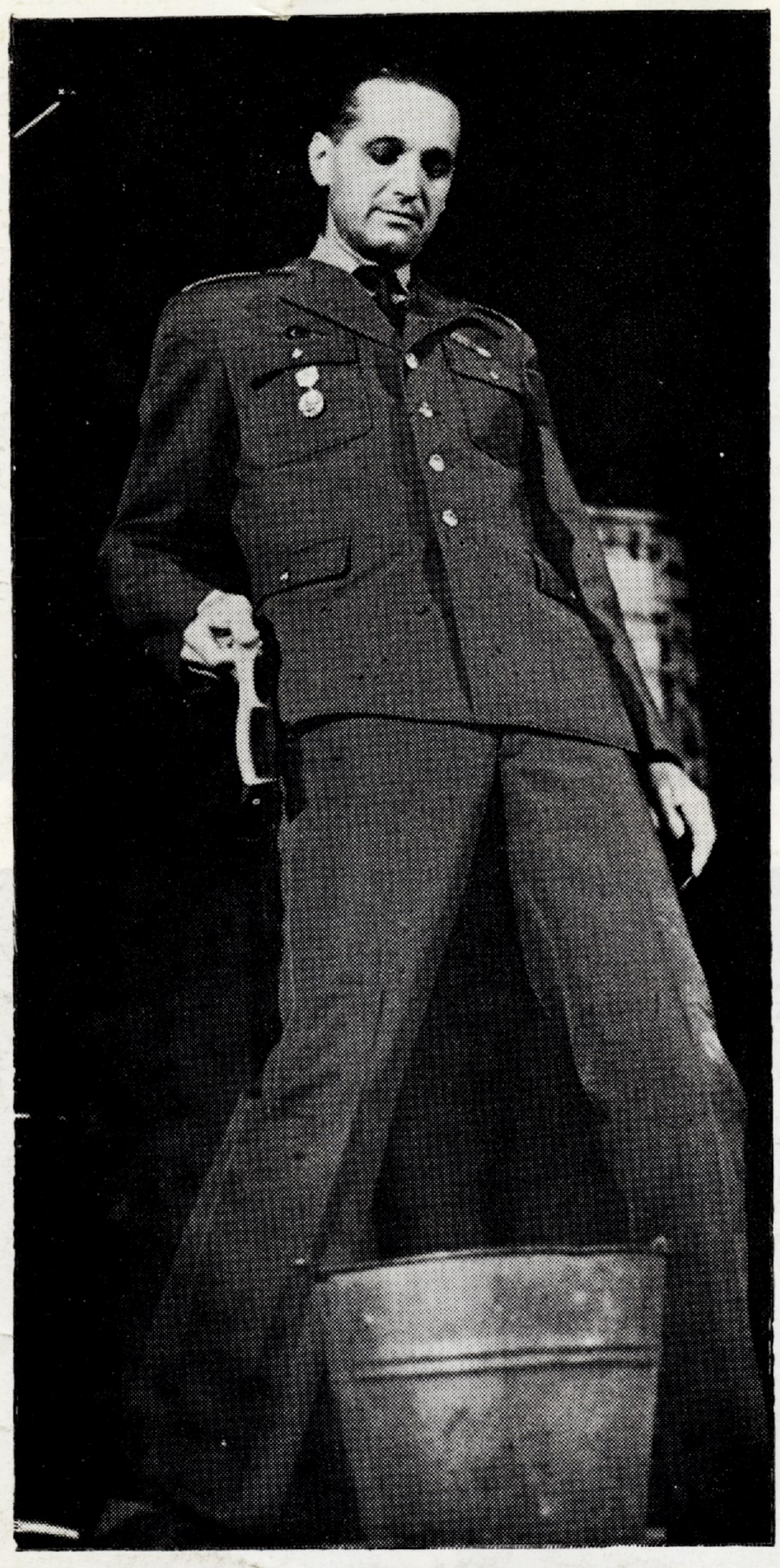
AMATĒRSKÁ SCÉNA

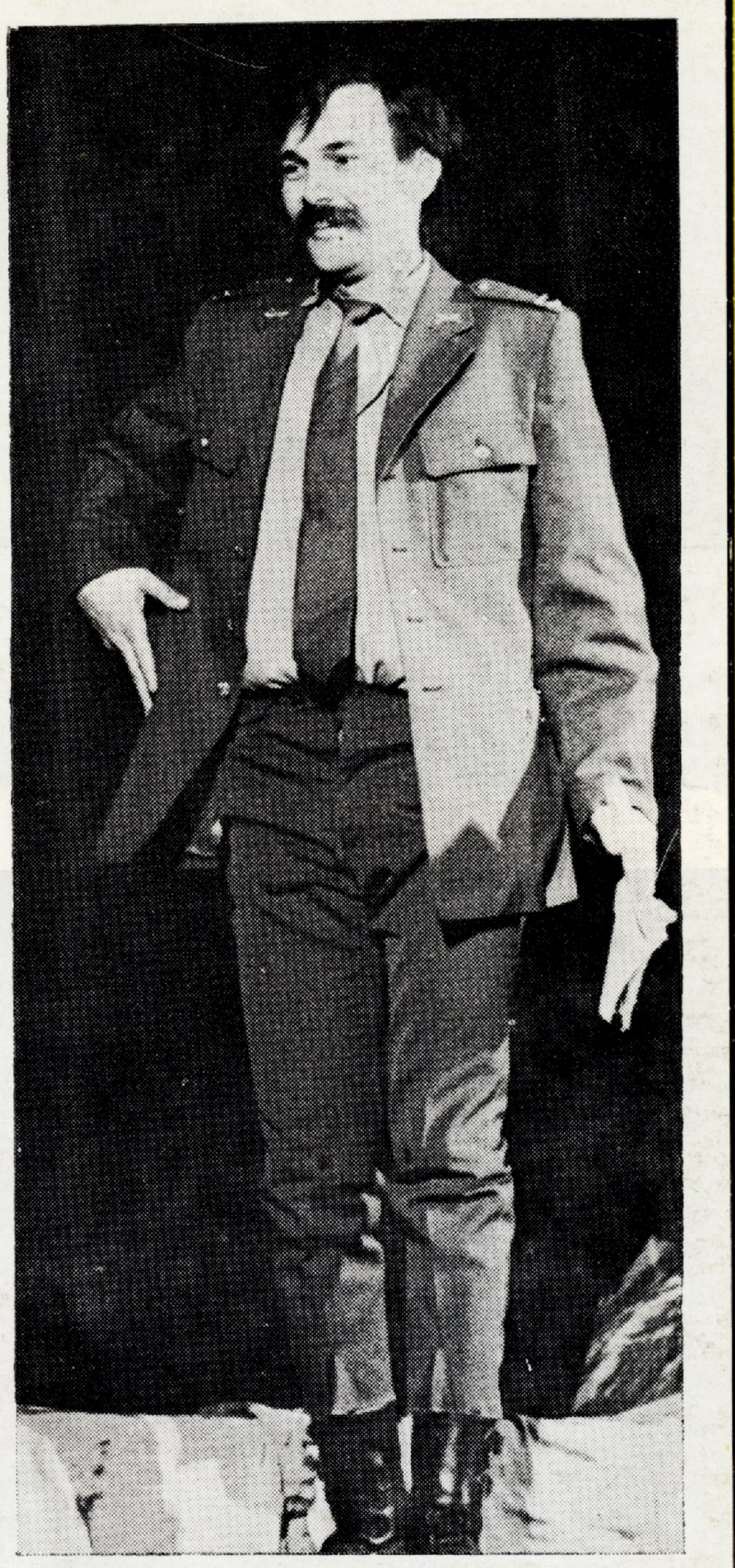
2 · 1992 · 6 Kčs

Plzeňské směřování

Festival pro otrlé

Slibně vyklubávané „Klubání“







Rozhovor s Dicem Wheelerem

Divadlo dětem - Bratislava ’91

DILIA v nových podmínkách II



Václav Havel: Mlýny

(Divadlo Sklep, Praha)

Záběry z poslední inscenace generačního pražského divadla Sklep — hitu sezóny, kterým vstupuje Sklep do věku dospělosti, na seriózní („kamennou“) divadelní rampu. Nemějte obavy, jde o typicky sklepovské vykročení — jak dokazují i snímky — plné ironie, nadhledu a výsměchu české, tentokrát hlavně vojenské tuposti. Pan prezident si jistě oddechl, že „lustrace“ jeho mladického hříchu dopadla tak bezúhonně. Sklep dokázal z díla, které asi nebude ve Sborníku Havlových her figurovat na místech nejpřednějších, vykřesat „havlovské“ absurdno i kabaretní sklepovské srandovno. V stojatých vodách českého — nejen amatérského — divadla je to životadárná injekce. V některých z příštích čísel přineseme obsáhlejší informaci.

Vladimír Hulec



DALEKÁŤ CESTA MÁ, MARNÉ VOLÁNÍ...

Když jsme v úvodníku sedmého čísla horlili na neutěšený stav distribuce našeho časopisu skrze PNS, uvedli jsme na pomoc zájemcům o AS několik adres v Brně a Praze, kde je AS údajně k sehnání. Pozorný čtenář si jistě vzpomene, bylo to jen na území Prahy 1 celkem osm prodejen. Protože se nám však stále ozývaly rozhořčené telefonáty těch, kteří se AS marně pokoušeli sehnat, rozhodla jsem se pohlédnout pravdě do tváře. Jednoho chladného listopadového rána jsem se vydala do Prahy po stopách oněch prodejen PNS, které nás prodávají. Obešla jsem území, jež lze pokládat za centrum Prahy — zhruba od Malostranského náměstí po Florenc. V oněch (ale i v dalších) prodejnách jsem kladla jedinou otázku: Máte Amatérskou scénu? Nutno říct, že jsem tuto formulaci záhy zlevnila na skromnější: Dostáváte (vůbec někdy) Amatérskou scénu? A tady jsou výsledky:

Prodejna PNS v Mostecké ulici s turisticky velmi výhodnou polohou na malostranském konci Karlova mostu: v záplavě cizích časopisů a suvenýrů zněla má otázka téměř absurdně: Dostáváte AS? Pán za pultem lakonicky: Ne. Vůbec ne? Ne. Tak děkuju. (To byla první z těch prodejen, kde údajně AS dostávají.) Na Václavském náměstí prodejny z mého seznamu už dávno neexistují. Snad tam dříve stávaly stánky PNS, ale dnes se v označených místech prodává něco docela jiného. Zkouším to proto na druhé straně, ve stáncích PNS u Družby a Zlaté husy a v pasáži Melantrichu. Výsledek nulový. Strávila jsem na Václaváku téměř hodinu pátráním po možných i nemožných zdrojích tisku. Ovšem zbytečně. Tady AS neseženete.

Prodejna PNS Na příkopě 22. Konečně první odezva: Dostáváme, ale nemáme. Okamžik hrabání pod hromadou ležáků. Tak nic. Tři prodejny cestou na Florenc — nic. Na poříčí 43: Ano, měla by tady být... Konečně! Sláva!!! Následuje obdobné pátrání pod kupou jiných časopisů. Jo, tak je tu ještě jedna devítka. Chcete ji? Devítka?!! Desítka by nebyla?? Ne, nepřišla. Ale — vždyť už je listopad?!! Hm.

Prodavačka v prodejně na Masarykově nádraží na mou (už značně unavenou) otázku opáčí poněkud dotčeně: Pořád ji dostáváme! A máte ji? Ne. Tak sbohem.

Stánek PNS v Jindřišské na Hlavní poště nic. PNS v Husově ulici z mého seznamu je v likvidaci. A asi už dost dávno, soudě podle zašlých oken a pavučin. V Kaprově ul. 6 mám pocit, že se svým dotazem dopouštím impertinence a hledím rychle zmizet.

Ne, nebudu vás dále otravovat. Stačí, že jsem byla otrávená já. Po příchodu do redakce jsem měla pocit, že kdybych celé číslo, připravené do tiskárny, odvezla do sběru, výsledek by byl — aspoň pro pražské — stejný. Samozřejmě, že mě to přešlo. A tak na závěr aspoň jedna příznivá informace pro pražské a ty, co budou mít do Prahy cestu: AS lze stoprocentně sehnat vždy v prodejně **Panoramy v Praze 2, V tůních** a nově též v samém centru **Prahy 1 v Celetné ul. 17 ve speciální prodejně div. literatury v přízemí budovy Divadelního ústavu.** Ale nejjistější formou, jak získat náš časopis, zůstává stále jen předplatné, o něž se můžete přihlásit i na adrese naší redakce.

-rh-

Na 1. a 3. str. obálky záběry ze hry V. Havla Mlýny v inscenaci Divadla Sklep Praha, foto: G. Bartoš

OBSAH

2 JEŠTĚ JEDNOU K FEMAD — M. Strotzer
3 REGIONÁLNÍ PŘEHLÍDKY DĚTSKÝCH SOUBORŮ — J. Provazník
4 KDE POPELKU TLAČÍ STŘEVÍC — A. Urbanová
5 DIVADLO DĚTEM — M. Strotzer
7 HALDEN 1991 — L. Lázňovská
8 RADĚJI BYCH UPEKL VĚTŠÍ KOLÁČ — D. Wheeler — K. Tomas
9 SPOLEČNÁ CESTA JE NEJLEPŠÍM ŘEŠENÍM — J. Kutina
10 KAPITOLY Z ČESKÉ DRAMATIKY — IX. — J. Herman
12 SLIBNĚ VYKLUBÁVANÉ „KLUBÁNÍ" — V. Závodský
13 PŘIPOJÍ SE ČECHY K MORAVĚ? — A. Pernica
14 ZASTAVENÍ — PROGNÓZY III. — J. Císař
15 PROLOG k WP 1992 — J. Brixi
HOTEL NA ANENSKÉM NÁMĚSTÍ — R. Prchalová
16 FESTIVAL PRO OTRLÉ — V. Hulec
18 SMĚŘOVÁNÍ — PLZEŇ 15.—17. 11. — A. Pernica
19 BARIÉRY DOČASNĚ PROLOMENY — V. Gardavský
20 DILIA V NOVÝCH PODMÍNKÁCH II. — D. Řeřichová
21 DON JUAN A FAUST — A. Morávková
SOUTĚŽE POKRAČUJÍ — J. Kutina
22 MIROSLAV VILDMAN — N. Malíková
23 PRVNÍ SETKÁNÍ S NLP — J. Provazník
TVOŘIVÁ HRA A KOMUNIKACE PODRUHÉ — J. Provazník
24 ANKETA '91

AMATÉRSKÁ SCÉNA
2 · 1992 · 6 Kčs

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu

ROČNÍK 29 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 38)

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

Vedoucí redaktorka VĚRA KMOCHOVÁ

Adresa redakce: 100 00 Praha 10, Mrštkova 23, telefon 781 48 23

Tisknou: Tiskařské závody, s. p., provoz 32 110 00 Praha 1 — Myslíkova 15

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. Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku H. Piky 26, 160 00 Praha 6. Cena jednoho výtisku 6 Kčs, roční předplatné 72 Kčs.

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací

Toto číslo bylo odevzdáno do tisku 11. 12. 1991

© MINISTERSTVO KULTURY ČR, Praha 1992

Ještě jednou k FEMAD aneb Kde čeká divák čili Psycholog v divadle

Poslední dvě přelomové divadelní sezóny tratily úbytkem souborů, nastudovaných inscenací, divadelních přehlídek, příležitostí ke vzdělávání a také, což je nejbolestivější, úbytkem diváků. Ten jsme pociťovali v místech působení souborů, ale i na divadelních přehlídkách, na nichž diváckou obec tvořili dříve především amatérští divadelníci.

Jsou však oblasti divadla, kde k tomuto úbytku nedošlo, tj. zvláště pokud jde o divácký zájem a zájem divadelníků o účast na přehlídkách. Je jím oblast divadla hraného dětmi a divadla dospělých pro děti. Není to jistě náhodné. Letité systematické působení ÚKVČ a dalších metodických zařízení v oblasti divadla pro děti, spjaté v posledních letech s činností Sdružení pro tvořivou dramatiku, přináší své ovoce.

Reflexe pozitivní divácké odezvy v řadách dětského publika v době, kdy dospělí do divadel příliš nechodí, je pak zřejmě hlavním důvodem příznivého stavu v oblasti divadla dospělých pro děti. Zatímco vrcholové přehlídky, jakými jsou Jiráskův Hronov, Loutkářská Chrudim a řada dalších, pocítily odliv někdejšího diváckého zázemí, akce věnované divadlu pro děti tento odliv nezaznamenaly. Nutno též konstatovat, že nezaznamenaly tendenci opačnou, i když národní přehlídka činoherních souborů hrajících pro děti, konaná po Stráži pod Ralskem poprvé v Rakovníku, byla poctěna zájmem nad očekávání nemalým.

Rád bych se však vrátil po Jiřím Brixi a Aleně Urbanové k festivalu — dílně, který je pro oblast divadla pro děti jakousi střechovou záležitostí, k FEMADu v Libici nad Cidlinou. Po léta slul jako salón odmítnutých či místo konfrontace nejinspirativnějších počinů, jaké se na poli amatérského divadla udály. Společenské změny umožnily tuto jeho funkci přenést na půdu Jiráskova Hronova, který se stal scénickou žatvou českého amatérského divadla. FEMAD se současně proměnil na festival a dílnu — scénickou žatvu divadla pro děti. Nikdo z iniciátorů této proměny neočekával, že by o FEMAD mohl být i nadále rovnocenný a srovnatelný zájem, neboť na oblast divadla pro děti bylo po celá dlouhá léta nahlíženo jako na něco méně důležitého. Příjemným překvapením pak bylo, že nedošlo k tak razantnímu poklesu účastníků, jaký byl očekáván. Důvod lze shledat nejeden. Svou roli patrně sehrálo renomé, které si FEMAD za léta své existence získal. Očekávání možnosti zhlédnout to nejlepší z oblasti divadla pro děti byl asi další důvod přízně. Ostatně, souvisí to s názorem Josefa Krofty, vysloveným při zahajovacím večeru nově koncipovaného FEMADu v roce 1990, s názorem, že bychom neměli dělat pomyslnou čáru mezi divadlem pro dospělé a divadlem pro děti, ale mezi divadlem dobrým a špatným, neboť každé vskutku dobré divadlo nalezne diváka jak u dětí, tak u dospělých. Přitažlivost FEMADu zůstala i pro jeho otevřenost, pro snahu programově rozevřít co nejširší škálu možností, pro úsilí o co nejpestřejší paletu žánrů, poetik, stylů a divadelních druhů, pro snahu neomezovat se na impulsy vycházející ze souborů dospělých, nýbrž nechat se inspirovat počiny z oblasti dětského divadla a dramatické výchovy, vedle amatérských souborů prezentovat v dostatečné míře podněty souborů profesionálních. Tato společná příležitost pro činoherce, loutkáře, vedoucí dětských divadelních kolektivů atd. byla pochopena a přijata.

FEMAD se stal zvlášť podnětným pro ty, kteří svou divadelní tvorbu adresují dětskému publiku a pro ty, kdož pracují s dětmi v dětských kolektivech. Onu podnětnost nelze však spatřovat toliko v možnosti zhlédnout soustředěně ve dvou víkendech k dvacítce inscenací. Ona tkví rovnocenně v příležitosti konfrontovat své postřehy a názory v diskusích s ostatními účastníky, mezi nimiž jsou přítomni přední divadelní teoretici a praktici. V průběhu festivalu — dílny pracuje navíc kolektiv dětí, vedený psycholožkou PhDr. Ivanou Veltrubskou a jejími asistenty — divadelníky. Děti se na svých schůzkách věnují každé jedné inscenaci. Jejich postřehy, názory a pocity jsou získávány především nepřímými metodami — asociacemi pocitů prostřednictvím barevného vyjádření, kresbou plakátů, pojmenováním hry novým názvem, převyprávěním příběhu hry, přehráním sekvencí hry, které obzvláště zaujaly, pojmenováním charakterů postav hry atp. Takto získané poznatky — reakce dětí jsou pak zprostředkovávány a interpretovány dr. Veltrubskou v diskusích k jednotlivým inscenacím. Je to nedocenitelná pomůcka pro rozpravy o nejrůznějších problémech divadelních tvorby pro děti, zejména pak z hlediska komunikace inscenací s diváky a z hlediska vnímání dětí. Různorodá skladba dětské skupiny pak umožňuje rozlišovat rozdíly ve vnímání dětí různých věkových kategorií, chlapců oproti dívkám, dětí s rozdílnými dispozicemi atp.

Poznatky získané v práci se skupinou dětí bývají bez nadsázky namnoze tím nejzajímavějším na celém FEMADu. Bývají zároveň pro dospělé divadelníky nejednou velice překvapivé. Začasté totiž vyvrací liché, leč zažité, představy divadelníků o tom, co děti v divadle chtějí a potřebují a otřásají „jistotami“ jejich „neomylné“ zkušenosti, stvrzovanými lapidárními pozitivními odpověďmi na přímo položenou otázku „jak se ti to líbilo“. Snahou diskusí je pak dobírat se mj. i příčin rozporného vnímání a hodnocení dospělých a dětí.

Za dva realizované ročníky FEMADu, koncipované pro oblast divadelní tvorby pro děti, se podařilo ledacos prostřednictvím konkrétního materiálu inscenací a práce se skupinou dětí ověřit a ozřejmit. Děti stejně vděčně přijímají „herecké divadlo dramatické postavy bez zcizovacích momentů“ (A. Urbanová), jako divadlo založené na dramatické hře. Jejich

dr. Ivana Veltrubská se skupinou dětí v akci, foto: J. Chlum



pozornost poutá výrazný příběh, stejně tak výrazné charaktery, jež si mohou jako návod k chování přenést do života. Důležitou roli hraje barevnost ve výtvarném řešení inscenace, stejně tak přítomnost tajemnosti a tajemství, kouzla či lépe okouzlení. Zajímavým poznatkem je rezervovanost dětí v přijímání divadla hraného dětmi. Namnoze převládá pocit, že by to svedly samy také. Naopak dospělý herec u nich požívá důvěry v autoritu. Jak je to ošidné!

Tato a mnohá další zjištění by si vyžadovala, vedle stručného pojmenování, doložení na zcela konkrétních příkladech, uvedení do souvislostí s řadou dalších jevů a podmínek. To není na tomto místě možné. Nezbývá, než zájemce pozvat na další ročník FEMADu do Libice n. C. Bude již dvacátý v pořadí a uskuteční se 11.—13. a 18.—20. 9. 1992. Rádi bychom mezi lektory pozvali odborníky i z dalších vědních oborů, jako např. speciálně orientovaného pedagoga a sociologa aj., neboť jsme při posledním ročníku připadli na okruhy problémů, které si žádají teoreticko-praktickou oporu mimo divadlo a psychologii.

Protože by programová skladba měla být co nejpodnětnější, a protože mohou programové radě některé podnětné inscenace uniknout, vězte, že programová uzávěrka FEMAD '92 bude 12. 6. 92, což znamená, že do té doby musí být shromážděny a zhlédnutím ověřeny všechny inscenace, z nichž se bude utvářet program — tip do něj můžete poskytnout i vy. Zvláštní pátrání se vyhlašuje po invenčních inscenacích tradičního divadla, tj. onoho hereckého divadla dramatické postavy bez zcizovacích momentů. Informace o pachatelích takového divadla přijímá ARTAMA Praha.

Milan Strotzer

* * *

Regionální přehlídky dětských souborů.

Přípravy na národní přehlídku dětských divadelních a loutkářských souborů a na národní přehlídku dětské recitace jsou už v plném proudu. Dětské divadelní léto, už 21. národní přehlídka, se bude konat opět v Prachaticích, a to od 5. do 12. června 1992. Národní přehlídka dětských recitátorů a recitačních souborů, která bývala v posledních deseti letech v Mělníku, se letos poprvé koná v Ústí nad Orlicí. Termín je obvyklý pro tuto přehlídku: 22.—24. května. Méně tradičně je rozložen seminář: Bude po loňských dobrých zkušenostech trvat týden, ale zahájen bude den před přehlídkou a pokračovat bude od neděle 24. 5. až do čtvrtka 28. 5.

Co by však byly národní přehlídky bez předchozích, nižších kol? Proto Vám nabízíme stručnou informaci o tom, kdo a kde se konají regionální nebo — chcete-li oblastní (nadokresní) přehlídky dětských souborů. Máte-li zájem zúčastnit se se svým souborem přehlídky ve svém regionu, doporučuje Vám, abyste se co nejrychleji domluvili s koordinátorem nebo pořadatelem příslušné přehlídky. Jelikož systém státních kulturních zařízení je notně nahlodán — řada OKS buď zcela zmizela z povrchu zemského nebo se natolik proměnila, že o tuto sféru kulturních služeb nejeví zájem — musela nastoupit paralelní struktura opřená o iniciativu členů Sdružení pro tvořivou dramatiku (v každém bývalém kraji má STD svou regionální sekci, v jejímž čele stojí koordinátor či předseda, na něhož je možné se obrátit), využívající dle místních podmínek těch institucí, které fungují a kde jsou ochotní a věci znalí lidé.

Jihočeši připravují svou přehlídku tradičně v Táboře pod známou a léty právem zavedenou značkou dobré kvality Táborské práče. Zásluhu na tom, že se i letos bude Táborské práče konat jako přehlídka regionální (krajská), má ochota okresního úřadu v Táboře a iniciativa jeho referátu kultury (Iva Zemanová). Pokud vše dobře dopadne, mělo by být Táborské práče současně i přehlídkou recitační — díky spolupráci táborského DDM. Zájemci o tuto přehlídku se mohou hlásit buď Ivě Zemanové na OÚ v Táboře, nebo koordinátorce jihočeské sekce STD Evě Horákové (Kulturní agentura Český Krumlov, Rybářská ulice).

Východočeši budou mít svou regionální přehlídku v Ústí nad Orlicí 4.—5. dubna díky perfektně fungujícímu Impulsu (Hradec Králové), kterýžto zcela legálně a programově nabízí služby nejen okresu, ale i celému Východočeskému kraji. A také díky péči a zkušenostem SKS Ústí n. Orlicí, jmenovitě pak díky Nadě Gregarové (na niž je možné se obracet). Recitační soubory vystoupí rovněž v Ústí n. Orlicí spolu se soubory divadelními a loutkářskými, sóloví recitátoři budou mít přehlídku v Hradci Králové koncem března. Podrobné informace poskytne o obou akcích Mirka Císařová v Impulsu, Okružní 1130, Hradec Králové.

Severočeský region je geograficky ve velmi nepříjemné situaci. Nicméně díky koordinátorce severočeské regionální sekce STD funguje v oblasti dramatické výchovy výtečně. Je jí Petra Pokorná, která pracuje v DDM Vikýř v Jablonci nad Nisou (Podhorská 49), kam je možné se obracet i v případě, že máte zájem zúčastnit se regionální přehlídky divadelních souborů (chystá ji ZUŠ v České Lípě za obětavé pomoci českolipského divadla a známého amatérského souboru dospělých Jirásek) nebo regionální přehlídky dětských recitátorů a recitačních kolektivů (4. dubna se koná v ODDM v Ústí nad Labem zásluhou — mimo jiné — Jany Veselé).

Západočeši chystají přehlídku v Plzni; podrobnější informace poskytne buď předseda západočeské sekce STD Jaroslav Řezáč na PF v Plzni, nebo Iva Ichová v MKS v Plzni (sady Pětatřicátníků 1).

Jediný kraj, který má regulérní profesionální pracoviště pro ZUČ, je Praha. Jde o regionální středisko, pracující pod Městskou knihovnou (sídlí v Řásnovce v Praze 1), v němž se o dětské slovesné obory starají Jana Štefánková a Alexej Pernica. Ti také ve spolupráci s Karlínským spektrem (dříve DDM města Prahy) připravují pražskou přehlídku dětských divadelních a recitačních souborů na 4. až 5. dubna. Pražská sekce Sdružení pro tvořivou dramatiku v době přehlídky pořádá dílnu pro vedoucí dětských souborů, která bude program setkání doplňovat. Zájemci o dílnu se mohou hlásit Janě Konývkové (koordinátorka pražské regionální sekce STD) do ARTAMY, Sněmovní 7, Praha 1, a ty, kdo se chtějí přihlásit na přehlídku se svým souborem, odkazuji na J. Štefánkovou a A. Pernicu.

Středočeský kraj je na tom relativně nejhůře, protože likvidací SKKS je péče o amatérské umění v tomto regionu prakticky nulová. Tím spíš je třeba ocenit iniciativu metodičky agentury IKARUS v Mělníku Juliany Jedličkové, která — stejně jako v předchozích letech — navzdory nemalým finančním potížím připravuje středočeskou regionální přehlídku recitačních souborů a sólových recitátorů; podle předběžné domluvy se má konat jako vloni — v pražském ÚDDM (dnes IDM) v Grébovce. Na této přehlídce mohou vystoupit rovněž středočeské dětské divadelní a loutkářské soubory.

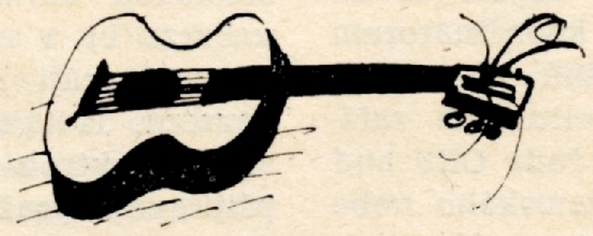
Morava bude mít svou divadelní a loutkářskou přehlídku 27.—29. března ve Svitavách díky kordinátorce moravské regionální sekce STD a díky ochotě Nadace Josefa Plívy. Recitační přehlídky se budou na Moravě konat koncem března a začátkem dubna tři — v Šumperku, v Prostějově a v Třebíči. Zájemci z kterékoli části Moravy se mohou hlásit Leoši Březinovi na referátu kultury OÚ ve Znojmě.

Ze všech jmenovaných přehlídek budou poroty (lektorské sbory) vybírat inscenace a vystoupení na obě národní přehlídky. O podrobné propozice si lze napsat do Centra dětských aktivit v ARTAMĚ, Sněmovní 7, 118 22 Praha 1, telefon 53 68 46.

Jaroslav Provazník



Kde Popelku tlačí střevíc



Národní přehlídka amatérského divadla dospělých pro děti byla příznačně nazvána Popelkou. Je opravdu skromná, pracovitá a v širší divadelnické rodině důkladně přehlížená. Vyhlašuje ji ministerstvo kultury jednou za dva roky. (Svitla naděje, že by se tak mohlo dít každoročně, což by bylo dobré, a vzhledem ke každoročnímu Hronovu s málem už šedesátiletou tradicí také spravedlivé: tvorba divadla pro děti není o nic méně tvorbou než pro dospělé.) První přehlídka se konala v Kralupech v r. 1971. Hned nato se stěhovala do DK OKD v Ostravě-Porubě, kde se usídlila nadlouho, těšila se ze zájmu porubských dětí a vzorné péče pořadatelské. Jenže v r. 1985 přelétl náhle jasné čelo ostravské radnice jakýsi temný mrak a přehlídka byla z Poruby razantně vyhoštěna. Celkem bez vysvětlení, přestože MK mělo na ni připravené prostředky a přestože rozhodnutí padlo v termínu, kdy muselo být jasné, že náhradní místo se v tak krátkém čase sehnat nedá. Inu, Popelka — kdo z důležitých soudruhů radních by si lámal hlavu nad jejím smutným osudem? Naštěstí se začali starat ti méně důležití a vystarali v r. 1987 na dva ročníky Hornický dům ve Stráži pod Ralskem. V pořadí devátá přehlídka tam končila v říjnu 1989. Od té doby uběhly ony regulérní dva roky — jenže jaké! Udála se v nich velká a převratná historie, která zabere v budoucích učebnicích dějepisu určitě několik stránek, a která zamíchala pochopitelně i věcmi tak malými, jako je amatérské divadlo. Všechno je tu v pohybu, z hlediska budoucnosti nepochybně zdravém. (Z hlediska přítomnosti nutno ovšem přiznat, že se nám už několik dítek plácá v blátě vedle vylitých vaniček.) Štěstím, rovným darům z oříšků, je fakt, že se našel jistý pevný bod, totiž město Rakovník, stále pečlivě dbalé svých známých kulturních tradic. Už dříve se tu vytvořilo jakési amatérské divadelní centrum bývalého Středočeského kraje, je tu tedy nashromážděno dost zkušeností, domácí soubor umí vytvořit s mimořádnou hostitelskou přívětivostí výborné zázemí. Navíc přibyla ta šťastná okolnost, že byl otevřen nový, technikou dobře vybavený kulturní sál, těsně přilehlý k starému divadlu. Vznikly tak prostory, které mají všechna tři žádoucí ú: úpravné, účelné, útulné.

Na národní přehlídce jsme byli zvyklí vídat vítěze přehlídek krajských a navíc mít z okresů dostatek informací o tom, co se v tom kterém kraji kupí vítězi za zády. Síť kulturních institucí je ovšem zpřetrhaná, vyspravuje se jen provizorně. Pracovníci ARTAMA dělají zatím práci spíš detektivní než poradenskou, pátrají s pomocí lidí, „kteří zbyli", po adresách souborů, po tom, co, kde, a zda vůbec se hraje. Takže výběr představení byl pochopitelně náhodnější než býval dříve. Ale i tak vznikl obrázek, o němž nepochybujeme, že je typický. O stavu v této oblasti totiž už dávno víme své — přehlídka jenom potvrdila, že se nezměnil.

V divadle dospělých pro děti existují dva hlavní a navzájem odlišné proudy. Dělí se podle složení souborů, věku jejich členů a názoru na divadlo.

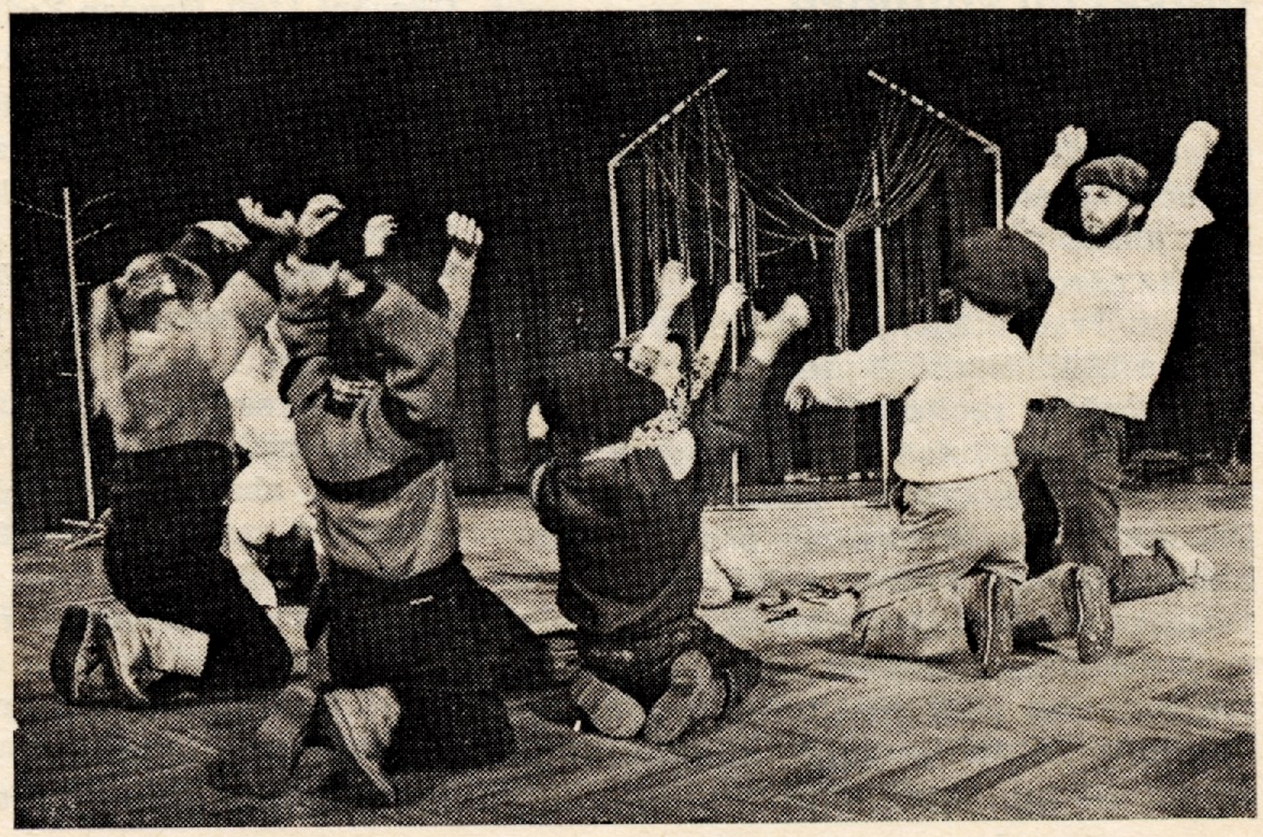
Kvalitativní skok, který se v průběhu dvaceti let podařilo uskutečnit v dětském divadle, začíná v posledních letech zřetelně působit i u dospělých. Tím spíš, že většina členů těch souborů, které patří do první skupiny, je dospělá teprve nedávno, že mnozí z nich se dostali do styku s dramatickou výchovu v „dramaťácích" ZUŠ či přímo v dětských souborech. Kromě toho se tu projevuje vliv oné generační vlny studiových divadel 70.—80. let, která odmítla prychologicko-realistickou kamennost, obnovovala sílu scénické metafory a našla způsob, jak udělat z dobové nouze ctnost: vytvořila divadlo bez dramatika, divadlo přímých scénických převodů nedramatických předloh. To je a ještě dlouho bude způsob výborně vyhovující základní potřebě divadla pro děti. Jeho nejpřirozenějším tvarem totiž je znázornění příběhu, zachyceného v epické přímce, ne v dramatickém kruhu.

Na rakovnické přehlídce jsme viděli tři představení tohoto rodu: P o h á d k y z n o t (D — klub Plzeň), adaptaci tří malých muzikantských pohádek I. Hurníka. Inteligentní klubový pořad, přirozeně hravý, přátelsky otevřený vůči dětským divákům, výborně využívající hudebních nástrojů jako hravě proměnlivých rekvizit. M a u g l í (DS J. K. Tyl České Budějovice) — Kiplingův Mauglí je tu vychováván zvířaty na krásné scéně, kde jeden padák koná přímo divy proměnlivosti, prostřednictvím řady nápaditých, pohybově výborně zvládaných epizod. Bohužel se však v jejich obecnosti utápěla nit vlastního příběhu a hlavně důvod, proč se vlastně vypráví. M. Mašatové P o h á d k a n a m o d r é n i t i (MINIDIV Ostrov n/Ohří) patřila k nejpůsobivějším zážitkům přehlídky. Především tím, jak se třem mladým hercům podařilo vyzvat malé diváky k aktivní a motivované spoluhře, nemanipulovat je, ale hrát s nimi jako s rovnocennými partnery — a přitom zachovat proporce, řád, rytmus celku představení.

O tento proud divadla pro děti není strach. Pokud budou mít tyto soubory jen trochu nejnutnějších podmínek k práci, budou ji dělat. Nejsou to liboherci, kteří se tu a tam k dětem skloní, ale lidé, kteří svou tvořivost dávají dětem do služby vědomě a poučeně.

Strach je spíš o ty druhé, mnohem početnější. Jsou to soubory, složené z příslušníků různých generací, hrající často také pro dospělé a zvyklé na to, že má-li se hrát divadlo, musí se nastudovat divadelní hra, kterou jako hotovou předkládá dramatik. V AS na stránkách věnovaných divadlu pro děti se už dlouho jako červená nit vine nářek nad tím, v jakém stavu se nalézá dětská dramatika. Není tedy třeba zvlášť rozvádět, jakým břemenem je závislost na dramatikovi v oblasti, kde se skutečných dramatiků vyskytlo za sto let asi tak pět.

M. Mašatová: Pohádka na modré niti, Ostrov nad Ohří, foto: J. Chlum



Na přehlídce jsme viděli čtyři zástupce tohoto typu souborů. A mohli jsme si také uvědomit vytrvalý paradox: zatímco tvořivost souborů prvního typu hodnotíme podle toho, jak dokázaly na scéně rozvinout samostatnou tvárnou sílu a využít kvalit své předlohy, tvořivost těchto druhých podle toho, nakolik dokázaly překonat, zakrýt, obelstít nedostatky svých předloh.

Režisér P. Trdla (Mladá scéna Ústí n/Labem) energicky zasáhl do nekonečně upovídaného a plošně popisného textu Makariovy dramatizace Pinokia a nabídl dětem místo spousty zbytečných slov poutavou, především po výtvarné a technické stránce výborně vybavenou podívanou. Ale ani on nebyl ještě dost odvážný, zřejmě se zalekl poznání, že hlavně ke konci by bylo vůbec nejlepší „odstřelit" celé obrazy. Zůstaly tam a způsobily skoro neproniknutelnou dějovou skrumáž. Zkušený soubor kolínského Malého divadla (režisérka D. Serbusová) si hru V. Tomšovského Jak se čerti ženili také dost proškrtal a vyjasnil logiku příběhu. Přes hluchá místa, která samozřejmě zbyla, se přenáší silným „pedálováním" hereckého výrazu. Naproti tomu mladí herci z DS OKD Praha — Braník sice v mezích pravděpodobnosti, ale velmi pasívně reprodukují text hry H. H. Lisické a J. M. Bourka Ženich pro čertici. Jejich štěstím je, že tato temperamentní hra sice není veledílem, ale opírá se alespoň o originální nápad, a s vypůjčenými motivy folklórních pohádek zachází citlivě. Co je u mladých pochopitelné, překvapuje u velezkušeného Máje. Hrají špatnou dramatizaci Pasáčka vepřů od K. Voglové s takovou úctou ke každému slovu, jaké se Shakespearovi nikdy nedostalo, pietně zachovávají její rozvláčnost a všechny okliky, v nichž se původní Andersen skoro ztrácí. Hrozící délce čelí jen překotným tempem, a májovští herci, které dávno známe jako dobré, „šlapou" naplno do každé repliky ve snaze nějak vybarvičkovat bezbarvý text. Dívka, kterou prodali s hruškami (Soubor Karel Čapek z Chomutova) by se asi za normálních okolností na národní přehlídku nedostala. Jedna z Italských pohádek I. Calvina dodala sice titul a úvodní scénu, dál však už je k nepoznání, zahlcena množstvím vedlejších, víceméně náhodných motivů, řazených bez logiky a řádu. Inscenace pak beztvarost textu věrně sleduje až k těm smutným koncům zoufalé komiky.

Nejvýhodnější proroctví je proroctví pesimistické. Když nevyjde, lidé na něj rádi zapomenou. Když vyjde, poskytuje alespoň útěchu — neříkala jsem to? Ale já opravdu vidím budoucnost posledně menované odrůdy divadla pro děti černě. Stagnace dětské dramatiky je naprostá. K dispozici jsou jen staré a z valné části zamřelé zásoby. A těch odvážných, kteří by se i v oblasti „hotové hry" vydali cestou skutečně tvořivé, samostatné dramaturgie věru mnoho nevidět.

Alena Urbanová

Divadlo dětem / Theatre to children — Bratislava '91

Před čtrnácti lety se v Divadle pro děti a mládež v Trnavě zrodil festival „Divadlo deťom". Od té doby se konal každé dva roky. V roce 1989 se jeho působnost rozšířila i na Bratislavu a jeho program byl obohacen účastí zahraničních souborů. V roce 1991 se festival uskutečnil v Bratislavě. Jeho organizátorem bylo Národné divadelné centrum za podpory Ministerstva kultury Slovenské republiky. Na zabezpečení festivalu spolupracovala agentura ROCK POP JAZZ a jako sponzoři Divadlo/škola LUDUS, Státní loutkové divadlo, Dům kultury Ružinov, Mezinárodní dům umění pro děti Bibiana a Sdružení slovenských divadelních kritiků a teoretiků. Účast na organizaci festivalu měly Československé středisko ASSITEJ a Slovenská sekce UNIMA.

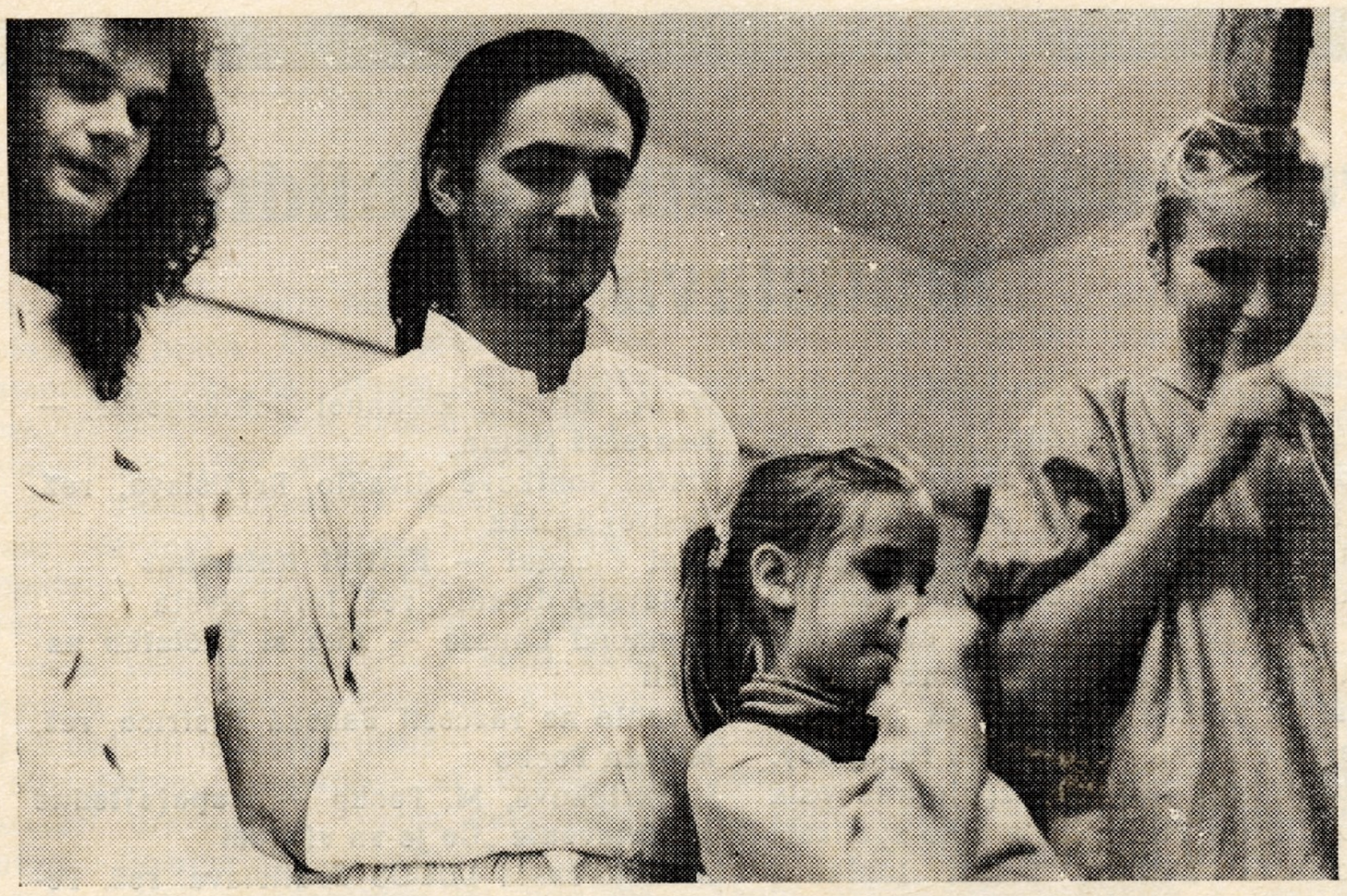
Ve dnech 27. 9. — 3. 10. 91 se na scénách Státního loutkového divadla, Domu kultury Ružinov a LUDUSu představilo 14 divadelních souborů s 16 inscenacemi. Ani tentokrát nechyběly soubory ze zahraničí, jejich počet se dokonce rozšířil. Spolu s hrajícími soubory uvítala Bratislava cca 40 odborníků na divadlo pro děti, z toho polovinu ze zahraničí (z Holandska, Francie, Polska, Běloruska, Litvy, Lotyšska, Rakouska, Německa, Belgie, Švédska a Japonska).

PROGRAM FESTIVALU

Státní loutkové divadlo Bratislava, rež. Jozef Bednárik
W. A. Mozart, Emanuel Schikaneder — **Kouzelná flétna**
Státní loutkové divadlo Bratislava, rež. Ondrej Spišák
Paul Claudel — **Krištof Kolumbus**
Trnavské divadlo, rež. Juraj Nvota
Raymond Causse — **Ako si Tučiatko navaril**
Divadlo na rázcestí Banská Bystrica, rež. Marián Pecko
I. Škripková, M. Pecko — **Nepo(s)ledné predstavenie „Čo je vo v(r)eci"**
Divadlo/škola LUDUS Bratislava, rež. Peter Kuba
Dagmar a Václav Martincovi na motivy R. Kiplinga — **Džungľa**
Michael Ramløse — **Čtvrté přikázání**
Divadlo SNP Martin, rež. Juraj Benčík
Carlo Gozzi — **Havran**
Divadlo Alexandra Duchoviča Prešov, rež. Blaho Uhlár
Blaho Uhlár, Miloš Karásek — **Nonono!**
Divadlo Prak Bratislava, rež. Ján Zavarský
Vladimír Raiman — **Balík**
Ľubomír a Katarína Piktorovci, rež. Piktorovci
Ľudmila Podjavorinská — **Čin Čin**
Divadlo Husa na provázku Brno, rež. Eva Tálská
E. Tálská — **Svět snů**
Paraplyteatret Kodaň, Dánsko, rež. a hrál Ray Nusselein
R. Nusselein — **Moje balkónová bedna**
Olsztynské divadlo loutek, Polsko, rež. L. Zarembińská
Jan Wilkovski — **Timotej mezi ptáky**

M. Ramløse: Čtvrté přikázání, LUDUS Bratislava, foto: J. Nemčoková





P. Pochylý: Sen si nos, BIBIANA Bratislava, foto archiv autora

Tof theatre Brusel, Belgie, rež. autoři Agnes Lebrun, Alain Moreau — **V naší čtvrti**
Stichting Speeltheater Warder, Holandsko, rež. Ingrid van der Sluis
Francis Poulen a kol. souboru — **Boj**
Agora theater St. Vith, Belgie, rež. Marcel Cremer
M. Cremer a kol. — **Podivní ptáci**

Z uvedeného výčtu souborů a titulů lze vytušit, že festivalový program představoval pestrou paletu druhovou a žánrovou. Vedle činoherních a loutkářských inscenací zde byla zastoupena Kouzelnou flétnou i opera, divadlo Husa na provázku obohatilo program o typ produkce pouličního divadla. Díky souboru Agora theater byla přítomna klauniáda. Paraplyteatret a Tof theatre přispěly druhem divadelní produkce, kterou je možné označit jako divadlo miniatur. Díky souboru z Bánské Bystrice nechyběl ani divadelní projekt, v němž se spoluúčinkujícími stávají děti a jejich rodiče.

FESTIVALOVÉ DÍLNY

Pro účastníky festivalu připravili organizátoři tři pracovní dílny. První pod názvem Iluze II. byla ve slovensko-anglickém vydání. Šlo v ní o parafráze situací ze života Slováka v Anglii, snoubené s parafrázemi vybraných scén z her W. Shakespeara. Dílnu připravili Omid Djalili a Július Gajdoš. Druhá dílna byla předznamenána svým názvem Sen si nos (Nonsens). Její rámec tvořilo pohádkové království, které má tu vadu, že nezná humor a fantazii. Autoři dílny, Martin Knut a Dominika Navarová, dovedli děti k tomu, aby pomocí obrázkové stavebnice naplnily království půvabnými nesmysly. Třetí dílna, jejíž autorkou byla Ľubica Svitáčková, byla věnována práci s mentálně zaostalými dětmi. Nesla název Tajemství starého prachnivého stromu. Na půdorysu pohádky o Červené Karkulce v ní děti byly tvůrci nové podoby známého příběhu podle svých zkušeností.

STUDNICE SPORADICKY VYUŽITÁ

Při pročítání řádků o bratislavské přehlídce Divadlo děťom jste si možná položili otázku po smyslu zpravodajství na stránkách AS o přehlídce, která je, až na výjimku jedné inscenace Divadla/školy LUDUS, záležitostí profesionálního divadla. Tu otázku jsem si položil i já, než jsem tyto řádky začal psát. Při vzpomínce na tvorbu dramaturgické skladby programu posledního FEMADu a po absolvování rakovnické POPELKY, tj. akcí, věnovaných divadlu pro děti, se mé pochybnosti rozptýlily. Obě zmíněné akce, a ta druhá především, velice výmluvně totiž poukázaly na nedostatek impulsů, zvláště pak v oblasti dramaturgické.

Mohl bych, kdyby bylo dostatek místa, probírat jednotlivé inscenace bratislavské přehlídky podrobněji, ale i když tak neučiním, je z jejího programu zjevné, že přehlídka přinesla celou paletu impulsů. Nemyslím, že by se amatérské soubory mohly inspirovat Bednárikovou Kouzelnou flétnou. Jednak na operu sotva budou mít, jednak je v inscenaci pozitivní inspirace pomálu, tedy pokud za ni nepokládáme nezdůvodněný mix výrazových prostředků, který vede malé diváky více k přijímání show, než k zájmu o hudbu. Ostatně, inspiraci lze nalézt i v inscenacích problematických. Může jí být látka, kterou zpracovávají, téma, sama hra, dílčí složka inscenace, neobvyklá forma jevištního uchopení atp. V tomto smyslu také byla bratislavská přehlídka přímo studnicí inspirace. Loutkáře by dozajista zaujala představení, pracující s miniaturami loutek a předmětů. Ti, kdo pracují s mládeží, by nenechali bez povšimnutí práci Petera Kuby na inscenaci Džungľa. Á propos, viděl jsem ji podruhé — tentokrát v domácím prostředí — oproštěnou od nepřesností a surovostí, s kterými se představila na libickém FEMADu. Nutno mj. říci, že tato jediná amatérská inscenace festivalu patřila k tomu nejlepšímu.

Nepřehlédnutelným pozitivním jevem je i fakt, že pod inscenacemi je jako režisér a někdy i jako autor podepsána osobnost, kterou známe jako výraznou i v oblasti amatérského divadla. Jména Bednárik, Kuba, Uhlár, Zavarský a další by mohly podnítit renomované amatérské režiséry, ale nejen je, k úvahám o vážnosti oblasti divadla pro děti.

Pokud se organizátorům festivalu i napříště podaří taková programová skladba jako tentokrát, měla by se stát zdrojem inspirace co nejširší obce divadelníků, nevyjímaje amatérské. Bude to chtít větší publicitu v hromadných sdělovacích prostředcích. Věřme, že tuto oblast nebudou přehlížet tak jako dosud. Budou na to muset myslet větší měrou i organizátoři festivalu, a to i v tom směru, že učiní festival dostupný i z hlediska cenových relací ubytování, stravování atp. Svou roli by zde měly sehrát ASSITEJ a zařízení a organizace, zabývající se jak profesionálním, tak amatérským divadlem. Přítomnost dvacítky zájemců — odborníků z Československa, respektive 150 účastníků celkem, mi připadá jako nevyužitá šance, jako neadekvátní pozornost projektu tak velkolepému. Jeho součástí byla i možnost neformálního setkávání na půdě Bibiany, při večerní projížďce lodí po Dunaji či dalších společenských příležitostech, které byly pro účastníky festivalu organizovány.

A JEŠTĚ JEDEN TIP PRO VÁS

Z šestnácti uvedených inscenací jsem jich zhlédl jedenáct. Z těch jedenácti na mne zapůsobila bezkonkurenčně jedna jediná. Byla jí inscenace hry Michaela Ramløse Čtvrté přikázání, uvedená souborem LUDUS z Bratislavy. S mladičkými herci ji režijně nastudoval Peter Kuba. Hra dánského autora je nelítostnou sondou do myšlení, cítění a jednání nás dospělých vůči našim dětem a zároveň konfrontací tohoto myšlení, cítění a jednání prizmatem pohledu dítěte. Ta sonda není pro nás dospělé vůbec lichotivá, ačkoliv pohled dětských očí je velice vstřícný. Hru přeložila do slovenštiny Dana Sliuková (mj. ředitelka bratislavského festivalu) a udělala tím záslužný čin. Podobných textů je u nás k nalezení pramálo, v podstatě lze říci, že tento typ dramatiky zcela chybí. Jak je potřebný, netřeba komentovat ve světě narušených primárních vztahů.

Inscenace Petera Kuby je vedena jako koncert autentického herectví čtyř protagonistů hry, schopných zveřejňovat své niterné vztahy k látce a tématu hry. Děje se tak v jednotlivých scénách, zobrazujících vývoj vztahů mezi rodiči a děckem od chvíle narození až po věk, v němž je schopno samostatně utvářet své životní prostředí a vědomý postoj ke svému okolí. Hercům i režisérovi se daří udržet ono vnitřní niterné zaujetí navzdory

a zároveň i díky tomu, že jsou jednotlivé scény zcizovány vystoupením protagonistů z rolí. Určité nedotažení v řešení děcka „loutkou (loutkami) — rekvizitou" neubírá nic na přesvědčivosti mimořádné inscenace.

Máte-li o divadlo pro děti skutečný zájem, nenechte si ujít příležitost uvidět Čtvrté přikázání. Máte-li o divadlo pro děti zájem nevalný či nijaký, nenechte si tu příležitost ujít rovněž, neboť jeho divácká adresa je široká. V každém případě je to poučné: „Cti otce svého i matku svou, abys dlouho živ byl a dobře ti bylo na zemi." To je ten můj tip.

Milan Strotzer

HALDEN 1991

Světový festival konaný jednou za dva roky (každé čtyři roky je v Monaku, místa mezi tím se proměňují) je vždy obrazem amatérského divadla současnosti. Je především názorným svědectvím, co amatérské divadlo znamená pro národní kultury. Je sice obrazem barvitým, ale neúplným. Je to dáno limitujícími podmínkami účasti, tj. počtem osob a délkou inscenace. Letos to bylo devět lidí včetně techniky a hodina trvání. Díky tomu velké inscenace prostě nemají šanci, takže světové festivaly jsou spíše festivaly komorního, převážně činoherního divadla (nečinoherních bylo letos šest z devatenácti inscenací). Musím připomenout ještě jednu okolnost. Samozřejmě při konečném výběru hraje nemalou roli diplomacie. Musí být zastoupeny všechny kontinenty bez ohledu např. na slušnou úroveň evropského divadla. Řada členských zemí právě vzhledem k tomu na světové festivaly nejezdí. Jako příklad mohu uvést Maďarsko, jehož mnohá amatérská divadla jsou světové úrovně. To vše ani v nejmenším nesnižuje naši hrdost nad tím, že na světových festivalech Československo účinkuje pravidelně. Ostatně díky Zelenči a jejich Kuličce nebo Pantomimě neslyšících z Brna patřila naše účast mezi ty, na něž se po letech nezapomíná. Letos hájilo naše barvy Dividýlko ze Slaného. Jejich výjezd byl zařazen do plánu státní reprezentace neprofesionálního umění ministerstva kultury ČR a na cestu dostali příspěvek ve výši poloviny výdajů.

Domácími pořadateli byli Norská rada pro amatérské divadlo (NAT) a město Halden se svými 26 tisíci obyvateli, průmyslem (telekomunikační a počítačová technologie), bankovnictvím a kulturní tradicí (patří k důležitým vzdělávacím centrům). Vypočítat všechny domácí sponzory by znamenalo popsat několik stran. Festivalový sekretariát byl otevřen denně takřka neomezeně a snad díky vyspělé technice jeho pracovníci nevypadali uštvaně. To se spíše dá říci o účastnících, kteří mohli absolvovat tři představení denně, jednu veřejnou diskusi a doprovodné akce. Divadlo Fredrikshalds s menším kukátkem je ve městě, další prostory, tj. obrovská sportovní hala a menší aula s větším kukátkem byly v prý nedalekém Remmen, vzdáleném od Haldenu asi jako Náchod od Hronova. Většina účastníků bydlela mimo centrum města, takže vše dohromady to představovalo slušné turistické výkony. Že by poučení pro naše pořadatele?

Festival zahájila dne 29. června šaramantní domácí ministryně kultury paní Äse Klevelandová norsky a anglicky bez nahlížení do papírů spolu s prezidentem AITA/IATA, předsedou NAT Björnem Hall-Holsö a starostou města Björnem Ställem. Norsko se kromě úvodního komponovaného programu, představujícího přírodu, tradice a kulturu země, představilo další den inscenací z rodu „hledání kořenů" v podání vesnického Barboteatret hranou pod širým nebem v pevnosti. Kořeny patří k severským kulturním aktivitám. S využitím divadelních prostředků hledají lidé příslušného místa své kořeny v historii. Předváděním minulosti hledají odpověď na současné problémy. Tato skupina se vracela do roku 1647 a ztvárnila historický příběh, jak vesnice vyvrhla ze svého středu vesničanku, prohlásila ji za čarodějnici a nechala upálit. V širším společenském rámci (třicetiletá válka a jezuité) hledá inscenace motivy jednání lidí.

Do ještě dávnější minulosti — mytologie — se vracela také švédská skupina Hůateatern. Tématem bylo formování společenství lidí. Inscenace byla postavena na prvcích divadla, tanečních kreacích a překrásných obrazech (např. velký býk jako obrovitá loutka zaplňující celé jeviště). Pro mladé Švédy stejně jako pro domácí neplatila omezení v počtu osob. Hluboko do historie zamířila indická skupina IPTA LUCKNOW se situační komedií ze sanskrtské dramatické literatury ze 7. století pojednávající o omylech boha smrti, zasazené do rámce filozofického sporu, zda máme akceptovat duchovní či fyzickou existenci. Herci předváděli mimo jiné také klasický indický tanec Bharet Natyam, v němž gesta a pohyby mají estetický a emocionálně přesně vymezený význam. Skupina je přičleněna k NIPA (National Institute for performing Arts). NIPA organizuje každý druhý rok Divadelní olympiádu, pořádá národní a mezinárodní semináře, účastní se mezinárodní výměny kulturních aktivit, vydává knihy a časopisy.

Nejvíce inscenací bylo věnováno světové klasice. Ionescova The Lesson v podání japonského souboru Bungeiza měla být aktuálním ztvárněním diktátora Ceaucesku a jeho ženy. Byť obsahovala prvky tradiční japonské divadelní kultury (křečovitá gesta, řeč těla jako významový prvek) byla herecky nevyrovnaná. Edmunda Keana J. P. Sartra přivezlo divadlo Vstreča z ukrajinského Kemerova. Imaginativní existenciální obraz člověka postavený na dílčích prvcích commedie dell' arte a principu zcizování byl jedním z vrcholů festivalu. Patrně tím absolutním byl finský Strindberg Hra snů. Typický strindbergovský konflikt muže a ženy byl žánrově posunut do grotesky. Měl přesně vybudované situace a strhující herecké výkony. Noc na Ukrajině skotského Tryst Theatre čerpá z Čechovových aktovek a po formální stránce staví na filmové grotesce bratří Marxů. Rychlé filmové střihy, gagy, situace vyvolávaly bouři v hledišti. Případná cena diváků by tento soubor nemohla minout. Studio de Monaco přivezlo Dům Bernardy Alby. Zdá se, že od Scénické žatvy 1990 doznala inscenace změny k lepšímu především v přesnějším pointování situací, v mizanscéně apod. Vyrostla i herecky a rozhodně patřila k těm lepším. Starou vlámskou komedii Michiela De Swaene přivezla belgická skupina Speel groep Vlaanderen. Šlo o vyprávěné divadlo, kdy jednotlivé situace nepříliš vynálezavě ilustrovaly čtený text. Do rodu klasických se zařadilo Dividýlko s Gogolem. Řekněme si, jak právě na ně reagovala lektorská komise ve složení: učitel dramatické výchovy z Norska Lars Hogseth, divadelní kritik Angličan Anthony Gornish a Litevec, pedagog GITISu Vidas Silunas. Největší slovo měl znalec Gogola Silunas, který pochválil, že soubor našel v Gogolovi nové prvky a upozornil na rozdílný typ budování postav (Chlestakov je budován z vnitřku, ostatní postavy jdou spíše po vnějším efektu). Pravidelné rozpravy o představeních navštěvovalo asi kolem padesáti lidí. Vyslechli tři reflexe vždy nepříliš kritické a jen málo diskutovali.

K doplnění představy o světovém festivalu chybějí dvě pohádky: Šípková Růženka z Kanady (jak by se vám líbil dospělý herec ztvárňující psa na všech čtyřech a zvedající nožičku, aby označkoval stromy?) a singapurská The Flower of Ma-Lan o chytrém kocourkovi, z níž však z původního stočlenného obsazení zbylo devítiosobové torzo, dále velmi zajímavá inscenace hry Jeana Geneta Severa Vigilancia jako drama tří mužů zavřených v jedné cele, s velmi dobrými hereckými výkony, několik tanečních divadel (Manawa Mui z Nového Zélandu, skupiny z Peru a Mexika), Scéna plastyczna z Lublinu předvádějící specifický druh výtvarného divadla, v němž chybí příběh, herci, důležité jsou pouze jednotlivé obrazy a hudba. Mezi výtvarným a pohybovým divadlem oscilovalo Slovenské divadlo VHV ze Staré Pazovy. Jeho režisér Martin Benka jde však jinou cestou než Poláci. Staví na příběhu, barevnost jednotlivých obrazů má silný emotivní náboj, jenž má diváka oslovit. Použitá řeč těla má velmi blízko k pantomimě. Skupina slovenských krajanů je na Slovensku dobře známá.

To tedy byl světový festival v Haldenu. Věřím, že se podaří některé z těch nejzajímavějších inscenací získat pro hostování u nás, že tedy budete i vy mít příležitost posoudit, jaká je úroveň amatérského divadla ve světě. Myslím si, že se nemáme za co stydět.

Lenka Lázňovská

Raději bych upekl větší koláč pro méně lidí

Asi před rokem (v č. 12/90) přinesla AS rozhovor s Dicem Wheelerem, uměleckým ředitelem Oddfellows Playhouse v Middletownu (Connecticut — USA). Na jeho návštěvu navázala další spolupráce a tak dnes můžeme přinést rozhovor po téměř dvouměsíčním působení amerického lektora v ČSFR.

První otázka (fiktivní stejně jako odpověď): Jak se stalo, že jsi tady? Zopakuj pro naše čtenáře několik slov o sobě.

„Tady jsem na pozvání Artamy a STD — jako součást kulturní výměny lektorů pracujících s dětmi. V létě působila vaše lektorka Radka Svobodová v USA a dá se říci, že velmi úspěšně. Pracovala v Children's Circus v Middletownu. Škoda, že se nepodařila i zamýšlená výměna tří dětí — vaše už na to byly připraveny. No a já jsem ta druhá půlka výměny. Tady jsem jako specialista na divadlo klauniády a komedii dell' arte, ale zvládám i mnohé další... Myslel jsem si, že budu pracovat soustavně s 1—2 skupinami. To jsem však netušil, že nejdůležitější zpráva o tom, kdy přijedu, se ztratí kdesi na poštách a že vás přepadnu zcela nečekaně. Chápu, že tak byl začátek mé práce poněkud improvizovaný..."

Druhá otázka (stejně jako další již reálná): Mohl bys charakterizovat všechny dílny, ve kterých jsi pracoval?

Pozn.: Dic Wheeler vedl některé hodiny v ZUŠ na Praze 5 (kterou podle učitelky Radky Svobodové nazývá „Radka's school"), v Mělníce, zapojil se do výuky angličtiny v Kralupech n. Vlt., pracoval s dětmi v MŠ, vedl dílnu na Šrámkově Písku a Scénické žatvě v Martině, pracoval s dětmi i staršími v Ostravě, po dvou dílnách měl v Brně a ve Studiu Artamy. Zúčastnil se i Femadu v Libici n. C.

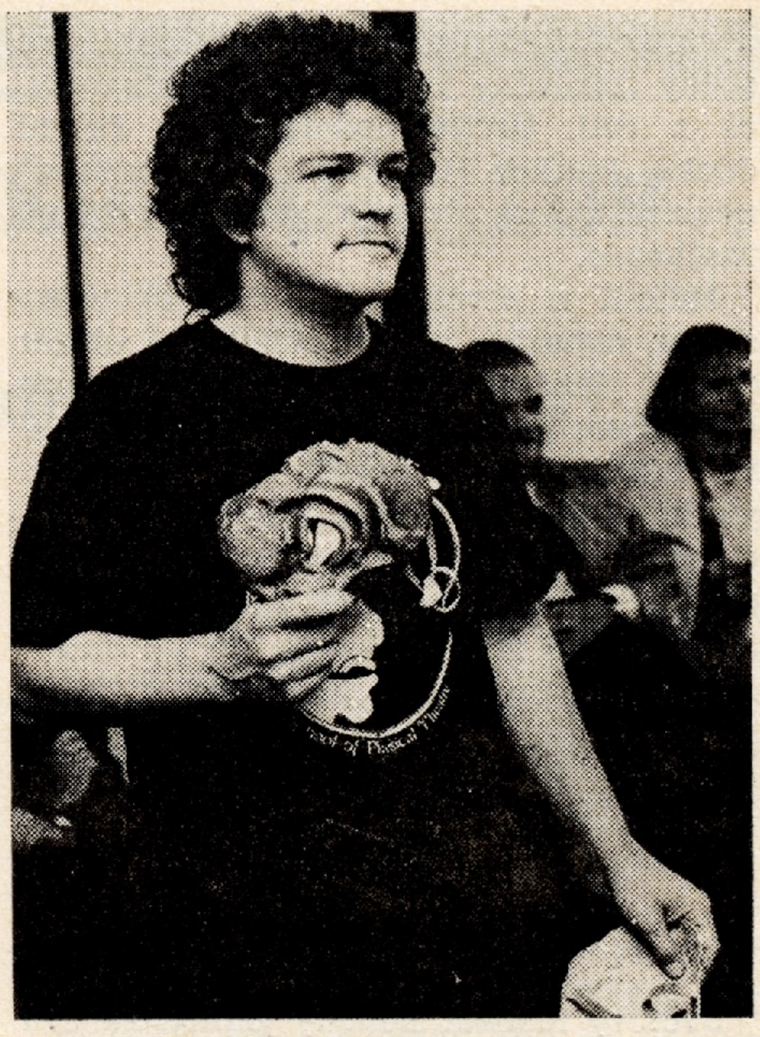
„Snad bych mohl nejdříve říci něco o školách, kde jsem učil — Radka's school, Kralupy, Mělník. Kralupská škola byla speciální. Nejednalo se o divadelní třídu jako v ZUŠ, ale o střední školu, kde se všichni specializují na chemii a „podobný blbinky". Ve třídě byli pokročilejší studenti angličtiny, které jsem učil jazyk pomocí divadla. Pro mne to byla nová zkušenost. Velmi se styděli, nebyli zvyklí vystupovat na jevišti, hrát. Ale některým včetně paní učitelky se to moc líbilo. Myslím si, že tímto způsobem by mohli pracovat rodilí mluvčí, kteří tady učí — je jich tu hodně.

V Mělníce jsem vedl dvě skupiny. S mladšími dětmi (9—10 let) jsem pracoval jenom dvakrát — spíš jen po povrchu. (To je ale problém mnoha škol a dílen, kde jsem učil — nemohl jsem jít do hloubky, nastínil jsem jen pár nápadů.) Dělali jsme klauniádu, ale myslím, že je to příliš neovlivní. Ve starší třídě bylo 11 dívek a byly velmi dobré. Bylo jasné, že Jiřina Lhotská je skvělá učitelka — má nadšené studenty. Rozvíjeli jsme klaunské charaktery a když jsem je požádal, aby si přinesly nějaké klobouky nebo saka, připravily si celé kostymy. Rozvíjení charakteru věnovaly hodně energie, zkoušely doma. Škoda, že s nimi nemohl pracovat déle a vytvořit ucelený projekt — to byla jediná překážka i pro mne.

Totéž bylo v Radka's school. Třídu dětí trochu širšího věkového rozmezí od 6 do 12 let jsem navštěvoval po tři týdny. Třikrát jsme dělali klauniádu a mám podobné zkušenosti jako v Mělníce. Skupina je dobře připravená, má dobrého učitele. Nebylo problémem přimět děti ke spolupráci. V jiných dílnách musíte nejdříve věnovat spoustu energie na vytvoření skupiny, aby fungovala jako celek. Tady to nebylo třeba. Se staršími (15—20 let) jsme dělali komedii dell'arte. Velkým problémem byl znovu čas, kterého bych s nimi chtěl strávit víc.

Systém, kdy stejné děti pracují společně několik let — začnou v šesti a jsou spolu ještě v šestnácti — je zajímavý a v USA mi chybí. Má mnoho kladů — lze vybudovat skutečnou důvěru, skupina se odváží riskovat víc, než když se často mění její složení. Nese to však s sebou i problémy, které jsem pozoroval v Brně na Pirku. Brněnská dílna byla otevřená všem, ale mezi 25 studenty bylo několik skupinek, které i v kolektivních cvičeních stále spolupracovaly jen mezi sebou. Systém Pirka je dobrý — děti vyrostou a samy učí mladší. Je to pěkné, ale trochu to vyvolává uzavřenost, brání vstupu zvenčí. Asi má na to vliv i skutečnost, že společnost tu byla tak dlouho uzavřená. Myslím, že za 5—10 let bude kultura v Československu mnohem nejednotnější. Další nová zkušenost pro mě: Všichni v mých třídách pocházeli z jednoho kulturního zázemí, z jedné kulturní skupiny, která má stejné hodnoty, stejnou barvu pleti, stejné jméno. V USA jsou kultury promíchané. Tady existuje hodně předsudků vůči lidem, kteří se liší — vůči Cikánům, mezi Čechy a Slováky. Jste národ, který trochu nedůvěřuje jiným.

Nejintenzivnější dílnu jsem zažil v Brně — celkem 26 hodin ve dvou víkendech s jádrem stejných lidí. První víkend jsme dělali klauniádu, druhý komedii dell' arte. Bylo to skvělé. Velikým uspokojením pro mne bylo, že lidé, kteří se zúčastnili obou víkendů, se opravdu hodně naučili. V Brně byl ale problém s jazykem. Pro lektora na mém místě je důležité mít tlumočníka, který rozumí divadlu. V Brně mi hlavní organizátor v pátek večer řekl: „OK. Mám moc práce, tak se uvidíme v neděli odpoledne." A já jsem se ptal, kdo bude překládat. On: „Já nevím, ale myslím, že někdo ve skupině bude mluvit anglicky". Takže to bylo složité.



Dic Wheeler v akci na snímku F. Lašuta

Podobné to bylo i v Martině, kde lidem řekli, že musí umět buď anglicky nebo německy. Ale po 15 minutách práce se ukázalo, že rozumí jen asi dva nebo tři a ostatní mají prázdné obličeje. První lekce byla hotová katastrofa. Pak mi dali profesionální tlumočnici, kterých tu bylo pro potřeby oficiálních recepcí a setkání se zahraničními hosty opravdu dost. Nebyla sice od divadla, mluvila velmi potichu, ale fungovalo to.

Ostrava byla bezvadná, třebaže jsem tam byl jen jeden den. Přestože je Dividlo podobné Pirku, je otevřenější. Možná je to přístupem Saši Rycheckého, který je k otevřenosti podněcuje. Je to opět skupina, se kterou bych chtěl dělat delší projekt.

Rád bych dělal i s dětmi ze Zlivi — viděl jsem jejich Kirree a přestože mnozí říkali, že by to neměly hrát, ale dělat to, co dosud, myslím si, že je skvělé, když dělají stále náročnější práci."

Co znamenal pobyt v ČSFR pro tebe osobně? Co ti přinesl?

„Moc jsem se naučil — šest týdnů jsem učil, učil, učil... Začal jsem si trochu víc věřit — bylo to tolik různých situací. A pracoval jsem mnohem více s dospělými než v USA. Naučil jsem se jasněji vysvětlovat to, co potřebuji říci."

Cos dělal ve volném čase?

„První dva týdny jsem ho měl spoustu. Pak už ne. Čas jsem trávil cestováním, učením a přípravou. Ale viděl jsem kus vaší země, která je moc krásná. Škoda, že jsem neměl víc času na Slovensku... Slovenští seminaristé byli mnohem otevřenější. Mám rád lidi, všude. Škoda, že nebyl čas sžít se s jednou skupinou a navázat bližší přátelství."

Co si myslíš o našem divadle?

„Je pro mne překvapením, že tady funguje tolik amatérských souborů. Je tu spousta lidí, kteří dělají divadlo, protože je to teď důležité. Ne pro peníze nebo

proto, že jsou studenti, prostě potřebují dělat divadlo. Mezi nejlepší, které jsem viděl, patří Pepa Brůček se souborem. On je zahradní architekt, jeho syn řezník. Ale dělají divadlo proto, že to potřebují, že mají co říci. To není tak běžné v USA — ještě tak mezi studenty. Myslím, že divadlo hraje v československé kultuře důležitou roli. Co se týče kvality, některá představení byla velmi dobrá, jiná velmi špatná. Jako všude. Líbil se mi váš systém festivalů — je to podnět, se kterým se vrátím do USA. Cílem amerických festivalů není umožnit setkání divadlům, ale spíše zpřístupnit divákům. U vás umožňujete souborům vzájemně se poznat, dáváte jim možnost podělit se o nápady, zkušenosti, uvědomit si, že i jiní dělají podobnou práci. Takže bych chtěl v příštím roce zorganizovat v Connecticutu Youth Theatre Festival a umožnit divadlům, aby se setkala, udělat nějaké forum, ale raději ne moc diskusí! Nejsem velký akademik a myslím, že vaše diskuse jsou příliš akademické. Příliš mnoho keců o práci. Raději bych viděl jen polovinu diskusí a místo druhé — aktivní dílny, kam lidé mohou přijít a něco společně stvořit. Třeba zároveň s diskusními kluby vést třídu jógy. Vaše diskusní kluby ovládá buď porota nebo pár lidí, kteří mluví nejvíc, a ostatní neřeknou nic. Lepší diskuse byly snad jen v Písku — čtyři diskusní kluby, lidé si mohli vybrat, kam chtějí jít, sedli si do kruhu a bylo to lepší. Ale přesto byly na mě moc akademicky zaměřené, příliš teoretické a nemyslím si, že by znamenaly přínos pro samotné soubory, že by zdokonalovaly jejich cit pro divadlo. A někdy jsem měl pocit, že jsou příliš necitlivé vůči dětským souborům. Mladí lidé jsou velmi citliví a mají dobrý pocit z toho, co udělali. Když ale slyší přílišnou kritiku — mnoho záporů, je to trochu nefér. To byl případ Kirree na Femadu. Měli bychom být opatrní, když kritizujeme děti. Dobrá byla naopak na Femadu třída pro mladší děti. kde byl dětský psycholog, děti si hrály ... Možná by neškodilo, kdyby se takový tvořivý prvek dostal i do diskusí dospělých a kdyby to nebylo jen sezení a mluvení. Na festivalech bylo moc představení a diskusí. Lidé proseděli celý víkend, bylo by dobré zařadit i nějakou aktivnější činnost — jógu, hry, improvizaci nebo něco jiného, co by trochu změnilo dynamiku víkendu."

Co si myslíš o Artamě?

„Je „great"! Někdy jsem nevěděl, kdo akci organizuje nebo jak vše funguje. Sám bych si chtěl upřesnit. zda všemu rozumím — kdo je odpovědný za co a jaký je vztah Artamy a NOC. Ale slyšel jsem, že se lidé o Artamě vyjadřují velice dobře, takže určitě děláte dobrou práci."

Jaká metoda práce ti nejvíc vyhovuje?

„Myslím, že už jsem o tom hovořil. Jsem rád, že hodně lidí „ochutnalo" klauniádu a komedii dell'arte. To je hlavním tématem mého pobytu zde. Ale raději bych upekl větší „koláč" pro méně lidí. Jsem rád učitelem, ale ještě raději režisérem, takže bych nejraději udělal 1—2 projekty, které by vyústily v nějaké představení. Bezvadná by byla i výměna několika dětí ..."

Statistika:

„Během pobytu v ČSFR jsem viděl 54 představení, vedl jsem 27 tříd, odpracoval téměř 100 hodin práce v dílnách, vystoupil jsem se 2 klaunskými představeními v MŠ. Moji studenti byli ve věku od 4 do 68 let."

Jestli budeš mít tu možnost, přijedeš znovu?

„Moc rád ..."

Připravil: Karel Tomas

Překlad: Romana Tomasová



Společná cesta je nejlepším řešením

Prostějovské dny poezie, které v loňském roce založily novou tradici záslužhou dr. Vladimíra Justla jako předsedy Sekce slova Divadelní obce a neúnavné vynikající organizátorky prostějovských kulturních akcí Jany Zikmundové, potvrdily v loňském říjnu hodnotou programu a úrovní interpretace, jak významná je v současné době úzká spolupráce profesionálů a amatérů. Ukázaly, že mohou sehrávat významnou úlohu podnětností pořadů, které mají na programu, a výší náročné laťky, kterou udávají nejen profesionálové, ale i špičkoví amatéři.

Účast profesionálů byla opět reprezentativní, ať už zosobněna pořadem Vivat Comenius v podání Alfreda Strejčka a kytaristy Štěpána Raka, ve stále vyzrávajícím pojetí textu Ester Krumbachové v podání Gabriely Wilhelmové (Smrad'och Šindler má jít okamžitě domů) nebo v závěrečném účinu přednesu starozákonního Kazatele Radovanem Lukavským v zaplněném kostele Povýšení svatého Kříže.

Návrat tu slavil se souborem Orfeus i Radim Vašinka s rómskými pohádkami, ale především s tvorbou Šárky Smazalové, její poezií a zejména s lyrickou komediální hříčkou Čaj, která osudově zasáhla do činnosti Orfea, který je stále ještě jen „bytovým divadlem".

Prostějovské publikum bylo obdivuhodné, nejen početností, ale i porozuměním pro šíři záběru textů. v nichž byly silně zastoupeny dadaistické prvky. Olomoucké Divadlo Fkufru přijelo s nonsenosovými pohádkami z knížky Ostrov, kde rostou housle, dadaismus a expresionismus v textech i v hudbě zajímavě předvedli v koláži scénických výstupů, veršů a písniček členové olomouckého Piána (škoda, že Konečný s Arpem nemohl z osobních důvodů přijet na VI. přehlídku divadla jednoho herce do Chebu), eminenc patřila Soaré Sdruženého kabaretu Poslyš sestřičko z Hradce Králové s Huelsenbeckovými texty pod titulem Kdo nevidí tlusté ďábly, jak si mastí ryšavé vlasy.

S úspěchem se setkala u nejmladšího publika návštěva Dětského divadelního souboru Hudradlo ze Zlivi u Českých Budějovic s pohádkami A. S. Puškina O zlaté rybce a J. Joyceho O Zemičce-Zvoničce v úpravě M. Slavíka. Získávání dětí pro divadlo předvedeným způsobem je více než obdivuhodné.

Bylo pořadatelsky dobře promyšlené, že pořady následovaly po semináři o spisovatelském díle prostějovského rodáka Eduarda Valenty a po besedě s inženýry Miroslavem Zikmundem a Jiřím Hanzelkou v milé atmosféře.

A tak pro úplnost třeba dodat, že opravdový dík za pochopení prospěšnosti společné cesty profesionálů a amatérů patří pořadatelům: Městskému kulturnímu středisku a Regionálnímu osvětovému středisku ROSA, spolupracujícím se Sekcí slova Divadelní obce pod záštitou Městské rady v Prostějově.

Jiří Kutina

KAŽDOU NEDĚLI POHÁDKY V CENTRU PRAHY

Od ledna '92 uvádí Městská knihovna Praha, Mariánské nám. tyto pohádky:

H. Lisická, M. Bourek: Ženich pro čertici 16. 2.

B. Fixová: Kterak se čert o princeznu pokoušel 2. 2.

P. Weig: Pohádky paní duhy 9. 2.

K. Voglová: Pasáček vepřů 23. 2.

Začátek vždy ve 14.30 hodin



Kapitoly z české dramatiky po roce 1945 – IX. Básnické drama Josefa Topola, Františka Pavlíčka, Ludvíka Aškenazyho

Otomar Krejča a Karel Kraus získali po Hrubínovi pro Národní divadlo další autory. Jejich hry už jednoznačně potvrdily to, co Srpnová neděle pouze naznačila, totiž že tzv. básnická (čechovovská) dramatika ve své vrcholné podobě je sice velmi důležitou, nicméně pouze součástí širšího „čechovovského" programu Národního divadla, reprezentovaného hlavně inscenacemi současné angloamerické dramatiky (A. Miller, L. Hellmanová) a až v roce 1960 prvním Čechovem (Krejčův Racek). Že tedy Krejčův a Krausův projekt realizuje dávnou myšlenku E. F. Buriana o potřebě podřídit i vznik dramatického textu jako jedné ze složek inscenace konkrétní jevištní poetice. V dnes už legendární „dramaturgické dílně" Národního divadla proto oba zasahovali přímo do tvůrčího procesu svých autorů a tím se zásadně spolupodíleli na definitivním znění jejich her. Byl to jakýsi předstupeň autorských divadel úmyslem vše podřídit jednotě uměleckého programu, který se rozvíjí svým okruhem témat a svou vyhraněnou jevištní strukturou.

Zvlášť velký vliv zpočátku měli Krejča s Krausem na dvaadvacetiletého absolventa DAMU **Josefa Topola** (1935), kterého ke spolupráci přizvali ještě za jeho studií. Dá se říci, že Topol tím do značné míry ztratil generační příslušnost (jeho kolegové ze studií vytvořili v Ostravě s J. Kačerem základ pozdějšího Činoherního klubu), což se zřejmě spolupodílelo na jeho pozdější tvůrčí výlučnosti. K prvnímu zprostředkovanému kontaktu však Krejču přiměla už Topolova prvotina **Půlnoční vítr** (Armádní umělecké divadlo 1955, režie E. F. Burian).

Hru psal Topol na začátku svého pobytu u Buriana, tedy těsně po maturitě na benešovském gymnáziu a v době, kdy prožíval velké rozčarování z dogmatismu počátku 50. let. Ani ne dvacetiletý(!) mladík raději rezignoval na téma ze současnosti, na kterou si ještě stále kvetoucí sorela činila monopol, navíc v situaci izolace od současného světového dramatu. Obrátil se raději do oblíbených legend a kronik a námět z historie lucké války našel v Kosmově Kronice české. Příběh bojovníka Tyra ovšem přesahoval do současnosti tématem nedůvěry k odvěkým pravdám a touhou prosadit svou vlastní cestu k vlastním ideálům. Topolův text přinesl zejména novou jazykovou kvalitu, tehdejší Burianův lektor J. Grossman zvláště ocenil Topolův volný verš (blankvers), odvozený ovšem spíše intuitivně z četby klasiků a patrně daleko nejvíc ovlivněný jazykem samotného Kosmy — některé pasáže z kroniky Topol použil přímo v textu. Pokus o vznosnou tragédii (jak už bylo řečeno, v jiné rovině s ní korespondovala pouze Jarišova Přísaha) byl zásadní polemikou s běžnou technikou reportážních her. Nebylo proto náhodou, že Krejču hra inspirovala k precizní analýze, ve které už probleskovaly některé rysy pozdějšího čechovovského programu Národního divadla (viz Divadlo 6, 1955, č. 6, s. 428—8).

Topolova druhá hra **Jejich den** (Národní divadlo, 1959, režie O. Krejča) byla teprve druhým původním titulem Krejčovy dramaturgie. Definitivní verze prozrazuje míru i způsob Krejčova tvůrčího podílu na textu: původně byla hra nepřijatelná z cenzurních důvodů a nepočítala s technikou polyekranu, které se pak text tektonicky naprosto podřídil. Vliv Hrubínovy Srpnové neděle byl zjevně hlubší a zdá se, že některé trvalé rysy Topolovy dramatiky mají svůj počátek právě tady.

Podobně jako Srpnová neděle má Jejich den už v názvu zakódovanou jednotu času. Jestliže však Hrubínova neděle byla neutrální dobou jakoby náhodného nahlédnutí do vnitřních konfliktů každé z postav, pak Topolův den je výjimečným okamžikem, ve kterém kulminují nejen touhy a trable jednotlivých postav, ale také otevřené konflikty mezi nimi. Tento den je „jejich" proto, že pro všechny hlavní postavy je nějak výjimečný: učitel Dohnal očekává řád jako potvrzení dalšího vzestupu kariéry, jeho syn Vladimír musí rozhodnout spor s otcem o svou budoucnost, Pavel přijel jenom na skok z vojny, aby vyřešil vztah k Miladě a hlavně sám k sobě, Dohnalův bratr (postava zvaná Host) v tomto dnu přijde o život. A jako u Hrubína, když jeden život zaniká, jiný se rodí (motiv narození dítěte mladíka s motorkou), ostatně najdeme tu i typicky hrubínovskou přírodní symboliku. Stejně jako u Hrubína je tu důležitý až hmatatelný pocit života právě teď a právě tady, řadu charakteristických detailů uplatnila technika polyekranu v ještě větší míře než impresionistická meditativní nálada Srpnové neděle.

Postavy hry dělí do dvou skupin jejich vztah k určení vlastního osudu. Buď přijímají vyšlapané a velmi výhodné cesty odnikud nikam, nebo hledají vlastní východiska i cíle se všemi riziky průzkumníků. Riziko však nepodstupují dobrovolně a důvody své revolty nedokážou zformulovat věcně a racionálně. Pro Vladimíra a Pavla je svět nepřirozených vztahů chaotický, nevyznají se v něm, naopak Dohnal ho zvládá velmi racionálně a pragmaticky a nemůže pochopit jejich důvody, proč se nemohou prostě zapojit do života, který oni „zasloužilí" pro ně „mladé" připravili. Neboli základní konflikt tu řeší nepřekonatelné nedorozumění jako výraz rozporu mezi skutečným životem plným rizik a omylů a chimérou jednou provždy uspořádaného světa. V této poloze Jejich den poprvé pojmenoval jeden ze zásadních rozporů reálného socialismu z pozic reformních komunistů.

Na sklonku 50. let takto položená otázka směřovala ke dvěma v Srpnové neděli pouze naznačeným a pro další tituly z okruhu básnické dramatiky ústředním tématům jako ke dvěma stranám tohoto konfliktu. Postava učitele Dohnala je prvním reprezentantem nového měšťáka, „majitele klíčů", jak se podle názvu hry M. Kundery toto téma malověšťáctví později označovalo (pravidelným hereckým nositelem tohoto tématu byl M. Nedbal). Byly to postavy tatíků obchodujících se svými pochybnými zásluhami, zároveň žvanivých demagogů a frázistů, zkostnatělých pseudorevolucionářů a mravokárců. Nebylo to téma pouze generační, např. Host je pravým opakem svého bratra, za války šel do koncentráku proto, že odmítl hrát německou hymnu (pro takovou hloupost, řekne o něm Dohnal) a nuzákem zůstal i po válce, protože nevytloukl ze své koncentráčnické legitimace žádnou kariéru. Neuměl v tom chodit a odmítal se tomu naučit a tím je blízký generaci Pavla a Vladimíra. Mladíky, kteří nevědí co chtějí a jenom zpochybňují a odmítají přijmout nabízené, vidí Dohnal jako „chuligány". Jestliže v centru zájmu Srpnové neděle byla generace čtyřicátníků a padesátníků, hlavním tématem Jejich dne se poprvé stávají dvacetiletí „chuligáni" (hereckým nositelem tohoto druhého tématu byl J. Tříska).

Srpnová neděle i Jejich den ovšem zkoumají širší aspekty života svých hrdinů a jejich ctižádostí bylo ukázat na jevišti bohatou škálu odstínů současného života. Další hry z tohoto okruhu však budou zdůrazňovat konflikt chuligánů s majiteli klíčů, budou posilovat jeho generační podobu a budou rezignovat na mnohé lyrické (čechovovské) kvality. To je případ hry **Františka Pavlíčka** (1923) **Zápas s andělem** (Národní divadlo 1961, v přepracované verzi 1963, režie J. Pleskot). Rodině vládne funkcionář Charvát se svým zetěm Lukášem, oba sebejistí svou pravdou a mocí vzájemně propojených funkcionářských postů, kde ruka ruku myje. Charvátova dcera (Lukášova žena) Dana (redaktorka v Praze) jako nositelka ideálů reformního komunismu s nimi ostře polemizuje, ale nesouhlasí ani s ublíženým "reakcionářem" Justem (stejného jména byl i zloduch předchozích Pavlíčkových her!), kterému podle ní jde o totéž jako jim — vládnout svou ideologií, jenom s opačným znaménkem. „Chuligánem" je tu Charvátův syn Vojta, student gymnázia, který odmítá být pro-

minentním synáčkem a proto vyvolává konflikty s ředitelem školy. Nakonec hodí po jeho autě kamenem a způsobí havárii, která by se sice dala svést na místní opilce (a to navrhuje Charvát, přece pro takovou klukovinu nebude Vojta ohrožovat kariéru celé rodiny), ale Vojta se dokáže přiznat k odpovědnosti za svůj čin.

Ještě dále od původního tvaru básnické hry je **Nebezpečný věk** (Divadlo čs. armády na Vinohradech, 1961, režie F. Štěpánek) **Bohuslava Březovského** (1912 až 1976). Prakticky stejné téma řeší v instruktivně modelové situaci rodiny profesora Háby: jeho dcera Karla i on sám jsou kádrově postiženi, naopak jeho syn Jan a snacha Olga patří k prominentní smetánce. A právě proti nim, proti jejich životu se bouří „chuligán" Honzík, opět student gymnázia. Tato hra ovšem vznikla už mimo okruh Národního divadla a s typem básnické dramatiky spíše jen volně souvisí. Dokládá, jak se jeho podněty rozšířily i do jiných dramatických koncepcí.

K básnické dramatice (k jejím posledním projevům) patří hra **Ludvíka Aškenazyho** (1921—1986) **Host** (Divadlo čs. armády na Vinohradech, 1960, režie L. Pistorius, v původní verzi pod názvem Host v noci). Aškenazy (podobně jako později O. Pavel) psal drobné prózy, povídky a reportáže, poetické prostými příběhy a citlivou atmosférou okamžiku, které svět často nahlížely jakoby dychtivýma dětskýma očima (Dětské etudy, 1955). Zároveň připomínaly lyrické „drama v próze" množstvím přímé řeči, kde i narativní pasáže mají podobu dramatické promluvy. Stejně jako u Hrubína tu můžeme mluvit o uzavřeném okruhu fixních témat, mezi kterými k nejdůležitějším patřila okupace a fašistické koncentráky. Toto téma dominuje i Hostu, když se v hostinci bývalého vězně Emila Kalouse zastaví bývalý nacista a Kalousův dozorce(?) Huppert. Přijel v luxusním autě, v doprovodu mladičké Jany, okouzlené velkým světem za západní hranicí. Kalouse vyprovokuje nespravedlnost, se kterou si válečný zločinec žije v blahobytu, tak, že na Hupperta vystřelí a historickou nespravedlnost ještě posílí tím, že nyní on je vůči Huppertovi zločincem. Příběh se odehraje opět v omezeném čase jednoho večera ve výčepu osamělého hostince a události tu opět nejsou v pravém smyslu dějotvorné, spíše navozují modelovou situaci, ve které všechny postavy musí přezkoumat své životní postoje. V tomto ohledu největší proměnou projde Jana, opět „chuligánka", která už nevěří neustále omílaným pravdám o okupaci a revoluci, ale v konfrontaci se slepou spravedlností a pod tíhou argumentů skutečného života Kalouse pochopí a dojde mezi nimi ke sblížení. Janu dobová kritika považovala snad za nejlepší z plejády podobných mladých dívek provázejících naše „chuligány", upřímně řečeno i proto, že se jí nakonec podařilo přimět k určité „dohodě".

Podobně jako Hrubín pracuje i Aškenazy s bohatě metaforickým jazykem, stylizovaným do podoby nezávazného hovoru, ale tím příbuznost končí. Protože, jak už jsme naznačili, básnická dramatika počínajíc v některých aspektech už Jejich dnem začíná ztrácet kvality, pro které byla označena za „čechovovskou", resp. začíná se proměňovat a v některých případech obohacovat jinými vlivy (o těchto případech ještě budeme mluvit). Většinou sílí vnější děj i vnější, často velmi ostré konflikty (ostatně už v Křišťálové noci samotného Hrubína). Vnitřní život postav se postupně zredukoval na vnitřní motivace vyhraněného společenského postoje, který názorně dokládá návrat z oblastí lidského nitra k politicky bojovnému dramatu. Jakoby se ještě víc připomínala sorela s opačným znaménkem — tentokrát v boji za socialismus s lidskou tváří a poučena o dramatickou techniku. Příznačné je, že se nad touto dramatikou opět rozhořely polemiky o podobu a funkci socialistického dramatu a že se o těchto hrách opět jednalo na tvůrčích konferencích. Kritikům náhle byla málo přesvědčivá (rozumějme málo výchovně účinná) metaforika příběhu a dialogů — řečeno jedním z nich, z těchto her odcházel zmatený divák, aniž by věděl, kdo je jeho nepřítelem a komu má namlátit. Zájem této dramatiky o privátní konflikty v rodině se začal poměřovat názorností dějinných konstrukcí B. Brechta. Asi právem se hovořilo o poněkud zamlžené společenské kritičnosti v úzce osobní rovině tam, kde by bylo účelnější zobecnit — kdyby ovšem tyto hlasy byly důsledné, pak by se těsně následující absurdní dramatika musela dočkat bezvýhradného přijetí a to se nestalo.

Básnická dramatika se zkrátka stala nárazníkem mezi sorelou a dramatem šedesátých let, jakýmsi prostředníkem dvou protilehlých světů. Vrátila na jeviště živé postavy a tím, že se znovu začala zajímat více o člověka než o abstraktní ideje, opsaným kruhem vyhmátla skutečné a aktuální problémy společnosti na přelomu 50. a 60. let. Přispěla k oživení dramatické techniky a jako první uvedla do českého kontextu A. P. Čechova. Při veškeré rozpornosti to nesporně byla významná etapa vývoje českého poválečného dramatu.

Josef Herman

Ludvík Aškenazy: Host v noci

Hra o třech jednáních

Ukázka z 1. jednání

HUPPERT: Vy jste byl... celou válku...

KALOUS: Celou ne.

HUPPERT: Za co?

KALOUS: Já nevím.

HUPPERT: No, ale něco vám přece řekli.

KALOUS: To řekli. Něco jo.

HUPPERT: No, něco jste přece udělal. Co vám řekli u soudu?

KALOUS: U soudu, jo.

HUPPERT: A co?

(Kalous mávne rukou a neodpovídá.)

REMUNDA: Tak se podívejte, pane Grundig! Bylo mu patnáct, když jste ho zavřeli.

HUPPERT: My? Jak to myslíte?

REMUNDA: Emile, kolik jsi vážil, když tě odtamtud pustili?

KALOUS: Devětadvacet kilo.

REMUNDA: A to ti bylo?

KALOUS. Sedmnáct.

HUPPERT: A proč mi to vlastně povídáte?

REMUNDA (žoviálně s trochu výhružným spodním tónem): Emil, nechceš to panu Grundigovi vypravovat? Ono se ti možná uleví. A jemu to už nepřitíží. Hezky mu to vypravuj, tak pomalu, jasně. Jak jsi se tam poměl. I o těch kachničkách mu řekni, a jak tě posílali do nebíčka... Jak říkali: Kamaráde, nebe je taky náš protektorát. Himl und Helle. My tě dostanem i nahoře, všiváku. Pane Huppert, to musíte slyšet.

HUPPERT (už opile): Musím? To mě chcete dojmout?

KALOUS: Já nic povídat nebudu.

HUPPERT (společensky konverzuje): Remunda, nechme toho. To nemá cenu... Já vám rozumím. Já jsem psychológ. Dobrý psychológ. On mně bude vykládat o plynových komorách a jak se z lidí dělalo mýdlo, a jak Ilsa Kochová měla stínítko na lampu z kůže jednoho Žida. Doufám, prosím vás, že aspoň ty Židy vynecháte a Poláky taky. A jak se dělala selekción a jak ty matky šly umírat s dětma... Koukejte, když to máte rádi.. já vám budu povídat sám, že zapláčete oba. Takovéhle slzy vám potečou, Remunda, jako hrách, a tenhle můzlman z toho dostane... sračku. Jak dlouho to máme nosit v hlavě? Já sám viděl věci, který vám nikdy nikdo neukázal. Já z toho měl bílé vlasy — ve třiceti. A pak mi ty bílé vlasy vypadaly a já tomu začal rozumět.

REMUNDA: Jak to — rozumět?

HUPPERT: Tomu zas vy nemůžete rozumět. (Dodá lahodně, téměř něžně.) Na to musí být člověk Němec. Je to tak, Remunda?

REMUNDA (napodobí Huppertovu lahodnost): A to mlíko, co jste vypil tý Boženě Novotný. To mlíko se nepočítá?

HUPPERT: Mlíko?... Ajo, mléko. Ne, mléko ne. (Věcně dodá) Krev. Krev.

REMUNDA: Obojí je voda. Nebo ne?

HUPPERT: Já vám něco povím, Remunda. Když jsem byl malý, tak k nám chodil jeden Žid. A ten byl hrbatý a šilhal a vždycky říkal: Leben und leben lassen. A můj tatínek říkal: To by nebyla žádná spravedlnost. Jak přijde ten krásný, štíhlý člověk k tomu, aby se musel koukat na toho s tím hrbem? Má přece právo, aby se koukal taky na štíhlé a krásné. Příroda to chce, ale sama to někdy neumí zařídit dost rychle. Vždycky přežijí ti schopní — ale příroda nechá neschopné dlouho hnít... Bez smrti není života. Remunda, máte vy zahradu?

REMUNDA (je vyjeven): Zahradu? Nemám.

HUPPERT: To já, já pěstuju zeleninu. a moje žena růže. U nás je zelenina laciná. Ale my děláme na zahradě ze sportu. A já nejraději pěstuju rajská jablka. už pro to jméno. Paradiesapfel. Zdravé rajské jablko dozraje jen na zdravém,

silném výhonku. Pak je velké, pak má šťávu. Aby ten nejsilnější výhonek byl opravdu silný, musíte všecky slabé výhonky ... vyštípat a hodit do hnoje. Víte, my Němci jsme udělali mnoho chyb a byli jsme za ně potrestáni, strašně potrestáni, ale uplynulo patnáct let. A silný výhonek je znovu silný výhonek. Soudy vyhlásily své rozsudky a život vynese svůj. Buďme reálpolitičtí, pánové — komu se daří v Evropě líp? Já vás zvu, já to všechno platím — přijeďte se podívat!

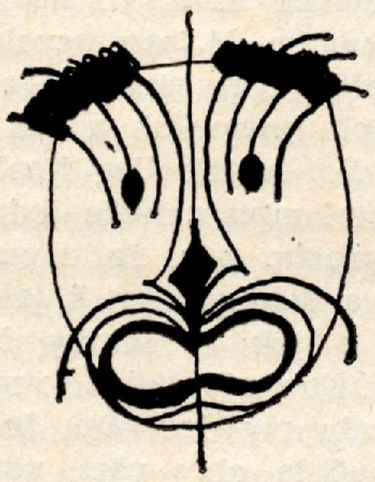
REMUNDA: Kalous, co je ti?

KALOUS: Ale nic.

REMUNDA: Ty seš nějakej slabej výhonek, Emil.

HUPPERT: Nezačínejte zas, pánové. Nerad se nudím.

KALOUS (slabě, nesvým hlasem): Nech toho, dědku. Pán už se nudí.



Slibně vyklubávané „Klubání"

Loňského podzimu sešli se mnozí moravští divadelníci ve Zlíně, kde proběhl už třetí ročník festivalu studiových a klubových nastudování profesionálních scén, pořádaný zdejším Městským divadlem a vtipně nazvaný „Klubání".

Prapůvod této pozoruhodné akce souvisí s rokem 1967, kdy se v tehdejším Gottwaldově slavnostně otevírala nová moderní divadelní budova a vzápětí nato jakožto pobočná scéna vzniklo Divadélko v klubu. Zrodilo se z potřeby kompenzovat hereckou a režijní práci na velkém jevišti, a to v prostoru, který byl svým původním určením nedivadelní. Hlavními principy zdejší aktivity bývaly a stále jsou demokratičnost a naprostá dobrovolnost ve všech uplatněných složkách. Základní přístup hereckého projevu zůstával přitom na hlavní i klubové scéně týž, což dovolovalo vzájemné inspirování a obohacování. Trvalý zájem zlínského publika napomohl tomu, že od zahajovací premiéry (byla jí montáž staropražských příběhů a písniček Román pro služky) nastudovalo až dosud nepřetržitě fungující Divadélko v klubu kolem sedmdesáti žánrově různorodých titulů. Vůdčími postavami se tu stali např. Svatopluk Skopal, Roman Mecnarowski, Karel Semerád, František Houdek nebo nynější ředitel Městského divadla Ivan Kalina. Naštěstí se téměř vždy našlo dostatek režisérských, hereckých či scénografických nadšenců, kteří nepočítali hodiny svého volného času, trávené po odpolednách a nocích na zkouškách. Postupně tak vznikla řada velmi kvalitních osobitých programů z domácí „líhně", doplňovaná tu a tam vystoupením hostů.

Postupně, byť nikoli souběžně a ne se stejnou soustavností, zřídily obdobná zařízení také činohra brněnského Státního divadla (Divadélko na hradbách), Divadlo bratří Mrštíků v Brně (mj. Studio Aloise a Viléma v jedné ze zkušeben), Slovácké divadlo v Uherském Hradišti a Horácké divadlo v Jihlavě. Zainteresovaní umělci si uvědomili že při všech provozních organizačních potížích jde o uznáníhodnou specifickou formu — odlišnou od snah profesionalizovaných studiových scén typu Husy na provázku nebo HaDivadla a přitom obecenstvem neméně vyhledávanou.

Dvě desítky let nato, v roce 1987, uspořádalo tedy tehdejší zlínské Divadlo pracujících interpretačně kvalitní a dramaturgicky vyváženou přehlídku svých klubových nastudování, při účasti řady teatrologů a publicistů doplněnou pracovním seminářem s neobvyklým tématem „Nekamenné divadlo v kamenném divadle". Bohatou nabídku otevřela veselohra Valentina Katajeva Kvadratura kruhu, kterou ve vlastní úpravě s nováčky souboru pohostinsky nastudoval „provázkovský" Peter Scherhaufer. V posledním létě Sáry Bernhardtové od Johna Murella vynikli naopak za režijní součinnosti hostujícího Evalda Schorma starší představitelé vyzrálého, detailně propracovaného hereckého projevu. Ostrou analýzu narušených morálních vztahů na pozadí současných společenských proměn přinesla hra Alexandra Gelmana Na pranýři v režii R. Mernarowského. Naléhavou expresívností zaútočila na diváky Semerádova úprava a režie tragédie Georga Büchnera Vojcek. K pestrosti „Prvního klubání" přispěl svým rekapitulujícím pásmem Ohlédnutí pravidelný host a známý průkopník „divadla jednoho herce" Miroslav Částek.

Protože se — zřejmě po příkladu chebských festivalů — ukázala potřeba samostatné konfrontační přehlídky, uspořádali Zlínští na podzim roku 1989, v ovzduší již nabitém očekávanými politickými změnami, „Druhé klubání", a to už jakožto celokrajskou akci s účastí pěti souborů ze čtyř měst. Hodnotný program opět vycházel z náročné dramaturgie, jejíž těžiště však nebylo v autorských scénářích, nýbrž v ucelených dramatických textech. Sousední divadlo přijelo s aktuální modelovou hrou Friedricha Dürrenmatta Herkules a Augiášův chlév v režijním pojetí Karla Hoffmanna. Státní divadlo v Brně reprezentovala groteska Karla Steigerwalda Neapolská choroba, nastudovaná Václavem Lautnerem. Celovečerní studiovou inscenaci Čapkova Adama Stvořitele režíroval v Divadle



Marcela Hudecová v recitálu Já se přiznávám, foto: J. Regal

bratří Mrštíků Pavel Doležal. Oddechovou linii zastupovalo Horácké divadlo Jihlava Pařížankami Erica Westphala opět v Lautnerově režii. Hostitelský soubor, který pro rekonstrukci velkého jeviště hrál po jistou dobu pouze v náhradních prostorách, se pochlubil hned čtyřmi novinkami. Absurdisticky laděnou hru Slawomira Mrožka Na širém moři přeložil a také režíroval herec R. Mecnarowski. Mimořádné umělecké zážitky vzbudily hlavně tři další inscenace — výrazná adaptace Sofoklovy tragédie Antigona v osobitém výkladu Karla Semeráda, herecky minuciézní provedení Strindbergova dramatu Slečna Julie v precizní režii Jakuba Korčáka a člověčinou dýchající čs. premiéra Američana Alfreda Uhryho Jezdil jsem u paní Daisy, připravená bývalým dlouholetým zlínským dramaturgem Miroslavem Plešákem už jen pohostinsky.

Na rušném semináři odborníků se znovu ukázalo, že i když v nejednom případě bývá klubová aktivita rovněž nutným udržováním jevištní kontinuity při prováděných nebo chystaných opravách divadelních budov, stává u jejího zrodu hlavně spontánní potřeba samotných kumštýřů vyzkoušet si na předlohách, nevhodných pro velké jeviště, v bezprostředním souznění s obecenstvem méně obvyklé výrazové prostředky a tvůrčí postupy. Potvrdila to i anketa, předem rozeslaná zasvěceným hostům přehlídky; zdůraznila však též důležitost smysluplné a odvážné dramaturgie, která představuje jeden z hlavních diváckých magnetů.

Ačkoli původní maximalistické plány hovořily dokonce o rozšíření na podnik celonárodního dosahu, proběhlo loňské „Třetí klubání" v rámci alespoň o něco širším, tj. celomoravském. Spolehlivé organizační zázemí zůstalo, zaniklého donátora SČDU zčásti nahradily tři sponzorské stavební firmy. Na nabitou víkendovou přehlídku se vtěsnalo dokonce devět rozličných vystoupení, doplněných dvojím jednáním přítomných divadelníků,

divadelních vědců, novinářů a kritiků. I tentokrát měla převážná většina pořadů solidní uměleckou úroveň, ať už šlo o programy „divadla jednoho herce“ nebo komorní ansámblová nastudování. Téměř každý z interpretů si totiž dokázal najít osobnostní téma, kterým v těsném kontaktu oslovil soustředěné publikum. Dramaturgie přehlídky byla tedy poměrně neotřelá, s důrazem na složitost mezilidských vztahů v moderní společnosti; vedle vážné, někdy existenciálně filozofické až deprimující noty nechyběl však ani žánr kultivované zábavy.

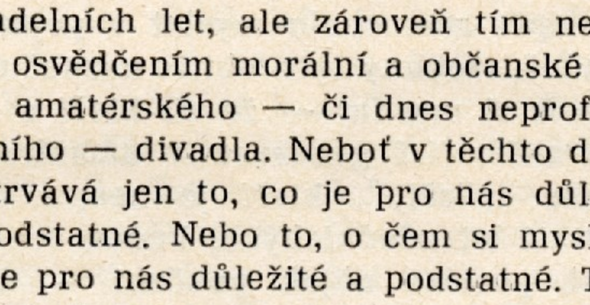
Více nežli důstojně byl zastoupen hostitelský soubor, který nabídl dokonce pět titulů. Festival zahájila méně známá hra Království boží na zemi od Tennessee Williamse, režírovaná Marcelou Večeřovou s Ondřejem Mikuláškem, Helenou Čermákovou a Petrem Jančaříkem v soustředěných kreacích konfliktních postav z rodinné farmy. Jemností výrazových prostředků, ale zároveň ironizujícím odstupem se vyznačoval výkon Věry Novákové v křehkém monodramatu o samotě a iluzích stáří Stěhování duší od Josefa Topola. Bergmanovým televizním filmem Scény z manželského života se inspiroval režírující scénárista K. Semerád s herci Zdenou Kružíkovou a Jiřím Pištěkem v tragikomickém rodinném Striptýzu. Dušan Sitek si přizpůsobil Gogolovu groteskní prózu Bláznovy zápisky, Marcela Hudecová přesvědčila o svém citu pro atmosféru šansonů z repertoáru Hany Hegerové v recitálu Já se přiznávám. Jakožto záskok za olomoucké Studio Forum přijelo ze severní Moravy Těšínské divadlo s dvojjazyčnou česko-polskou verzí Mrožkových Emigrantů, v níž hrál prim Tadeusz Hankiewicz. K vrcholům přehlídky patřily obě brněnské inscenace. Z repertoáru Divadélka na hradbách činohry Zemského divadla šlo o Labutí píseň Antona Pavloviče Čechova, jak ji v pojetí Arnošta Goldflama s dojemným lidstvím interpretovali protagonista Ladislav Lakomý a Ivo Kubečka. Sugestivní premiéru v Poušti naděje z prozaické tvorby Antoina de Saint-Exupéryho zde měl koncentrovaný a zcivilněný Miroslav Částek. Pozvání do Zlína přijala konečně vídeňská scéna Theater Brett s Goldflamovou aktovkou Co dělat, kterou s Nikou Brettschneiderovou a Natálií Mukařovskou připravila Zoja Mikotová.

Věříme, že za současné neutěšené ekonomické situace bude šťastně odstartovaná tradice zlínských „klubavých“ bienále k prospěchu našeho divadelnictví pokračovat i v budoucnu.

Vít Závodský



Připojí se Čechy k Moravě aneb Otevření jako program



Zdá se, že v současné době si divadla jaksi moc nedopřáváme. Mnohé soubory se spíše scházejí, než připravují novou inscenaci. Je období nového rozhlížení, přehodnocování našich orientací a tvoření nových. Zde posezení s přáteli ze souboru má důležité místo — zdá se, že dnes mnohdy důležitější než vlastní divadelní sdělení. Skutečnost, že soubory zůstávají místy lidského setkávání, že docela nemizí duševní spřízněnost a potřeba vzájemné neprofesní komunikace, je nejen dobrým východiskem do dalších divadelních let, ale zároveň tím nejlepším osvědčením morální a občanské kvality amatérského — či dnes neprofesionálního — divadla. Neboť v těchto dnech přetrvává jen to, co je pro nás důležité a podstatné. Nebo to, o čem si myslíme, že je pro nás důležité a podstatné. To je již na nás.

A rodí se nové. Ne sice příliš překotně a ne jako houby po dešti v tuctech či veletuctech — ale sem tam vystrčí někde hlavičku něco nového. Tak na Moravě v Hustopečích si řekli, že různých projevů nesnášenlivosti, haštěření a nenaslouchání druhému je již dost a dost a připravili NULTÝ ROČNÍK BURČÁKOVÉHO FESTIVALU. (Víno na Moravě má — a burčák prý obzlášť — tu moc vyhnat z těla vše nedobré, zakyslé a svářící se). Za hlavní téma letošního nultého ročníku byla zvolena naprosto jasná výzva ZA PŘIPOJENÍ ČECH K MORAVĚ!

A je to. Teď ať každý ukáže, co v něm doopravdy je! (Kdyby to šlo ztuha — pak dík prozíravosti projektu — jsou tu připraveni vinaři ve sklípcích, aby se naše ustarané a znesvářené dušičky pootevíraly, aby vykukovaly ze svých hradbiček a doupat víc a víc.)

Výzvy uposlechli a otevřít své sklípky komunikace přišli následující: H. Potměšilová a L. Vaculík — U nás na Moravě; OREKUL VC Hradec Králové — Kam s tím břemenem, hraničním kamenem (vítěz festivalu, cena čtyřicet litrů burčáku — nutných na místě vypíti) DS Zlín — Příběh rozpínavého Čecha žijícího na Moravě; DS Jirásek Česká Lípa — Prší; DS Brandýs nad Labem — Bez komentáře aneb Rychlé šípy na Moravě; Vojta Kliďák Tomáško, DS Šupina Vodňany — Vzpomínka na připojování k Moravě.

Porota byla mezinárodní — vlastně zatím federální — Vít Závodský, Břetislav Rychlík a zástupci Heraldu Bratislava. Jak je vidět z programu, vůle k připojení byla větší v Čechách než na Moravě — ostatně šlo přece o české připojování, Moraváci již na Moravě jsou. Tak bylo na nich spíše připravit jen uvítání — to obstarávala cimbálovka ASENDA z Břeclavi a zpěv Kloboučáci. Tolik k programu.

Co je podstatné, že se objevil zárodek nového divadelního setkání. Divadelní setkávání s duchem doby — setkávání s nadhledem, s úsměvem, s vůlí vyslechnout druhého. Takto velice šťastně byla organizátory — MěKS Hustopeče, DS Smyčka a neúnavným J. Merlíčkem — nalezena jedna z cest, jak dnes dál vést schopnost amatérského divadla vidět a cítit společenské vědomí nás všech a nemlčet o tom. Rys tak výrazný pro předrevoluční období. Pro něj je tato první vlaštovka zatetelením a příslibem, že nezůstane zapomenut nebo že již jej nebude potřeba. (Vlaštovka sice podzimní, ale vlaštovka vědomě neodlítnuvší do teplých jižních či západních zemí.) A nebude zapomenuta. Již dnes se připravuje nový, ale opět nultý ročník burčákového festivalu. To znamená, že pořadatelé vědomě nechtějí zakládat samospádnou tradici. Ne — jde o programové otevření, programová setkávání na samém začátku, aby organizace celé akce nepřekryla tykadélka cítící chvění doby, aby se nerušila možnost sejít se.

Neustálé otevírání nultého ročníku je tím velice příjemné a hřejivé. A je dobře, že je.

P.S. Pro příští nultý ročník se vypisuje konkursní řízení o téma festivalu. Náměty zasílejte na adresu J. Merlíček, MěKS Herbenova 4, 693 01 Hustopeče. Autor vítězného návrhu se stává čestným členem poroty a bude honorován — jak jinak, než v burčáku.

P.P.S. Je možno psát ještě o mnohém — např. o víně — viz Mladý svět 49/91 nebo o počátečních problémech — viz bloudění s mapkou po sklípcích — ale ne vždy se hned vše podaří. Ostatně to není smyslem tohoto přípodotku ani předchozího článku.

Saša Pernica



ZASTAVENÍ — PROGNÓZY III.



Skončil jsem minule tyto „prognostické“ úvahy s tím, že část mladé — a řekněme raději nejmladší — generace přes všechno své „hrdé“ odmítání jakýchkoliv norem, konvencí, ba záměrnosti, jež usilují o uspořádanost divadelního tvaru, skýtá možná nadějnější perspektivy, než se nám zdá dnes, kdy jsme svědky toho, jak odmítá jakoukoliv „amatérskou“ poučenost. A touží po čemsi, co by se snad dalo nazvat absolutní „divadelní nezávislostí“. Možná ovšem také „divadelní anarchií“, jestliže tím budeme rozumět možnost nepodřizovat se v divadle ničemu než sobě samému. Jistě — v určité modifikaci tu dosahuje vrcholu vlna, jíž jsme byli svědky v minulosti u onoho jevu, který jsme nazývali autorským divadlem. To znamená — stručně řečeno — divadlo jako sebevýpověď, jako prostor pro komunikaci o vlastních problémech, jako příležitost uskutečnit tuto komunikaci jenom „divadelními“ vlastními silami. Leč — ta nejmladší „nezávislá anarchistická“ divadelní generace se tu od svých předchůdců liší. Je zajímá stále „téma“ jako racionálně pojmenovatelný problém společenský, jejž pak vracela jako svůj postoj k němu zpátky na jeviště; činila jej jádrem komunikace. Nemusíme si zajisté připomínat, že toto pojetí „tématu“ bylo důsledkem celé společenské situace před listopadem 1989. Nynější „nejmladší“ generace takový zájem o „téma“ nemá. Ostatně — kdyby tomu tak bylo, musela by už přestoupit k poučenému amatérismu, neboť postavit se na pozice „tematizovaného“ divadelního umění znamená přijmout záměrnost, jež vším míří k uspořádanosti. Ale přesně tomuhle se ona generace, pro niž marně hledám jméno, vzpírá.

Je na smyslu divadelní komunikace vzrušuje něco jiného. Snad šance vyplavit ze sebe — zhmotnit, předmětnit — něco, co se nedá myslet, označit v pojmech. Opět a odjinud — i proto se asi vzpírají „poučenému amatérismu“ a raději si zachovávají své „drzé“ ničím nezkalené čelo. Míří na divadle a divadlem zřejmě jinam do oblastí, kde fantazií a imaginací se vyjevují jiné polohy a podoby vědomí (nebo nevědomí?) a také hluboký prožitek „druhého, tajného, nepozorovaného života věcí“. Tohle samozřejmě nedovedou vyjádřit — to by konečně museli podstoupit tu cestu, jíž tak zaťatě odmítají a začít se vzdělávat. O divadle myslet v pojmech, zatím jsou na to ovšem příliš mladí, ale hlavně: tohle je jejich vzpoura a tohle je jejich autentické bytí v divadle. Jestliže se toho vzdají, k čemu jim pak divadlo bude?

Vypadá to jako patová situace — a také to do jisté míry, či spíše po jisté údobí, tak bude. Už jsem se zmínil o své zkušenosti — řekněme teoretika a kritika — s touto generací. Tam jsem musel zcela ztroskotat. Ale na druhé straně mám i jisté zkušenosti z praktické práce s touto nejmladší generací. Jsou zatím malé, ale přece jenom cosi naznačují. Vést ji k vědomému, záměrnému, racionálnímu chápání i praktickému dělání divadla je nesmírně obtížné; vlastně vyloučené. Ale každá nabídka, jež uvolňuje spontánně a přirozeně ty druhé oblasti, je přijata s potěšením, důvěrou a velice často i dále rozvinuta s překvapivou nápaditostí a vnitřní zaujatostí. Není to snadný proces, protože se v něm těžko dosahuje sebereflexe, jež by zhodnocovala a upevňovala už dosažené. To by totiž opět znamenalo myslet v pojmech. Nicméně, všechny tyto obtíže naznačují — alespoň si myslím — že ti, kteří z této dnes začínající generace v amatérském divadle „přežijí“, kteří je neopustí po uplynutí let učednických, budou schopni — už posléze nějak poučeni — dělat divadlo určitě vydatně „odtematizované“ (a tím také „odideologizované“) s výraznými stopami imaginativnosti. Což nebude nejenom málo pro pestrost a zajímavost divadelního jazyka. Bude to rovněž hodně pro hledání smyslu amatérské divadelní činnosti v budoucích letech. Neboť bude-li se naše celá společnost vyvíjet tak, jak si představuje — k pluralitní demokracii a tržnímu hospodářství — potom „deideologizace“ divadla přijde nemilosrdně na pořad dne. Když už tiše a nenápadně nepřichází. Abych to řekl konkrétněji: divadlo už nebude moci svou existenci stavět na tom, že slouží něčemu jinému, ale bude se zabývat jenom samo sebou. Včetně toho, že si denně — stane se to každodenním způsobem jeho existence — bude klást otázku své potřebnosti pro veřejnost, pro diváky. Což koneckonců už nastalo. A jestliže odpovídání této otázky zatím vidíme především jako problém dramaturgický — co hrát, proto ten úprk k tzv. „zábavnosti“ — tak se velmi brzo dozvíme, že jádro pudla je jinde. V tom, o čem vlastně píšu Prognózy: půjde o celostní smysl divadla jako určité historicky vzniklé a vyvinuté formy komunikace v rámci kulturního systému, jenž vstupuje do zcela nového prostředí svého bytí.

Četl jsem v těchto dnech v Hromadě číslo II. — mimochodem: dobrém a zajímavém zpravodaji amatérských divadelníků, loutkářů a recitátorů ve Východních Čechách, na pomezí Moravy a v části Sudet, jejž vydává královéhradecký Impuls — rozhovor Dvořáci na tapetě. V něm Jan Dvořák ml. vyslovil tento názor: „Podle mého názoru se rozdělí amatérské divadlo na dvě základní oblasti. První spolkovou, která se bude podílet na znovuutváření života na malých městech a vesnicích. Znovu vzniká střední živnostenský stav a ten potřebuje, aby se o něm vědělo — obnoví činnost spolků, divadelních a tělocvičných, protože i tak získá své zákazníky.“ Nevím jestli to půjde zrovna tak, jak říká autor těchto slov. Ale rozhodně vím, že to je přemýšlení, jež koresponduje s tím, o čem jsou Prognózy o divadle, jehož potřebnost a také zájem o ně stojí na konkrétním prostředí, jež projevuje svůj vztah k divadlu. A přitom je to prostředí, jež vyjevuje pohyb společenský; divadlo je zajímá proto, že může být „prezentací reprezentace“ ducha podnikatelství. Tady někde má své pevné místo ono „sousedské divadlo“, jež se tu může — a asi tak učiní — pevně zaklínit do nových souvislostí a tím „reprezentačním“ leskem zvýšit svou vážnost. A samozřejmě svou potřebnost. Neboli: postará se na konec samo o sebe.

Ale to jsou už hypotézy, které mohou a nemusí vyjít. I když jsem tyto úvahy nazval Prognózy, tak se příliš smělých předpovědí budoucnosti nechci odvažovat. Spíše zvažuji to, co vskutku je a co se v tom projevuje nového a co bude — předpokládám — zítra sílit a mohutnět. Řekl-li jsem tedy například cosi o možném dalším působení oné „nepojmenovatelné“ nejmladší generace, učinil jsem tak proto, že s ní jakési bezprostřední zkušenosti mám. A hlavně proto, že českými amatérskými luhy a háji teď brázdí Sdružený kabaret Poslyš sestřičko z Hradce Králové s inscenací Kdo nevidí tlusté ďábly, jak si mastí ryšavé vlasy. Znám mnohé členy tohoto souboru dost dlouho, vím jakou cestu šli, jak se trápili s tím, aby spojili nespojitelné: záměrnost racionálně pojmenovaného tématu — dokonce „ideologicky a ideově“ schematického tématu — se soustavou znaků (výrazových prostředků), které nejsou takto definovaný a uchopený smysl prostě schopné realizovat. A teď si našli dada s jeho nezávislostí umění zbaveného společenské funkce. A všechno co doposud zkoušeli na úplně jiném poli se tu dobře, někdy znamenitě — uplatňuje. Oproštěné od závislosti na tématu — a skrze ně dále na idejích, ideologii a služebnosti — cítí se na jevišti volné. A pohybují se v dimenzích, jež rozevírají prostor pro imaginaci. Jistá část obecenstva je vítá, jiná odmítá, možná zatracuje. Ale ta co je vítá — jsou to především „poučení amatéři“ — „těch nemá slov, jež by děla“.

Mluvím tu teď o zkušenosti hronovské. Jako lektorský sbor jsme měli tuto inscenaci — stejně jako jiné — jistým způsobem kriticky reflektovat. Nestalo se, protože jak v hronovském Zpravodaji, tak na dopoledním setkání se spíše hledaly formy rovněž „hravé“. Prostě:

myšlení v pojmech (divadelních), jež se koneckonců vždycky opře o racionálně poznatelné a vyjadřitelné téma tu — jak jsme všichni pochopili — není dobře možné. Takže nezbývá než vstřícná a bezbolestná cesta "čiré fantazie a rozpoutání hry pro pouhopouhou rozkoš ze hry samé". Což jsou pojmy, v nichž se o této — jakož i podobných inscenacích téměř vždycky píše. (Viz i Amatérská scéna č. 11/1991 str. 9). Což není kritika ani sebekritika. Je to spíše vybídnutí pro nás, kdo se chtějí o divadle poučovat a přece jen je stále reflektovat v pojmech — nic jiného nám nezbude — abychom si uvědomili, že nepostačí dosavadní výzbroj. Že budeme muset spolu s těmito trendy divadla, jež tak nebo onak naznačuje nejmladší generace, vydatně přezbrojovat. Máme se o co opřít i v domácí tradici, chceme-li podnikat analýzu a poznání takto imaginativně ustrojeného divadelního systému, jenž dělá hluboký ponor do spodní, „všelidské oblasti lidské psychy". Což jsou slova z Mukařovského studie Genetika smyslu v Máchově poezii z roku 1938. Nechci ani nepatrným stínem srovnávat Máchu se zárodečnými projevy z nejmladší generace. Ale nazval-li jsem ji také „antropologickou", pak jsem se tím snažil pojmenovat ty vrstvy, o nichž hovoří slova Mukařovského.

A tím alespoň trochu ukázat, jaký že smysl přičítá divadelní činnosti „z libovůle a dobrovolnosti".

Jan Císař



Prolog k WP 1992

Koncem září loňského roku se na půdě Artamy sešla odborná rada pro umělecký přednes. Zabývala se i tím, co je oním avizovaným prologem, návrhem propozic letošního Wolkerova (loni jsem psal Wolkrův, protože jsem se přizpůsobil zažitému zvyku, letos píšu Wolkerův, protože mi to připadá gramaticky správnější) Prostějova. V úvodu návrhu soutěžního řádu se praví:

„Národní festival poezie Wolkrův(?!) Prostějov se uskuteční jako nesoutěžní(!!) přehlídka nejlepších a nejinspirativnějších vystoupení souborů a jednotlivců, kteří nejrůznějšími způsoby(!) interpretují a inscenují poezii (prózu). Národnímu festivalu budou předcházet postupová kola."

Nyní, když dostáváte do rukou druhé letošní číslo našeho časopisu, už by měla být uzavřena místní (školní) kola pro výběr sólistů, kteří mají naději na účast na WP. Budou-li také úspěšní na kolech spádových (do 28. 2.) a na kole regionálním (do 31. 3.). Tento postupový klíč by měl vést k výběru těch nejlepších ve třech kategoriích (do 17, 20 a 35 let věku).

Postupový klíč na národní přehlídku divadel poezie byl změněn tak, aby se jí mohli účastnit opravdu ti nejlepší, bez bývalých omezení typu „dva (jeden) z kraje". Účastníci WP v této kategorii by se měli rekrutovat ze třech zdrojů — z regionálních přehlídek divadel poezie, z regionálních přehlídek jiných oborů, bude-li tématem jejich představení interpretace poezie a konečně na základě písemného doporučení členů odborné rady uměleckého přednesu, čímž je vytvořena šance i pro ty soubory, které nemají možnost zúčastnit se regionálních kol.

Novinkou letošního WP by pak měl být tzv. „open festival" (mohli bychom říci otevřený, bylo by to totéž, ale nebylo by to asi ono, že). V této otevřené části se může festivalu zúčastnit jakýkoli zájemce (soubor či jednotlivec inscenující či interpretující poezii či prózu). Tím se pro všechny otevírá šance podrobit se přímé konfrontaci s těmi zdánlivě úspěšnějšími...

Příjemnou změnou organizace festivalu je to, že základní část programu festivalu (postupující jednotlivce a soubory) nebudou již hodnotit odborné poroty, ale lektorské sbory (což bude nakonec totéž) formou moderovaných hodnotících seminářů.

Nadšení organizátoři Wolkerova Prostějova připravili pro nový ročník změny dosti zásadní, které by mohly napomoci přínosnějšímu průběhu festivalu než tomu bylo v letech minulých. Na stránkách našeho časopisu vás budeme nadále informovat o důležitých akcích, které souvisejí s Wolkerovým Prostějovem 1992.

Jiří Brixi



Hotel na Anenském náměstí

„Divadlo Na tahu je proměnlivým společenstvím lidí, kteří se v průběhu posledních sedmnácti let několikrát sešli, aby nazkoušeli a předvedli svým kamarádům a příznivcům některou z her Václava Havla". Tolik program Divadla Na tahu, divadla, kterého by se zřejmě dotklo označení amatérské či ochotnické. Uvádění výhradně Havlových her z tohoto divadla udělalo cosi výjimečného. Proto bylo také tolik slávy kolem uvedení Horského hotelu Václava Havla v Divadle Na zábradlí v říjnu loňského roku.

Je těžké z Horského hotelu, absurdní hry z roku 1976, vyčíst to, co chtěl autor touto hrou vyjádřit. I z programu, který byl k inscenaci Divadla Na tahu vydán, je patrné, že interpretace mohou být nejrůznější. Nejdůležitější je zřejmě to, co říká sám Václav Havel (citace je z Dopisů Olze): „...Kdybych měl vystihnout význam té hry nějakou pokud možno jednoduchou a obecně srozumitelnou formulí (...), pak bych mohl například říci, že ten hotel je vlastně lidský svět: všichni jsme do něho přišli, aniž víme proč, nikdo ho nemůže vyměnit za jiný, v jeho prostorách však máme relativní svobodu (...) a všichni ho dříve nebo později opustíme."

S počátečními obtížemi a různými interpretacemi se svěřuje i režisér Andrej Krob: „Když jsem před časem hovořil se svým přítelem o Havlově Horském hotelu, tvrdil, že jde o hru, která vznikla uprostřed totality a není ničím jiným než jejím odrazem. Jiný přítel se zase těšil z perfektně vymyšleného a promazaného havlovského stroje, který nemilosrdně požírá své oběti marně bojující o svou identitu. Pozorně jsem vyslechl i názor plný básnických příměrů o lidech krátčejících k fiktivnímu konci své životní pouti, na jejímž vrcholu je Horský hotel, jakási čekárna na smrt, kde člověk k životu nepotřebuje už ani sám sebe. Pamětliv konečně reakce autorova spoluvězně z Heřmanic, který po Havlově pokusu co nejpřesněji mu Horský hotel popsat prohlásil, že kdyby autora neznal a stal se nahodilým divákem této hry, byl by přesvědčen, že ji napsal podvodník, který si z něj dělá šašky, vstoupil jsem do Horského hotelu sám..."

Jak vidno, různé diváky (a čtenáře) oslovuje Horský hotel různě. Samozřejmě, jsou i tací, které neoslovuje vůbec (k těm patřím například já — snad je to tím, že jsem se s absurdním divadlem generačně minula a s mojí zkušeností již příliš nerezonuje), ti to však většinou nepřiznají, aby neztratili ve společnosti pověst intelektuálů.

Inscenace Andreje Kroba v Divadle Na tahu je založená především na textu Václava Havla. Jednající postavy převážně sedí či omezují svůj pohyb na příchody a odchody a monotónním hlasem odříkávají svůj text. Proto se ani nelze rozepsat o hereckých výkonech. Jediné, co lze konstatovat s naprostou rozhodností, je fakt, že herci nepřehrávají — spíše naopak. Těžko říct, zda je to tím, že se geniálně přizpůsobili textu, nebo tím, že to jinak neumějí.

Už jsem to naznačila výše, teď se musím přiznat naplno: zůstala jsem v Havlově Horském hotelu nejistým návštěvníkem — já a dva američtí studenti, kteří seděli vedle mne, zcela nechápavě hleděli na téměř nehybné postavy na jevišti a naslouchali slovům, kterým nerozuměli.

rad

Festival pro otrlé aneb Avantgarda, která se brodí bahnem

(San Francisco Performance Festival, Praha 18.—20. 10. 1991)

„Jsem avantgarda, která se plazí po zemi," řekl Min Tanaka, když se poprvé objevil v Evropě. Byli to právě tanečníci butó, kteří tehdy — koncem sedmdesátých let — šokovali divadelní Evropu a v polovině osmdesátých let i Prahu. Bíle nalíčení, často nazí, na mnoha místech těla vyholení, ve výrazu šílení, extrémní, burcující.

Nyní k nám z jiné části světa — z USA — doráží další avantgarda. Nevytváří sice tak vyhraněný pohybový styl, ale ve výrazu, „vyšinutosti", znechucenosti světem, jde snad ještě dál. Z terminologické nejistoty je jejich styl spojován s performance art. Tak je na Západě nazývané jakékoli avantgardní umění, které obsahuje výtvarné, divadelní a taneční prvky (od futurismu přes dada a surrealismus až k dnešní postmoderně). Avantgarda, která se brodí bahnem, tak bych nazval sanfranciské umělce já. Již několikrát — díky Linhartově nadaci — vystoupili v Praze, Plzni, Bratislavě a jiných místech Československa. Tito většinou velmi mladí umělci překračují — tak jako butó tanečníci — hranice našich představ o lidské přirozenosti a boří naše ideály o smyslu a poslání umění. Pracují s kýčem, oplzlostí, bezohlednou ironií a provokací, nezastavují se před pornografií, perforací vlastního těla, ošklivostí či hnusem. Atakují diváka ze všech stran, úhlů a pozic. Opovrhují jím a současně ho varují: Kdo jsi? Kde ses tu vzal? Co tu chceš? Kam jdeš? A divák musí hledat odpovědi. Starší většinou nechápou. Kroutí hlavami a říkají: „Co je to, proboha za svět, který nám ukazujete?" Ale ti mladší se s tímto viděním světa velmi často ztotožňují. Ano, to jsme my. V takovém žijeme světě. Nezbývá nám, než ho „fuckovat", srát na něj a co nejhlasitěji křičet: „Hovno, hovno, hovno!!!"

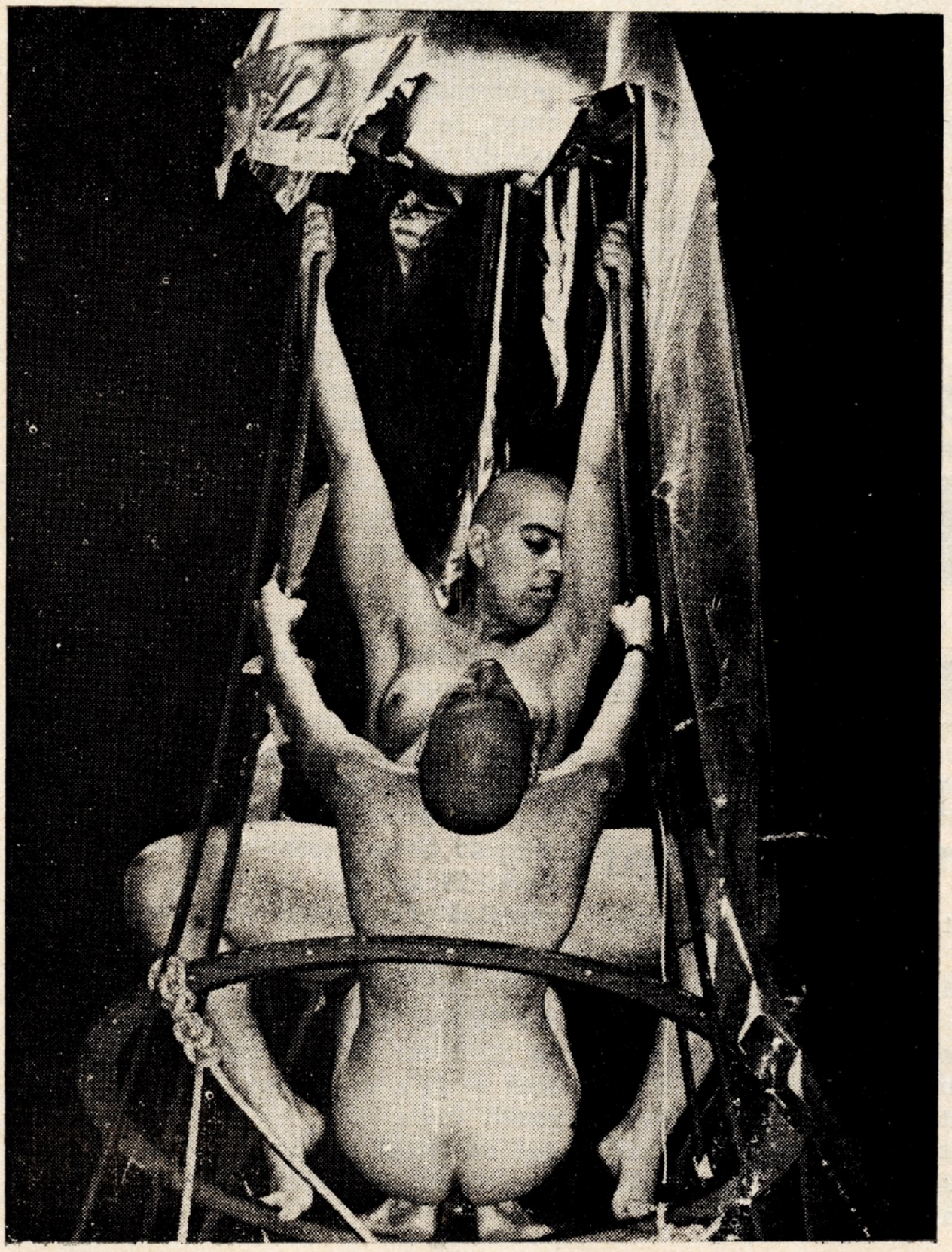
Perfomance art není umění do salónů. Patří na ulici, do městských ghett, do továrních hal, zbořených záchodků nebo rozvalin kostelů, patří pod bývalý Staliův pomník v Praze na Letné. Kdo viděl tamnější prostory — snad hektar udusané hlíny, betonový strop a stovky železobetonových sloupů, neznámo kam směřujících chodeb, kanálových rour a linek elektrického vedení a uprostřed nich smutnou, varovnou hromadu kamení, které vévodí obrovská bílá lebka, kterou zde již dřív vytvořil nějaký výtvarník — nemůže odejít nepoznamenán. Hnus a špína se na člověka valí se vší vehemencí stalinské, fašistické či jakékoli jiné neomezené moci, síly a nadvlády.

Právě sem umístila — velmi správně a případně — Linhartova nadace už poněkolikáté přehlídku tohoto druhu umění, tohoto stylu nazírání na svět. Performance art ve spojení s undergroundovou hudbou, tvořiví, hledající umělci ve spojení se špínou, snoby, opilci, nadšenci a okouněči všeho druhu. Chaos a syrovou nedbalost. Zmatek.

Právě v takových podmínkách se často rodí nové umění. Vzniká cosi divného, neuchopitelného, nesrozumitelného. V tu chvíli mnohým lidem nepřijatelného a opovrženíhodného. Teprve za čas se tito umělci oprostí od zbytečností, najdou jasnější, konkrétnější formu, objeví se mezi nimi skutečný tvůrce. Začne být obdivovaný, obecně uznávaný, oslavovaný. Jeho umění postupně ztratí svou provokativnost a obecnou nepřijatelnost, začlení se do vývojové řady — v tu chvíli ještě moderního umění. Je to zákonitá vývojová fáze nové umělecké, „generační" formy a nemá smyslu si zastírat, že dnešní mládež nebude zítra urážena novou, mladší. „Nevěřte nikomu, komu je nad třicet".

Koho zajímá stav západní části současné civilizace — neboť právě na ni sanfranciští umělci jako pověstný kanárek reagují — koho zajímá kvas, tavení nových forem, tápání, změť a nesrozumitelnost, kdo se nebojí hniloby, pachu a špíny, ten v undergroundových akcích, jakou byl nedávno proběhlý San Francisco Performance festival, nachází právě to, čeho se mu v oficiální kultuře nedostává a vlastně ani dostávat nemůže. Neboť performance art je umění programové, záměrné umělecké a životní opozice. Všude, ve všech společnostech. Od Číny po USA.

Během třídenního festivalu bylo možné zhlédnout asi dvacet vystoupení více než desítky amerických a několika českých umělců. Nemělo by smyslu věnovat se každému zvlášť. Předváděné akce — performance — měly různou délku (od několikaminutových po více než hodinové), obsah i kvalitu. Neznám podmínky, ze kterých umělci vycházejí, a mnohdy ani zkušenosti, na které reagují. Některé akce byly pouhým vtipem, úsměvnou



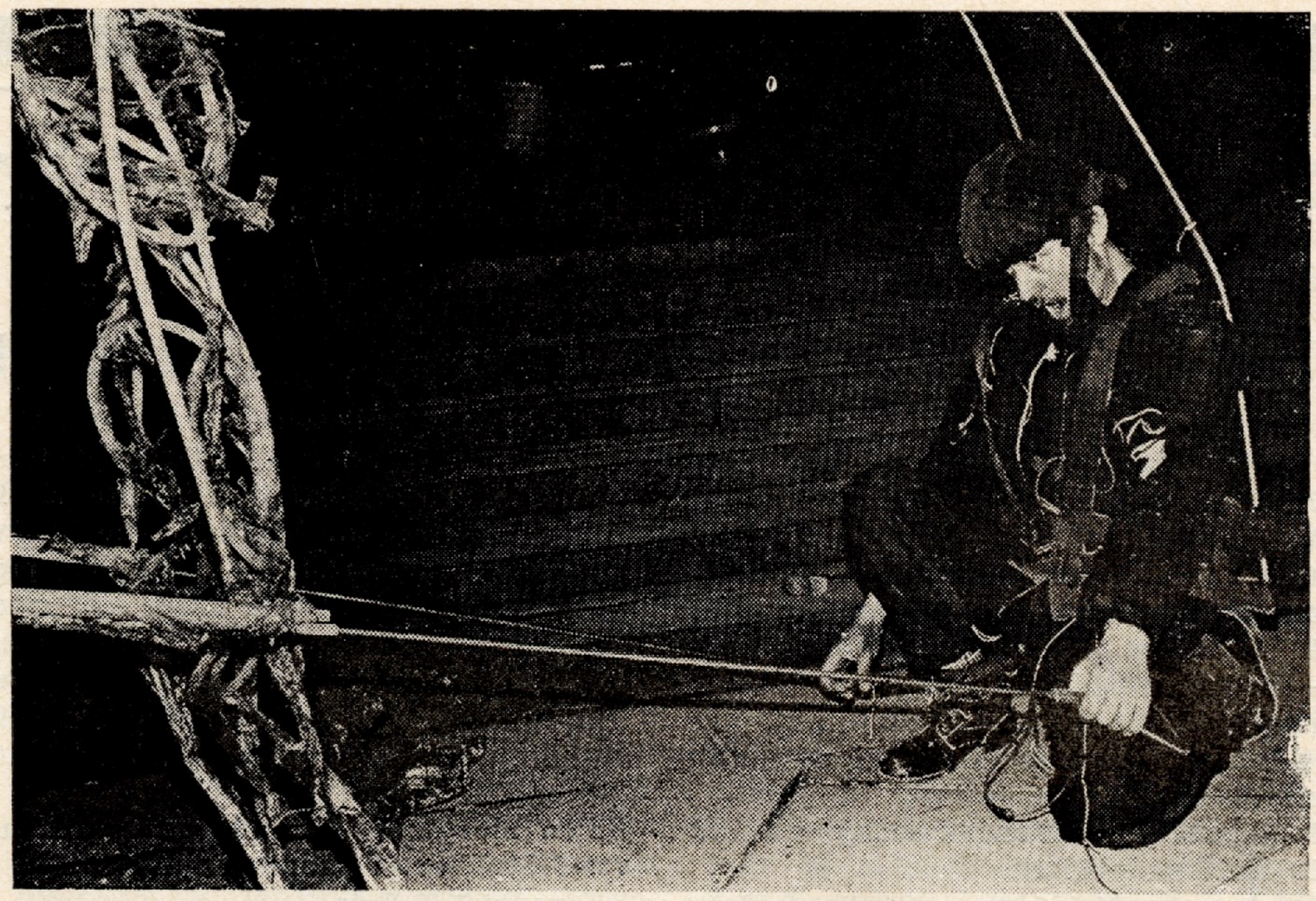
Chico Mac Murtie Performance, foto: J. Rys

ironií („balet“ bagru na romantickou vážnou hudbu), jiné až bolestnou krajností (Ester Amy Fischerová v páteční akci plné krve Peril — Nebezpečí). Umělci používali svá těla jako pokusné nástroje, obnažovali je, vystavovali je ohni, ledu, fyzické námaze, bolesti. Těla se spojovala s bahnem a kamením, byla lámána v rezavém kolotoči, chvěla se v tajemných mobilech a uzavřených igelitech. Diváci přecházeli od jedné podívané k druhé doprovázeni přísnou uniformovanou ochrankou se psy, kterou si pořadatelé objednali. I to patřilo k obrazu doby — diváci, kteří musí být pod dohledem. Postupně se opíjeli, začali dýmat z cigaret všech možných značek s obsahem nejen tabákovým a vládu přebíral už zcela nekontrolovatelný chaos a hluk, přebíjený českými alternativními metalovými a jinými rockovými skupinami. Až do rána bílého. A další den znovu — jen zem byla pokropenější a mokřejší, bahnitější.

Z umělecké změti, kterou se mi podařilo zhlédnout, bych rád upozornil na dvě nejvýlučnější a pro tento druh umění charakteristická vystoupení.

Asi nejčistší formu, technicky nejpreciznější, výtvarně i pohybově nejdokonalejší byli Osseus Labyrint (psali jsme o nich již ve Zprávách DŮ, prosinec '90). Jejich práce vychází po formální stránce z tanečního stylu butó. Mají dokonale zvládnutá těla, vystupují zcela nazí. Úplnou vyholeností a fyzickou připraveností, kdy z těla vynikají svaly a dlouhé končetiny, dosahují až obludné asexuálnosti. Nevěnují se (na rozdíl od tanečníků butó) hledání vlastní autenticity, bytostné, bolestné pravdivosti sebe sama, ale používají svá těla jako výtvarný znak. Tělo jako symbol něčeho nebezpečného, neboť bezduchého. Tělo jako vesmírný vetřelec, jako mořský krab, jako jedovatá housenka. Ve spojení s předem připraveným prostorem, kterému vévodily dva kovové, strop dosahující žebříčky, v haldách sypajícího se prachu a kamení, předvedli vrcholnou, i když emotivně jak led chladnou, fyzicky náročnou pohybovou improvizaci na živou elektronickou hudbu. Působivost jejich představení byla znásobena využitím různě rozmístěných reflektorů, které ještě více zdůraznily až rambovskou (myslím slavného hrdinu amerických thrillerů) obludnost svalnatého těla a fyzické síly.

Asi nejextrémnějším vystoupením byla — vedle již zmíněné akce Ester Amy Fischerové — improvizace s názvem The Wedding (Svatba). Jakýsi prapodivný, zvrhlý rituál připravený Američankou mexického původu Nao Bustamante. Podtitul zněl The Frigid Bride (Frigidní nevěsta). Děj byl údajně inspirován skutečnou událostí, které byla Bustamanteová svědkem v Mexico City — svatbou frigidní nevěsty s vášnivým mužem. Bustamanteová si na nahé tělo navlékla igelitové pytle plné ledu, který její společník po celou dobu rozehříval rozsvíceným reflektorem, až nakonec — za šíleného kvílení dvou zpěvaček — nahou

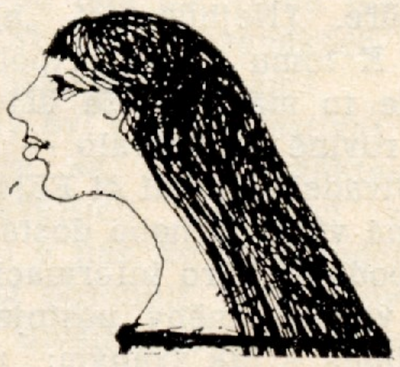


Chico Mac Murtie Performance, foto: J. Rys

společnici vpletl do skřípajícího kolotoče a před očima celého „kostela“ ji znásilnil. Upozorňuji, že Bustamante byla tvarů spíše nevábných (aby zdůraznila tukovitost svých rukou a hyždí, podvázala si je provázky) a že znásilnění bylo téměř autentické. Právě toto oplzlé, zvrhlé, extrémní představení bylo podle mne nejsilnějším a nejvýmluvnějším uměleckým dílem festivalu. Dokázalo naplnit záměr své tvůrkyně jak po stránce působivosti (snad žádný divák nemohl zůstat v klidu a nezúčastněn), tak použitím výrazových prostředků. Bustamante nazývá svou tvorbu urban creative art (tvořivé městské umění) a snaží se jak při stavbě scény, tak při vlastní produkci využít v daném místě nalezené předměty, které nabarví, různě upraví, propojí a zdeformuje a poté využije v nečekaných kontextech, čímž získá novou, „postmoderní“ kvalitu. V pražském případě byly na scéně zelené odpadkové koše, ohořelá telefonní budka, umělý jelen se svící v zadku, polorozpadlý dětský kočárek, bíle natřené klouzačky, kolotoč a další a další „odpadky“ z ulice. Šokující provokativnost děje se tak snoubila s vynalézavou výtvarnou abstrakcí scény, čímž některé výstupy dosahovaly až felliniovské imaginace (svatební průvod s kočárkem a křížem z hrábí). Zajímavé také bylo, že se této akce zúčastnili téměř všichni američtí a dokonce i několik českých dobrovolníků. Bustamante je prý schopná (a ochotná) svůj koncept odehrát s jakýmkoli počtem zúčastněných, čímž se vytvářejí vždy nové, neočekávané situace. Jaké asi bylo jejich představení v bývalém kostele v Bratislavě?

Příliš českých umělců — i když Linhartova nadace měla o ně velký zájem — se festivalu nezúčastnilo. Není divu, přece jen žijeme jinak a jinde. Nejsme ochotni jít do takových extrémů, více než vnější stránka nás zajímá vnitřní obsah, mnohdy se díváme na divadlo až příliš literárně. Proto si asi s těmito druhy umění u nás více rozumí výtvarníci a hudebníci. Jeden z nich — Alex Švamberk — také předvedl improvizaci, která se danému uměleckému směru asi nejvíce blížila. Doprovázen vlastní hlukovou hudbou, kterou na místě nahrál (elektronická smyčka) a pouštěl z magnetofonu, běhal téměř nahý kolem výše popsané „Stalinovy“ lebky, vířil prach v sutině hlíny a kamení, která snad skutečně pochází ze Stalinovy sochy, neskutečně řval a kvílel. Od diváků byl oddělen drátěným pletivem, na které neustále narážel a které ho vracelo do jícnu oné lebky. Až skončil — poražen v leže na zemi. Obsahově zajímavá, pohybově ale nezvládnutá improvizace ve mně vyvolala otázku: Kde jsou další čeští „performeři“? A jsou vůbec nějací? Detailní zúčastněné české soubory — Jumping Hamada z Pardubic a Alternativní scéna z Prahy — byly totiž na jiném uměleckém břehu zahleděni do sebe, ovlivněni spíše tvorbou Děreva (jejich muzikant je dokonce se svou novou zpěvačkou doprovázel), než americkými umělci. Hovořili o jiných věcech. Ale alespoň že se zúčastnili.

Vladimír Hulec



TAK JAKO JAZYK NARÁŽÍ NA VYKOTLANÝ ZUB...
aneb
SMĚŘOVÁNÍ - setkání mladých divadelníků Plzeň 15. - 17. 11. 1991

Tak i jasně přehlédnutelná a konečná řada nás na sebe naráží na přehlídkách. V poslední době se setkáváme daleko více i se stejnými inscenacemi. Je to pochopitelné. Přesto byla má první reakce, když jsem si přečetl program Směřování — Proboha! Vždyť dobrou polovinu inscenací vidím již po...!

Tak pro konfrontaci, které inscenace na přehlídce byly:

L. Aškenazy — Milenci z bedny — Divadlo dětí Alfa — Plzeň

Nikdy nekončící cesta — Studio dell'arte — České Budějovice

J. Dolina — Truchlivá komedie aneb erotická tragédie — D klub Plzeň

J. B. Molière — Don Juan — Divadlo J. K. Tyla — Plzeň

Kdo nevidí tlusté ďábly, jak si mastí ryšavé vlasy — Sdružení Poslyš sestřičko — Hradec Králové

S. Mrožek — Trosečníci — Studio Volyně

F. G. Lorca — Láska Perlimplina a Belisi — Alternativní divadlo KLAMU — Praha

J. A. Pitínský — Matka — Ochotnický kroužek — Brno

M. Speer — Lovecké scény z Dolního Bavorska — Divadlo pod Palmovkou — Praha

P. Corneile — Magická komedie — Divadlo F. X. Šaldy — Liberec

D. Fó — Mysteria Buffa — Divadlo Drak — Hradec Králové.

Otázka po smyslu nové divadelní přehlídky v době, kdy je náš divadelní roh hojnosti povážlivě scvrklý, tu byla. Zvláště v době, kdy příležitost ke konfrontaci a srovnání přinášely přehlídky v Prachaticích, Hronově, Chrudimi, FEMADU apod. Pak jsem si pozorněji všimnul programu — a tu se objevil první důvod k existenci. Program zahrnuje všechny oblasti divadla. V přetrvávajícím předrevolučním „pojmosloví" — amatérské, agenturní a profesionální divadelní soubory. Šíře záběru dává výrazný smysl. Neboť jestliže amatérské divadlo má čím dál tím smysluplněji vytvářenou strukturu možností konfrontace, takže si soubor může zvolit pro sebe tu nejzajímavější — stojí-li o to ovšem a prokáže-li jisté kvality — pak druhé dvě oblasti divadla jsou na tom daleko hůře. (Nejhůř asi „agenturní" soubory.) K tomu nutno připočítat skutečnost, že to málo, co se dříve v této prolínací rovině realizovalo — Hradecká setkání, Divadelní mládí či FEMAD — se buď nekoná vůbec a nebo dostává výrazně jinou podobu. (Pro informaci: FEMAD dobře si vědom změny postoje pořadatelů přehlídek k tak zvaným: „nepohodlným" inscenacím, svůj zájem zúžil a soustředil na oblast nejzanedbávanější — divadlo pro dětského diváka. Opět, jak je jeho dobrým zvykem, bez jakéhokoliv žánrového, druhového či organizačního omezení.) Je jasné, že v Plzni měli více citlivý divadelní čich a odvahu v dobách, kdy v Praze chodí do divadla tak kolem čtyřiceti lidí a to jsou v divadle rádi, tak, že v této době se ujali osiřelého konfrontačního pole.

Kdo měl tak dobrý čich a předvídavost? Sluší se je jmenovat. Jsou to:

Divadlo J. K. Tyla
Divadlo dětí Alfa
Městské kulturní středisko
Park kultury a oddechu.

Doplňující údaj — finančně přehlídku z poloviny zajišťovalo Městské kulturní středisko a druhou polovinu se podařilo vyšťourat v PKO. (Byly tam totiž peníze bývalého KKS určené pro zájmovou uměleckou činnost na rok 1991.) To jsou tedy oni všímaví a stateční. A dobře udělali. Jak účast zájemců o přehlídku, tak společenství dopoledních seminaristů potvrdilo potřebu setkání tohoto druhu. Pro zajímavost — výraznou skupinkou na semináři byli mladí profesionální dramaturgové. Asi věděli dobře proč. Nechyběli ale ani zástupci „vážnějších odborných institucí" — Divadelního ústavu, katedry divadelní vědy FF UK a dalších. A to ani na seminářích a ani neměli onu nutnou potřebu honem si ještě něco jiného — a důležitějšího jít zařídit.

Seminář se stal takovým druhým výrazným kladem plzeňské přehlídky. Účast zde nebyla povinná — na rozdíl od FEMADU — a tak se volně vytvořila skupina, která o povídání — či poslouchání — měla opravdu výrazný zájem. A zde se podruhé projevila zkušenost a divadelní cit. Nebyla žádná odborná porota, ani sbor odborných lektorů. Jediným přizvaným — „moderujícím" člověkem byl J. Borna. Byl vším — lektorem, vizionářem, glosátorem a tak dál. Byl pozván člověk divadlem pořád ještě uhranutý, člověk, který se neúnavně dál a dál prokousává k pochopení tohoto světa kolem nás. To je pro divadlo velmi důležité — o něm přece hrajeme; o tom světě v nás o kolem nás. Přehlídka předložila divadelní pokrm a my všichni jsme byli spoluúčastní, jak se J. Borna spolu s námi tímto pokrmem prokousává, jak je jeho vnitřní tah porozumět a pochopit k neutahání. Diskuse se nelehko zachycují — mnohé má smysl jen v kontextu předešlého a zachyceno se dostává do jiného světla. Důležité bylo být, naslouchat, mluvit, zvažovat. Sám pro sebe si pak shrnout. Cítím-li potřebu. Sám za sebe a pro sebe.

Jedno bych však rád zdůraznil. V diskusi se ani jednou za oba dva dny neozval nářek nad ekonomickou situací. Neprorokoval se rozpad z pozice ekonomie. Když už tak z pozice divadla.

Jaké je tedy směřování divadla v konci roku 1991? To přece bylo hlavním tématem, hlavním důvodem k přehlídce. Dala odpověď? Mohla dát odpověď? Já si myslím, že dala. Příliš nás nepřekvapí a ani nepotěší. Jde o konstatování, že naprostá většina inscenací pracuje s textem, který nevznikal dnes a pro potřebu jisté souborem vytvořené divadelní poetiky, nýbrž s textem, který vznikl pro jinou dobu, pro jiný stav společenského vědomí. A inscenátoři se s tím textem pouštějí do přetěžkého transformačního procesu, když se jej snaží přetvořit pro dnešek. Byla položena otázka, zda by nebylo lepší takto vloženou energii využít při tvorbě textu nového. (Pozor, aby nevzniklo nedorozumění! Nejde o odsouzení transformace textů do jiné podoby. Jde o poměr mezi takto pracujícími soubory a vlastní původní — dramatickou tvorbou. O nic víc!) Jestliže dva roky po naší manifestační sametové revoluci pořád ještě trvá stav známý před revolucí, je to nesporný fakt, že v oblasti dramatické tvorby v zemích Koruny české ještě nebyla energie dostatečně zahušťována. Revoluce se zatím jaksi nekoná. Začínáme si uvědomovat, že jde o běh na daleko větší vzdálenost, než si mnozí připouštěli. Směřování je vlastně potvrzením stavu. Ale i to je důležité. Věci se musí pořád zachycovat a pojmenovávat. Je to první krok. Bez něho nejsou možné kroky další.

Na závěr. Směřování potvrdilo stav a vyplnilo uvolněný prostor. Velice dobře. Nyní s FEMADEM tvoří dva členy jedné divadelní prolínací štafety. Každá přehlídka je pro jinou oblast divadla — společně pokrývají celé. Měli by to vědět a běžet na té dlouhé a nikdy nekončící trati společně.

S. Pernica



BARIÉRY DOČASNĚ PROLOMENY

Performance zástupců sanfranciského alternativního umění v létě a na podzim roku 1990 se setkala v Československu s tak vřelým ohlasem, na které nejspíše není toto volné seskupení ve své oblasti běžně zvyklé. Možná ani v ostatních východoevropských zemích nebyli diváci tak vstřícní jako u nás, když ještě na sklonku téhož roku vznikla společnost **Parallel San Francisko**, nevýdělečná organizace založená umělci a lidmi, kteří mají zájem o propagaci nezávislé americké kultury právě v Československu a naopak. A nebo je to dáno naší tradicí? Za první republiky bylo běžné ovlivňová ní spřízněných uměleckých skupin bez ohledu na státní hranice (viz čilé styky francouzských a českých surrealistů).

Prvním projevem navázané spolupráce se stala na naše poměry ve velkém stylu organizovaná akce **3 dny pro duševní zdraví** v Plzni a v Dobřanech. Parallel organizovala tento festival amerického a českého alternativního umění ve spolupráci se Západočeským institutem psychoterapie a s Divadlem pod lampou, které v současné době funguje jako hudební klub orientující se především na nezávislou rockovou scénu a ostatní okrajové a menšinové kulturní žánry.

Program byl bohatý a původně plánované 3 dny se protáhly na zcela naplněné dny čtyři. Ohlas na všechna vystoupení nebyl letos tak jednoznačný, úroveň jednotlivých produkcí nebyla tak vyrovnaná jako loni. Vím, že je krajně ošidné z tohoto pohledu peformance vůbec hodnotit, ze své podstaty vycházejí spíš z nasazení umělce jako člověka, z navození kontaktu s vnímateli ve chvílích, ve kterých jim aktéři odkrývají cele sami sebe ve své nahotě (často i doslovné), než z potřeby tříbit i po stránce technické umělecký projev. Přesto dochází k silnému kolektivnímu prožitku tím spíše, když umělec opravdu umí, o čemž i letos vrchovatě přesvědčila např. Nao Bustamante. V její Frigidní nevěstě byli diváci strženi současně krásou i děsem, studenou krásou ledové královny a jejími trochu bellmerovskými deformacemi ženského těla. Udivující hlasovou technikou i rozsahem okouzlila i experimentální vokalistka Laurie Amat. Někdy však byl divák na rozpacích, jedná-li se snad už o jakési naprosto absolutní umění a nebo se o žádné umění už nejedná. (Např. vystoupení skupiny Petera Rodrigeze, těžící z mexického folklóru, se zdálo být spíše na úrovni školní besídky, než aby se jednalo o umělecky svrchovaný pokus.)

DIVADLO POD LAMPOU A INSTITUT PSYCHOTERAPIE PLZEŇ POŘÁDAJÍ
POD ZÁŠTITOU VÝBORU DOBRÉ VŮLE OLGY HAVLOVÉ A RADY MĚSTA PLZNĚ

3 DNY PRO DUŠEVNÍ ZDRAVÍ
3.-5. 10. 1991 PLZEŇ-DOBŘANY
ROCK ● FOLK ● OBRAZY ● OBJEKTY ● DIVADLO
PERFORMANCE ● LIFE THEATRE ● WORKSHOPY



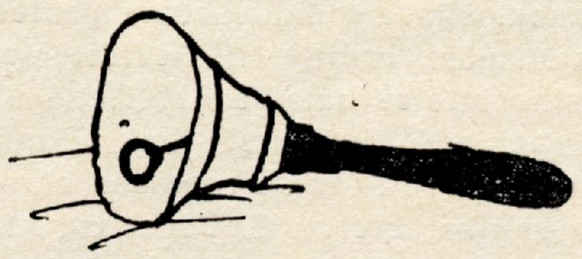
SPONZOR: Firma MEINL stavební stroje spol. s r. o., prodejce malé stavební mechanizace (pěchy vibrační desky, řezače spár vysokofrekvenční sbíjecí technika firmy BOSCH atd.)
Kontakt: MEINL stavební stroje, Slovanská alej 28, 317 59 PLZEŇ
tel.: 465 04-8, linky 252 a 287 tel. i fax 019/403 10

Mohl-li si dovolit kritický pozorovatel neskrývat rozpaky nad některými jednotlivostmi, musel být i tento pozorovatel strženo celkovou koncepcí, kompozicí a vyzněním tří dnů pro duševní zdraví. Duševní nemoc sice nezaručuje vznik převratných uměleckých pohledů z jiného světa, ale často uměleckou potenci nijak nezmenšuje. Každopádně umění pomáhá duševně nemocným stejně jako duševně zdravým a je jedním z pojítek mezi oběma nepozorovatelně se překrývajícími kategoriemi. Ono překrývání sugestivně evokovaly improvizované pohybové mutace Američanek Esther Amy Fischer, Anah K. a Nim v bílých řízách na náměstí Republiky u zdi Bartoloměj-ského kostela. Mezi obyvateli Plzně měla čtyřdenní akce velice živý ohlas a byla masově sledována oběma výše zmíněnými kategoriemi diváků. Podařilo se prolomit bariéru nedůvěry a navodit pocit vzájemné sounáležitosti. Účinek a umělecký zážitek jistě umocnilo i prostředí — dobřanské mezi diskordanty a plzeňské v malebných prostorách galerie Masné krámy mezi artefakty Adriany Šimotové a především v renesanční plzeňské radnici, kde místo někdejšího korpulentního primátora Gustava Rady a jeho náměstků se nenuceně pohybovali sliční a štíhlí američtí efébové a nymfy. Současné plzeňské představenstvo se festivalu zúčastnilo. Poměry se ozdravují a to těší.

Američtí umělci přivezli a předvedli v Plzni širokou škálu netradičního uměleckého projevu. Kromě výtvarníka Jiřího Kohouta, pacienta dobřanské léčebny, se z naší alternativní kultury připojili k akci pouze hudebníci a zpěváci. Je to škoda, naše nabídka snad mohla být reprezentativnější. Možná vše napravily další plánované akce Parallelu v Československu, ekologické a protitotalitní bloky v Praze a v Bratislavě.

P.S. Celá velkolepá akce se mohla uskutečnit jen díky sponzorovi, firmě Meinl, stavební stroje, spol. s r.o. Patří jí za to dík alespoň v postskriptu tohoto článku.

Vladimír Gardovský



DILIA V NOVÝCH PODMÍNKÁCH II.

V uplynulých dvou letech bylo těžiště redakční práce DILIA především ve zprostředkování té dramatické tvorby českých autorů, která byla divadelní veřejnosti minulým režimem záměrně utajována. Tento požadavek potvrzený zájmem divadel i běžnou čtenářskou klientelou měl tedy oprávněně přednost před ostatními redakčními projekty. V roce 1991 byl již trh z větší části nasycen, a tak dostaly zelenou i z uvedených důvodů odložené tituly.

Mimořádnou pozornost si bezesporu zaslouží dramatická tvorba rakouských autorů. Dominantními osobnostmi divadelní poetiky osmdesátých let jsou mj. Felix Mitterer, Thomas Bernhard, Peter Turrini, H. M. Unger, Elfriede Jelinek a další. Díky letitým kontaktům, které redakce v této oblasti udržovala, je tvorba rakouských autorů systematicky sledována a předkládána.

Mezi nejhranější autory patří Felix Mitterer, autor komorních příběhů, bolestně obnažujících různé formy odcizení člověka naší doby.

Návštěvní hodiny — čtyři samostatné scény; čtyři lidské osudy vyslovené v krátkém dialogu dvou lidí. Společným rysem je neobvyklost situace, v níž se hlavní postavy ocitly.

Setkání první — starobinec. Dialog opuštěného starce se snachou. Marná vzpoura stáří proti samotě a zbytečnosti.

Setkání druhé — věznice. Rozhovor odsouzené s manželem, kterého se pokusila zabít. Sonda až na dno lidské duše, uprostřed rodiny osamělé a bezradné.

Setkání třetí — psychiatrie. Návštěva dcery u otce. Složitý pokus o vzájemnou domluvu s člověkem, jehož umístění v ústavu pro duševně choré je velmi sporné.

Setkání čtvrté — nemocnice. Umírající ženu navštěvuje její muž a během setkání se přes veškeré úsilí projevuje prázdnota vzájemného vztahu.

Skandální hra Thomase Bernharda **Náměstí hrdinů** vyvolala po svém uvedení v Rakousku takové emoce, že byla záhy stažena z repertoáru. Heldenplatz — vídeňské Náměstí hrdinů — je pojem, který vyvolává asociace tragické a trapné události: triumfální vítání Hitlera v den připojení Rakouska ke Třetí říši. Na tomto náměstí spáchal sebevraždu skokem z okna významný profesor filozofie a příběh je kompozicí dialogů pozůstalých v den jeho pohřbu. Rakouský styl myšlení, společnost, politika, vzpomínky — to vše znemožňovalo židovskému profesorovi na Náměstí hrdinů žít. Neštěstí netolerantního intelektuála je nahlíženo z různých pohledů lidí, kteří ho oklopovali. Podstatnou roli hraje společensko-politická kritika, kterou T. Bernhard vkládá do dialogu a do charakterů postav.

Zdánlivě odtažité, ve skutečnosti stále aktuální téma zneužití moci pro osobní cíle je výsostně dramatickou formou zpracováno v rané hře (1922) pražského rodáka Franze Werfela **Kozlí zpěv.** „Kozlí zpěv“, o němž venkované v balkánské vsi věří, že přinese výrazný zvrat v jejich osudu, je symbolem návratu k přírodě a rovnosti všeho tvorstva. Ve Werfelově tragédii je však především dílem vzrůstající nespokojenosti tuláků, bezzemků a neuplatněných vzdělanců, kteří se jen chopí příležitosti — při chystaném sňatku dvou statkářských dětí vyjde najevo po léta skrývaná existence lidské zrůdy. Tento poločlověk—polozvíře v nestřežené chvíli uteče z úkrytu a vyvolá sled nábožensko-sociálních konfliktů. Řešení a pořádek ve vsi nastolí paradoxně až příchod Turků — dávných nepřátel všech obyvatel.

Heiner Müller, Volker Braun, Christoph Hein, Georg Seidel — to jsou v německy mluvících zemích opravdu uznávané autority. Přestože jejich díla DILIA pravidelně vydávala, zdá se, že k jejich inscenování na českém jevišti ještě dlouho nedojde. Koneckonců ani ve své vlasti (bývalé NDR) nebyly jejich hry přijaty s takovým ohlasem jako na Západě. O mnoha titulech jsme již informovali, dnes bych chtěla upozornit na několik novinek dalších německy píšících autorů.

Klasika německé literatury Hermana Brocha představuje hra **Rozhřešení,** která se pokouší v sevřeném dramatickém tvaru postihnout celou šíři problémů spojených s průmyslovou krizí v Německu 30. let. Propouštění dělníků, sociální problémy nižších vrstev, politické a ekonomické hledání a hra o moc v úředních kruzích — to je puls doby. Protipólem k politickému světu mužů je hluboká citová síla žen, v níž autor vidí ono rozhřešení pro budoucnost. Historickou paralelou se k současným dějinným zvratům vyjadřuje Tankred Dorst ve hře **Karlos.** Španělský infant Karlos je svým otcem předurčen k vládě nad světem. Jenomže osud se vymyká z rukou i vládci, který může vše: následník trůnu je psychicky vyšinutý, fyzicky odpudivý, bojující proti vlastnímu otci. Celá země je prolezlá úklady: král posílá synovi místo skutečných osob dvojníky. Karlos se ocitá ve světě absolutní zmatenosti a podezřívavosti, v němž je těžké rozlišit pravé od nepravého, skutečnost od fantazie, pravdu od výmyslu. Královský teror dožene Karlose k absurdnímu konci — zazděný ve svém pokoji se přejí zaječími paštikami. Tragika hry je v metafoře, jíž autor sděluje svůj pocit z možností totalitní moci a z její historické návratnosti.

Ze širokého záběru německé dramatiky vybírám oceněnou hru Michaela Zochowa Cesta na Měsíc. „Židovská hra na vraha“, tak zní autorova charakterizace hry vycházející z židovské mystiky, z její tradice přenášené z předků na potomky a rozehrávající svůj motiv ve třech částech. Dvacet odlišných charakterů ve třech zdánlivě na sobě nezávislých příbězích (Egypt 1943, Slovensko 1900 a Švýcarsko 1986) je hráno devíti herci. Postavy mění kostým, jméno, způsoby i jazyk, ale zůstává jim vždy totéž cítění, vnímání, duše. Symbolem jejich věčnosti je stále přítomný měsíc.

V nabídce anglosaské produkce převažuje veseloherní žánr, brilantní formou rozehrávající klasické situační zápletky. Shodou okolností pak na druhém břehu stojí hry čerpají tématicky z prostředí divadla či blázince ...

Autor tzv. „čistých komedií“ Donald Churchill rozvíjí ve svém **Natěrači** situaci tradičního milostného trojúhelníku. Pár přistižený při oboustranné manželské nevěře je nucen čelit pomstě zhrzené manželky, přičemž podstatnou roli v jejím vzdoru sehraje náhodně přítomný natěrač.

Rozladěné dueto Neila Simona je nová ženská verze slavné hry „Podivný pár“, jež svého času obletěla celý svět. Hra vychází vstříc hladu po ženských komediích a přináší skvělé herecké příležitosti pro představitelky dvou hlavních rolí — přítelkyň, které se vzájemným soužitím marně snaží vyřešit své rodinné trable.

Z pera Kena Ludwiga je situační komedie **Tenor na roztrhání** reagující na módní retrostyl 30. let. Zápletka se rozvíjí kolem světoznámého tenora, jehož osobní problémy má vyřešit najatý dvojník, který samozřejmě situaci roztomile zkomplikuje. Inteligentní hra Christophera Hamptona **Povídky z Hollywoodu** je půvabnou fikcí o tom, jak Hollywood přijal talentované umělce prchající před fašismem. Úspěch hry spočívá mj. v evokaci bizarního světa, kde Schönberg hraje tenis s bratry Marxy a po sluncem zalitých bulvárech se prochází Ödön von Horváth s bratry Mannovými a Bertoldem Brechtem.

Divadelní hra světoznámého autora Alana Ayckbourna **Hrdina okamžiku** reflektuje závažný morální problém. Po 17 letech se setkávají dva muži, kteří se kdysi střetli jako bankovní lupič a úředník, který ho s nasazením vlastního života zneškodnil. Dnes je z lupiče televizní hvězda se všemi atributy tohoto postavení, z úředníka pak stále ušlápnutý neúspěšný človíček. Jejich konfrontace organizovaná televizní moderátorkou za účelem zajímavého pořadu pak má nečekanou pointu. Psychologický text Sarah Danielsové **Bez sebe** zavádí diváky do „domova sv. Dympfhy“, jakési přestupní stanice, kde se bývalí pacienti psychiatrie pokoušejí naučit žít opět v lidské společnosti. Nevšední drama přináší neobvyklé a nepopsané téma: týrání a pohlavní zneužívání dětí. Zároveň je to však hra o stavu lidské duše, ve které se realita mísí s fikcí, sen se skutečností. Je to nesmírně hluboký ponor do lidské psy-

chiky, působící jako varovný výkřik ve jménu humanity. Typicky neproniknutelná anglická mlha, bezedné močály, tajemné zjevování se nebožtíků, to jsou neodmyslitelné rekvizity hry, která atmosférou připomíná díla takových velikánů, jakými byli Edgar Alan Poe či Arthur Conan Doyle. Jevištní horor ve hře Stephena Mallatratta **Žena v černém** je odvislý od textu, dvou herců, jedné herečky a schopného režiséra.

Redakce neopomíjí ani tvorbu z oblasti tzv. „východní" dramatiky. Pro nedostatek prostoru se zmíním o dvou titulech polských autorů, inspirujících se v prostředí umělců. **Kouzelník z Lublina** Isaaca Bashevise Singera staví do kontrastu dva světy. Na straně jedné svět divadla, cirkusů a varieté spojený s životem plným rozkoše, požitků a dobrodružství, na druhé straně svět tmavých synagog spojený s životem v souladu s božími přikázáními, prožitým v meditacích a odříkání. Hlavní hrdina hry kouzelník Jasa, se v honbě za slávou a štěstím dopouští zločinu a končí v dobrovolné izolaci od světa v náručí víry a boha.

V monodramatu Kazimierna Brauna Hollywood aneb Svatý les sledujeme tragický osud polské herečky, která emigrovala do USA. Nezvládla náročné podmínky své profese v zemi, kde záleží jen na tom, co člověk umí. Nezvládla jazyk, propásla svou první šanci na začátku americké kariéry a druhé šance se již nikdy nedočká. Ve vodce pak utápí své sny o hvězdném hereckém nebi. Do tisku jsou připraveny exkluzívní hry francouzského dramatika Bernarda Maria Koltése Návrat do pouště a Boj černocha se psem a další novinky české i zahraniční provenience. Jak je z tohoto stručného výběru patrné, orientuje se současná dramatická tvorba mnoha směry. Ne jedné straně lze vysledovat stále přítomnou ideu zprostředkování poněkud nelichotivého obratu tohoto světa, na druhé straně vznikají díla vycházející vstříc poptávce po rekreativním žánru. Autoři cítí, že v dnešní chaotické době, kdy lidé jsou unaveni každodením řešením problémů životně nezbytných, neexistuje odpovídající reflexe jejich díla. Koneckonců úsilí o získání diváka vyčteme i z objednávek divadelních textů či ze stále sílící poptávky po kultivovaných veseloherních tvarech. Apropós, nevíte o tom schopném autorovi inteligentních, vkusných veseloher, kterého hledá české divadlo . . .?

Daniela Řeřichová

DON JUAN a FAUST

U příležitosti zasedání mezinárodní sekce pro divadelní výzkum byla v Praze uspořádána koncem září konference na téma Don Juan a Faust ve 20. století. Volba Prahy se ukázala správná — sjelo se sem přes 50 účastníků z Evropy i ze zámoří. Některé referáty se zabývaly pozoruhodnými inscenacemi Goethova Fausta a Molièrova Dona Juana ve 20. století (např. příspěvek D. Watermeiera z USA o reakci Fausta na off-off Broadwayi, nebo příspěvek D. Whittona z Velké Británie o Jouvetově památné inscenaci Molièrova Dona Juana), jiné nacházely paralely obou archetypů v dramatice 20. století (např. F. Londré v současné americké, francouzské a ruské dramatice) a konečně další referáty byly věnovány transformacím donjuanovského a faustovského motivu v hudbě (Mozart) i ve filmu (I. Bergman). Snad proto, že jednacími jazyky byla angličtina a francouzština, sešlo se domácích příspěvků poskrovnu (Z. Neubauer o inscenaci Havlova Pokoušení, J. Bor o Valéryho a Lunačarského Faustovi, S. Šimková o inscenační tradici Molièrova Dona Juana na Slovensku, Z. Bakošová-Hlavenková o Strniskově Donu Juanovi, P. Pavlovský o juanovském motivu v dramatu G. Spiróa Zahrada a A. Morávková o moderní podobě Fausta v románu M. Bulgakova a jeho jevištních adaptacích). Součástí konference byla návštěva Grossmanovy inscenace Molièrova Dona Juana v Divadle Na zábradlí a inscenace Cyrana spolku Kašpar.

Účastníci se pochvalně vyjadřovali o obou představeních i o celkové organizaci konference (největší zásluhu má E. Šormová z Kabinetu pro studium českého divadla ÚČSL ČSAV. Dále se na organizaci podílela FFUK a Divadelní ústav). A poznatky z konference? Světová teatrologie zaznamenala v posledním dvacetiletí prudký rozvoj. Máme co dohánět. Většina teatrologů spojuje badatelskou a pedagogickou činnost a někteří obě s praktickou činností dramaturgickou nebo režijní — na rozdíl od našich zvyklostí je žádoucí širší specializace. Samozřejmou podmínkou je jazyková vybavenost a často se teatrologie váže s literární historií nebo i s lingvistikou či se sociologií, psychologií. Konference potvrdila, že tzv. „věčné typy" Don Juan nebo Faust slouží jako vydatná inspirace pro současné inscenátory i dramatiky.

Alena Morávková



SOUTĚŽE POKRAČUJÍ



I když to není v současných ekonomických podmínkách kultury jednoduché, Společnost přátel kultury slova, která se stává nástupkyní Sekce slova při Divadelní obci, připravuje cílevědomě další ročník Poděbradských dnů poezie, s nimiž je spojena i celostátní soutěž v uměleckém přednesu.

Pro rok 1992 je vypsána pro české i slovenské posluchače vysokých uměleckých škol divadelního zaměření, žáky konzervatoří a laureáty prestižních amatérských soutěží.

V první kategorii budou soutěžit žáci konzervatoří a amatéři ve věku od 16 do 21 let, kteří budou pozváni (hranicí je 21 let dosažených v roce 1992), v druhé posluchači vysokých divadelních škol a pozvaní amatéři ve věku od 22 do 30 let (rozhodná je hranice 30 let dosažených v roce 1992).

Pokud jde o amatéry, mají právo účasti ti, kteří na Poděbradských dnech už získali ocenění, dále laureáti prestižních soutěží — národních nebo celostátních — vypisovaných pro amatéry v letech 1991—1992 a laureáti těchto soutěží z předchozích tří let. V případě nejasnosti rozhodne o účasti Společnost přátel kultury slova.

Dřívější třetí kategorie (pro profesionální umělce a amatéry do 40 let) se pro rok 1992 nevypisuje vzhledem k založení Ceny Karla Högera, pro kterou platí zvláštní statut.

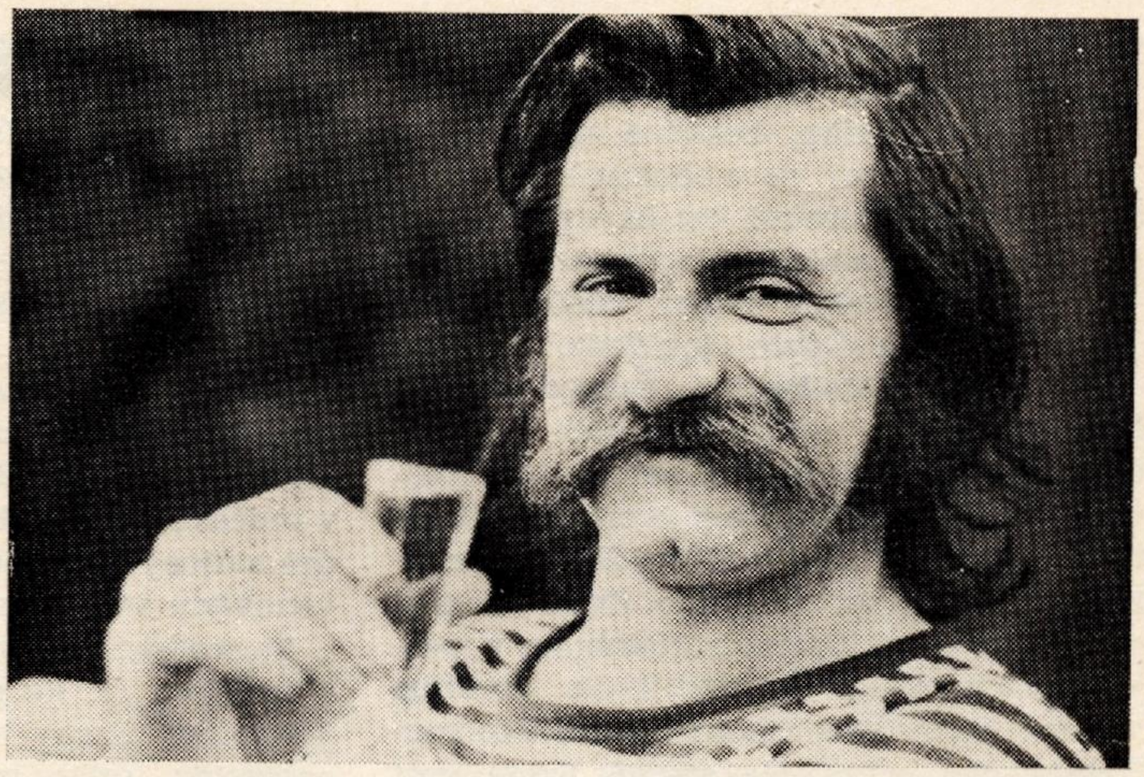
Pro 1. kolo v I. kategorii stanoví podmínky přednes báseň z české nebo slovenské poezie v maximální délce 5 minut, v druhé kategorii 7 minut. Texty pro 1. kolo předkládají účastníci do 4. 3. 1992 v šesti vyhotoveních na adresu Společnost přátel slova — Nadace Lyry Pragensis, Dlouhá 22, Praha 1, 110 00.

První kolo proběhne v sobotu 28. 3. 1992 pro 1. kategorii v Brně, pro 2. kategorii v Praze.

2. kolo bude součástí Poděbradských dnů poezie, v I. kategorii se bude soutěžit v pátek 5. června a v II. kategorii v sobotu 6. června 1992. Soutěžní texty prvního i druhého kola je třeba přednést zpaměti. Ve druhém kole soutěží společně čeští i slovenští přednašeči. Poroty I. kola jsou národní, porota 2. kola federální.

Jiří Kutina

MIROSLAV VILDMAN
(30. 10. 1937 - 27. 9. 1991)



Miroslav Vildman — portrét, foto archív

Vidím ho pořád před sebou s rošťáckým úsměvem a malou sklínkou v ruce, tak jak ho zachytil fotoaparát na chalupě v jeho milované Litoboři. Na fotce připíjí životu... Všechna slova mi připadají banální, protože nikdo z nás, kteří jsme se s ním znali, se nemůžeme smířit s tím, že bychom o něm mluvili v minulém čase. Mirek Vildman totiž nebyl jen pojmem sám o sobě, byl částí života jedné divadelní generace, obrážel její radosti, naděje, prohry, kompromisy, zklamání. Velký talent, kterému jsme často vyčítali rozmělňování se v drobných, abychom teprve zpětně pochopili, že ten horečnatý rtuťovitý životní i tvůrčí spěch měl svůj důvod v přesně vymezeném, vlastně velmi krátkém života běhu.

Kdybych měla Mirka Vildmana stručně charakterizovat, pak by v takové charakteristice nesměla určitě chybět láska k divadlu a k dětem, starost o to, aby někoho nezarmoutil a radost z toho, když někoho potěšil, rozesmál nebo pobavil. Velmi rychle a snadno navazoval kontakt, potřeboval kolem sebe rozruch i přátelské zázemí. Okruh přátel se lety zvětšoval a přece Mirek na nikoho, s nímž prošel kus života, nezapomínal. Měl v sobě něco klukovského — snad to byla ta hrdost a čest kluka z libeňské periferie, který se naučil v životě ohánět, který však neztratil smysl pro fair play.

Miroslav Vildman pracoval v tolika divadlech, že radiační okruh zasažených jeho osobností zahrnoval Čechy (Plzeň, Liberec, Hradec Králové, Kladno, Praha), Moravu (Ostrava) i Slovensko (Bratislava). Dovedl vzácně spojit v práci lidi, kteří spolu po tomto impulsu i bez něj dál léta spolupracovali. Měl prostě divadelní i lidský „čuch" na to koho a kdy dát dohromady.

Lidi, které nakazil zápalem pro novou hru, nový trend, novou práci, na něj nedovedli po léta zapomenout a odpouštěli mu i to, že sugestivní atmosféra připravovaných projektů nebyla vždycky přímo úměrná výsledku. Pro své nápady získával až neuvěřitelně rychle přívržence, dokonce i z řad počátečních pochybovačů. Tajemné stádium příprav nové inscenace bylo pro Mirka typické a neopakovatelné.

Vildmanův osud byl spjat s divadlem — činohra a loutkové divadlo se v jeho životě v různých etapách prolínaly.

Na loutkářskou katedru AMU byl přijat v roce 1960 vlastně jako „stařešina" ročníku. Bylo mu 24 a měl za sebou i krátkou praxi v poříčské spořitelně. Na toto intermezzo později s vtipem sobě vlastním vzpomínal jako na jednu z nočních můr, které způsobily, že si uvědomil, co chce a co nikdy nechce v životě dělat. Na loutkářské katedře se v ročníku setkal s Jiřím Vyšohlídem, Zdeňkem Říhou a Marií Tůmovou — vlastně jádrem souboru, který pak spolu s ním vytvářel v DRAKU za rozumného a citlivého ředitelování Jana V. Dvořáka znamenité inscenace.

Pamětníci datují poválečný zlom v českém loutkovém divadle právě do doby, kdy v DRAKU spatřila pod Vildmanovým režijním vedením světlo světa Vladislavova „Pohádka z kufru" (1964). Vildman zde tentokrát objevil jevištní princip divadla na divadle (pro loutky), manipulaci a manipulování, vztah odkrytého vodiče a loutky — zkrátka klíč, který byl nadále určující i pro řadu jeho dalších prací. Spolu s Janem V. Dvořákem a Marií Tůmovou pak hledal v oblasti dramaturgie pro DRAKA tvář. Nalézal a nalezl ji v několika dramatizacích oblíbených dětských knížek (Mauglí 1966, Tři tlouštíci 1967, Žabák - hrdina 1968), které spoluvytvářely poetiku tohoto divadla, tak jak ji později převzal a rozvinul Josef Krofta.

Vildmanova slavná éra začala v DRAKU „Pohádkou z kufru" a končila v roce 1970 Renčovým „Krysařem" — sugestivním představením o lidské malosti i víře, a vynikající a dodnes obdivovanou výpravou geniálního řezbáře Františka Vítka.

Po úspěších v DRAKU a neméně úspěšném hostování v Klicperově divadle (s téměř skandálním „Snem noci svatojánské" a studiovém „Oidipovi") se Vildman na 8 let upsal hradecké činohře. Mladá parta herců (Štěpnička, Burianová, Hyhlík, Nešleha, Mlacovská-Nohýnková, Křiváček) ho tehdy přijala s nadšením. První inscenace v novém angažmá — „Cyrano z Bergeracu" byla nesporným úspěchem a v mnohém připravila půdu pro ofenzívu mladé party a Vildmanovu posléze slavnou „muzikálovou hradeckou éru." Vladimír Renčín tehdy pro Vildmana napsal text „Nejkrásnější války" a Vildman přizval ke spolupráci textařku Hanu Čihákovou, skladatele Jindřicha Brabce a choreografa Františka Pokorného, s nimiž pak spolupracoval ještě několikrát. Kromě původních muzikálových titulů („Cesta k životu", „Nikola Šuhaj") si však vzpomínám nejvíc na krásné představení Molnárovy „Balady od kolotoče". Vildman ji počeštil a posunul do kraje svého dětství, na libeňskou periferii, kterou znal a jejímž lidem rozuměl.

Hradecké působení patřilo k jeho šťastným létům. Měl tu zázemí, partu i letní útočiště na chalupě v Litoboři, kde pořádal pro přátele a známé „anenské slavnosti". V Hradci se mu dařilo, jeho neklidná duše však toužila po Praze. Koncem sedmdesátých let koketoval s několika pražskými divadly (Divadlo S. K. Neumanna, Divadlo Na Vinohradech, Hudební divadlo v Karlíně), závazná nabídka však přišla z Divadla Jiřího Wolkra. Vildman ji s nadšením přijal a zůstal této scéně věrný 15 let. Zopakoval si zde některé počiny z hradecké éry — ohlas však již nebyl tak příznivý jako při prvním uvedení. I v Divadle Jiřího Wolkra vytvářel Vildman kolem sebe pracovní team, snažil se o prosazování původní dramatiky (Koenigsmark, Kubátová), znovu začal studiovou práci (Shafferův Equus, Anouilhův Skřivánek). Lásku k hercům a k hereckému povolání vložil do poslední inscenace na této scéně — do Fischerova „Kapitána Fracasse". V té době už jako režisér úspěšně hostoval na ostravské loutkové scéně, která mu nabídla další životní šanci.

Do Ostravy se Mirek Vildman během života několikrát a vždycky rád vracel. Vytvořil zde před lety krásnou inscenaci „Krásky a zvířete", Švarcova „Draka", inscenoval zde vlastní text „Krakonošovy zahrady". S nabídkou řídit ostravský soubor (červenec 1990) se pro Vildmana vyskytla příležitost realizovat letité sny — vybudovat nový soubor, vytvořit repertoár pro divadlo, pro děti, ale také učit na ostravské konzervatoři, pořádat nultý ročník mezinárodního festivalu... Vildman ožil jako umělec i jako člověk. Zahrnoval a překvapoval nás novými nápady, zase hýřil humorem, znovu se začal živě zajímat o divadelní dění kolem sebe. Pečlivě připravoval come back ostravské scény mezi úspěšná česká loutková di-

vadla. Kromě toho nepřestal spolupracovat s agentážními skupinami, pro něž před časem vytvořil působivé inscenace, věnoval pozornost amatérským loutkářům. Litoval jen, že se nemůže účastnit další práce na Větvi alternativního a loutkového divadla AMU (posluchači mají ještě v paměti jeho slavnou inscenaci „Johanky z Arcu", která zazářila na Bialostockém festivalu vysokých loutkářských škol). Ostrava pohlcovala jeho zájmy, jeho osobnost, vkládal do ní své největší umělecké naděje... Nic z toho všeho už nestačil realizovat. Kdo měl možnost s ním pracovat nebo se s ním jen lidsky setkat pochopí, jak moc nám všem chybí.

Nina Malíková



PRVNÍ SETKÁNÍ S NLP

Když začátkem loňského léta obdrželi zájemci o dramatickou výchovu náborový leták připravený ARTAMOU, který zval na první praktický seminář NLP u nás, mohli si na něm přečíst o tom, co je na semináři čeká, např. toto: „Kde leží Československo na tvé osobní mapě?... Strategie očí při vyučování... Proč je nevýhodné, když se při počítání dívá Zuzana k zemi?... Dá se šermování rukama přeložit?... I Calvin by se dnes učil jinak... Mozek na hrnčířském kruhu..." Více napověděla informace o cílech NLP: NLP neboli neuro-lingvistické programování „je vědomé soustředění na dobrou komunikaci... pomáhá poznat a utvářet individuální myšlenkové procesy a ovlivňovat je... zvyšuje schopnost učit se... podporuje tvořivost,.. umožňuje učit se schopnostem jiných lidí..."

Bližší seznámení s NLP přinesl třicítce seminaristů z celé ČR seminář, který pod vedením švýcarské lektorky Hany Stanek (Češky, která po roce 1968 odešla na západ a vystudovala tam) pořádala ARTAMA v Praze 4.—6. října 1991: NLP „objevili" v 70. letech dva Američané — Richard Brandler a John Grinder. Brandler je matematik a odborník na počítače, Grinder lingvista. Oba pozorovali při práci známé terapeuty (Milana Ericksona, Virginii Satirovou a Fritze Perlse) a pokusili se pojmenovat ty aspekty, které podmiňují úspěšnost jejich práce. Z nich pak sestavili model, kterému dali jméno „NLP". Od těch dob se prostředky a techniky NLP používají nejen v USA, ale i v západní Evropě v managementu, reklamě, politice, právnické praxi, při terapii a v medicině vůbec, ve sportu, a především — což je důvod, proč byl seminář uspořádán u nás — ve vzdělávání.

O tom, co si ze semináře odnesli jeho účastníci, výmluvně píše jedna ze seminaristek, Hana Kasíková, pedagog filozofické fakulty UK: „Seminář byl jen nakouknutím do kuchyně, nebo přesněji do předsíně NLP. Pokud se však tvrdí, že člověk využívá jen nepatrné procento toho, co v něm skutečně je, jsem přesvědčena, že s NLP mu nějaká ta procenta naskočí.

Hana Stanek nám rozdala pracovní podklady, kde je psáno, že NLP můžeme použít pro sebe, pro rozvíjení vztahů k druhým i jinde (v terapii, ve škole atd.). Použila jsem je pro sebe, ve vztahu k druhým a — nejsouc terapeut, manažer, právník, umělec... použila jsem je ve škole. Přesvědčení, že NLP pro mě může znamenat Novou Lávku k Produktivitě, které jsem získala na semináři, se tímto použitím samozřejmě utvrdilo.

Několik let si lámeme hlavu s tím, jak vymodelovat pedagogické vzdělávání v přípravě učitele, aby nebylo něčím mimo to, čím žije jeho adresát nyní a zde. Aby učení o škole, žácích, učiteli, které v sobě tento adresát shromažďuje pro budoucnost, pro praxi, se přirozeně propojilo s tím, co chce a potřebuje právě teď. Přístupy, které přináší NLP, ale i dramatická výchova důrazem na sebepoznání, sebevyjádření, komunikace, rozvíjení flexibility a tvořivosti vůbec, hledaný model přípravy učitele i profesionálního pedagoga přibližuje ne na dosah ruky, ale na dosah rukou dvou."

Jaroslav Provazník

* * *

Tvořivá hra a komunikace podruhé

Když Sdružení pro tvořivou dramatiku připravovalo na říjen 1990 poprvé týdenní seminář dramatické výchovy pro pedagogy pedagogických a filozofických fakult z celé ČR, i ti nejostřílenější lektoři a odborníci tvořivé dramatiky pociťovali jisté rozpaky: Není to příliš velké sousto na obor, který se dosud především rozvíjel v podobě dětského divadla a mimo školu? S jakým přijetím se setká u těch, kteří na vysokoškolské půdě připravují budoucí učitele? Obavy se rozplynuly po prvním dnu semináře, který se tehdy konal začátkem října 1990 v Prachaticích. A nejlepším dokladem pro to, že nešlo o zdvořilostní fráze s hranou vlídností, byla vehemence, s jakou se účastníci prvního semináře okamžitě dožadovali jeho pokračování.

Proto Sdružení připravilo pod stejným názvem — Tvořivá hra a komunikace — „druhý běh", tentokrát ve Svitavách a s dalšími lektory, jimiž se dramatická výchova může právem chlubit, protože patří skutečně ke špičce. Byli jimi vedle Milady Mašatové a Šárky Štembergové (známé pro tyto seminaristy už z předchozího roku) Jana Vobrubová a Mirek Slavík.

Seminář probíhal od 16. do 20. září a byl zaměřen na dva okruhy problémů: 1. osobnostní a sociální rozvoj učitele neboli rozvíjení těchto schopností a získávání těch dovedností, bez nichž se tvořivý pedagog nemůže obejít a 2. metodika práce s dětmi se zaměřením na citový rozvoj a na hledání místa a role ve skupině, v kolektivu.

O tom, že iniciativa odborníků na dramatickou výchovu sdružených v STD a spolupracujících s ARTAMOU padá na úrodnou půdu i na fakultách, svědčí např. sada materiálů otištěných v dvojčísle 2—3 II. ročníku čtvrtletníku Tvořivá dramatika. Vyplývá z nich, že velmi seriózně „rozjíždějí" studium dramatické výchovy na filozofické fakultě MU v Brně (šestisemestrální specializační studium, jehož učební plán je v Tvořivé dramatice publikován), že velmi dobré zkušenosti získávají na PF v Ostravě díky tomu, že dramatickou výchovu (pod názvem pedagogická komunikace) tu učí odborníci na slovo vzatí, byť „papírově", úředně neaprobovaní — Eva Polzerová a Hana Dluhošová, že tvořivá dramatika začíná pronikat do PF v Olomouci, do PF v Plzni a že jejích prvků a principů začínají využívat i odborní asistenti katedry pedagogiky na filozofické fakultě v Praze. Velice nadějně zapouští dramatika kořeny i na PF UK v Praze. Poté, co ve školním roce 1990/91 absolvovala necelá dvacítka studentů různých ročníků Dílnu tvořivé dramatiky (dvousemestrální kurs tvořivé dramatiky), připravenou pražskou sekcí STD a ARTAMOU, zahájilo všech 60 studentů letošního prvního ročníku (1. stupeň ZŠ) čtyřdenními cvičeními dramatické výchovy, na která navazuje prakticky předmět Osobnostní a sociální výchovy — přednášený po celé dva semestry prvního ročníku.

Připravit a zorganizovat seminář (podepsáno je pod ním Sdružení pro tvořivou dramatiku a na přípravě se částečně podílela i ARTAMA) je věc jedna. Neméně důležité je najít pro něj vhodné a vlídné podmínky. Ty našla dílna jednak ve svitavské ZŠ v Lánech, ale také v pochopení a velmi seriózním přístupu Nadace Josefa Plívy. Tato u nás zatím dosti ojedinělá instituce, na kterou mohou být Svitavy hrdé, poskytla dílně nejen finanční příspěvek, bez něhož by kursovné vyskočilo do dosti nepříjemných výšek, ale hlavně projevila zájem o podporu dalších vzdělávacích a jiných projektů, jejichž cílem je humanizace našeho školství. Myslím, že leckterá jiná města mohou Svitavám Nadaci J. Plívy jen závidět.

Jaroslav Provazník

ANKETA '91

Vlastimil Ondráček, SČDO:

Odpovědi na obě otázky jsem odkládal. Jednak z časových důvodů a jednak jsem chtěl po absolvování divadelní žatvy 61. Jiráskova Hronova nasáknout i atmosférou ministerstvem kultury stále opomíjené přehlídky vesnických divadelních souborů ve Vysokém nad Jizerou.

Odpověď na první otázku by mohla být stručná. Situace amatérského divadla na sklonku roku 1991 je katastrofická. To by ale byl pohled velmi povrchní, vyvolaný zánikem řady souborů, bohužel i kvalitních, odchodem řady obětavých ochotníků do sféry politické, či do sféry podnikatelské. A tady musím logicky dojít k závěru kladného přínosu ochotnického divadla i v době vlády totality. Oblast ochotnického divadla při stálém boji o svou existenci a o svou tvář poskytovala skrytě živnou půdu pro utváření a růst těchto schopných jedinců. Úbytek ochotníků v souborech je v roce 1991 poznamenán i existenčními starostmi. Přes veškerou lásku k divadlu přece se nutně dostává do popředí otázka zajištění rodiny. Svůj nemalý podíl na krizové situaci má i rozpad zřizovatelské sítě. I když stávající legislativa dává prostor pro vlastní život souborů bez zřizovatele, jako spolků na vlastních nohou, zpravidla tomu brání ekonomická bariéra. Většina souborů se naučí žít bez přímé finanční dotace, ale není a pravděpodobně ještě delší čas nebude schopna konkurovat široké škále podnikatelské činnosti a platit horentní sumy za pronájmy, otop a elektrickou energii, prostor potřebných pro jejich činnost. Spolu se svými přáteli v předsednictvu SČDO jsme dospěli k názoru, že v závěru roku 1991 to bude asi 50 % úmrtnosti divadelních souborů. Pochopitelně, že situace bude v každé oblasti jiná, rozhodně krizovější v místech velké nezaměstnanosti.

Přirozenou cestou se dostávám k odpovědi na druhou anketní otázku. Předně si musí ochotníci pomoci sami. V současné době a zvláště do budoucnosti se mi tato nutnost jeví jako základ všeho dalšího. Nemůžeme očekávat, že nám někdo poklepe na rameno a zeptá se: „Tak co potřebujete, ochotníci?". Nastává čas, kdy musíme maximum udělat v souborech, v zájmových divadelních organizacích a sdruženích a pak jít s jasnými plány a cíli zaklepat na správné dveře a říci: „Vážení, jsme tady, děláme a chceme dělat toto a toto a od vás potřebujeme toto a toto!". Že se ne vždy setkáte s pochopením je nabíledni. To je docela obyčejný zákon přírody, dělat vše pro to, abych byl. Vím to z praxe. Byl jsem u několika podobných jednání, konkrétně s ministrem kultury České republiky. V prvním případě se jednalo o podporu projektu regionálních divadelních přehlídek a odnesli jsme si slib podpory jeho realizace prostřednictvím státní správy — okresních úřadů. Ve druhém případě nám ministr slíbil zpracovat a vydat dokument, který by otevřel prostor samosprávám obcí a měst, okresním úřadům v oblasti místní kultury, jako náhradu za rušený zákon č. 52/1959 Sb. o osvětové činnosti. Jsem si vědom toho, že to bylo zaklepání na dveře na vrcholu ledovce a že za ostatními dveřmi nebudou jednání procházkou růžovým sadem. Tam půjde o konkrétní jednání s funkcionáři zavalenými širokou škálou organizačních, ekonomických a politických problémů.

Vážení přátelé, Vy, kteří jste měli tu odvahu dočíst mé řádky až do těchto míst, prosím Vás, buďte těmi, kteří sjednotí ochotníky — byť i pod různými prapory: SČDO, ADA, východočeské sdružení apod. — k jednomu cíli: pomoci ochotnickému divadlu jako celku. Připomeňme si Svatoplukovy pruty ne jako legendu a krasořečnění, ale jako tvrdou realitu dnešního života.

Václav Kotva, herec:

1) Myslím, že nejsem daleko od pravdy, když vyslovím slova: zmatek, nejistota a obavy do budoucnosti jak existenční, tak i co do možností dalšího tvůrčího rozvoje jednotlivých divadelních souborů i celého komplexu lidové tvořivosti. To souvisí především s finanční podporou státu, kterou dříve věnoval celé síti kulturních institucí, jež měly ve své odbornosti péči o oblast lidové tvořivosti — a tedy i o amatérské divadlo. Samozřejmě, že podmínkou té péče bylo upevňování vládnoucí ideologie socialistického státu — a KSČ. Dnes jsme v jiné politické situaci. Chceme žít v svobodném demokratickém státě zbaveném demagogie jedné strany. Ekonomická proměna přináší i těžkosti. Ale ty jsou proto, abychom je přemáhali.

2) Druhá otázka úzce souvisí s nutností pohledu do minulosti našeho ochotnického hnutí. My starší dobře víme, že si každý divadelní soubor dříve byl vědom toho, že ekonomicky obstojí jenom tehdy, když prokáže své kvality a svou aktivitu. Kromě toho to také souviselo s pevnou organizací souboru, s odpovědností, pílí a podnikavostí jeho členů.

Sám dobře z praxe vím, že soubor, v němž pracuji už přes padesát let (Radnice u Rokycan), pracoval sice i v letech osmdesátých nepřetržitě, ale jen z jakési náhodné setrvačnosti. Jednotlivé složky zvoleného výboru souboru nefungovaly. Jednatel příliš nejednal, zápisy z náhodných porad nikdo nezaznamenával, nebyl zvolen knihovník, matrikář (kroniku a archív jsem vedl dobrovolně sám), samozřejmě ani pokladník, protože za finanční stránku — tedy hospodaření souboru — odpovídal vedoucí Městského kulturního střediska, jak je tomu dodnes. V podstatě tedy nikdo nikomu neskládal účty z práce, kterou soubor společnosti odváděl. Naštěstí radnické divadlo bylo a je dodnes známé svou poctivou a odpovědnou prací v úctě k stočtyřicetileté tradici souboru. Ale současná ekonomická situace si rozhodně nejen v Radnicích, ale i v ostatních souborech vyžádá, aby jednotliví funkcionáři plnili své povinnosti na víc než sto procent. Jinak soubor samostatně neobstojí. Bude zapotřebí hledat nové sponzory a vyvíjet patřičný tlak na představitele obcí, aby ve svém rozpočtu pamatovali na dotaci souboru. A pokud zůstanou soubory pod MKS, bude třeba pevně stát na požadavku, aby určitá částka z příspěvku města na tuto instituci byla k dispozici na náklady inscenace, kterou soubor připravuje. Kromě toho by divadelní soubory měly mít prostřednictvím svých zástupců právo dávat připomínky k tomu, zda mají nadále na okresech nebo krajích působit bývalá OKS a KKS, ať už se budou jmenovat jakkoli (Střediska kulturních služeb či jinak). A zde by se mělo přihlížet k obsazení míst těchto jistě potřebných institucí. Všichni dobře víme, kolik užitečné práce vykonalo pro amatéry KKS v Hradci Králové nebo OKS v Blansku či Písku. A jak opačně tomu bylo na jiných místech! Mělo by dojít i k daleko většímu sdružování a poznávání souborů v jednotlivých regionech, ke vzájemné výměně představení a tak i k oživení zájmu diváků a tím i k zespolečenštění života jednotlivých obcí proti dosavadnímu osamocení člověka.

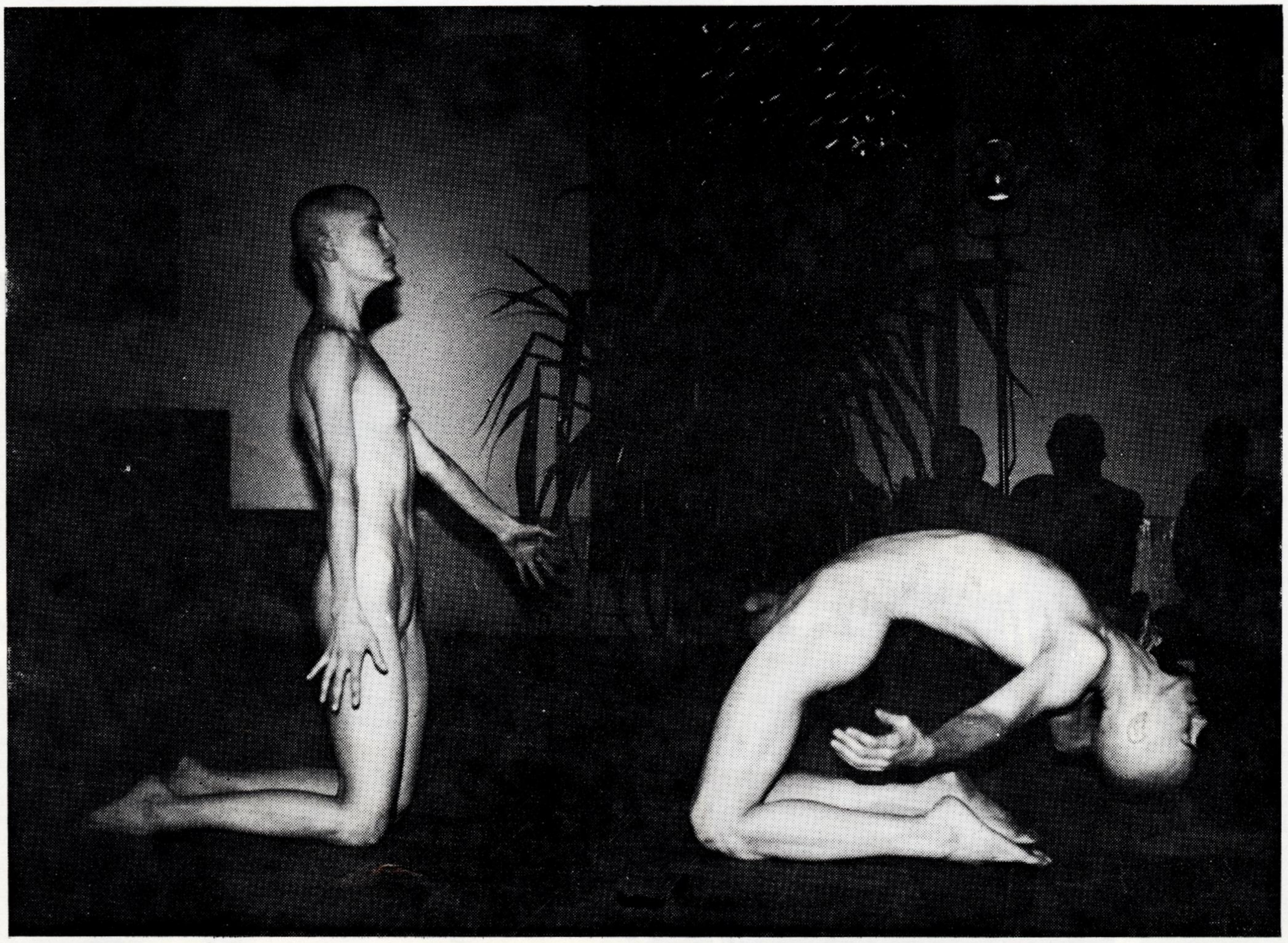
Pavel Štoll, fotograf:

Já psát neumím, já vám to řeknu spatra a vy si z toho něco vyberte. Vezmu obě otázky najednou a začnu od té druhé: co pokládám za nejdůležitější. Aby se ti, kdo divadlo dělají, chovali jako dřív, jako kdykoli předtím. Jestli něco dělali bez nároků na honorář, s odřenýma ušima, ale rádi, tak ať to dělají dál a nevymlouvají se na zhoršené ekonomické podmínky. Samozřejmě, že dneska jde o peníze, ale nesmí se z toho stát hráz, o kterou se rozbije nadšení a chuť dělat divadlo. Nenechat se otrávit finančními problémy — divadlo se dá dělat i na půdě nebo v bytě, a když bude dobré, tak za ním lidi přijdou. Zkrátka nechovat se tržně za každou cenu tam, kde se tak lidi nechovali nikdy předtím. Ostatně pocit bídy nás vždycky spíš spojoval, ne likvidoval. Ať neblbnou a chovají se normálně... A ještě něco: ať hrajou to, na co stačí a čemu ti, pro něž hrajou, porozumějí, ne za každou cenu to, co je v módě. Odstranily se překážky těch nejrůznějších kulturtrégrů Traplů a Oktábců, kteří jim do toho mluvili, takže si mohou dělat, co se jim líbí — třeba si sjednat i spolupráci s nedalekým Rakouskem nebo Německem, ale nabídnout jim musí kvalitní divadlo, které má český charakter a je zajímavé. Uvažovat o tom, pro koho hrajou. Až tohle pochopí, až zjistí, že jsou svobodní a tím zodpovědní sami za sebe, až budou hrát Maryšu a ne za každou cenu Havla nebo Kohouta, pak to bude mít smysl. A taky ať nedělají za každou cenu do politiky — dělat dobře to, co umím, to je pro mě ta nejlepší politika.



Esther Amy Fisher na snímku J. Kůdy

Osseus Labyrint na snímku J. Kůdy (k článku Festival pro otrlé V. Hulce)



ISSN 0002-6786

A. Jirásek: Lucerna v provedení DS Boleradice, foto: P. Štoll

