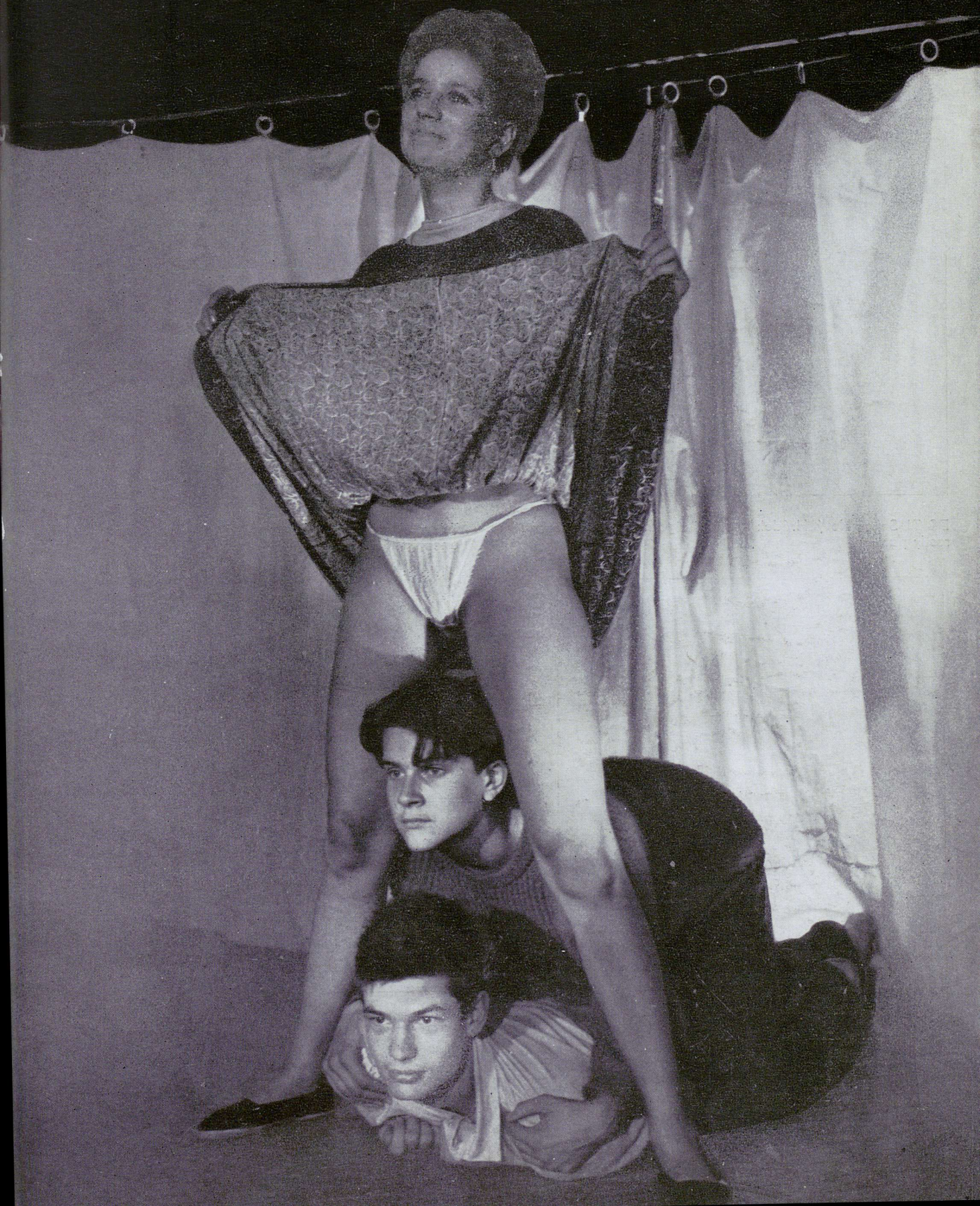


as/88 12

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs



VYSOKÉ NAD JIZEROU '88



DS TJ Sokol Nový Hrádek — K. Steigerwald: Jak hlouposti narostly parohy

Snímky Pavla Štolla z XIX. národní přehlídky vesnických a zemědělských divadelních souborů (k článku na str. 3)



Tylovo divadlo OB Ořechov u Brna — J. K. Tyl: Nové Amazonky aneb Ženská vojna



Divadlo JZD SKP při MNV Bystřice u Benešova — O. Danailov: Neseriózní komedie



DS Jana Honsy SKP Karolinka — J. Voskovec, J. Werich: Těžká Barbora

● **POLÁCI V PRAZE EXCELOVALI**

Pražské Divadlo S. K. Neumanna už pětadvacet let spolupracuje s Teatrem Powszechnym z Lodže. Při této příležitosti uvedli polští hosté na libeňské scéně Morsztynova Cida a Čechovovy Tři sestry.

A. Morsztyn byl jedním z významných představitelů polské barokní literatury. Mistrně ovládal básnickou formu a hýřil výrazovými prostředky. Jeho „překlad“ Cida je svébytné básnické dílo, kde se mění tragický tón v tragikomický. Režisér A. Hanuszkiewicz objevil zapomenutý text pro polskou televizi a později ho nastudoval pohostinsky s herci lodžského divadla. Na scéně obložené červeným sametem a vybavené jedinou nápadnou rekvizitou, bohatě zdobeným barokním křeslem, se odehrává příběh šlechtetného kastilského rytíře Roderiga, který se musí rozhodnout mezi povinností a láskou, ale nakonec splní povinnost a zároveň získá ruku milované Chimény. V inscenaci dominuje Chiména v podání M. Cwenówny a kastilský král W. Maciudzińskiego, který hledí na svět civilními moderními brýlemi a řídí veškeré dění; jako suverénní šachista ovládá figurky na šachovnici.

V rámci Dnů Varšavy vystoupilo ve dvou večerech v Divadle na Vinohradech varšavské experimentální studio s Pastí T. Rózewicze. Je to absurdní drama, které čerpá z životopisu Franze Kafky. Zastupuje tedy zcela odlišný proud polského divadla než Hanuszkiewiczův Cid.

Celý ansámbl předvádí vysoce kultivované herectví, kde je promyšleno každé gesto, každý hlasový odstín. S tak přesnými hereckými kreacemi se u nás v současné době setkáváme naprosto výjimečně. Soubor objel s Pastí velký kus světa a sklídl všude vavříny. Režisér J. Grzegorzewski, který je zároveň autorem scénického řešení, prosazuje v inscenaci svoje pojetí divadla jako proměnlivého prostoru plného rytmů a tónin. Experimentuje s divadelním materiálem, hledá nová překvapivá spojení využitím všech složek — pohybu, kostýmů, hudby, textu. Daří se mu postihnout náladu, atmosféru. Nezapře, že je žákem J. Szajny po němž převzal vedení varšavského Studia. Také práci tohoto význačného polského režiséra jsme měli možnost poznat, i když jen v jediné inscenaci staršího data (novější — Dante, Wytkaci, Majakovskij — nám zůstávají neznámé).

Replika, Szajnova vlastní kompozice, byla uvedena bez jakékoliv propagace v sálu Duha bruselského pavilónu PKOJF. Zatímco Grzegorzewski volí v Pasti polotóny a jemné odstíny, jeho učitel v Replice dává naplno zaznít drásavým tónům a zvukům (štěkotu psů, vytí sirén, lidskému žalmu, nářku). Jeho montáž vznikla jako otřesná vzpomínka na vlastní věznění ve dvou koncentračních táborech za 2. světové války. Postrádá textovou složku, je založená na herecké akci, zvucích a světle. V úvodu vidíme na scéně hromadu trosek a sutin a z nich postupně vylézají herci v cárech a obvazech; jejich těžké boty vytvářejí působivou zvukovou kulisu. Vedle herců „hrají“ v inscenaci figuríny a objekty (např. panel se sbírkou nejružnějších střevíců a bot) — jejich autorem je J. Szajna. Režisérovi se podařilo vytvořit prostředí, kde vládne úzkost a strach, kde se pošlapává lidská důstojnost. Tato ostře protiválečná inscenace vznikla r. 1973 a slavila úspěchy na nejruznějších zahraničních festivalech.

Setkání se dvěma rozdílnými proudy současného polského divadla bylo nesporně inspirující. Škoda jen, že se s nimi seznamujeme tak kuse a s takovým zpožděním.

ALENA MORÁVKOVÁ

* * *



Soubor scénického tance SKP Ústí nad Orlicí se zúčastnil X. dolnorakouských dnů mladého divadla v Mauternu (k článku na str. 2)

Obsah

2 POVÍDÁNÍ O X. DOLNORAKOUSKÝCH DNECH MLADÉHO DIVADLA (Festival amatérského divadla v Mauternu)	I. Němec
3 MÍTÍ VYSOKÉ VYSOKO? (XIX. národní přehlídka vesnických a zemědělských souborů)	K. Fixová M. Schejbal
6 JAK BYLO LETOS VE ŠTRAMBERKU? (Národní přehlídka hudebního divadla SCDO)	S. Weigová
7 ČESKOLIPSKÝ DIVADELNÍ PODZIM ÚSPĚSNÝ	J. Važanová
8 POEZIE PROTI ZNECITLIVĚNÍ (Jaký byl XXXIV. Hviezdoslavův Kubín?)	V. Šrámková
9 PŘEDJUBILEJNÍ CYRANŮV KORD (XIX. ročník soutěže v přednesu monologů)	J. Hraše
10 ANANAS — představení roku (?) (K úspěšné inscenaci Ochotnického kroužku z Brna)	
16 OCHOTNICKÉ ZAČÁTKY (A. Hardt)	
18 PRŮHLEDY (Pohronovské střípky II)	J. Císař
19 O ZAŘAZOVÁNÍ NEZAŘADITELNÝCH (Něco málo o přesazích a prolínání divadelních žánrů)	O. Roubínek
20 MALÝ DIVADELNÍ LEXIKON	V. Gromov
22 KAPITOLY O KOMEDIÍ (Situační komedie, fraška — pokračování)	Z. Hořínek
23 POSELSTÍ Z TASOVA (K jubileu J. Demla)	V. Gardavský
Tradice hodná obdivu (Vánoční lidové hry ve Španělsku)	
24 HUMOR (Ukázka ze scénáře Baletní jednotky Křeč)	

Povídání o X. Dolnorakouských dnech mladého divadla

Přijíždíme

Je pátek, časně ráno na začátku léta. Přistupuji do autobusu se státní poznávací značkou UO. Kromě řidiče, vedoucí souboru, překladatele, osvětlovače a zvukaře v něm přiospale a zimomřivé mžoura triadvacet členů souboru scénického tance, jehož zřizovatelem je Sdružený klub pracujících v Usti nad Orlicí. Děvčata jsou v prevaze, na přepočítání hochů stačí prsty obou rukou. Většinou jsou věku středoškolského, několik je vysokoškoláků, pár z nich na školu již jen vzpomíná.

Jedeme do Rakouska na festival mladého amatérského divadla. Dopoledne jsme byli na místě.

Mautern je venkovské, poklidné, přiospalé pidiměstečko na dohled od nevelké letoviska Krema, nějakých sedmdesát kilometrů na západ od Vídně. Po okolních příkrých stránkách se pláží jedna vinice vedle druhé a spěchá tam snad jen svižně protékající Dunaj. Jedna z organizátorek nás čeká na rohu, přistupuje a provádí náš autobus uličkami, jejichž šíře je spíše vhodná pro cyklisty. Vysazuje nás u Římské haly. „Chcete snídani?“, ptá se v době, kdy z kuchyně voní již oběd. Chceme.

Rozhlížíme se

Římská hala je zřejmě součástí bývalého komplexu hospodářských budov, které se těsně přimykají ke zbytku kamenných hradeb, o nichž nápis říká, že pocházejí z doby římského impéria. Nynější hlediště a jeviště s krásným trámovým stropem bylo dříve asi pořádnou stodolou. Vše je moderně a citlivě zadaptované; i přilehlá kuchyně s restaurací-jídelnou, malý výčep, předsálí a další příslušenství. Uvnitř i na nádvoří dokonale čisto. Zde tedy proběhnou letošní X. Niederösterreichische Jugendtheatertage. Už se hrneme dovnitř. „A dá se zatemnit? ... a jak a odkud tady budeme svítit? ... a kde se budeme převlékat, když to nemá žádné zákulisí? ... a odkud budeme nastupovat, když tady nejsou portály? ... a vejdemo se vůbec na jeviště? ... a kdy můžeme zkoušet? ... a co si počnem s tím dřevěným horizontem?“ A organizátoři festivalu ochotně vysvětlují, ukazují, a protože chtějí opravdu vyhovět, jde všechno. Ten dřevěný horizont je na neviditelných kolečkách, a tak ho lze roztáhnout i posunout dopředu a dozadu, takže vznikne skromné zákulisí, místo portálů se postaví paravány, reflektory se umístí semhle a támhle a tímhle tím osvětlovacím dělem, jehož světlo se dá roztáhnout a stáhnout do tečky i do čtverce, ba ještě zafiltrovat sedmero barvami, budeme svítit z balkónu.

Když mluví o organizátorech, zjeví se vám zřejmě ony početné organizační stáby, které denně zasedají v průběhu našich Prostějovů, Pisků, Hronovů a podobných akcí, aby ve vzrušených diskusích řešily nějaký problém, jenž se zničehonic vyvrtil. Mýlná představa. Poradatelé festivalu, jimž byl Österreichischer Bundesverband und Landesverband Niederösterreich für Schulschauspiel, Jugendspiel und Amateurtheater, zastupoval jediný člověk - Ewald Polacek, povoláním režisér, pracující právě na „volné noze“, jenž měl k ruce dvě mladé pomocnice. S profesionální jistotou a přehledem, v klidu a s přátelským úsměvem dokonale zvládl organizaci celé přehlídky, které se zúčastnilo čtrnáct souborů. Měl čas kdykoliv se zastavit a diskutovat o zhlédnutých představeních, uměl posedět a povídat o situaci v rakouském amatérském i profesionálním divadelnictví, bez zjevných potíží vyhovět všem přáním „rázu technického“, s nimiž se na něho soubory obracely. Stejně dokonale fungovalo i „hospodářské zázemí“ přehlídky. Majitelka restaurace dokázala s dvěma spolupracovníci třikrát denně připravit opulentní krmi pro bezmála dvě stě lidí, které také obsloužila, napojila a mezi stále opakované otázky, zda chutnalo a nechce-li někdo přidat, vmíchala ještě obdivnou pochvalu za představení, z nichž většinu stihla dokonce uvidět.

Sledujeme představení

Zahazuje se za přítomnosti oficiálních hostů, přesto však z úvodních projevů nevané chladná oficialita; řeční se bez papíru, krátce, srdečně, bez frází. V každém ze čtyř dnů nabízí program čtyři až pět inscenací. Pestrost a různorodost jednotlivých představení je taková, že začínáme chápat, proč tady nemůže zasedat žádná porota. Najít nějaká společná kritéria hodnocení a vzájemně srovnávat inscenace prostě nelze.

Tradičními postupy tzv. starého ochotnického divadla byla však zaplevelena většina festivalových představení, v nichž hráli dospělí. Objevovaly se jak v inscenacích, které vycházely z klasických dramatických předloh a byly volně upravovány a přizpůsobovány věku aktérů (např. Goldoniho Mirandolina, Moliérova Scapinova

šibalství nebo úprava Robina Hooda a Tilla Ulenspiegla pro dětské herce), tak i v hrách současných dramatiků (H. Unger, A. Schodlová, J. B. Pristley). Popisně realistický způsob inscenování těchto her se ukrádal do „doslovně ilustrativního“ pohybového jednání herců, do jejich práce s rekvizitou i do scénografického řešení, kdy např. okno na stěně skýtalo pohled do malířsky neuměle ztvárněné, leč idylicky vybarvené krajinky „perspektivně“ ubíhající dál. Inscenace pro děti, hrané dětskými aktéry, byly navíc většinou zatíženy nadměrnou, školsky znějící didaxí a velkou mnohomluvností, takže verbální jednání převládalo nad jevištním děním.

Pět inscenací pocházelo z vlastní autorské dílny tvůrců. K nejzajímavějším z nich patřilo představení skupiny Fluctus ze St. Pöltenu nazvané My Generation, v němž se mladí aktéři pokusili ztvárnit prostředky pohybového divadla svůj odmítavý postoj k válce a vyjádřit kritický vztah k tzv. třetí říši. Vycházejíc z tohoto historického pozadí, vyústila ideově jejich inscenace v obžalobu minulé generace, která svými postoji negativně ovlivnila i způsob života dnešních mladých lidí. Neméně zajímavá byla i inscenace divadelní skupiny Keck, která v představení nazvaném Der Paradiesvogel vytvořila na základě zvířecí pohádky působivé podobství o vztahu různě přízrakovitých lidí k autoritativním představitelům moci. Obě zmíněné inscenace zaujaly vytříbeností vlastního názoru, upřímným niterným vztahem k zobrazenému problému i způsobem jevištního zpracování, jež se opíralo převážně o scénickou metaforu a práci se znakem a symbolem. Svým ideově uměleckým ztvárněním představovaly tyto inscenace určitou výjimku vzhledem k nastíněnému kontextu zbývajících představení festivalu, který ve svém celku nenabídl žádné objevné a nové trendy v uměleckém vývoji amatérského divadla.

Vystupujeme

Ústecký soubor, jenž byl jediným zahraničním účastníkem festivalu, se představil třídílným pásmem moderních pohybově tanečních kreací nazvaným Proměny, jehož choreografie i vlastní nastudování bylo dílem vedoucí souboru Evy Veverkové. V devíti hudebně, choreograficky i scénicky a výtvarně rozličně pojatých obrazech vyjadřovali aktéři svůj postoj k světu, jenž je obklopuje, působí na ně a ovlivňuje jejich názory i myšlení. V lyricky něžných i v prudce rytmických, dynamicky přesně odstíněných pasážích vypovídali jejich tanec o samotě, v níž se člověk občas ocitá uprostřed lidí, o niterných pocitech i hledání vlastního názoru i sebeuplatnění v životě, o střetech jedince a kolektivu, o problémech odlidštění části společnosti, která vnímá jen sama sebe, o důsledcích drogové závislosti apod. Přestože jednotlivé obrazy tvořily relativně uzavřené celky, podařilo se v základní ideově kompozici pásma vytvořit citlivou, jednotitou a plně srozumitelnou myšlenkovou linii, jež odrážela citění lidí, kteří se ocitají na prahu dospělosti a s hledačským tápáním i zápallem řeší řadu naléhavých životních problémů.

Takřka dokonalé technické vybavení sólistů, velmi dobré výkony tanečního souboru, naprostá zaujatost celého souboru, jeho obecná psychologická připravenost, jež se odrazila v celkovém pohybově tanečním výrazu, i zodpovědnost, s níž soubor přistupoval jak ke zkouškám, tak i k samotnému vystoupení, se nutně odrazila i ve spontánním a nadšeném ohlasu, s nímž publikum soubor přijalo. Vystoupení Ústeckých lze tedy bez nadsázky považovat za vrcholnou inscenaci celého festivalu, která se jako jedna z mála mohla stát inspirací i pro práci jiných souborů, byť se od nich zároveň lišila. Proměny Evy Veverkové přijala vřele jak laická veřejnost, jež si bouřlivým aplaudováním vynutila přídavek, tak i vedoucí a režiséři ostatních souborů, kteří přicházeli vyjádřit choreografie upřímný obdiv nad prací, kterou s kolektivem odvedla. Asi to nebyla náhoda, že na vystoupení československého souboru přišlo také nejvíce diváků.

Končíme

Je příjemné sledovat úspěch, být se o něj člověk nikterak nezasloužil. Až do konce festivalu se na nás všichni usmívají a ještě byli na nás před tím milí, jsou po vystoupení ústeckého souboru ještě příjemnější. Je konec. Na zpáteční cestě prohlídka Vídně, vykulené oči do výkladních skříní a jede se domů. Loučíme se, děkujeme si a já se odpojuji od kolektivu, který sice není ani divadelní, ani v pravém smyslu slova taneční, ale přece svým „němým“ zaníceným kumštem výmluvně promluvil o sobě i o nás a zanechal v zahraničí nemalou stopu, svědčící o úrovni československé amatérské tvorby.

IVAN NĚMEC

Míří Vysoké vysoko?

Národní přehlídka vesnických a zemědělských souborů, jejímž vyhlašovatelem je Český výbor družstevních rolníků Praha, se blíží ke svému kulatému jubileu. V příštím roce oslaví dvacáté narozeniny a to bude důvod nejen k oslavám, ale i k zamyšlení nad jejím dalším posláním. Jistě na toto téma proběhne řada diskusí mezi diváky i odborníky. My bychom k této diskusi chtěli přispět svými postřehy, vyvolanými nejen letošním XIX. ročníkem . . .

TAM V HORÁCH

Národní přehlídka vesnických a zemědělských souborů má jednu velkou devízu. Ve Vysokém nad Jizerou se setkávají účastníci přehlídky nejen s překrásnou podzimní přírodní scénérií, ale především s nenapodobitelnou atmosférou v průběhu celého přehlídkového týdne. Soubory dlouho vzpomínají na Krakonošovo přivítání před divadlem, na setkání s patrony po představení, na perfektní zajištění technického a organizačního zázemí při přípravě soutěžních představení. Velkou odměnou souborům je pak zcela zaplněný sál a vděčná reakce diváků při obou vystoupeních. Vesnickým a zemědělským souborům se tak dostává vysokého společenského ocenění, valně většině z nich, bohužel, pouze zde. Nemohli bychom tuto kapitolu ukončit, aniž bychom nezdůraznili, že rozhodující podíl na celkové atmosféře přehlídky má, vedle pořadatelů, domácí soubor Krakonoš i přesto, že se jako soubor městský nemá možnost soutěže zúčastnit.

CESTOU K NÁROČNOSTI

Nejcitlivější oblastí přehlídky ve Vysokém nad Jizerou bývá zpravidla její odborná část. Naše první setkání s národní přehlídkou vesnických a zemědělských souborů v roce 1985 vyvolalo z tohoto hlediska určité rozpaky, neboť u mnoha účastníků ona společenská stránka svým významem převyšovala stránku divadelní. Je třeba říci, že tato situace se, alespoň podle našeho názoru, v průběhu minulých čtyř let podstatně změnila. A jsme přesvědčeni, že ku prospěchu věci. Dnes už totiž valná většina účastníků přichází na semináře s porotou jako na tvůrčí dialog, od kterého očekává nejen seriózní analýzu zhlédnuté soutěžní inscenace, ale i podněty a inspiraci pro svou vlastní činnost. S velkým zájmem jsou sledovány i úvahy obecnějšího charakteru o trendech a směřování současného divadla, a to nejen na venkově. Uroveň semináře je závislá samozřejmě nejen na odborné porotě (která podle našeho názoru pracovala v letošním ročníku ve

velmi kvalitním složení pod předsednictvím dr. Otakara Roubínka), ale i na vstřícnosti autorů inscenace a seminaristů. V tomto směru cesta k náročnosti přináší prokazatelně své ovoce. Ono totiž poklepávání si po ramenou a spokojenosti s dosaženým vedou pouze k uzavření se do sebe a ke sterilitě divadelního počínání. Vysoká náročnost v odborném vedení seminářů má smysl tehdy, pokud se promítá do samotné praxe amatérského divadla. Myslíme si, že se tak v tomto XIX. ročníku přehlídky stalo hned u poloviny soutěžních představení. Rádi bychom se o nich zmínili v pořadí, v jakém se na vysokém jevišti objevila.

DS OB a JZD Nový život Boleradice si zvolil tolik diskutovanou a pro amatérské jeviště v jistém smyslu problematickou Macháčkovu úpravu Stroupežnického Našich furiantů. Kolektivním přístupem k textu, svěbytnou interpretací hudební složky a autenticitou hereckého projevu se režisérce A. Chalupové podařilo tuto volbu obhájit. Vznikla tak inscenace, ve které došlo k opravdovému souznění jeviště s hledištěm.

Režisérka N. Tejklová při svém náročném dramaturgickém směřování nastudovala s DS TJ Sokol Nový Hrádek pohádku jednoho z nejpозорuhodnějších současných českých autorů Karla Steigerwalda Jak



Tylovo divadlo OB Ořechov u Brna — J. K. Tyl: Nové Amazonky aneb Ženská vojna

hlouposti narostly parohy. Jednou z nejzdařilejších stránek inscenace je sdělná a invenční interpretace složité Steigerwaldovy předlohy. Přes nevyrovnanost v hereckých výkonech vznikla vrstevnatá inscenace, která oslovuje jak dětského, tak dospělého diváka. Kladem představení je funkčně opodstatněná volba arénového prostoru.

Základem inscenace DS Rádobydivadlo OB Klapý je podstatná dramaturgicko-režijní úprava filozofického dramatu Edvarda Radzinského Divadlo za časů Nerona a Seneky. Přesto, že úprava zbavuje text mnohoznačnosti, posouvá funkce postav (určité zploštění tématu postavy Seneky), zjednodušeně se soustřeďuje na příběh, zhlédli jsme představení výrazných divadelních kvalit, kterému dominuje výkon ing. V. Kaspára v roli Nerona.

Z mnoha příkladů známe, jak nelehké je uvádět slavné texty Osvobozeného divadla. DS Jana Honsy SKP Karolinka se ve Voskocově a Werichově Těžké Barboře podařilo dramaturgicko-režijním výkladem

posunout téma tak, že promlouvalo aktuálně k dnešnímu divákovi. Spontaneita a radost ze hry všech zúčastněných vyvolala řadu výbuchů smíchu v hledišti. V této souvislosti je třeba připomenout metodickou a cílevědomou profesionální režijní spolupráci (Miroslav Plešák), která přináší ovoce nejen v nadprůměrných hereckých výkonech (Jan Orság, Stanislav Sulák, Libor Křenek). Jestliže si uvědomíme, že před dvěma lety se ve Vysokém n. J. objevily dvě kvalitní inscenace, vloni tři a letos čtyři, svědčí to jednoznačně o tom, že řada souborů této provenience se vydala cestou náročnosti.

FENOMÉN „GENERÁLKA“

Pokud by si někdo dal tu práci a spočetl, na kolika amatérských (ale i profesionálních) jevištích byla v poslední době inscenována jedna z nejpobulárnějších současných komedií Jiřího Hubače Generálka, došel by jistě k nemalému a zajímavému číslu. Je to pochopitelné. Svou

humorností, malým počtem postav, jediným prostředím a nebyvalou hereckou příležitostí v ústřední dvojici je titulem lákavým. Autorova předloha nese typické znaky konverzační komedie. Tento žánr, našimi dramatiky poměrně zanedbávaný, je nedílnou součástí široké škály divadelní kultury a ve svých nejlepších výsledcích přináší rozhodně pozitivní hodnoty (např. některé komedie O. Wilda či G. B. Shawa). Až potud je vše v nejlepším pořádku; leč problémy nastávají, jestliže je na Hubačovu Generálku nahlíženo jako na hlubokou filozofickou či dokonce společenskou současnou hru — tou opravdu Generálka není, přestože místy vzbuzuje takový dojem (máme na mysli některé aktualizující sentence, glosy či bonmoty). V tomto bodě došlo také v průběhu loňského ročníku přehlídky ve Vysokém n. J. k ostře vyhraněné diskusi mezi odbornou porotou a seminaristy po soutěžním představení souboru z Dolních Kralovic. Nutno však říci, že inscenace dolnokralovických pod vedením režiséra Bečváře využila plně postupů konverzační komedie, podařilo se jí přes herecké nasazení překlenout některá problematická místa textu a ve výsledku byla zatím nejúspěšnějším nastudováním zmíněné textové předlohy, jakou jsme mohli na amatérském poli zhlédnout. Je nutné zdůraznit, že se to podařilo právě díky žánrové ujasněnosti inscenátorů (nebo právě proto vyvolala inscenace takovou reakci?). To samé však nelze říci o obou inscenacích Generálky, které se objevily v programu letošní přehlídky. Obě uvedení prokázala, kromě žánrové neujasněnosti, že textová předloha trpí určitou mnohomyšlností na úkor situací. Motivace jednání postav je často zamlžena. Překonání těchto problémů se ani jednomu souboru v plné míře nepodařilo. DS OB Strážkovice hraje Generálku pod vedením profesionálního divadelníka, který nenašel způsob, jak využít daný herecký potenciál souboru a zakrýt určité nedostatky výraznější režijní invencí.

DS OB Hostouň věrně reprodukuje autorův text i jeho poznámky bez ohledu na své technické možnosti. Prokazuje zřejmě přirozené herecké schopnosti, smysl pro vnější charakteristiku chování a jednání postav, které fungují v rámci příběhu, méně však ve vzájemné vazbě. Ve výsledku pak zůstává příliš špilů a drobných gagů na úkor rytmu a spádu konverzačky. Soubor vystoupil ve Vysokém poprvé, působil sympaticky a jeho účast na národní přehlídce jistě přispěje k jeho dalšímu vývoji, k němuž má zřetelné dispozice. Zajímavý záměr pořadatelů — zkonfrontovat dva různé přístupy inscenátorů k jedné látce — nevyšel v plné míře. Spíše ukázal na úskalí a nebezpečí při inscenování tolik frekventované komedie na dalších jevištích.

SOUČASNOST A JEVIŠTĚ

V současné době vzniká řada pozoruhodných dramatických textů, zvláště v oblasti současné sovětské dramatiky, které se úzce dotýkají naší bezprostřední současnosti. Kladem těchto textů je, že okamžitě reagují na společenskou skutečnost silou svého sdělení, a tím oslovují diváka v hledišti. Záporom je naopak fakt, že tyto texty velmi rychle „stárnou“; tak, jak se mění společenské klima. A to v některých případech dokonce přestává být téma předlohy výsostně aktuální dříve, než stačí být pořízen český překlad. O to složitější situace nastává u textu daného tématu, který je starý patnáct let.

DS Jana Honsy SKP Karolinka — J. Voskovec, J. Werich: Těžká Barbora





DS OB a JZD Nový život Boleradice — L. Stroupežnický: Naši furianti

Divadelní studio OB Mašřov sáhl ve svém dramaturgickém usilování po textové předloze gruzínského autora A. Čchaidze. Když město spí, pro kterou plně platí výše řečené. Složitost cesty textu (a v něm obsaženého postoje) k nám se projevila na rozporu mezi apelativností položených otázek a jejich naléhavou sdělností při vlastním provedení. Pro jevištní přetlumočení problémové hry zvolil soubor ne příliš šťastnou cestu civilního až reportážního způsobu herectví a nevyvaroval se tomu, čemu dnes říkáme „televizní pravděpodobnost“. Znovu se ukázalo, že životní pravda nemusí (a nemůže) být pravdou jevištní. Mašřovští opět prokázali, že jsou pozoruhodným kolektivem s herecky výraznými individualitami, kolektivem, který se nebojí rizik a klade na sebe neobvykle vysoké nároky. Tato cesta je však spojena s tím, že hledačství nepřináší vždy jen

úspěchy. V každém případě je nezbytně nutné ocenit snahu vyjádřit prostřednictvím divadla své občanské stanovisko. To platí beze zbytku i o Divadlu JZD SKP při MNV Bystřice u Benešova, který se představil divákům komedií současného bulharského autora G. Danailova Neseřízní komedie. Mnohonásobný účastník přehlídky ve Vysokém n. J. se nesetkal s hrou podobného zaměření poprvé (vzpomeňme úspěšného Třináctého předsedu), tentokrát však neměl štěstí při dramaturgické volbě. Danailovův text má mnoho prvků literárnosti, tváří se filozofičtěji, než ve skutečnosti je, a již ve své struktuře skrývá interpretační problém. Postavám je autorem vnucena hraná, předstíraná autentičnost a stylizovaná charakternost. Přes veškerou a úpornou snahu (poučená režie L. Němce st., výrazné herecké výkony) se úskalí předlohy souboru nepodařilo pře-

Na začátku tohoto článku jsme položili otázku, zda Vysoké míří vysoko. Je pravdou, že letošní ročník národní přehlídky vesnických a zemědělských souborů posunul laťku kvality zase o kousek výš. Zda se podaří dosažené udržet nebo zda se laťka posune zase o kousek výš (a to by mělo jít!), záleží jen na samotných divadelnících. Předpoklady k tomu amatérské divadlo na venkově má — to dokázala nejen většina soutěžních inscenací, ale i řada poučených a přemýšlivých lidí v kursu praktické režie i při diskusích na veřejných seminářích. Co více přát Vysokému do jubilejního XX. ročníku?

KATEŘINA FIXOVÁ
MILAN SCHEJBAL
FOTO PAVEL ŠTOLL

OCENĚNÉ SOUBORY A JEDNOTLIVCI

Český svaz družstevníků rolníků jako vyhlašovatel udělil na návrh odborné poroty tato ocenění XIX. národní přehlídky vesnických a zemědělských souborů ve Vysokém nad Jizerou ve dnech 8. — 15. 10. 1988 :

Ceny přehlídky:

Divadelnímu souboru OB a JZD Nový život Boleradice za inscenaci hry Ladislava Stroupežnického NAŠI FURIANTI.

Divadelnímu souboru TJ Sokol Nový Hrádek za inscenaci hry Karla Steigewalda JAK HLOUPOSTI NAROSTLY PAROHY.

Divadelnímu souboru Jana Honsy SKP Karolinka za inscenaci hry Jiřího Voskovce a Jana Wericha TĚŽKÁ BARBORA.

Čestná uznání:

LADISLAVU VALEŠOVI za režii hry Edvarda Radzinského DIVADLO ZA ČASŮ NERONA A SENEKY

NADĚJ TEJKLOVÉ za režii hry Karla Steigewalda JAK HLOUPOSTI NAROSTLY PAROHY

Ing. VLADISLAVU KASPAROVI za vytvoření postavy Nerona ve hře Edvarda Radzinského DIVADLO ZA ČASŮ NERONA A SENEKY

klenout, přestože výrazně nejen opravoval škrtky, ale i přepisoval a dopisoval. Nelze než popřát bystřickým do budoucna šťastnější ruku při výběru textu, aby byl kvalitní tvůrčí potenciál souboru náležitě zúročen. Obě zmíněné inscenace prokázaly, že samotná závažnost při vyslovení současného tématu je jen jednou stranou pomyslné mince, že k tomu, aby inscenace zasáhla diváky plně „rozumem i citem“ není možné pominout stránku uměleckou (v textové předloze i samotné realizaci).

VENKOV A DIVADLO

Několik let se ve Vysokém n. J. diskutuje v kuloárech i na veřejných seminářích o specifice amatérského divadla na venkově. Dokonce jeden ročník proběhla ve Větrníku (zpravodaj přehlídky) na toto téma rozsáhlá anketa, ve které se k této problematice vyjádřila řada divadelníků, pracujících mimo městská centra. Názory se různí, ale jeden fakt je neoddiskutovatelný — divadlo se dělí pouze na dobré a špatné, žádná jiná kategorie proti tomu neobstojí. Samozřejmě, nikdo nechce po vesnickém divadle, aby za každou cenu experimentovalo, pokud se na to soubor necítí, ale nelze také donekonečna venkovského diváka podceňovat a vymlouvat se na to, že „by to diváci nepochopili“, vždyť dnes má divadlo i v té nejzapadlejší visce zdatné konkurenty — film a televizi. A aby proti těmto konkurentům obstálo, musí využívat svých zbraní a specifik a upoutat diváka tím, co mu ani televize, ani film nemůže poskytnout — a to jak po obsahové, tak rovnocenně po formální stránce. Musí diváka přesvědčit, že to, co vidí „teď a tady“ nelze vidět jinde. A k tomu je také směřován kurs praktické režie, který letos proběhl již jako třetí ročník. Výchozím bodem vlastní konkrétní práce byla tentokrát hra L. Stroupežnického Naši furianti. Mimo praktický seminář proběhla po každém soutěžním představení diskuse, která se často protáhla dlouho do noci. Nešlo jen o analýzu představení, ale často i o otázky obecnějšího charakteru, které nabídl ta či ona inscenace. Se souhrnným názorem frekventantů pak vystoupil během diskuse poroty se souborem zástupce kursu a tento hlas se ukázal jako velké obohacení celého klání. Je potěšitelné, že kursu praktické režie se zúčastňuje rok od roku stále větší počet frekventantů, kteří touží dozvědět se o divadle něco navíc a hlavně přenést poznatky do práce vlastních souborů.

Jak bylo letos ve Štamberku?

Stručně řečeno, bylo ve Štamberku jako vloni — zajímavě, veselo a slunečno. Letos však místo autorského divadla nabídl štáberským divákům pořadatelé — ÚV Svazu českých divadelních ochotníků, OKS N. Jičín a ZV se ZK Vítkovických strojíren a železáren KG — Národní přehlídku hudebního divadla SČDO Štamberk 88 za účasti tří divadelních souborů.

Jako první vystoupil divadelní soubor ZK ROH Metra Blansko s hudební komedií Petra Hackse Jarmark, ohlašovanou jako „malý aperitiv s třemi kapkami absurdity a plátkem citrónu“. Další den uvedlo Divadelní studio D3 OKS v K. Varech hru Jiřího Suchého Dr. Johann Faust, Praha II, Karlovo náměstí 40 a rozdalo divákům před představením „Zvláštní přílohu — Ranik-Poledník-Večerník“ s připomínkou anglo-amerického bombardování Prahy 14. 2. 1945. Na závěr přehlídky zazněla Těžká Barbora Voskovce a Wericha — 19 obrazů o zmoudření eidamských — v podání hosta přehlídky — divadelního souboru SKP Karolinka.

V pětičlenné porotě měl právem hlavní slovo hudební specialista Ivan Štědrý, zástupce šéfredaktora hudebního vysílání Čs. televize. Hudební a pěvecká složka byla totiž tentokrát velmi závažnou součástí všech tří inscenací.

Očím poroty se jevil jako nejodvážnější dramaturgický počin výběr Hacksova Jarmarku jako textu velice náročného a málo frekvencovaného, který členové souboru

Metra Blansko museli dešifrovat a přizpůsobit svým možnostem. A tak do nijak prostého procesu ztvárnění divadla na divadle přidali ještě hudbu a další texty ve svižném brechtovském stylu. Podařilo se jim v celém tom rychlém sledu výstupů a střetů zachovat kolorit jarmarku i s výprodejem názorů této černé komedie na barevný svět kolem. Uplatnila se zde důmyslná parodie, nadsázka, stylizace, jakož i myšlenka a obsah ve vzájemné vazbě tak, aby vznikaly vzájemné sváry postav. Pro diváka nebylo vůbec lehké pochopit hned na počátku přesná pravidla hry, na která si musel zvykat. Proto by bylo zřejmě prospěšné ještě čitelnější odlišení metafor v první části inscenace.

Také divadelní soubor Karolinka prokázal průraznou vlastní tvůrčí koncepci, se kterou přistoupil k textu Voskovce a Wericha Těžká Barbora. Spontánní ohlas vyvolaly připsané aktualizované scény, které jsou vtipné, sdělné, nepřekračují nikde míru vkusu a hlavně nedostávají se do sféry komunální satiry. Divadelní studio D3 mělo úlohu ztíženou jednak poměrně živou a vžitou reminiscencí na představení v Semaforu, jednak dramatickou předlohou Fausta, kterou renomovaní autoři J. Suchý a F. Havlík plně podřídili požadavku své vlastní vynikající interpretace. Nedramatičnost textu postrádajícího konflikty vyčerpává proto veškeré možnosti dramaticky vyjatých situací pouze v replikách herců.

Dramaturgicko-režijní přístup k uvedeným předlohám předznamenal zároveň i režijně hereckou práci, samozřejmě v těsném spojení s pohybovou složkou. V Jarmarku vyniklo důkladně promyšlené pojetí a ucelená názorová koncepce režiséra Jiřího Poláška v choreografické spolupráci s Petrem Boriou. Projevila se i ve vzácné jednotě hereckého, pěveckého a pohybového projevu jednotlivých představitelů i v celkové odlehčené suverénnosti jejich projevu, kde se uplatnila často i momentální improvizace. Dynamika hudební složky spolu s využitím nápaditých rekvizit „hudebních nástrojů“ jen podpořily spád a svěží temporytmus představení. U Dr. Fausta dobrá úroveň hereckých a pěveckých i pohybových kvalit hlavních představitelů nepostačila k vyvážení rozporného vztahu mezi textem a hudbou. V důsledku toho byl tok inscenace příliš klidný a nebyl dostatečně vzrušivým podnětem jak pro herce, tak pro diváky. U obou jmenovaných inscenací hrála živá kapela. Ve Faustovi však hudebníci umístění na předscéně pěveckým výkonům herců nepomáhali ani svým aranžmá, ani silou zvuku, který na některých místech zpěv překrýval. U Těžké Barbory byli herci dobře vedeni jak režii M. Plešáka, tak přehlednou a výraznou dějovou složkou. Celkové vyznění hereckých výkonů by bylo možné ještě vylepšit doaranžováním nástupů a odchodů protagonistů i komparsu v duchu atmosféry situace. Otázkou dostatečného ohlasu zůstává Karolinkou oblíbené využití folklórních prvků při představeních uváděných jinde než ve vlastním nebo blízkém kraji. U tohoto představení bylo na rozdíl od

dvou předešlých využito reprodukováné hudby. Pěvecké výkony herců byly dynamické, přesvědčivé, playback byl s pěveckou složkou dobře synchronizován a nikde ji nepřekrýval.

Scénografická složka byla u všech tří představení do všech detailů funkční, prostorové členění účelné. U Fausta a Těžké Barbory je třeba zlepšit práci se světlem ve vztahu k hercům, zejména při akcích na předscéně. Účelné by bylo zpracování podrobnějšího světelného scénáře.

Porota i obecenstvo ocenilo solidní práci všech tří souborů, vyrovnaný umělecký dojem a opravdovost hereckého projevu a zatleskalo i na závěr uděleným cenám:

J. Poláškov za dramaturgickou úpravu a režijní koncepci textu P. Hackse a za herecké výkony **I. Vrtělové, V. Vrtělovi a E. Hofmanovi** v Jarmarku, jakož i **J. Hlávkov** za herecký výkon ve hře Dr. Johann Faust, Praha II, Karlovo náměstí 40.

Během dopoledních seminářů bylo možno podívat se na společné problémy hudebního divadla očima zástupců jednotlivých souborů. Odpovídalo se například na tyto otázky:

Proč jste se rozhodli právě pro muzikál nebo hudební divadlo?

Irena Vrtělová, herečka Metry Blansko: „Muzikálová forma, kterou pěstujeme vlastně už 15 let, je nám blízká, protože všichni velice rádi zpíváme.“

Vlastimil Ondráček, režisér D3 K. Vary:

„Není to samozřejmě náš první muzikál. Podle mne má tento žánr u amatérském divadle budoucnost a pokud soubory na to mají, měly by se jím zabývat. Já sám jsem začal s hudebním divadlem kvůli mladým lidem v našem souboru, kteří neuměli zpívat společně. Začali jsme tedy trénovat, zpívat při každé příležitosti a pak postupně při inscenacích už od r. 1964.“

Libor Křenek, herec a vedoucí Karolinky:

„Hudební divadlo není jediná z cest, je však vynikající, protože náš člověk rád zpívá a sdělování autorských myšlenek písničkou je pro nás přitažlivější. A v našem souboru zpěvní potenciál je, protože se o něj opírá i naše dramaturgie a naše inscenace.“

S jakými problémy se musí potýkat amatérské hudební divadlo?

Jan Vrtěl, Metra Blansko:

„Hlavně se musí najít osobnost—člověk s hudebním vzděláním, který je schopen dát dohromady kapelu a bude to dělat rád, a samozřejmě k tomu režiséra.“

I. Vrtělová:

„...a také získat choreografa naladěného na stejnou strunu, který by vedl i průběžná pohybová cvičení.“

J. Vrtěl:

„Stejně podstatný problém je pochopitelně najít text.“

DS ZK ROH Metra Blansko — P. Hackso: Jarmark



I. Vrtělová:

„A my jsme se přesvědčili, že nejlépe je pracovat s textem, který jsme nikdy neviděli a nikdo jej nezná. Baví nás taková práce opravdu od „A.“

J. Vrtěl:

„Vlastně když jsme dělali Elektrickou pumu J. Suchého, tak to byla pro nás také objevná práce, nedělat kopii Semaforu, ale být jeho dobrým ekvivalentem. A to se zřejmě podařilo.“

V. Ondráček:

„Je především velmi těžké najít muzikanty, kteří se dovedou přizpůsobit divadelnímu a hereckému ztvárnění. A pak tu musí být lidé, kteří mají chuť zpívat a k tomu pokud možno mají i hudební vzdělání. Mladé lidi si k tomu připravujeme ve Studiu mladých. Kromě toho je dost záludné hrát osvědčené známé texty, když se však objeví nějaký dobrý nový text, hned se hraje všude.“

L. Křenek:

„Hráli jsme několik inscenací s živou kapelou. Ale když máte 25 herců a 5 muzikantů, je to 25 problémů a 5 zcela specifických problémů, protože muzikanti mívají spoustu jiných závazků. Proto jsme se v Těžké Barboře vrátili k reprodukováné hudbě. Jinou závažnou záležitostí je vhodná dramaturgie. V období tzv. ponorkové nemoci v našem souboru jsme přišli na to, že je zapotřebí, aby naše amatérské divadlo bylo co nejvíce kolektivní, a proto jsme volili hry s co největším obsazením. Odvážně jsme sáhli i po textu, u kterého už diváci i kritici měli vžitou představu

profesionálního provedení, a přesto jsme jim připravili příjemné překvapení. Problém dobrých zpěváků nemáme, protože naši členové byli nebo jsou z větší části členy folklórních souborů Vsacan, Jesénka, Portáš, Javořina, Lipták aj.“

Je pro amatérské hudební divadlo profesionální pomoc nutná?

I. Vrtělová:

„My všichni jsme fandové Divadla na provázku, a tak se nám podařilo získat P. Boriu. Díky jeho systematické pohybové přípravě jsme se dostávali do takového tempa, že choreografické části vznikaly spontánně na jevišti a z těchto momentálních nápadů se vytrídily potom ty nejlepší.“

V. Ondráček:

„Celá naše inscenace Fausta je amatérská a myslím, že profesionální pomoc, jak nás přesvědčil například Ivan Štědrý, nám ohromně prospěla. Proto se domnívám, že hudební divadlo potřebuje profesionální pomoc.“

L. Křenek:

„Je to vynikající, když je profesionální pomoc možná, není to však nutné. Náš soubor se opíral o zkušené umělecké osobnosti gottwaldovského Divadla pracujících. Těžkou Barboru s námi dělal dramaturg M. Plešák, jednu hru ve valaštině a melodie s námi dával dohromady hudební redaktor Čs. rozhlasu v Ostravě Jan Rokyta. Také s pohybem nám pomáhalo gottwaldovské divadlo, i když naši členové mají průpravu ve folklórních souborech.“

A co na to profesionálové?

Tak například **Zbyšek Malý**, hudební redaktor ostravského rozhlasu, neváhal přijít do Šramberka předněst pro ochotníky na přehlídce slova „Zamyšlení nad hudebním divadlem.“ Na závěr své přednášky, která se spontánně v průběhu měnila na otevřenou diskusi, se Z. Malý obrátil k ochotníkům s těmito slovy: „Já bych vás chtěl poprosit, abyste se v tomto žánru věnovali autorskému divadlu. Svěbtýný přístup, který bude zkoušet a riskovat, by měl mít u vás velkou plochu. Profesionálové by měli, a nedělají to. Amatérské divadlo se snaží přinést svůj vklad a je třeba vás obdivovat ve vaší vytrvalosti, s jakou překonáváte všechny těžkosti. Myslím si, že právě ve vašich souborech je živná půda pro vznik a rozvíjení netradičních forem.“

A **Ivan Štědrý**, porotce pro svou vysokou profesionalitu velice ctěný, ale zároveň přijímaný všemi s velkými sympatiemi pro svůj přátelský, citový a otevřený přístup a upřímný zájem o práci ochotníků, připojil své náměty, jak např. získat mladé zpěváky a hudebníky z krajských soutěží a nabízet jim možnost realizovat se tvůrčím způsobem v amatérském hudebním divadle. „Vaše přehlídka byla pro mě milým překvapením,“ řekl nám na rozloučenou. „Seznámil jsem se s množstvím zapálených lidí, kteří o hodnotách jenom nemluví, ale skutečně je vytvářejí. Amatérské divadlo je velká věc, která nejen aktivizuje ke krásnu, ale působí blahodárně i na mezilidské vztahy, a já si proto vaší práce nesmírně vážím a budu ji vždycky podporovat.“

STANISLAVA WEIGOVÁ
FOTO ARCHIV SOUBORU

Českolipský divadelní podzim úspěšný

V neděli 16. října před polednem zazněla v divadle naposledy znělka naší divadelní přehlídky a po ní se divadelníci rozjeli do svých domovů. Odjela i porota, odešli domácí. V divadle se rozhostilo nezvyklé ticho. Už jen zbytky výzdoby a propagace připomínaly, že nás právě minul — a to zcela úspěšně — *XIII. ročník Českolipského divadelního podzimu*. Smůla, příslovečně spojená s třináctkou, se nekonala.

Připomeňme ve stručnosti uvedené představení: Zahraj to znovu, Same! (Praha), Maratón (Volyně), Vévodkyně valdštejnských vojsk (Ústí nad Orlicí), Henryk (Česká Lípa) a Lidské bestie (Belgie). Jako každoročně i letos byly uděleny ceny přehlídky. Porota však neměla zrovna snadnou úlohu. Svědčí o tom slova její předsedkyně Aleny Urbanové: „Třináctý ročník ČDP shromáždil v dobrém výběru pět inscenací, které se — pokud jde o tuzemské — v minulých dvou letech dostaly výrazně do popředí českého amatérského divadla. Je tedy možné předpokládat, že představují jakýsi vzorek horního stupně, na nějž současné amatérské divadlo dosáhlo. Pět variací způsobu, jímž divadelníci sdělují svůj osobní prožitek objektivní reality doby, zároveň pět ukázek určitého divadelního názoru... I když se představení lišila svou poetikou, měla jeden společný rys: aktivizaci samostatné herecké tvořivosti, zřetelné prosazování osobnostního autorského herectví... Porota dává organizátorům přehlídky k úvaze otázku, zda je nutné dávat přehlídce zdůrazněné soutěžní charakter. Shromáždili se představení, která už vítězně prošla soutěžemi, je zřejmé, že každé má své vlastní osobité kvality. Uvádět je znovu navzájem do soutěžního vztahu způsobuje komplikace právě proto, že jsou to kvality osobité, a tedy vzájemně nesouměřitelné.“ Nicméně navzdory všem komplikacím zněl konečný verdikt poroty takto: cenu za herecký výkon obdržel Jaroslav Fišer (Praha), cenu za režii Alexandr Gregar (Ústí nad Orlicí), cenu za autorský námět Václav Klappa (Česká Lípa), cenu za kolektivní souhru Miloslav Pikolon, Jaroslav Kubeš a Vladimír T. Gottwald (Volyně) a konečně cenu za scénografii si od nás odvezl soubor Agora z Belgie.

Jistě by bylo zajímavé povídat si chvíli o diskusních klubech, které byly součástí přehlídky, ale zůstaňme raději u našich zahraničních hostů, kteří nám oplatili návštěvu z března letošního roku. Jejich inscenace byla pro nás velkým zážitkem už v Belgii. Byl to jakýsi scénický vzorec, skládající se z divadelních, filmových a zvukových obrazů, které se vzájemně prolínaly a působily na diváka svým silným emotivním dopadem. Je sice třeba podotknout, že se inscenace nesetkala se vkusem každého diváka, ale její silně působící metaforické obrazy války a násilí rozhodně nemohly ponechat nikoho lhostejným. Neměla jsem možnost sledovat reakce diváků přímo, protože jsem se sama stala součástí inscenace: po dohodě se souborem jsem veškeré verše říkala do mikrofonu v češtině. Nebyl to zrovna nejlehčí úkol, odrecitovat básně P. Nerudy, Brechta, Hikmeta a dalších tak, aby přesně zapadaly do právě probíhajících obrazů na scéně, na kterou jsem víceméně neviděla. Vyžadovalo to maximální soustředění. A nejen ode mě. I Belgičané byli nuceni se soustředit a pouze citem a intuicí rozpoznávat konec básně. Mírně byli zaskočení i kratším prostorem, než na jaký jsou zvyklí. A tak těch faktorů přinášejících nervozitu bylo víc.

Ale nakonec všechno dobře dopadlo, sklídili velký aplaus. — O své úloze v tomto představení se mi nemluví příliš snadno. Byla jsem malou, i když přibližující součástí celého tohoto projektu. Ale o dva zážitky bych se ještě ráda podělila: sledovala jsem v zákulisí perfektní připravenost a disciplínu, soustředění, se kterým herec, jenž neviděn divákem, dokončoval svůj výstup. A pak: nebyli byste hrdí, když cizinec, neznající češtinu, řekne o naší rodné řeči, že mu zněla krásně melodicky, jako kdyby k němu mluvil svým jazykem sám Pablo Neruda?

Belgičané od nás odjžděli přehlídkou nadšeni. A pocit spokojenosti provázal i nás, organizátory. Ne že by nebylo dále co vylepšovat, ale po několika letech jsem zase cítila, že Thálie měla skutečný svátek...

JANA VAŽANOVÁ

Poezie proti znecitlivění

Texty zadírající se pod kůži, zachycující vypjaté, stresové stavy, pocity a situace, texty náročné jak svou vypjatou citovostí, tak poetikou charakterizovaly dramaturgii sólových přednášek na slovenské národní přehlídce uměleckého přednesu a divadel poezie. Svou nedidaktičností a expresivitou vyvolaly dokonce odmítnutí části pedagogů-slovenštinářů, kteří účasti na Kubíně věnovali den ze svého semináře k estetické výchově: „V každém z nich sa vyskytlo oplzlé slovo, všade sex, smrt, beznádej.“ (Citováno z reakcí ve zpravodaji HK.) Je pravda, že kubínští interpreti volili texty obnažující často se šokující otevřeností myšlenky a pocity, před nimiž chce člověk většinou utéci nebo které chce utajit i před sebou samým. Pravidlo, že výběr textu má být přiměřený životní zkušenosti a schopnostem recitátora, náhle muselo být posunuto — volba byla poměřována především schopnostmi a opravdovostí a naléhavostí, s níž si interpret kladl otázky a vnitřně se poměřoval s citovým nárokem předlohy. Šok měl být terapií, zjišťoval míru citlivosti přednášeče a měl zjitřit otupělé smysly a vnímání diváka. Kubínští recitátoři si většinou nevybírali poezii a prózu vzbuzující pocity lhosti, ale ani literaturu, kterou by dnešní svět nepotřeboval a která by k němu naléhavě nepromlouvala.

K nejsuggestivnějším výkonům patřil sevřený, navenek výraznosti prostředků nijak nehyčící přednes Zory Kvasnicové. Recitovala báseň A. Ginsberga Kadiš za Naomi Ginsbergovou tak, že za krutými, drastickými obrazy posluchač přímo hmatatelně pocíval sílu a tíhu soucitu a lásky. (Zajímavý je posun interpretace beatníků u mladých recitátorů — na HK ještě Corso a Ferlinghetti —, přednesy už více než halasnou provokativní revoltu akcentují výpověď o znovu a znovu zraňovaném lidství.) Schopnost vystihnout atmosféru a napětí detailu i celku předlohy je vlastní Lubicí Stuhlové, která v minulém roce získala první místo v přednesu poezie a letos dosáhla stejného úspěchu s přednesem prózy D. Mitany Prievan. Její projev byl přesně vystaven a udivovala i výbornou technickou vybaveností, která ani v slovenském kontextu není častým zjevem. S technickou dokonalostí si příliš hlavu neláme Roman Šantúr. Přednes je pro něj — jak ukázal v Simonově Pouštním ptáku — především vyjádřením životního postoje a názoru a zdánlivá ledabylost a lehké ironické nadhled výrazem stylu dnešní mladé generace, která nepochybuje o tom, že uhlazenost a krása ještě neznamenají opravdovost a čistotu.

Co se v sólovém přednesu ještě může a co už ne — o tom se diskutovalo po vystoupení Jany Skořepové s prózou I. Östreichové Prostý příběh bez nároku na důležitost, v níž na třech místech, v nichž se lomily polohy textu, doplnila slovo hrou na klavír. O vztahu k hudbě příběh mj. také byl — dvakrát zazněla jen jako zdůraznění pointy nebo prodloužení atmosféry, potřetí byla i významotvorná: dávala naději, kterou hrádka textu ztrácela. Byla tedy součástí interpretace, nikoli nevírou v slovo ani berličkou, byla pro interpretku organickou součástí výpovědi silné i slovním sdělením.

Mimozajazykové prvky ostatně přišly na přetřes i jinak. Cílevědomý výběr dotvářelo i oblečení recitátorů, které zdůrazňovalo postoj ke sdělení. A opět došlo k nepochopení ze strany části přítomných učitelů: „Ako môže recitátor výjsť na javisko v rozgajdanom svetri alebo niečom podobnom?! Veď sme predsa na vrcholnej celoslovenskej súťaži!“ Neporozumění pramenící z navykého chápání poezie jako svátku, nikoli jako sdělení člověka člověku. Kliše „svátku poezie“ dokonce překrylo evidentní stylovost oblečení ve vztahu k textu a bohužel svědčilo o povrchním vnímání moderního umění. O tom by mohli své vyprávět i čeští recitátoři. Ale i porotci, kteří po jemném poukazu na to, že se slavnostní večerní oděv s luxurovým efektem příliš nehodí k revolučnímu Majakovskému či protiměšťácké básni Nohově, jsou napadáni, co to od nebohých interpretů chtějí, vždyť jak jinak by se na soutěž měli obléci, ne-li slavnostně.

Po loňském sympatickém rozjezdu byla ovšem letos slabší úroda na poli divadla poezie. Představila se pouze tři — jeden vysokoškolský a dva středoškolské soubory. Ani na Slovensku nemá divadlo poezie silné kvantitativní zázemí, i tady je ovšem výrazově pestré a různorodé, i když se jeho poetika od českého výrazně liší. I otázka interpretace domácích klasiky bývá kladena naléhavěji. Letos po ní sáhlo gymnaziální divadlo poezie z Levoče a v inscenaci poezie J. Krále K prorokem Slovenstva hledalo odpovědi na otázku po smyslu vlastního národa. V podtónu inscenace zaznívala výzva ke změně a nápravě národního

společenství. Inskenační prostředky a interpretace však svědčily o začátečnických potížích, byly odvozené a nepříliš vynalézavé, takže se jim nedařilo podpořit záměr a vytvořit účinný metaforický obraz.

Na Kubíně však nebyl nováčkem druhý gymnaziální soubor — Špagát z Komárna. Před lety ho založil a vedl přední slovenský recitátor Peter Zemaník, nyní je jeho režisérem opět recitátor, Roman Šantúr. Tvorba tohoto kolektivu má vyšší ambice — v inscenaci Tanec krajiny alebo Paritatitata alebo Povedz Blaise sme... vycházel z asociativní poezie E. E. Cummingsa a B. Cendrarsa a jejím prostřednictvím se snažil vyjádřit pocity mladého člověka ze současného světa, snažil se dotknout obrazem mnohého, co nás obklopuje, tak, aby nejen zachytil puls moderního světa, ale především sebe v něm. Představení útočilo na diváka pestrostí a bohatstvím detailů a proměn, střídalo poetické okouzlení, recesi, ironii, lásku i nenávist, radost i tragiku. Scházela mu však výraznější jednotící linie, která by i při náročnosti výchozího textu umožnila komunikaci s divákem. Ten byl upoután jednotlivými detaily, ale zmaten, protože jejich tvarování do výsledné kompozice postrádalo pevnější řád. Sugestivita výpovědi tak byla omezována útržkovitostí inscenačních postupů. Za svou nespornou, i když ne zcela naplněnou invenčnost, inscenace při neudělení hlavní ceny získala cenu Osvetového ústavu za osobité ideově umělecké postupy.

Úzkostný pocit považuje za příznačný pro umění naší doby také americká spisovatelka, esejistka a teoretička umění Susan Sontagová. Její povídka Naš maličký se stala východiskem pro scénář souboru IKTUS z Pedagogické fakulty v Nitře. Autor scénáře a režisér Vlado Romaňák rozšířil problém destrukce rodinných vztahů, která je v povídce zobrazena na modelu rodiny, o rovinu společenskou, která krizi rodiny podmiňuje. Širší záběr a platnost obrazu inscenace však byly zpochybněny režijním řešením, které vychází absurdní model jednostranného rozhovoru bez kontaktu druhé strany, tedy bez dialogu, narušilo vytvořením určitých „činoherních“ vztahů a náznakem příběhu. Zmizelo napětí, narušením ostrosti střihů se zpomalil rytmus, takže představení nedokázalo emocionálně zasáhnout diváka. Náročný projekt zůstal v půli cesty.

Tento pocit slibného, leč nedotaženého pokusu ostatně provázal na různé úrovni všechny letošní kubínské inscenace.

VÍTĚZSLAVA ŠRÁMKOVÁ
FOTO FILIP LAŠUT

Soubor IKTUS PF Nitra — S. Sontagová, V. Romaňák: Naš maličký



Už několik sezón stvrdilo, že zářijový termín je šťastný pro setkávání těch přibližně dvou desítek amatérských herců, soupeřících ve dvou výkonech o vrcholnou trofej — Cyranův kord. A tak se i letos sjelo (z 25 přihlášených) 17 borců spolu s dalšími mimosoutěžními účastníky 23. — 24. září do Lomnice nad Popelkou na již XIX. ročník soutěže v přednesu monologů. S tradiční organizační i hostitelskou suverenitou ji pořádá SK ROH v Lomnici n. P. ve spolupráci s OKS v Semilech.

Před- jubilejní Cyranův kord

Letošní ročník byl dvojnásobně ve znamení mládeže, totiž: jednak fyzicky nízkého věku, jednak nízkého počtu let umělecké zkušenosti. Obnažila se tím znovu nezodpovězená otázka: Je práce na monologu šťastnou průpravou a nenahraditelnou studijní zkušeností (jak to zjevně často chápou méně zkušení a začínající herci)? Anebo naopak je práce na monologu legitimní příležitostí teprve pro zralé a zkušené herce (jak to několikanásobná vítězka Kordu i Pohárku SČDO Jarka Mikešová vyjádřila před časem v rozhovoru pro AS)? Letošní výsledky napovídají, že pro mládež je soutěžní střetnutí skutečně nenahraditelnou zkušeností zejména ve vzájemném — ač leckdy bolestivém — porovnání výkonů. Ovšem pro výsledek zřetelně úspěšný jsou životní i umělecká zkušenost přece jen nezbytné a rozhodující. Tento závěr jen potvrzuje občasná výjimka mladého výkonu, který nečekaně zazáří díky šťastné souhře okolností, jakými jsou volba kvalitní a na tělo přiléhající předlohy, ztotožnění se situací role, využití dosavadní zkušenosti a praxe třeba z jiného oboru (např. přednesu) a ovšem soustředěná příprava výkonu i vlastního soutěžního vystoupení.

Všem letošním výkonům bez výjimky předcházela vážná a pečlivá práce. Někdy ovšem sebevětší snaha zatím není ještě s to dohlédnout konců vlastního záměru. Tak se např. neuplatnily výkony, založené na ne dosti kvalitní a inspirativní předloze, jako byly populární Vilma (Cisler: Brejle), Jitka (Rudolf: Metráček) nebo Nataša (Hercíková: Pět holek na krku). Vděčně se projevil Kristýnka (Stroupežnický: Naši furianti) vzor krátke ploše textu, zatímco rozsáhlejší a zdánlivě silně dramatická Jenůfa (Preissová: Její pastorkyňa) selhala právě dramaticky: v nedostatku pravdy a sdělnosti. Souvisí to s častou chybou — ne dost vědomým výběrem pro vlastní dispozici i zázemí. Jeden příklad za ostatní: na Macbethovu opravdu musí mít interpretka výbavu dost značnou, jak v operativnosti technických prostředků, tak v hloubce názoru a výkladu!

Úhrnem byla ovšem dramaturgie pestrá v žánrech, v rozsahu národních kultur, v různosti doby původu i doby děje předloh. (Jenom naši současnou dramaturgii reprezentovali skutečnou kvalitou toliko autoři dva: I. Bučkovan a D. Fischerová.) Na druhé straně se i běžní autoři často objevovali v neběžných, originálních výběrech předloh. K dramaturgickým úpravám a dotažením předlohy už sice nechybí odvaha, ale provedení úprav nebylo zdaleka vždy šťastně promyšleno. Dvě zásadní připomínky je ovšem k realizacím méně zkušených dodávat každoročně: 1. základem mluvního projevu musí být kultivovaná řeč, ale přesto nemluví každá postava stejně; z množství vyjadřovacích stylů je třeba vybírat; 2. postavy nechodí a neregistrují

na jevišti jen jediným způsobem kroků a gest interpretova vlastního civilu.

Propluje-li soutěžící všemi těmito úskalími, pak už záleží jen na souhře všech přípravných (víceméně pevně zabudovaných) investic do výkonu i všech bezprostředních (víceméně improvizovaných) okolností vystoupení, kam se sečtené výkony obou soutěžních kol zařadí v žebříčku hodnocení. Dorost bývá v této soutěži oceňován nejčastěji čestným uznáním, které se přiznává i za pouze jeden úspěšný z obou výkonů, bez ohledu na velký rozdíl obou hodnocení. Martině Longinové (CU) se letos vydala Aňutka (Tolstoj: Vláda tmy). Zopakovala výběr nedávné vítězky Kordu Trmíkové z téže kolínské „líně“, ale v jiném tónu: předvedla jaksi zralejší děvčátko, uvolněnější, jen způli vylekané, ale způli čtverácky lehkomyšlné a naivní.

Interpreti dvou očíslovaných umístění nechtěně prokázali, jak rozdílnými cestami je možno dorazit k účinnému a přesvědčivému výkonu. Martina Deliřová z Pardubic (II. místo) vsadila správně na svoje možnosti a ukázala se jako Jana (Shaw) a zvláště jako Kristýnka (Stroupežnický) se střídmostí nehledaných prostředků, která se důvěřivě a samozřejmě odevzdává slovu autora a těží z nich jednoznačný a upřímný vzkaz divákům. Naproti tomu Robert Jašków z Trutnova (III. místo) se soustředil na slovní akci a na pečlivý výklad nesnadných textových předloh, spokojil se s minimálním pohybem a všechen svůj osobitý intelekt vložil do výrazu svého hlasového projevu: zpracoval tak (chuději) hamletovskou řeč k hercům, ale zejména (díky výraznější stavbě) sugestivní soudní obhajobu Régniéra de Montigny (Fischerová: Hodina mezi psem a vlkem).

I. místo letos obsadil a Cyranův kord si odvezl do Velkých Opatovic **Tomáš Dosedla**. Už v prvním kole rozehrál svoje jako vždy bohaté komediální schopnosti i dopodrobna rozpracovanou sérii detailních situací akcí, špičků a nápodob, mířenou k cíli s vyrovnanou nápaditostí ve slově i pohybu. Sám si pro tuto příležitost napsal drobný anekdotický výstup Rozloučení, v němž využil všech připravených šancí, a vlastní předlohu převýšil svým projevem. Interpret se ovšem obvykle víc prosadí na textu cizím, kde jde o skutečnou interpretaci, proto v soutěžích nevidíme rádi vlastní autorskou dílnu a některé soutěže ji výslovně vylučují. Tak se také Dosedlova komediální barevnost plně uplatnila na půdorysu výrazné předlohy; posloužil mu Luigi (Bukovčan: Luigiho srdce). Ukázal v jednotně sevrženém výkonu komplexní a komplementárně bohatý obraz postavy. Vzorně dramaturgicky zpracoval předlohu, orientoval diváka jasně v průběhu naznačeného dialogu (až po pohyby imaginárního partnera), nezbytné — nikoli všechň! — rekvizity využil a rozehrál. Ale především výrazný rozkmit mezi humorností dialogu v kontrastu se situací na prahu smrti zachytil diváka a nedovolil až do pointy povolit v pozornosti. Dvojlomost postavy v ostrých střizích maně připomněla vítězný výkon Jarky Mikešové v monologu Nicola-jově.

Vítězové stvrdili zaslouženost svého ocenění na veřejném večeru vybraných výkonů. A dokonce stihli do večerního vystoupení zabudovat některé korektury, které vytěžili z rozborového semináře po skončené soutěži. Laťka soutěže před příštím jubilejním ročníkem zůstala tedy nastavena vysoko.

JIRÍ HRAŠE



Vítěz letošního Cyranova kordu
Tomáš Dosedla z Velkých Opatovic

ANANAS

Následující texty přibližují představení Ochotnického kroužku Brno, které bylo většinou diváků hodnoceno jako výjimečné. Dvě ukázky ze scénáře doplnil J. A. Pitínský (nerad) naznačením nanejvýš komplikované fabule. Připojené názory divadelních praktiků byly napsány nezávisle na úvodní části. Tvoří ovšem její nezbytný protipól. — Šestistránková mozaika je samozřejmě jen úvodem do poetiky Ananasu. Kéž je přijata s pochopením. (M.)

Videl som Ananas v Pisku a ešte si dobre pamätám na rozpaky ľudí, ktorí prišli do diskusného klubu, keď mali túto inscenáciu charakterizovať. Každému zostali v pamäti dojmy, pocity, útržky situácií, tváre hercov, detaily... A hlboké vnútorné znepokojenie. A vzrušenie. A kopa otázok.

Myslím si, že práve toto svedčí o hodnote Ananasu, o jeho divadelnej uhrančivosti a myšlenkovej neschématickosti. Pritom sa tu na javisku neodohrávalo nejaké heterogénne, abstraktné hmýrenie, ale veľmi konkrétne konanie sice bizardne rôznorodých, no veľmi konkrétnych ľudí v konkrétnych situáciách. (. . .)

MARTIN PORUBJAK

- představení roku (?)



Obraz 1.

Symposium

CHRISTOFORO: Dámy a pánové, dobrý večer. (*Trik s prstem*) Jmenuji se Christoforo a jsem zakládajícím členem Společnosti pro ochranu šťastných snů, která je pořadatelem dnešního, jistě líbezného soiree. (*Úsměv*) Dnešní večer je tedy připraven. Nečekejte, prosím, nic mimořádného... ačkoliv... je dost pravděpodobné... nečekejte nic mimořádného! Pozval jsem, dámy a pánové, na dnešní symposium několik vzácných hostů, mužů a žen, které naše Společnost — Společnost pro ochranu šťastných snů — vybrala z miliónů občanů tohoto státu a nabídla jim, aby se — dobrovolně — zúčastnili našeho večera. (*Úsměv téká po*

obličej) Jde o ty občany, kterým se za uplynulou sezónu zdály ty nejpozoruhodnější, chcete-li nejšťastnější sny — ale spoň my se tak domníváme. To ostatně budete moci posoudit za malou chvíli sami, dámy a pánové... Teď je tady ticho... Nemohu si odpustit... budu vás ještě chvíli napínat... ještě malou chvilku toho ticha... mé jméno je... (*Opojně*) Chris-to-fo-ro... Víte, že nekouřím? (*Jde pomalu k oponce*) Pane Vranitzky! Toto je, dámy a pánové, pan Adolf „Lawn“ Vranitzky, zaměstnanec „Blanky“. Nuže, dobrý večer, pane Vranitzky, posaďte se. Chcete čaj? Radku, čaj pro pana Vranitzkeho! Jste-li připraven, můžete začít... Prosím... pěkně klidně, srozumitelně a díváme se do diváků... ano, pěkně přimmo, tak to je dobře... jste první, pane

Vranitzky, ale nebojte se, hned teď jdu pro Naděnkou! (*K oponce*) Slečna Naďa Dugatarevová, písarka Mléčného trustu! Dobrý večer, Naděnko. Vyberte si židli. Líbí se vám tato? Dáte si čaj? Ne? V tom případě to, Naděnko, spustíme, ano? Sedte pěkně zpřímá, uvolněte se a začněte... (*K oponce*) Pane Brunnere! Pojďte, prosím. Toto je, dámy a pánové, pan Jišša Brunner, psáno s dvěma š. Je zaměstnán u filiální organizace „Včelka“ jako dohlizitel. Pane Brunnere, sedněte si. Nervózní být nemusíte, nejste tady sám. Ještě malé vysvětlení, malý dodatek: sen pana Brunnere je stále týž. Zdává se mu noc co noc. Noc co noc. Dávejte dobrý pozor, dámy a pánové. (*K oponce*) Major Adolf Hitler, ostraha rokokových kasemat v Bělé nad Bezdězem! Dobrý večer, pane Hitlere, mnoho židlí už nezbyvá, sedněte si třeba na tuto. A není-li vám příjemná, vyberte si jinou. A klidně spustíte, pan Brunner, vidím, bude pomalu končit. (*K oponce*) Přemysl Spurný Vyhliďal, zvaný „Sáček“! Pojd, Přemku, no, neboj se přece... Ale Přemečku, čeho by ses bál, vždyť podívej: pan Brunner je tady, Naděnka sedí támhle, strýček Adolf vede tebe... Radku, posaď ho, prosím tě. A, Přemečku, jestli můžeš, tak mluv. A už se neboj... Jen pěkně srozumitelně a nahlas... Přemek je, dámy a pánové, zdravotník praporního obvazišťe okresního štábu Lidových milicí v závodech Vítězného února v Praze... Přemek je, dámy a pánové, z Prahy! (*K oponce*) A stejně se bojí. Pan Kamil Nesnáze Sojka, přednosta Severozápadní dráhy! Vítám tě mezi námi, Kamile. Trochu drinku? Ne? Kamile, neotálej s tím a — šup ho tam! Je tvůj! (*K oponce*) Marie Veverka Vonnegut, spisovatelka z povolání. Autorka, dámy a pánové, těch proslulých knih, které jsme všichni přečetli už v dětství, jako je Babička, Karafiátovi Broučci, Čuk a Gek atakdál. Jejich autorka sedí nyní před námi. Už sis vybrala místo, Marie? Nebojíš se? Neboj se, jsme tady dnes všichni. Vidiš, Naděnka, a jak vypadá spokojeně. Tak, spust, holčičko. (*K oponce*) A nyní je na řadě naše kočička, Mary Joke Nemová, která se účastní našich her již po desáté a dnes se má stát členkou naší Společnosti... Tak pojd, kotátko naše... nebojíš se ani trochu?... Podívej, Naděnka, paní spisovatelka Vonnegut, ti všichni na tebe mrkají, pan Jišša na tebe mává, všichni ti přejí, aby se ti to povedlo... Nu, kočička, tak už si pěkně sedni — tvá židlička je uprostřed místnosti! A... Radku... Chceš, děťátko, dám přinést limonádu... No, a už ať tě slyšíme mluvit...

(*Během rozhovoru vchází Mackie s trumpetkou*)

RADEK: Vypadni, Mackie. (*Mackie hraje dál*)

CHRISTOFORO: Nechte toho, Radku. Jen si, Mackie, hraj, když myslíš. Ale taky na tebe dojde, nemysli, hochu. (*Mary se rozpláče zoufale*) A co, ty ses nám rozplákala, Joke? Proč pláčeš? Neplač, Joke, neplač. Toto je, dámy a pánové, tak trochu mimo plán... Ale no tak, Joke... Už se uklidni... Pohladím tě po vlasech, chceš? No vidíš, už je to lepší... Přestane sama, dámy a pánové, sama přestane a uvidíte, bude se i usmívat! Joke, zasměj se! Slyšíš, milovaná, zbožňovaná Joke? Usměj se. Nebřeč a usměj se! Radku! Přineste turecký kornout!

(*Drží ji kolem krku, snad ji i škrtí, ale jen se domníváme*)

JOKE: (pláče) Já nechci turecký kornout, pane Christoforo!

CHRISTOFORO: Ale no tak ho nedostaneš, no.

JOKE: Chci vědět, pane Christoforo, proč jsem tady.

CHRISTOFORO: Je to jen taková zábava, Joke. Jen takový sen...

JOKE: Jen takový sen... (Rozpláče se)

CHRISTOFORO: Ano, jen takový sen... dítě mozků zahálčivých, obrazností marných... podstata jeho tak jemná jako vzduch... prchavější je nežli vítr...

JOKE: Ale když já tomu vůbec nerozumím...

CHRISTOFORO: (k divákům) Promiňte, dámy a pánové, že nám to dnes nevyšlo podle našich představ... je to chyba, kterou se pokusíme hned teď napravit... teď se stane něco... doufám, že budete spokojeni! Evičko! Pojď za mnou na chvíli. (Vchází Evička) Tak co, Evičko, připravena? Nebojíš se jako Joke, jako Přemeček? Nic to není, však to znáš. Buď klidná a dívej se pořád na mě. Pořád sleduj můj zrak. (Chyba) Teď už schválně, víd? Ne? Opravdu to nebylo schválně? Tak pozor. Dobře... ještě... ještě... ano... ještě se-soustřed... vy taky, dámy a pánové... — Evička pomalu jde... ano... Radku, zhasínáme... pomalounku to zhasínáme, chlapi... (Eva jde, Radek proti ní)... tak teď... už snad... (Tma, repro)

Tady se symposium končí a do snášející se tmy znějí slova Baranczakovy básně „Ti, kteří jedí topinky, budou jíst suchary, ale nic se nezmění“ a najednou, zcela nečekaně, jako bychom ani vlastním očím neuvěřili, se ocitáme na goralských svj. en-tach v jedné slezské vsi, kam přijíždějí ústřední hrdinové naši, Jiří Vlček, student medicíny v Brně, se svou tetou Růženou na návštěvu ke svým dvěma sestřenicím Baše a Karolce. Po víceméně překvapivém vyústění slavností pozve Růženka obě sestřenice na vánoce do města. To my ovšem ani zas tak moc nevíme, jestli to gorolske slečny slyšely anebo naopak, jestli to ta tetička neřekla jenom tak do větru. No ale, jakmile bylo pozvání přičteno, jsme najednou v tanečních hodinách ve městě, na nichž se seznamujeme s tanečními mistry manželi Kosovými. Zde opět plno nejrůznějších anomálií vystaví předvánoční náladu tanečních hodin nové zkoušce a dobové radovánky opět jsou změněny v dráždivý výstup upířský, jehož ústředními postavami jsou, na malou chvíli ovšem, manželé Kosovi. Toho si ale všimnete jen tak na okraj. Důležitější je, že se ocitáme v bytě, kde Jirka s Růženkou bydlí. Nedělní rozhovor o nástávajícím maškarním plese vyústí překvapivě poté, co oslněný Jirka pověsí Růženčin obraz „Noční návštěva“ (název hle jak symptomatický!) na zeď, ve vraždu Růženky. Ta tedy padne mrtva a hlasatel nám najednou oznamuje, že sledujeme dílo kinematografického studia morbidních realit Ochotnického kroužku. To pochopitelně není míněno vážně, je to jen takové nijak zvlášť zaskakující. A hned vytrhnou do bytu sousedi, taková malí lidovci, z nichž právě ta Veselá z výpočetky vysloví narážkou velmi obezřetnou pravdu o spáchaném činu. To ale se jen tak zableskne a Veselou si odvádí do pokoje „důvěrný domovník“ Hošek. A pak již jsme bezkrevným střihem přeneseni na maškarní ples studentů medicíny, kteří masky mají hle skutečně nápadité: Fidel Castro, Karkulka, Japonci atd. Jirka je v masce tety Růženy. Zde

potkává tajemného stařečka Spiridona, kterého si odvádí domů. Spiridon přinese Jirkovi cenu z plesu: ananas. Příběh se začíná vrstvit, málokterý z diváků našel si svůj záchytný bod a spíše opojen než šokován důvěřuje svým pomalou se probouzejícím pocitům, kterým, zdá se mu nyní, nebude stejně nikdy věřit. Však takové zahrávání si s vlastní důvěrou brzy se mu již zcela vymstí! A najednou úplně překvapení tedy: z dědka Spiridona se vyklube děvče jménem Tereza.

Abychom se vzpamatovali z tohoto údivu, přeneseme se na ulici, kde sledujeme veselá trápení a malicherné tragédie pásků a sajtek s Rudolfelem Cortézem, Evou Pilarovou, Elvisem Preslyem a policistou. A co tedy poté, když jsou na ulici přinášeny mrtvolky z pitevně a vkročí profesor anatomie Stindl! Toho jsme si tu a tam zhlédli taky, tedy víme nyní konečně, kdo to je, kdo to je ten mužíček s knihou Goethovou pod paží neustále! A tu se nám vyjasňuje, že je to osoba podivná, která má lebkou hraběte Draculy v pravé kapse bílého pláště a že v té lebce je žárovka, ta svítí! A taky, že všechno ví, tento profesor Stindl. Zde v pitevně vidíme i Hoška s Beránkem, ty jsme již taky viděli, že jsou nosiči mrtvol. (A právě zde, v pitevně, zemře dominikánská sestra Štěpánka, poslední asistující sestra na studentských praxích.) Ti zmlátí Vlčka, neboť co ten tam, v té tedy pitevně již spatřil? Svoji tetu Růženku sedět coby mrtvolu! Jaká tíseň se zmocní našich všech pocitů! Jaká tedy tíseň dávna! Je to hrůzný sen nebo co to tedy již je, je-li to všechno tak? A nyní jsme na plovárně, a přesto, že jsou vánoce. Vše, co je neuvěřitelné, je v naší hře přítomno jako docela možné, a co je pravděpodobné, je v naší hře jakoby pravdou. Celé město se rozdovádělo, dokonce i ten Christoforo se objevuje na plátném lehátku v popředí bazénu! Jirka je zde s Terezou a přinutí ji, aby našla způsob, jak se mrtvolky zbavit. A Tereza to vymyslí: mrtvola (stále ještě Růženčina!) se rozřeže (Později mně řekli, že se to tenkrát skutečně takto stalo!) a rozešle se v balcích po celé republice. Tedy to i udělají. Na plovárně zase znamenitost: manželé Kosovi v upířském rozhovoru s Radkem,

s tím z prologu. To je ovšem jen takový víceméně vtip. A doma, při práci, zvolnění. Profesor Stindl jde na návštěvu. Tereza již zdobí stromeček, Jirka již balí mrtvolu a tu — on! Ale vcelku, kromě nejasných a zlehka pronesených náznačků vrtošivých, nic. Jen jim dává malý dárek. A hle — Draculova rozsvícená lebka! A jako by to nestačilo ani, klepání. To Baša s Karolkou přijely a mají hlad. Jenže Jirka nic nemá, nic nekoupil, jistě: starosti měl jiné! A tu, hladové a uplakané sestřenice v noci, co Jirka s Terezou spí, sežerou všechno, co v tom pokoji je. A tedy nejvíce mrtvolu Růženčinu. Morbidita deo fatum. A hned uprchnou, nažrané, potvory. A tu vyvrcholení se blíží k hrůznému svému naplnění: Jirka s Terezou zdrcení z rozpustilého činu slezských sestřenic, naházejí mrtvolu do kufru, a kdo nevzkročí do bytu? Christoforo, jenž rozhazuje černé vlaštovky po něm. A tu představuje hosty: Dracula, Frankenstein, zombie, dr. Jekyll, pan Hyde, automaton, dáblové, previti. Je zde výroční ples upířů! A ten končí ve chvíli, kdy se sám Christoforo naloží do rakve, z níž vystoupil chvíli před ním český básník Jan Zahradníček, a tažen Radkem tento vydařený ples opouští jako kapitán hrdinný Kormorán. A my opravdu, jak předsevzato, sledujeme skutečný nyní film upířského příběhu s finálním závěrem: THE END. Ale konec to není. Jakápak zde jednoduchost, plochosť nějaká? Jsme najednou na zimních rekreačních zábavách, kde vystupuje vrah Jiří Vlček v pyžamu, jak Christoforem a hovoří spolu jako v snách slovníkem Sigismunda Freuda. V úžlabních padají sáňkaři, lyžaři, krasobruslaři a zde tento si svědomí zpytuje! A najednou, hle co nečekaného zase (Již je toho tolik, že chápavý divák jen pobaveně sleduje bláznovský třesk své rozjitélosti a začíná, když pochopil, že ten zmatek všecek je směšnost jen sama, s důvěrou se obracet v svou přirozenost a nabývá hle, jak pro něj náhle nečekaně, opět sebrané jistoty!), tedy najednou co zase: jsme v Africe a vidíme Růženku! To z mrtvých vstala, či jak je to? Plahočí se pralesem, pouští. To zima a léto se opět vystřídali, jako věrní průvodci již dvě hodiny trvajícího představení. Ale



zapomněli jsme na postavu nejsolidnější, na Františka. Neboť on právě v bytě Jirkově řeší záhadu: odnese ten kufr s mrtvolou do ZOO a rozhašte ji dravcům! Nuže ano, to udělají. Jak dokonce vtipné vyústění, nečekané zcela! Ale co ještě zbývá mladému studentu, jenž píše básně ve skupině „Face“ než navštívit vánoční večer poezie, který pořádá závodní klub „Lípa“ v novém Domě! A zde, po skandálu se svou básní, vstříc totálnímu realismu, je Hoškem a Beránkem a manželé Kosovými jakoby zatčen a vyslýchán. Ovšem nikoliv pro vraždu, ale pro báseň. Je to výsledek plný jemných náznaků, jenž je veden v prádelně domu, kde Jirka bydlí. A ti všichni jeho sousedi jsou, je tedy nepochopitelné... A právě zde spáchá vrah Mackie Messer sebevraždu. Propíchne si srdce zlatou trumpetkou. A v prádelně jsou najednou všichni, které jsme v tom kuse spatřili již: Baša a Karolka, student Jirmal a jatý i vševedoucí profesor anatomie Stindl, jenž jako na zasnubách s ďáblem své „ano“ jen zde opakuje! Jirka nerozumí, ale vtrhne sem jako víchř Chris- toforo, máje v chřtánu text závěru Man- nova Doktora Fausta. Hrůzný sen končí. A jako oddechnutí ocitáme se na tanečním parketu let třicátých. Zde opět Růženka, vlastním očím nevěříme!

Obraz 23.

Velký valčík 1929 (Růženčin)

(Do zpěvu dobové písně)

CHRISTOFORO: Léta třicátá! Mé mládí, Radku, zrodilo se právě tam! Ne snad někde v Paříži, Barceloně či Vídni, právě jen v letech třicátých. Byla to tehdy absolutní bomba!

Představte si: jako šlechtic jsem měl na vybranou: tři koně a šest kočárů, avšak jsa členem Bugatti autoclubu, členem Mánesa a jsa artistním mluvčím Joži Uprky, neužíval jsem ani koňů, ani kočárů. Byl jsem znám po celé Evropě. Prázdniny jsem trávil ve Venezii, Cortině d'Ampezzo, též v Pitěru. Na Konopišti, když se to vyžadovalo, mluvil jsem hindsky. Na Křivokláte, po podzimním tour- née, francouzsky. No a doma, u starých rodičů, po našem. Sloh byl tenkrát tak květnatý, že se četl jen Barbey, Cocteau a ovšem Vítězslav Nezval. Miloval jsem léta třicátá, Radku. Tenkrát byla obecná benevolence dosti vysoká. I atentáty prováděli lidé nesmírné vzdělanosti! A nyní zkomírám, zhasínám, vzpomínám. A jak to jde pořád dál, jsem čím dál slabší a i toto vše mne velmi nudí, a nebýt vás, Radku, ani bych neměl komu co vyprávět.

V letech třicátých vy jste byl na Ouvozkém panství v Ratibořicích náhončím Zaháňských, vidíte?

RADEK: Ano. Tenkrát jsem jen mastil karty.

CHRISTOFORO: Nuže, vy jste si „mastil karty“! No, Radku, čekal jsem vpravdě jinou odpověď (*Zasněný povzdech*) Vy jste si tedy „mastil karty“!

RADEK: A chlastal!

CHRISTOFORO: „A chlastal“. To jste tedy z těch krásných let mnoho neměl. Mnoho jste se nenaučil, mnoho jste neprožil. Ale vám je to jedno.

RADEK: Dřel jsem jako kůň, tak jsem chlastal a mastil karty.

CHRISTOFORO: Já jsem ovšem na práci neměl nic! Nic! Nic! Nic! Nic! Nic! Nic! Nic! Nic! Nic! Nic!

(*Christoforo se směje, skáče, pendluje, skotačí šilený, hluchí, divočí, jednoduše blázní a rajtuje po scéně. Radek jej uklidní a odvádí*)

(*Sborový zpěv — vychází Štěpán a věší lampióny — mění se v portýra v kostýmu Karla Rossmanna!*) — *vejde Továrník, který, tahaje za sebou šňůru, láká psa — roztančí se dvojice na pódiu — všechno je měkké, tlumené, nevýstřední*

(*Přichází Růženka*)

RŮŽENA: Tobě ten plyšáček ale sluší, Franc! Nezajdeme do Cariocy na studenou kávu? V pátek se vdávala Schein- pflugová. Brala si Karla Čapka. Není ti zima, Franc?

(*Odpaluje si od portýra špičku*)

(*Hlas z pódia ke Štěpánovi: Máte, prosím, Národní politiku?*)

PORTÝR: Ale vždyť vidíte. Všecko mi to spláchl dešť.)

MARIE: Pane továrníku, netahejte už za tu šňůru, psa vám někdo odepnul!

TOVÁRNÍK: Cože? Mého pejska? Odepnout? Kdo to byl?

POLICAJT: Éto byl: Jaroslav Gášek.

DĚVKA: Mě už to nebaví, no, koukněte; už zase leje... Pojďte, vemte si mě. Nebojte se, vemte si mě, zahřejem se.

RAKVÁŘ: (*Táhne na provázku rakev*) Nechcete zemřít? Zemřete! Teď, anebo jindy... Raději dnes než zítra... Presím vás, tak už mi někdo zemřete...

RŮŽENA: A v létě, Franc, Itálie. Venezia, Florencie, Benátky. A ty mi pak v říjnu zemřeš. Do hrobu padají kaštiny. Kaštiny ze starých kaštanů. Na, nechceš jeden?

(*Sype kaštiny do rakev*)

(*Rakovář odjíždí s rakví. Všichni se uklánějí Růžence, zpěv:*

You are gently blue

quitting snow

You are swimming bird

smiling face

Růženko)

(*Petr zve galantně tetičku mezi ostatní — točí se puntíčkovaný deštník — přichází z pódia Jirka s Terezou — zatímco tetička pomalu odtančí ze scény — naskládají její mrtvolu do kufru — odcházejí*)

A potom jen konec: zvířátka jsou vyvolána jménem a je jim rozhozena mrtvola. Zvířátka poděkují a Christoforo svěruje příští sympozium Společnosti Radkovi. A kolem všeho objíždí šťastný František, jenž tahaje za sebou velblouda na kolech, se dobrácky usmívá na všechny, až je ta dobráckost ke konci zneklidňující. Ale to už je opravdu konec, tím to končí. Jen zuby Mary Joke Nemové nečekaně vrhnou stín delší než tomu u zvyklých řezáků hývá.

J. A. PITÍNSKÝ



ZLOČIN, TREST A ANANAS

Z Ananasu, jako ostatně z každého představení Ochotnického kroužku, odcházíme s pocitem, že jsme viděli něco velkého, ale opět si nejsme docela jisti, zda dobře víme, co. Hra Jana Antonína Pitinského má podtitul „medium — fox thriller 1959“ a je situována do vánoc uvedeného roku s asociačními přesahy do let předcházejících i následujících.

Pro Pitinského metodu hravého surrealismu je charakteristické, že skutečnost a výmysl se vzájemně osvětlují — absurdita je nacházena v realitě, realita v absurditě. Z detailů a drobností se probouzí historická (a pro generaci Ochotnického kroužku málem prenatální) paměť na počátek 60. let, viděných v sérii drobných krutostí a malých roztomilostí. Bylo, nebylo? V sérii inscenací, jimiž se dnešní mladá divadelní generace tápavě vyrovnává s historickou pamětí, zahanbeně či obžalovaně přizná-

vají svá „bílá místa“, představuje ANANAS dílo drzé, ba prostofeké: vysmívá se totiž nostalgii, které se šedesátá léta u části veřejnosti dosud těší, a polemizuje s jejich idealizací v pozdějších legendách.

Imponuje, s jakou lehkostí dokáže Ochotnický kroužek komunikovat specifickými divadelními prostředky. Základem dvouapůlhodinové, do všech stran a vrstev rozkošaté inscenace, plné groteskního humoru, masek, šarád a persifláží, je Pitinského výstředně poetický text, jenž si pohrává s nářečím, cituje básníky, provokuje, paroduje filmový dabing, využívá odposlechnutých sentencí, útočí na divákovu podvědomí. Vynikající herecké výkony podávají Marie Ludvíková, Alice Pospíšilová, Jaroslav Ludvík, Michal Zavadil a všichni ostatní. Ani se nedivím, proslychali se, že Pitinského ANANAS je nejkouzelnějším představením, jaké lze v současné sezóně v Brně vidět.

JAROMÍR BLAŽEJOVSKÝ

Viděl jsem jednu z prvních repríz Ananasu. Během představení v brněnské Šelence několikrát vyletěly pojistky. Jiné inscenace by se za těchto okolností staly neregulérní. Herci by nejspíše po několika kerém přerušení přestali hrát. Kdybych si nevšiml nešťastného J. A. Pitinského, který kamsi běžel, aby se pokusil zjednat nápravu, asi bych dost dlouho váhal, zda není ono vypínání elektřiny další z jemností, kterými nás autor a režisér vpravuje do atmosféry období, jež sám — ani většina zúčastněných aktérů — nezažil, a přesto je tato atmosféra evokována s až šokující autentičností. A tak byl můj první pocit z představení asi toho druhu, že jsem kroutil hlavou nad tím, jak k tomu Pitinský (pochopitelně se souborem Ochotnického kroužku) přišel, odkud zná to neuvěřitelné množství reálií a detailů, drobností, jemných fines, zajímavostí, pikantností a dalších kuriozit.

Asi bych jen tak nenacházel odpověď, kdybych Pitinského už delší dobu neznal a alespoň trochu ho nezažil při práci. Před časem totiž spolu s Milošem Černouškem v HaDivadle dali dohromady kus, který nazvali Deska. Úmyslně neužívám slova „napsali“ a „režirovali“. Představu o tom, co chtějí dělat totiž nosili postupně na papírcích, všelijak to proměňovali, přidávali postavy (ze zamýšleného monodramatu vznikla nakonec inscenace s pěti herci). Zkoušky vypadaly asi tak, že oba žmolali své cigarety a donekonečna probírali komukoli jinému až nepochopitelné detaily, odstíny promluvy, její intonace či kadence. A přitom v těch chvílích zdaleka nebyly jasné věci, jež kterýkoliv jiný autor a režisér, jen trochu znalý řemesla, považuje za zásadní a podstatné.

Osobnost a originalita Pitinského talentu je pro mě v jeho neobyčejně vyvinutém smyslu pro nejjemnější odstíny a detaily jednání lidí, pro šmak jejich projevu, způsobu řeči. Ráčkující člověk a herec bude pro Pitinského rozhodně zajímavější než vycvičený absolvent divadelní akademie. Dovedu si dost dobře představit, jak se Pitinský na ulici vydá za člověkem, který ho zaujme nějakou zvláštností, aby sledoval jeho další neobyčejné projevy a nakonec mu nabídl roli v právě připravované inscenaci. Představuji si, že tímto způsobem obsadil nejednu roli v Ananasu.

S nezbytnou sežmoulanou startkou v ruce Pitinský labužnický nasává pachy a vůně brněnských ulic a hospod, ale také antikvariátů a knihoven, aby je s cizelérskou důkladností přetavoval do vět a divadelních obrazů. Ananas byl pro většinu divadelníků velkým překvapením. Jsem přesvědčen, že není zdaleka posledním, které jím Pitinský s Ochotníky nachystá.

JOSEF KOVALČUK

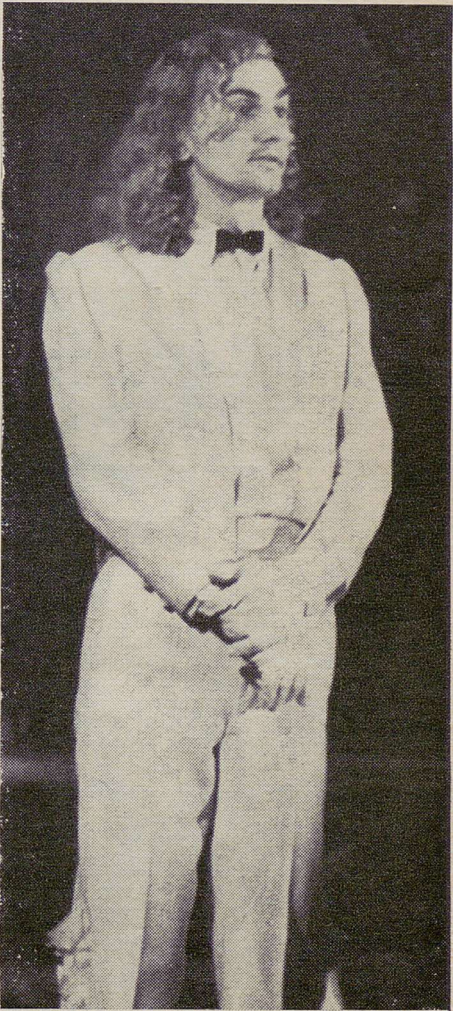
Ananas! A na nás?

Co či povjym, to či povjym, ale či povjym. Pore takich chacharuv z Brna přijechaťo a naroz tu bylo divadlo. Taczty ludzie přišli a grali a grali a grali, človjek še kapkym bou a kapkym šmjou, to bylo taki dživne, ale fajnie dživne. Tak dživne, jako dyž v leče u Uolzy vreščum žaby a glina smerdži a džeuchi še kupjum a naroz začne padať a všyscy učečum a nězbeje tam žodyn. Jynym ty žaby vreščum. Dyč to vjče všyscy, co šče vidžali. Taki synek zabije svojum čotke, žodnego to nězajimo, bo isto juž džišo malo kogo zajimo, co robi tyn drugi a jak je to co zlego, to račy nevidžeeč a neslychač. Kaj my sum, kaj?! To, co je bjole, nima dycki čyste, to, co je čyste, nima dycki bjole.

Je čma a na polu žima a vjater fuko, v jablónkově ludzie špjum, na Harcovje špjyvajum a žodyn něvj, co še robi tu. Na něbu gvjozdý a mročyska, v uočach troche lzy, bo še chce bečeč a gvizdať tak, až ušach zalegně. Ta staršo panička, co s nimi graľa, byla moc fajno, bo byla z inšego švjata, bo byla fakt jako uopravdžicko panička, co přijedže za Karolkum na Hrčavě na gorolski švjynto. Kaj sum ludzie a buty? Kaj sum ludzie, co by chodžili v tych butach a kaj sum buty dlo tych ludži? Na zgupňjni juž je něskoro. Je třeja vodevrič všystki dvjyre a uokna, aby aspuň tego švjatla bylo vjyncej. Je tego maľe, co može byť vıdač, tuž něch je to vıdač aspuň pořudně.

RADEK LIPUS

(Převzato ze Zpravodaje Šrámkova Písku)



Olé! Na tohle představení se na Šrámkově Písku čekalo, o něm se mluvilo: každá jejich nová inscenace je událost — zážitek! Uvidíme kvalitu! Ano: suverénní soubor s mile ironickým názvem předvedl velkolepou podívanou: obrazy se rychle střídají — vražda, upíři — příslušník v modrém, jablunkovské nářečí — (jak se stihli tak rychle převlíknout?) — chvíli trvá, než pochopím, proč zrovna Ananas — titulní píseň totiž v Písku nezazněla — nevádí — dobové kostýmy dojmají pamětníky — jak jsme si připadali děmoničtí — a jak jsme byli vlastně dětští a bezzubí — výprava hodná Felliniho — výkony i režie hodné brněnské školy (místy bylo špatně rozumět — nevádí) — rychlý, trochu nepřehledný dějový spád — nesporní vítězové, kdyby se soutěžilo: ano! nekecali! divák užasle sleduje velkorysou koláž — a jak to vypadá z forbíny? jsme přátelé? nebo pitomci? jsme celkem lhostejná anonymní masa, kterou je třeba přimět k potlesku? jsme bestie, již je třeba předhodit promyšleně nadávkovaná dráždidla: na — a teď čum! —? Jsou představení, kdy divák padne na zadek a žasna praví k sobě: á, toť pravé umění. A jsou jiná, jež divákovi praví: padni na zadek žasna, neboť co uvidíš, jest pravé Umění. (I hvězdičky z Elisy potvrdily, že být dobrý, a zapomenout na to není jenom tak. Jenže: ona ta slupka jáství — ta herme-

tická skořápka dovoli člověku obdivovat — ale je těžké skrze ni milovat...)

Marná práce — je to špica — a na tu je vždycky víc vidět...

ALEXANDRA BERKOVÁ

(...) Nešlo tu o nijakú férickú koláž; všetky obrazy v inscenácii sú predsa pevne zviazané témou nemotivovanej, nezmyselnej vraždy (ako napríklad v Camusovom Cudzincovi).

Hlavný hrdina je akýmsi „Raskol'nikovom naruby“, ktorý sa k svojmu zločinu usiluje priznať, no nik ho neberie vážne, nik ho nechce vypočuť, nik mu neverí — všetci naokolo sa zaoberajú vecami prízemnými a problémami banálnymi; téma života a smrti, zločinu a trestu ich vonkoncom nezaujima. A tak hrdina blúdi v dobe, ktorá sa „vymkla z kľbov“ smerom k formalizmu, banalite, frázam, prízemnému pragmatizmu, pretvárke. Túto tému — variovanú v celom rade situácii — v inscenácii ustavične cítiť, hoci ona nie je proklamovaná prostriedkami „ibsenovského“ divadla. Cítiť ju v Ananase tak, ako ju cítiť vo svete, v ktorom žijeme. A to, najmä to, myslím si, divákov tak veľmi oslovuje a vzrušuje.

V Ananase je tematicky mnohé z Dostojevského (no skôr z Dostojovského — autora Besov než Zločinu a trestu), mnohé z Kafku a pokiaľ ide o scénickú formu, mnohé zo súčasného postmodernizmu. Je to divadelná tvorba ľudí inteligentných, premýšľavých, obdarených fantáziou, osobnou príťažlivosťou a neraz skutočným hereckým majstrovstvom. Ak Ochotnícky kroužek fascinoval už v Amerike typologickou pestrosťou a originalnosťou hercov, tak v Ananase je táto prednosť využitá priam s „feliniovskou“ posadnutosťou. Tí ľudia sú natoľko originálni, nevšední, že by som sa na nich dokázal s údivom pozerat aj keby na javisku iba hrali ping-pong či popíjali čaj. Oni to pravdaže dobre vedia a vynikajúco to aj využívajú. Lež nehrešia na to a neuspokojujú sa iba s kuriozitami a bizarnosťami, Vyslovujú sa — tu ironicky, tu zasa neobyčajne vážne, úprimne, priam s existenciálnou úzkosťou — k témam a skutočnostiam, ktoré sú pre naše profesionálne divadlo ešte stále „tabu“. Naplňajú tak prakticky známu Scherhaufervu charakteristiku amatérskeho divadla ako divadla väčších možností.

MARTIN PORUBJAK

Diskuse posledných let vyjadrujú pocit, že až na pár výjimek, nevznikla hra, ktorá by pretrvala krátkou dobu vzniku a prvého uvedení, to znamená hra, ktorá by prežila svoju dobu. Je to úvaha možná len tehdy, jestliže nebereme v úvahu, čo všetko vzniklo, čo všetko bolo napsáno, ale zabývame sa lenom tým, čo bolo možno uviesť na scénach profesionálnych divadel. Väčšina kritiky sa nezabýva tým, čo je mimo to, nemluví o tom, že sa ani nesnaží o ucelenou orientáciu v tom, čo je. Mám samozrejme na mysli tu časť kritiky, ktorá bežne publikuje a zamereje sa len na bezproblémová témata. Tak ovšem nezaznamená niektoré inscenácie, jež jsou pokusom o



ucelenější a hlubší sondu do stavu společnosti, snahou o postižení jejího vývoje a duchovního stavu a tím i pokusem o hledání cesty k pravdě o sobě a cesty z tohoto stavu ven. Nebývá to otázka vítězné praxe pchybovat se mimo hranice zvěni vymezené, vstupovat do práce na věcech s vůlí hledat, na základě potřeby cestu k pravdě objevovat. Pokud se tak děje, je dnes nezbytné sledovat i dění v divadlech neprofesionálních vzhledem k tomu, že je nemožné tento stav proměnit již řadu let. V této živné půdě vznikají nejen zajímavé texty her, ale i inspirativní inscenace. Ananas je jednou z nich. Nechci, a ani bych nemohl psát kritiku této inscenace. Dojem, který ve mně vyvolává, je hemžení na breughelovském několikadílném obraze, který vznikl dnes a zabírá naše pinožení za uplynulá léta, tu detailněji a tu zase zkratkou. Dojem nezanechává detail, ale celek. A ještě víc to, když si člověk jako divák uvědomí, do jaké míry na tomto celku má podíl, jak je v celém obraze vidět nebo jak by mohl být viděn. Obávám se, že by to bylo lichotivé pro málokoho z nás. Ale pravda není to, co si my o tom myslíme, jak si švoje činění zdůvodníme, aspoň si myslím. Pravdivější bude asi to, co a jak o nás vypověděl, jak nás na své fresce zpodobnil Pitinský.

ARNOŠT GOLDFLAM



(...) Jedním z nejpříjemnějších rysů Ananasu je sugestivita a magie představení. Text se nestal nejpodstatnějším prvkem, slouží jako rovnocenný prvek k vytváření obrazu v mizascéně, ke svícení, hudbě i výtvarným prvkům.

Inscenace novými prostředky poukazuje na skutečnosti v literatuře sledované Malaparem, Borgesem, Bulgakovem a také například Irvingem (Život podle Garp). Podivná krutost a brutalita se usadila ve společnosti i jednotlivcích a jedna z vlastností, již se vyznačuje, bývá jednáni bez motivu.

Pitínského pojetí světa v představení je komplexní, do magického kruhu divadla se dostávají i banální skutečnosti, výseky z reality, ale podřízeny celkové kompozici vydávající i ony svou magickou energii.

Ananas je jedním z představení zasahujících diváka velmi různě, podle míry jeho otevřenosti, schopnosti jít s kaleidoskopem scén; jistě se ale také může inscenace různě povést, atmosféra repríz má asi různou intenzitu. Zřejmě sehraje úlohu také prostor, ve kterém je tento náročný projekt realizován.

MARTIN HRABÁK

Ananas je bezesporu výjimečná divadelní událost a velký zážitek. Abych se mohla pokusit o něco více než první dojmy, musela bych ho vidět víckrát než jednou. Takhle to jsou opravdu jen dojmy.



Jako většina inscenací tvořených volně řazenými výstupy a scénami bez pevné dramatické stavby trpí i Ananas nevyrovnanou úrovní jednotlivých střípků výsledné mozaiky, což je nejspíš u tohoto typu inscenací zákonité. Mám pocit, že tvůrci Ananasu se na několika místech nevyvarovali jisté mnohomluvnosti a rozměňování již řečeného a že ne všechny výstupy mají naprosto přesné a nezaměnitelné místo v celku inscenace. U Ochotnického kroužku k tomu navíc přistupuje i rozdílná úroveň hereckých možností a schopností členů souboru, které by asi měly ve větší míře spolupřispívat k velikosti a důležitosti konkrétních hereckých partů. Přísnější selekce by tu byla ku prospěchu věci, mohla by odstranit některá retardující místa, která zbytečně narušují rytmus a zpomalují tempo inscenace. To vše jsou ovšem detaily, které sice nejsou nepodstatné, ale nemají rozhodující vliv na zásadní význam Ananasu jako inscenačně i textově jedinečné divadelní reflexe padesátých a šedesátých let z dnešního pohledu.

KAROLA ŠTĚPÁNOVÁ

O tom, že Ananas byl jedním z vrcholů sezóny amatérského divadla, není asi třeba příliš mluvit — já například nikdy nepřestanu litovat, že se z nějakých důvodů — pro mne zcela nejasných — nedostal do výběru na Hronov, a že nemohl patřit alespoň ke studijnímu programu jeho 58. ročníku. Nejenom proto, že by se tu rázem — jak vyplývá z předešlé věty — ocitlo vskutku špičkové představení, ale především proto, že bychom se mohli bavit o velice podstatných momentech, které asi zřetelně naznačují jednu z dalších cest, po níž se zřejmě naše amatérské divadlo bude ubírat ve své další vývojové etapě.

Nejde tedy vůbec o Hronov, ale o souvislosti daleko širší, do nichž je třeba Ananas zařadit — především díky textu J. A. Pitínského. Nebudu tu zvlášť rozebírat a zdůvodňovat to, že i když je celé představení zbudováno na principu tzv. autorského divadla, tak text sám má kvality, které jej činí záležitostí do té míry samostatnou, že může existovat nezávisle na svém původním jevištním provedení jako literární předloha i dalších inscenací. Důležitější je asi v tomto okamžiku, že tyto kvality, řekněme literární a dramatické, jsou také kvalitami estetickými, jež nabízejí závažný obsah. Obsah, jenž v mnohém souvisí s celkovou snahou mnoha tzv. autorských inscenací vyslovit vztah jedince a společnosti. Tato jistě ve svém zaměření pozitivní snaha se však projevuje tolika schematismy, zjednodušení a přímocnostmi, že nastupuje teozovitost, plakátovost; sdělení, pro něž označení publicistika je leckdy i nedostatečné a nepřesné, protože jde často o pouhý výkřik, jehož neartikulovatelnost nemohou zakrýt ani četné jakoby „moderní“ výrazové prostředky.

A tohoto všeho je Ananas ušetřen. Neztrácí především lidskou dimenzi. Je si vědom toho, že divadlo hraje o osudech lidí, že jeho političnost je v obrazu lidského jednání. A odtud samozřejmě celá jeho mnohovrstevnatost strukturální, která se projevuje složitou kompoziční výstavbou, spíše k obraznosti, k imaginativnosti, která nechce a ani nemůže svou myšlenku jaksi „pointovat“, ale předkládá ji jako ideu, jež je uložena do každého použitého prostředku a do jejich vzájemných vazeb. Ve smyslu komunikačním je to jistě



system, jenž si vyžaduje složitého a náročného transkódování, nelehkých operací myšlenkových a asociativních. Ale budeme se už asi muset smířit s tím, že divadlo nemůže být pouhým tématem, které lehce pochopíme a ještě lehčeji zformulujeme do jakéhosi slovního hesla. Už také proto, že lidské osudy ve složitých společenských vazbách se takto lineárně a jednoduše vyjádřit nedají.

Zkrátka a dobře. Ananas jistě souvisí s mnohým, co dnes hýbe jedním silným proudem amatérského divadla, co tvoří jeho obsahovou i divadelní základnu, ale zároveň nabízí jistá řešení ve stylu i metodě, která nad touto základnou realizují nadstavbu, jež otevírá ohromné šance vskutku divadelní. A tady už nejde ani o Hronov, ani o jednu sezónu, ale o věci zásadního charakteru, k nimž bychom se měli trvale vracet.

JAN CÍSAŘ

FOTO OTA NEPILÝ



Nejkrásnější jsou léta mládí

ANTONIN HARDT stojí už roky v čele Hudebního divadla v Karlíně, Nuslích a scény Semafor. Být ředitelem tří divadel, z nichž jedno je v rekonstrukci, druhé je dosud zavřené vůbec a ani v Semaforu nejsou provozní podmínky právě ideální, to jistě není práce k závidění. Přitom „vyučený herec“ přichází zkrátka:



Sám jsem si zakázal hrát ve vlastním divadle, hned jak jsem se téhle funkce ujal. I když mě několikrát režiséři nutili, abych přijal roli, která by mi skutečně seděla, odolal jsem. A ne z ješitnosti, ani proto, že by si herci říkali: „Á, dneska hraje pan ředitel.“ Prostě to nejde k sobě. Zkoušet, hrát a přitom řídit takový komplex. Něco by určitě trpělo.

A není vám to líto?

Divadlo mi chybí, to říkám upřímně. Proto někdy přijmu menší televizní nebo filmové role, rád pracuji v rozhlase, ale přece jen — jeviště je jeviště.

Vraťme se k vašim prvním jevištním krokům. Jak jste se rozhodl pro hereckou dráhu?

Jsem Pražák a tady je už od dětství příležitost vidět divadlo. Navíc mám herce v příbuzenstvu. Jako děti jsme hráli sami loutkové divadlo, vystupoval jsem na školních besídkách. Ale to všechno ještě nijak neovlivnilo mou touhu hrát. Chodil jsem na gymnázium v Michli. Tam byla divadelní skupina studentů, kterou vedl Ladislav Smoljak. Začali jsme hrát v divadle Na Slupi. Vzpomínám na hru Volá vás Tajmir nebo Molièrova Jíru Dandu. To jsem si zahrál snad poprvé...

...Ale ne. Teď váhám, jestli to druhé divadlo nezačalo ještě dřív. Ta skupina posluchačů FAMU, režiséři, dramaturgové a další obory, utvořili divadelní soubor, který vystupoval ve vinohradském divadle K. MÁJ. Byl tam Martin Holý, dramaturg Karel Cop, Miloš Forman, Tomsa a další. Vrhli se na divadlo, aby si ověřovali v praxi práci s hercem, na vlastní kůži si chtěli omakat, co znamená tvořit postavu.

Já jsem s nimi vystupoval už jako gymnazista.

A to rozhodlo.

Ani to ještě ne úplně. Chtěl jsem být žurnalistou, studovat publicistiku a divadlo hrát jako amatér. Ale ve studentských letech jsem se také dostal ke statování na Vinohradském divadle. Byla tam fantastická parta divadelníků. Komparsní sbor vedl zesnulý režisér Hovorka. Režiséři Jan Škoda, Ota Hás, Aleš Podhorský a další mi občas svěřili i menší úlohu. A tak divadlo vyhrálo. Přihlásil jsem se na DAMU i na žurnalistiku. Talentovky na herectví se konaly dřív a mě přijali.

Studoval jste herectví, hrál v Disku...

Byli jsme početný ročník. Rozdělili nás na tři skupiny. Jednu vedl O. Krejča, druhou paní Májová a třetí národní umělec Bohoušek Záhorský. Já se dostal k němu a považuji to za své štěstí. Byla to zajímavá práce. Už ve druhém ročníku jsem přišel na prkna Disku, protože se tam větší nou pro mě našla nějaká úložka. A tam se všechno pomíchalo. Mladší i starší ročníky. Hrál jsem s Jiřinou Bohdalovou, Rudolfem Jelínkem, Karlem Augustou a dalšími. V Disku jsem měl i několik pěkných rolí, především v absolventských představeních. V Molièrově Donu Juanovi, kterého režíroval Antonín Moskalyk, a v Zykovových M. Gorkého. Toto jeho málo známé dílo přeložil, jevištně upravil i režíroval posluchač DAMU Fr. Bršlica.

Pak přišlo první angažmá.

Ředitel Jihočeského divadla v Českých Budějovicích Oto Hás mě znal právě ze studentských let na Vinohradech, a tak mě

angažoval. Sešli jsme se, abychom si pohovořili o repertoáru a o tom, co ode mě očekává. Byl trochu překvapen. Já už v té době přímo tvrdošíjně usiloval o charakterní role. A tak mi svěřil postavu doktora Čebutikina v Čechovových Třech sestrách. Jednomu z nejmladších herců jednu z nejstarších rolí. Tehdejší patriarchové v divadelním souboru postávali před ferma-nem s obsazením a kroutili hlavami. „Vidíte to? Nějaký Hárdt z ÉMU bude hrát Čebutikina, to snad né?“ A přece ano. A snad ani ne špatně. Ale přece jen mladý člověk musí hrát i mladé úlohy. Navíc mě pletla náповěda. Byl jsem ze školy zvyklý hrát bez ní. Lámal jsem si hlavu a zajel jsem za Bohouškem Záhorským a svěřil jsem se svému učiteli se svými starostmi. „Chlapče, divadlo je odvážný krok,“ řekl. „Když vydržíš, dočkáš se éry, kdy přijde tvůj čas charakterů.“ Vrátil jsem se. Hál jsem i mladé, dokonce i kluky. Patnáct let v Českých Budějovicích byla nejkrásnější léta života. Zahrál jsem si mnoho krásných postav, po několika sezónách jsem se dostal k vytoženým charakterům, k nejkrásnějším rolím našeho i světového repertoáru.

Byla to největší životní škola.

Ale dost namáhavá.

To ano. Za sezónu osm rolí, 25-30 představení za měsíc. Vypomáhali jsme i v operetě a dělali „křoví“ v baletu. Přitom gáže malá. Ale díky mládí, rolím i prostředí na tuhle dobu nejraději vzpomínám z celého života. Budějovické divadlo je krásné, obecenstvo výborné. A bylo to pro mne „opravdické“ divadlo, se vším všudy. S činohrou, operou, baletem. To vytváří es-prit.

...A pak. Tehdy pro mne znamenaly Budějovice další nádherný poznatek. Ten se jmenuje Český Krumlov. To byly jeho začátky. Dneska je to pojem. Pamatuji na první hru. Jmenovala se Ztracená tvář. Na krumlovském zámku sedlo na původní dřevěné točce pár desítek lidí a točili s nimi najatí vojáci dřevěnými tyčemi. Představení v přírodě měla obrovské kouzlo. Dnes je má dál, i když točna je ovládnuta elektrinou, pojme 800 diváků, a přitom se bude rekonstruovat ještě na lepší podmínky.

Přesto jste z jižních Čech odešel.

V sedmdesátých letech jsem se vrátil do Prahy, do svého milovaného divadla, kde jsem jako student začínal — na Vinohradech. Tam jsem strávil v souboru deset let a považuji je za čest. Vinohradské divadlo je u nás jedno z nejlepších vůbec, má i mezinárodní ohlas. Byl jsem s tímto souborem v Moskvě, v Mexiku a vždycky naše představení měla mimořádný ohlas.

Máte jistě exotické vzpomínky. Mexiko, to není Třeboň nebo Kardašova Řečice...

To je opravdu trochu dál. Deset hodin jsme letěli do Států, pak dalších šest hodin letu do Mexika. Bylo to nejen dobrodružné, ale i krásné, okouzující. Mexická příroda sama o sobě stojí za to. Jednou nás pozvali do domu jakési milionářky, která měla celý areál bungalovů, bazénů, tam jsme bydleli a věřili jsme, že nám nikdo nerozumí, a tak jsme si nijak nekladli servítky. Jednou jsme po ránu vyšli

do bazénu. Tam nikdo, jen starý pán, který plaval ve vodě a na břehu krásná dívka. Hned na to začaly padat vtipy. „Hele, takový stařík a takovou kočku,“ pokřikovali jsme na sebe. A ten Španěl každým coulem vystoupil z vody, ukázal na slečnu a řekl: „To je moje neteř. Zvu ji sem od nás občas na prázdniny. Já tady žiju už přes čtyřicet let...“ Mluvil krásnou a čistou češtinou. Nezlobil se, naopak, pěkně jsme to oslavili. Takové setkání.

Takže poučení, že Čecha najdeš všude a nikde nemáme jistotu, že se nenajde někdo, kdo našim poznámkám porozumí.

Na tohle téma mohu přidat ještě jednu historku. Zúčastnili jsme se cervantesovského festivalu v Quanajatě. Bydleli jsme v hotelu s jinými účastníky tohoto festivalu z celého světa. Ve výťahu jsme se setkali se skupinou folklórního souboru z Kuby. Velký černoch a kolem něho tři krásné dívky s temnou pletí. Začali jsme s nimi s Pepou Bláhou trochu koketovat. A nejdnou se ten černoch na nás obrátil a povídá: „Ahoj kluci. Kolik je hodin?“ Sotva jsme stačili údivem odpovědět. A on se smál: „Já v Praze studoval fyzikulturu.“ Pak už jsme si opravdu dávali pozor. Ten festival nám přinesl opět velký úspěch. Hráli jsme v Dudkově režii Cervantesovy Mezihrý. Přišla mezi nás kdysi velmi slavná herečka Maria del Rio, aby divadlu vyslovila svůj obdiv. Byla překvapena, jak právě čeští herci hráli Cervantese.

Na které role na Vinohradech vzpomínáte nejraději?

Snad na všechny. Ale mimořádným zážitkem pro mne byla dramatizace Krále Krysy režiséra Dalíka. To byla skutečně kolektivní hra a zřejmě nebudu daleko od pravdy, když řeknu, že na ni vzpomínámeádi všichni. Mám hrozně rád i Dvanáct rozhněvaných mužů a znovu jsem si zahrál ve Třech sestřích, tentokrát jako jejich bratr Andrej.

Jak se činoherec stane ředitelem hudebního divadla?

Pokud jde o mne, dodnes je mi to taký záhadou... Ale bez žertu. Hudební divadlo, muzikál, mají svá specifika, ale stále jsou divadlem, což pochází od slova divati se a ne diviti se. Je tu herecká složka která je adekvátní té hudební. Rekl bych, že dobrý muzikál je činohra, obohacená o zpěv a pohyb, což je ještě daleko náročnější. Ze své třicetileté činoherní praxe jsem si přinesl i řadu poznatků o herecké tvorbě, ale i o provozu, řízení divadla. O věcech, kterým nemůže dost dobře rozumět divák, který večer co večer usedá do pohasínajícího hlediště. Když jsem se pak této funkce ujal, byl jsem si vědom, že nejde o to stát na prknech, jež znamenají svět, ale o řadu provozních, výrobních i propagačních úkolů. Navíc naše divadlo svým věkem překročilo století a musí se po určitých etapách rekonstruovat, což přináší komplikace i v umělecké práci. Ty je třeba řešit, sladovat. Jsou problémy s financemi či stavebními kapacitami. Vždyť jde o jedno z největších divadel u nás. Hledíště pojme 1308 diváků. Budova je památkově chráněna... mám pokračovat?

Raději ne. A co televize, film?

V televizi jsem začínal už na škole, kdy se ještě vysílalo živě. I s filmem spolupracuji dlouho. Ale přiznávám se, že dodnes je mi každý krok před kamerou krokem

do neznáma. Mám před objektivu určitý ostych. Zato mikrofon mám rád. V rozhlasě působím se zvláštní radostí, přesto, že jde o jinou hereckou „technologie“. Mimo chodem, myslím si, že účast před kamerou i mikrofonem zdokonaluje hercovu profesionalitu, odhaluje mu jeho zlovyky, nedostatky. Jde o to, aby se dokázal poučit. Sám jsem to tak vždycky chápal. I před kamerou a mikrofonem jsem měl ale štěstí na setkání s velkými hereckými osobnostmi. Rád jsem třeba naslouchal J. Pivcovi a jeho příběhům o staré gardě Národního divadla. Zvláštním svátkem pro mě bylo, když jsem mohl hrát společně se svými bývalými učiteli. I když jednou...

Nakouls jste, dopovězte.

To bylo ještě na škole. Nedoporučovalo se tehdy, aby posluchači účinkovali ve filmu a vůbec na veřejných vystoupeních. Měl jsem menší roli na Barrandově. Usedl jsem do křesla a čekal na naličení. Tu z vedlejšího křesla slyším hlas pana profesora Záhorského, jak se baví s maskérkou. Vyskočit z okna se nedalo a on si mne musel všimnout. Tak jsem se ozval sám. Omlouval jsem se, že je to jen štek, dva filmovací dny a nic víc. „Já tu toho taky moc nemám,“ řekl „náš Bohoušek“ se svým vlídným úsměvem. „Tak víš co? Uděláme spolu dohodu. Ty omluvíš ve škole mne a já tebe. Nebo budeme oba mlčet — a ono to nějak projde.“

Doufám, že to prošlo. Ale vraťme se k amatérským začátkům. Sledujete ještě dnes aspoň někdy, co amatéři dělají? Třeba malá autorská divadla, kterých je dnes jako hub po dešti?

Na malá autorská divadla se jdu podívat rád. Vracím se tak vlastně do svého mládí, kdy jsme taky začínali s aktovkami, malými jevištními formami a chtěli jsme převrátit svět. Ten odolal. Ale nám to pomohlo k seberealizaci, vzájemnému poznání, uzavírali jsme přátelství, stejně jako ti mladí dnes. Ani jsme se nesnažili zprofesionalizovat, i když mnozí z nás nakonec změnili svou zálibu v povolání.

Myslíte, že ochotnické divadlo má svůj význam i dnes?

Určitě. A připomenul bych doby, kdy staré ochotnické divadlo mělo pevná pouta s profesionálními herci, dokonce s těmi předními a nejlepšími. Kolik členů Národního či Vinohradského divadla s nimi hostovalo a někdy zcela pravidelně. Byly to ovšem jiné společenské podmínky. Ale mělo to zřejmě pro divadlo svůj význam. Obohacovaly se obě strany. V syntetickém divadle, v nových formách a přístupech jsou myslím i dnešní amatéři mnohdy zajímaví a inspirativní i pro profesionální divadlo. Vždyť Semafor například vznikl z poloamatérských podmínek. A je pravda, že touto scénou pak prošly největší hvězdy naší populární hudby a objevily se tu i nevšední herecké osobnosti. Dnes se práce profesionálů a amatérů opět prolíná. A jsou amatérské soubory, které dosáhly světového ohlasu, viz Bednářík, abych byl alespoň v jednom případě zcela konkrétní.

Váš vztah k ochotníkům tedy zůstává kladný i dnes.

Určitě. A možná, že právě tam je i určitá možnost pro mou touhu po divadle, po jevišti, po herecké seberealizaci nejen před mikrofonem či kamerou, ale i na jevišti...

(Ká)

ANTONIN ARTAUD

* * *

Kdo jsem?

Odkud přicházím?

Jsem Antonin Artaud

a řeknu-li to

jak to umím říkat

okamžitě

uvidíte mé nynější tělo

odlétat v oblacích

A zdvíhat se

pod desetitisícem samozřejmých

podob

nové tělo

takže už nedokážete

nikdy

na ně zapomenout

* * *

Bylo to jak by se nenapravitelné naplnilo:

Hrůza dosáhla vrcholu

v téže chvíli jako beznaděje

a zármutek

A to se rozprostíralo

na celý budoucí život mé duše

Bůh se tehdy učinil k nenalezení

Byl tu černý bod

kam vyústil můj osud

A trčel tam

Zmrazený osud

až do chvíle

pohlčení času v absolutnu

(Z nových překladů Ivana Slavíka)

Pohronovské střípky II

Není tak zcela nezájímavé se podívat na českou část hlavního programu 8. Jiráskova Hronova ryze dramaturgicky. To znamená na to, jaké literární předlohy se v ní prezentovaly a jak s nimi bylo zacházeno jako se součástí inscenace. Rozumíme tím nejenom výklad, ale též i přípravu jistých předpokladů k realizaci jevištními prostředky. Z těch pěti představení jeden text je určen pro „divadlo jednoho herce“ — *Commedia finita*. Byl v tomto případě hrán více herečkami, a dokonce se mu dostalo ještě jakéhosi rámce navíc; proměnil se v akademii na počest Emy Destinové. Druhý je potom „benefiční“ příležitost pro hereckou dvojici — Zdáleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo. Třetí představení bylo ryze autorskou záležitostí — Taková hra Divadla AHA! z Lysé nad Labem. A tak tu zbyly pouze dva texty, kterým lze asi bez problémů přisoudit v tradičním klasickém slovy smyslu přídomek dramatický: *Rodina Tóťů* a *Piknik*.

Zajisté že si nemyslím, že Hronov by měl zůstat uzavřen všem vlivům a proudům, které dnes tak výrazně mění jazyk divadla; promítají se i do polohy a postavení literární, slovesné složky inscenace. Nicméně — byla doba (a není tak vzdálená, kdy na hronovském jevišti převažovaly inscenace vycházející z oněch tradičních dramatických textů, a dokonce jsme často byli svědky pokusů zdolat vrcholy klasického odkazu). O dramatece současně už potom není třeba v tomto duchu více mluvit. A v zájmu spravedlnosti je třeba i přiznat, že se na tomto poli podařily i inscenace dobré, někdy i nejlepší. Takže absentovaly-li v roce 1988 v hronovském repertoáru prakticky zcela tyto snahy a tendence, pak nad tím nelze jenom zcela jednoduše přivřít oči a říci, že příště už to bude jinak.

Bylo by krutým omylem tvrdit, že naše amatérské divadlo už vzdává tuto tradiční rovinu interpretačního divadla, že ve své převážné části odmítá inscenovat důsledně skutečně dotvořenou a definitivní dramatickou literární předlohu. Myslím si, že stále je hodně souborů, které jdou touto cestou a své úsilí zaměřují tímto směrem. Leč — na 58. Jiráskův Hronov se nedostaly. A možná chápu i proč. Mám dost příležitostí vidět tento projev amatérského divadla jinde a jindy než na vrcholné přehlídce a tuším — nebo se alespoň domnívám, že tuším — co jaksi působí rozpaky nad úrovní jevištní realizace, k níž dospějí. Nebo abych byl přesnější: co působí rozpaky těch, kdo mají rozhodnout o tom, že ta nebo ona inscenace onoho druhu má být vybrána jako prezentující pro národní či celostátní akci amatérského divadla. Konečně sám velice často jako porotce krajských soutěží stojím před podobným problémem a spolu s jinými jej musím řešit.

Těch příčin je víc. Zatím ovšem zůstane jen u těch, které se projevily na 58. Jiráskově Hronově. A tím se dostávám podrobněji k *Rodině Tóťů* a *Pikniku*.

V obou případech šlo o velice razantní dramaturgickou úpravu, která se dotýkala nejenom obsahové rozlohy textů, ale i jejich uspořádání, jež dává impulsy a podněty k jevištní realizaci. V případě *Rodiny Tóťů* šlo vlastně o úpravu úpravy už provedené pro jinou — profesionální — inscenaci. Jakmile se lounská inscenace předvedená na Hronově začne posuzovat přes skutečně autentický, původní text autorův, pak samozřejmě vyjde najevo její zjednodušenost, a chcete-li, i výrazné odchýlení od sdělení, jež chtěl jeho tvůrce učinit. Na tom by nebylo nic zlého, koneckonců chceme přece od tvůrců inscenace osobitý přístup k textu, současný výklad. Jenže: dramatický text je proto — kromě jiného — dramatickým, že jaksi organizací všech prvků a komponentů svého systému a jeho struktury také nabízí možnost jevištního provedení. A každá skutečně výrazná dramaturgická úprava tuto organizaci i v tomto smyslu porušuje. A je na tvůrcích inscenace, aby toto porušení něčím nahradili, aby onu organizaci po svém opět seclili. Viděl jsem *Rodinu Tóťů* už před Hronovem — tehdy se to do určité míry podařilo díky dvěma hereckým výkonům, na něž se maximálně přesunula celá tíže obsahová i tvarová. V Hronově to už nevyšlo a najednou vypluly na povrch četné nedostatky, které přímo nemilosrdným způsobem upozornily na všechno, čeho se inscenace svou dramaturgickou úpravou zbavila, o co se ochutila a kde zůstaly nezacelené mezery.

Piknik Volyňských je pro téma, jež tu sleduji, ještě markantnějším příkladem. Smočekův text má velice silnou složku epickou. Téměř v poloze pásma vyprávěče, jenž konkrétní přítomnou situaci postav, která má být zahrána na jevišti, zahrazuje do dalších časových a prostorových souvislostí. Činí z ní složitou událost, ve které se protínají mnohé kontexty a vznikají mnohovrstevnaté podoby různých jevů. Jestli funkci této epiky dobře rozumím, pak je tu proto, aby podnítila tvorbu hereckou. Zřejmě ji má věst k tomu, aby si uvědomila, co vše působí na psychiku té skupinky vojáků, která se ocitla v tichomořské džungli, odřezána od svého zázemí a obklíčena nepřitelem i podivuhodně živou přírodou, jež každou vteřinu čímsi hrozí, zneklidňuje, irituje. Tvůrci dramaturgické úpravy volyňské inscenace se rozhodli tuto epickou část textu jevištně zkonkrétnit — přivedli mezi vojáky postavu dívky, která je vskutku vyprávěčem; říká divákům to, co Smoček napsal ve svých — řekněme to tak pro zjednodušení — rozsáhlých scénických poznámkách. Vypadá to na první pohled, že je to úprava, která jde po duchu textu, cítí jeho epičnost. A nic z ní divákům nezatajuje. Smoček ovšem nenapsal epickou hru, napsal — opět to tak pro zjednodušení nazvěme — „psychologickou modelovou hru“; obraz jednání lidí v jisté krajně vypjaté situaci, v níž se postupně obnažuje celý jejich vnitřní svět. To, co je v textu epické, se nemá

na jevišti nějakou postavou vyprávět, zkonkrétnovat, co říká, ale má se stát součástí obnažování psychiky, má se zahrát jako součást situace oné skupinky vojáků, má se stát motivací jejich jednání. Jestliže se tato povinnost přesune na tu velice půvabnou vyprávěčku, jestliže součástí hry herců zůstane jenom jednáni zobrazující jenom jejich vzájemné vazy, pak se inscenaci čehosi podstatného nedostává. Organizace slovního materiálu v textu jako podnět k jevištní realizaci přestává ve své totalitě fungovat, objevují se opět mezery, jejichž přítomnost je v inscenaci jasně patrná.

Snad je dost zřejmé, co jsem těmito dvěma příklady hronovského interpretačního divadelního jazyka, jak se tváří v tvář dramatickým textům projevil v roce 1988, chtěl ukázat. Vliv postupů a principů tzv. autorského divadla je tu více než průkazný. Dramatický text je chápán jako složka jistým způsobem podřízená záměrům jevištní realizace. Je podnětem k hledání a vyslovování zcela vlastního pojetí, k tvorbě takového výkladu, jenž přesahuje hranice vymezené textem. Znovu opakuji: nic proti tomu; bylo by s podivem, kdyby drama jako literární druh zůstalo takového přístupu ušetřeno, když jinde se už tento vztah k literatuře osvědčil a ukázal velké možnosti, jak využít jiné její druhy pro divadelní zpracování. Ale vskutku nemůžeme zapomenout na to, co už bylo řečeno: že drama je dramatem také proto, že chce být předvedeno na jevišti a že tedy jeho specifická jako druhu tvoří také to, že má jisté kvality, které toto provozování podmiňují. A není možné je odstranit dramaturgickými zásahy a neuvědomit si, co všechno je tímto zásahem do struktury a systému způsobeno.

Možná to vypadá paradoxně, ale je to tak. Jedním z problémů současného interpretačního divadelního jazyka současného amatérského divadla je to, že ve svém nepochybně tvořivém proudu, který citlivě a bezprostředně reaguje na podněty jazyka neinterpretačního, naráží právě na divadelní kvality skutečně dobrého či alespoň slušného dramatického textu. Mohl bych tu nyní uvést řadu velice zajímavých dramaturgických úprav, které při pouhém čtení sibiřovaly neméně zajímavou inscenaci. Ale zůstalo právě jen u tohoto slibu. Záměry byly v inscenaci pouze naznačeny či nedokončeny v půli cesty. Už chyběla schopnost ony kvality textu, které mu zaručovaly jeho divadelnost, nahradit neméně hodnotnými kvalitami příslušejícími pouze a jediné jevištnímu subsystému. Zkrátka a dobře: tento typ amatérského divadla dochází na samu mez interpretace. Její realizační složka se stává stále více závislou na původním, autorském přístupu inscenátorů; text jako pevná opora divadelní kvality přestává fungovat a výsledek je potom takový, jaký jsme viděli na 58. Jiráskově Hronově. Znovu a naposledy zdůrazňuji, že tvořivou snahu tohoto proudu nelze popírat, že má své hluboké opodstatnění jako výraz úsilí učinit divadlo živou záležitostí. Ale naplnit tuto snahu a toto úsilí není jednoduché. Zatím převažují dobré úmysly dramaturgické nad skutečně komplexními činy inscenačními.

JAN CÍSAŘ

O zařazování nezařaditelných

(Něco málo o přesazích a prolínání divadelních žánrů)

Vyznavači a vykonavatelé praktického divelictví, především herci a režiséři, lhostejno zda profesionálové či amatéři, mají vypěstovanou nechuť k teorii i ke kritice. Toto stanovisko bývá „ideově“ zdůvodněno goethovským sloganem, že šedivá je každá teorie a zelený strom života. Vyznavačům a labužníkům zeleně života jde na nervy snaha po systémovosti, přehlednosti, kategorizaci a příznejem, že začasté právem. Ovšem praxe stále sebe opakuje, bezduše kopíruje jednou dosažené, ztrácí mihotavou a mnohotónovou zeleň. Šedne a vadne.

Právě z tohoto mechanického opakování a zešednutí praxe vyplývá odpor k tzv. tradičním formám divadla, pejorativně též nazývaným reprodukcí. Tento odpor pak je jedním z impulsů k hledání nových postupů. Druhým impulsem je skutečnost, že doba se mění, a tudíž i divadlo se musí proměnit, chce-li ji pravdivě vyjádřit a zobrazit. Nic proti tomu. Jenže vyznavači praxe se málo zabývají zkoumáním, co a proč se na době mění. Ne každá změna je podstatná, něco je jen módní povrchní náter, přetření, mimikry, umné zastírání vlastní neměnnosti. Neboť každý systém a struktura usilují svou podstatnou částí o zachování dosaženého stavu z obav, že změna zvrátí vydané pozice. Pokrok nelze předplatit a nedostavuje se automaticky na rozkaz či zbožné přání.

Tolik místo úvodu k následujícím poznámkám.

Není snadné odpovídat na otázky: co je divadlo, co všechno je divadlo, co už divadlo není. Není to snadné ani při zkoumání jeho historického vývoje, ani při posuzování přeprsté palety současného snažení. Z historie víme, že ustálené kategorie: činohra, opera, balet a dále loutkové divadlo, pantomima, kabaret atd. jsou poměrně nedávného data, vzhledem k celkové délce vývoje divadla a nikdy neodpovídaly plně skutečnosti. Otázky žánrů a druhů jsou předmětem složitějšího bádání (genologie) a mají svůj význam například v literární vědě upřesňováním kritérií, předpokladů, hodnotových škál a pod. Metodika zkoumání divadla je lapálie svého druhu a nutno povědět, že divadelní věda se ještě jednoznačně nerozhodla, co to vlastně zkoumá, neřku-li jak. Vynález kamery a mikrofonu a následné hromadné rozšíření záznamu dramatického umění vnesly do celé věci ještě větší zmatení, na něž uměnověda reagovala vytvořením množného čísla a hovoří se už o dramatických uměních. Nejsem si jist, zda jsme tím z louže vyskočili.

Výkonné bojovníky jevištěm pracující, nanejvýš pak amatérské, nemusí toto vše příliš vzrušovat (a také je to nevzrušuje) až do chvíle, kdy je jejich snažení hodnoceno, zařazováno, pojmenováno, nebo vyřazováno a nepojmenováno. V tom okamžiku se rychle začne pracovat s celým arzenálem pojmů a termínů do té doby opovrhlivě odkázaných jen teoretikům a kritikům. A nastane podivný úkaz. Všichni potřebují kategorie, pojmy, měřítka, aby se mohli

dohodnout, neboť ony pojmy a kategorie jsou v jejich ústech elastické a vstřebávají do sebe nebo vymrštují ze sebe nové a nové obsahy; prostě každému znamenají něco jiného. I takovýto happening je svého druhu obrazem doby a nepoužívá se jen ve sporech divadelních, ale vede k závažným důsledkům. Místo aby nové impulsy a iniciativy vedly k úvahám o dalším vývoji, k inspiraci, ke sporu o možnostech, k užitečné analýze — vedou k nevraživosti, popuzenosti, vylučování, z toho pak k pocitům vylučnosti, samospasitelství a sektářství. Ani tyto důsledky neplatí jen pro divadlo.

Je snad užitečné si v této souvislosti připomenout několik notoricky známých, ale přesto ve vzrušení polemiky zapomínaných skutečností. Ne všechno, co je překvapivé a aplaudované, je skutečně nové. Leccos se cyklicky vrací (pak je užitečné vědět odkud a proč), leccos je přivezeno a pracuje s neznalostí širších kontextů, protože masovější orientace po světě i po okolí není silnou stránkou naší kultury. A leccos se objevilo proto, že se to před časem nesmělo. Může vzniknout otázka, zda se dříve potlačené vrací proto, že je naplněno stále obsažným a aktuálním sdělením, nebo jen proto, že už je to povoleno. V okruhu těchto úvah jsou některé jevy přirozené, vyskytují se obecně, jiné jsou specifické pro tuto chvíli a pro český kontext. Uvědomme si, že náš vývoj neprobíhá v nepřetržité návaznosti, ale jeho tok je přerušován a přehrazován vnějšími okolnostmi. To ovlivňuje vývoj a paměť.



Ztráta nebo ochrnutí paměti vede k neustálému objevování objeveného a také ke komplexu, že „my tady objevujeme létání, ale co když jinde ve světě se již dávno létá“. To jsou okolnosti, které vyhrocojí debaty a spory o to, co je potřeba, co je správné. Nemá smysl ubíjet někoho, kdo si teď objevuje principy avantgardy a surrealismu poukazem na nepůvodnost tohoto objevu. Je asi nutno zkoumat, zda je to logické teď, zda je to užitečné pro mladého adresáta, který toho o surrealismu moc neví, a konečně je patrné ze všeho nejužitečnější pokusit se informovat o bílých místech na mapě dějin umění a kultury.

Ještě podstatnější je zkoumat, co v nových divadelních aktivitách je vzor, nová poctivost mládí této doby, co je jen koketerie a dodatečná statečnost a co je špatně, nepřesně odposlechnutý impuls odjinud. Nad ničím z toho se však netřeba pohoršovat. Vzdr patří k mládí, poslušné a nevzdorující mládí je společensky nebezpečnější než rozněvaní mladí muži. Impulsy ze světa jsou přirozeným zdrojem inspirace (dějiny našeho umění jsou jich plny) a znepokojovat může jen útržkovitě, nezasvěceně, nekritické, tedy netvořivé přejímání. Ale hned si musíme uvědomit, jak široký a kvalifikovaný proud informací o světě jsme mladým připravili. Kolik z nich pouštíme na vandr pro zkušenosti tovaryšské a kolik těch impulsů je znehodnoceno tím, že jsou přijímány s lahodnou chutí zakázaného ovoce.

K hledání nových postupů patří i jakási tajemnost, uzavřenost jen pro zasvěcené, sekretářství a černé mše. Nechejme těmto termínům jejich původní význam a nezaklínejme je znamením kladby. Ony samy totiž, zejména jde-li o divadlo, pocítí touhu vyjít na světlo a konfrontovat se. A pak se ukáže, jestli se ve své izolaci zkoncentrovaly k smysluplnému sdělení, nebo se naopak zřetovaly do nekomunikativní uzavřenosti. Nikdy se to nepozná, jestliže jsou bez ochoty porozumět zaháněny zpátky do ulity a vyháněny ze společenství tvořivě hledajících.

A tím se dostávám znovu k problému hodnocení a v našem případě k systému porot, výběru, přehlídek, festivalů. Je zřejmé, že nelze vybudovat systém, který by předvídavě počítal se vším, co tvořivá praxe přinese. To by znamenalo, že instituce jsou tvořivější, talentovanější než aktéři sami. Kupodivu tento nesmysl se v myslích mnoha úředníků zakořenil tak, že jim dovoluje snadno a rychle vynášet neodvolatelné soudy. Myslím, že lze vybudovat systém, který by se snažil zveřejňovat a stále upřesňovat kritéria, který by veřejně pracoval na pravidlech hry. Pro který by bylo podstatné klást si otázky, slyšet otázky, jak je klade praxe, jeviště, a ne být nervózní, že nezná předem odpovědi. V takovém systému by nemuselo docházet ke sporům zda výtvarné, pohybové či jiné divadlo patří pod tu nebo jinou soutěžní porotu, do té či jiné přehlídky a smí být nominováno na ten nebo jiný festival. Líbilo by se mi, kdyby místo těchto kvazi odborných dohadování docházelo k tvrdým hádkám a sporům o to, co jsme to viděli, proč a k čemu.

OTAKAR ROUBÍNEK
FOTO OLDŘICH MALINA

GOZZI Carlo (1720 — 1806), italský dramatik a spisovatel. Byl potomkem zchudlé šlechtické rodiny; z konzervativních pozic potíral divadelní reformy Goldoniho a usiloval o obnovení upadající commedie dell' arte. Zejména se snažil z ní vymýtit obhroublost a laciné vtípkování. Psal hry, kde byly vyznačeny improvizace. Fantazie, vtíp a smysl pro národní tradici mu získaly popularitu. Některé hry se dosud objevují na jevištích, např. *Turandot*, *Láska ke třem pomerančům*, *Král jele-nem*.

GRILLPARZER Franz (1791 — 1872), rakouský básník a dramatik, působil jako oficiální básník vídeňského Burgtheatru. Míval však přesto různé s cenzurou. Velký vliv na formování jeho osobnosti měl J. W. Goethe. První hry psal Grillparzer v duchu romantismu (*Primáti* 1817), později čerpal látku z antiky, kterou obdivoval (Vlny mořské a milostné, *Sapfó*, *trilogie Zlaté rouno*). Úspěšné byly jeho hry fantastické (*Sen jako život*), historické hry *Sláva a pád krále Otakara*, *Li-buše*, *Židovka z Toleda*, *Spor bratrů v ro-dě Habsburků*.

GROTESKA (it. grotta — jeskyně). Grotesco se za renesance říkalo objeveným antickým ornamentům, ve kterých se podivuhodně proplétají rostliny se zvířecími a lidskými postavami. Groteska jako divadelní útvar znamená takové pojednání lyrického nebo tragického námětu, které jej obsahově i formálními prostředky přeručuje do komického, podivného, přehnaného tvaru. Autoři používají grotesky zejména při pokusech zvýraznit společenské rozdíly, nesmyslnost lidského počínání apod. Lidské popudy a vlastnosti jsou přehnané, přeručeny do komického, paradoxního, někdy až otřesného tvaru.

GROUNDLING (angl.), vlastně rybička, pohybující se u dna rybníka či řeky, grundle. V alžbětinském divadle tak nazývali diváky, tísnící se v uličce pod jevištěm a platící nejnížší vstupné. Ostatní publikum se na ně dívalo svrhu.

GUIGNOL, figura lyonského loutkového divadla, vytvořená loutkářem L. Mourguetem (1745 — 1844). Tento umělec zemřel jako téměř stoletý, vykonává dosud svou funkci ředitele divadélka. Původ jména Guignol se odvozuje od lombardského města Chignolo, odkud se lidé hojně stěhovali do Lyonu za práci, ale také od výroku „c'est guignolant“ (to je psina), který prý často Mourguet slýchal od jednoho diváka, obchodníka hedvábím, podle něhož figurku populární loutky vyrobil. Guignol nosí kroj lyonských řemeslníků — hedvábíků z konce 18. stol. a mluví jejich jazykem. Je to dobrotisko, které zbožňuje svou ženu Madelon; jeho protihráčem je Guafon, opilec a špatný přítel.

GUKLOCH (z něm.), nebo také vizír, případně špérklapka, se v divadelní hantýrce říkávalo malému otvoru v divadelní oponě, kterým se lze podívat do hlediště. Zejména před zahájením představení se herci zajímali o to, jaká je návštěvnost, skladba publika atd.

HABIMA (hebr. scéna) je název židovského divadelního souboru, založeného v Moskvě r. 1917, přičleněného pak několik let k MCHATU jako čtvrté studio. Na turné

do USA se soubor r. 1928 rozpadl, část odešla do Palestiny, kde založila židovské divadlo v Tel Avivu.

HAMBURSKÁ DRAMATURGIE je stěžejní teoretické dílo německého dramatika Gottholda Ephraima Lessinga (1729 — 1781), ve kterém r. 1767 vyložil své názory na reformu divadla, oproštěného od feudálně-absolutistických konvencí tzv. théâtre classique a vytvářejícího nový, době odpovídající (měšťanský) sloh.

HANSWURST, jedna z tzv. veselých postav, vzniknuvší v Německu jako obdoba šašovských postav mimu. Poprvé se tento název objevuje r. 1519 ve spise Sebastiana Branta *Narrenschiff* (Loď bláznů). R. 1541 horlí Martin Luther proti figuře Hannse Worstá jakožto tlustého hlupáka. Bylo tehdy zvykem nazývat oblíbené lidové komické figury jménem nějakého pokrmu. Hanswurst byl představitelem drsného, obhroublého humoru, tzv. drastického. R. 1708 přišel do Vídně herec Josef Antonín Stranitzky (1676 — 1726) a dostal povolení k založení vlastního divadla, na kterém vytvořil uměleckou postavu Hanswurst; pravděpodobně cestoval kdysi po Itálii a tam se inspiroval commedii dell' arte. Jeho Hanswurst byl hloupý, ale mazaný sluha, připomínající v mnohém Harlekýna. Pokračovateli Stranitzkého byli např. Gottfried Prehauser (1699 — 1769), Haack, Schuh, Bernardon—Kurz aj. V Německu bojoval proti Hanswurstovi reformátor divadla Gottsched, který r. 1737 dokonce v lipském divadle figuru slavnostně upálil.

HAPPENING (angl. to happen — dít se), obvykle úmyslně demonstrativní chování, vytvářené prostřednictvím artefaktů až k akcím v prostoru, zatahujícím diváka přímo do dění a navozující určitou atmosféru, náladu, zaujetí, požadující, aby se aktivní i pasivní účastník oddal společné emoci.

HARLEKÝN (Arlecchino), postava sluhý commedie dell' arte, protějšek vychytralého sluhý Brighelly, veselý, bezstarostný, naivní mladík, kterého jeho bezelstná povaha přivádí do stálých potíží; přesto neztrácí optimismus. Původně nosil selskou halenu a dlouhé kalhoty, všechno pošíť barevnými záplatami. Na hlavě měl čapku, zdobenou zaječím ocáskem na znamení toho, že je vyjukaný jako zajíc. Ve Francii začal hrát i role milenců. Kostým se přizpůsoboval vkusu publika, až vznikl oděv sešitý z různobarevných kousků látky ve tvaru kosočtverců a trojúhelníků. Na obličej nosil Harlekýn černou masku.

HAUPT — UND STAATSAKTION, německý termín, který se u nás nepoužívá,razil polemicky německý dramatik a teoretik J. CH. Gottsched (1700 — 1766) pro repertoární kusy německých kočovných společností na konci 17. a začátku 18. stol. (Hauptaktion znamenala vážné hry na rozdíl od frašek, Staatsaktion pak historicko-politický námět těchto her). Tyto kusy, typicky německý produkt, byly odvarem z příšerných vražedných historek, odlehčovaných drsnou hanswurstiádou.

HAUPTMANN Gerhart (1862 — 1946), německý básník, romanopisec a dramatik, významný představitel naturalismu. V popředí jeho uměleckého zájmu byly příčiny

rozkladu maloměstské rodiny, bídy jednotlivce a proletariátu, sociální soucit atd. Jako jeden z prvních uvedl na scénu proletářské masy jako hlavní jednající prvek (Tkalcí, 1892, drama pojednávající o povstání slezských tkalců r. 1844). R. 1912 obdržel Nobelovu cenu. Z her vyniká satiricko-kritická hra *Bobří kožich* (1893), *Forman Henschel* (1898), *Před východem slunce*, *Před západem slunce* (o rozpadu měšťácké rodiny), *Potopený zvon* (1896) a *Hanička* (1893). V pozdních letech stául Hauptmann takřka bezradně vůči otřesné skutečnosti moderní kapitalistické společnosti a hledal východisko v antických a starogermánských pověstech.

HEBBEL Friedrich (1813 — 1863), německý dramatik, soustředěný především na hořce pesimistické studie trpícího ženství. Jako teoretik volal po náhradě individuální tragédie tragédií sociální. Z her: *Judita* (1840), *Agnes Bernauerová* (1852), *Gyűv prsten* (1855), *Nibelungové* (1861), *Rubín* (1849) aj.

HELLMANOVÁ Lilian (1905), americká autorka, zaznamenala první úspěch hrou *Lištičky* (1939) a *Podzimní zahrada* (1951). Pokroková autorka byla vyšetřována počátkem 50. let výborem pro neamerickou činnost. Psala realistické, jemně cizelované, politicky angažované hry (*Stráž na Rýnu*, *Pronikavý vítr*). Její nejlepší dramata ukazují složité, zklamané osobnosti, které postupně rozkrývají svou životní prázdnotu a ztracené naděje ve světě, kde není mnoho místa pro důstojný lidský život.

HEREC je osoba, která na jevišti ztělesňuje literární (dramatické) dílo; svým výkonem aktivně zprostředkovává divákoví slovem, pohybem a jednáním ideový obsah interpretovaného díla. Herec ovšem může být sám tvůrčím činitelem (improvizace, komedie dell' arte). Stejně je hercem pantomim, tanečník atd. Původně bylo herectví víceméně náhodnou činností při náboženských obřadech. Mohli bychom případně považovat za prvotní herce samotné kněze, vykonávající obřad (šamany, druidy atd.).

Postupně s vývojem divadla nabývá herectví dnešních forem. Thespis byl první herec, který se proslavil jako sólista, protějšek chóru, jehož zpěv pak víc a víc ustupuje dialogu. Prvními herci starého Řecka byli básníci sami, teprve později se role odštěpily. Ženské úlohy zavedl Frynichos, ale hráli je mladí muži. V Řecku bylo postavení herce čestné a vážené, honorářové poměry byly takřka skvělé. Starý Řím měl jakýsi instinktivní odpor ke všemu uměleckému, byl to národ prozaický, praktický a umění převzal od Řeků, příp. Etrusků, a chápal je stále jako cizí prvek. Nakonec přece jen divadlo došlo oblíbenosti, zejména komedie, herci byli dobře placeni, ale jejich společenské postavení bylo ubohé, herectví bylo považováno za zneuctvující povolání, herec neměl občanská práva, jsa postaven na úrovni prostitutkám a zlodějům. Od císařských dob směly hrát divadlo ženy. Křesťanská církev považovala divadlo za příčinu mravního úpadku a horlivě je potírala, dokud nepřišla na to, jaký vliv může prostřednictvím divadla vykonávat na věřící. Časem se jí však divadlo vymklo z rukou a začalo znova rozkvétat. Hráli je kněží, měšťané a studentští ochotníci, ale už ve

středověku se setkáváme s herci profesionály. Žili ovšem v nejlubším úpadku a ponížení, napřed coby trosky pohanského římského herectva v tlupách kejklířů, pantomimů, hudečů a tanečníků (histriones, joculariores, jongleurs) až po skupiny herců a stálá divadla od 16. stol. Osud herců se lišil podle země, kde vystupovali. V Anglii byli vázeni, v Evropě jim církev upírala pohřeb v posvěcené půdě. Ještě v druhé polovině minulého století platil v Rakousko-Uhersku pro herce tzv. čelední řád. Nicméně herecké umění není pomíjivé, přes všechny ústrky a předsudky se mnoho a mnoho herců zapsalo svými výkony nezapomenutelným dojmem do dějin divadla a kultury vůbec. Uvedme si alespoň několik takových jmen z každého období: antické Recko: Pollukos, Aristodemos, Kallistratos; starý Řím: Laberius, Roscius, Dyonisia (výborná komická herečka); 17. a 18. stol.: Sarrazin, Garrick, Kean, Riccoboni, Carrara; z 19. stol.: Talma, Rachel, Barrymore, Irving, Devrient, Ristoriová, Duseová, Iffland atd. atd. České herectví vzniká až koncem 18. stol., ale bylo po dlouhou dobu v područí divadla německého. Pro nedostatek českých herců a zpěváků hráli a zpívali v té době i v českých hrách herci němečtí. Ještě po otevření českého zemského divadla roku 1862 působili v něm a částečně ještě i v Národním divadle jednotliví umělci, kteří při nedostatku českých škol byli vychováni jazykem německým. To vedlo i k napodobování cizích vzorů. Samostatný rozvoj českého herectví vycházel do r. 1862 z řad herců, kteří se rekrutovali přímo ze středu lidu a přicházeli na jeviště bez nějaké předchozí průpravy. Takoví lidé jako Kaška, Prokop, Krumlovský, Hynková byli prvními zdravými prameny českého dramatického umění. V době Prozatímního divadla kráčeli v jejich stopách herci rázu Mošnova, Šmahova, Frankovského; od r. 1883 se stává Národní divadlo kolébkou vynikajícího českého herectví. Vyrostl tu J. K. Kolár, F. Kolár, Šimanovský, Sklenářová - Malá, Šamberk, Šamberková, Seifert, Mošna, Bittner, Slukov, na které navazují velká jména jako Vojan, Vydra, Deyl, Karen, Kohout, Štěpánek a další.

HEROINA (řec. heros — hrdina), název, kterým se označovaly představitelky velkých tragických, hrdinských, vznešených rolí.

HILAR Karel Hugo (vl. jménem Bakule, 1885 — 1935), český režisér, od r. 1914 ředitel Městského divadla na Vinohradech; proti psychologickému realismu a impresionismu, který byl vůdčí ideou tehdejšího šéfa činohry Národního divadla Jaroslava Kvapila, zastával Hilar linii expresionismu jakožto směru moderního, pokrokového. V r. 1921 převzal funkci dramaturga a režiséra činohry Národního divadla, které svou prací vtiskl osobitý ráz. Provedl řadu experimentů s masovým divadlem, obrovskými jevištními prostory, v nichž nechal herce jednat jako loutky, s buffonádami a komediantskými prvky. Byl velmi přísným a přesným režisérem; věnoval výraznou péči vypracovávání vnitřního obsahu, vyjadřovaného stylizovaným výrazovým prostředkem. Mezi nejslavnější Hilarovy režijní práce patří představení Hamleta, obou dílů Goethova Fausta, Sofoklova Oidipa krále, O'Neillovy hry Smutek sluší Elektře atd.

HILAROTRAGÉDIE nebo též magódie byl ve 4. stol. př. n. l. druh dramatické poezie, jejíž látka a postupy byly převzaty z klasických tragiků jako Aischyla, Sofokla,

Euripida, ale promíseny se scénami z běžného života, prstonárodními anekdotami a žerty, takže vznikl zajímavý pestrý komický obraz ve vážném tragickém rámci. Vznikla v jižní Itálii z tzv. flyáckých frašek. Hilarotragédie se blížila více tragédii, magódie komedii. Vlastním zakladatelem byl Rhintón syrakuský nebo tarenský. Zachovalo se jen několik drobných zlomků.

HISTORICKÉ DRAMA není jen drama, obírající se námětem z minulosti, nýbrž takový divadelní kus, který se na pozadí historických komponentů zabývá problémy, důležitými pro současnost, např. dějinné poslání lidových mas jako aktivní faktor v Schillerově Valdštejnovi.

HISTRION (lat. histrio — herec), označení, které má původ v začátcích římského divadla, kdy byli kol. r. 360 př. n. l. přiváděni do Říma na provádění tzv. Ludi Romani (římské hry) herci z Etrurie (Toskánska). Etrusky se herec nazýval „hister“; pravděpodobně šlo tehdy o primitivní formy tanečního projevu za doprovodu flétny. Později se „histriones“ říkalo všem profesionálním hercům římských tragédií, komedií, pantomim, atellan i mimu. Ve středověku zůstali místo divadla histriones jako tzv. joculariores (kejklíři). Název „histrion“ nabyl přezíravého, posměšného významu, označuje člověka, chovajícího se teatrálně, šaškovsky, přehnaně, nadše-ně.

HOFMAN Vlastislav (1884 — 1964), český scénograf, hledající moderní jevištní výrazivo; nazval svou metodu „konstruktivním realismem“ nebo „realistickým konstruktivismem“. Využíval barev, světla, ploch. Aby realizoval čas jako zvláštní divadelní kvalitu, pracoval s prolínáním i nesourodých prostorů na scéně. Později využil této metody J. Svoboda v polykranu.

HOFMANNSTAHL Hugo von (1874—1929), rakouský básník a dramatik, proslul zejména mystériem Kdokoli (Jedermann), které se pravidelně hraje na salcburském divadelním festivalu. Zpracovával klasické náměty (Elektra, Oidipus a Sfinx aj.). Byl stálým libretistou Richarda Straussa (Růžový kavalír, Elektra, Arabella atd.).

HOLBERG Ludvig (1684 — 1754), dánský spisovatel, filozof a dramatik. Patří k zakladatelům dánského národního dramatu. Inspiroval se lidovým divadlem a velmi dobře kreslil postavy městského a venkovského lidu. Napsal asi 36 charakterových a situačních veselohr a ostrých společenských satir. Někdy bývá nazýván „dánský Molière“. Rada her se dodnes dostává na jeviště: Jeppe z vršku, Konvář politik, Neviditelní, Vznešená ctižádost, Bradýř Melhuba aj.

HONZL Jindřich (1894 — 1953), český režisér, divadelní teoretik a pedagog, patří mezi nejvýznamnější představitele české divadelní avantgardy. Zasáhl umělecky i teoreticky do všech základních vývojových úseků moderního českého divadla, které mu jakožto přesvědčenému marxistovi bylo vždy jedním z prostředků k revoluční přeměně společnosti, k uskutečnění idejí socialistické revoluce. Stal se zakladatelem tzv. Dědrasboru, Dělnického dramatického sboru (1920 — 1922), který se věnoval především scénické sborové recitaci. Během cesty do SSSR se seznámil s prací Tairovou a Mejercholdovou. V r. 1925 se podílel na založení Osvobozeného divadla

v Praze, kde pracoval jako režisér a uplatňoval zde své avantgardní představy, zejména myšlenku tzv. režiséřského divadla, tj. divadla s přísnou jednotnou a individuálně výraznou uměleckou koncepcí, vznikající jako dialektické spojení dokonalé herecké práce s tvorbou režiséra, který prosazuje svou jednotící režiséřskou vůli. Od r. 1929 do r. 1931 byl Honzl činný jako režisér a dramaturg v brněnském Národním divadle, pak se vrátil do Osvobozeného divadla, kde spolupracoval s Voskovcem a Wericchem až do zavření divadla v r. 1938. Po válce byl profesorem na DAMU.

HONORÁŘ (lat. honor — odměna). Dříve dostávali autoři divadelních her (pokud vůbec něco dostávali) peníze za hru od provozovatele her, divadelního ředitele nebo mecenáše. Například v antickém Řecku nenacházíme zpráv o tom, z čeho vlastně dramatičtí básníci žili, pokud nebyli zámožní jako třeba Sofokles, zda z darů nebo sinekur, které jim stát uděloval; možná že jim byla poskytována odměna z veřejných peněz anebo výnos z knižního vydání jejich spisů. Postupem doby se prosadil názor, že autor hry má nárok na tzv. provozovací honorář, čili odměnu za to, že dovoluje, aby jeho dílo bylo scénicky veřejně provozováno před obecníkem a tím bylo pramenem zisku pro provozovatele. V dřívější době býval provozovací honorář vyplácen autorovi jednorázově v jisté pevně stanovené sumě, bez ohledu na to, kolikrát se dílo provozovalo a jaký byl z něho příjem. Konečně se díky úsilí autorských organizací dospělo k řešení, které bylo mezinárodně uzákoněno, že se totiž autorovi vyplácí honorář z každého představení, a to v procentech příjmu divadla neboli tantiémách. U nás je to zásadně 10% z hrubého příjmu divadla za sehraná představení autorova díla.

HORIZONT (obzor) znamená v divadle polokruhové pozadí, které uzavírá jeviště namísto dosavadního prospektu a poskytuje větší iluzi prostoru.

HUGO Victor (1802 — 1885), francouzský básník, romanopisec a dramatik, představitel romantismu. Jako spisovatel se proslavil romány Bídníci, Dělníci moře, Chrám Matky Boží v Paříži, Devadesát tři atd. Jako dramatik výrazně ovlivnil vývoj světového divadla; zahrhl dodržování zákonů tří klasických jednot a ponechal pouze jednotu děje. Žádal, aby divadelní hra ukazovala život komplexně, aby byly zrušeny hranice žánrů, volal po tvůrčí svobodě, přirozenosti, pravdivosti, fantazii. Snažil se o demokratizaci jazyka a ukazoval, že mnohdy stojí prostí lidé morálně výš než dvorská šlechta. Dramata Hernani, Král se baví, Lukrecia Borgia, Marie Tudorovna, Ruy Blas bojovala nejen s francouzskými klasicismem, ale i proti nespravedlivému společenskému systému.

HYPOBOLEUS se nazýval v antickém divadle udavač taktu pro rytmickou recitaci. Stál uprostřed orkesty, obvykle skryt zrakům diváků; měl rovněž za úkol varovat herce, aby se nepřekřikovali.

HYPOKRITÉ (řec. pokrytec, vlastně maskovaný člověk) byl souhrnný název pro agónisty, hlavní tři osoby antického řeckého divadla (protagonista, deuteragonista, tritagonista), které neměly žádné jiné zaměstnání krom herectví a platil je stát.

HYPOSKENION (řec. spodní jeviště) byl prostor pod předscénou; odpovídá dnešním propadlístům.

Situační komedie, fraška

(pokračování)

Česká fraška se v 19. století rozvíjela na podobných základech jako fraška vídeňská a francouzská i pod jejich vlivem. Nejsoustavnějším pěstitelem byl (po V. K. Klicperovi) herec Prozatímního a Národního divadla František Ferdinand Šamberk (1838–1904). Jeho kdysi nadmíru populární celovečerní i jednoaktové komedie (Blázinec v prvním poschodí, Jedenácté přikázání, Palackého třída č. 27) tvoří jakýsi lokálně pražský protějšek k vídeňským fraškám Nestrovým. I ony jsou zabydleny rázovitými figurkami středních i lidových vrstev a postihují jejich malý způsob každodenní existence. Duchem jsou ovšem — proti Nestrově jivlivé a pronikavé ironii — měšťácky bodré a shovívavé.

Další závažnou kapitolu ve vývoji české frašky znamenají hry E. A. Longena (1875–1936). Ty nejlepší vznikly ve 20. letech, kdy Longen pracoval pro Burianovo divadlo (Divadlo Vlasty Buriana). S výjimkou **C. k. polního maršálka** (známého i z filmového zpracování) vrchol představují aktovky (**Ministr a jeho dítě, Dezertér z Volšan, Už mou milou . . .**). Mezi problematickou secesní idylou a dobou Longenovou leží sice jenom čtvrt století, ale zato světová válka. Longenův pohled na vlastní dramatický personál je daleko méně tolerantní, nemilosrdně se mu vysmívá a nic mu nepouští. I když psal Longen své frašky především jako ryčnou zábavu, nezapřel v sobě levicově orientovaného bohéma a bouliváka, který měšťáckým světem hluboce opovrhoval, nezapomínal na svou minulost pokrokového kabaretiéra (spolupracoval s J. Haškem, E. E. Kischem aj.) a zakladatele Revoluční scény (kde byla uvedena mimo jiné první dramatizace Švejka).

Longenovy hry opustily aristokratické a buržoazní salóny a přenesly své dějiště do nižších i nejnižších sfér. Ale i tam, kde figurují reprezentanti vyšších kruhů (politických, vojenských), jsou sníženi autorovým plebejským pohledem, který namísto vznešenosti vidí degeneraci a podvod. Longenova plebejská demokratičnost smazává hranici mezi vysokým a nízkým, mezi společensky privilegiovaným a opovrhovaným. Na váze komediální spravedlnosti klesá buržoazní ministr (**Ministr a jeho dítě**) ještě hloub než opilý ženich nebo šantlovský funebrák z pražské periferie (**Už mou milou . . .**).

Určitá bezohlednost v předvádění lidských vztahů je charakteristická pro frašku vůbec, ale u Longena je vystupňována až k vulgarnosti, k humoru velice krutému a nezdánlivě černému. Ne náhodou zde tak důležitou roli hrají poslední věci člověka. Konvenční ohleduplnost vůči tomu, kdo „už to má za sebou“, je postavena na hlavu v **Dezertéru z Volšan** (1926). Skutečná smrt se ovšem frašce pramálo hodí. Ne snad proto, že by jí byla příliš vážná, ale nedá se rozehrát. Tím vhodnějším námětem je smrt zdánlivá nebo předstíraná, která se — zbavena piety — stává situačním trikem. I „dezertér z Volšan“ pan Balabis

je nebožtík předstírající a divák to od prvního okamžiku dobře ví. Nevědí to však drazí pozůstalí a chovají se podle toho. Vdova se mu vysmívá do obličeje: „Ten osel umřel bez závěti. (. . .) Všechno dědím . . .“ Své matce nabízí „guláš po nebožtíkovi“ (to zní neurvale, ale copak nenosíme kalhoty po dědečkovi?). Tchyně nebožtíkovi vyhrožuje: „Hned bych tě shodila na zem“ — a sluha, někdejší jeho kumpán v pijatice, komentuje situaci snad nej cyničtěji ze všech: „Teď má (vdova — ZH) prachy a ty shniješ jako padavka, ty vole“; když se nebožtíkovo tělo pro stále rostoucí délku nechce vejít do rakve, doporučuje „nohy od kolen uříznout a dát mu je do rukou, aby měl co v hrobě držet“; brání zřizencům zatlouci rakev: „Co kdyby se chtěla milostpaní s pánem rozloučit a chtěla mu dát naposlady přes hubu.“ S nebožtíkem, bytostí tabuizovanou, se zde zachází hůře než s posledním živým. Autorovo traktování látky lze posuzovat jako nemožné, ale není účinným prostředkem ke zveřejnění rodinných tajností? A neskrývají se podobné „city“ pod mnohým smutečním flórem? Longenův černý humor uvolňuje nepřirozené napětí kolem věcí konvencí prohlášených za nedotknutelné, snímá masky a osvobozuje smíchem od přeťárky.

Longen je novátorem i v dramatické technice. Jestliže **Ministr a jeho dítě** je vybudován ještě na konvenčním dějovém půdorysu, v aktovce **Už mou milou . . .** (1926) chybí ústřední komický hrdina nebo spíše se komickým hrdinou stává celá rodina a děj se rozpadá do několika křížících se pásem, z nichž vystupuje posléze do popředí to, co se zdálo pouze okrajovým. Děje se o svatbě a výchozí rozpor je dán tím, že nevěsta si bere „hokynáře se studenýma rukama“ a má ráda šoféra. Soucíná teta chce placící dívce poskytnout poslední útěchu a během celé hry organizuje její intimní setkání na rozloučenou se šoférem. Konflikt, který se nabízí (ženich kontra šofér o nevěstu), se nerealizuje, protože děj je odveden na jinou kolej postavou, která měla být epizodní. Rada Zimerman, který slíbil jít za svědky, se omluvil a poslal za sebe jiného. Náhradník je shodou okolností funebrák, který špatně pochopil své poslání: domnívá se, že byl poslán na funus. Z tohoto hlediska interpretuje vše, co na svatbě vidí. Marně se pídí po mrtvole, kterou podsunuje do různých konverzačních souvislostí a pohoršuje se nad cynismem pozůstalých. Důmyslně nastavované situační nedorozumění je dovršeno konvenčním prostředkem záměny totožnosti, následky jsou však nekonvenční: funebrák připravuje katafalk a při hledání mrtvolky vejde do alkovny, kde čeká nevěsta na svého šoféra. Po chvíli opouští nevěsta místčko intimního rozloučení a když potká šoféra, diví se: „Ty — ty jsi nebyl se mnou v alkovně? (. . .) Kdo to tam tedy byl?“ Z alkovny vystoupí funebrák, nevěsta omdlívá a funebrák vysvětluje: „Já tam hledal tu mrtvolu, co má dneska funus.“ To je pochopitelně aktšlus.

Taková koncovka má ovšem na míle daleko k čarovné moci harmonizujících (třeba často ironicky míněných) secesních happy endů. Situační kombinatorika hraje i u Longena svou důležitou roli, ale jejím cílem není uvést porušený stav věcí do pořádku. Naopak: důmyslnými manévry ná-zorně ukazuje, jak dalece věci v pořádku nejsou.

Zdrsnění posecesní frašky je nespornou a všeobecně platnou skutečností, která však může mít různé motivace. Ve skromnější míře se projevuje i u Feydeauových epigonů (např. Clauda Magniera, autora i u nás známého **Blázeje**, Leona, Oskara a ovšem též scenaristy Louise de Funése), daleko radikálněji pak u autorů, kteří spojují postupy tradiční frašky s postupy absurdního dramatu. (Jeden z otců divadla absurdity Eugène Ionesco cítil k Feydeauovi značné sympatie a využil fraškových fatálních mechanismů ke zcela novým účelům.) Tvorba předčasně zesnulého anglického autora Joe Ortona (1933–1967) obsahuje krásné ukázky toho zdánlivě nelegitimního spojení: černou kriminální komedii, antidetektivku **Kořist** (Loot, 1966) a zejména psychiatrickou frašku **Co viděl komorník** (What the Butler Saw, 1969). Celý příběh se odehrává na jednom místě — v psychiatrické ordinaci soukromé kliniky, kde rozhodující roli hraje zástěna, za níž se různé osoby různého pohlaví z různých důvodů svlékají a odkládají šaty, které se shodou okolností dostávají do rukou nebo na těla jiných osob. Zápletka je tak spleťtá, že se ani nedá srozumitelně vyprávět. Pracuje se s celou řadou záměn totožnosti, při jejichž několikastupňovém objasňování dochází k řadě nedorozumění i šokujících odhalení. Komplikované a mnohokrát mystifikované vztahy mezi psychiatrem dr. Prenticem, jeho manželkou, uchazečkou o místo sekretářky Geraldinou a hotelovým sluhou Nickem se posléze přece jenom rozplétají s parodistickým použitím klasické anagorize (pomocí rozpáleného šperku), aby se rozpory nikoli odstranily, ale vyjevily v celé své komické hrůze. Ve chvíli, kdy situační kolotoč vrcholí a všichni se vzájemně pokládají za blázny, vychází najevo, že Nick a Geraldina jsou dvojčata, které za svobodna znásilněná pí Prenticeová odložila, aby si mohla žít dr. Prenticea, netuší, že oním násilníkem — a tedy jejich otcem — byl právě on. Tato bláznivá odhalení potvrzují bláznivě teorie jiného psychiatra dr. Rancea, který celé dění s odborným zájmem sledoval a další zmatky do něho vnášel: Geraldina byla sváděna vlastním otcem a jeho manželka se vyspala s vlastním synem, který navíc v hotelu zneužil skupinu školních dívek.

Ortonova dramatická technika je důmyslně přesná, ale motivace dramatických vztahů jsou do té míry absurdní, že výsledkem slouží spíše parodii na nezřízený freudismus než hodnověrné, byť nadsazené kritice společenských mravů.

ZDENEK HOŘÍNEK

Poselství z Tasova

„Otáčko, brambor každému říká, že nám dává život. Jako bychom si nedávali života navzájem.“

„Vítám tě, sestro Charpo, ti kdož nerozumějí bolesti mě, myslí, že mluvím jediné k tobě tuto chvíli! Klasy nad tebe se vypínají, ale bez nás nebylo by utěšeného pohledu na stebel a pěkně se nese na hlavách ženů a svědčí nám u polních křížků nad klekátkem.“

Tak charakterizoval JAKUB DEML, od jehož narození uplynulo letos 110 let, ve svých rozhovorech s květinami ve sbírce Moji přátelé místo umělce ve společnosti. Dalo by se tak ale charakterizovat i místo samotného Jakuba Demla v české literatuře.

Jakub Deml, samotář a věčný nespokojenec, byl vždy oficiálně považován za něco okrajového v naší poezii a próze — pohyboval se opravdu mimo hlavní proud české beletrie, přemýšlel a psal si pro sebe a pro své nepočetné spřízněné duše v rodném Tasově. Už v prvních letech našeho století předznamenával však např. zápisky svých snů postupy, které později hojně používali surrealisté. Proto se Deml ani nemusel nechat inspirovat usilováním naší meziválečné avantgardy, naopak její protagonisté sami považovali Jakuba Demla za svého legitimního předchůdce.

Leitmotivem snad všech Demlových prací je láska. Ne láska laciná a povrchní,



Demlovy práce vycházely vesměs ve formě sličených bibliofilii. Jeden ze svých stěžejních textů — Zapomenuté světlo — vydal autor v Tasově v roce 1934 s obálkou Otty Stritzka.

ní, ale láska protřepaná a hluboká, láska ke všemu, láska nazíraná s výšky kosmického vědomí, pojímaná téměř mysticky.

Kapitolou samou o sobě mohla být jeho fantazijská volnost a obraznost a také jeho jazyk — krásný a čistý. Vítězslav Nezval, jeden z jeho velkých ctitelů, napsal o něm mimo jiné v Moderních básnických směrech: „Jakub Deml... jsa velmi chudý, byl štván jednak chudobou, jednak svou fenomenální obrazností z místa na místo, z dobrodružství k dobrodružství a jeho revolta mu umožnila urvat pro sebe to jediné, co mu svět nemohl vzít, jeho obrazotvornost, absolutní svobodu, které využil zázračným způsobem.“

Divadelní hry Jakub Deml sám nikdy nepsal, dramatická vnitřní napětí jeho textů jim však dovoluje využití na scénách v divadlech poezie. Před léty se o scénickou montáž pokusila s úspěchem i pražská Viola. Bylo to v době náhle probuzeného zájmu o zapomínané Demlovo dílo, v době, kdy různá česká nakladatelství vydala v rychlém sledu některé jeho knihy — Moje přátelé, výbor Rodný kraj, Tanec smrti, soubor Miriam a jiné práce. Pak vyšel sborník Tasov v nakladatelství Vyšehrad v roce 1971. A víc už nic. Přitom dílo Jakuba Demla by si zasloužilo zájem rázu trvalejšího a niternějšího.

VLADIMÍR GARDAVSKÝ

Tradice hodná obdivu

Na světě existují země, v nichž vánoční a novoroční čas jako by plynul v přenádherném království Ledové královny. Leč poznal jsem i ty, které se o svých zimách raději nezmiňují ani v prospektech nejlevnějších cestovních kanceláří. V Evropě k nim patří například Řecko, Itálie, ale též Španělsko...

Ulicemi Madridu se dalo ještě jakžtakž toulat. Bylo bezvětří, okolo tří stupňů nad nulou. V Aragonské nížině, oddělené pohorím od moře, však bez přestání přšelo, všechno bylo nasáklé vodou a foukal nepříjemný studený vítr. A právě sem — do Katalánie — jsme byli pozváni zažít pravé španělské vánoce. Nic moc. — Vzdor ortodoxnímu katolicismu venkovského obyvatelstva mají spíše karnevalový charakter, vrcholící oslavou Nového roku oznamovaného zvony městských hodin a venkovských kaplí. Jejich hlahol je nejen úředním návštěm, že jsou Španěle zase o rok starší, ale též pokynem k započetí velkolepých podívaných na nejrůznější veskrze amatérské pouliční vystoupení, mnoho měsíců před příchodem Nového roku nacvičovaná a secvičovaná podle tradičních předloh inovovaných s ohledem na schopnosti účinkujících i mentalitu regionu, v němž se podívaná nabízí.

Kolébku španělského divadla bylo divadlo římské. Nestačilo však ani vyrůst z dupaček, když římská říše zanikla — a vše, co s ní souviselo, i v satelitních zemích po jejím obvodu, zaniklo s ní. Týkalo se to rovněž španělského divadla, znovu oživeného až ve středověku, zejména v souvislosti s náboženskými obřady. Není proto divu, že nejen dramaturgie španělského divadla profesionálního sestávala hlavně z fabulace biblických mýtů. Tak vznikly i vánoční hry zvané Autos el nacimiento, přezívané — byť v modernější stylizaci a interpretaci — dodnes ve vánočním zvykoslovném rituálu.

Španělské novoroční hry jsou však religiózní motivace zcela oproštěny a jejich idea, vyjadřovaná řadou zánrových scén, je zcela světská. Ač nás okouzily na katalánském venkově, příliš se prý nelíší ani v pojetí Gallegů či Basků a jsou de facto stejné v Torenu jako v Menrese, Huelvě nebo Eldě.

Hlavní rekvizitou je Starý rok — figurína ze slámy a hadrů, stojící, sedící, případně již odevzdaně ležící na zápraží venkovských stavení. Jakmile mu čas uplyne a zvony odzvoní, zahajují herci neúprosné soudní řízení. Vypočítávají všechny hříchy, jichž se na konkrétní obci, konkrétním domě, konkrétním rodu i konkrétním člověku dopustil. Vždy jich bývá spousta, takže soudcem nezbude nic jiného, než Starý rok odsoudit k trestu nejvyššímu — to jest ke spálení. Za všobecného veselí a křepčení herců i diváků, že v zemi zase jednou zvítězila spravedlnost, se španělský venkov rozzáří hořícími figurínami. Tímto obrazem však vystoupení provinčních ochotníků nekončí. — Starý rok je mrtev, žije nový, je nutno názorně předvést, jak by měl vypadat, všemi možnými výrazovými prostředky demonstrovat, co od něj lidé chtějí.

V některých španělských vesnicích jsou tato představení pořádána z vlastních „hereckých zdrojů“, do jiných dojíždějí ochotníci hostující, nejčastěji z řad studentů, mezi nimiž nechybějí ani posluchači z nejstarší univerzity ve Valencii.

Zima na španělském venkově není časem vábným. Leč ona úžasná každoroční aktivizace veskrze lidového tyátru, hýřícího prvky grotesky a tragédie, na jehož zimním jevišti každoročně vystoupí až tři milióny amatérských herců, zpěváků, tanečníků a mimů, je tradicí hodnou obdivu.

(nár)

Setkání dramaturgů

[Obrázek z představení Baletní jednotka Křeč na Laguně Varadéro, na němž se autorsky podíleli Michal a Šimon Cabanové spolu s Janem Slovákem].

[Stůl, židle. Otík a Petr Hrubý již sedí]
 PETR HRUBÝ: [po chvíli] ... je zvláštní používat v divadle vlastní světla a díky tomu mít další problémy, je absurdní, když je v divadle nevyhovující světelná aparatura. Copak by tu nebyla možnost koupit nebo nějak sehnat nová světla?
 OTÍK: Jo ... jo, na to bysme se teda měli sejit, že jo ...

PETR HRUBÝ: No, a proč to neudělat teď. Já si právě myslím ...
 OTÍK: No, voni přijdou ... vostatní ... si to řeknem ...

PETR HRUBÝ: Já myslím, že ta světla jsou dost důležitá ...
 [Přichází Olina Kotrbová, Otík ji zdraví. Zapomene na Petra Hrubého. Olina Kotrbová si sedá za stůl, začne hned aktivně listovat ve svých záznamech, s úsměvem pozdraví Petra Hrubého, ten ji úsměv s důvěrou vrátí]

OTÍK: [vzpamatuje se] Co? Který světla?
 PETR HRUBÝ: [v nastalém zmatku] Ta světla, o kterých jsme mluvili ...

JIRINA: Já tak trochu nevím, k čemu tady dneska jako budu platná.
 JARMILA: A máš tu vůbec být?
 JIRINA: No, jako Zdeněk mi nechal vzkaz, abych sem přišla ...

[Jirina a Jarmila si sedají, beze slova přichází Vladimír, sedá si trochu stranou]
 OLINA KOTRBOVÁ: [listuje stále v listech, aniž zvedne hlavu] Ty, Jarmilo, prosím tě, já nevím, jestli si taky četla teď ten poslední oběžník, já, mně ... ten odstavec o té spolupráci těch profesionálních jánevím režisérů, choreografů, výtvarníků atakdale, jestli je ti jasný nebo ... jak se to má platit?

JARMILA: No, počkej, pokud si vzpomínám, já tenhle nový nečetla, ale to je snad ... ééééé, to jsou ti lektori, né?
 OLINA KOTRBOVÁ: No, to je vono. No, já vlastně ... to je, Jirino, tvůj obor, že jo?

JIRINA: Co to — promiň, já tě neposlouchala ... cože?
 JARMILA: No, Olině de o to, jak se platí ty lektorský spolupráce, ale tam je to daný tím, jestli ...

JIRINA: [přerušil ji] Tam jde o to, že jestli ... [Přichází Zdeněk s halasnou omlouvou]
 ZDENĚK: Omluvte mě, byl jsem s rodinou na horách. [Sundává si zimní bundu]
 JARMILA: Počkej, zeptáme se Zdenka.

[Zdeněk se pozdraví zhruba se všemi a otočí se s lišáckým úsměvem na Otíka, starého kamaráda]
 ZDENĚK: Otíku?

[Otík zvedne obočí — nic se neděje]
 ZDENĚK: No, proč jsem si vás sem všechny pozval, sami víte, že ...
 [Zamotá se. Olina Kotrbová to vidí a ujme se slova]

OLINA KOTRBOVÁ: Ehm. Já ... já ... ráda bych vám představila tady Petra Hrubého, který se svou skupinou patří pod nás, že ...
 [Špitání Jarmily a Jiriny, Zdeněk je napomene]
 OLINA KOTRBOVÁ: [pokračuje] ... no, mě položil během našich diskusí, ještě ve staré budově, více takových otázek a námětů ... já jsem mu některé zodpověděla, diskutovali jsme o všem možném, ale na některé problémy se necitím dosti kompetentní ...

ZDENĚK: Jistě jistě ...
 [Petr Hrubý: No, já bych začal vlastně tím základním [Vladimír, až dosud pasivní, začne silně smrkat, a pak se zase stejně rychle uklidní, Petr Hrubý po něm nervózně mrkne — ztratí nit, ostatní to nevzruší] ... bych začal, což je vlastně možnost zkoušet ... že teda není kde. Nebo aspoň ty možnosti, co jsou k dispozici, jsou prakticky minimální. Nejde vlastně jen o ten náš soubor, já jsem jenom využil jaksi seznámení tady s paní Kotrbovou ... ono jde vlastně i o celé materiální zázemí — je fůra nadšení, nápadů, už jsou, už je hotový celý představení a tyhle hmotný záležitosti to vlastně takhle nešťastně všechno brzdi ... takže já jsem si myslil [pauza], jestli by nebylo možné to udělat tak, že ... [Zdeněk si najednou svým tékavým pohledem všimne Jiriny]

ZDENĚK: Jirino, co ty ... co tu děláš?
 JIRINA: No, vždyť jsi mi volal, nechal vzkaz ...
 ZDENĚK: [na Otíka] Otíku? My ... já ... [Otík zlomí v puse tužku a s jemným sakrováním si vybírá trisky z huňatého svetrů. Zdeněk se vzpamatuje a obrátí pozornost na Petra Hrubého]

ZDENĚK: No, my jsme na tom vašem představení viděli, tedy zvlášť v té druhé polovině, že ... [pohledem na Olinu Kotrbovou se ujišťuje, zda není úplně vedle] ... tedy myslím v těch výstupech — tam se najednou dopouštíte ohromných skoků. To jsou ohromné kontrasty ...
 OTÍK: ... rozdíly.
 ZDENĚK: Co?
 OTÍK: No kontrasty ...

ZDENĚK: No takže tam máte takové rozdíly, zee ... tak bych řekl bez upozornění, he [očekává smích — nic se neděje], že ono se jaksi dá odtud potud, že není dost dobře možné přeskakovat z jednoho na druhý jen tak ... já nevím ... jen tak, že? Ne, podívejte, já vám nechci zasahovat do té ... jakési vaší ... práce, ale jsou zde určité možnosti, nevím, jestli se tady děvčata nějak o tom zmiňovala. My máme určitou možnost spolupráce s profesionálními režiséry, dramaturgy apod., že. Víte, já když si třeba vzpomenu ... už jenom, jak nakládáte s hudbou, mluveným a reprodukováným slovem, no ...

PETR HRUBÝ: No, vždyť jde o to, že jo, co už jsem říkal, už dávno ... [Jarmila se najednou ozve souhlasně pokyvujíc hlavou, Petr Hrubý jí vlastně předá slovo]
 JARMILA: Ano, ano, ono se nedá jen tak to postavit na jevišti a čekat jen ...
 ZDENĚK: ... co tu udělá.
 JARMILA: ... jo, co to udělá, děkuju. Všechno se musí jaksí ...

OLINA KOTRBOVÁ: ... prožit.
 JARMILA: ... přesně tak. Prožit. Tam musí dojít k určitému ... s divákem ...
 PETR HRUBÝ: ... kontaktu?
 JARMILA: ... kontaktu, děkuju. To není možné, aby něco vyznělo bez obsahu, jaksí ... [nikdo si nemůže vzpomenu] ... samoučelně.
 [Chvilí je ticho, nikdo neví, jak dál. Otík se na jedinou zvolna probudí]
 OTÍK: Podívejte se, my se vás samozřejmě nebudeme ptát, co tím chcete říci.
 [Nakloní se k Petru Hrubému, jako by chtěl něco říci, pak asi uzná, že to stačí, a vrátí se zpět]
 VLADIMÍR: [zvolna] Já se vás zeptám takhle ...
 Proč to děláš?
 [Podívá se po ostatních, zda i on s touto otázkou souhlasí]
 PETR HRUBÝ: No to je přece absurdní ... že jo.
 OLINA KOTRBOVÁ: [chce mu pomoci] Tady Petr Hrubý je členem zájmové umělecké činnosti.

VŠICHNI: Hmmmmmmmmmmmm [Pauza]

JARMILA: [dokončuje stále svoji myšlenku] Víte, já kdysi viděla takový historický film, s takovými těmi bitvami, ti rytíři tam šermovali, bylo to velice kruté, jak tam do sebe bodali, [otřese se] ale byl to nádherný příběh hrdinství a lásky ...

seděla jsem jako přikovaná — ten příběh byl úžasně vystavený ... proč to říkám, v tom vaším představení je to samé poposedávání, člověk musí dávat pozor, aby mu něco neuteklo ... [Pauza]

PETR HRUBÝ: Já se tady s paní Kotrbovou domluvil, že bych tady mohl promítnout jeden film právě o rytířích, jestli tedy by byl zájem, my jsme jej natočili s naším souborem ...
 OTÍK: Ano — film. Dobrý příklad. To je to, co potřebujete.

JIRINA: Já se teda omlouvám, ale jako já musím jít. Stejně bych vám k tomu všemu řekla jen to, co už všichni znáte ...
 ZDENĚK: Co?

JIRINA: No, přece, jak je to s těmi našimi financemi, situací už snad znáte — tak já běžím.
 ZDENĚK: Jirinko, já ti zítra zavolám — budeš na telefonu?

JIRINA: No, dopoledne jsem ve městě, tak až jako po obědě ...
 ZDENĚK: Pa, pa ... Jirinko. [Malá pauza]
 PETR HRUBÝ: No, nezbude se ... jaký příklad?
 OTÍK: Dobrý příklad — dobrý vzor.
 PETR HRUBÝ: Myslel jsem, že bychom se mohli podívat na ten náš film.

OLINA KOTRBOVÁ: Počkejte, Petře, nebraňte se tomu tak, alespoň byste se poučil, vyvaroval se dalších chyb ...
 VŠICHNI: Hmmmmmmmmmmmm. [Malá pauza]
 OTÍK: Nebudeme to dále zdržovat, jde o film Otabara Bábry Amos Komediant ... taky jsou tam rytíři.

PETR HRUBÝ: Aha.
 ZDENĚK: Od Otabara? To je skvělé. Ty jeho nápady, dialogy, dramaturgie ... [Pochvalně] Otíku, to jsi mi udělal radost. [Vymění si s Otíkem zamilovaný pohled]
 PETR HRUBÝ: [Vzrušeně] Nezbude se, snad by mělo větší význam pustit náš film.

OTÍK: Snad už jsme to probrali.
 OLINA KOTRBOVÁ: Petře, nechte si pomoci ...
 OTÍK: Dobrý příklad, dobrý vzor.
 PETR HRUBÝ: [Zoufale] Já ten film viděl.

ZDENĚK: My si ten váš film dovedeme totiž představit — už z toho vašeho představení ...
 OTÍK: Přesně ... ty vaše změny, rozdíly, přeskakování z jednoho do druhého, ten váš zmatek. Žádný zákon, žádný záměr.

PETR HRUBÝ: Ale přece ... náš film ... naše představení ... jako v životě: jednou je to tak, podruhé jinak. Co se jednomu jeví jako veselé, druhému přijde smutné.

OTÍK: No, to snad ne — jednou veselé, jednou smutné? [Vstane] Tady musí být nějaký názor, ne.
 [Petr Hrubý se chce ještě bránit; vstane a svalí se na zem]
 OLINA KOTRBOVÁ: Petře, nebraňte se tomu tak ...
 OTÍK: Rozumíte, to se nedá, to má své zákony, to je zmatek, jistě i zmatek může být záměrem, ale musí to být jasný zmatek, eé, tedy záměr. Co jsem tím chtěl sakra říci ... ještě nám řekněte, že máte někde zakopaný poklad.

PETR HRUBÝ: [vymáčkne ze sebe v poslední křeči na podlaže] Poklad je zakopan u laguny Vara ... [A umře]
 ZDENĚK: Teď pusťte ten náš film, vid', Otíku? [Světlo, stmívání]
 OTÍK: To víš, že ano, Zdeněčku ... [Tmá]

amatérská scéna

ROČNÍK 25

(OCHOTNICKÉ DIVADLO,
 ROČNÍK XXXIV)

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelském Panorama, 120 72 Praha 2, Hálkova 1. Vedoucí redaktor Tomáš Cach. Redaktor Ivo Markvart. Grafická úprava Ottilie Strnadová. Redakční rada Ivan Bednář, Jan Cisař (předseda), Jarmila Černíková, Zdeněk Hořínek, Karel Jiráček, Vladimír Just, Milan Kyška, Lenka Láznovská, Ladislav Lhota, Eva Machková, Jaroslav Šindelář, Vítězslava Šrámková. ADRESA REDAKCE: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23, telefon 78 14 82 3. Tiskne: Tisk, knižní výroba, n. p. Brno, závod 5, provoz 53, Vyškov, Komenského náměstí 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS-ÚED Praha, závd. 01, adm. výroby tisku, Kovpakova 26, 160 00 Praha 6. Návštěvní dny — středa 7–18 hod., pátek 7–13 hod., PNS-ÚED Praha — závod 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno, PNS-ÚED Praha — 03, Kubánská 139, 708 72 Ostrava-Poruba. Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku. Kalkova 19, 160 00 Praha 6. Nevýžádané příspěvky redakce nevrací. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Roční předplatné 48 Kčs.

Číslo 12 1988, redakčně uzavřeno v říjnu 1988.

© PANORAMA, Praha 1988

46 027

XXXIV. HVIEZDOSLAVŮV KUBÍN

Na snímcích Filipa Lašuta přinášíme portréty vítězů jednotlivých kategorií.



1. Roman Šantúr z Komárna – IV. kat. (přednes poezie):
J. Šimon – Púštný vták
2. Lugia Kolláriková z Bratislavy – IV. kat. (přednes prózy):
W. Allen – Zvitky
3. Jana Skořepová z Bratislavy – IV. kat. (přednes prózy):
I. Ōstereichová – prostý príbeh bez nároku na dôležitosť
4. Zora Kvasnicová z Trenčína – V. kat. (přednes poezie):
A. Ginsberg – Kadiš za Naomi Ginsbergovou
5. Ľubica Stuhlová z Levic – V. kat. (přednes prózy):
D. Mitana – Prievan

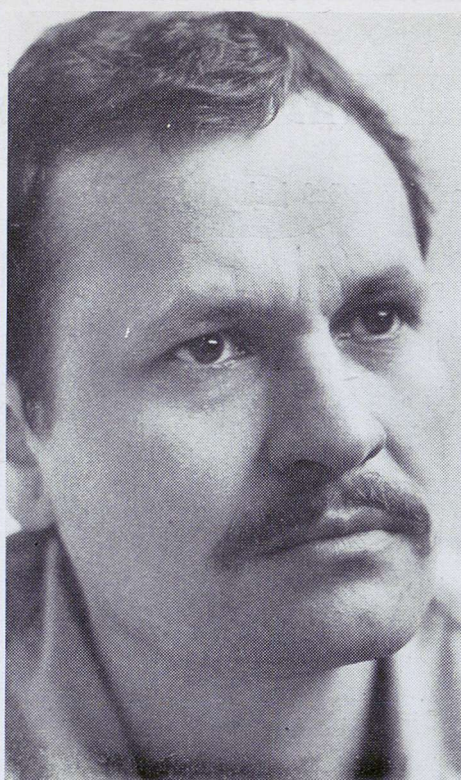
1	2
3	4



Miroslava Krobota

Pro poslední interview celoročního cyklu, který se objevoval na této straně Amatérské scény, jsem zvolila divadelníka – praktika nad jiné povolaného.

Miroslav Krobot ● Režisér Realistického divadla Zdeňka Nejedlého ● Člen porot přehlídek a festivalů amatérských divadelních souborů ● Hostující režisér Národního divadla



že tyto zájmy byly přamálo specifické. Vznikla z toho pubertácká frajeřina, snad i možnost vyjádřit svůj názor, svůj postoj k životu divadlem. Na JAMU do Brna jsem se přihlásil vlastně na truc rodičům. O režii jsem měl tehdy jen matné představy. Takže pravá škola nastala vlastně až po škole; učednická léta jsem prožil v Chebu. Dodnes mám na tamní prostředí v divadle, jeho atmosféru, lidi vděčně vzpomínky.

Jaký je váš názor na práci profesionálního režiséra v amatérském divadle?

Nevěřím na metodické vedení, na diktát jak co dělat. Uznávám jen spolupráci v pravém slova smyslu. Myslím tím možnost využít toho, co si amatéři myslí, co cítí — jakési rozplynutí se do souboru. Často se totiž stane, že osobnost režiséra „vystoupí“ do popředí, potře individualitu souboru a tím věci ještě uškodí. Myslím, že je dobré pomoci názory zformulovat, pojmenovat, vyjádřit to, co soubor hledá a co by sám nedokázal vytvořit. A to se hned pozná, jestli ta profesionální pomoc byla poctivá nebo jen „hraná“. Účelové ochotnictví prostě nesnáším. Naopak znám několik velice dobrých souborů — třeba vodňanskou Šupinu, na níž si cením vysoké inscenační úroveň a vnitřní pravdy, která v souboru existuje a již se nikdo nezpronevňuje.

S jakým záměrem jste zakomponoval do inscenace Merlina Léblovu amatérskou skupinu Jak se vám jelo?

Jejich představení znamenají pro mě něco, co nedovedu přesně definovat, ale vyznačuje z nich síla a imaginace. Jsou mi blízká, odhalují pohled nejmladší generace. Musím konstatovat, že naše spolupráce je užitečná vzájemně. Jejich podíl na představení je zcela svébytný — mají možnost sebevypovědi, ale zároveň tvoří s inscenací jeden celek.

Jakou jste jim nechal volnost?

Jen do jisté míry. Dohoda na tématu byla rámcová. Jednu scénu vytvořili samostatně. Chci tady ale zdůraznit, že to není pouhá stafáž. Jejich i naše divadelnost stojí vedle sebe. A navíc P. Lébl studuje režii — takže o ryze amatérskou práci nejde.

Čím jsou pro vás přehlídky amatérských divadelních souborů, jichž se zúčastňujete jako člen poroty nebo lektor v diskusních klubech?

Jsou pro mě inspirací. Jak už jsem se zmínil, některých amatérských souborů si velice vážím (např. Jak se vám jelo, Šupina, soubor z České Lípy). Protože je člověk dnes obklopen spoustou falešných pravd, rád pocítím svěžest přirozené vnitřní pravdy, která se v těchto souborech dá objevit. Nemluví však o kvalitě provedení, to je jiná věc; pro publikum amatérských scén ani pro ně samé to není to nejpodstatnější.

Budoucnost amatérského divadla vidím pozitivně. Záleží však na spontánní vůli chtít něco uskutečnit, něco vzájemně sdělovat, předávat. Mám pocit, že v amatérském divadle je potřeba živé humanitní komunikace mezi lidmi. A k tomuto způsobu budou lidé čím dál víc tihnout a budou po tom určitě toužit. Není to pouze věc naší země, ale myslím si, že v celém světě dnes amatérské divadlo začíná prožívat svoji renesanci.

MARKÉTA ČANKOVÁ

optimismu posílení diváků i těch, kdo se na inscenaci podílejí. Můj osobní pocit je režijní tajemství, impuls, který rozhodně stojí za to rozvíjet. Jsem přesvědčen, že pokud zůstane člověk nevypočitatelný, je nadějný.

Neměl jste obavy o srozumitelnost představení pro diváky?

Je pravda, že inscenace trvá skoro čtyři hodiny. Byl jsem skutečně zpočátku na rozpacích, jestli vydrží jejich pozornost, jestli v nich bude taková hloubka... Představení má však pověst a vyprodané reprízy svědčí o jeho sdělnosti a snad plní i úkol jisté posilující terapie... Lidé nemusí racionálně luštit příčinnou cestou příběh, ale někde uvnitř vytuší opravdovost a tím dojde k dokonalejšímu souznění.

V historické budově Národního divadla režirujete Gorkého Vassu, na Nové scéně Celestinu F. de Rojas. Co vám přináší práce s naší první scénou?

Především setkání a spolupráci s řadou zajímavých herců — např. Blankou Bohdanovou, ale i nejmladšími jako Barborou Hrzánovou, Lukášem Hlavicou.

Co chystáte do budoucna na scéně RDZN a v Národním?

V Realistickém připravujeme Voltairova Candida pod názvem Voltaire aneb optimismus — o zkoumání perspektiv. V historické budově ND budu realizovat v příští sezóně Ze života hmyzu bratří Čapků.

Kde se dá ve vašem curriculum vitae zastopovat zápal pro divadlo?

Na gymnáziu, kde jsem v amatérské skupině hrál s mladickou bujarostí študáky a kantory podle Žáka, pokoušel se o Voskovce a Wericha, různě muzicíroval, chodil „na čaje“, jezdil na hory — vidíte; nebylo to nic závazného, musím přiznat,

Nesporným mimořádně úspěšným činem v poslední době v Realistickém divadle je vaše režijní práce na inscenaci Merlin aneb Pustá zem německého dramatika Tankreda Dorsta. Proč jste si vybral právě tuto látku?

Tento epos na pomezí literatury a dramatu zaujal mne i dramaturga Michala Láznovského. Cítili jsme zde pokus o obnovu evropské sounáležitosti. Legendy a mýty vznikaly a šířily se celou Evropou a právě v tomto představení se uskutečňuje konfrontace prapočátků dějin Evropy se současností. Autor předkládá jednu velkou lidskou utopii nahlíženou z mnoha stran. Záměrně leckde vulgarizuje, střídá ironii s hlubokou psychologickou sondou. Básnická imprese se mění v racionální filozofickou úvahu a naopak. To vše je velmi přesným obrazem stavu myšlení současného světa. Pro nás je přímo dobrodružstvím tento materiál převádět do jevištního jazyka. Ve své práci se chci vyhnout tématům, která všichni dobře znají a která se neustále v malých obměnách opakuji. Dalším důvodem k tomuto výběru je přitažlivost věcí zahalených tajemstvím — vnitřní svět člověka, způsob lidského soužití...

Jste spokojen s konečnou podobou?

Zkoušeli jsme jen devět týdnů, což je málo na tak velký projekt. Řekl bych, že jsme se někde původního záměru dotkli, někde jsme zůstali na půli cesty.

Které představení na domácí scéně Vám udělalo největší radost?

Je to právě Merlin. Jsou zde odkryty možnosti, které neumím dnes ještě formulovat, což snad ani není na škodu. Vážím si totiž určité intuitivnosti, se kterou se tu setkávám. I když se hraje o věcech negativních, nechybí zde, doufám, jakýsi vnitřní jas. Dorst naznačuje začátek jakési cesty, který by měl přinést bez planého