

AMATÉRSKÁ SCÉNA

1. 1991 • 6 Kčs

Ludmila Petruševská hovoří
s našimi novináři

Vesnické soubory se opět sešly
ve Vysokém nad Jizerou

Hovoříme s redaktorem
švédského časopisu
pro amatérské divadlo



Představujeme Národní divadlo
tentokrát amatérsky

Experimentální a radikální
umění ze San Franciska

Přečtěte si hercovu cestu
Michaila Čechova



ONDŘEJ MRÁZEK PO SVÉM „COME BACKU“ Z USA
SE SVÝM KOLEGOU ONDŘEJEM HÖPPNEREM
A PŘÁTELI ZASE BAVÍ LIDI.
SLUŠNĚ ZNĚJÍCÍ BAND, SLOVNÍ EKVILIBRIKA
A NENUCENÁ KOMUNIKACE S DIVÁKY
PŮSOBÍ I NA CIZINCE,
KTERÍ NEUMÍ ČESKY,
JAK JSEM MĚL MOŽNOST POZOROVAT
V ŘEZNICKÉ. TEXT A FOTO GÜNTER BARTOŠ

NA TITULU SNÍMKY Z AKCE PEOPLE TO PEOPLE;
DIVADLO SNŮ (TEATER SNÓW) Z POLSKA
FOTOGRAFOVAL GÜNTER BARTOŠ



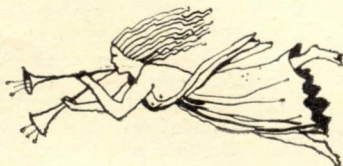
PRVNÍ TISKOVKA s novým ministrem

4. ŘÍJNA POŘÁDAL PAN MINISTR KULTURY Milan Uhde tiskovou konferenci. Označil ji za první ze série, na níž bude novináře pravidelně informovat o opatřeních, která jeho ministerstvo chystá. Tentokrát se věnoval především situaci v Národním divadle, sporům mezi Laternou magikou a Divadlem za branou II, existenci a perspektivám dvou pražských oper, situací na knižním trhu a budoucí ediční a nakladatelské politice i podpoře mladých začínajících autorů v souvislosti s novou nadací Ivana Blatného, na níž se podílí ministerstvo kultury s agenturou Dilia. Stranou nezůstaly ani problémy kolem oblasti památkové péče.

Čtenáře Amatérské scény může zajímat názor pana ministra na Zákon o kultuře. Přirovnal ho ke střeše, která se začala po listopadu honem stavět, aby dovnitř nepršelo, aniž se pamatovalo na základy. Znění návrhu tohoto zákona, který mu byl předložen, považoval za nedostačující, plné vágních formulací, jež ničemu neposlouží. Řešení vidí v jednotlivých zákonech — divadelním, zákonu o knihovnách apod.

Na mou otázku, jaký je budoucí vztah ministerstva k podpoře amatérské oblasti a jaké představy má o nástupnické organizaci právě likvidovaného ÚKVČ, odpověděl v tom smyslu, že nepovažuje za vhodné podporovat spousty parazitů, kteří se přizívají na chuti ochotníků tvořit. Užil příměru o metodických pro měření teploty vzduchu, kterým se podařilo vzbudit dojem, že kýžená teplota vzduchu je jejich zásluhou. Tyto ironické poznámky však nebyly adresovány samotné myšlenice ústavu, spíše jednomo aspektu minulé praxe. Vyjádřil podporu určité podobě ústavu jako centru poradenské a průzkumové činnosti, přičemž zdůraznil, že velmi záleží na tom, kdo ústav povede, a jak ho dokáže orientovat v nových podmínkách. Sdělil, že peníze na amatérskou činnost ministerstvo má a vždy je bude mít. Pomáhat ovšem bude jen těm, kdo si pomáhají sami; ne těm, kdo se ještě dříve, než začnou vyvíjet činnost, ptají, co za to. Vzpomněl letošního Hronova a zážitku z představení "pického souboru. „Úplně jsem pookřál“, řekl. „Takové soubory, které s chutí hrají, číší z nich radost z práce a z pocitu sounáležitosti, vždycky od ministerstva peníze dostanou. Nemohou však spoléhat na obrovskou štědrost. Amatérské umění už nebude výkladní skříň socialismu. Je něco snilého v tom státě dánském“, pravil pan ministr, „když už se i amatéři ptají na peníze a hrozí, že přestanou hrát, neproplatíme-li jim lístek na tramvaj. Takové přemlouvání nebudeme.“

— rol —
Stanovisko redakce: Možná se někomu budou formulace pana ministra zdát tvrdé. Během tiskové konference několikrát upozornil, že je zvyklý hovořit v příměrech a často záměrně přehánět, aby svá tvrzení uvedl do širších souvislostí i v krátkém čase, který má k dispozici. Připouštím, že takový způsob může leckoho popudit a on začne psát dopisy, jako to ihned učinilo Národní divadlo. Psát jistě může, máme demokracii, a proč bychom nemohli dát průchod svému úžasu nad přechodem od navyklé ministerské šedi k pregnantně vyjádřenému názoru. Přesto si myslím, že právě lidé od divadla by měli nejlépe porozumět řeči metaforické a v jejím duchu se snažit dopracovat i druhého a třetího plánu.



OBSAH

2 TAM NA HORÁCH

(XXI. národní přehlídka vesnických divadelních souborů ve Vysokém nad Jizerou)

Alena Exnarová

4 V BÁSNÍ HLEDÁM SÁM SEBE

(36. Hvězdoslavův Kubín) Vítězslava Šrámková

6 TEATER FORUM

Eva Rolečková

7 KAROLINKA PO ŠESTÉ

Alexandr Rychecký

8 EXPERIMENTÁLNÍ A RADIKÁLNÍ UMĚNÍ

ZE SAN FRANCISKA Vladimír Gardavský

9 EVROPSKÝ KULTURNÍ KLUB A TROCHA ROZPAKŮ

10 JÁ TOHO VÍM VÍC

(Ludmila Petruševská na semináři v Praze)

Eva Rolečková

ZASTAVENÍ

(Šedesátý — a co dál...?)

Jan Císař

11 KLASIK PRO TENTO ČAS

Alena Urbanová

14 DVEŘE DOKOŘÁN

(Dramatizace 1)

Eva Machková

16 STD

17 K DRAMATURGII DIVADLA POEZIE (11)

(Doplňk k čítance 4)

Jiří Brix

20 2. REŽISÉRSKÁ ŠKOLA KONČÍ

Jiří Svoboda

POMOZ SI, ČLOVĚČE...

21 PRO ZMĚNU TROCHU O DISKU MŮŽETE SI PŘEČÍST

22 FURIANTI NA PODLUŽÍ

Vít Závodský

23 MICHAEL ČECHOV — HERCOVA CESTA AMATÉRSKÁ AKCE V ND

24 JAN KRISTOFORI

SRDCE SVĚTA

Eva Rolečková

AMATÉRSKÁ SCÉNA

1. 1991 • 6 Kčs

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu

ROČNÍK 28 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 37)

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

Vedoucí redaktorka EVA ROLEČKOVÁ

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

Tiskne Print, s. p., Brno, závod 5, provoz 53, Kostelní 1, 683 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS-ÚED Praha, závod 01 — AOT, Kafkova 19, 160 00 Praha 6, PNS-ÚED Praha, závod 02, Obránců míru 2, 656 04 Brno, PNS-ÚED Praha, závod 03, Gottwaldova 204, 709 90 Ostrava 9. Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku, Kovpakova 26, 160 00 Praha 6. Návštěvní dny: středa 7.00–15.00 hod. — pátek 7.00–13.00 hod. Cena jednotlivého výtisku 6 Kčs, roční předplatné 72 Kčs.

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací

Toto číslo bylo odevzdáno do tisku 5. 11. 1990

© MINISTERSTVO KULTURY ČR, Praha 1991

46 027

XXI. NÁRODNÍ PŘEHLÍDKA

vesnických divadelních souborů ve Vysokém nad Jizerou byla poznamenána jistou euforií nad tím, že se jí i přes řadu problémů, především finančních (původní vyhlášovatel Svaz družstevních rolníků neuznal za vhodné se ani omluvit), podařilo uspořádat, především díky nezměrné péči lidstější a ještě srdečnější než v letech minulých. Pociť volnosti a pohody, snaha o vzájemné porozumění prostupovaly celou přehlídkou. Projevovalo se to při vyprodaných představeních (která oprávněnost existence přehlídky z hlediska diváků jen dotvrdila), při rozhovorech souboru s porotou a ostatními účastníky seminářů, v kursu praktické režie, při řadě doplňkových akcí, na jejichž části se podílel před deseti lety na vysoké přehlídce založený spolek přátel přehlídky zvaný Vobskočák. Mohli jsme absolvovat dva koncerty v kostele, divadlo jednoho herce Nejsem svůj pes v podání Dušana Zakopala, představení Vobskočáku složené z inscenování záznamu z parlamentu roku 1919 napsaného Eduardem Bassem (jak současné!) a z pořadu jarmarečních písní připraveného karlovarským souborem. Mohli jsme společně s kursem praktické režie sledovat videoprojekce zajímavých divadelních inscenací, mohli jsme se zúčastnit besedy s herečkou Marií Rosůlkovou, která i přes zdravotní potíže obětavě přijela.

Přesto, (nebo právě proto) bylo všechno jaksi lidstější a ještě srdečnější než v letech minulých. Pociť volnosti a pohody, snaha o vzájemné porozumění prostupovaly celou přehlídkou. Projevovalo se to při vyprodaných představeních (která oprávněnost existence přehlídky z hlediska diváků jen dotvrdila), při rozhovorech souboru s porotou a ostatními účastníky seminářů, v kursu praktické režie, při řadě doplňkových akcí, na jejichž části se podílel před deseti lety na vysoké přehlídce založený spolek přátel přehlídky zvaný Vobskočák. Mohli jsme absolvovat dva koncerty v kostele, divadlo jednoho herce Nejsem svůj pes v podání Dušana Zakopala, představení Vobskočáku složené z inscenování záznamu z parlamentu roku 1919 napsaného Eduardem Bassem (jak současné!) a z pořadu jarmarečních písní připraveného karlovarským souborem. Mohli jsme společně s kursem praktické režie sledovat videoprojekce zajímavých divadelních inscenací, mohli jsme se zúčastnit besedy s herečkou Marií Rosůlkovou, která i přes zdravotní potíže obětavě přijela.

V tomto kontextu bych si jako malou odbočku dovolila zmínku o jediném černém bodu letošní přehlídky. Hned v den zahájení, v neděli, měla se konat beseda s herečkou Jiřinou Bohdalovou. Slíbila, že ji udělá zdarma, nicméně jako přátelské gesto jí pracovníci ONV v Semilech přislíbili postavit plot okolo její chalupy u Semil. V neděli pět minut před začátkem besedy se herečka ještě neobjevila; na telefonický dotaz odpověděla, že plot dosud nestojí, takže nepřijede; skutečnost, že ji v sále čeká 300 lidí, ji prý nezajímá. Žádný jiný profesionální umělec, který kdy besedu při přehlídce slíbil, se podobným způsobem nezachoval — a ne-

bylo jich právě málo. Zdá se mi, že toto jednání není třeba dále komentovat. Raději se vraťme k příjemnějším zážitkům.

Atmosféra a pestrost přehlídkového dění byla v poslední řadě umocněna kvalitami více než poloviny divadelních představení — a to kvalitami poměrně výjimečnými nejen v kontextu divadla vesnického, ale amatérského divadla vůbec. O které inscenace šlo?

O inscenaci hry Dale Wassermana Kde kukačka hnízdo má

TAM NA HORÁCH

v provedení divadelního souboru DK Krupka a JZD Žalany. Tato kvalitní předloha, napsaná podle románu K. Keseye, není inscenačně nikterak snadná, ale režisérce J. Urbanové se zdařilo základní myšlenky o svobodě a nesvobodě, o snaze lidí odindividualizovat a vytvořit z nich beztvarou masu, zprostředkovat divákovi. Šťastně typově obsadila herce a většinu situací i celek vystavěla tak, aby vše základní a potřebné fungovalo. Navíc dvě hlavní postavy — sestra Ratchedová a McMurphy (I. Olšáková a F. Rýsl) byly herecky plasticky a bohatě ztvárněny. Inscenace měla rytmus a spád a byla schopna poskytnout vnímavému divákovi silný emotivní zážitek.

Druhým vrcholem přehlídky (v pořadí uvedení vlastně prvním, neboť šlo o úvodní představení přehlídky) byla inscenace Goldoniho Poprasku na laguně, nastudovaná divadelním souborem Duha z Polné. Vyhnula se problematice české inscenační tradice Goldoniho, spočívající vesměs v nápodobě ukřiveného rádobyitalského temperamentu. Našla klíč, který se dařilo dost důsledně naplňovat. Herci se pohybují v oblasti lehké nadsázky, s gusem odehrávají jednotlivé vtipy, gagy, situace a v některých (nejlepších) případech i figury (A. Zástěra jako Fortunato, P. Vaněk v dvojroli vyšetřujícího a poslíčka). Výborná je práce s hudbou (B. Žilka), která od počátku naznačuje úhel pohledu, onen mírně ironický nadhled, s nímž je předloha prezentována. Kontakt s divákem byl maximální, aniž by kdekoliv byla překročena jeho předem daná míra.

Další dvě špičkové inscenace byly nesoutěžní, soubory vystoupily jako hosté přehlídky. Tylovo divadlo z Ořechova zů-

stalo věrné své specifické poetice také v inscenaci Kovalčukovy hry Ondráš v úpravě a režii V. Pešky. Opět jsme mohli ocenit múzičnost souboru, jeho smysl pro rytmus, pro gag, jeho viditelnou disciplinovanost a důvěru v režiséra a plně herecké nasazení. I tentokrát posloužila Peškovi literární předloha jako záminka ke hře, k sestavení podívané z prvků, jejichž inspiraci nacházíme v lidovém divadle. Tyto prvky jsou pak řazeny do nové zajímavé divadelní konvence, která po formální stránce výborně funguje, nicméně o jasném sdělení tématu by se přece jen dalo polemizovat. Chybí totiž trochu větší prostor pro lidský rozměr demýtizované postavy Ondráše. Proto si obtížněji uvědomujeme, že nejde jen „o srandu“, ale i o něco hlubšího.

Na závěr přehlídky vystoupil divadelní soubor OB Klapý, který je známý zajímavou dramaturgií (připomeňme Tetterovu Zeď a Radzinského Divadlo za časů Nerona a Seneky). Také text maďarského autora M. Hubaye Vrháči nožů nespátí k běžné u nás inscenovaným předlohám. Proměnlivost a plastičnost mezilidských vztahů ve vyostřené situaci rozpadajícího se dlouholetého manželství je umocněna hereckým koncertem K. Kaspera (Imre) a L. Štěpánové (Dora) a jejich promyšleným a důsledným režijním vedením (L. Valeš). Snad jen samotný závěr inscenace, v němž se ozve výstřel, vnesl do řad diváků trochu zmatku a nebylo vždy jasno v tom, že konec je otevřený. Nicméně hluboký emotivní zážitek tato nejasnost nemohla zkalit.

Další tři inscenace, s nimiž jsme se na přehlídce setkali, byly reprezentanty tzv. zábavného divadla, jehož linie ve Vysokém převažovala, tak jako se stává dominantní v současném repertoáru amatérských i profesionálních divadel, která se snaží udržet si zájem a přízeň publika.

Šamberkův a Hašlerův Podskalák v provedení divadelního souboru K. J. Erben z Žebráku, byl evidentně inscenován především kvůli Hašlerovým písničkám, jež v nástrojové části byly provedeny na velmi dobré úrovni a jež byly zpívány s nespornou chutí. Nicméně s ostatním si soubor příliš hlavu nelámá, takže se inscenace nevyhnula řadě elementárních nedostatků.

Divadelní soubor Jana Honsy SKP Karolinka se představil s inscenací „valašské fašankové komedie s písničkami“ Marie Kubátové Jak sa chodí do světa za šťastím a jak sa vandruje ze světa dom. Zdálo by se, že předloha, byť nepříliš kvalitní, umožní souboru to, co je mu vlastní: jeho tíhnutí k valašskému folklóru, evidentní radost

ze zpěvu, která je navíc umocňována výbornou kvalitou cimbalové muziky Portáš. Plytký příběh o sváru mužského a ženského elementu zde dostal jakoby jistou šanci jeho zařazením do fašankového průvodu, nicméně Karolinka uchopila nabízenou šanci jen velmi nedůsledně. Celek působí chaoticky, nереžirovaně. Zajímavý výkon odvedla M. Orságová v postavě Jožiny.

Tak jako soubor z Polné i soubor Žlutičan při JZD Pšov a DK Žlutice sáhl po jedné z

Goldoniho her, po Treperendách. Text výrazně upravil a snažil se vše směřovat k jednoduchosti, k principům tzv. chudého divadla. Tato jednoduchost však soustřeďuje pozornost na herce a zvyšuje nároky na jejich schopnosti a dovednosti. A přitom dostatečně výrazné herectví právě v této inscenaci chybělo. Působila proto poměrně šedivě a nudně.

Co ovšem letošní vysoká přehlídka potvrdila, byla důležitost existence poroty a možnost o všech představeních po-

DS
ŽLUTIČAN
C. GOLDONI:
TREPERENDY
FOTO
PAVEL ŠTOLL



drobně pohovořit (tedy možnost, která tolik chyběla na letošním Jiráskově Hronově). A hovořilo se nejen o jednotlivých představeních, ale i o obecnějších problémech, přičemž se velmi platně zapojovali jak členové účinkujících souborů, tak frekventanti kursu praktické režie i další pravidelní účastníci těchto diskusí. To všechno zase souvisí s onou již výše zmíněnou potřebou vzájemně se setkávat, ukazovat si svou práci a hovořit spolu. A kde jinde se tohle v takovém měřítku může uskutečnit, než na přehlídce.

Co tedy říci závěrem? Rozhodně to, že vyhlášovateli i pořadatelé slibovali, že udělají všechno, aby se přehlídka mohla konat i v příštích letech. A také, že řada pravidelných účastníků je podpořila s tím, že se do Vysokého bude ráda vracet, i když bude muset sáhnout hlouběji do kapsy. A že ráda přiloží jakýmkoliv způsobem ruku k společnému dílu.

Může to znít poněkud pateticky. Ale domnívám se, že to přece jen dokazuje skutečnost, že byla vytvořena jakási tradice, kterou nelze přehlédnout a která nebyla marná. Díky jí mohlo totiž dojít nejen k navázání řady osobních kontaktů a přátelství, ale i ke zvýšení úrovně divadelní práce. Bylo by škoda to všechno zahodit.

ALENA EXNAROVÁ

Ocenění:

● Divadelnímu souboru DUHA MěKS a JZD Polná za inscenaci hry Carla Goldoniho Poprask na laguně

● Divadelnímu souboru DK v Krupce a JZD Žalany za inscenaci hry Dale Wassermana Kde kukačka hnízdo má

● Petru Vaňkovi za osobní přínos inscenací hry Carla Goldoniho Poprask na laguně

● Antonínu Zástěrovi za herecký výkon v roli Fortunata ve hře Carla Goldoniho Poprask na laguně

● Bohuslavu Žilkovi a Vladimíru Volfovi za písňovou složku inscenace hry Carla Goldoniho Poprask na laguně

● Janě Urbanové za režii hry Dale Wassermana Kde kukačka hnízdo má

● Ireně Olšákové za herecký výkon v roli sestry Ratchedové v inscenaci hry Dale Wassermana Kde kukačka hnízdo má

● Františku Rýslovi za herecký výkon v roli McMurphyho v inscenaci hry Dale Wassermana Kde kukačka hnízdo má

● Cimbalové muzice Portáš za výrazný podíl na inscenaci hry Marie Kubátové Jak sa chodí do světa za šťastím a jak sa vandroje ze světa dom

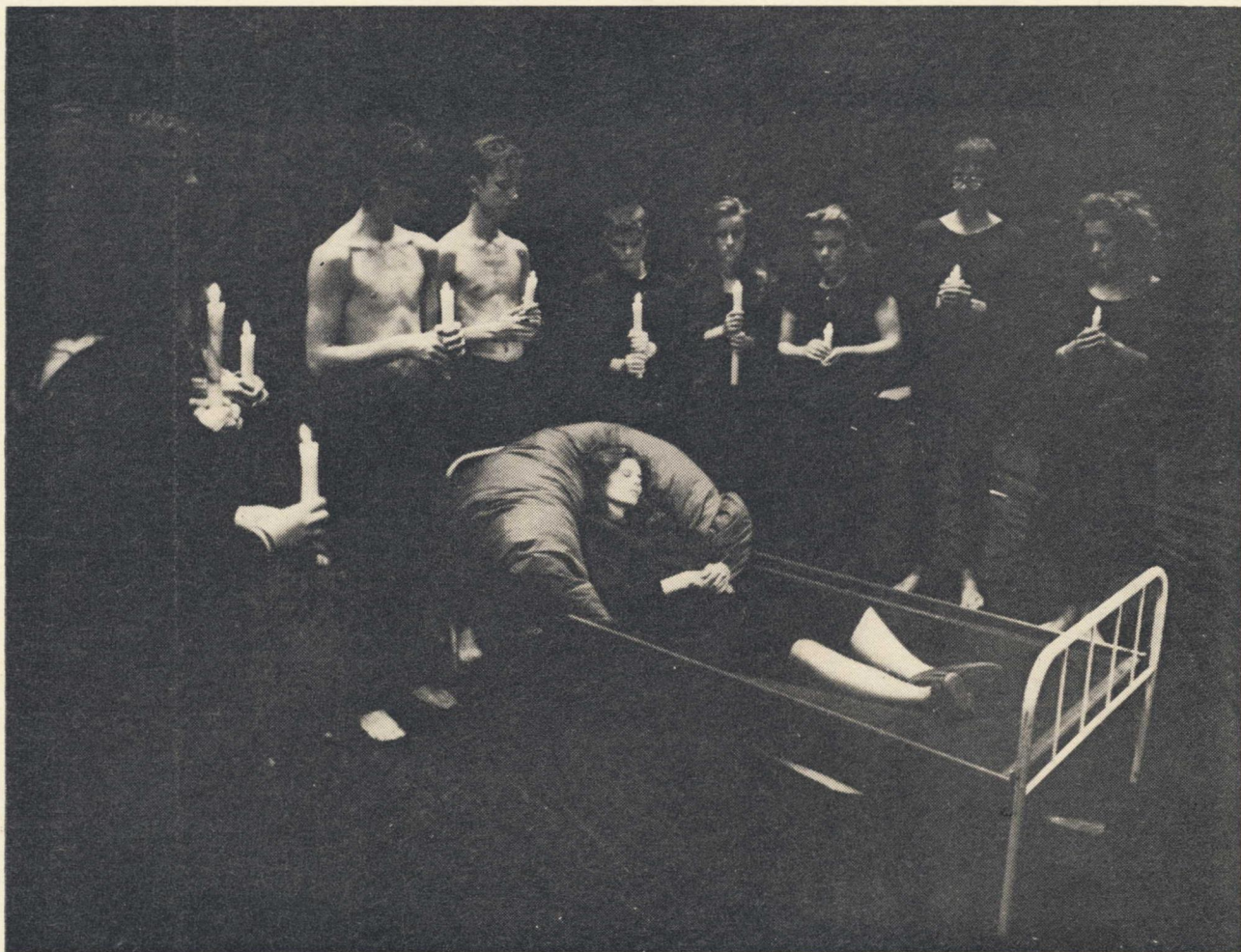
Porota: prof. dr. Jan Císař CSC (předseda), Pavel Havránek, Jiří Hraše, Daniela Musilová, Petr Svoboda.

„KRÁČÍM-LI ZÁDY VPŘED, JDU dopředu nebo dozadu?“ — tuto otázku navozuje výchozí situace a úvodní verše nové inscenace zvolenského Ex divadla 9, kterou uvedlo v soutěži divadel poezie na **38. Hvězdoslavě Kubíně**. Zvolenští si v posledních letech pravidelně odváží z Kubína ceny, jejich Růžne ceny mása vyvolaly nadšení i na Wolkrově Prostějově a dodnes mě mrzí, že tam letos nemohli přijet se Stratégií a taktikou spánku v dobrých a lepších časech. Jejich inscenace vždy byly přesnou diagnózou stavu společnosti i politiky a ani to příliš nezastíraly. Na

nace. Revoluce se odehrála, ale člověk, který ji připravoval tím, že vzdoroval, bouřil se, nesouhlasil, se revolučním gestem neosvobodil. Ideály, pro něž se bouřil, nevidět — svoboda jakoby otevřela prostor především horším, dosud „skrývaným“ vlastnostem člověka — honbě za vlastním prospěchem, shánění,

telnosti a neúplatnosti vůči sobě i okolí. Diagnóza byla opět přesná, ale tentokrát bylo její působení převážně racionální, divák chápal, ale nesouzněl emocionálně. Vědomý minimalismus hereckého (i slovního) projevu byl propojen se složitě komponovaným, technicky náročným scénickým obrazem, v němž podstatnou roli sehrávaly dva televizory po stranách, které zápasily o divákovu přízeň — paralelně na pravém běžely striptýzové, písničkové a reklamní klipy a na levém film z autentického života souboru. Zápas o diváka nevyhrála žádná složka inscenace, spíš si na-

V BÁSNI HLEDÁM SÁM SEBE



rozdíl od řady jiných amatérských souborů se jim však dařilo politické téma vyjádřit mnohovýznamovým, nezjednodušeným uměleckým obrazem, takže představení nebyla popisem, ale jakousi poetickou filozofií doby ve výsostně scénickém uchopení.

Letošní Uspávanka na prebudenie měla jako motto návod z Branné výchovy, učebnice pro 2. ročník středních škol, jak při ztrátě orientace najít správné východisko ze situace. Za prvé se v něm doporučuje určit svoje stanovisko — což by se nejspíš zjednodušeně dalo označit jako „ideový“ záměr insce-

aneb POSTUP PŘI ZTRÁTĚ ORIENTACE

ZÁDRAPKY
SENICA

„hmotařství“, došlo k boomu konzumní společnosti včetně pokleslé kultury porna apod. Jací jsme a co uděláme konfrontování s touto odvrácenou tváří svobody? Zažíváme pocit nejistoty po letech, kdy jsme přesně věděli, co je pro nás nepřijatelné a co chceme. Dokážeme se pohnout z místa?

Zvolenští i v Uspávance zůstali věrni své tradici nesmiři-

vzájem bránily a celkový obraz nestrhnul. Přesto mám pocit, že jsme náboj inscenace trochu podcenili — podiv nad přesností vyjádřeného pocitu i nad promyšleností a odvahou při využití každého detailu se mi stále vrací (a to nemám na mysli jen nahou dívku, která se jako jediná pohybuje po scéně a mlčí, ale třeba i balíky knih, které na scéně slouží jako — sedátko). Možná šlo víc o společný sociální zážitek nebo o jeho připomenutí, než o prožitek vpravdě estetický.

I zbývající tři soutěžní divadla poezie usilovala o výraznou společenskou účinnost

svých představení, přičemž ne vždy a ne zcela se podařilo, aby tento záměr přes veškerou tvarovou poučenost jednotlivé komponenty inscenace rozezvučel v účinném souzvuku.

Snad nejvíc se to podařilo divadélku Ozvena, místnímu souboru, který se po letech absence domácích prosadil na národní přehlídce. Stredoškolský nováček HK si za inscenaci montáže slovenské satirické poezie Kto vysedí vajce? (alebo bezútešné čakanie na zamatové časy) odnesl hlavní cenu. Bylo to představení na pomezí divadla poezie a malých jevištních forem (tato „klasická“ forma je dnes na Slovensku častější než v Čechách). Ozveně se podařilo z textové montáže maximálně vytěžit humor slovních i akčních gagů, špíl-ců a hříček, sjednocený sebeironickým a recesním přístupem k nectnostem každodennosti. Nereflektovali svou bezradnost v toku současných dní, ale s nadhledem, odstupem a ironií nazírali jejich škleb, který předstírá sametovost. Ano, inscenace měla řadu problémů, v nasazeném ostrém tempu sem tam něco zaskřípělo, interpreti se při reakci publika do hry občas víc „položili“, ale celkově bylo jejich bohatě a nápaditě rozehrané představení chytřé a vtipné. Bylo o to úspěš-

nější, že se odráželo od horizontu chmur a strastiplných až tragických poloh výpovědí dalších souborů i většiny sólových výkonů.

Kolektiv talentovaných a technicky dobře vybavených mladých lidí Zádrapky LŠU Senica svou inscenaci nazval Epifanie — což znamená záblesky. Scénář byl montáží stále moderní a mladé anglické poezie tzv. Liverpoolské scény a jeho úhelným kamenem byla ztráta komunikativnosti (toto téma bylo na letošním Kubíně asi nejtraktovanější — znělo z jednotlivých přednesů, diskutovalo se o něm ve Zpravodaji, v hodnotících seminářích, objevilo se i ve výpovědích recitátorů v každoročně vydávaném Zápisníku HK, letos věnovaném vztahu Poezie a života nebo přesněji Poezie a nepoetického světa kolem nás). Škoda, že si režisérka a soubor neuvědomili, že záblesky jsou střídáním světla a tmy. Ve výstavbě a stylu inscenace včetně jednotlivých výkonů akcentovali pouze k depresi stupňovaný pocit beznaděje, výrazně dramatizovali nejen epické, ale i jednoznačně lyrické texty, a tak zúžili jejich smysl až k hororu. Podcenili kompoziční význam kontrastu.

Méně zkušené a invenční bylo divadlo Jazyk z Vranova nad

Topľou, které uvedlo „Poetickú zjaveninu OKO“. Potřeba návratu ke Kristu jako návratu k základním zapomenutým hodnotám, které jedince přesahují, od jednostranných, pokřivených podob a deformací člověka — to bylo sdělení, o něž souboru šlo. Jeho artikulace však akcentovala jednotlivosti, neprovázela je, nevytvořila na jevišti hlubší zneklidňující vztahy, nedomyslela jednotlivá scénická gesta. (Menší zkušenost souboru se projevila i v tom, jak se těžce vyrovnával s rozbořem své inscenace při veřejném hodnocení).

Čtyři divadla poezie, čtyři inscenace plné problémů, rozporů, zajímavé tím, jak nutily k přemýšlení, dešifrování, k pojmenování, hledání sebe sama v obraze, který je mi nabízen.

Ostatně hledání sebe v básni, úsilí neztratit komunikaci (jako vzájemné naslouchání a pochopení) — to je důvod, proč se mladí lidé věnují uměleckému přednesu, jak vyplývá z ankety Zápisníku, zatímco z výsledků sociologického průzkumu zde zveřejněných vychází, že zálibu ve čtení má pouze 27% středoškoláků a 20% učňů a o umělecké aktivity má zájem pouhých 5–6% dotazovaných — většinou gymnazistů a dívek — a z nich opět malé procento má vztah k poezii a přednesu.

JAZYK
VRANOV
NAD TOPELOU



Takové pochmurné skóre je jistě burcující, ale v Kubíně se sešli ti, jimž poezie, próza a přednes pomáhají žít. Bylo to patrné i v síle osobního vkladu do výkonu, která byla patrná z většiny vystoupení. Má to však háček. Slovenská soutěž nemá časový limit, výkony jsou rok od roku delší, takže se občas zdá, že si recitátoři nevybírají texty pro jejich kvalitu a sílu sdělení, ale podle toho, zda na nich mohou ukázat všechny své schopnosti a dovednosti, všechny své recitátorské polohy. Vystoupení se pak mění ve výstavu technické výzbroje, z níž se vytrácí ona těžko postižitelná a pojmenovatelná „duše“ textu a přednesu. Výsledkem jejich součtu bývá kvalitní přehlídka bez výraznějších špiček.

Loňský Kubín ovšem své špičky měl, i když jich bylo proti některým předchozím ročníkům méně. Měl přinejmenším tři laureátky 36. HK. Tento ročník totiž přinesl novinku, nevyhlášovala se 1.—3. místa v jednotlivých kategoriích, ale bez ohledu na kategorie byli vyhlášováni laureáti. V každé sólistické kategorii byla ale udělena cena diváka. Ve dvou ze čtyř případů ji získaly právě laureátky. I když zajímavých výkonů bylo přece jen o něco více, představme si tři nejlepší — laureátky.

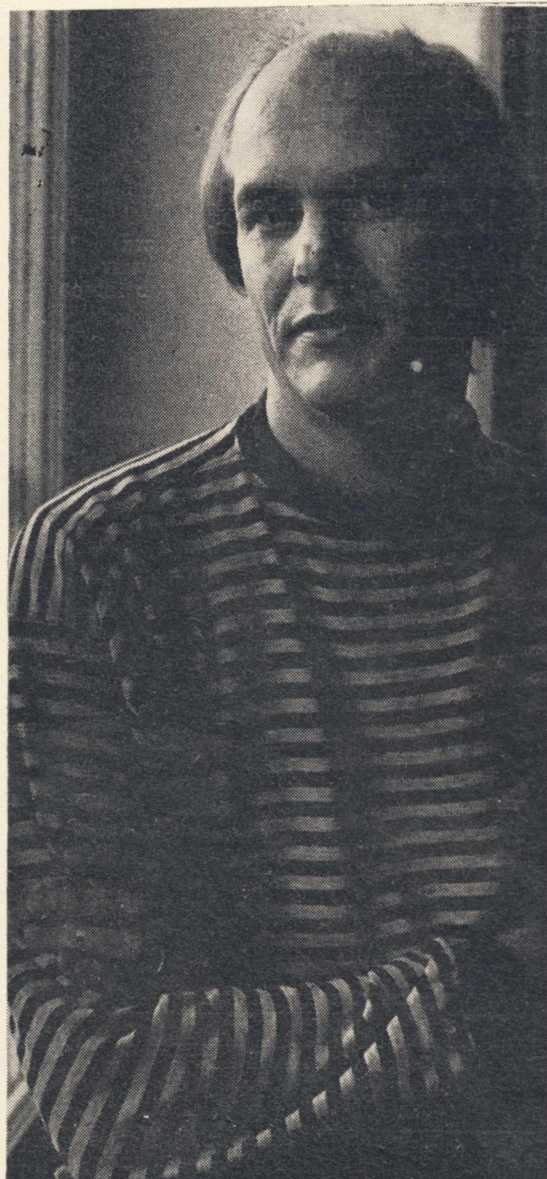
Stálicí je v posledních letech Jana Skořepová, která se ve slovenskou recitátorku číslo jedna vypracovávala pomalu, ale jistě. Recitovala úryvek básnické prózy amerického autora R. Bacha Příběh Jonathana Seagula (do češtiny přeloženo pod názvem Racek). Podařilo se jí sugestivně vyjádřit podobenství o lídech — ptácích, o těch, co mají křídla a vidí smysl života v dokonalosti letu, podařilo se jí kousek té touhy po dokonalosti předat i nám, posluchačům. Laureátský titul si odvezla i Dagmar Kováčová, která i po letech přerušení recitátorské „kariéry“ (vychovala dceru) ukázala, že umí. Jen se mi zdálo, že hrdinu Slobodovy povídky Jesenná (za to) silná láska podala až s příliš zlou ženskou ironií a připravila se tak o některé jemnější valéry. Struny emocí umí rozeznít mladinka Magdaléna Matejková, která recitovala Výber z veršov A. Lundkvista. Obdivovala jsem její soustředěnost a nenásilné vedení výkonu až k pointě. Právě po jejím vystoupení jsem si uvědomila, že velký sál Městského kulturního střediska, v němž soutěž probíhá, je nejen téměř plný, ale že obecenstvo na jednotlivé valence přednesu velmi přesně reaguje a jejich ocenění že se odráží i v síle potlesku. A to je Kubín menší než Prostějov — ach!

VÍTĚZSLAVA ŠRÁMKOVÁ

JE ŠVÉDSKÁ VARIANTA AMATÉRSKÉ SCÉNY. Je rovněž černobílá, s výraznou grafickou úpravou. Redaktorem časopisu je Carl-Eric Reidler. Jeho časopis vychází sedmkrát ročně, i s obálkou má 20 stran, náklad 2400 výtisků. Oslovila jsem pana Reidlera a požádala ho o bližší informace o časopise i o švédském amatérském divadle. Na „dálkový výslech“ Amatérské scény odpověděl takto:

Povězte nám něco o sobě. Kolik je vám let a jak jste se dostal k této práci.

TEATER FORUM



CARL-ERIC REIDLER
NA SNÍMKU
STEFANA
GUSTAVSONA

Je mi 38 let. Nemám pro svou práci výrazné vzdělání a jsem spíše selfmademanem ve svém oboru. Než jsem se stal redaktorem v TF, pracoval jsem pět let na částečný úvazek jako redaktor podnikového časopisu pro zubaře. Současně jsem pracoval v amatérském divadle, většinou jsem řídil a režíroval amatérské skupiny. Poté, když jsem studoval rok na divadelní škole, dostal jsem zaměstnání jako náborový pracovník krajského profesionálního divadla ve Växjö v jižním Švédsku. Měl jsem na starost tištěné materiály o divadle, informace pro tisk a veřejnost atd. Také jsem se na jedné inscenaci podílel jako asistent režie. Ve Växjö jsem byl pouze dva roky. Nyní jsem novinář, spisovatel, režisér a grafik na volné noze. Provozuji tolik různých činností, že abych to všechno mohl zorganizovat, založil jsem si malou firmu, která se jmenuje Reidler ord o Form (Reidlerova slova a forma). Vrátil jsem se také k režirování amatérského divadla, i když za to dostávám velice skromný peněz. Právě jsem režíroval experimentální představení Romea a Julie, kde jsme využili Shakespearova textu, ale s moderními kostýmy, videoprojekcí, živou hudbou (housele a cello), syntetické hudby a mnoha jiných prvků. Dal jsem se na experimentování, abych našel cesty, jak oslovit nové publikum. Napsal jsem a také budu režírovat svou první profesionální inscenaci, hru pro jednoho herce a pět hudebníků, jež vychází z lidové pohádky tohoto kraje. A jsem také vydavatelem TF.

Co nám můžete říci o svém časopise, o finančním krytí a způsobu práce?

Periodicitu a rozsah znáte. Vydavatelem je ATR (Amatérská divadelní asociace) za finančního příspěvku ministerstva kultury. Podle posledního vyúčtování je cena za jedno číslo 16 švédských korun (to je 2,5 amerického dolaru). Výtěžek kryje můj plat, honoráře pro autory a fotografy, napsání a výtisk, distribuci atd. Vedle úvodníků, které píše předseda ATR, a článků, které píše externisté, vše ostatní zajišťuji já. To znamená, že píš minimálně jeden článek pro číslo, často ale více, jsem autorem obálky a grafické úpravy. To dělám na počítaři a pak hotové stránky telefonicky předávám do tiskárny. To znamená, že tiskárna materiál dostává v kompletním stavu. Jediné, co se dělá ručně, jsou fotografie. Za všechnu tu práci dostávám 14 — 15000 švédských korun za jedno číslo. Po odečtení daní a jiných položek zůstává mi 6 — 7000 švédských korun za číslo, to znamená, že mám 4 — 5000 měsíčně. V obchodních časopisech se však za

stejnou práci platí mnohem víc. Kulturní sektor nebyl nikdy ve Švédsku příliš lukrativní.

Jaký je profil časopisu Teater Forum a co nám můžete říci o situaci v amatérském divadle ve Švédsku?

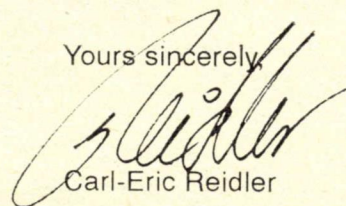
Profil je úplně stejný jako váš. Možná klademe menší důraz na premiéry. Velmi rád bych rozvinul mezinárodní spolupráci. Pokud jde o švédské amatérské divadlo, má přibližně stejné problémy, jaké se podle vašeho vyjádření projevují u vás. Tytéž problémy má i divadlo profesionální. Mnoho lidí se věnuje formě, ale většina divadla postrádá obsah, smysl. Lidé nevědí, co by vlastně chtěli říci. Nebo - jak řekl ruský autor Slavkin - „nevíme, kdo jsou naši nepřátelé“. S kolapsem komunismu ve východních zemích se kapitalisté stali velmi arogantními. Nikdo si netroufá kritizovat kapitalistický systém, protože kdyby to udělal, byl by automaticky pokládán za ko-

munistu. Myslím si, že to bude trvat několik let, ale dříve či později si lidé uvědomí nebezpečí neomezeného kapitalismu a budou hledat novou rovnováhu, aby vyplnili mezeru, která tu vznikla po komunistickém hnutí. A potom věřím, že divadlo opět najde své významné místo ve společnosti. Doufám a věřím, že amatérské divadlo ukáže tu správnou cestu, až čas dozraje. S těmito odvážnými myšlenkami tedy pro dnešek končím.

LINKÖPING, 18. 9. 1990

Připravila EVA ROLEČKOVÁ

Yours Sincerely,



Carl-Eric Reidler

KAROLINKA PO ŠESTÉ

VE VÍKENDOVÝCH DNECH 28.—30. září 1990 se v malé sklářské obci na Valašsku, Karolince, sjeli divadelníci nejen z Jižní a Severní Moravy, ale i ze Západoslovenského kraje a zájemci z celých Čech, Prahy a Moravy... Celkem se 6. ročníku zúčastnilo na 250 lidí, sál byl denně při všech představeních zaplněn, někdy i přeplněn (má kapacitu 300 míst), což znamená, že zájem obyvatel obce byl na letošní poměry v amatérském divadle nevídaný. Nespočetné hodiny diskusí v kuloárech, ale i v oficiálních diskusních klubech pod vedením odborných lektorů, doplňkové programy, fotografie, kapele, večer u cimbálu — to vše tvořilo atmosféru přehlídky, na které vystoupili:

DS Jana Honsy SKP Karolinka: Marie Kubátová: Jak sa chodí do světa za šťastím a jak sa vandroje ze světa dom“

Divadlo, DS MěDDM Ostrava: Ušatá Tereška — na motivy textu Cyrila Valčíka Daniel Heviér: Nevyplazuj jazyk na lva

DS Studio DK Pramet Šumperk: V+W+J: Robin zbojník

DS Zádrapky LŠU Senica: Epifanie

Súbor MJF Otlak ZKO ZDA a Gymnázium Partizánské: Politik-clip

DS Disk Trnava: Uhlár, Karásek: Pat

DS Pírko DDM Brno:

Jules Verne: Plovoucí ostrov

Jako doplňkové pořady byly zařazeny v produkci agentury ATA Moderní tance a vystoupení souborů Pangejt a Naše věc. Lektory byli pánové Blaho Uhlár, Paľo Mattoš, Vlado Sadílek, Robert Dyda, Miroslav Obrátil, Vít Závodský, Jiří Štefanides a Milan Strotzer. Diskusní kluby se nakonec dohodly na společné práci bez časového harmonogramu, scházely se podle potřeby a chuti...

Sešli jsme se přes ztížené ekonomické podmínky v daleko větším počtu a dokonce bez ohledu na hranice mezi Slovenskem a „Českem“. Mottem přehlídky by mohlo být „Vidět a být viděn“ — každý soubor šel se svou kůží na trh vstřícně a otevřeně, všichni počítali s tím, že jejich představení jsou materiálem pro diskusi o divadle. Argumentace v diskusích vycházela z poctivých úvah, z přemýšlení. Nekalkulovalo se s publicitou, s úvahami o popularitě. Na závěr se všichni účastníci dohodli, že další Karolinka v příštím roce musí být za každou cenu, i kdyby nebylo KKS a ani žádné jiné zajišťující instituce a i kdybychom si na ni měli vydělat sami — třeba striptýzem, jak je to v kraji zvykem...

ALEXANDR RYCHECKÝ

EVROPSKÝ KULTURNÍ KLUB

a trocha rozpaků

V ŘÍJNU 1989 SE SEŠLA V Praze řada umělců z různých zemí a dohodla se na následujícím svolání: „Evropa, ve dvacátém století rozdělovaná hranicemi států a ideologií, se v situaci ohrožení kultury chystá vstoupit do třetího tisíciletí s myšlenkou integrace. Tato myšlenka se nemohla zastavit před umělou hranicí Západu s Východem, ujala se i ve východní části Evropy. V ní spočívá naděje, že Evropa obnoví svoji plnou integritu.

Zatímco společný evropský dům zůstává doposud pouze politickým projektem, má evropská kultura své nepřetržité dějiny. Její společné hodnoty přesahují hranice států. Přestože Evropa byla po druhé světové válce uměle rozdělena, vytvářely jednotlivé národní kultury společné hodnoty.

Tisíciletá kultura a civilizace reálně tvoří duchovní základy budoucího evropského domu. Politický projekt jeho obnovy by měla provázet aktivita směřující k podpoře svébytnosti národních kultur a jejich vnitřní spolupráci.

Umění a kultura vůbec se zneuzívají k politickým, ideologickým a komerčním zájmům. Plochy ducha se stávají pouhou ozdobou současné civilizace, zatímco její podstata se často dostává do rozporu s vlastním humanismem a se svědomím umělců.

Úsilím tvůrců se kultura může stát svorníkem, který podepře klenbu života budoucí Evropy. Tímto svorníkem může být pouze společný tok veškerého umění.

Vyjděme proto ze situace člověka, stojícího mezi technickou civilizací a přírodou, mezi ideologickými hesly a kulturou, mezi humanismem a násilím, mezi komercí a svědomím a spojme se nezávisle na hranicích států a vytvořme Evropský kulturní klub. Vytvořme samostatné svobodné sdružení, jakýsi duchovní „parlament“ nezávislý na formách státního zřízení, na ideologiích, na politickém či náboženském přesvědčení.

Evropský kulturní program si klade tyto cíle:

- vytvářet takové kulturní ovzduší, které by umožňovalo vznik rozličných a nezávislých uměleckých postojů, tvorby a její všeobecné dostupnosti

- napomáhat, aby umělci mohli překročit vzájemnou izolovanost a odtrženost tím, že bude vy-

hledávat příležitosti k tvůrčím setkáním umělců různých národů, generací a zaměření a všech oblastí umění

● brát v ochranu pronásledované umělce a umělecká hnutí
● podporou světybnosti národních kultur bránit projevům nacionalismu a xenofobie

● vyslovovat se ke všem aktuálním i perspektivním problémům evropské kultury.

Evropský kulturní klub by se měl stát nezávislým, nevládním, vládami nedotovaným sdružením, otevřeným všem, kdo se s jeho myšlenkou ztotožní. Bude financován z darů, soukromých dotací, z výnosů vlastních akcí a z členských příspěvků. Klub zřizuje, až na další, k výkonu své činnosti přípravný výbor. Sídlem přípravného výboru je Praha s předpokládanými počty v zemích, kde se Evropský kulturní klub ustaví. Výzva východoevropských umělců západoevropským umělcům k založení Evropského kulturního klubu:

(Tuto výzvu podepsali m. j.: Karel Šiktanc, Václav Havel, Josef Šimon, Arnošt Goldflam, Jan Kačer, Vladimír Merta, Eva Kantůrková, Zdeněk Mahler, Vladimír Preclík, Josef Čiřavský, Jozef Jankovič, Milan Kňažko, Milan Lasica, Ivan Hofman, Rudolf Sikora, Lubomír Feldek; ze SSSR Anatolij Pristavkin, Vjačeslav Kondrajev, Andrej Bitov, Oleg Tabakov a další umělci z Maďarska a Polska.)

Zdá se, že členem klubu se může stát každý, kdo někdo je. Jak ale zjistíte, jste-li někdo? Nedejte se mást poznámkou v textu, že je to sdružení otevřené všem, kdo se s jeho myšlenkou ztotožní. Na tiskové konferenci, pořádané 10. října v Rytířském sále Valdštejnského paláce, sdělil mluvčí klubu Jozef Čiřavský opakovaně novinářům, že klub sdružuje pouze profesionální umělce. Zeptala jsem se, zda takto označují ty, kdo se uměleckou činností živí, nebo ty, kdo za ni berou peníze. Pan Čiřavský odpověděl, že profesionálem je ten, kdo jím je. Otázala jsem se, jak to myslí. Pravil, že často ten, kdo je profesionálem, se tím neživí. Zeptala jsem se tedy, kdo o profesionalitě rozhoduje. Odpověděl, že na to mají své komise.

Komentáře jistě netřeba.

Na tiskové konferenci se hovořilo o přípravě prosincového kongresu evropského kulturního klubu. Jeho cílem je vypracovat text Charty klubu. Když jsme se ptali, o čem bude, odpovídali nám, že se vyrovná se problémy totality a pokusí se sjednotit umělce bez ohledu na příslušnost k Východu či Západu. Opravdu věřím na mezinárodní dohody a všesvětové domlouvání. Jen se mi zdá, že

co bylo pravda v loňském říjnu, je dnes už poněkud jiné. Svoláváme-li mezinárodní kongresy, měli bychom přesně vědět, proč. Tady se zdá, že vůdčí myšlenka je velmi obecná. Ale obecné kongresy o všem a o ničem jsme už zažili.

Mám strach, aby naše cesta

do Evropy nebyla zbytečně prošlapávaná elitními hloučky, zvláště, když klíč k oné elitnosti drží ve vlastních rukou. Nevím. Na závěry je asi ještě příliš brzy. Třeba všechny tyto pochybnosti zavinilo jen nepřesvědčivé vedení tiskové konference.

O PŘIPRAVOVANÉM KONGRESU BUDEME SVÉ ČTENÁŘE INFORMOVAT.
— rol —

EXPERIMENTÁLNÍ A RADIKÁLNÍ UMĚNÍ ze San Franciska

JAKO BY SLYŠELO MÉ NÁŘKY nad nemožností srovnávání u příležitosti srpnového vystupování Scotta MacLeoda v Čechách, zorganizovalo Městské kulturní středisko v Plzni ve spolupráci s kulturním uměleckým sdružením ARS a Západočeskou galerií festival experimentálního a radikálního umění ze San Franciska. Nyní po sérii různých vystoupení a besed s americkými tvůrci je už přece jenom trochu jasněji. A to nejen v Plzni. Do pražské Galerie mladých U Rečických byly přeneseny čtyři produkce a hrálo se i jinde.

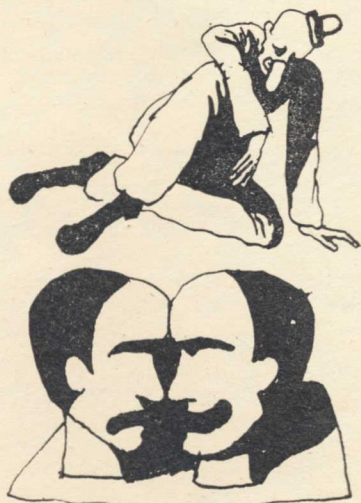
Na úvod cyklu hodně napovéděla přednáška Aaronu Nobleho SEX, NÁSILÍ, AMERIKA bohatě doplněná videoukázkami s následnou besedou. Dověděli jsme se, že performancí a radikálním uměním vůbec se v USA už zhruba deset let zabývají příslušníci generace dnešních třicátníků, že téměř v každém městě pracuje malá skupinka takto orientovaných umělců. Jedná se o první generaci tvůrců, kteří od dětství vyrůstali pod vlivem televize. Sedmihodinové sledování televizního programu denně nebylo a dosud není v amerických rodinách výjimkou, takže když se dnes Američané opijí, nepíší staré lidové písně, ale písničky z televizních seriálů. Většina občanů USA si údajně není vědoma povrchnosti dominantní televizní kultury, skupinky experimentujících umělců stojí tedy osamocené v opozici proti oficiálnímu umění, jejich tvorba je výrazně kritická, neposlušná a často i neslušná. Nejčastějším tématem bývá sex, násilí, odcižení, kromě již zmiňované reakce na televizi, která dominuje všemu v americké společnosti.

Sanfranciské umělce, kteří se v Plzni ukázali, bychom naší terminologií mohli nazvat ochotníky a disidenty. Radikální umění není a ani asi nemůže být zdrojem obživy, umělci se vesměs nechávají najímat na různou fyzickou práci, aby měli alespoň na byt a na stravu.

Stejně tak jejich disidentství je nutno chápat trochu v jiném smyslu, než jak jsme byli zvyklí chápat ho u nás. Spojené státy využívají k oslabení vlivu opozičního umění zákony pro boj proti pornografii, obecnitě a drogám. Umělecká díla bývají při domovních prohlídkách zabavována, přitom oficiální, komerční porno obvykle nikde žádné potíže nemá. Zákoník lze uplatňovat selektivně, s tím ovšem máme my ve východní Evropě bohaté zkušenosti.

Ani v San Francisku, ani v ostatních městech nevytvářejí tito umělci formální skupiny, okruh lidí zpravidla jedné generace tvoří pouze společenství jednotlivců, kteří se znají. Otevřené sanfranciské společenství má tu výhodu, že je soustředěno kolem vlastní galerie, kde je volně k dispozici i stříhač a vše potřebné pro práci s videopáskou. Je-li televizi a video přehrávači vytvářena komerční kultura, i opoziční proudy jsou často reflexí populárního umění a pracují s videem — ovšem s cílem narušit onen líbivý svádívý pruh komerční kultury.

Zájem obecnosti o performanci není v USA nijak masový, spíše naopak, zato je živý. Radikální umění buď překvapuje obecenstvo v plenéru,



nebo se děje pro blízký okruh diváků ve skladištích, sklepích či alternativních galeriích. Okruh zájemců se rozšiřuje. Je ovšem otázkou, kdy oficiální kultura vstřebá a znehodnotí alternativu. Vždyť podle téhož receptu se podařilo bezpečně oslabit někdejší protest beatnického hnutí, undergroundu i punku.

Nejen pohostinská vystoupení, ale i řada ukázek z produkci nasnímaných na video či artefaktů zpracovaných na video přímo, svědčí o různorodosti cest radikálního umění. Ze společného úběžníku protestu se rozbíhá rozrůzněné spektrum humanistického hledání za použití pestré škály výrazových prostředků od výtvarného happeningu až po profesionálně zvládnuté monodrama. A přestože vyslovovat uměleckými prostředky politické názory nebudí v USA nikdy důvěru, je dost radikálních umělců, kteří se dotýkají problematiky rasismu, utiskování žen, onemocnění AIDS. Nebo bojují za ekologii. Naše dominantní téma uplynulých let, postavení jedince ve společnosti, problematika moci a manipulace, není už zřejmě v těchto kruzích příliš frekvencované.

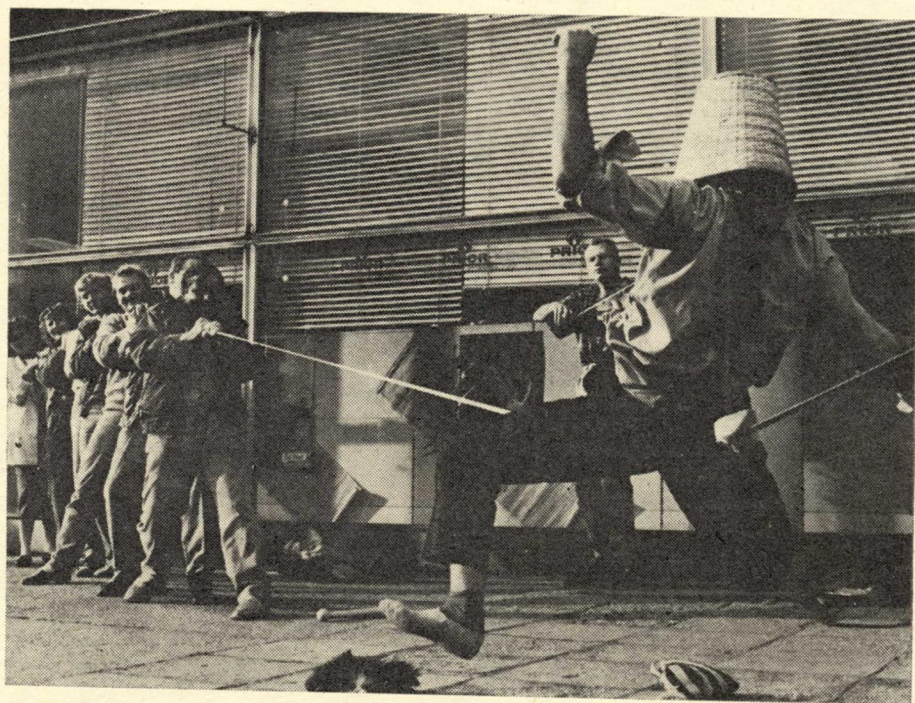
Překvapující je, jak značná část protestujících umělců pracuje s humorem. Osvobozující smích uvolňuje napětí po přesném pojmenování bolesti současného světa. Přesným pointováním vynikají v tomto ohledu díla Leslie Singer, například minimálními prostředky zpracovaná série o Madoně, rokenrol o hvězdách pop-music a zároveň obecná výpověď o kráse žen, která není opravdová. Podobně neodolatelná Koupelna, „příběh dívky ve vaně“, komentuje s černým humorem, jak jsme ovlivněni populární kulturou, jak naše vnímání je zjednodušeno na lásku a nenávisť, smrt a sexualitu (dívka se laská s různými předměty, které po chvíli ničí). Stejně očistně působí sledování Pneumatického muže, kdy umělec napodobuje krkolomné pozice vedle cvičícího robota, divák se směje, protože sám je často zaskočen vztahy mezi moderní technologií a lidstvem.

V dalším večeru předvedl Benjamin Britton televizní instalaci JE SUIS (UN READY-MADE), která využívá interaktivní techniky s pomocí počítače a laserdiscu a zprostředkovává obsáhlou obrazovou informaci o kulturním dění v USA podle vlastní volby návštěvníků. Bylo by zajímavé se dovědět, slyšel-li Britton někdy o úspěchu Roháčova a Svitáčkova Kinomatmatu v Montrealu.

Aaron Noble ve vizuálně textové performanci ZPOVĚĎ strnul diváky tématem osobní odpovědnosti. Vystoupení započalo nenápadným políčkem obe-

centstvu, kdy po rozevření opony asi čtvrt hodiny pouze hořela uprostřed jeviště svíčka. Část diváků se dobře zkoncentrovala (jak to konečně předpokládá Gaston Bachelard ve svém spisu Plamen svíce), jiná část publika koncentraci slyšitelně ztratila, nebo se koncentrovala na úplně něco jiného. Přesto posléze všichni pozorně sledovali pouť Aarona Nobleho v rouše Adamově sálem a především jednotvárné plahočení člověka občas písčitého vzkazy, zapalujícího svíčky, občas kouřícího cigaretu, jehož dýchání, steny a neartikulované vzdechy zesiloval mikrofon. Diváci umělce na jeho pouti bez pobídnutí následovali, prohlíželi

KLAUN GULCO
PŘED PRIOREM
FOTO
VLADIMÍR
GARDAVSKÝ



si ho, pokoušeli se přechít a přeložit jeho vzkazy. Obecnostvo spolupracovalo tak spontánně, že dokonce jeden z diváků zatěžkal jeden z napsaných vzkazů oroseným pultem piva, doneseným z přilehlé restaurace. Poutník na to nereagoval, protože celý jeho život byl řetězem promarněných příležitostí, ač nenávidí rutinu, není schopen cokoli ve svém životě změnit — tak přibližně své vystoupení Aaron Noble vypointoval.

Stejně silným zážitkem úplně z jiného soudku bylo vystoupení slečny Nao Bustamante s těžko přeložitelným názvem THE SOUL SENTENCE OF MIS DEMENOR (volně překládám Rozsudek duše za přečin). V příběhu jde o malicherný přečin — kálení do moře, za který je dívka uvržena do vězení, hledá vnitřní svobodu, řeší vztah mezi sebou a matkou, touží stát se tanečnicí, být ptákem... Profesionální výkon pohybové skvěle vybavené protagonistky, která navíc vládla perfektní jevištní

řečí, se nechal inspirovat tradicí japonského tance buto a burleskním divadlem.

Marshal Weber se předvedl s živou videoperformancí JSOU DVĚ HLAVY LEPŠÍ NEŽ JEDNA? Performátor, počátku bezradný a tápající člověk, přežívá díky přenosné televizi, kterou má po téměř celé vystoupení uchycenou pomocí speciální konstrukce vedle své hlavy a komunikuje se světem s vazbou na program, objevující se na monitoru. Jsme ještě schopni přímé komunikace se světem? Trudnomyslné úvahy doostřovala drásavá improvizace na housle.

Experimentální pohybové a zvukové vystoupení dívek Ester

Amy Fischer a Julie Regan V TMAVÉM KOUTĚ SE STRŽENÝMI ZDMI... na nádvoří galerie Masné krámy jsem, bohužel, neměl možnost zhlédnout. Program festivalu doplňoval improvizacemi v mumraji před obchodním domem Prior „anarchistický klaun“ Gulco.

Festival experimentálního a radikálního umění ze San Franciska nám dokumentoval vážné usilování a mnohost cest, kterými se vydala část amerických opozičních umělců. Vzhledem k odlišným životním podmínkám, k jiným tradicím a jiné společensko-kulturní atmosféře ubírají se američtí umělci po cestách u nás zatím příliš neprošlapaných. Je na nás, aby obavy, varování a odmítání kulturní struktury orientované převážně na film a televizi, kterou si Američané jednou zvolili a nemohou z ní ven, nebyly u nás nikdy tak aktuální. Nebo už jsou? Řekl bych, že začínají být.

VLADIMÍR GARDAVSKÝ

Já toho vím víc

LUDMILA PETRUŠEVSKÁ
NA SEMINÁŘI
V PRAZE

DRAMATIČKA LUDMILA PETRUŠEVSKÁ patří k nejlepším současným sovětským autorům. Není tedy divu, že si v době nedávné užila vrchovatě sporů s cenzurou. Pražští diváci znají její Tři dívky v modrém, které donedávna uvádělo Realistické divadlo. Dilia kromě toho vydala texty Hodiny hudby a lásky a připravuje cyklus aktovek Temná komora.

Ukázku z tohoto posledního titulu četl Petr Léhl a Karel Dobrý ze skupiny JELO na semináři, jenž proběhl 23. října minulého roku v Divadelním ústavu. Uspořádala ho DILIA spolu s partnerskou agenturou v SSSR VAAP. Zaměřen byl k otázkám současné sovětské a české dramatiky a Ludmila Petruševská se ho osobně zúčastnila.

Na setkání mj. řekla: „Žili jsme v oněch letech jako myši v koutě v děrách za koštětem. Co to znamená? Občas to koště většinou jednou denně někdo vezme, aby s ním zametl. Jinak tam máte hodně času k přemýšlení. Já jsem měla pocit, že znám pravdu, přitom se nahoře cosi děje, oni tam určují náš život a my za koštětem to vidíme z úplně jiného úhlu. Ráda bych jim řekla, že já to vidím jinak, já toho vím víc. Hnal mě věčný motor říci těm nahoře, jak je to ve skutečnosti...“

„...zaujala mě jedna věta ze Strindbergovy hry Mistr Olaf. V dialogu učitele a žáka se tam říká: Proč mě pořád ponoukáš, abych rozdával rány? Odpověď zní: Tvou věcí je rozdávat rány, a věcí Boží je léčit je. To jsou důležité věci...“

„...pro mě je největším štěstím budovat dialog, v němž lidé něco říkají, ale myslí si něco jiného. Je to hra přeroknutí, náznaků...“

„...autocenzura mě minula. Nemyslete si, že jsem neměla možnost být tištěna a inscenována. Dávali mi podmínky, ale já jsem je nepřijímala...“

„...není pravda, že jsme v minulosti všichni věděli jedno a totéž. Každý z nás je samostatným kosmem. Pouze náš život může být samostatným materiálem. Jen abychom nepřestali pracovat. Já prosím osud, abych ještě mohla psát. Není většího štěstí, než pracovat, když moje tři děti jsou zdravé a v ledničce je alespoň něco málo...“

„...čas chápe jinak filosof a jinak živý člověk, který v něm žije. Tragika spočívá v tom, že člověk neví nic o své smrti...“

ti... Ve hře se musejí odrážet filozofické systémy z dálky. Veškeré pokusy o vyložení teorie v uměleckém díle jsou marné. V nejlepších literárních vzorcích je obsažena hra s čísly, která dílo činí pro lidi příjemným. Ale jediný, kdo o ní neví, musí být autor. Může se to zkoumat, až když je dílo hotové. Nemůžeme si předem určit recept. Všechny filozofické úvahy mizí, když na scénu přichází poezie...“ (Autorčiny výroky jsou záznakem překladu přímo na semináři. Nebyly autorizovány. Uvádíme je však přesto, neboť přes možné dílčí nepřesnosti mohou poskytnout představu o autorčině zájmu a přiblížit její tvůrčí dílnu čtenářům i potenciálním inscenátorům.)

Během semináře hovořila Ludmila Petruševská o sobě a svých názorech. Mne osobně překvapilo, že se sama na nic neptala. Působila velice sebejistě, zvlášť když hovořila o tom, jak zabráňovala úpravám svých her. Prokázala tím neohroženost i obdivuhodnou sebedůvěru.

EVA
ROLEČKOVÁ

ZASTAVENÍ

ŠEDESÁTÝ — a co dál...

VĚNOVAL JSEM SE V PŘEDEŠLÝCH dvou Zastaveních dost podrobně některým inscenacím, abych na nich ukázal jistý proud amatérského divadla v jeho konkrétních výsledcích a tím si vytvořil předpoklad ke zjištění a formulování toho, co je spojuje v obecných principech; takových, o nichž jsem posledně napsal, že se vymykají „tradičním“ postupům výstavby i „tradiční“ vnímání divadelního díla. Souvislosti jsou ovšem ještě širší. Směřuji k takovému zákonitostem historického vývoje umění, který překonává konvence „srozumitelnosti“. Můžeme tu chápat konvence předem daných pravidel, které — ať chceme nebo nechceme — izolují vždycky nějak umělecké dílo od aktuálního stavu světa.

Je nám všem jasné, že s divadlem se cosi v nejbližší budoucnosti stane. S celým jeho systémem. To znamená jak se složkami, které utvářejí jeho provoz, provozní podmínky (což se asi přece jenom méně dotkne divadla amatérského než profesionálního), tak i se složkami, jež realizují jeho jazyk, jeho komunikační a označovací možnosti a schopnosti. Nejsem prognostik, netroufám si v žádném případě kategoricky odhadovat, jak a kudy se bude ubírat tento jazyk v budoucnu. Ale jedno je zřejmé už teď: s postupující demokratizací veřejného a politického života bude sílit v divadle ta tendence, jež se odpoutá od onoho „tradičního“ vztahu mezi inscenací, divadelním dílem a společností. Divadlo si bude nutně hledat takové sféry skutečnosti, které může mapovat a zpředměťovat právě a jen ono. To znamená, že se bude také vzdalovat tradiční vazbě mezi psychikou jedince a společenskými podmínkami jeho bytí, která tvořila a tvoří klasické východisko jeho prioritní, hlavní poznávací činnosti v prolnutí racionality, emocí, fantazie a paměti. Do hry budou čím dál

tím více vstupovat prvky „netradičně, neklasicky“ chápáného vědomí, jež v rovině divadelního jazyka bude především spoléhat na obnovu fascinace symbolické funkce. Chtěl bych na tomto místě zdůraznit, že nikterak tento trend neupřednostňuji, že si nemyslím, že má a musí být jediný. Jsem přesvědčen o tom, že další vývoj, divadelního systému bude určován tím, že obě tendence, oba principy budou existovat vedle sebe, neboť oba uspokojují zájmy a potřeby diváků. Jde jediné o to, abychom si to uvědomili a abychom je respektovali a reflektovali tak, jak si to zasluhují a jak to samy vyžadují. Naše sympatie mohou patřit té nebo oné straně, můžeme jako diváci požadovat a preferovat ten nebo onen proud. Ale v zájmu tak říkajíc „mírové evoluční koexistence“ divadla je musíme oba brát v úvahu.

Nedělám si iluze, že to půjde lehce. Vždyť právě šedesátý Jiráskův Hronov ukázal, že spory budou tvrdé. Po celou dobu jeho trvání například probíhala na stránkách Zpravodaje polemika, která sice nabývala různých zbarvení a ubírala se různými cestami, které byly podmíněny různými pohledy, ale podstata spočívala ve svém gruntu podle mého názoru v tomto ústředním protikladu: Zda chápat a koncipovat Jiráskův Hronov především jako setkání souborů a lidí, kteří vyznávají onu „tradiční, klasickou“ linii a jaksi se neznepokojují jinými možnostmi, nebo naopak: zda i za cenu neporozumění, omylu a nepochopení — s tím vším musíme počítat — uchovat Jiráskův Hronov jako prostor pro konfrontaci obou proudů. Paradoxem bylo, že tato polemika dostávala čím dále tím více rysy, jež ji zaváděly zcela jinam — především tím, že se tu mísily a spojovaly mnohé pohledy. Z jistého hlediska to občas vypadalo, že ten druhý, „netradiční“ proud je téměř dědic-

tvím totality, že je to výmysl a důsledek působení „řídících“ orgánů a tlaku metodických zařízení, jenž odvedl amatérské divadlo od jeho skutečného poslání a zbavil je svobody. Nebudu se k té polemice už vracet, ledacos z toho, co bych mohl připomenout v těchto souvislostech, už řekl Luděk Richter ve svém polemickém vystoupení „Co je co — kdo je kdo?“, kde především upozornil na to, že šedesátý Jiráskův Hronov má svůj význam v tom, že se tu lidé učí dělat dobré divadlo a že rozborů a diskuse se snaží posouvat československé divadlo na vyšší úroveň. A protože jsem měl možnost se těchto rozborů a diskusí zúčastnit, tak znovu nemohu než opakovat, že se nakonec vždycky koncentrovaly k tomu, aby se vyjadřovaly k problematice oněch dvou proudů.

Ano, ozvaly se i hlasy — a nelze je nesyšet — že ten „netradiční“ proud je cosi nesmyslného a že budou-li představení Jiráskova Hronova taková čím dále tím více, pak se tu nebude na co dívat. A tedy nebude ani důvod do Hronova jezdit. Nemohu než znovu připomenout, že je nesporné, že tváří v tvář onomu „netradičnímu“ proudu se bude prudce diferencovat divácká obec, že budou vždycky ti, kdo budou vyžadovat ona „klasická“ pravidla divadelní hry. Otázka tedy zní: Má být Hronov přehlídkou jenom jedné větve amatérského divadla, má uspokojovat divácký vkus a divácké potřeby jenom jedné části publika — nebo má být dílnou, jež v duchu Richtrova článku přispívá k třibení vlastních názorů a postojů a především k realizaci oné „mírové evoluční koeexistence“? Jsem pro druhou možnost, protože amatérské divadlo ji potřebuje jako sůl. Ostatně — zkušenosti z minulosti potvrzují nadmíru jasně, že každý pokus o regulaci této přehlídky amatérů do jednoho řečiště se okamžitě odrazil v tom, že jinde vznikly přehlídky, které prezentovaly to, co se na Hronově do tohoto řečiště nevešlo. Vzpomeňme jen doby, kdy poděbradský FEMAD byl shromážděním těch, které Hronov nepřijal — „salónem odmítnutých“. Myslím si, že postavení i tradice Hronova si věru zaslouží, aby měl široce otevřenou náruč pro všechno, co může ze sebe vydat amatérské divadlo.

Jistě — amatérské divadlo bude vždycky „místní kulturou“. Bude se muset vždy opírat o ty, kteří je dělají v místě a pro místní diváky. Hronov tento fakt nepochybně musí ve všech směrech respektovat. Možná bych to řekl ještě jinak: jeho „konfrontační“ charakter by měl vždycky vydávat počet z toho, co všechno se v divadelní místní kultuře urodilo. Proto bylo

více než dobře, že repertoár jubilejního Hronova obsahoval také představení jako třeba úpíckou Komedýji o dvou kupcích a židov Šilokoj nebo inscenaci Wassermanova románu Kde kukačka hnízdo má, s níž přijel soubor z Krupky. Uvádím pouze dvě inscenace z těch, které zastupovaly onen „tradiční“ proud; bylo jich samozřejmě více a vlastně všechny dohromady poskytovaly dost dobrou představu o tom, kudy a jak se tento proud ubírá, jak se projevuje a diferencuje. Uvádím-li však jmenovitě tyto dvě, čímž tak proto, že první z nich připomněla onen pól, jenž sází na jevištní hravost a nápaditost, staví na divadelnosti jevištního subsystému jako hlavní kvalitu, zatímco druhá ctí pokorně text a přes jeho hodnoty dramatické se zabývá zkoumáním člověka ve společenských souvislostech. Je tedy v „nejklasičtější“ podobě projevem onoho „tradičního“ proudu. A byl jsem rád, že tento text zahráli ochotníci z Krupky tak, jak jej zahráli. V prostotě, bez touhy po originalitě za každou cenu, s vědomím svých možností — a přitom s hlubokou důvěrou v literární předlohu. Asi bychom mohli vytknout této inscenaci ledacos — ostatně to udělaly už v hronovském Zpravodaji recenze pánů Kreta a Richtera, které analyzovaly, na co soubor nestačil. Nicméně to byl jeden z důkazů, jak také může vypadat pozitivě a soustředěně dělaná amatérská místní kultura.

Vždycky jsem chápal Hronov především jako příležitost k poznávání komplexnosti amatérského divadla, nikdy jsem nevykřikoval onu populární otázku: Kdo to sem vybral? I v případě těch největších propadů jsem si myslel, že je dobře, že vím, že také takto vypadá amatérské divadlo, a hledal jsem příčiny, proč tomu tak je. A nikdy jsem nemiloval a nebudu milovat hru na „dokonalost“, protože v ní začínají vždycky převažovat vazby syntetické, to jest vazby, jež se soustřeďují na vnitřní problematiku uspořádání a jaksi do pozadí zasouvají vztah k realitě. Což samozřejmě neznamená, že mám rád diletantismus a že si nevážím dobře udělané amatérské inscenace. Ale — přidal-li jsem se před časem k těm, kdo v amatérském divadle bojovali za jeho pojetí jako výrazu tvůrčího osobnostního postoje, učil jsem tak také proto, že pro mne pojem místní kultura (amatérské divadlo) neznamená jenom to, že se hraje v určitém místě, ale že se tu přes divadlo bezprostředně označují a sdělují problémy, jež lidé bezprostředně cítí ve své každodenní praxi. A v tomto kontextu prostě nelze přehlédnout, že jistá část amatérského divadla cítí potřebu přiklonit se

k tomu „netradičnímu“ proudu — předpokládám — nabízí příležitost hovořit o něčem, co opět bezprostředně vnímá svým životem. A jak už jsem řekl: tato zakotvenost amatérského divadla v realitě tímto způsobem otevírá i šanci pro celé divadlo.

Domnívám se, že Jiráskův Hronov by neměl chybět při zkoumání a otevírání této šance. Byť by se představovala v inscenacích, které by vzbuzovaly pochybnosti, kontraverze; dokonce si troufnu říci i odpor. Protože nejde o snobismus či výlučnost, ale o cosi objektivně existujícího, životného.

JAN ČISÁŘ

KLASIK pro tento čas

DĚTSKÁ DRAMATIKA SE VÍCE než z poloviny živila a živí dramatizacemi nebo přímými scénickými převody pohádkových próz. (Konečně, ona i ta druhá část, která se tváří jako původní, se také přizívá na motivech tak či onak už prózou zpracovaných, jenomže to veřejně nepřiznává.) Kvalitu dramatizací pak určují dvě základní věci: intelektuální mohoucnost, divadelní cit, fantazie a vkus dramatičtů — a obsahová kvalita předlohy. To druhé se dost často přehlíží. Obvykle stačí, že charakter předlohy je podle nejběžnějších představ dostatečně „dětský“. Ale bída je mimo jiné také v tom, že ne každý měl a má prostřednictvím pohádky dětem opravdu co říci — kromě poučeníček, která děti slychají dnes a denně a pro která vůbec nestojí za to rozhýbat složitou mašinerii divadelní inscenace.

Kvalita se zárukou je, jak známo, kvalita klasická. Repertoár dospělého divadla se neobejde bez klasiky, bez děl, jejichž výběr alespoň zhruba udělal za nás už sám čas. Dětská dramatika své vlastní klasiky nemá, půjčuje si je tedy od literatury. V naší oblasti jich zatím moc neexistuje, zato těch několik je nesporných. Jedním z nich — ne-li prvním — je Hans Christian Andersen. O něm je třeba mluvit a to ne náhodou, ale proto, že některé rysy andersenových pohádek se v dnešní době silně aktualizují.

Hans Christian Andersen (1805–1875); syn příštípkaře a pradelny z Odense v Dánsku, byl od malička ošklivé káčátko, dítě ve všech směrech odlišné od ostatních: směs houževnatosti a zároveň zranitelnosti, krajní plachosti i udivující sebestjisty vrozeného talentu, dě-

tinské naivity a nadprůměrné intelligence, družnosti i snlivkovství, humoru i melancholie k němu po celý život přitahovala, získával snadno přátele i mecenáše. Ale jeho dětská důvěřivost, spojená s přecitlivělostí, z něj také dělala snadnou oběť bezohledných lidí, kteří se tak rádi vyžívají v urážkách nevinnosti. I tato stránka Andersenova života je však jedním z pramenů kouzla jeho pohádek. Zaštilil se fantastickým světem, aby se mohl bezpečně vyzpovídat z nejosobnějších pocitů a nálad a najít útočiště touhy po harmonii, vlivnosti, toleranci. Pro domácí obdobu nemusíme chodit daleko: přibližně v téže době si ze stejného důvodu Božena Němcová vybájila svou Babičku.

Byl už uznávaným romanopiscem a dramatikem, když v r. 1835 oznámil v dopise jedné své přítelkyni, že napsal román, jedno malé drama a také „pár pohádek pro děti, o kterých Orsted tvrdí, že přinese-li mi Improvizátor slávu, pohádky mi přinesou nesmrtelnost, neboť je to prý nejdokonalejší věc, jakou jsem kdy napsal. Ale mně se tomu nechce věřit.“ (M. Stirlingová: Divoká labuť—život a doba H. Ch. Andersena, Odeon 1972) Zřejmě opravdu netušil, že právě teď se vylouplo pravé ryzí jádro jeho talentu, že labuť konečně vzlétla. O jeho první knížce pohádek pro děti se také jako o díře do světa neuvažovalo. Naopak: jeden z kritiků například radil Andersenovi, aby nemrhal časem. Osobně prý nemá nic proti pohádkám pro dospělá, ale domnívá se, že tento druh literatury se nehodí pro děti, protože ty mají dostávat do ruky četbu s vyšším posláním a ne pouze pro zábavu! Jenže ty pohádky nakonec díru do světa — doslova — udělaly, byly a jsou překládány do nepočítaného množství světových jazyků a jsou stále populární.

Čím to je? Děti už dávno obklopuje jiný svět, žijí v jiném rytmu a jinak než děti doby Andersenovy, přesto stále zachovávají věrnost statečnému cínovému vojáčkovi, smějí se naduté látači jehle a s napětím sledují podivuhodnou Gerdinu pouť za Kajem až někam za polární kruh.

Doporučovala bych potenciálním dramaturgům divadla pro děti vyšetřit si jeden tichý zimní večer ve vytopeném pokoji a začíst se do Andersena. Třeba i v některém ze starších výborů, nejsou totiž tak vybrané jako novější, zařazují vedle věcí skvělých i slabší, čímž poskytnou obraz úplnější. A hladký, zběhlý, jazykově příslušně dekorativní překlad například takového J. Vrchlického jen dodá vhodnou patinu. Ocítnete se v prazvláštním světě a možná první, čeho si všimnete, bude

jeho intimita, jeho soukromnost. Je to svět dětského pokoje, cest do školy, výletů do přírody; hřejivě zabydlený, ale zdaleka ne domácky přízemní. Jistě, budete se muset probrodit také pasážemi, jejichž sentimentalita o dost přesahuje dnes snesitelnou míru. Ale na druhé straně možná s podivem zjistíte, že laskavý starý pohádkář děti pranic nešetří, na rozdíl od těch moderních, kteří pečlivě odstraňují z dětského obzoru sebe-menší chmuru. Od Andersena se děti dozvídají, že na světě existuje neštěstí, bída, nespravedlnost, hrubí a krutí lidé, kteří dokonce ne vždy tady na zemi dojdou trestu. A hlavně že všechno živé umírá, že každý život končí smrtí. Ale právě toto vědomí tvoří základ pro to nejcennější, co dílo obsahuje, pro to, co z Andersena udělalo klasika: mimořádně citlivá pozornost k nejdrobnějším projevům života, pochopení významu bezvýznamného, úcta k důstojnosti a nezcititelnosti každé individuality, ať už člověka, věci, zvířete, květiny či stromu. Ponoříte-li se opravdu do andersenovského světa, zjistíte, že jím vládne něco, co by se dalo nazvat zdvořilostí — ovšem ne „pouhou“, ale hlubinnou. (U Andersena se i dva hadry, jeden dánský a jeden norský, připravené na dvoře papírny na svůj další — mimochodem společný — osud, nacionalisticky hádají na mnohem vyšší společenské úrovni než mnohý dnešní žurnalista.) Tolerance, takt, kultura nejen mezilidských vztahů, ale přímo s t y k ů. Tedy to, co ve většině našich novodobých výtvorů stejně tak jako v životě velmi postrádáme. Andersenovy pohádky jsou zábavné, kritik měl kdysi pravdu, žádným „vyšším posláním“ děti nelákají. Zato probouzejí schopnost uvědomovat si, že „já“ není středobod vesmíru, že kolem je spousta jiných, kteří mají nedotknutelné právo být sami sebou, a vůbec nejsou povinni se částí sebe sama vzdávat, aby se mé „já“ mohlo realizovat podle svých představ. Jestli to udělají, pak jen dobrovolně, jako odpověď na nabídku citu, soucitu, porozumění, lásky. Andersenovy pohádky jsou školou kulturnosti, proto jsou dodnes aktuální.

Jednou z nejhezčích her pro děti, která vznikla volnou adaptací Andersenovy předlohy, jsou Červené pantoflíčky. Jejím autorem je Václav Čapek. Z rozlehlejší pohádky vyzvedl obratně jádro příběhu, pominul sentimentální košatění, ale zachoval styl. Motiv střevíčků, nutících každého, kdo je obuje, tančit do úmoru, je převzatý z folklórní pohádky. Po původu kouzla se tu však nepátrá, je ostatně docela v rukou lidí, protože manipulaci s ním umožňuje knoflík. Kouzlo střevíčků je také jediný fantastický

motiv hry. Kolem něj se rozvíjí nekouzelný, skoro by se dalo říci realistický příběh Karin. Ovšem realistický po andersenovsku, to znamená prostřednictvím skrytého úsměvu povytažený nad zem, zavěšený do průzračného vzduchu a rámovaný jaksi skutečně neskutečným rámcem patriarchálního městečka, kde je všechno přirozené a čistě uspořádané, kde se neodehrávají vzpoury a snad ani tragédie a kde se lidé k sobě chovají prostě slušně. Úděl sirotka je pro Karin obtížný, ale ne tragický, její pěstounka není čarodějnice, ale zřejmě jen nevrlá a panovačná osoba, trápěná revmatismem. A Karin je dítě andersenovské, tedy nadané schopností pořádat si soukromé svátky radosti z maličkostí. Ani ten narušitel míru, komediant Snogg, není pohádkový zloduch, jenom hamižný člověk. Ale vezmeme-li v úvahu, že až dosud celé své jmění tahal světem na malém vozíku, je jeho sen o obrovském úspěchu, nad nímž kdekdo užasne, docela pochopitelný. Ovšem prostředky, jimiž ho chce dosáhnout, jsou nekalé. A pak je tu Jemm, němý klaun, decentní a půvabné nově vtělení starých Harlekýnů, kteří vždycky představovali přímo trest divadla. Je to on, kdo vnáší na scénu největší jas, svou hravostí odpoutává příběh od země. Neotřelý příběh, který sehraji postavy pohybující se mimo známá pohádková schémata, je zpracován s patrným zřetelem k potřebě divadelnosti, k nutnosti viditelně na scéně znázornit, co se právě mezi lidmi děje. Dialog je akční, ve většině scén mají herci co hrát, to znamená zač a proč aktivně a smysluplně jednat slovem. Adaptace prozrazuje, že spisovatelský talent V. Čapka je podložen talentem režisérským. Je to znát v rytmické kompozici jednotlivých scén, ale hlavně v tom, jak dokáže přesně naprogramovat dramatický účín pantomimických vstupů, předem počítat s významotvorným pohybem a gestem.

Určitě nadprůměrná hra pro děti s komorním obsazením se kupodivu málo hraje. Příčinou je asi právě postava Jemma. Je to neobvyklý a náročný úkol, pro který naše povětšinou přesně činoherní a s jevištním pohybem, natož pantomimou dost na štiřu jsoucí soubory těžko hledají představitele. Nezbyvá než doufat, že se mezi mladými přece jen najde někdo schopný svižně se pohybovat a navíc cítit, co to je „herectví těla“. Byla by škoda, kdyby jedna z mála hezkých her pro děti zůstávala ležet ladem proto, že jsme tak nesmyslně oddělili na malé písčky komediantské disciplíny, které dříve žily promíchány pod jednou střešou.

ALENA
URBANOVÁ

NA PROTĚJŠÍ
STRANĚ
ONDŘEJ MRÁZEK
V PŘEDSTAVENÍ
JITRO
MODRÉ SLONICE
FOTO
GÜNTER BARTOS



V DOSAVADNÍCH TRINÁCTI číslech přinesly Dveře dokořán za dva roky řádku pohledů na současnou dramaturgickou praxi dětského divadla a přednesu, otevřených nejrůznějším možnostem a podnětům. Od pásem a montáží přes přednes prózy či zdivadelněnou poezii k více či méně „pravidelným“ dramatickým textům; od řeckých bájí a Robina Hooda přes české masopustní zvyky k ruskému folklóru, od Čapka k We-

vodní, ale i ta byla — byť velmi volně — inspirována Železníkovem. Nepoměr dramatizací a adaptací literárních předloh k hrám původním není náhodný. Podíváme-li se do brožury 20 Kaplických let, zjistíme, že za celých 16 ročníků KDL činí poměr adaptací literárních látek k původním dramatickým textům 2 : 1, přesněji 100 : 51. Kdybychom tato čísla analyzovali detailněji, zjistili bychom navíc, že s postupem let původních her spíše ubývá a rozšiřuje se škála možností, které v literatuře vedoucí souborů a dramatičtů objevují.

Pavel Janáček ve svých **Rozměrech dramatu** (Panorama 1989) věnoval dramatizaci v meziválečném období celou kapitolu. Za „první divadelně i literárně významné zpracování prozaické předlohy v české dramatice“ označuje Dykovo Zmoudření dona Quijota z r. 1911 a o meziválečném období píše jako o „první skutečně významné etapě dramatizací — v němž se dramatizace poprvé dostávají hodnotově na úroveň dramatu a jako takové jsou veřejností akceptovány.“ Zabývá se tu rozporem mezi snahou respektovat předlohu a převést epiku v dramatu a k tomuto problému na okraj (v závorce) dodává: „v soupisech repertoáru obou našich předních scén (tj. Národního a Vinohradského divadla) převládají dramatizace v těch žánrech, které stály poněkud mimo „seriózní“ tvorbu a nebyly tudíž tak svázané normami — především v tvorbě pro děti a mládež.“ Ona „nesvázanost normami“ je nepochybně důležitým momentem a ještě se k ní dostaneme. Myslím ale, že tu hrají roli i momenty další.

O dramatizaci se mluví jako o „výpomoci z nouze“. V dětském divadle a divadle pro děti ta „nouze“ vězí především v tom, že se jen sporadicky najdou autoři, kteří by v psaní her pro děti nacházeli možnost plné seberealizace (je to zvláštní, v próze a poezii pro děti takoví jsou!), to jest, které by k psaní her pro děti nutil vnitřní přetlak talentu orientovaného právě takto. V divadle činoherním i loutkovém se nejspíš vyskytnou mezi režiséry a herci, ale to už jsme vlastně u druhé a početnější skupiny autorů, které k tomuto počínání nutí momenty vnější — potřeba obstarat si (či napsat na objednávku) chybějící repertoár. I Kainar Zlatovlásku a Hrubín Krásku a zvíře psali z podnětu či přímo na nátlak divadla. Sotvakdo sedne k psacímu stroji, aby napsal hru pro děti, protože ho k tomu „cos nutí“. Pak ovšem má tvořivost (i u autora talentovaného a v jiných oblastech dramatiky osvědčeného) trhlínu: chybí východní nápad, téma, jež by autor musel vy-

jádit, chybí i motor pohánějící fabulaci, charakterizaci. Janáček říká, že „normy, podle nichž dramatičtůr do předlohy zasahuje, nevycházejí pouze z oblasti ideové a názorové, ale především formální.“ K pořízení dobré dramatizace je potřebná hlavně znalost techniky, řemesla, a tomu se lze naučit. Dramatizace je tedy v dětském divadle nejen „východiskem z nouze“ ubohé nabídky her, ale také z nouze vnitřních omezení (o nichž těžko soudit, zda jsou zákonitá a věčná, anebo jen daná etapou vývoje divadla pro děti.) „Nesvázanost normami“ se v dramatice pro děti projevuje dvojím způsobem. Ponechme teď stranou první, který by se dal charakterizovat slovy „je to jen pro děti“, a věnujme se druhému, podstatnějšímu, spočívajícímu v odlišnostech dětského vnímání, a dětských souborů i odlišnosti dětského projevu na jevišti. Od toho posledního vzala totiž počátek současná vlna dramatizací. Podívejme se ještě jednou do Rozměrů dramatu. Janáček vykládá specifiku Burianova pojetí dramatizace, založené na „ctižádosti přivést na jeviště předlohu v celé její celistvosti a svébytnosti literárního díla“, tedy jevištního přepisu. Vysvětluje, že tato vázanost na komplexnost literatury paradoxně umožňuje potlačení dominance slova, že vede k hledání nových výrazových prostředků, že tu autor — režisér „raději akceptuje text vynucující sice na něm vyšší aktivitu při režijní práci, ale dávající mu větší prostor pro vyjádření vlastní individuality.“ Jinak, současněji řečeno: adaptace literární předlohy je přirozenou doménou autorského divadla jakožto divadla, jehož všichni aktéři jsou spoluautory osobní výpovědi, platné dnes a tady, v této konkrétní komunikační situaci mezi jevištěm a hledištěm. Pravda, mezi autorským divadlem a dospělých na jedné straně a dětským autorským divadlem na straně druhé je rozdíl: dospělí staví výpověď na aktuálnosti celospolečensky významných myšlenek, děti na aktuálnosti svého věkově podmíněného objevování života a světa (do něhož ovšem vstupují i aktuálnosti celospolečenské). Ale princip je týž — dětské divadlo užívá prostředky náležející novým formám divadla otevřeného. A konečně je tu ještě další důležitý moment, daný typem předloh, které jsou zajímavé pro divadlo dospělých a pro divadlo dětí. Josef Hrabák (Poetika, 1973) rozlišuje epiku velkou, drobnou a střední, a to nikoli podle počtu stránek, ale podle „rozsahu a povahy informací, které dílo přináší“. K velké epice patří román a epos, k střední novela a povídka, k drobné především žánry o dvou

DVEŘE DOKOŘÁN

Dramatizace 1.



richovi, Krieblovi a Macourkovi až k Nepilovi a Vodňanskému, Převertovi a Železníkovovi. Jen jedině pokračování cyklu — Terka ze Zlivi v č. 4/89 — mohlo být věnováno hře pů-

situacích, jako je anekdota nebo bajka, ale také pohádky (i z nich mnohé mají jen dvě situace) a pověsti. Na rozdíl od četby dospělých dominují v literatuře pro děti žánry drobné vedle méně početných středních. Není mišlím náhodné, že i E. F. Burian převážně vycházel z epiky středního rozsahu, zejména z novel. Dětská literatura dramatizací usnadňuje a umožňuje ve větší míře než literatura pro dospělé.

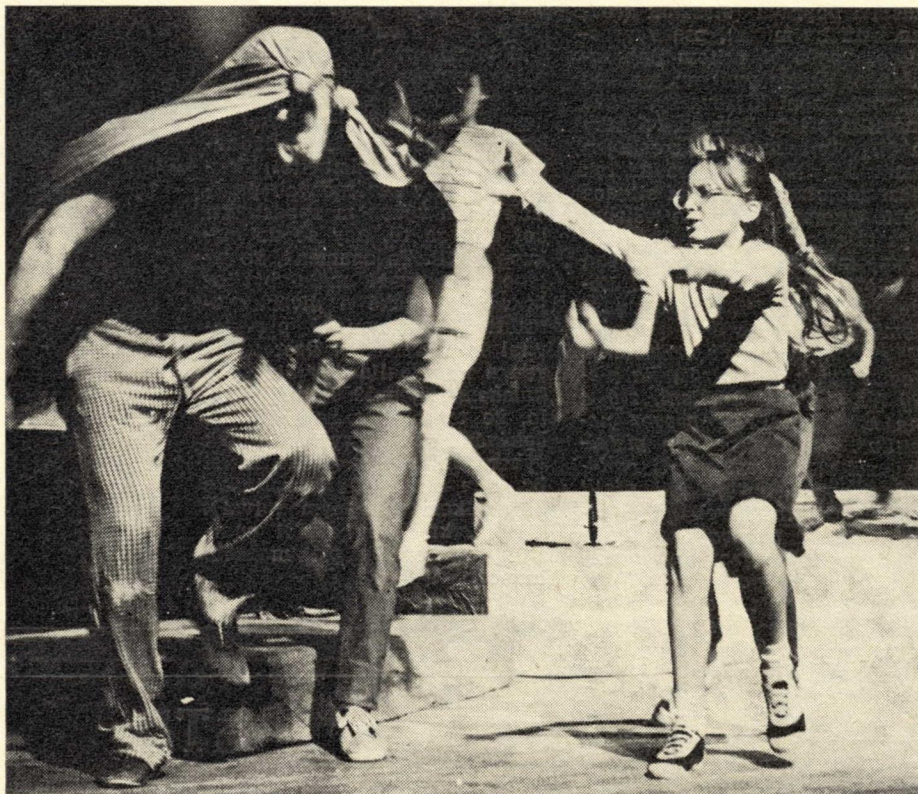
Ve dvou či třech pokračováních Dvěři dokofán se chci zabývat právě otázkou vztahu mezi rozsahem předlohy a dramatizace a zejména tedy — řečeno s Hrabákem — vztahu mezi rozsahem a povahou informací v předloze a v dramatizaci.

Kožíkův Cirkus u tří slunečnic vyšel v r. 1975 jako rozšířená verze knížky z r. 1965. Patří k rozsáhlejším prózám dětské literatury, má 187 stran v knižním vydání a něco přes 200 stran rukopisu. Je to příběh klauna Silvestra, který zůstane po zrušení starého cirkusu bez své milované práce, neboť autoritativní a „modernizující“ ředitel nového cirkusu ho odmítá. Silvestr se snaží uplatnit v různých povoláních, ale působí svou bezděčnou komikou a nepraktičností i spojením s rovněž odmítnutými zvířátky zmatky. Do věci se však vloží „dětská iniciativa“ — spolužáci jeho syna Petra zorganizují celopražskou akci bojkotu nového cirkusu bez klauna, a to — spolu se zásahem moudrého a klauny milujícího ministra — vede k odvolání necitlivého ředitele a znovupřijetí Silvestra do cirkusu. Silvestrova nezaměstnanost spolu s touhou dětí mít v cirkusu klauna tvoří dějový rámec a motivaci pro několik velkých groteskních scén — epizod Silvestrových pokusů uplatnit se v „občanském“ povolání, vesměs vrcholících jeho úspěchem u obecnosti, ale fiaskem u zaměstnavatelů. Vrcholnou epizodou knížky je pak dětský bojkot cirkusu bez klauna, kterou lze srovnat s oblíbenými dějovými sekvencemi některých známých či dokonce klasických „chlapeckých“ knížek, jako je například hledání ztraceného psa v Langrově Bratrstvu Bílého klíče nebo honba za zlodějem v Kästnerově Emilovi a detektivech. Jsou to akce dětské solidarity a spolupráce na společném „bojovém“ úkolu zasahujícím do skutečného života, ale vyznačujícím se více či méně výraznými prvky dobrodružnosti. V Cirkusu u tří slunečnic jsou ještě další, doprovodné motivy — honička filmového asistenta režie na Silvestra, vybavená dávkou gagů z grotesek (záměny, pády, podivuhodné úniky před nepřitelem, maskování), vrcholící Silvestrovou smlouvou pro film. Je tu i náhradní cirkus na

dvorku a konečně i pásmo dobrotné paní bytné Silvestra, Petra i zvířátek, která do bláznivého mumraje vnáší svou dobrotou idylický tón, podporovaný oním neuvěřitelným ministrem, bezprostředně zasahujícím ve prospěch klauna a dětí. Nutno ovšem říci, že ony velké scény komiky s rysy grotesky nejsou samoúčelné, mají funkci v rozvíjení děje a jsou také nositeli tématu obohacování všedního života dobrotou, humorem, poezií a fantazií, per-

ZÁBĚRY
Z PŘEDSTAVENÍ
DS TYL
RAKOVNÍK
FRANTIŠEK
KOŽÍK
J. KODEŠ:
CIRKUS
FOTO
KAREL
KUBÁT

tématům a pocitům dřívějších desetiletí. Z tří Silvestrových pokusů najít zaměstnání (v knize prodavač v zelinářství, hlídač v parku a stěhovák) ponechává jen první dvě, trojici završuje tím, že ze Silvestrova náhodného „záskoku“ při řízení křižovatky činí povolání třetí. Vypouští zcela pásmo Silvestrova zásahu do natáčení filmu i následnou honičku, vypouští i dobřáčkou a nekonečně obětavou paní bytnou. Značně zjednodušuje dětský bojkot Cirkusu Grand



sonifikovanými klaunem. Zejména posledně zmíněným tématem je Cirkus u tří slunečnic zakotven spíše v 60. než 70. letech, a mnoha prvky či názvuky navazuje i na léta třicátá. Leckterý motiv nebo charakterizaci jako bychom znali už od Čapka nebo Langra. Tím se projevuje i literární průměrnost knížky — není špatná, má zajímavý děj a prostředí i motivy, ale jako bychom mnohé už někde četli, jako bychom to vše očekávali — chybí jí větší originalita.

Přes tuto slabinu se stala dobrým východiskem dramatizace Jaroslava Kodeše, který ji zadaptoval pro skupinku členů rakovnického souboru dospělých a skupinku dětí. Jeden ze vzácných případů věkově smíšeného souboru, a tedy i vzácný případ možnosti převodu knížky pracující s reálnými postavami jak dětí, tak dospělých. Kodeš volil převážně cestu **redukce** a potlačil právě ty momenty, které odkazují jinam, a to jednak k filmové grotesce, jednak k dobové podmíněným

a soustřeďuje ho především do Petrovy třídy. Ale i ty prvky a motivy, které z knihy zachovává, převádí do hutnější, dějově sevřenější, dramatictější formy. Po scénách kolem posledního představení starého cirkusu Meteor čteme v Kodešově textu tento dialog:

Kubernát (ředitel Meteoru): A co oslík Hadrián?

Šibule (ředitel nového cirkusu): Pfl K čemu? Dejte ho do salámu.

Kubernát: (k Silvestrovi): On nechce oslíka!

Silvestr: Jeden osel v cirkuse stačí!

Šibule (vztekle): Co je staré, patří na smetiště.

Je z prózy převzat téměř beze změny — až na jednu drobnou vsuvku: „Dejte ho do salámu“. Tento motiv se u Kožíka objeví o stránku dál, v rozhovoru Kubernáta se Silvestrem, když bývalý ředitel v patnáctiřádkovém dialogu taktně naznačuje citlivému klaunovi, že nic jiného nezbyde, a klaun se rozhoduje vzít si osla domů, přes všechny sociální potíže. Jinde

ze dvou různých rozhovorů artistky Helgy s Šibulem, v nichž se snaží ředitele přesvědčit, aby Silvestra znovu angažoval, vytvořil Kodeš krátký dialog.

Zajímavá je Kodešova práce s kapitolou „Silvestr dopravním strážníkem“. Kožík popisuje Silvestrovu práci u stěhovací firmy. Při jedné cestě zastaví řidič stěhovacího vozu těsně před přebíhající holčičkou, Silvestr vystoupí a ukáže se, že dítě blokuje dopravu proto, že se jeho pes dostal pod stěhovací vůz a nemůže ven. Silvestr zastaví dopravu (strážník zrovna není na místě), psa vyproští, ale způsobí přitom dopravní zácpu. Nezbyvá mu, než se ujmout řízení křižovatky, jenže mezitím přijde Petr se zvířátky a Silvestr máváním na osla jen zmátne řidiče, takže se už tak dost zamotaná dopravní situace ještě zkomplikuje. Ale všichni účastníci se znamenitě baví. V knize má tato scéna osm stran a tvoří těžiště kapitoly. U Kodeše je to stručně popsána pantomimická scéna:

Všichni improvizují křižovatku. Jeden herec dělá strážníka, který by měl být komisi, zlý a na křižovatce řídí provoz nečitlivě. Pořád píská na píšťalku, zvláště dětem pořád nadává a nenechává je ani přejít silnici. Ostatní herci dělají auta, později tramvaje apod. Po chvíli věčného troubení, pískání a rámusu vystřídá strážníka Silvestr. A opět jde vše najednou jako po másle. Silvestr totiž nepoužije píšťalky, ale přesnými pokyny vytvoří na křižovatce pořádek a kázeň. Zvláště pro děti zastaví celý provoz a převede je na druhou stranu. Vše pak opět pokazí Hadrián, který náhle vběhne do provozu — do vzniklého zmatku se vrátí první strážník a Silvestra vypíská. Celé by to měla být jen přesná pantomima bez řeči. Vše vyjádří píšťalka.

Nejzajímavější na tom je podstatný tematický posun: namísto Kožíkova roztomilého zmatkáře, který svou nekompetentností baví obecenstvo, je tu kontrast mezi autoritativní bezohledností působící zmatek a demokratičností klauna, který se s lidmi domluví. Hle posun od myšlení let šedesátých k postojům z konce totalitní éry! Z tohoto přehledu výstavby hry a z několika příkladů detailního postupu při dramatizaci je zřejmé, že Jar. Kodeš postupoval především metodou **selektce** (výběru) motivů, dějových prvků a postav, **eliminace** (vylučování) nebo jinak řečeno **redukce**, a metodou **kompozičních operací** — slučováním výstupů, přesunováním významů, posuny či zužováním tématu. Ke kompozičním změnám patří i zkrácení názvu — místo *Cirkusu* u tří slunečnic, který poukazuje k improvizovaným vystou-

pením na dvorku paní Řeřichové, užívá názvu *Cirkus*, čímž zdůrazňuje hlavní dějový motiv — úsilí všech o to, aby se klaun vrátil k svému povolání a aby cirkus měl kompletní program. Kodeš se poměrně věrně drží předlohy, prakticky nepoužívá ani substituce, tj. nahrazování jedněch motivů, postav či scén druhými (nepočítáme-li to, že místo náboráře je tu náborářka apod.), ani amplifikace, tj. rozvádění a rozehrávání prvků v knize jen naznačených.

Kodešův *Cirkus* je jevištně věcná a v spektru dramatiky pro děti tematicky a žánrově ojedinelá hra pro (rovněž vzácný) typ smíšeného souboru dětí a dospělých. Má jediné úskalí — klade ne tak snadno zvládnutelný nárok: představitel klauna by měl v závěrečných pasážích svým výkonem opodstatnit boj dětí za to, aby se do cirkusu vrátil. To znamená, že by jeho vystoupení mělo být opravdu komické a diváky atraktivní. Rakovnický představitel k tomu nebyl dost vybaven a na přehlídce v Stráži p. Ralskem (říjen 1989) se ukázalo, že tento fakt nenaplnil očekávání dětí a vyznění jinak výborné inscenace poškodil. Asi by byla potřebná konzultace s odborníkem schopným vytvořit „číslo“, které by přitom mělo humor.

EVA
MACHKOVÁ

čebních plánů. V té době vznikl ediční plán nového nakladatelství Gema při Kulturním domě ve Stodůlkách, Středisko dramatické výchovy v Brně rozmnožilo překlad anglických osnov „osobnostní a sociální výchovy“, tedy občanské výchovy po anglicku (a s dramatem jako hlavní metodou), vznikla iniciativa zavádět dramatickou výchovu do škol v okrese Chomutov. Zkrátka var to byl náramný, ale navenek jako by se pořád nic moc nedělo, jako by to byla jen vnitřní záležitost nás dávno zatažených a zasvěcených a několika „noviců“ z pedagogických fakult. Tisk měl jiné starosti a když se podařilo v České politice otisknout první půli článku o tvůrčivé dramatice, byl tento týdeník pozastaven.

Po prázdninách však ona pomyslná poklička nadskočila a začala hlasitě klepat. Uskutěčnily se věci navymyšlené před prázdninami. V prvním říjnovém týdnu pořádalo Sdružení svou první samostatnou akci — šestidenní seminář pro pedagogy (a pár studentů pedagogických fakult — byly zastoupeny všechny, ale DAMU chyběla). Krátce na to začal na pražské PF volitelný kurs pro posluchače všech specializací i ročníků (ovšemže ne všechny — přihlásilo se jich jen něco přes šedesát, ale i tak musel být rozdělen do dvou běhů), na ostravské PF nastoupily dvě lektorky z našich řad na plný úvazek (učí první ročníky, ale zato všechny posluchače), dramatická výchova se rozběhla tak či onak v Plzni, Brně, Olomouci, ostatní fakulty také plánují. Na DAMU zahájili tříleté dálkové studium dramatické výchovy (s diplomem), úvod do dramatické výchovy mají poprvé i dálkoví posluchači dramaturgie. Ve Svitavách pokračoval a skončil okresní kurs, v Ústí nad Orlicí zahájil... Bylo by toho víc, ale nejde o výčet. Nejdůležitější je, že se v plovíně roku začala zajímat i veřejnost: obsáhle články si vyžádala Výchova a vzdělání i Svět a divadlo, systematictější se tvořivou dramatikou začala zabývat Předškolní výchova, konaly se semináře a přednášky pro speciální pedagogy, pro budoucí matky SOS vesniček, pro pracovníce dětských oddělení Městské knihovny v Praze. Rozběhlo se jednání s Britskou radou, aby nám v rámci fondu know-how pomohli „vědět jak“...

Zdá se tedy, že tvořivá dramatika přežije (a zřejmě v plném zdraví) i rozpad sítě kulturních středisek, a protože se má čile k světu, připravujeme v Amatérské scéně pravidelnou stránku informací o všem, co se děje, ale hlavně myšlenek, které tato nová míra dramatické výchovy denodenně vyvolává.

- em -

STD

JE PODIVNÁ ZKRATKA. OSTATNĚ tvořivá dramatika či dramatická výchova, která se pod ní skrývá, fungovala po léta pod patronací KK ČÚR PO — a přežila to ve zdraví (v zájmu spravedlnosti je nutno dodat, že i bez hloupých zásahů). V lednu 1990 se šela pražská skupinka lidí z této oblasti a vypracovala dokument „Vystupme z ilegality“, v únoru byla na celonárodním shromáždění přijata „Schola ludus — škola hrou“, s níž se už čtenáři AS seznámili, v květnu bylo zaregistrované Sdružení pro tvořivou dramaturgii, tedy ona zahradná STD. V té době začínalo už vření, ale zatím spíše pod pokličkou. Pracovaly skupinky zabývající se různými stránkami tvůrčivé dramatiky — přípravou učitelů, dramatickou výchovou na školách od mateřských až po střední, v mimoškolní činnosti, ve speciální pedagogice. V některých krajích se začaly ustavovat regionální sekce. Pedagogické fakulty, studenti i učitelé, začínaly hledat možnosti a způsoby zavedení tvůrčivé dramatiky do svých u-

K dramaturgii divadla poezie (11)

DOPLNĚK K ČÍTANCE 4

Po čem kdy srdce v touze bilo,
z toho se nic mi nesplnilo.
Kde moje naděje jsou dnes?
Sám jsem je všechny k hrobu nes'.

Minula žití polovice —
a bezpochyby něco více.
Přikvačí naše hodina
a zaniknem' jak bublina.

Člověk se táže: Jak a k čemu
a proč, a úzko z toho jemu,
že nenalézá odpovědi,
ať do sebe či kolem hledí.

Tak rád bych někdy řekl: Pane,
nechť se tvoje vůle stane!
Snad je tam přece někdo v nebi:
Aspoň ho máme zapotřebí.

Obraz Františka Gellnera nám čítanka a středoškolské hodiny literatury podávají také trochu zkreslený, jednostranný a neúplný. Už úvodní ukázkou jsem chtěl naznačit, že Gellner nebyl jen ten „vilný faun, co zemřel na nešťastnou lásku“, že nebyl jen světoběžníkem, anarchistou a bohémem. František Gellner byl především občanem — básníkem své doby, svébytným občanským lyrikem, který ve své tvorbě podvědomě udržoval onu nepřetržitou havlíčkovskou kontinuitu. I jeho verše promlouvají až do naší politické současnosti:

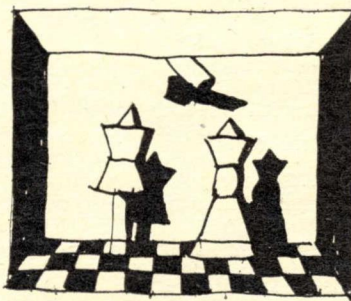
Zazněl pláč matky domoviny
nad nepodařenými syny.
Jak mají občané být řádní,
když kradе starosta a radní?
Jak možno za vlast bojovat,
když z Vídně na volby se platí,
a když muž vaší důvěry je
zároveň v službách policie.
Pochybné osobnosti všechny
očima krouť pokrýtecky:
— Písničku spusťte zase jinou,
vždyť zadáme si před cizinou.
— Též nedůvěra k politice
šíří se v lidu víc a více. —
Zbabělci, strašete svoje tchyně
a ženy. Co nám po cizině?
Ta o nás malý zájem jeví
a ani, zdali žijem, neví...

Byla to silná básnická generace, z níž Gellner vyšel a k jejíž mnohotvárnosti a pestrosti přispíval. Patřil k ní Karel Toman, s nímž Gellnera pojilo mnohé — dlouhodobý pobyt v Paříži, poměrně střídavá a osobitě vyhraněná básnická tvorba i Haškova Strana mírného pokroku v mezích zákona, kde ani jeden nebyl řádným členem, ale oba byli sympatizujícími. Tato „politická strana“ byla totiž velkolepou mystifikací, s níž se dá u nás srovnat snad jen Jára (da) Cimrman na konci 60. let, mystifikací inspirovanou a ve své parodičnosti tak dokonalou, že pro člověka Gellnerova typu nebylo možné s ní nesympatizovat. Třeba i proto, že autorem textu hymny této strany byl Gellnerův soupeřník (básnický slabší soupeřník podle Šaldy) Josef Mach. Je v tom textu velký kus politické parodie, která je znovu použitelná v této naší podivné demokracii, kdy je stále potřeba opatrně mluvit:

Milión kandidátů vstalo,
by oklamán byl dobrý lid,
by voličstvo jim hlasy dalo,
jež ochotně prý chtějí vzít.
Nechť prudký pokrok chtějí jiní,
násilím zvracet světa řád,
nám mírný pokrok září nyní,
pan Hašek je náš kandidát!
Pryč s nemírnými pokrokaři,

pryč s laickými bankrotáři,
nuž v boj, nuž v boj, nuž v boj
za pokrok mírný!

Generačními druhy Gellnerovými byli také Fráňa Šrámek a Stanislav Kostka Neumann. Anarchista Neumann, vydavatel Nového kultu a domácí pán v oné proslulé bohémské „olšanské vile“, nikoli onen pozdější útočný komunista Neumann, který proti Halasovým Starým ženám postavil své přihlouplé Staré děl-



níky nebo ten ještě pozdější senilní komunista Neumann, který někdy v r. 1946 hrdinsky opěvává jakési ŮRO. Ten první S. K. Neumann měl ke Gellnerovi zvlášť citlivý a objektivně kritický vztah. Byl to on, kdo napsal, že Gellner zavedl „do našeho literárního jazyka výrazy, jimiž se až do té doby stoudná literární čeština vyhýbala. V této věci byl jaksi směrlým pokračovatelem krotkého J. S. Machara... Možná říci, že František Gellner zničil navždy mamloušáckou cudnost literární češtiny.“

Za tmavé noci šel jsem po nábřeží
v zákoutí velkoměstské kloaky,
holku jsem viděl, která v bázní běží
obtěžována drze vojáky.

Rozjařen vínem rytířsky hned vzal jsem
bázlivou holku ve svou ochranu.
Spíš zpit než ze soucitu riskoval jsem,
že nějaké to bití dostanu.

A věru, že by mnohá rána byla
mne bezbranného jistě zasáhla,
však za ruku mne vzala holka milá
a rychle z dostřelu mne odtáhla.

Po milých slovech přišel vřelý pohled
a po pohledech prudkok pocelů,
a konečně jsem přemoh všechen ohled
a zavlékl ji v lože hotelu.

Pamatuju se, v bouřlivé své touze
když jsem ji s šatů svlékal, chudinku,
že na svém těle měla jednu pouze,
— v takové zimě! — jednu sukýnku.

Já při loučení jméno neřek ani,
však řekli jsme si, kde se sejdeme.
Já nepřišel a nevzpomněl si na ni.
Tenkrát ještě spalo srdce mé.

Teď za večerů smutných přicházívá
v mou pustou jizbu v trpké vzpomínce.
Ve sněhu čeká, do dálky se dívá,
prokřehlá zimou v jedné sukýnce.

Pro svou, v počátcích vpravdě bohémskou dráhu, měl Gellner doma dost dobré zázemí. Otec Karel Gellner, drobný obchodník, byl člověk obdivuhodné vitality a svérázného životního postoje. Na syna Františka (narozen 19. 6. 1881) měl zásadní vliv. Absolvovali spolu mnoho poutí, kde otec obchodoval a tatínkova záliba v nevázané atmosféře hospůdek se jistě spolupodílela na pozdějším Františkově bohémském životním postoji. Otec se zajímal ta-

ké o literaturu a o filozofii a to spolu se spisovatelskými sklony, které František zdědil zase po matčině rodině, vedlo k počátkům jeho literární tvorby. Ta se začala konstitovat za jeho studií na mladoboleslavském gymnáziu. V tamějších studentských časopisech začal Gellner publikovat verše, překlady z německé poezie (Goethe, Heine) i filosofie (Nietzsche, Stirner) a své neodolatelné kresby, které se mu později staly i zdrojem obživy. V těch letech si básník tříbí a vyjasňuje svůj styl, prohlubuje svůj smysl pro ironii a nadsázku a směřuje ke své lyrické jedinečnosti.

Byl to krásný, krásný máj!
Kvetl luh i kvetl háj,
zelenal se širý kraj,
na zemi byl pravý ráj.

Tvůj kdes uslyšel jsem hlas,
Tebe poznal — krásu krás.
Blahý byl pak lásky čas,
Tvých když očí svítil jas...

Ale všechno sebral čas!

Po maturitě se Gellner pokouší nejdříve studovat ve Vídni techniku a po dvou neúspěšných letech přechází do Příbrami na báňskou akademii. Na studium mu však nezbývá mnoho času, intenzivně v této době píše a kreslí, udržuje úzké styky s oním neumannovským okruhem — Tomanem, Machem, Haškem, Leo Freimutem a Maríí Majerovou. Vydává v těch letech první dvě ze svých tří básnických sbírek (Po nás ať přijde potopa, 1901 a Radosti života, 1903), literárně spolupracuje intenzivně s časopisy Nový kult a Moderní revue a jako kreslíř, ilustrátor a karikaturista dále se šibeníčkami a Rudými květy, známé jsou z té doby jeho ilustrace k Havlíčkovu Křtu sv. Vladimíra (1904).

To je teď celá moudrost moje:
Milovat hlučnou vřavu boje,
za nocí vnikat do snů žen
a trochu býti zadlužen,
pískat si, jak mi zobák starost,
vím si plašit s čela starost,
svůj život rychle utratit,
nic nezískat, nic neztratit.

Podobně jako se to podařilo Dykovi v Deváté vlně jakoby Gellner v XVIII. zpěvu Radosti života předjal svůj osud. A mně se chce věřit tomu, že básník nezahynul ve vojenské uniformě na počátku 1. světové války, ale že jen zmizel tak nadobro, jak si předsevzal:

Už se mi k smrti protiví
se ve svých citech nímrat.
Už se mi k smrti protiví
bolestí svou se šimrat.

Nejlépe bylo by přetrhnout
všechna pouta a svazky,
minulost svoji zavrhnout,
zřít se poslední lásky,

cynickým smíchem zabušit
v marnou ješitnost svoji,
stesk svého srdce přehlušit
bouřemi, bídou a boji.

Nejlépe bylo by vzdálit se
a nikdy se nenavrátit,
svým bližním a nejbližším ztratit se
a sám sobě se ztratit.

Ale předbílám. Na podzim r. 1904 nastoupil Gellner k výkonu dvouleté vojenské služby do Litoměřic. Vojenští páni si rádi na bývalém anarchistovi „smlsli“, ale nepodařilo se jim toho silného a svérázného člověka výrazněji zdeptat. Silnou osobnost zdeptat nelze a tak (ve svých představitelích) slabošská instituce, jakou vojna je (za mých časů ještě byla, byla přesně taková jako vojna Danny Smiřického z Tankového praporu) může zdeptat jen ty,

kteří jsou ještě slabší než ona. Až k fyzické likvidaci, čehož jsem byl svědkem. Nezdolatelný Gellner byl propuštěn z vojny už po roce a odjíždí v tom roce 1905 na malířská studia do zahraničí, na chvíli do Mnichova a poté žije tři roky v Paříži, kde se úspěšně uplatnil jako výtvarník v předních satirických časopisech (Rire, Cri de Paris).

Tuto dobu Gellnerova života zachytila svého času výborná televizní inscenace autora Ludvíka Kundery. Ale českému čítankovému divákovi se nelíbila, dokonce ho pobouřila. Vystupovala v ní totiž také postava Marie Majerové, umělkyně v minulé době údajně vpravdě národní. Líčili nám tu hodnou stařenku skoro jako svěťici a neřekli nám, že kradla na recepčních a že od chvíle, kdy odsoudila v novínovém článku svého přítele, velezrádce a spiklence Slánského, nebyla schopna napsat už



ani řádek. Ludvík Kundera ve zmíněné inscenaci naznačil možnost milostného poměru mezi „Mařenkou“ a Františkem G. A zatímco mně, člověku apriorně nedůvěřivému vůči čítance a historiografii minulého období vůbec, to Majerovou jako osobu tak trochu přiblížilo, průměrný soudruh divák byl pobouřen. Psal o tom do časopisu Československá televize a demokratičtí fundovanci z redakce mu to rádi otiskli. Ona, psal, taková národní umělkyně a on, ten zhýralec a děvkař... Pravdou je, že se Gellner v Paříži s českými přáteli intenzivně stýkal a že k nim vedle Tomana a Malířové Majerová patřila.

Samozřejmě, že Gellner zachytil Paříž a její atmosféru i ve svých básních, třeba v té, která se jmenuje John Sambo:

V Paříži byl před půldruhým rokem
mně John Sambo, boxer, v lásce sokem.
Vystupoval v cirkus na předměstí,
drtil žebra železnou svou pěstí.
Byl to černocho černý jako vrána;
ona jméno měla Lilliana.
Vlastí její byla Normandie.
Bělejší plet měla nad lilie.
Chodil jsem s ní večer na procházky.
Cosí rušilo však štěstí lásky:
Pocit mě vždy jímál na bulvárech,
že už vězím v netvorových spárech.
Proto pravil jsem k ní: „Lilliano
miluješ mě? Víš, že řekneš: ano!
Kdybys mě však v skutku v lásce měla,
méně by ses se mnou procházela.
Pokojíček v poschodí mám šestém,
líp nám bude tam než chodit městem.
Dveře zamknem, děvče milované,
černocho tvůj se na nás nedostane.“

Pro české básníky byla Paříž vždycky městem vytouženým pro svou jedinečnou uměleckou atmosféru. A každý, který tam byl, to dokázal zúročit ve své tvorbě. Anebo nedokázal, což vypovídá nejen o básníku samém, ale i o jeho době. A v souvislosti s citovanou rozvernou a zároveň trochu nostalgickou básní Gellnerovou se nemohu nezmínit o tom, co mi už dluho leží v žaludku, o Paříži Karla Šyše. O něm se rozepisovat nebudu, protože to sem nepatří a protože to za mě už udělal v Lite-

rárních novinách Zdeněk Troup, ale ocitují tu pro kontrast jednu Sýsovu pařížskou báseň ze sbírky Ze Země na Měsíc a zpátky. Ta báseň



je o 80 let mladší než ona Gellnerova a měla-li by symbolizovat vývoj české poezie, nezbyly by nám ani ty oči pro pláč.

30. září mi vkročil do snu nosorožec
a už nevyšel
Pomáhá mi vystupovat z metra
a na jeho pancéřovou pleť prší devizové růže
a mění se v jitrnice a klobásy
které zrály v bocích českých prasat
Ve stanici Miromesnil
kdo by o tlačence nesnil?
Ó nemohu se dočkat domácí zabijačky
kraj Dunaja

V r. 1908 přerušil Gellner na čas pobyt v cizině, ale brzy opět odjíždí. Rok strávil na malířské akademii v Drážďanech, další dva opět v Paříži. Chtěl v té době zůstat trvale mimo vlast, jednal o možnosti nastoupit místo tvárného redaktora u jednoho českého časopisu v Americe a uvažoval i o svém dřívějším plánu přestěhovat se do Afriky.

Konečně je to možná věc,
že ještě něčím budu.
Do Afriky se vypravím
dobývat zlatou rudu.

A nebude-li ze mne nic,
co tulák bez profese
budu se s šelmami o závod
prohánět po pralese.

Za ženu vezmu si gorilu.
Myslím, že shodneme se.
Má srdce divoké jako já
a též je bez konfese.

Ale v r. 1911, kdy se nad Evropou pomalu smráká a kdy se v Čechách začíná připravovat rozhodující protirakouský odboj, se František Gellner vrací domů. Stává se spolupracovníkem brněnských Lidových novin a dává všechny své síly do jejich služeb. Píše veršované satiry, povídky v próze i ve verších a fejetony, je karikaturistou a ilustrátorem. Aktivně se angažuje i v politickém životě jako jednatel Lidové strany pokrokové. Jako básník se právě nyní propočoval k oně lyrice občanské. Vzhledem k jeho novinářské činnosti je tato lyrika někdy příliš dobová, pro dnešní čtenáře pro dobové narážky už ne zcela čitelná. Ale jindy je zjištění, že autorem veršů je „starý“ Gellner, opravdu překvapivé:

Těší se teď přízni vřelé
u nás volní myslitelé;
policie hned tu je,
a zdarma tě stěhuje.

V zahraničních věcech vlivu
že lid nemá, není divu.
Ale ovšem je co říct,
že ho nemá doma víc.

Svoboda nám na úbytě
zmírání v nevětraném bytě.
Zbude nám však parlament.
— — — Se srdce mi padá cent...

Ale ne, František Gellner nikdy nestačil zestárnout. V srpnu 1914 byl mobilizován a brzy se svou „kumpačkou“ odeslán na haličskou

frontu. Od 13. 9. 1914 byl veden u svého pluku jako nezvěstný. A tak se, ve svých 33 letech, ztratil navždy z očí legendární bohém, všestranně nadaný umělec, milovník života a žen, skeptik a ironik František Gellner. Člověk, kterému „všichni lhali“, jak si v jedné básni stěžoval, ale který stále držel v napražených rukách svůj Přetékající pohár:

Já držím pohár ve své dlani.
Je zpěněný a přetéká.
Já držím pohár ve své dlani,
jenž čeká na rty člověka.

Jenž čeká, zdali víno jeho
se do brázd vyschlých rozleje,
na snivých světech v jiných květech
zda zavěsí své krůpěje.

Jenž čeká, zda se sehnou květy
pod onou tíží ku zemi.
Jenž čeká, zdali jiné světy
rozžárí svými vůněmi.

Já držím pohár ve své dlani,
jenž čeká na rty člověka.
Já držím pohár ve své dlani:
své srdce, které přetéká.

František Borový vydal r. 1919 třetí Gellnerovu sbírku Nové verše. Pro dobré seznámení s reprezentativním vzorkem Gellnerova díla mohou doporučit Buriánkův výbor Z díla Františka Gellnera (Praha, Čs. spisovatel 1952) a Svozilův výbor Radosti života (Klub přátel poezie, 1974).

A dovolte mi ocitovat ještě jednu báseň: báseň:

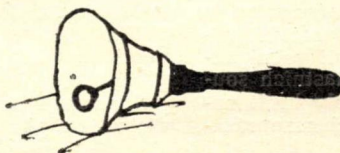
Žila slečna, jakých je
jen málo v světě kolem.
Ta na procházku chodila
s bělostným parazolem.

Byl jeden smutný mladík, ten
utrápil se bolem.
Neb do srdce ho ranila
svým bílým parazolem.

Ku jeho hrobu plakávat
chodila širým polem.
A ještě ve hrob rýpala
mu bílým parazolem.

Tato velmi gellnerovská báseň je od Josefa Macha. Gellnerův spolužák z gymnasia a jakýsi alter ego (1883–1951) měl to štěstí, že nemusel do války, protože se mu podařilo uskutěčnit to, o čem Gellner jen přemýšlel. Strávil dlouhá léta v cizině (1912–22 Amerika, 1922–27 Itálie), unikl tak válečným bojištěm a dožil se vysokého věku. Jeho básnická tvorba stojí až na vzácné výjimky ve stínu díla Gellnerova a zdaleka nedosahuje jeho výšin. Pro potřeby dramaturgie je však možné využít Machovy sbírky Robinson Crusoe (1909) a Na obou polokoulích (1918). Jsou reprezentativně zachyceny ve Svozilově výboru Života běh (Praha, Čs. spisovatel 1980). Významnější než básnické sbírky jsou Machovy memoáry, zejména kniha Života běh (1933), podle níž nazval Svozil svůj výbor a která podává nejedno svědectví o Františku Gellnerovi. Straně mírného pokroku v mezích zákona a vůbec o prvním desetiletí našeho století v Čechách v oblasti oně „bohémské“ (či dnešním termínem alternativní) kultury. Za vůbec nejvýznamnější Machovu literární práci považují překlad Bradforkových knih Černošský pánbůh a pání Izraelité a Starý zákon a proroci, který pochází ze 30. let a který je natolik kongeniální, že dodnes nebyl překonán.

JIRÍ
BRIXI



2. režisérská škola končí

ÚVODEM NUTNO ŘÍCT, ŽE třiletý průběh 2. režisérské školy SČDO v letech 1987–1990 prokázal naprosto přesvědčivě, že tento typ dlouhodobého vzdělávání ochotnických režisérů je nejen možný, ale také účelný a přínášá předpokládané výsledky. Už sám fakt, že školu dokončilo 82% přihlášených žáků, dokazuje zájem o tento druh vzdělávání.

2. škola režisérů SČDO ověřila naše předpoklady ve výběru zájemců (věk 25–45 let, minimálně středoškolské vzdělání a tříletá praxe v divadelním souboru), ověřila meze časové náročnosti ve dvou letech teoretické přípravy a třetím roce pro přípravu a realizaci absolventského představení, ověřila vymezení jednotlivých předmětů a s tím spojené otázky metodiky výuky.

Žáci velmi brzy vytvořili kolektiv, který pochopil smysl a nutnost osvojit si určitou metodu režisérské práce na inscenaci a jako takový pracoval v rámci přijaté koncepce a osnov školy.

Koncepce školy vycházela ze základní úvahy hlavních lektorů, režiséra Karla Kříže a dramaturgyně Vlasty Gallerové, že jednotlivé disciplíny (režie, dramaturgie, herectví a scénografie) jsou v současném divadle neoddelitelné a mezi nimi je nezbytná těsná návaznost. Jednotlivé lekce se tedy vzájemně prolínaly a doplňovaly. Jejich smyslem bylo pokoušet se najít nebo vyprovokovat specifický způsob myšlení o divadle. Nechápat divadlo jen jako pouhou interpretaci textu, ale text pokládat za materiál k vlastní výpovědi o světě. Tato výuka byla pak doplňována teoretickými přednáškami o dějinách divadla a dramatu (lektor dr. Sokol), o základech estetiky a kritiky (Svoboda), o výběru her (Doležal) a o psychologii vedení ochotnického souboru (Doležal). Cílem této koncepce bylo zvýšení počtu poučených ochotnických režisérů, tak potřebných v našich souborech, poněvadž možnost spolupráce s profesionálními pracovníky bude v budoucnu z finančních důvodů podstatně omezena.

Zásadně byla koncepce školy splněna a ověřena. Přesto se však ukázaly určité problémy: a) projevil se nedostatek v domácí přípravě, protože někteří posluchači byli velmi aktivními členy ve vlastních souborech, v době školy hráli nebo režirovali a jejich zanepráz-

něnost jim nedovolovala plnit úkoly školy. Někteří si nemohli dovolit absenci v souborech během setkání v Praze.

b) někteří posluchači se z různých příčin nemohli zúčastnit celotýdenního soustředění na Jiráskově Hronově nebo se zúčastnili jen jeho části a tím prakticky přicházeli o podstatnou a velmi důležitou součást výuky.

c) plán, že posluchači budou i sami sobě herci, byl plněn velmi obtížně.

Přes tyto obtíže se příznivě projevil zkrácení teoretické výuky na dva roky, spolupráce žáků při zajišťování rozmnožování písemných materiálů včetně velmi potřebné kartotéky českých, slovenských i cizích vybraných autorů a jejich her. Ke kvalitě výuky přispěli i spolupracovníci režiséra Kříže — scénograf Jaroslav Malina, překladatel Martin Hlinský, choreograf Jan Klár a hudební skladatel Jan Klusák.

Technické údaje školy:

Dne 4. dubna 1987 za přítomnosti dr. Milana Kyšky, tajemníka ÚV SČDO, se uskutečnily pohovory s vybranými uchazeči z jednotlivých krajů. Přijato bylo celkem 40 uchazečů v rozdělení: Praha 4, Středočeši 5, Východočeši 6, Severočeši 11, Západočeši 2, Severomoraváci 4, Jihomoraváci 1. Během jednoho roku odpadli 2 posluchači a ve druhém roce 6. Absolvovalo 32 posluchačů, tj. 82%. Celkem proběhlo 280 učebních hodin a kromě toho se uskutečnila řada konzultací, převážně o absolventských inscenacích.

Úkoly a zadané práce byly prováděny na třech textech, a to na Shakespearovu Šnu noci svatojanské, Saint—Exupéryho Malém princí a povídce Karla Čapka Básník. Některé práce byly zadány písemně, u jiných byl důraz kladen na vedení dialogu. Celkem absolvovalo 18 posluchačů s prospěchem výborným, ostatní s dobrým.

Hodnocení absolventských představení musíme odložit až na období během sezóny 1990–1991. Také finanční náklady školy, které doposud představují částku 33 162 Kčs podle peněžního deníku, budou uzavřeny až po realizaci všech absolventských inscenací. Dokladem o absolvování školy je osvědčení, podepsané předsedou ÚV SČDO a ředitelem školy, v němž se potvrzuje, že posluchač získal základní informace v oblasti teorie i praxe divadelní režie, dramaturgie, herectví, scénografie, dějin divadla a ostatních předmětů dle osnov. Toto osvědčení absolventa opravňuje ke vstupu do Klubu režisérů SČDO, kde se jeho divadelní vzdělání může dále podstatně prohlubovat.

Závěrem konstatuji, že rozbor výsledků a zkušeností prokázal,

že 2. škola režisérů SČDO i za úsporného finančního hospodaření splnila v rozhodujících ukazatelích své poslání a dosáhla sledovaného cíle díky obětavosti frekventantů, lektorů a v neposlední řadě také díky ÚV SČDO.

Existence školy, její průběh, výsledky i závěr — to vše prokázalo bez pochyb reálnou možnost tohoto typu vzdělávání ochotnických režisérů. Proto předsednictvo ÚV SČDO na své schůzi dne 8. září 1990 navrhlo uspořádat 3. režisérskou školu SČDO na léta 1991–4 v přibližně stejném učebním rozsahu za lektorského vedení Karla Kříže a Vlasty Gallerové. Předsednictvo jmenovalo realizační tým Svoboda, Tomášek, Hraše a Doležal, který do konce února 1991 shromáždí požadavky z krajů, do konce dubna 1991 provede výběr maximálně 20 posluchačů za stejných podmínek jako v minulé škole. Rozdíl je pouze ve zvýšení účastnického poplatku na 300 Kčs ročně.

2. škola režisérů SČDO tedy končí a je třeba si jenom přát, aby její absolventi byli skutečně přínosem v práci ochotnických souborů.

JOSEF
SVOBODA

Pomoz si, člověče...

27. ZÁŘÍ USPOŘÁDAL ÚSTAV pro kulturně výchovnou činnost v Praze seminář pro dobrovolné i profesionální pracovníky v kultuře ze Středočeského a Jihočeského kraje. Byl věnován problematice místní kultury a pokusil se podnit zájem veřejnosti o osudy kulturního života obcí prostřednictvím nezávislého spolkového života. Zvykli jsme se upínat ke státní podpoře kultury, neboť jsme se v uplynulých letech na ni spolehnali jako na jediný zdroj. Jistě, stát má vůči svému lidu určité povinnosti a neměl by se z nich vyvazovat. Ale budeme muset hledat i jiné zdroje podle hesla „pomoz si, člověče, i Bůh ti pomůže“. Ani stát teď nebude mít o mnoho méně starostí než Stvořitel, neboť v mnoha ohledech tvoří a teprve bude tvořit doslova z ničeho. Teď — pomoz si, člověče, tím, že se budeš sdružovat a okusíš slunných i stinných stránek demokracie. Ať se to komu líbí nebo ne — je to realita. Spolky — i divadelní — existovaly odedávna, měly své tradice i své výsledky. Stačí se zajímat a pokoušet se zjistit, co dobrého by se dalo z minulosti spolkové praxe převzít. Senohraby ukázaly, že ledacos. A ledacos už ledaskde leckdo přebírá. A kdo chce, ten se dozví.

- rol -

Pro změnu trochu o DISKU

PŘEDSTAVENÍ DVOU AKTO-
vek Lenky Lagronové Nouzov a
U stolu v Disku je z oblasti
našich profesionálních nadějí a
nemuseli bychom se jím zabý-
vat. Ale aktovku U stolu režíro-
val jako své absolventské před-
stavení na DAMU Radovan Li-
pus, který je nejen naším au-
torem, ale i porotcem amatér-
ských akcí.

Možná tedy Radovana Lipuse

mu (mimochoodem takřka ne-
korigovaném, což se přes všech-
no zdráhání vnucuje jako příz-
načné), že „při hrách Lenky
Lagronové se divákova fantazie
zaběhne z oblasti rigidní logiky
do říše fantazie“, ale vzdor to-
mu v dalším odstavci vysvětlu-
je naprosto racionálně, o čem,
jak a proč se hraje. I tato sna-
ha vysvětlit, jako že se nevy-
světluje, je úporná. Celá ona ú-
pornost však nepůsobí zacíleně
jako síla vynaložená k přemís-
tění břemene z místa A do mís-
ta X, ale nešťastně upomíná na
heroismus staveb mládeže, kdy
celé martyrium vyústilo ve vý-
sledek mnohem hubenější než
bylo proklamováno. Slováci ma-
jí pro podobné případy hezké
příslloví: Vajatali hory, porodili
myš.

Nemám v úmyslu ironizovat

vážnost postoje nejmladší ge-
nerace k umění. Základní exis-
tenciální otázky po hledání ži-
votních cest, manipulace, zá-
vislostí a ambivalence vztahů
jsou jistě klíčové a zajímají
každého. Způsob tázání se by
však — ocitnuv se na jevišti
— měl být objevný buď ne-
otřelostí svého průběhu nebo
překvapivostí odpovědí, jež zpřo-
středkuje. Žel, to se v Disku
nepodařilo.

Když herec na jevišti doved-
ně předstírá, že zdvihl těžký
kufr, který je ve skutečnosti
lehký, divák mu to věří, neboť
to patří k divadelní konvenci.
Zdvihá-li kufr na pohled lehký
a přitom se potí opravdovým
potem, má za něj divák pocit
únavy a lítosti. Lítost o to vět-
ší, že divadlo je pořád ještě
hra, nikoli řehole. - - rol -

NA PŘEDSTAVENÍ
V DISKU
FOTOGRAFOVAL
GÜNTER
BARTOŠ



potěší, když jednou bude v a-
matérské scéně on tím, kdo
kritiku přijímá, nikoli uděluje.

Šla jsem do Disku ráda, pro-
tože od listopadu daleko, elán
zbankrotoval a o studentech
mnoho neslyšet. Snad tedy slez-
li z barikád a kdesi v koutku
tvoří a mě opravdu zajímalo,
co a jak. Proto mě nepřekvapil
základní rys úpornosti, který
v obou aktovkách dominoval.
Úporně vystavěná významová
konstrukce je na jevišti s úpor-
nou vážností rozkrývána. Herci
úporně hrají nikoli postavy, ale
role. Úporně je dohánění skupina
konzervatistů na hudební ná-
stroje. Radovan Lipus píše v
poetických příměrech v progra-

Můžete si přečíst

STŘEDOČESKÉ KRAJSKÉ
kulturní středisko vydalo v pá-
tém vydání Zásobník dramatic-
kých her, cvičení a improvizací.
Publikace je podrobnou „ku-
chařkou“ pro všechny, kdo chtě-
jí pracovat v oblasti dramatic-
ké výchovy. Začíná rozehrátím,
uvolněním, soustředěním. Po-
kračuje objevováním sebe a o-
kolního světa, pohybem a pan-
tomimou, kontaktem, mimosjazy-

kovou komunikací a skupino-
vým citěním, plynulostí řeči a
slovní komunikace, a tak dále.
Uvádí podrobný popis cvičení
ve skupinách s popisem variant,
s náměty na další rozvíjení. Je
učebnicí dramatické výchovy,
která na našem trhu stále chy-
bí. Shrnuje většinu známých
cvičení a her, komentuje je a
vysvětluje. Čerpá ze zahranič-
ních publikací. Uvádí rámcové
náměty hromadných improvizací,
etudy a pomocná cvičení.

Publikace je doplněna sou-
pisem pramenů a literatury. Je
nezbytnou příručkou pro učite-
le LŠU i základních škol, kte-
ří se pokoušejí o dramatickou
výchovu. eit

JEDNÍM ZE SPOLEHLIVĚ PRA-
cujících venkovských amatér-
ských kolektivů jižní Moravy je
divadelní soubor Osvětové bese-
dy a JZD Nový život Boleradice
z Břeclavska. Po zdařilém pro-
vedení veselohry Carla Goldoni-
ho Hrubíáni a předchozí Maryše,
Ženském boji a Dalskabátech
obrátil se tento početný ansábl
opět k domácímu klasickému
repertoáru. Ke 120. výročí exis-
tence tamní ochotnické aktivi-
ty nastudoval hru Ladislava St-
roupežnického Naši furianti, od
jejíž původní premiéry uplynu-
lo nedávno sto let.

trávajícím společensky nežá-
doucím charakterovým vlastno-
stem lidí, tak přichuť nefalšo-
vané člověčiny, humor a opti-
mistickou pohodu. Ke svižnému

FURIANTI NA PODLUŽÍ

přišel zkrátka Stroupežnického
vtip, navíc pak dominovala zá-
viděníhodná podlužácká zpěv-
nost a přirozená muzikálnost,
kdy melodickou partituru praž-
ského Pavla Vondrušky na je-
višti živě a spolehlivě hrála
čtyřlenná cimbálová muzika
Vonica z Krumvíře. I když ně-
kolik sekvencí přece jen po-
znamenala tréma, u vystoupe-
ní jako celku jsme cítili radost
ze hry, kterou obecenstvo od-
měňovalo potleskem a jež vy-
ústila v závěrečnou rozezpíva-
nou „děkovačku“.

Stroupežnického Naši furian-



Jak známo, stáli Naši furian-
ti na počátku série dramat s
venkovskou tematikou, jimiž
tehdy na naši první činoherní
scénu pronikal kritický realis-
mus a naturalismus. Na jedno-
duché zápletky sporu o obsa-
zení místa obecního ponocného
věrohodně ukázali postupující
sociální rozdíly v prostředí, kde
hlavním měřítkem ceny člověka
nebyly jeho vnitřní kvality, ale
především velikost majetku.

Hrající režisérka Alena Cha-
lupová sáhla po osvědčené, rov-
něž z televizního záznamu zná-
mé úpravě předlohy, jak ji pro
činohru pražského Národního
divadla vytvořil režisér Miroslav
Macháček. V jejím duchu
vyložila příběh citlivě aktuali-
zujícím současným pohledem,
který původní text nikterak ne-
okleštoval a ponechal mu jak
konkrétní kritičnost vůči pře-

NA SNÍMKU
BOHUSLAVA
PACHOLIKA
RADEK OMASTA,
A ZDENĚK
TRLIDA

rytmu přispěla i kolektivně na-
vržená, stylově čistá a funkční
scéna s konstantním základním
půdorysem, jejíž proměna pro-
bíhala nenápadně během jiných
jevištních akcí. Dvouhodinové
vystoupení se od samého po-
čátku vyznačovalo bezprostřed-
ním kontaktem s živě reagují-
cím hledištěm, kterým účinku-
jící snad až příliš často pro-
cházel, takže celý sál utvořil
jedinou vesnickou komunitu. Re-
žii se zpravidla dařilo jednotli-
vé výstupy, zejména bohatě za-
lidněné komparsové výjevy, zřetel-
ně vystavět a gradovat a tak-
é obohatit nejedním dílčím ná-
padem (srov. např. počínání do-
těrných Fialových dětí, pulsu-
jící atmosféru hospody, pletení
košat u Dubských aj.). Před-
stavení působilo vylehčeně, svě-
že a místy až líbezně; při za-
chování sociálních akcentů ne-

ti vyžadují početné intergene-
rační obsazení, které však sou-
boru — a to zejména v pánské
složce — zjevně nečinilo zvláš-
tní potíže. Režisérka vcelku spo-
lehlivě odhadla typové obsaze-
ní většiny rolí i osobní dispo-
zice interpretů, kteří si počí-
nali ukázněně, se smyslem pro
pravdivé rozžití svých postav
i pro kolektivní souhru, takže
jsme v řadě případů s potěše-
ním zaznamenali individuální
umělecký růst. I když nastu-
dování přirozeně mělo své he-
recké rezervy (poněkud matný
švec Habršperk Františka Cha-
lupy, starý výměnkář Petr Dub-
ský Vladimíra Horáka), většina
účinkujících bez nevhodného
karikování či pitvoření vystihla
lidský rozměr figur i jejich pře-
sah k přítomnosti. Životními
kreacemi přispěli například Zde-
něk Trlida jako podsaditý, uváž-

livý i potouchlý starosta Filip Dubský, Jan Koráb coby statný, ješitný a povahově konfliktní první radní Jakub Bušek, půvabná a dobře zpívající kramářka Markýtko Marie Sokolářová, vyčouhlý bojácný krejčík Fiala Stanislava Rauše, robustní vysloužilce Bláha Antonína Korába, nepřehrávané upejpavá Fialovic Kristina Libuše Oujeské i někteří další.

Příjemný rekreativní večer české venkovské klasiky vyzněl ve svém výsledku promyšleně, v propojení jednotlivých jevištních složek celistvě a divácky působivě. Boleradické nastudování Stroupežnického Našich furiantů dokázalo, že souboru nechybí mladá krev ani chuť do soustavné a náročné společné práce.

VÍT ZÁVODSKÝ

MICHAIL ČECHOV Hercova cesta

TATO KNIHA JE DALŠÍM TITULEM edice Dramatické umění, které vydává nakladatelství Panorama. — Karel Čapek napsal v Lidových novinách 22. 8. 1922 o herci Michailu Čechovovi mj. toto: "... rád bych přiznal, že tento herec Čechov mně byl zjevením lidské duše... Z výkonu Čechova vysoce planula krása lidské duše, překrásná skutečnost toho, že jsme dušemi. Ta skutečnost mi nikdy neplýnula tak jasně z rozjímání filozofů a naléhání moralistů, jako z tváře a rukou, překotně chvátajících gest, vystřelujících pohybů, celé nádherné nervozity tohoto herce utlé postavy a chorého hlasu. Více mi divadlo nedalo a již nedá."

Kdo to vlastně byl Michail Čechov? Synovec dramatika Antona Pavloviče, protagonista MCHAT a později vůdčí osobnost MCHAT — II., tedy studia, jež vzniklo při původním Uměleckém divadle. Narodil se v roce 1891 a už v dětství měl pověst mimořádně nadaného chlapce. V roce 1912 se setkává se Stanislavským, který si vyslechl v jeho podání monolog Marmeladova ze Zločinu a trestu a úryvek z Cara Fjodora a okamžitě ho přijal do MCHATu. Němirovič — Dančenkovi o novém herci při prvním setkání řekl: „Synovec Antona Pavloviče, Miša Čechov, je geniální."

Michail Čechov se stále více sblížoval s tvůrčí atmosférou studia MCHATu, kde se herci učili v nesčíslných cvičeních a etudách rozvíjet fantazii a uchopit to, čemu říkali „jevištní pravda". Od mládí trpěl psychickou nevyvážeností a chorobným pesimismem. Psychická

nevyrovnanost ho provázela po celý život. V mládí byl pozorným žákem Stanislavského, ale později se s jeho názory v mnohém rozešel. Na krátký čas se stal vedoucím studia MCHATu a toto období je v práci studia spjato s jistým druhem mysticismu. V tehdejší době (20. léta) je obviňován z idealismu a je neustálým terčem útoků. V roce 1928 odjel na dovolenou do zahraničí a do Sovětského svazu se již nevrátil, ačkoliv sovětským občanem zůstal. Pokusil se ještě ze zahraničí oslovit Lunačarského s naléhavou žádostí, aby mu umožnil založit v Moskvě divadlo klasického repertoáru. To se však nepodařilo a Čechov zůstal v Berlíně. Zajímavý je dopis, jímž v roce 1930 oslovuje prezidenta ČSR T. G. Masaryka, seznamuje ho se svým plánem na založení divadla klasického repertoáru, kde by díla zaznívala v duchu nových životních podmínek a základních otázek lidskosti a morálky. Žádá T. G. M., aby mu dovolil přenést přípravu práce na nové divadlo do ČSR. Připojuje rozpočet — 1,5 miliónu korun. Nesmírná částka zřejmě zavinila, že se projekt neuskutečnil. Čechov odejel zkusit štěstí do Paříže a později do Rigy, kde hrál a režisoval ve dvou divadlech a založil divadelní školu. V roce 1932 dostal nabídku i z Kaunasu a po celou jednu sezónu pracoval ve třech divadlech a na dvou divadelních školách v Lotyšsku a Litvě. Když v roce 1934 došlo v Lotyšsku k politickému převratu, byl Čechov pronásledován jako sovětský občan. Na radu lékařů odjel na léčení do Itálie a odtud opět do Paříže. Krátce na to založil divadelní studio na jihu Anglie. Vzhledem k napjaté situaci v Evropě se studio v roce 1938 přestěhovalo do Ridgefieldu ve státě Connecticut. Brzy pronikl i na Broadway. Čechov působil i v Hollywoodu.

Knihu o herecké technice napsal v roce 1946. V ruštině a v upravené anglické verzi vyšla v roce 1953.

Michail Čechov zemřel 1. října 1955 v Beverly Hills ve státě Kalifornie ve věku 64 let.

Čechovova kniha je atraktivní pro ty, kdo se zabývají divadlem a studují různé herecké metody, ale i pro čtenáře, kteří se zajímají o výpovědi o nesmírně zajímavém a bohatém životě nekonformního umělce. Je doplněna studií o jeho životě a chronologickým soupisem nejdůležitějších událostí. Zajímavé jsou i odpovědi Michaila Čechova na anketu divadelního odboru Státní akademie věd a umění, týkající se psychologie herecké tvorby, kterou v roce 1923 předložili předním divadelním umělcům N. J. Efos, L. J. Gurevičová a A. P. Petrovskij.

- eit -

Amatérská akce v ND

18. ŘÍJNA MINULÉHO ROKU se Národní divadlo rozhodlo zaměřit dezinformacím v tisku a uspořádalo tiskovou konferenci o budoucnosti kolosu, který si národ kdysi vybudoval, střádaje korunku ke korunce. Za předsednickým stolem zasedlo vedení, aby uvedlo na pravou míru nesčetné dohady, jež se vynořily po tiskové konferenci ministra a pro prohlášení umělců. Nebudu to protahovat. Nic jsme se nedozvěděli. Mlhavé koncepce a fráze vyprovokovaly novináře až k prohlášení, že tisková konfrontace, na níž ti, co ji svolali, nejsou schopni odpovídat, je skvělým příkladem absurdního divadla. Já dodávám, že silně amatérského, a to nikoliv v tom smyslu, jak jsme zvyklí tohoto termínu používat. A tak se ředitel Ivo Židek na závěr omluvil novinářům za čas ztracený, nikoliv společně strávený.

Než vyšlo toto číslo Amatérské scény, nepochybně se již vyjasnilo. V říjnu byla situace takováto: od 1. ledna se stane Národní divadlo souhrnem autonomních celků, který budou tvořit činohra, balet a dvě opery. Tyto soubory se budou střídát v historické budově a kromě toho budou působit každý ve svém domě — činohra ve Stavovském, opera ve Smetanově divadle. Kde bude balet, to nám neřekli. Přiznám se, že při sporech o to, zda se má znovu vytvořit samostatná opera jako dědic Opery 5. května, jež byla za Nejedlého násilně přičleněna k ND, jsem chápala spíše odtržení. Konkurence by mohla povznést pražský kulturní život. Ale jak se zdá, obě opery zůstanou formálně začleněny do celku Národního divadla. Jaká tedy konkurence pod jednou střechou?

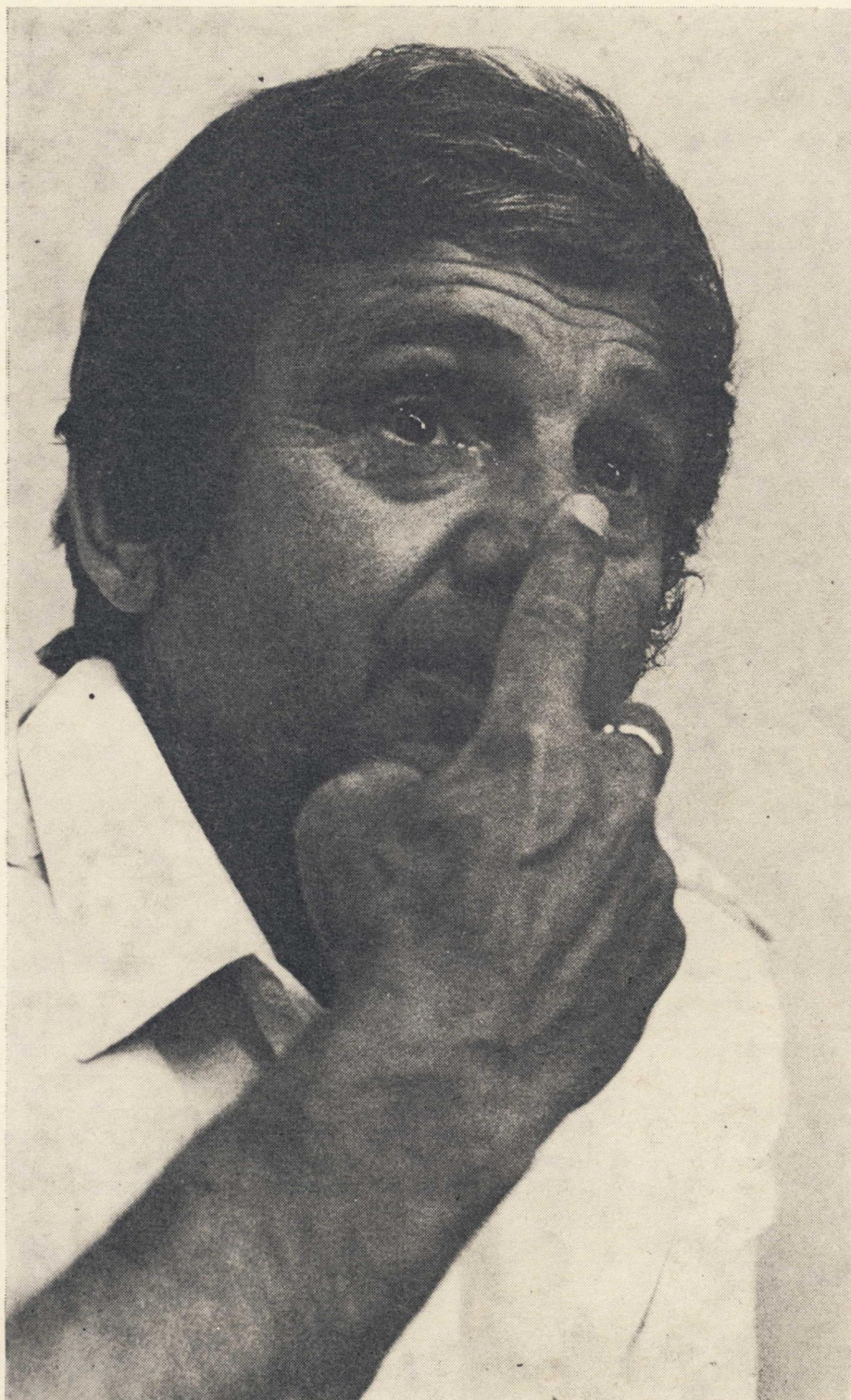
Bylo to skličující odpoledne. Ještě mi znělo v uších prohlášení umělců ND, které v rozhlasě četla paní Hlaváčová a které se dovolávalo výsad instituce nejnárodnější. Naprostá bezradnost a nulová akceschopnost, kterou projeвили její reprezentanti na tiskové konferenci, vnukala úvahy o tom, zda by neměl někdo z nás přítomných povstat a začít znovu obcházet s čepicí a střádat korunku ke korunce na nějaké jiné „národní divadlo", když první pokus selhal. Dnes máme budovy a vymýšlíme, co s nimi, a jak do nich vtěsnat historický odkaz. Kde jsou ty časy, kdy jsme měli představy a plány a chyběla jen ta budova. Amatéri mají spoustu problémů, ale zdá se, že při vši ekonomické bídě na rozdíl od svých profesionálních kolegů vědí, co chtějí dělat a proč. -rol-

Jan Kristofori

JE VÝTVARNÍK S VELMI RUŠNÝM ŽIVOTEM. V padesátých letech vězněný pro velezradu, potom „černý baron“, v letech uvolnění autor „kristoforů“ v Divadelních novinách a nakonec emigrant. Spolupracovník

exilových nakladatelství, malíř, ilustrátor. Spoluzakladatel Nadace charty '77 ve Skandinávii. Žije v Oslu, upravuje chalupu ve švýcarské Tessině a vystavuje po celém světě. Nedávno přijal nabídku Hudebního divadla v Karlíně, pro než vytváří výpravu ke Hře na pohádku máje, již na motivy bratří Mrštíků napsal Milan Uhde. S premiérou se počítá na leden a má to být výpravný sen... -rol-

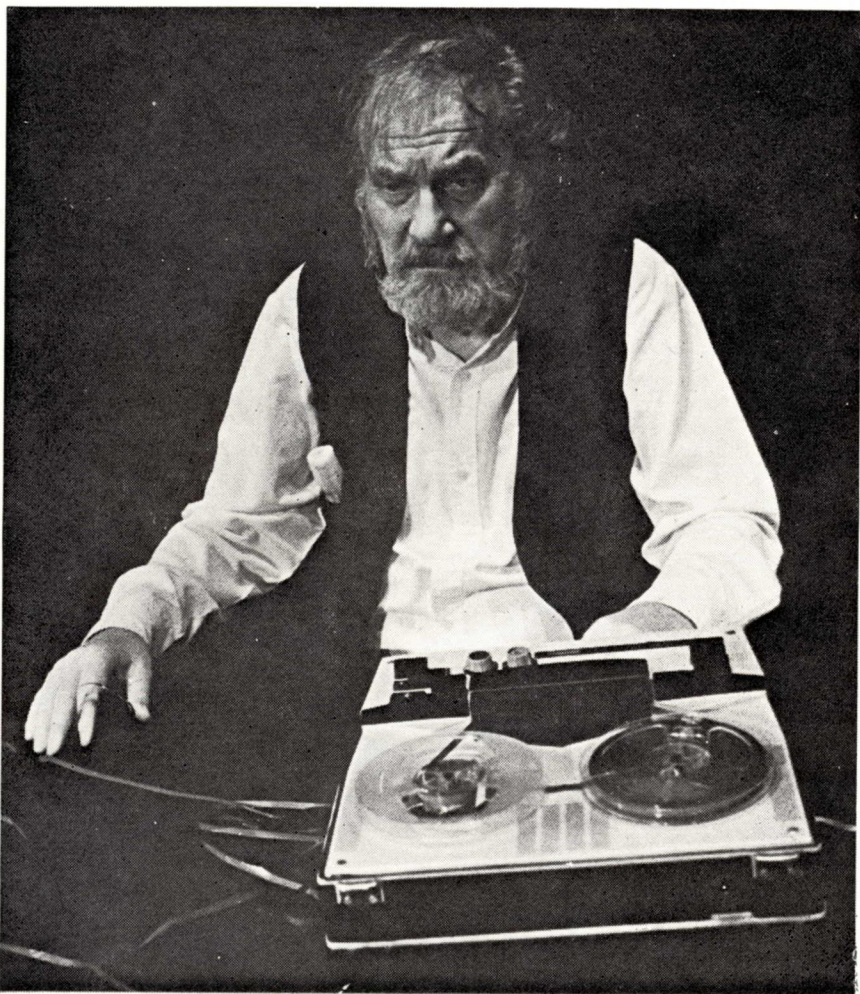
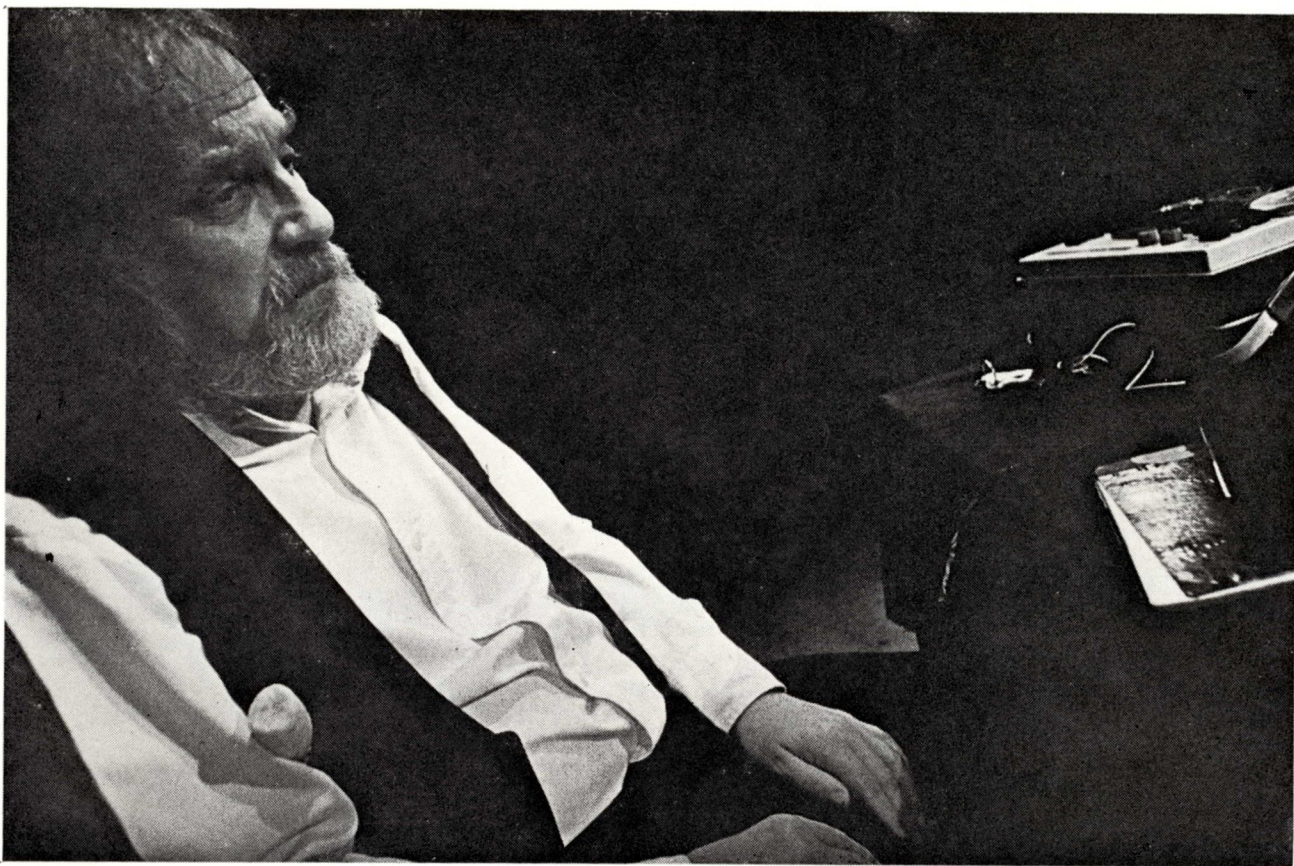
JANA
KRISTOFORIHO
VYFOTOGRAFOVAL
GÜNTER BARTOŠ



Srdce světa

BYLA INSCENACE, KTEROU vedle hry Poslední jidiš básník uvedlo v říjnu v Praze Cestující židovské divadlo ze San Francisca. Byla to inscenace profesionální, ale přesto o ní píšeme, protože se svým charakterem blíží našemu divadlu studiového typu. Je to autorské divadlo v tom smyslu, že vzniká v „dílně souboru“. Režisérka Martha Boesingová a oba herci Helena Stoltzfusová a Albert Greengberg se na ní podílejí od textu po realizaci. Podobá se systémem volného míšení reálných situací se vzpomínkami, plynulých přechodů z mluveného slova do zpívaného projevu. Přesto jsou tu odlišnosti: Nebojí se slova, nestaví herce do pozadí. Ani nemusí. Herecká akce je introvertně stavěna a její přechody do mimořádných situací jsou neuvěřitelně precizně propracované. Stříhy jsou volnější, než jsme zvyklí. Vnější prostředky jim pomáhají jen velmi nenásilně. Téma hry je rozpracováno do hloubky: Dva lidé spolu žijí v manželství. Typická americká rodina. Ona křesťanka, on žid. Čekají spolu dítě a spolu prožívají ony transcendentální chvíle promluv s vlastní minulostí a budoucností. Jejich dítě vzniklo z lásky, ale nikoliv pouze z lásky dvou jedinců. Je dědictvím generací, souhrnem minulosti jich obou. Vzpomínají na první setkání a svatbu, ale i na důležité okamžiky vývoje svých národů a víry. Nejen vzpomínají. Prožívají a prociťují. Projev obou herců je hluboce niterný. Jejich zpěv je čistý a výrazově bohatý. Odevzdávají se celí. Hrají anglicky, občas ona hovoří dialektem staré němčiny, on jidiš. Jejich divadlo je hluboce srozumitelné, plné fantazie a sdělné. Jsou „srdcem světa“? V hledišti jsme měli pocit, že slyšíme, jak bije.

EVA ROLEČKOVÁ



ZÁKLADNÍ INFORMACE o Divadelním studiu Grál: • založeno 1988 • původně amatérská scéna • personální formování • 1989 konkurs na herecké obsazení • červen 1989 první předpremiéra • říjen 1989 premiéra — G. B. Shaw: Jen když je dovoleno žít • leden 1990 rozpuštění stálého hereckého souboru • přechod na produkční systém práce s externími spolupracovníky • květen 1990 získání statutu samostatného, nezávislého divadelního studia s vlastní právní subjektivitou • říjen 1990 premiéra — S. Beckett: Hra: Poslední páska.

Posláním Divadelního studia Grál je uvádět ta díla z bohaté pokladnice světové dramatiky, která u nás doposud nebyla nastudována nebo z nejrůznějších příčin upadla v zapomnění.

V naplňování tohoto dramaturgického kréda spatřujeme možnost skromného přispění k likvidaci bílých míst v poznávání světové dramatické tvorby.

DIVADELNÍ
STUDIO
GRÁL

Máchova 8, Praha 2

SAMUEL BECKETT: POSLEDNÍ PÁSKA
ČESKOSLOVENSKÁ PREMIÉRA
9. ŘÍJNA 1990 V ŽIŽKOVSKÉM DIVADLE
T. G. MASARYKA V PRAZE.
REŽIE JAROSLAV JAROLÍM.
NA SNÍMCÍCH VIKTORA KRONBAUERA
VÁCLAV ŠVEC.

ISSN 0002-6786

