIŘÍ VALJA (vl. jm. Josef Bubník, 1914), který se později etabloval především jako překladatel poezie a prózy z ruštiny a angličtiny. Na ukázkou básně Upřímnost:

Zaprodán hudbě té a té,
v rodině hvězdářů nocležníkem,
tvá slova hlídám, ženo, rte.
Tvá slova, míru, váhu, štít,
pohřební ústav beznaděje,
tebe, svou věčnost, chudý byt.

A říkám odejít, ach, odejít,
vyproštěn z papírů počmáraných.

Na tvoji počest, milenko,
pálím verš očima krvavýma,
vteřino, berlo, kolébko.

Vida — jeden protektorátní almanach a kolik dobrodružství. Čtrnáct tehdy mladých a nových básníků, z nichž se v dalším průběhu času stali samotáři. A na té samotářské cestě někteří byli umučeni (Daniel, Bonn), druzí umlčováni (Bochořák, Čivrný, Mikulášek), další odsouzeni k životu v cizině (Blatný, Klan), někteří věnující se především jiným tvůrčím aktivitám než vlastnímu básnění (překlady — Bednář, Valja), nebo dokonce kolaborující jako redaktori posluhující panující protikulturní ideologii (Pilař). Z toho množství materiálu i z těch tak rozdílných osudů se zcela jistě rekrutuje řada možností pro inspiraci dobrého dramaturga divadla poezie...

JIŘÍ BRIXI

Po Stratfordu Bonn

Evropské setkání mládežnického divadla v červenci 1989 v hlavním městě NSR Bonnu bylo druhou mezinárodní akcí tohoto druhu. (První z nich se uskutečnila v roce 1987 v rodném městě Shakespeara Stratfordu.) Projekt setkání připravila mezinárodní pracovní skupina a jeho posláním bylo poskytnout evropské divadelní mládeži ve věku do dvaceti pěti let možnost dalšího vzdělávání na mezinárodní úrovni, pomocí jazyka překonat bariéry nejružnějšího druhu a přiblížit se tak myšlence společného evropského domu. Akce se uskutečnila pod záštitou Evropské rady a jejím pořadatelem v NSR bylo spolkové ministerstvo pro vzdělání a vědu a kulturní úřad města Bonnu.

Setkání se zúčastnily osmičlenné skupiny mladých divadelníků z osmnácti evropských zemí (Belgie – dvě skupiny: vlámská a valonská, Bulharsko, Československo, Dánsko, Finsko, Irsko, Island, Itálie – jižní Tyroly a ostatní Itálie, Maďarsko, Malta, Nizozemí, NSR, Portugalsko, Recko, Španělsko, Švédsko, Rakousko, Velká Británie). Každá země měla možnost delegovat jednoho člena do mezinárodní pracovní skupiny a jednoho animátora, tj. lektora. Pokud jde o naši účast, je třeba zdůraznit, že poprvé v historii setkání podobného typu byla vyslána společná, tj. státní delegace paritně složená z českých a slovenských účastníků, vybraných Ústavem pro kulturně výchovnou činnost a Osvětovým ústavem na základě konkursu. Českou skupinu tvořili Tomáš Palatý, člen pražského souboru JELO, Pavel Tajčovský, člen souboru Tyl v Rakovníku, Jan Frič, člen souboru Jiří v Poděbradech a David Haták, člen divadla D3 Karlovy Vary. Práce mezinárodní pracovní skupiny se zúčastnila Lenka Láznovská z UKVČ a lektorem byl ing. Juraj Heger z Bratislavy. Tento nový přístup je výsledkem práce čs. střediska národní nevládní organizace AITA/IATA, která byla také odborným dohlížitelem bonnského setkání.

Téměř dvě stě mladých divadelníků (amatéři i mladí profesionálové či studenti

divadelních fakult) pracovalo pod vedením lektorů na společném tématu Discover another Country (objevuj jinou zemi), výsledky práce byly prezentovány veřejnosti na Dnu pouličního divadla a na závěrečném galakonzertu. Tři odpoledne byla věnována speciálním divadelním technikám, které nabídli jednotliví lektori. Šlo např. o techniku studování role, masky, ličení, neviditelné divadlo, hlasovou výchovu, divadelní využití prostoru atd. Čtrnáctidenní dílna začala mezinárodním bazarem, v němž se každý stát představil formou stánku a krátkého vystoupení.

Je zřejmé, že téžiště činnosti bylo v dílnách. Dvojice, popř. trojice lektorů realizovaly téma setkání jiným způsobem s využitím prostředků určitého druhu divadla. Většina se rozhodla jít od objevování sebe sama ke kontaktům s druhými lidmi až k poznávání světa, země, města. Např. v dílně vedené dánským a německým lektorem pracovali s maskami různého typu. Účastníci začínali probuzením a objevováním: kdo jsem, kde jsem, k čemu mám ruce, nohy, a postupně se učili využívat jednoduchých a složitějších mimoslovních prostředků k vyjádření charakteru osobnosti (masky, kterou mám na tváři). Skupina čs. a irského lektora nabídla různé možnosti přístupu k divadelní práci – komunikace a utváření vztahů, pozorování, pocity, pantomima, autorská práce ve smyslu výběru témat, pohybové divadlo. Kromě přístupů nabídla tedy zároveň i některé z prostředků.

Jako příklad mohu uvést metodu pozorování. Všichni přicházejí do neznámé místnosti a zapisují si, co vidí, slyší a cítí. Každý vymyslí příběh, který ho napadá. V jiné variantě přicházejí do místnosti, v níž jsou uprostřed boty. Každý vymyslí příběh, v němž boty jsou hlavním motivem. Velmi důležité bylo vytvořit z nahodile sestavené skupiny jistou komunitu, schopnou společné práce. Skupina anglického lektora začínala seznamovacími cvičeními a pokračovala improvizacemi na téma objevuji zemi. Každý dostal papír a měl vymyslet novou zemi. Společně vzniká její mapa, je rekonstruována její historie. Nová země je zkoumána za pomoci bonnských památek a náhodných obyvatel města – společný život, kultura, sociální situace, světlé a stinné stránky života, tajemství, tj. to, co je pod povrchem. Všichni chodí po městě a ptají se obyvatel. Ve skupině třídí vybrané poznatky a zpracovávají ve formě etud, které si navzájem předvádějí. Proniknout pod povrch se pokoušejí i formou neviditelného divadla. Jednak napodobují chování lidí, jednak zkoušejí jejich reakci připravenými akcemi. Pro skupinu jsou totiž důležité také vztahy mezi lidmi. V improvizacích na zadané téma – např. narozeniny – byla příležitost vyjádřit lásku, hostejnost, nenávisť, ignoraci. Jiná cvičení měla vyjádřit kontrastní vlastnosti (krásný a ošklivý, láska a nenávisť) a situace, např. mír a válka, a to tak čitelně, aby to ostatní přečetli.

Velmi zajímavé bylo sledovat, jak dílna postupně prorůstala městem a ovlivňovala i chování a jednání lidí. Ekologická skupina švédského lektora se prostředky neviditelného divadla pokoušela změnit postoj obyvatel Bonnu ke svému životnímu prostředí. Jiné skupiny se snažily navazovat kontakt s náhodnými chodci a přimět je k aktivnímu jednání, např. k pomoci člověku v nouzi apod. Dílna bulharského lektora, sestavená většinou z jeho krajanů, připravila také jako práci pro den pouličního divadla pojatou v podstatě jako hap-

pening. Skupina černě oděných lidí s bílými nalíčenými tvářemi se nehlučně pohybovala po univerzitní knihovně, pozorovala dění kolem sebe, zvědavě nahlížela čtenářům přes rameno, listovala v knihách, posedávala po chodbách, postávala u hloučků lidí. Přímou se s nikým nekontaktovala. Na akci přišly nejružnější ohlasy. Od rozhořčených, které se domnívaly, že došlo k trapnému incidentu, až po nadšení mladých studentů, kteří se dotazovali, kde mohou skupinu ještě vidět.

Den pouličního divadla byl jedním z vrcholů dílny a následoval po osmidenní práci. Každá skupina si vybrala prostor, odpovídající tématu a zvoleným prostředkům. Svůj výstup předvedla třikrát a večer na hlavním náměstí v rámci Open-Air-Fest. Dílna III. (Ir a Juraj Heger) připravila ve vodě tři fontány a v jejím okolí scénku na téma vztahy. Každý ze skupiny hledal kontakt s druhým člověkem, většinou marně, neboť byl příliš zahleděn sám do sebe. Scéna vrcholí v okamžiku, kdy matce spadne do vody imaginární dítě a ona marně prosí o pomoc. Skupina IV. (Malťan a Islandanka) kombinovala prostředky neviditelného divadla s pantomimou a pohybovým divadlem v příběhu mechanického muže a jeho druhů, kteří přestanou poslouchat svého pána a obživnou, protože zatoužili po svobodě. Část skupiny ve formě neviditelného divadla se pohybovala mezi náhodnými diváky a provokovala je, aby přemýšleli nad tím, co vidí. Skupina pracující s maskami (Němec, Dán) připravila asi nejvíce divadelně propracovaný kus na téma svoboda. Proto právě tato skupina jako jedna z mála uspěla, když měla svou scénku předvést v improvizované aréně večer na náměstí. Jiná skupina předváděla před katedrálou kompozici nazvanou Divadlo, jini tančili po ulici variace na typizované postavy, např. dělník, květinářka, prostitutka, jeptiška. Prostředky byly blízké nejspíše burlesce. Lze říci, že ústředním tématem byly mezilidské vztahy ve smyslu člověka jako společenské bytosti a svoboda. Všechny byly zajímavé, ale téměř nikomu nevyhovoval prostor arény obklopené diváky večer na hlavním náměstí. Improvizované scény, počítající s bezprostřední reakcí lidí, postavené v mnoha případech na prostředcích neviditelného divadla, byly náhle přeneseny do divadelního prostředí.

Pokud jde o dílny specifických divadelních technik, byly sice zajímavé, ale ve vymezeném časovém prostoru nemohly dojít dál k podání základní informace. Navíc většina z nich byla prostředkem zmocňování se tématu dílny. Tyto techniky si prosadili někteří členové pracovní skupiny ze zemí, které se akcí tohoto druhu nezúčastňují často, a proto chtěli svým mladým lidem dát možnost rozšířit si spektrum vědomostí a dovedností.

Závěrečný galakonzert byl mozaikou jednak společných obrazů na téma, jak jsme se poznali a žili v Bonnu (zde vytvořil nezapomenutelnou hereckou kreaci Tomáš Palatý), jednak jevištních variací kompozic připravených pro pouliční divadlo. Soudím, že smysluplné byly ty práce, které přirozeně vyplynuly z činnosti dílny a vypoovídaly o její specifice. Na rozdíl od Stratfordu zde nepracoval režisér, který by vytvořil umělé umělecké dílo. Večer vrcholil společným zpěvem německé lidové písně, k němuž se přidával postupně celý sál. Bylo to více než symbolické vyjádření přesvědčení, co nás sblíží a že síla je v jednotě a porozumění.

LENKA LÁZŇOVSKÁ

Satirická komedie

Charakteristickým prostředkem satirického zesměšnění je degradace negativního jevu schematizací (karikaturou, redukcí na jednu, z hlediska satirického soudu nejzávažnější stránku) a zveličením (hyperbolou, nadsázkou) — v podmínkách, v nichž zřetelně vystoupí najevo jeho zvrácená povaha.

Friedrich Schiller filozoficky zobecnil podstatu satiry ve své slavné stati *O náivní a sentimentální poezii*: „Za satirického pokládáme takového básníka, který si zvolí za svůj předmět odcizenost od přírody a rozpor skutečnosti s ideálem [...] V satirě je skutečnost jako nedostatek konfrontována s ideálem jako nejvyšší realitou.“ (3) Tato formulace je důležitá, protože poukazuje na to, v čem tkví pozitivní princip satirického vidění: nikoli v kladném hrdinovi, který klad ztělesňuje, ale v lidském a společenském nebo politickém ideálu, který je normou posuzování nedostatků.

V sovětské literární vědě, která věnovala teorii satiry vždy mimořádnou pozornost, se dlouho diskutovalo o nezbytnosti či zbytnosti kladného hrdiny v satirickém díle. Jakýmsi rezultátem těchto diskusí může být výrok N. M. Fedě: „Právě ideál, sloužící pokroku společnosti, a vůbec ne ideální hrdina, je hlavním elementem satirické komedie.“ (4)

Předmětem satirické komedie jsou v prvé řadě vážné deformace lidských charakterů a vztahů. V tomto smyslu je satiricky zaměřena většina charakterových a komediálních, o nichž byla řeč (Molièrův *Lakomec*, *Směšné preciozky*, *Učené ženy*, Congrevova *Láska za lásku*, Sheridanova *Škola pomluv*).

Přechod k satirickému zpodobení, jehož předmětem se stávají společenské poměry (nikoli už jen „mravy“, představuje hned na počátku díla vrcholné — *Revizor* (1836) N. V. Gogola (1809-1852). Poměry carské Rusi jsou demonstrovány na životě průměrného provinciálního městečka, které je vyvedeno ze svého líného, netečného klidu mimořádnou událostí — příjezdem domnělého revizora. Katalyzátorem velkého demaskovacího procesu se bezděčně stává bezvýznamný úředník z Petěrburku, který uvízl bez peněz v místní hospodě. Nedorozuměním, šťastnou—nešťastnou shodou okolností je ztotožněn s avizovaným revizorem, jehož posláním má být inkognito zkontrolovat celou gubernii. Městští činovníci se k Chlestakovovi chovají jako k neznámému a nebezpečnému zvířeti: ponižují se, lichotí, podplácují i udávají se navzájem, aby získali jeho přízeň. Chlestakov, trochu naivní a hodně lehkomyšlný a povídavý mladík, dlouho nic nechápe, ale využívá situace a vlečen její překvapivou přejícností samovolně svým chováním inspiruje celé okolí k velkolepému striptýzu. Situaci nedorozumění nám umožňuje proniknout do vnitřního chodu a „pořádku“ městské správy a městského hospodaření.

Gogol napsal o své hře: „V *Revizorovi* jsem se rozhodl nakupit na jednu hromadu všechny špatnosti, které jsem tehdy v Rusku viděl, všechny nespravedlnosti, které se pášou na těch místech a v těch případech, v nichž je třeba žádat na člověku především spravedlnost, a všemu tomu jsem se chtěl najednou vysmát.“ (5) Autor sice zachovává základní pravděpodobnost povah, situací a vztahů (i když charakter Chlestakova má podle jeho mínění ráz jisté fantasmagorickosti) (6), ale ono *nakupení*

všech špatností na jednu hromadu, ona radikální satirická typizace, koncentrace a zveličení jsou příčinou, že se zdánlivě nahodilý a výjimečný případ na základě analogičnosti stává případem modelovým. Konkrétní, byť fiktivní ruské městečko funguje jako model samoděržaví vůbec.

Gogol rozhodujícím způsobem ovlivnil další vývoj ruské satirické komedie (Ostrovskij, Saltykov-Ščedrin, Suchovo-Kobylin) a tento vliv kupodivu trvá i v po-revoluční satirě sovětské, jejíž vrchol spadá do dvacátých let. Roku 1925 měla v Mejercholdově divadle premiéru hra Nikolaje Erdmana (1902-1970) *Mandát*. Souvislost s *Revizorem* je na první pohled zřejmá. Především ve volbě komické situace. Hrdina *Mandátu* Guljačkin se ve snaze úspěšně přežít nové, porevoluční poměry rozhodne vstoupit do strany a přinést se věnem do třídně zkompromitovaných kruhů u příležitosti svatby své poněkud přestarlé sestry. Svůj úmysl nestačí uskutečnit, ale předstírá, že se tak stalo pomocí vlastnoručně vyhotoveného „mandátu“, který sice pouze potvrzuje místo bydliště, ale přesto se při všeobecné účtce k „papírům“ nemají účinkem. Guljačkinův klam má pomoci komickému hrdinovi, ale bezděčně se mu daří něco jiného — demaskovat hrdinovo okolí, které je — podobně jako městečko u Gogola — jakýmsi průřezem některých vrstev společnosti v období NEPu.

Nikolaj Erdman pracuje v *Mandátu* prostředky tradiční frašky (nedorozumění, záměny, převleky, skrývání), ale využívá jich k vysokým tematickým záměrům. Místo milostných propletenců a manželských trojúhelníků — situace týkající se základních problémů vztahu jedince ke společnosti a společnosti k jedinci.

O zcela nové pojetí satirické komedie se pokusil básník Vladimír Majakovskij (1893-1930). Jeho metodu prozrazuje už svým názvem dramatická poema *Mysterie-buffa* (1918) — patos revoluční budoucnosti (mysterie) se tu pojí se satirickým výsměchem měšťácké minulosti, jejím mravům i ideologii. Tuto metodu aplikoval Majakovskij i na satirickou komedii — *Štěnice* (1929) a *Horká lázeň* (1930) —, když se pokusil nazírat a hodnotit nejen minulost, ale i přítomnost z hlediska komunistické budoucnosti. Majakovského vizionářství spočívá na historické prognóze; jeho budoucnost — to není ideál a sen nadšence, je to sociální a politický projekt. Setkáváme se tu poprvé se satirou, která nehodnotí lidské nedostatky z hlediska určitého lidského ideálu, z hlediska přirozenosti lidské podstaty nebo utopického společenského cíle, ale z hlediska konkrétní společenské reality budoucnosti, která je — ač projekt — pro básníka skutečností nejskutečnější. Způsobilstvo nebo nezpůsobilstvo současného člověka zaujmout místo ve společnosti budoucnosti je měřítkem hodnot v *Horké lázni*. A ve *Štěnicích* figuruje maloměšťák Prisypkin jako kuriózní zrůda v historickém panoptiku budoucnosti. Projekt prověřuje projektanty.

Satira založená na hledisku budoucnosti, to je objevné novum, jímž Vladimír Majakovskij obohatil praxi i teorii moderní satiry. Esteticky zůstaly jeho záměry nedovršené: patos budoucnosti se prosazuje často pouhou verbální proklamací (Fosforeskující žena, vyslankyň z komunistického věku, v *Horké lázni*).

Na články publikované v AS roku 1988 a 1989 navazuje pět studií, pojednávajících o komedii z hlediska způsobu komického vidění a zpodobení skutečnosti. I ony jsou součástí KNIHY O KOMEDII, kterou připravuje k vydání nakladatelství Panorama.

Vedle třídění komedie podle dominantní, určující složky lze v rámci komediálního žánru rozlišovat též různé druhy komična (komického) nebo přesněji řečeno: různé způsoby komického vidění a zpodobení skutečnosti. Poměrně nejjasnější nejčastěji používaný a též nejrozšířenější je pojem satirické komedie. Poukazuje k obecnějšímu pojmu *satira*, používanému ve dvojnásobném významu: jako druh komična (satiričnost) i jako žánr (literární, divadelní, filmový, výtvarný), v němž tento druh komična převažuje. Satiričnost vyjadřuje jednu z podstatných stránek lidského smíchu v umění. Odtud její přirozená rozpínavost i chameleonský charakter. Její stopy najdeme téměř v každém komickém díle, aniž se proto stává satirou. (1)

Podstata satiričnosti spočívá v kritickém výsměchu individuálním a hromadným lidským vadám a nedostatkům, které jsou společensky škodlivé, ba nebezpečné. Smích nad nimi je proto břitký a nesmiřitelný, zlobný a hněvný, má hořkou příchut. (2) Trestající soud satirické komedie (ne náhodou se v souvislosti se satirou tak často používá slova tepat, šlehat, bičovat v nejrůznějších obměnách) působí očistně (satirická katarze): od obcování s negativními jevy, které jsou v rámci komediálního děje zpravidla neřešitelné, se divák osvobozuje tím, že se jim vysměje.

ni) nebo představou stejně problematickou jako schematickou (ve *Štěnici*) (7) a nedosahuje dramatické konkrétnosti a působivosti satirického zpodobení jevů minulých a přítomných.

Majakovského program doslovně chápané "pozitivní satiry" zůstává ještě po půl století otevřenou možností a provokativním impulsem. Moment historické prognózy dostává však v moderní literární a divadelní tvorbě častěji negativní, tj. varovný význam.

Majakovským se však přibližujeme rovněž k onomu pojetí moderní satiry, která se snaží dosáhnout celostátního pohledu na svět cestou nepřímého zpodobení skutečnosti. Kořeny této metody jsou prastaré — sahají vlastně až k nejstarším komediálním formám, jmenovitě k Aristofanovi (*Mír, Žáby, Ptáci*).

Ve starších formách nepřímého zpodobování dominuje používání prvků fantastičnosti s parabolickým nebo alegorickým cílem — v komických románech Françoise Rabelaise (*Gargantua a Pantagruel*), Miguela de Cervantese (*Don Quijote*), J. Swifta (*Gulliverovy cesty*), které se též nejednou staly východiskem dramatického zpracování, nebo v kouzelných hrách J. N. Nestroye atd. S tím souvisí nebo k tomu přistupuje volba časové nebo místně odlehklých látek k aktuálním záměrům.

Ne náhodou od jmenovaných autorů odvozuje svou *modelovou metodu* zpodobení švýcarský dramatik Friedrich Dürrenmatt (nar. 1921), jedna z nejtýpističtějších postav moderního dramatu. V komedii *Herkules a Augiášův chlév* (1963) parodisticky převrací naruby jeden ze slavných hrdinských činů mýtického reka. Herkulův pokus o očistu veřejného života zahnojené Elidy se nezdaří a silná osobnost je při svém nadlidském úsilí degradována na úroveň cirkusového siláka, vzpěrače a zápasníka. Vítězem nad Herkulem není hmotná moc hnojné substance (proti té by mohl se svou fyzickou silou obstát), ale nepostižitelná moc nelidského státu. Dürrenmattovi ovšem nešlo o antického Elidu, tím méně o mýtického hrdinu. V složitém soukolí moderní společnosti (k níž podobnost

mří) s mnoha člověku odcizenými úřady a institucemi, s neproniknutelnou houšť byrokratických formalit a praktik jsou revoluční či reformní snahy individuální lidské síly předem odsouzeny k porážce. Heroismus starého typu je v této nové konstelaci nejen neplodný, ale též směšný.

Satirická komedie tohoto typu nahrazuje přímé, "reálné" zpodobení společenských poměrů (s příslušným satirickým zjednodušením a zveličením) parabolou, podobnostvím s náměty mýtickými (ty volí nejen citovaný Dürrenmatt, ale třeba i satirické operety Jacquese Offenbacha *Krásná Helena* a *Orfeus v podsvětí*), legendárními (G. B. Shaw: *Androkles a lev*, Peter Hacks: *Rózička sní*), historickými (Shaw, Voskovec a Werich, Dürrenmatt: *Romulus Velký*), pohádkovými (Nestroy), utopickými (Shaw: *Zpět k Methusalemovi*).

U nás bychom našli pro tuto metodu řadu příkladů v satirické tvorbě 60.-80. let. Večerněbrněnská kabaretně-revuální komedie *Drak je drak* (Miroslav Skála - Vladimír Fux - Vlastimil Pantůček) využívá k aktuální satiričtější známého pohádkového námětu, Uhdův *Král-Vávra* literární inspirace proslulou Havlíčkovou básní, v současné produkci Karel Steigerwald látky historické (*Dobové tance*) i utopické (*Neapolská choroba*).

Satirická parabola, satirické podobnoství získává tím, že abstrahuje od popisu jevového povrchu skutečnosti, patřičný odstup, aby mohla zaměřit k podstatám jevů (nehledě na to, že se nepřímým útokem zabezpečuje před nedůtklivou cenzurou). Vytváří parabolické modely světa, fiktivní divadelní mikrosvěty, které pomocí obrazivých divadelních prostředků (metonymických i metaforických), na základě analogie, podobnosti a rozličných aktuálních konotací umožňují demonstrovat zákonitosti, funkce a vztahy uvnitř společenských systémů, institucí, mechanismů. Tendence k obecnosti se ovšem často děje na úkor nezaměnitelné konkrétnosti lidských osudů a charakterů, čímž jsou dány meze a úskalí této metody.

ZDENĚK HOŘÍNEK

POZNÁMKY:

1) Srv. Arthur Pollard: *Satire*, London 1977 [1. vydání 1970], str. 22: "Je skutečně málo literárních forem, které by se nedaly smířit alespoň s nádechem satiry, protože satira je nejen chameleon přizpůsobující se svému okolí, je též schopna zjevné proměny, maskujíc se jako parodie právě v té formě, kterou kritizuje."

2) Srv. J. B. Borev: *Základní estetické kategorie*, Praha 1936, str. 287: "V satirě se nejčastěji realizuje jednota smíchu a hněvu."

3) Citováno podle slovenského vydání Friedrich Schiller: *Estetické úvahy o umění*, Bratislava 1985, str. 173 — Srv. Arthur Pollard, str. 3: "Satira si je vždy ostře vědoma rozdílu mezi tím, jaké věci jsou a jaké by měly být." — John M. Bullitt: *Jonathan Swift and the Anatomy of Satire*, Cambridge 1966: "Ve své nejvážnější funkci je satira prostředníkem mezi dvojím vnímáním — mezi neklamným vnímáním člověka, jaký skutečně je, a ideálním vnímáním nebo vizí člověka, jaký by měl být." (str. 1) "... je to satirik, který se musí sám ujmout úkolu učinit lidské neřesti společensky nepřijatelnými." (str. 24)

4) N. M. Fed: *Iskusstvo komedii ili mir skvoz směch*, Moskva 1978, str. 40. — Srv. V. Sachnovskij-Pankejev: *O komedii*, Leningrad-Moskva 1964, str. 81-84.

5) N. V. Gogol: *O literatuře*, Praha 1953, str. 233.

6) Tamtéž, str. 120.

7) Historicky je tato představa navíc zpochybněna realitou dalšího vývoje sovětské společnosti, jehož stalinské deformace ovšem básník nemohl předvídat. Majakovského vize budoucnosti je poznamenána dobově podmíněnou deformací jiného druhu — deformací kolektivistickou, která potlačuje individuální rysy dramatických postav — lidí budoucnosti. Paradoxně nese od měšťáckých přežitků očištěnou budoucí společnost rysy jistě odlišnosti.

Změny = Hledání změny

Omlouvám se hned na začátku za poněkud pomatený titulek, ale za chvíli jej objasním. Již něco přes dva roky mám možnost setkávat se na nejružnějších místech i úrovních s učňovským divadlem. Jsou to setkání náhodná i veskrze pracovní, krátká i delší, ale celkově ze všech zůstává v člověku neradostný dojem, že je "něco" víc než v nepořádku. To "něco" je divadlo a dramatická výchova učňů vůbec. Podíleli-li se "železným košťatům" systematické mnohaleté metodické práce např. z dramatické výchovy dětí již takřka "vymést" balast, kýč a jakousi formu "dramatického



Král Lávr

násilí" páchaného na dětech, pak bohužel nemůžeme nic podobného obecněji tvrdit právě o učňovských divadelních aktivitách. Je to jistě téma, které by vyžadovalo komplexní průzkum i diskusi, ale samotná skutečnost, že se v učňovském divadle konce 80. let můžete mnohdy setkat s intaktními tématy i realizačními postupy z hloubi 50. let v rovině nikoliv kabaretní, jak se stalo poslední dobou zvykem, ale zcela seriózní je, promiňte mi, trochu strašidelná. Nebo vedle těchto četných, časem nedotčených divadelních enkláv existují naopak tendence realizovat vlastní vychovatelovy potlačené ambice nejruznějšího druhu: pedagogický počínaje a politickými končící, většinou však cestou „zneužití“ učňů i divadla jako takového. Možná jsou předchozí řádky příliš kritické, či pobouřené, ale je to alespoň letmý nástin situace, jak jsem ji zažil a vnímal v posledních dvou letech. Je to tedy jistě hodnocení v lecčems subjektivní, protože mnozí z vás mohou namítnout, že přece existují zdatné učňovské soubory (SOU obchodní z Mladé Boleslavi, zajímavé pokusy U. Kurkové na SOU TŽ VRSR v Trinci či mladý slovenský soubor SOU Brezno). Jistě, a je jich o něco víc, než jsem si právě teď vzpomněl, ale mně jde o něco jiného, především o jakési všeobecně nívě této kategorie, pod něž nelze klesat a na jehož pozadí se odrážejí špičkové výkony. Tedy, lépe řečeno, jde mi o to, že urazilo-li amatérské divadlo jako celek, či dětská dramatická výchova za poslední desetiletí slušný kus cesty od popisnosti, patosu a křecovitě faleš k jistému stupni tvořivosti, spontaneity a divadelnosti vůbec, je obecný stav učňovského divadla vzhledem k této situaci přinejmenším anachronismem. A troufám si tvrdit, že anachronismem nebezpečným.

Když jsem v předchozích řádcích mezi učňovskými divadly, která přeci jen jistým způsobem vybočují z uvedeného stavu, nejmenoval divadelní soubor Změny SOU Vítkovice, učinil jsem tak záměrně, neboť právě Změny patří ve své kategorii k těm nejlepším, především zásluhou vedoucí a režisérky HANY DLUHOŠOVÉ, která o svém souboru říká:

„Na začátku – září 1986 – stála na jedné straně skupinka mladých lidí ve věku 14–17 let, kteří až na výjimku nebyli odchovanci dětských divadelních souborů, ani absolventy dramatických oborů LŠU, ale měli chuť to zkusit, a to bylo důležité. A na druhé straně já s žádnými zkušenostmi s vedením mládežnického souboru. Nebylo na co navázat. Nejdůležitější je na počátku vytvořit dobrou partu a musím přiznat, že to trvalo dlouho, prakticky celý školní rok, než se ustálil pevný kolektiv.

Náplní našich prvních zkoušek byly hry, improvizace, později základy pohybové práce, mluvní a hlasové cvičení. Snažila jsem se vyjít ze své zkušenosti učitelky dramatického oboru na LŠU, přizpůsobovala jsem je staršímu věku a hledala jsem vhodný text, předlohu, a tou se stala dramatizace textu Karla Havlíčka Borovského Král Láva, kterou jsem předložila v neupravené podobě, a od improvizací na témata předlohy, přes jejich rozvíjení jsme došli až ke konečnému tvaru. Vsadila jsem na osvědčené režijní a metodické postupy a nechala jsem se inspirovat dramatizací Josefa Mlejnků. Dnes bychom tuto předlohu zpracovali asi úplně jinak, ale před těmi dvěma lety to bylo pro mnohé první setkání s jevištěm.

Když soubor získal první divadelní zkušenosti, nechala jsem možnost výběru před-

lohy. Vloni jsem nabídla několik možností, ze kterých vyšla vítězná pohádka Jana Wericha Tři sestry a jeden prsten a za půl roku později úplně odlišná – poezie Jacquese Préverta. Letos je výběr naprosto otevřený všem nápadům. Nosíme na zkoušku knížky, povídky si o nich. Někdy se zdá, že až zbytečně dlouho, ale myslím si, že se to vyplácí.

Chtěla bych „děcka“ věst tak, aby byla schopna pokračovat sama jako dospělý soubor. Díky pochopení našeho učiliště se mohou zúčastňovat zajímavých a užitečných seminářů a dílen, kde získávají největší zkušenosti (Klub mladých divadelníků Hronov, dílny divadel poezie vedené studenty DAMU, přehlídky Srámkův Písek aj.).

Jsem ráda, že si někteří našli cestu k práci s dětmi a vedou oddíl divadelního souboru Divadlo MěDPM Ostrava, jiný začíná pracovat se svými o něco mladšími vrstevníky na SOU.

Věřím, že ty tři čtyři roky, prožité ve Změnách, nebudou jen hezkou vzpomínkou, ale i okamžikem, kdy našli zálibu, která je bude těšit celý život.“

Tolik Hana Dluhošová a nyní konkrétní pohled na konkrétní zkoušku konkrétníma očima jednoho z členů souboru VLASTIMILA KOVÁRIKA, který je rovněž „vydavatelem“ interního souborového zpravodaje *Obraz*:

Je právě patnáct hodin třicet minut všedního dne. Normální člověk v tuto dobu nejspíš běhá po obchodech a shání nesneseňatelné, anebo sedí doma „u bedny“ a dívá se na nedí. . . My, členové divadelního souboru Změny, však máme jiné starosti. Právě nám začíná zkouška.

Jistý člověk se opozdil, a tak jsme nuceni ještě dvě minuty počkat, než se dotčený dostaví s omluvným úsměvem na zkušebnu a zapojí se do činnosti.

„A začneme se trochu hýbat,“ oznamuje nám, jako tradičně, Hanka a vysvětluje pravidla neznámé či známé pohybové hry. Za chvíli už otevíráme okna, jelikož nám začíná být doslova horko. To už ale opouštíme oblast pouze fyzické činnosti: „Učíte dvojice. . . povídejte si, máte čtyři doby na to, abyste partnerovi něco sdělili. . . můžete použít jakýkoli zvuk a pohybovou akci. . . poslouchejte se navzájem, ať je to opravdu dialog. . . nemůže se stát, že máte promyšleno dopředu, jak zareagujete, protože nevíte, co vám řekne on. . .“

Protože se náš puls opět trochu uklidnil, dostáváme se do aktivity kolektivní improvizací: „Představte si útěk před nějakým nebezpečím, třeba. . .“ navozuje atmosféru Hanka, s výkřikem „štronzo“ se všichni v pohybu zastavujeme, takže vznikají zajímavé obrazy – sousoší – a ta je možná přetvářet, doplňovat dalšími sochami, rozehrávat. A vracíme se zpět k našemu nebezpečí. Je třeba převést slepého člověka odněkud někam tak, aby se mu nic nestalo. Třeba přes úzkou lávku. Jeden ve dvojici zavírá oči a jde se. . .

A pak už je nejvyšší čas na to hlavní – starořecké báje a pověsti. Vznikají skupinky, které dostávají úkoly. Například vymyslet etudu na téma některé z bájí. Dnes máme jako odrazový můstek tři slova, ke kterým jsme došli po přečtení báje o Odysseovi – cesta, překážka, cíl. Děláme etudy, povídky si o nich a vznikají další, zdokonalenější etudy.

Když jsme všichni v největším zápalu práce, někdo se podíval na hodinky a ejhle – šest pět. Pět minut přesčas. „Jest-

li mi to dneska zase ujede, tak nevím. . . asi ujede. . . tak já tu ještě chvilku zůstanu. . .“ Tak takhle zůstává pravidelně několik lidí i po zkoušce. Ponejvíce se diskutuje, a to nejen o divadle. A když se do diskutuje, zbývá jen „Takže ahoj ve čtvrtek“!

Tolik tedy alespoň stručný pohled na práci jednoho z našich nejlepších učňovských divadelních souborů. Možná se vám výše uvedené informace jeví jako všední a samozřejmé. Nezapomeňte však, že se pohybujete na „území nikoho“, na půdě učňovských divadel, kde většina výše uvedených postupů ani zdaleka samozřejmostí není, což ovšem práci Hany Dluhošové a jejích svěřenců nikterak nespochybňuje – naopak. Nechci Změnám dělat protektora, nemají to zapotřebí. Chtěl jsem jen upozornit na existenci zajímavé kytky na šedivé louce. Zajímavost Změn jistě nespočívá v dramatické objektivnosti (Havlíček, Prévert, Werich), sází spíše na hodnoty ověřené a prověřené, stejně tak při volbě rekvizit – plachty, hadříky, plošné rekvizity – a práci s nimi. V čem je tedy jejich přínos? Myslím si, že především v profesionální syntéze výše uvedených jistot, ve skutečně kolektivním bytí a tvoření na jevišti, stejně jako ve stále výrazněji individualizovaných hereckých postupech. Slušná technická úroveň členů souboru je pro toto vše samozřejmým předpokladem. Změny mají za sebou jakousi „přípravnou fázi“, kterou zvládli velmi dobře, mají za sebou „cestu k hoře“, před sebou její skutečné zdolávání. Jak se s tímto úkolem popasují, to se prokáže v nejbližších dnech. Mají před sebou setkání s mýtem a archetypem – staré řecké báje a pověsti. „Hyn se huká-že“, k čemu všemu jim mohl být dobrý Werich, Havlíček i Prévert.

Luděk Richter se v hodnocení 21. ročníku KDL v AS 9/89 v závěru zamýšlí nad nezbytností přerůstání dramatické hry v divadelní tvar a ověřování funkcí a hodnot právě touto cestou. Domnívám se, že vítkovický soubor je na cestě hledání onoho mezistupně, nejen ve smyslu dramatické výchova–divadlo, ale i ve smyslu divadlo „dětské“ – „dospělé“. Pochopitelně spíš intuitivně a instinktivně než záměrně a cíleně. Změny představují tedy snad jednu z možná možných možností.

Proč se jmenujeme Změny
(Ze zpravodaje *Obraz*)

Zpočátku se náš soubor jmenoval Šťastná 13. Bylo nás totiž právě tolik. Bohužel ne moc dlouho. Uběhlo pár dnů a číslo třináct platilo s tolerancí ± 10 . To však nebylo jediné, co se stále měnilo. Měnily se role, plány. . . No prostě stále se něco měnilo. A tak jsme si jednoho krásného dne řekli, že se budeme jmenovat Změny. Od té doby se mnohé změnilo, ale název nám vydržel dodnes. Jistý M. C. se před časem nechal slyšet, že mnohem příhodnější by pro nás byl název Zmatek. Návrh byl zamítnut.

Připravil RADOVAN LIPUS



Za chvíli odcházeli Václav Malý s Václavem Havlem na první jednání s premiérem Adamcem

Z historického balkónu hovořil Jiří Bartoška



