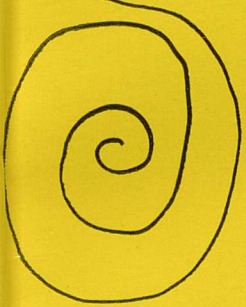


AMATÉRSKÁ 2/89 CENA



Abychom
nezaspali
dobu

Modelová
hra

CENA 4 Kčs

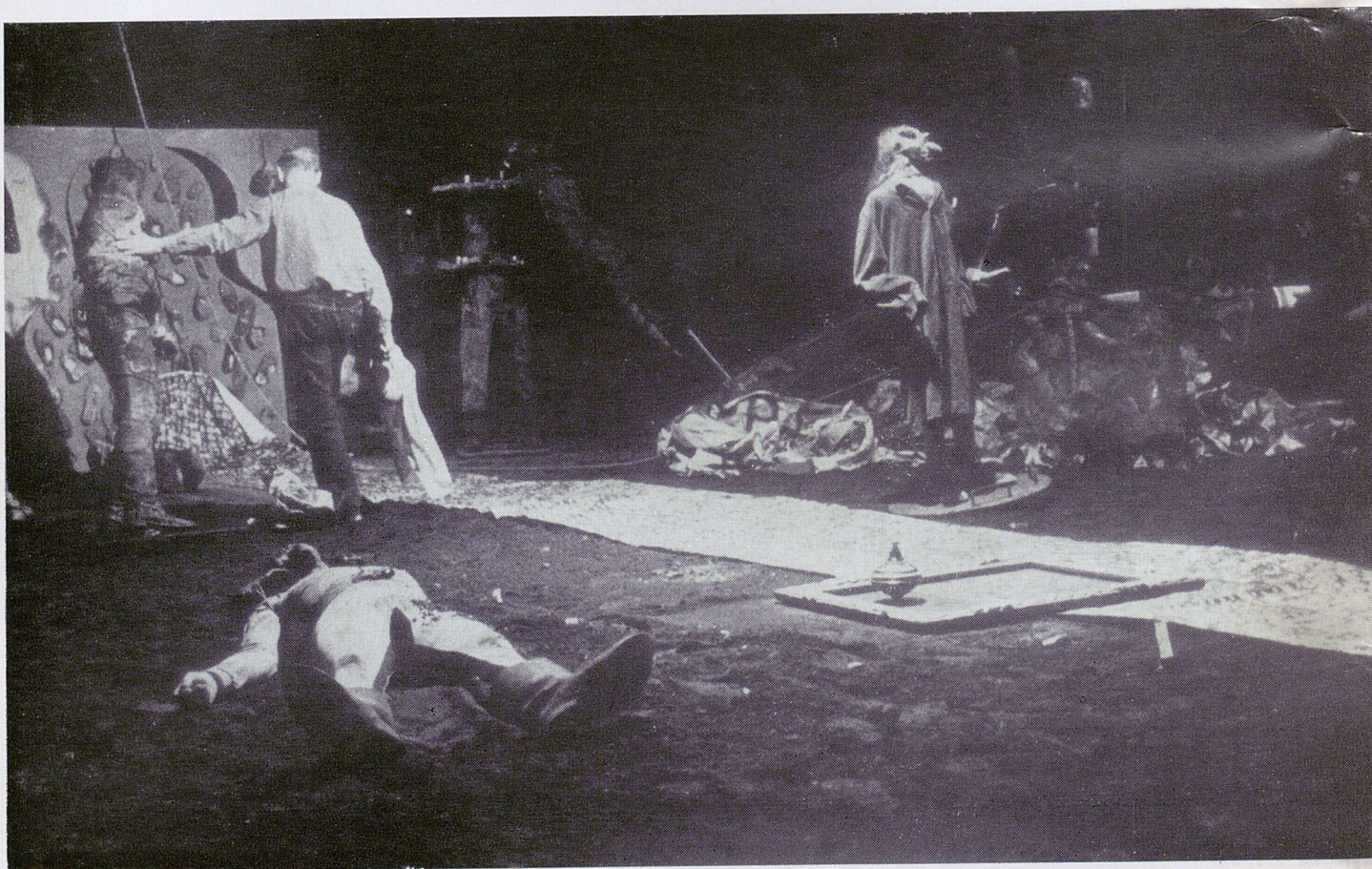




Obrazy zkázy

Fotografie VIKTORA KRONBAUERA z představení Replika polského režiséra Józefa Szajny přibližují sugestiv-

ní výtvarné divadlo, hrozivou apokalyptickou vizi zániku lidské civilizace (volně k článku na str. 14).



Československé středisko AITA/IATA zasedalo

Mezinárodní nevládní organizace amatérského divadla při UNESCO AITA/IATA sdružuje národní střediska, nevládní organizace (např. festivalové výbory), amatérské soubory i jednotlivce z celého světa. Regionální sekce (středoevropská, románská, severoevropská, africká, severoamerická, asijská) své náměty a návrhy předkládají výkonnému výboru, v jehož čele v současné době stojí dr. Alfred Meschnig z Rakouska. Na funkci prezidenta se připravuje Hugh Lowegrowe z Velké Británie.

AITA/IATA plní dvojí funkci. Sdružuje amatérské divadelníky, pečuje o jejich další vzdělávání, umožňuje jim výměnu zkušeností a tvůrčích výsledků práce. Velký význam mají zvláště v poslední době se rozvíjející mezinárodní tvůrčí dílny pro děti a mladé neprofesionální divadelníky. Dílny dětského divadla mají za sebou už čtyři ročníky (poslední se konal v roce 1988 ve Vídni), dílna mládežnického divadla se uskutečnila v roce 1987 v anglickém Stradfordu a druhý ročník připravuje mezinárodní pracovní skupina na červenec 1989 do Bonnu. O festivalech pod praporem AITA/IATA referovala Amatérská scéna již několikrát. (Utrecht, Kazincbarcika, Grodno ad.). Významnou funkcí AITA je však také příspěvek prostřednictvím amatérského divadla k porozumění mezi národy různého společenského zřízení.

V současné době je gestorem čs. střediska ministerstvo kultury SSR a Osvetový ústav v Bratislavě. Organizační a jednací řád střediska předpokládá dvakrát ročně jednání pléna a průběžnou činnost výboru. V plénu by měli pracovat zástupci obou odborných ústavů (Osvetového ústavu a UKVC), zájmových organizací (SCDO a ZDOS), DILIA a LITA, redakce Javiska a Amatérské scény, ústřední poradní sbory obou ústavů a případně také zástupci divadelních ústavů (Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie a Divadelní ústav). Předpokládáný počet členů by neměl přesáhnout dvacet sedm. Středisko bude zabezpečovat tyto úkoly:

- příprava odborných podkladů pro zahraničí
- přenos odborných zkušeností do praxe
- rešerše ze zahraničního tisku
- koordinace vysílání amatérských divadelníků do zahraničí
- příprava a realizace mezinárodních akcí v Československu
- návrhy na řešení zásadních otázek týkajících se mezinárodních styků v této oblasti
- koordinace přijímání a vysílání delegátů
- příprava souborů na zahraniční reprezentaci
- koordinace profesionální a neprofesionální scény.

Na zasedání střediska, které se uskutečnilo ve dnech 18.-19. listopadu 1988 v Brně, byly projednány zásady činnosti střediska. Česká i slovenská strana vzájemně zastoupení v plénu, které se seje v roce 1989 v novém složení. Byl projednán plán československých aktivit pro rok 1989. V rámci Národní přehlídky dětského divadla v Kaplici se uskuteční jednání středoevropské sekce AITA/IATA. Jako téma zasedání byla zvolena dramatická výchova a její význam pro formování osobnosti dítěte. Na světovém festivalu amatérského divadla (Monaco, září 1989) bude Československo zastupovat mládežnická skupina pantomimy neslyšících z Brna s inscenací Řikadla, která úspěšně prošla domácími i zahraničními scénami.

V Brně byl také zvolen výbor československého střediska. Bude pracovat ve složení Alena Štefková (vedoucí divadelního odd. OU), předsedkyně; Lenka Lážňovská (vedoucí divadelního odd. UKVC), místopředsedkyně; ing. Juraj Heger (tajemník). Členy jsou ing. Helena Matoušková (vedoucí OMS UKVC a čs. volený delegát AITA), Gabriela Zajacová, Jaroslava Čajková (OU) a dr. Vítězslava Šrámková (UKVC). Výbor i plénum budou v tomto složení pracovat čtyři roky, což je obvyklé období (všechny orgány AITA jsou podle stanov voleny na čtyři roky).

LENKA LÁŽŇOVSKÁ

* * *

V rámci XX. národní přehlídky vesnických a zemědělských divadelních souborů ve Vysokém nad Jizerou, která se letos bude konat pod názvem Krakonošův divadelní podzim, bude přípravný výbor přehlídky pořádat výstavu s pracovním názvem

AMATÉRŠTÍ DIVADELNÍCI MALUJÍ

Přihlásit je možné výtvarné práce dvoj- i trojrozměrné (s výjimkou prací scénografických, návrhů kostýmů apod.), jejichž autorem je amatérský divadelník (neprofesionál i v oboru výtvarného umění). Z přihlášených prací bude proveden výběr, výstava bude umístěna v prostorách vysokého muzea.

Přihlášky, které jsou od 1. února 1989 k dispozici u metodiků pro amatérské divadlo na krajských kulturních střediscích, je nutné do 31. března 1989 zaslat na adresu Vlastivědné muzeum, 512 11 Vysoké nad Jizerou, kde můžete získat i další informace.

Obsah

2 ZKUŠENOSTI, KTERÉ NAS MOHOU INSPIROVAT

(Porada zástupců národních středisek AITA socialistických zemí ve Svitavách 1988)

V. Šrámková

3 LITEVSKÁ ŘEKA NADĚJE

(Lidové divadlo z Klajpedy na svitavské přehlídce)

S. Weigová

4 OD LITERATURY KE SCÉNÁŘI

(Jak se zdařila stavba babylónské věže ve Sloupnu roku 1988)

V. Zajíc

5 ABYCHOM NEZASPALI DOBU!

(Ohlédnutí za přehlídkou inscenací pro děti v Rakovníku)

M. Strotzer

6 DNY UNIVERZITNÍCH DIVADEL

(VI. ročník DUD v Bratislavě)

A. Grusková

7 PLZEŇSKÁ AKTOVKA

8 BESIDKA S TOMÁŠEM VORLEM

(O novém barrandovském filmu Pražská pětka a nejen o něm)

P. Slabý

10 DVEŘE DOKORÁN

(Je to jenom hra)

E. Machková
S. Macková

13 PRŮHLEDY

(Pohronovské střípky IV)

J. Císař

14 KUDY CHODÍ KATARZE

(Rozjímání zdánlivě nevážné)

S. Pernica

16 KAREL ŠIKTANC – BÁSNÍK Z ČECH

18 DOBRODRUŽSTVÍ TVOŘENÍ

(Zobrazení a výpověď)

I. Markvart

J. Vostrý

20 MODELOVÁ HRA

(Inspirativní akce Kulturního domu ve Stodůlkách)

L. Richter

22 KAPITOLY O KOMEDIÍ

(Komedie zápletková, intriková)

Z. Hořínek

23 DIVADLO LVA DODINA

AUSTRALŠTÍ HOSTÉ

JEPPE Z JYVASKYLÄ

A. Morávková

M. Cikánek

24 DILIA

VÝBĚR PRO VÁS

(S. Šaltjanis, L. Razumovská)

K. Fejlková

PARAGRAFY NA SCÉNE

T. Pavlíková

AMATÉRSKÁ 2/89 CENA

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu

ROČNÍK 26 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 35)

Vydává ministerstvo kultury ČSR v Nakladatelství

a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Háčkova 1

Vedoucí redaktor TOMÁŠ CACH

Redaktor IVO MARKVART

Grafická úprava OTILIE STRNADOVÁ

ADRESA REDAKCE: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23,

telefon 781 48 23

Tiskne Tisk, knižní výroba, n. p. Brno, závod 5, provoz 53, Komenšského náměstí 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS-ÚED Praha, záv. 01 – AOT, Kačkova 19, 160 00 Praha 6, PNS-ÚED Praha, záv. 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno, PNS-ÚED Praha, záv. 03, Gottwaldova 206, 709 90 Ostrava 9, Objeďnávky do zahraničí vyřizuje PNS – ústřední expedice a dovoz tisku Praha, záv. 01, administrace vývozu tisku, Kovpakova 26, 160 00 Praha 6. Návštěvní dny: středa 7.00–15.00 hod. – pátek 7.00–13.00 hod. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs, roční předplatné 48 Kčs.

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací

Toto číslo bylo odevzdáno do tisku 4. 1. 1989

© PANORAMA, Praha 1989

46 027

Zkušenosti, které nás mohou inspirovat

Samostatnou součástí svitavské národní přehlídky ruských a sovětských divadelních her 1988 byla porada zástupců národních středisek AITA socialistických zemí. Jejím cílem bylo aktivizovat vzájemnou spolupráci, informovat se o situaci amatérského divadla v jednotlivých státech, o možnostech výchovy a vzdělávání amatérských divadelníků i o konkrétní nabídce festivalů a seminářů s mezinárodní účastí v roce 1989 a 1990.

Bulharsko zastupoval šéfredaktor časopisu Teatrlna estrada, hovořil proto především o nedostatku kvalitní dramaturgie pro mládežnické soubory malých forem. S naší situací souzní konstatování, že malou přesvědčivost a životnost těchto kolektivů nepůsobuje nedostatek invence, ale nepoučenost o základních zákonitostech divadla.

Mladé divadlo v Německé demokratické republice v současné době charakterizuje snaha jít za divákem. Roste počet skupin pouličního divadla, letos mu byla dokonce věnována samostatná dílna. Další soubory záměrně tvoří mobilní inscenace realizovatelné v nejrůznějším prostředí. Odlišný je systém vzdělávacích akcí, které jsou v NDR pořádány většinou jednotlivými regiony, krajskými kulturními středisky, ale pro zájemce z celé republiky. Ústřední ústav pomáhá dílny a semináře tematicky koordinovat a lektorsky zabezpečit.

Polští delegáti zdůrazňovali význam uměleckého přednesu jako počátku cesty k divadlu. Snaží se o jeho rozvíjení nejrůznějšími směry – od klasického přednesu přes zpívanou poezii až k poezii tančené a k přednesu s využitím rekvizit a různých divadelních technik, který přechází v divadlo jednoho herce. Velký rozkvět zažívá lidové folklórní divadlo, které vychází z tradičních obřadů a rozšířilo se v poslední době jako výraz lidových kořenů mravnosti. Vznikají tu velice působivé autentické inscenace, ovšem budoucnost této tvorby je nejasná, protože prozatím vychází většinou ze vzpomínek a práce starých pamětníků a kronikářů. Z iniciativy Towarzystwa kultury teatralnej, svazu, který sdružuje jak amatérské, tak profesionální divadelníky, bylo na varšavské univerzitě před dvěma lety speciálně pro vedoucí a režiséry amatérských souborů otevřeno studium divadelní vědy a při katedře polonistiky postgraduál kultury živého slova. Tady je co závidět.

Přestavba se v Maďarsku realizuje s ekonomickými obtížemi, které mají negativní dopad na dotování kultury, takže divadelní soubory místní úrovně často nemají základní podmínky pro práci. Přesto amatérské divadlo zaznamenává některé úspěchy. Například do práce dětských kolektivů se s pomocí československých odborníků podařilo prosadit principy dramatické výchovy, které přinášejí velice pozitivní výsledky. I když se Maďaři učili dramatické výchově u nás, byly jejich školské úřady pružnější: uvědomily si její význam nejen pro estetickou, ale i etickou a sociální výchovu dětí a v současnosti je dramatická výchova zaváděna do výuky základních škol. Zcela opačná než

u nás je situace divadla na středních školách. Vznikla tu řada aktivních souborů, které ve srovnání s minulostí nevedou profesori, režiséry jsou sami žáci a jejich tvorba má velký ohlas.

Jedním z členů sovětské delegace byl vedoucí divadelního oddělení Vsesvazového vědecko metodického ústředí lidové tvorivosti MICHAEL KLAVDĚJEV. Položili jsme mu několik otázek.

• Se zájmem sledujeme vývoj experimentálních divadelních studií, která přecházejí na samofinancování a na chozrasčot. Jaké jsou nejčerstvější zkušenosti s tím spojené?

Myšlenky demokratizace společenského života nacházejí odraz především v repertoáru a rozrůzněnějších metodách práce amatérských divadel a v nových organizačních formách, k nimž patří samofinancování a chozrasčot. Je to hnutí, které přineslo mnoho pozitivního občanský i divadelně, ale nemůže být jedinou ani hlavní formou amatérského divadla. Bylo by chybou se domnívat, že stát nemusí dotovat kulturu a zvláště zájmovou uměleckou činnost, není tomu tak ani v neekonomičtěji myslících moderních společnostech. A přece u nás vznikají krátkozraké úvahy o tom, zda by na chozrasčot nemohly přejít všechny soubory, ale to mohou jen špičková studia v kulturních centrech a zatím nevíme na jak dlouho, protože některá se ani nechtějí profesionalizovat.

• Víme poměrně hodně o významných inscenacích i dílech neúspěšných studiových divadel. Kolik jich teď je a jak se jim žije?

Jenom v Moskvě je teď 30 divadelních studií, která pracují na základě různých podob chozrasčotu. Žijí nadšeně a tvrdě, divadlu jejich členové doslova obětují život, mnozí v něm dělají od rána do noci – od shánění a adaptace prostor přes šití kostýmů a úklid až po uměleckou tvorbu. V současné době je důležité zajistit jejich vzájemnou informovanost, výměnu představení a jejich nabídku klubům. Proto v roce 1987 vznikla Moskevská agentura amatérských divadel. Nové formy existence divadelních studií ovšem potřebují i změnu myšlení řídicího aparátu, což je velmi pomalé a těžké. Například studia čekají na vydání vzorové směrnice, která stanoví právní základ jejich existence. Její návrh je dávno zpracován, ale studia stále pracují bezprávně, protože směrnice je dlouhodobě ve stadiu schvalování zainteresovanými institucemi.

Jednání byly přítomny delegace všech evropských socialistických zemí, které jsou členy AITA – tj. NDR, Bulharska, Polska, Maďarska, Sovětského svazu a Československa.

Nelze podrobně informovat o obsahu tří denního jednání, proto z vystoupení jednotlivých delegací vybírám informace, které mohou být podnětné pro české amatérské divadlo.

• Co považujete za největší problém současného sovětského amatérského divadla?

Především přípravu režisérů. Víte, že u nás je vychovávají instituty kultury a kulturně osvětové školy. Problémy tvůrčí práce režiséra jsou velice složité a v podmínkách, kdy byla podezřelá každá iniciativa, která je předpokladem tvůrčí aktivity, došlo k tomu, že se směle umělecké záměry teoreticky nevyžadovaly a v praxi se uměle umrtvovaly, takže se nezbytné režisérské kvality nejen nevychovaly, ale zaměňovaly se s kvalitami vulgárně ilustrativními a dekorativními. Následky jsou katastrofální. Týká se to i herců a dokonce, což je nejhorší, i diváků. Špatné divadlo je vychovalo k špatnému vkusu a k pocitu, že jim nemá co dát.

• Jaké vidíte východisko?

Nejít jako v minulosti za každou cenu cestou zvyšování počtu souborů, které nemají proč a pro koho hrát. Soustředit se na zkvalitňování práce kolektivů, kterým o něco jde. Vypracovat systém zvyšování kvalifikace režisérů a především vypracovat systém na sebe navazujících přehlídek a festivalů ve všech regionech, jak to máte u vás. Umožní to výrazněji rozlišit úroveň souborů, a tím i cílevědoměji přispívat k jejich uměleckému růstu.

• V Moskvě pracují kluby diváků amatérského divadla. To se nám zdá skoro neuskutečné. Čemu slouží?

Odpovím ze široka: Nejdůležitější moment, který kromě prostředků metodické péče má vliv na zvyšování kvality amatérského divadla, je naprostá svoboda tematického, ideového a uměleckého výběru her, materiálu. Umělec může být umělcem, jen když se nepřizpůsobuje, ale má možnost sebevyjádření. Ukolem metodických zařízení je vytvořit podmínky pro demokratickou společenskou kritiku inscenací. Tematickou svobodou, kterou dáváme kolektivům, zvyšujeme nároky na jejich tvorbu. Roli společenské kritiky mohou plnit právě divácké kluby. V Moskvě jich několik vzniklo spontánně při vysokoškolských klubech. Po představení jejich členové diskutují s tvůrci, vzniká tribuna názorů, jejichž třibení pomáhají odborníci. Sjednocuje je pocit společenství lidí obdobných zájmů, proto věřím, že mohou velkou roli sehrát i v našich městech. Považuji to za demokratickou formu ideologického vlivu na umělecký proces.

VITEZSLAVA ŠRÁMKOVÁ

Na svitavskou přehlídku ruských a sovětských divadelních her přijeli mladí členové litevského Lidového divadla z Klajpedy a přivezli svou Řeku naděje — vlasteneckou poému o silném, slavném, ale i nemilosrdném litevském hrdinovi Nėmunasovi. Představení, které je koncertem veršů Mykolase Karčauskase, výrazového pohybu, hudby a barevných světél, vypovídá jak v první části nazvané Slovo a tělo, tak v druhé části Tělo a slovo o věčné naději, ale i těžkém utrpení a bratrovražedných bojích v historii litevského národa. Ze scény, kde Žena-Čas otáčí neúprosně svým kolem dějin, k nám promlouvají ženy a muži — Naděje budouc-

nosti — slovy a písněmi v litevštině, v jazyce našemu publiku sice nesrozumitelném, a přece tolik lidsky pochopitelném díky hluboce procítěným a přesvědčivým hereckým výkonům.

„Právo a povinnost — písně o naší cestě — konec století — přemýšlej o sobě — kam utíkáte, Litevci?“ ptá se a varuje básník Karčauskas v podání mladého talentovaného souboru, který s Řekou naděje zvítězil jak v národní soutěži divadel poezie v roce 1985, tak na II. všesvazovém festivalu lidové tvořivosti v roce 1987. Velkou zásluhu na těchto úspěších má režisér Alvydas Vizgirda. Do Československa jel s radostí i s určitými obavami, zda se

mu dostatečně podaří přiblížit našim divákům tento typ poetického divadla a jeho obsah.

„To, co jste viděli, je typická tvář našeho divadla,“ řekl nám velice mladě vyhlížející Alvydas při přátelském posezení v příjemném prostředí společenského klubu ve svitavské Slávii. „Nejraději volíme takové inscenace, kde se jedná o vážné všelidské problémy, které nám umožňují hovořit pomocí metafor a jít opravdu do hloubky. Nemám sice nic proti hrám ze všedního života, ale ty opravdu obyčejné konverzační hry tohoto typu nehrajeme. V letošní sezóně jsme měli například na repertoáru kromě Erdmanovy komedie

Litevská Řeka naděje



Sebevrah, Koncertu pro 19 rukou z děl litevských satiriků, A. Elkenea a J. Grota Dopisů daleké hvězdě, A. Vizgirdy Donutit k hovoru Mankurta a T. Capota Historie stromu i hru Equis P. Shaffera, která má svá výrazná poetická místa dávající možnost metaforickému vyjádření rozhovoru.“

Klajpedské Lidové divadlo, které vzniklo v roce 1984, má ve svém kolektivu mládež od 18 do 30 let — studenty konzervatoře, úředníky, budoucí kulturní pracovníky a dokonce jednoho kováře. Dřevozpracující kombinát jim dal k dispozici komfortní sál s hledištěm pro sto diváků. Tam též organizují každé září divadelní přehlídku Podzimní jeřabina. Celkem je v Litvě 46 divadelních souborů včetně dětských a loutkových. Zeptali jsme se Alvydase Vizgirdy na repertoár litevských ochotnických souborů. Dlouho nepřemýšlel:

„Na mnoha místech se ještě hrají jednoduché lidové hry, jaké se dříve u nás hrály na venkově ve stodolách. Tam se dokonce konaly v našem smyslu slova festivaly těchto her. Druhým extrémem je tzv. univerzitní divadlo, které má repertoár intelektuálního ražení. Z litevských autorů, kteří jsou zajímaví a dříve se uvádět nemohli, mají naše ochotnické soubory na repertoáru hlavně tyto: Na prvním místě je to Juozas Grušas: Láska, jazz a čert, dále Justinas Marcinkevičius: Prométheus a Kazys Saja: Rok býka. Náš kolektiv se například zabývá z padesáti procent litevskou poezií, jinak hraje hry různých dramatiků. Dokonce jsme vážně uvažovali o uvedení Čapkovy Války s mládeží, kterou pokládáme za velkolepý námět pro pantomimu, je to však složité.“

Alvydas Vizgirda jako umělecký vedoucí a režisér klajpedského Lidového divadla je absolventem Ščukina Moskevského divadelního učiliště. Až do roku 1988 bylo možné v Litevské SSR vystudovat pouze specializaci „klubového pracovníka“ nebo „vedoucího divadelního kroužku“. Od září 1988 byl zřízen — díky v Litvě velmi populárnímu režisérovi Jonasi Vaitkusovi — při konzervatoři studijní obor pro profesionální režiséry, kteří potom mají pracovat s amatérskými divadelními soubory.

STANISLAVA WEIGOVÁ
FOTO ZDENĚK PIDRMAN

Od literatury ke scénáři

Je pátek 2. prosince 1988 a do Sloupna se po vlastní ose a ve spolek hromadně, objednaným autobusem, sjelo 70 seminaristů-divadelníků z Východočeského kraje. Vše až záviděníhodně – organizačně i společensky – klapě pod vedením pouhých dvou metodických-organizátorek, krajské metodičky KKS Východočeského kraje Mirky Císařové a Emy Zámečnickové, metodičky OKS z Hradce Králové. A samozřejmě za ochotné spolupráce pracovníků Víceúčelového kulturního zařízení Sloupno, součástí MěstKS Nový Bydžov. Ti již potřetí přijali pod svou střechu národ divadelníků, zavírajíce tak pro okolí své brány.

Národ divadelníků se sešel ve věkovém rozsahu téměř třígeneračním. Věk, počet souborů a počet rozličných poetik vlastně limitovaly to babylónské úsilí pokusit se vystavět sobě příbytek strmý, oblaka přesahující, aniž by došlo k zmatení jazyků, aniž by jazyk počátku – my všichni chceme – dospěl k mezi – my všichni nerozumíme. A propos příbytek! Místem soustředění je zvláštní stavba – prostory, průchody, lomené schody, dveře klasické i zasouvací, schody na nečekaných místech, podkroví, podzemí. Propletenec vytvářející mnohost prostorů i schopnost se zcela propojit. Jak příhodně! Mimochoodem, jsou zde dokonalá sociální zařízení, jako bychom ani nebyli v Čechách. Pracuje se, stravuje se, spí se v místě samém, v pospolitosti zcela ryzí. Koldokola leží snůh, silnice jsou staženy skleněné ledovým krunýřem, jsme nedobytní. Takže je čas na chvilku historie.

Ve Sloupnu se scházejí divadelníci již potřetí. Co bylo náplní dvou předchozích setkání?

V průběhu posledních let započala ve Východočeském kraji proměna amatérského divadla. Nově vznikající soubory vstupovaly na prkna s poměrně jasným a vyhraněným záměrem, co chtějí svým vrstevníkům, a nejen jim, sdělit i proč to chtějí sdělit. Čili to podstatné, vůle i schopnost k činu, zde bylo, scházela však jistá zkušenost, jistá vybavenost, jak to vše jevištně sdělit. Inscenační prostředky, stanovení klíče pro sdělované, to vše bylo poněkud nezřetelné, a tak se často finální tvar potýkal s jistou nesrozumitelností. Proto uspořádalo KKS VČK semináře zabývající se hereckými a jevištními prostředky, aby co a proč doplnily jak. Tematickou náplní těchto setkání, v nichž se s oním jak divadelní soubory utkávaly, byly dvě staré české pověsti: Dívčí válka a O Horymírovi. Těchto seminářů se celkem zúčastnilo 120 divadelníků.

Uvedení do problematiky semináře, naznačení nástrah a záseků na cestě, již je nám se ubírat, provádí prof. Jan Císař. Jak je jeho zvykem, je to uvedení šťavnaté a obsažné. Uzavírá se čas kratičkových hrátek a hříček – aniž by samozřejmě byly zavrženy – a nastává čas pozvednout se z plochy kruhu po spirále vzhůru. Pravidla hry pro hry. Pravidla a jistě zákonitosti, ne jako striktní linie, ale spíše mantinely, v nichž se může a má hra rozvinout, rozkošatět. Pravidla a zákonitosti, jež lze použít i v opozici, pokud jsou zvládnuta. Tedy záměr, a ne pouhá schválnost.

Rozdělením do tří skupin se začíná již zcela konkrétní práce. Literární předlohy nejsou jednoznačné, naopak, jejich vnitřní pnutí snadno může zavést k naddimenzování jistého tajemna či sklouznutí k efektní příběhovosti.

1. skupina: Murilo Rubião – Dům u červené slunečnice, povídka MĚSTO, lektor – Irena Janotková, posluchačka DAMU.
2. skupina: Michail Bulgakov – Diaboliáda, povídka DŮM č. 13, lektor – Jan Burian, režisér Divadla J. K. Tyla z Plzně.
3. skupina: Ilja Erenburg – Třináct dýmek, povídka DÝMKA CELEHO MUŽE, lektor – Vladimír Zajíc, dramaturg VČLD DRAK

JAZYK LITERATURY A JAZYK DIVADLA

Ve stanoveném limitu nebyl prostor k zásadnějšímu, přípravnému rozboru. Komplexněji se zabývat autorem, jeho celkovou tvorbou, společenskými kontexty, v nichž vybraný text napsal, odkazy k jeho literárním souputníkům, inspirací literaturou k poskytnutí základních informací včetně krátkých ukázek, tedy návod pro další samostatnou cestu.

Po opětovném kolektivním přečtení textu začaly krystalizovat téma a myšlenka, přes níž by určené téma mělo být sdělitelné. Co zachovat a co změnit. Asociační postupy, souvislost tématu, myšlenky a obrazu, jímž se zvolené bude sdělovat, s prostorem, jeho možnostmi, jak proměna jednoho prvku vplývá na prvky další. To se již zcela přešlo k jazyku divadla, který pružil, praskal, ohýbal se, vracel rány a přihrávky – až náhle byl sobotní večer. Takže –

z množství možného se volí situace, na níž se má vše prověřit. Každá skupina se rozděluje na několik sekcí – tímto se počíná již hmatatelný dotyk s texturou scénáře. Je to ten první krůček na dlouhé cestě od tématu ke scénáři. První prověřování režijního, či spíše dramaturgického režijního vidění, prověřování zvolené poetiky, míry stylizace atd. Probíhají konzultace a pak si každá sekce připravuje jevištní ukázkou své situace. Jistě, zdánlivě nejméně prostoru bylo věnováno hledání obraznosti, onoho důležitého propojení mezi myšlenkou a jevištními prostředky, ale za třetí skupinu mohou říci, že vznikla tři libreta, která měla metodickou náplň – tzn., že z řady improvizací libreta by byl proveden výběr a pak teprve jeho fixace do scénáře.



V neděli dopoledne pak proběhlo celkem sedm jevištních ukázek. Samozřejmě že jejich zpracování bylo rozličné, nutno podotknout, že kontrapunktické, ale jednalo se o ukázky, které měly především ozřejmit, zda a v jaké míře bylo naplněno zadání semináře, ozřejmit uchopení principu literatura – scénář a možnost schopnosti scénář – jevištní tvar realizovat.

Stavba babylónské věže proběhla bez zmatení jazyků a rozeznání národa. Naopak! Zní to jako přílišný paján, ale i když odečteme jistý díl euforie rašící ze tří dnů kolektivní práce, návrh prof. Císaře v konečném resumé divadelního setkání – nespokojit se s dosaženým stavem, tedy s pouhým otevřením cesty jak, ale v následujících měsících pokračovat tak, aby bylo možno předvést několik dokončených scénářů a jejich jevištní uchopení – byl přijat zcela naplno jako jedině možné zakončení vloženého úsilí.

A ještě jeden poznatek. Seminář byl úspěšný a nelze opominout podíl pracovníků Víceúčelového kulturního zařízení na tomto úspěchu, kteří promptně a chutně uspokojovali hladové a žízňivé v časech k tomu vymezených a i kdykoli jindy – vždy s úsměvem a pochopením. Tedy i jim patří dík, každému jednotlivě i všem pospolitě. Vedoucí Karlíček Puš je však vedoucí zcela exkluzivní. Prosím vás, potřebujeme tyče a provazy – ano, potřebujeme prosím telefon na klikku a aby zvonil – ano, živou slepici – ano, – ano, – ano. Nic není nemožné, ani kupka sena na semináři předěším. Ach jo! Jaká slast žít, když povolání se ztotožní s posláním – a to jak pro onoho jedince, tak i pro okolí.

Díky KKS VČK nabývá v tomto kraji na mohutnosti základna amatérského divadla, o níž lze předpokládat, že vbrzku dokáže oslovit svým názorem na divadlo. A názor, to je to nejpodstatnější.

VLADIMÍR ZAJÍC
KRESBA KAREL KAŠ

Abychom nezaspali dobu!

Ohlédnutí za přehlídkou inscenací her pro děti v Rakovníku

Tylovo divadlo v Rakovníku, dějiště XVI. ročníku středočeské krajské soutěžní přehlídky inscenací her pro děti, se otevřelo ve dnech 3.–6. listopadu 1988 dětským divákům celkem pětkrát.

Přehlídku zahájil domácí soubor Tyl hrou Jaroslava Kodeše Cirkus. Soubor Dobrovít OB Dobrovice se v Rakovníku představil poprvé se hrou J. Drdy Hrátka s čertem. Na přehlídce nechyběly soubory, jež jsou jejími tradičními účastníky: soubor Vojan SKZ z Libice n. C. a Malé divadlo MěstKS z Kolína. Libický soubor sehrál hru Jana Makářía Tři bílé šípy a Malé divadlo se tentokrát zúčastnilo s původní pohádkou členky souboru Jany Holubové Bylo či nebylo. V závěru vystoupil ve hře Oldřicha Daňka Zvířátka a Petrovští hostující soubor Máj UKDŽ z Prahy.

Pět inscenací na krajské přehlídce by nebylo příliš mnoho, ani příliš málo, kdyby...! Kdyby se jednalo o pět nových inscenačních počinů souborů z kraje, kdyby za nimi stálo nepřetržitě inscenací, které se neprosadily v silné konkurenci na půdu krajské přehlídky. Žel, tak tomu v roce 1988 nebylo.

Rakovnický Tyl se přehlídky zúčastnil jako vítěz předchozího ročníku, aby poměřil svou inscenací s nejlepším inscenačním výsledkem přehlídky v roce 1988 a mohl být případně doporučen na národní přehlídku, která se koná ve dvouletých intervalech.

Dobrovické Hrátka s čertem se objevily na programu přehlídky jako záskok v hodině dvanácté za odřeknuté vystoupení Divadla Anfas MěstKS Černošice, které bylo do soutěže přihlášeno s Koledními hrami vánočními. Dobrovíči proto vystoupili mimo soutěž jako hosté přehlídky. Jejich představení čitelně, živě a plasticky sdělilo příběh a poslání Drdovy hry. Cílevědomá režie J. Marvana a scénické řešení daly vyniknout řadě dobrých hereckých výkonů. Pražský Máj se svým představením pohádky Zvířátka a Petrovští zúčastnil přehlídky jako host zcela programově. Vlastní soutěžní část tvořily tedy pouze dvě nové inscenace.

Oceněníhodný záměr souboru z Libice n. C. v hledání takové dramatické předlohy, která by přinesla potřebné myšlenkové a etické poslání pro dětské diváky, zůstal po výtece právě jen záměrem. Zvolený Makáříův text pohádky Tři bílé šípy přes atraktivitu, kterou skýtá indiánské prostředí, je z rodu těch, kterým k dokonalosti mnohé chybí. Vyznačuje se přílišnou epičností a mnohomluvností na úkor dramatickosti, traktováním mnoha podružných témat a motivů, znejasňujících hlavní téma hry, a některými dalšími nedostatky, s nimiž musel libický soubor svádět nerovný boj. Soubor přistoupil k zvolenému textu s pokorou, která nedovolila potřebné razantnější zásahy. Nedostatky předlohy se snažil překrýt jevištní akcí ruku v ruce s výrazným výtvarným řešením inscenace. Zvolený iluzivní přístup předpokládá jevištní pravdu a logiku všech motivů jedné dramatické postavy, včetně jejích motivací. V okamžicích, kdy se na jevišti odehrála situace jasně daná tématem a úkoly postav, tehdy



DS Dobrovít OB Dobrovice — J. Drda: Hrátka s čertem

přesáhla inscenace kvality textu a úzce korespondovala s dětským divákem. Výraznou kvalitou inscenace libického kolektivu bylo scénografické řešení Františka Svobody.

Malé divadlo z Kolína přerušilo dlouhou linii uvádění her Jaromíra Sypala a pokusilo se využít vlastních zdrojů. Hra Jany Holubové a kolektivu souboru Bylo či nebylo je moderně pojatou pohádkou, vytvořenou aktivní tvůrčí spoluprací mezi autorkou, upravovatelkou Jarmilou Černíkovou a režisérem Danou Serbusovou a celým hereckým kolektivem. Celé představení touto tvořivostí souboru přímo dýchá. Hra je psána „na těla“ jednotlivých herců, volí se situace herecky všem blízké, inscenace je po všech stránkách nápaditá a suggestivně spontánní stálým živým kontaktem s divákem, svým živým temperamentem a smyslem pro pointování. Textová předloha se utvářela přímo během vlastních zkoušek, což přineslo nemálo pozitivního, ale i některé problémy. Hlavními klady jsou důsledné zdívaldelňování jak všech situací, tak i jednotlivých hereckých kreací, stále přítomné vědomí kolektivní práce, plnokrevnost herectví i vynalézavé využívání mizanscény. Plně se využívá jak vlastní prostor kukátkového jeviště, tak i prostor předsunutého portálu i celého hlediště, ba dokonce je zde evokován široký přesah do prostoru mimo jeviště a hlediště. Hlavní problémy inscenace jsou v nedůsledném organickém propojení dvou zobrazovaných světů (strašidel a lidí), v nepřehledné hierarchizaci dějotvorných prvků a v stavební gradaci hry, mj. i v nedostatečně vybudovaném ústředním konfliktu. Inscenace je vybavena vkusnou a funkční scénou Milošlava Fechtnera, pohádkově působivými kostýmy Lenky Kolátorové (cena), vynalézavou hudební a zvukovou složkou. A hlavně, hýří hereckou chutí, nápaditostí, hra je pozoruhodná zvládnutím pohybové stránky jednotlivých postav a scén stejně jako

zvládnutím písni i dramatickým využitím světla. Je vybavena řadou vtipných gagů a nečekaných nápadů. Z vyrovnaných hereckých výkonů na sebe zvlášť upozornily Eva Koberová v roli Kyanidky (cena) a Lída Košíková v roli Hadralky (cena). Dětské publikum přijalo inscenaci v režii Dany Serbusové (cena) s velkou pozorností a nezastíranou sympatií. Soubor si z Rakovníka odvezl cenu za nejlepší inscenaci přehlídky, podpořenou navíc cenou dětského diváka.

Krajská odborná porota doporučila na základě výsledků dvou posledních ročníků k účasti na národní přehlídce ve Stráži pod Ralskem na prvním místě soubor Tyl z Rakovníka s inscenací hry J. Kodeše Cirkus a na druhém místě Malé divadlo z Kolína s inscenací hry J. Holubové a kolektivu souboru Bylo či nebylo.

Mimořádně početné chudé žen inscenací her pro děti ve Středočeském kraji v roce 1988 učinila vykřičník za lety stále se prohlubující krize v oblasti divadla pro děti. Učinila vykřičník nejen nad kvalitou práce většiny souborů, která byla v minulých letech zásadním problémem. Učinila zejména vykřičník nad mizivým počtem souborů, které se divadlem pro děti pravidelně a se vši vážností zabývají. Ostatně, výsledky práce souborů, které byly doporučeny na národní přehlídku, jsou bez pochyb nad průměrem veškerého dění v divadle pro děti, navíc jsou příkladem a dokladem kvalitativně vyššího úsilí v dramaturgické a inscenační praxi. Problém je v tom, že zůstávají osamoceny. Daleko větším problémem je však skutečnost, že neexistuje dostatečně široká základna souborů, které by se ať pravidelně, či nepravidelně inscenováním her pro děti zabývaly. Těchto souborů rok od roku ubývá, protože většina souborů považuje stále tuto oblast za okrajovou, v níž své ambice nemůže uplatnit.

MILAN STOTZER
FOTO JAROSLAV KREJČÍ

Univerzita – tytam jsou časy, kdy měla svoje zákony a nevztahovala se na ni světská pravomoc. Třebaže se u nás už ledacos změnilo k lepšímu, nezapomenu na údiv polských studentů poté, co se dozvěděli, že u nás existují jména, která nesmějí být ani vyslovena, natož aby se o nich přednášelo... Přetrvávají vysokoškolské učitelé, kteří na svých přednáškách drží studenty prezenční listinou, nikoliv kvalitami odbornými i lidskými... I když tento článek nemá být kritikou úrovně našich vysokých škol, odtud odněkud je zapotřebí rozvíjet úvahy nad tím, že klasickou studentskost – tj. angažovanou, odvažnou, nekompromisní, intelektuálně přesnou, ale i veselou a nekonvenční, jsme na šestém ročníku (listopad 1988) Dnů univerzitních divadel (DUD) v Bratislavě nacházeli jen jaksi rozporcovanou.

V těchto souvislostech pak „kulturní vložka“ při zahájení, totiž dětská folklórní skupina, která se za doprovodu play-backu roztančila před užaslymi diváky, nepůsobí jen jako bizarní přehmat.

Tento zneklidňující pocit ostatně podporují i trvalé organizační problémy DUD – pravidelné utajování akce minimální propagací, její živoucí prostorové i dispoziční nevyhovujícím Univerzitním klubem v areálu kolejí v Mlynskej dolině. Nejde přece jen o návštěvnost většinou nahodilých obyvatel kolejí. Investice i síly organizátorů, hlavně ČSV SSM Univerzity Komenského v Bratislavě, i pozvaných souborů pak nejsou dostatečně zúčteny. Hlavním smyslem přece není, aby akce proběhla, ale aby obohatila co nejvíce zájemců. DUD mají na víc: jde o to, aby organizátoři zvážili, zda to víc jde realizovat ještě v rámci univerzity, případně přizvali ke spolupráci ještě jinou organizaci.

Ještě jeden problém; třebaže i (tradičně) nahodilá dramaturgie může poskytnout poučnou konfrontaci, jak o tom ostatně svědčí i letošní žen, přimlouvala bych se za výběr cílevědomý, pokud možno na základě zkušeností „dramaturgů“.

■ Maličkě jeviště vytvořené vykrytím toho velkého do půlkruhu (3 m², prý nejmenší malá forma v Praze). Dokola porozvěšované veselé plakáty, na pravo klavír, na zemi nafukovací hračky, vpředu na šňůře rozvěšený celý člověk – po jednotlivých údech i součástech oblečení. K tomu přidejme nadzvihnuté obočí, vykulené oči a beze-

O. Mrázek, O. Höppner: Óda na radost sobě i druhým...



DNY UNIVERZITNÍCH

Istný chlapecký úsměv jednoho a seriózní dlouhatánství druhého protagonisty – a máme základ pro stanovení poetiky Společnosti text-appealu a hříčky Ondřeje Mrázka a Ondřeje Höppnera z FF UK v Praze: hravost až dětská (chlapecká), veselý nadhled, publicistika individuálnější, lehká a programově nenáročná. Představení Óda na radost sobě i druhým aneb Bobr v pytlí aneb Slunění bylo založené na vlastní tvorbě protagonistů – textové i hudební. Jedna z inspirací se dozývá už v pojmenování divadélka – návaznost na text – appeal (Ivana Vyskočila a dalších). Upíná se tu ale i na poetismus, dada, inspirovaní se známými autorskými dvojicemi, nejvýrazněji Vodňanským a Skoumalem; tvořivě, osobitě.

Vystoupení obou Ondřejů se dvěma hosty (saxofonista a zpěvačka) jiskřilo elánem, radostí ze hry, z ohýbání češtiny... Vynikalo lehkostí a vtipem. Velmi pohotově a citlivě improvizovali. (Získali první cenu DUD '88.)

Tento kabaret bychom mohli charakterizovat jako naivní a prostinký. Skutečně takový byl: ale programově. Programově rezignoval na konjunkturalismus, dvojznačnosti a náznaky, které dnes cítíme jako stále méně důstojné. Jako formu reakce na současnost si zvolili parodii: opět hravou, prostou až laskavou. Komický efekt často

vznikal z doslovnosti přijetí a domýšlení oficiálních pojmů, akcí a atrakcí (Praha patří pionýrům, báseň s příslušníky).

Základem jejich poetiky je však zformulovaný a odůvodněný svetonázor, který je odlišný od ideálu studentskosti – takové, jakou vymezují na začátku tohoto článku. Svetonázor překvapivě zralý, plně akcentující naši realitu. Řečeno s Komenským, vede je od labyrintu světa k ráji srdce; začínají tedy od sebe.

■ S kabaretem přijeli i Volné sdružení libereckých ochotníků GARP + DRN z Vysoké školy strojní a textilní. Nazvali jej Kurt dnes není ve formě aneb Dost KVASU? Početné sdružení se skládalo ze dvou těles a jedné invenční kapely. Věvodili jim dva nadaní, typově odlišní konferenciéři. Inspirovaní humorem především cimrmanovským nabízelí řadu výstupů a scének prokládaných písničkami. Bylo v nich hodně legrace, recese. Kdyby však tento kabaret měl mít vyšší divadelní a intelektuální ambice, bylo by zapotřebí důkladné dramaturgické práce, především ve výstavbě a pointování delších scének, které většinou vyzněly rozpacitě. Na rozdíl od „Ondřejů“ byl tento kabaret orientován „aptudejt“. Zesměšňoval kde co, přičemž se vedle nesporného půvabu a radosti z objevování a pojmenovávání (písničky s uhlákem LUDWIG, „Na značkách zas cvičí hus, divil by se Spartakus...“) neubrání ani žertíků vhodných spíše k táboráku či do televizní estrády (mystifikace se zahraničními studenty). Studentskost se tu tedy projevila především v bujnosti nápadů a postřehů, méně už v rovině hlubšího uvažování o současnosti.

■ Kvality především divadelní charakterizovaly představení finského Turku Student Theater (režisér J. Hurme, student divadelní fakulty, herci z různých vysokých škol). Vystoupili s vlastní volnou úpravou textu E. L. Mannerové Sníh v máji. V nekonvenčním čtyřúhelníku otec – matka – dcera – milenec obou žen se vyslovili k problematice společenských deformací. Zvolili si brechtovské inscenační postupy: text byl rozdělen do jednotlivých výstupů, kterým předcházela stručná obsah: výstup sám pak byl koncentrován na dialog dvou postav (s výjimkou krátké scény večírku), přičemž oba protagonisté (chlapec a dívka) představovali každý dvě postavy. Repliky byly v protikladu k silně stylizovanému fyzickému jednání. Herci se pohybovali málo, toporně a živočišně – snad nejpůsobivější byla scéna, ve které byly vnitřní obava, tísňovitost a zoufalství navenek vyjádřeny tísňováním se a lezením jednoho přes druhého v minimálním prostoru pod nohama stolu (hlavní a většinou jediná rekvizita na scéně). Představení mělo pomalý, přesně odměřovaný rytmus, herecký projev byl ukázněný a koncentrovaný (2. cena DUD '88).

■ Pozoruhodné divadelní citění charakterizovalo i projekty Vlada Romaňáka z nitranského Divadla Iktus (pedagogická fakulta Nitra). Dva protagonisté výpovědi o

plané rodičovské lásce (vlastní dramatizace povídky S. Sontagové pod názvem Takto sme to nemysleli...) rovněž výrazně stylizovali, především v hlasovém projevu. Pro představení byla charakteristická odcizenost, nezáúčastněnost promluv spolu se sošností mizanscény a úsporností domyšlených a gradovaných výtvarných nápadů (jedna z nejpůsobivějších scén – rozhození starých fotografií). Rovněž koncentrované herecké výkony patřily k největším hodnotám před-

DIVADEL

stavení. Cizorodě působilo kavárenské uvozování příběhu. Nutno však vyzdvihnout čistotu a křehkost, kterými představení vynikalo jako celek.

■ Vlado Romaňák dále vystupoval v Soukromém ohňostroji (podle povídky P. Karvaše), kterou si pro sebe také upravil a zrežiroval. Už text sám obsahuje jistou dávku sentimentu, vnějškovosti, kterou akter bohužel jen zesílil (uvozování a uzavírání příběhu čtením apokryfu u svíčky, rozpačité action painting), takže představení vyniklo dost problematicky.

■ Do třetice byl Vlado Romaňák podestán spolu s Annou Gamanovou a Miroslavem Hlaučem pod společným projektem Studia X s názvem Tuším, som tu niečo zle pochopil... Tento projekt vznikl na divadelní dílně v Martině. Krátký čas na jeho

přípravu i reálné vzdálenosti jednotlivých účastníků od sebe zřejmě způsobily, že, ač ambiciózní, byl velmi nevyrovnaný. Prokázalo se však divadelní citění zúčastněných, především schopnost vytvářet sugestivní obrazové metafory. (Zvláštní cena poroty za inspirativní přínos.)

■ Hrátky Divadla Pegasník (při matematicko-fyzikální fakultě Univerzity Komenského a ObKaSS Bratislava I) s názvem Ľutungéria byly nejzajímavější v první části, ve které byl život člověka podáván skrze občanské obřady jako věčný koloběh (vítání občánků, předávání občanských průkazů atd.). Z tohoto velmi důvtipného nápadu se možná dalo vytěžit i víc... Totéž by se dalo říci i o variabilní scéně, na které se dal z jednoduchých kubusů sestavit tu panelák, tu kůň... V dalším pokračování programu podobně nosný nápad chyběl, neubránili se jistě zdoluhavosti a popisnosti: zejména v poslední části (pantomimický výstup na vážné téma humorně laděný v kontrastu s chrámovou vznešeností reprodukováné hudby) se zřejmě bavili víc na jevišti než v hledišti.

■ Letošní italská účast zklamala. Různorodý divadelní kolektiv La finestra (Okno) přijel s hrou Heinricha Bölla Un sorso di

terra (Doušek země). V sci-fi příběhu varující před civilizačním ohrožením kontrastovala efektní a ambiciózní scénografie, stavějící především na technických sci-fi attributech, s ochotnickým herectvím (ve špatném slova smyslu).

■ Prešovské Divadlo v aule vsadilo na drsnější poetiku groteskní nadsázky. Zatím se však nedostalo za často schematické etudy (boj o jablko, které nakonec získá ten, kdo ho všem rozmlouval).

■ O bratislavském Divadle Tumáš při Elam klubu v Mlynskej dolině (3. místo) se už leccos napsalo: hýčkáme si ho jako typický studentské divadlo, které si svým vystoupením v bílých spodkách a nátečnicích, se záchodovými sedátky jako variabilní rekvizitou, podmanilo diváky na předloňských DUD. V letošním vystoupení pod názvem Bďzoch – o cestách, čekání, hledání a přestupování (přestavbování) setrvali v příznačných kostýmech, jen záchodová sedátka vyměnili za krátké žebříky. Inscenace byla založena opět především na pohybu a uvolněné fantazii, spojení komična a filozofující reflexe. Představení však tentokrát pokulhávalo, především rytmicky – objevila se řada hluchých míst a rozpadalo se na jednotlivé scénické nápady.

Vita nostra brevis est – a studentský zvlášť. I v tom krátkém čase trvání však, jak je vidět, dokáže vyslovit podstatné věci o atmosféře, ve které vzniká a která formuje i studentskost...

ANNA GRUSKOVÁ
FOTO DAMAS GRUSKA

Plzeňská aktovka

Aktovky patří neodmyslitelně k našemu životu od chvíle, kdy jsme poprvé usedli do školních lavic. Aktovky jakožto dramatický útvar se však ze života našich ochotnických souborů začaly vytrácet. Zřejmě aby nevymřely docela, přišel zhruba před třemi lety SCDO s aktivitou, která měla zájem tuto oblast oživit a která umožnila nejúspěšnější soubory odměnit účastí na národní přehlídce v Želči. Zájem byl podchycen, a tak se již podruhé mohla uskutečnit soutěž o „plzeňskou aktovku“, neboli 2. ročník soutěžení přehlídky jednoaktových her Západočeského kraje.

Stejně jako my, nejsme-li zrovna školáci, nosíme málokdy aktovky podle klasické módy, ale vyměnili jsme je za různé diplomky, parisky či ataše kufříky, i na jevišti se dnes neobjevují jen aktovky klasického střihu, ale i dramatizace prozaických útvarů, jednotlivé obrazy z původně celovečerních her, vystoupení charakteristická spíše pro divadlo jednoho herce, či autorské montáže jiskřivých dialogů připomínající spíše někdejší vlnu malých jevištních forem. Ale nebylo by asi účelné žánr aktovky do budoucna úžeji vymezovat či omezovat, důležitější je dělat dobré divadlo – a to se v Plzni prezentovalo.

V sálku Divadla Pod lampou bylo možno zhlédnout osm inscenací, vesměs nápaditě a pečlivě nastudovaných, a tak se odborná porota horko těžko rozhodovala, kterou z aktovek doporučit k dalšímu výběru. Tou šťastnou se nakonec stala dramatizace J. Kudláčkové a J. Someše Čapkovy prózy Jak se dělá divadlo v úpravě a v provedení Divadelního studia D3 Karlovy Vary. Porota vedená dr. M. Kyškou dále udělila cenu za režii S. Trčkové (Divadlo Dialog Plzeň – M. Stieber: Správná svatební noc), cenu za mužský

herecký výkon J. Hlávky (Studio D3 Karlovy Vary – N. V. Gogol: Bláznovy zápisky), cenu za ženský herecký výkon Z. Čabalové (DS Štace Kaznějov – A. Fuchs: Příběh z Dekameronu) a zvláštní cenu poroty Divadlu za oponou Sokolov (Bří Justové, P. Burian, M. Martinec: Proměny).

(vg)

Divadlo Dialog Plzeň – M. Stieber: Správná svatební noc



BESÍDKA

Kdysi dávno jsem slyšel, že **Tomáš Vorle** prohlásil, že bude i v profesionálním filmu pokračovat v tom, co točil jako amatér a později jako student režie na FAMU. Tehdy jsem si to nedovedl dost dobře představit. Nicméně konec jeho studií přišel pravděpodobně ve správnou dobu, a tak mohl svému slovu dostat. Je-

praktickou realizaci naráží v bludišti „velkého světa“ hotelu Palace mladý naivní údržbář Olda, aby byl v závěru spasen všemocným vedením. Rytmičnost textu je tu přitom umocněna i filmovým střihem. Baletní jednotka Křeč se představuje výstupem s charakteristickým názvem **Barvy**, v němž je kromě tance důležitým vý-

profesionálního debutu, ale jeho divadelní a filmové minulosti i přítomnosti vůbec. Pokud však máte rádi „seriózní“ odpovědi, přestaňte v této chvíli raději číst. „Natočil jsem takovýhle film, musí tak vypadat i náš rozhovor,“ řekl mi hned v úvodu. K našemu setkání došlo ve zcela typickém prostředí, v klubu Dobeška, který doslova praskal ve švech při vánoční besídce divadla Sklep. Tedy v prostředí, které je spojeno s jeho divadelnickými začátky. Navíc se na pódiu i v hledišti pohybovali téměř všichni, kteří se podíleli na zrodu Pražské pětky. A v tomto rušném prostředí, o přestávkách v pěti-

s Tomášem Vorlem



Pantomimická skupina Mimóza — Směr Karlštejn



Recitační skupina Vpřed — Oldův večírek

ho činnost byla vždy více či méně spojena s pěti pražskými divadélky, a tudíž je téměř příznačné, že se jeho první barrandovský film jmenuje **PRAŽSKÁ PĚTKA**. Každý soubor má svoji specializaci, která se určitým způsobem odráží i ve filmovém zpracování. První povídka **Směr Karlštejn** v provedení pantomimické skupiny Mimóza je vlastně jakousi absurdní groteskou, kde se i klasické gagy dostávají do hyperbolické roviny a reflektují tak vpravdě absurdní realitu života „sídlíštní rodiny“. Divadlo Kolotoč charakterizuje výrok jejich šéfa Čestmíra Sušky: „Ze všech umění je pro nás výtvarné umění nejdůležitější.“ Jejich vstup vychází z divadelního představení **Bersídejsi**. Ve filmové podobě dostává větší prostor včetně důrazu na detail a hra světla a využití diaprojekce zde mají mnohem čistší formu. **Oldův večírek** Recitační skupiny Vpřed částečně připomíná Vorlův školní film Ing. (autorem obou scénářů je Lumír Tuček), zejména sborovou skandovanou recitací. Ústředním tématem je však tentokrát „nové myšlení“, na jehož

razovým prostředkem kostýmní složka. Podobně jako u Kolotoče i zde napomáhá filmové ztvárnění větší kompaktnosti s důrazem na světelné a barevné efekty včetně využití triků, které by se stěží daly realizovat na jevišti. Relativně nejklasičtější filmovou povídkou jsou **Brigádníci** divadla Sklep. I zde se však odráží smysl scénáristů pro parodii a použití známých motivů (v repertoáru Sklepu byla například také svérázná verze Carmen a jejich poslední představení Jedlovým písmem dokonce spojuje Sherlocka Holmese s Vinnetouem apod.). V tomto případě jde o parodii budovatelských filmů s prvky sentimentální kovbojky. Celý film spojují výstupy komentátora (hraje ho absolvent režie na FAMU a zároveň protagonista divadla Sklep Milan Šteindler), který uvádí jednotlivé části s notnou dávkou recese a nadsázky. Jeho průvodní text je však pro celý film zcela charakteristický a zároveň koresponduje s tvůrčí metodou Tomáše Vorla. Pro doplnění jsem se rozhodl setkat s režisérem a tahat z něj rozumy nejen ohledně jeho

hodinovém programu i po něm, jsem znamenal následující Vorlovy myšlenky a promluvy, které charakterizují jeho tvorbu pravděpodobně výstižněji než můj poněkud sucharsky akademický úvod.

■ **Pražská pětka** jako určité sdružení existuje už dlouho, ale přesto má každý soubor svůj úhel pohledu, svoje rozdílné prostředky vyjádření a částečně i rozdílnou filozofii. Co je tedy ve skutečnosti spojuje?

Na to mě ptají všichni novináři a já na to nedovedu odpovědět. Ale spojuje nás snaha a úsilí o zásadní přestavbu celé struktury dynamicky se rozvíjejícího divadelnictví a s tím spojená snaha tuto strukturu zcela zrušit, čímž by se nám podařilo odhalit muzeum tradic.

■ V povídce **Směr Karlštejn** se objevuje postava Skřítky, která tak nějak prostupuje téměř celou tvou divadelní tvorbou. Nepřipadá ti, že se trochu opakuješ?

Naopak. Mám pocit, že Skřítko je stále málo. Budu se opakovat tak dlouho, dokud nedostanu zasloužilého umělce a pak se budu opakovat dál, až dostanu národního umělce. Toužím po vysokých vyznamenáních.

■ Kdysi jsi působil jako protagonista divadla Sklep? Proč jsi ho opustil?

Odešel jsem, protože jsem si myslel na Národní divadlo. Fascinovalo mě tradiční herectví ve stylu klasického kamenného divadla, zejména Vojan, případně Stanislavskij, lehce se zmíním o Brechtovi. A to mi herectví divadla Sklep neposkytlo ani zdaleka, to ne, to ne.

■ Proč ses tedy ke Sklepu vrátil, byť pouze režijně?

■ Jak ses vůbec dostal k divadlu?

Jsem z divadelnické rodiny. Táta kabaletier, máma taky ochotničila, čímž u mě již v mládí vyhržela touha po umění. No a tak tady a teď tlačím tu rodinnou káru. Dopředu nebo dozadu. Teď nevím.

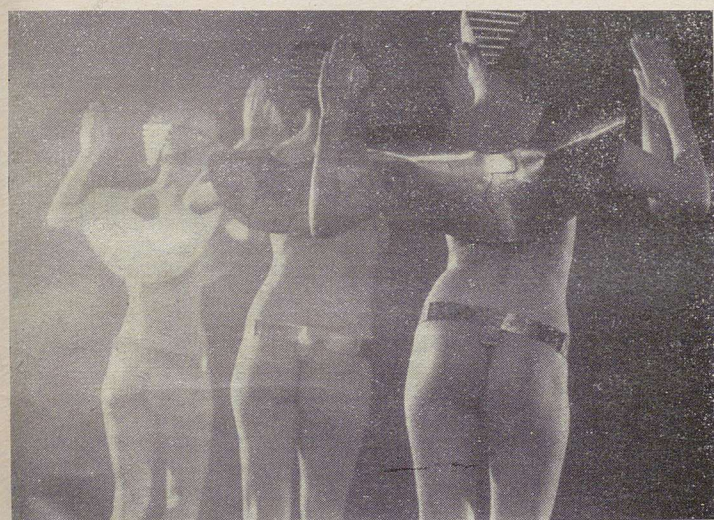
■ Hodláš se divadelní tvorbě dál věnovat?

Hodně. Dost intenzivně. Ale asi se jí už věnovat nebudu. Film funguje pro všechny. Na divadlo chodí málokdo. Princip je jednoduchý. To dobré, co vznikne v divadle, je nutno na věky věků zakódovat ve filmu. Až opět přijde doba, kdy nebude možné dělat filmy, budu se věnovat opět divadlu. Až nebude možno dělat ani divadlo, budu pěstovat králíčky. A až sežeru králíčky, lehnu si do rakve a konečně si

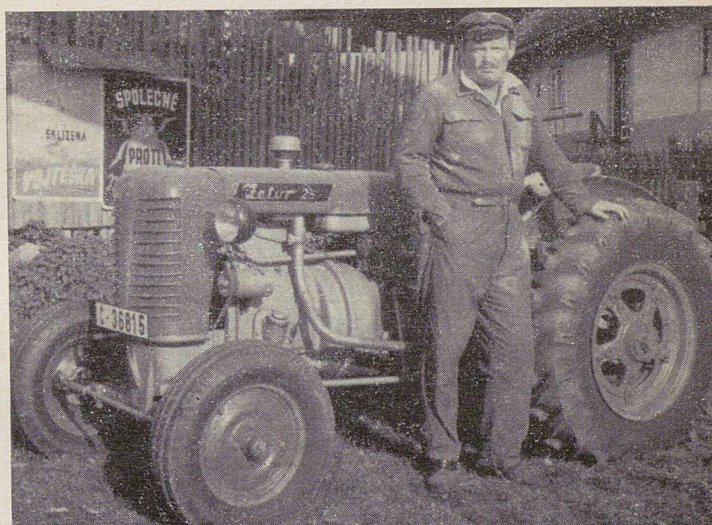
Ale to nebyl můj první film. My už jsme tehdy s Honzou Kříženeckým a Svábem, opilem Malostranským, spolu zbudovali základy kinematografie. A taky jsem často sedával s Adinou Mandlovou na barandevských terasách, tehdy, když Vlasta Burian prášil a taky tam skákal do bazénu. To byly veselé chvíle. Ale ta doba už je pryč. Ta stará, dobrá doba už je pryč. Je nenávratně pryč. Už se nikdy nevrátí. Zkrátka, abych vám pravdu řekl, už se nevrátí.

■ A co pozdější kinematografie. Třeba nová vlna šedesátých let?

Byly tu už různé vlny. Každý pořad dělá nějaké vlny. Byly taky dlouhé vlny, krátké vlny, velmi krátké vlny a teď máme dokonce mikrovlnné trouby.



Baletní jednotka Křeč — Barvy



Divadlo Sklep — Brigádníci

Zjistil jsem, že mi tradiční herectví Vojana, metoda Stanislavského a lehce bych se zmínil i o Brechtovi, zdaleka neposkytuje to, co mi poskytoval Sklep. To jo, to jo.

■ Jak se vůbec díváš na spojení divadla a filmu?

To je velice zajímavý problém. Zabývám se jím už od dětství. Je to velmi těžké. To je jako spojovat literaturu a sochařství. Můj názor je, že divadlo a film vůbec spojit nelze.

■ Tudiž jsi svým filmem vlastně překročil svůj vlastní stín.

Jsem naprosto bez stínu. Ani v zrcadle se neodrážím. Proto mám velké problémy, když se češu. Nemohu konfrontovat svoji uměleckou představu s realitou. A to je problém divadla a filmu. Divadlo se neodráží ve filmu a film zase nemá stín. A dostáváme se na začátek konce celé podstaty života a jeho zrození. Logicky vyvstává otázka, co bylo dřív. Nevím.

trochu dýchnu, jsem totiž hrozně unavený.

■ Jak se vůbec díváš na amatérskou tvorbu?

Obecně miluji amatérismus a preferuji diletantismus. Mám rád věci, které nefungují, jsou trapné. Nemám rád hi-fi, disco, video, prostě dokonalý věci. To nesnáším. Tudiž vzývám amatérské hnutí, zejména v boji za ochranu životního prostředí. Co se to s tou přírodou stalo? Ze studánky se nenapíješ, srnečka nepotkáš, kdyby ses zbláznil, natož ježka.

■ Ale mám pocit, že v Praze se občas nějaký ježek vyskytne.

Poslední ježek byl spatřen v kleci u mého přítele Jestřába. Chtěl bych Jestřába z tohoto místa pozdravit a popřát mu hodně chutě do další práce.

■ Zřejmě vzpomínáš na svůj první film Rychlé šípy.

■ Co bys tedy spatřoval ve svém přínosu filmu?

Zásada je diváka dezorientovat, zcela zmást, znechutit, aby, sotva dosedne do kina, hned se zvedal a odcházel vstříc novým zítřkům. Já ten film nemůžu dělat, já mám vředy a pořád mi praskají. Teď mi praskají na hlavě. Mám pocit, že umírám, odcházím. Přejí našim amatérům hodně nezdařených představení, tak jako se nikdy nezdařila mně.

Tímto moje záznamy končí. A tak nezbývá než dodat, že snad Pražská pětka pronikne do distribuce a že všechny počáteční problémy s jejím schvalováním jsou už šťastně za námi a že náš nekonformistický tvůrce přece jen vydrží a znovu se s jeho díly setkáme a budeme je analyzovat ještě akademičtěji, než jsem to učinil já na začátku.

PETR SLABÝ

FOTO DOBROSLAV ZBORNÍK

Kolem dramatické výchovy — dětského divadla, dětského loutkového divadla a kolem dětského přednesu se za léta nakupilo pár předsudků a pověr. Některé z nich se vztahují na dramaturgii, nejbanálnější z nich zní „není co hrát“. Pravda, saháme-li po katalogích DILIE, mnoho toho nenajdeme a vezmeme-li hotovou hru, třeba i dobrou, na většinu souborů jaksi „nepasuje“. Jenomže bez aktivity, vědomostí i trochy talentu (nebo skromněji řečeno schopností) to nejde. Před pasivními a nepoučitelnými „zavírá samo“. Hledajícím jsou však dveře opravdu otevřeny... Abychom toto obecné tvrzení doložili konkrétně, zahajujeme volný cyklus dokumentující práci těch, kteří dokážou dveře otvírat i druhým — kteří v minulém roce uspěli na národních přehlídkách v Kaplici a Mělníku a dosáhli toho hlavně zásluhou objektivní a promyšlené dramaturgie.

kladní prvky dramatické výstavby a inscenačního klíče. Dodejme jen, že obdobnou skladbu by měly mít i další ukázky dramaturgie dětského divadla a přednesu.

EVA MACHKOVÁ

Hraje celkem 12 dětí, celou dobu jsou všichni na scéně. Odehrává se v kruhovém prostoru vyznačeném plachtou, diváci ze tří stran. Svítí se shora na celou kruhovou plachtu, při předělových scénách (hry a říkadla) se svítí bodovým

JE TO JENOM HRA

První z této řady je inscenace, již končílo KDL 88: **Je to jenom hra** spojeného souboru dětí z PIRKA DPM města Brna a z kroužku Krajského domu pionýrů a mládeže v Brně. Autorkami hry i inscenace jsou **dr. Silva Macková** a **Dana Svozilová**. Představovat PIRKO, z něhož obě vedoucí vyrostly, je snad zbytečné. Za svých asi 40 let existence (dlouhá léta pod vedením Jindry Delongové) a se svými nyní asi 90 členy různého věku patří k stálým a věčným inspirátorům dramatické výchovy. Jak Jindra Delongová, tak její mladší následovníci už nejednou přispěli dramaturgií próz, většinou z oblasti autorské pohádky (Mikulka: Aby se děti bavily, Trnka: Zahrada, Lada: Nezbedné pohádky, Krüss: Můj pradědeček a já, Hofman: Pohádka o staré tramvaji, Andersen, Daisy Mrázková, brněnské pověsti).

Tentokrát — zaujaty diskusí v Kruhu autorů dětského divadla, jehož jsou členkami — sáhly Silva Macková s Danou Svozilovou po tematice doslova žhavě

současné. Zaujal je **Strašák**, hra manželů Weigových, kterou napsali podle originálu Železníkovova románu Bojkot (látku u nás známe z filmové verze s názvem Hastroš). O hře se v Kruhu diskutovalo a téma šikanování, štvance na jedince vymykajícího se z průměru, zaujalo i další členy. Mirek Slavík je se svým zlivským Hudradlem zpracoval zcela volně, s vlastními postavami a fabulí. Tak vznikla Terka, která KDL 88 zahajovala; předpokládáme, že i k tomuto textu se v našem cyklu dostaneme. Význam obou těchto počínů spočívá v tom, že se po delší pauze podařilo (v obou případech přesvědčivě a naléhavě) přinést na dětské jeviště námět a téma ze současného života dětí. Od Střepinek Soni Pavelkové z roku 1977 bylo sice učiněno pár pokusů tohoto druhu, ale zůstávaly v mnohém ohledu v půli cesty. Tentokrát jde však o výrazný posun.

Jak práce probíhala, jaký měla význam pro soubor, o tom nechť hovoří jedna z autorek a inscenátorek, nechť to dokumentuje i úryvek ze hry, zachycující zá-

reflektorem zřepdu a jsou doprovázeny různými rytmy bicích nástrojů.

Lenka Bessolceová přijde do nové třídy, není dětmi přijata, jen Dimka Somov s ní kamarádí. Škola se chystá na výlet do Moskvy, ale Lenčina třída se uleje — smažou z tabule informaci o suplování a jdou do kina. Učitelce o všem řekne Dimka, neviděnými svědky jsou jednak Lenka, jednak Šmakovová s Popovem. Třída za trest nikam nejede, děti zjišťují, kdo je donašeč.

(HRA: ZLATÁ BRÁNA)

Bránou procházejí všichni, nakonec jsou polapeni čtyři podezřelí — Dimka, Lenka, Popov, Šmakovová.

MIRONOVÁ: Dimkóóó, ty ses přece vrátil do třídy, ne?

KOLJA: Správně, vrátil ses, když se ztratil Popov se Šmakovovou a Bessolceovou.

TÁŇA: Tak se hezky přiznej. Narazils tam na třídní a všechno jsi jí vyžvanil.

VALKA: On má přece vždycky čistý ručičky.

ŠMAKOVÁ: Páni, náš statečný Dimečka je jak zmoklá slepice.

ZOJA: Určitě něco tají, jen se na něho podívejte.

DIMKA: Přestaňte otravovat, mám vás po krk, blbečkové. Do Moskvy se nejelo kvůli vám. To bylo pořád „jde se do kina, jde se do kina“ a tady máte vaše kino. Všechno je v háji.

Chce odejít z kruhu, Lenka jde za ním. Pod dialogem dětí jde za normálního světla zvuk bicích. Se svými větami jdou do pauz mezi rytmem.

ŠMAKOVÁ: Jenže já vím, kdo je zrádce!

KOLJA: Říkej, kdo je to. Já si ho podám. ZREK: No tak, Šmakovová, neprotahuj to!

MIRONOVÁ: Dáme mu minutu na rozmyšlenou.

POPOV: Správně, minutu na rozmyšlenou. Na repliku Popova se obrátí pozornost všech k němu, byl také přece mezi podezřelými. Zvuk se zastaví.

TÁŇA: Co ty máš co kecat? Kdes byl ty a Šmakovová?

VĚRA: Jasně, jsou to oni. Přišli přece spolu pozdě do kina. Předtím to byli prásknout, aby se zavděčili.



ZOJA: Napřed to sám smazal a pak se bál.
ŠMAKOVÁ: Blbost. Popíku, neposlouchej je a raději se postav ke dveřím, aby nám ten zrádce ještě neutekl.

Divá se na Dimku. Znovu začíná rytmus bicích mezi replikami, napětí vzrůstá.

MIRONOVÁ: Jestli se hned nepřizná, bude mu ještě hůř. Zbývá ještě deset vteřin.

LENKA (*jde k Dimkovi, vezme ho za ruku*): Dimko...

MIRONOVÁ: Minuta!

KOLJA: Tak co je?

DIMKA: Já bych...

ŠMAKOVÁ: Co bys? Co bys? Ticho! Somov nám chce něco sdělit. Jen mluv, Dimečku!

LENKA (*přerušeni rytmu bicích, obrátí pozornost na sebe*): Poslyšte, já vám něco řeknu.

MIRONOVÁ: Co ty se do toho pleteš?

LENKA: Chtěla jsem vám říct, že je to... (*divá se na Dimku, chvíli čeká*)... je to tak. Rozhodla jsem se, že vám řeknu jméno zrádce, když on sám se bojí přiznat. Byl to...

ŠMAKOVÁ: No tak, co mlčíš?

LENKA: Byla jsem to já!

ŠMAKOVÁ: No to přece...

POPOV: Tys to přece nemohla...

Šmaková ho zarazí, vezme ho stranou a tam se domlouvají, zatímco ostatní si ničeho nevšímají a útočí na Lenku. Dimka uteče a sedne si stranou.

KOLJA: Tady máš jednu pro začátek.

(Uhodí Lenku do zad)

ZOJA: To sis vymyslela.

LENKA: Je to pravda.

MIRONOVÁ: Co tě to napadlo, ty praštnej strašáku!

LENKA: Prostě mě to napadlo.

KOLJA: Mám ti vrazit ještě jednu?

ŠMAKOVÁ: Ta se tě nebojí, ta má kuráž.

MIRONOVÁ: Uvědomujete si vůbec, co se stalo? Mezi námi je zrádce. Co s ním uděláme?

Začne chystat plachtu — síť. Pár dětí jde k Dimkovi, ale Mironovová organizuje zášť na Lenku.

MIRONOVÁ: Ticho, navrhuju bojkot Bessolcevo!

VŠICHNI: Boj-kot, boj-kot, boj-kot...

MIRONOVÁ: Nikdo, slyšíte, ani jeden z nás s ní nesmí promluvit. A tomu, kdo poruší naši přísahu, vyhlásíme stejně tvrdý bojkot.

VALKA: Jé, to bude prima. Somove, proženeme trochu tu tvoji kámošku. Budeme rvát spolu — bojkot strašákovi, bojkot! Nebo ty nechceš?

DIMKA: Dej mi pokoj.

ŠMAKOVÁ: Ale, ale. Dimeček je proti bojkotu? To přece nemůžeš — jít proti kolektivu. V kolektivu je síla.

VALKA: Jen do toho, Somíku, jen do toho — bojkot strašákovi-

LENKA: Nechte ho být! (*Obrací zášť zase proti sobě*)

MIRONOVÁ: Ty zmije, donašečko, udavačko...

VŠICHNI: Strašáku, udavačko...

MIRONOVÁ: Ticho! Ráz — dva — tři...

VŠICHNI: Rybičky, rybičky, rybáři jedou!

Tma, bicí, všichni výkřik Rybičky, rybičky... utíkají s plachtou proti Lence, která se však prodere po ní, na opačné straně svléká „šaty“ — symbol šikanování, hodí je na zem. Světlo. Kolem Lenky se stahuje kruh, nakonec se jí ho po-

daří protrhnout. Dimka zjistí, že Lenka je sama, nebezpečí nehrozí, protože ji ostatní honí jinde. Přichází k ní...

Čím víc jsme se s Danou Svozilovou četly do textu Strašáka, tím víc jsme si uvědomovaly, že je to téma, které jsme už dlouho hledaly, problém, s kterým jsme se v různých podobách setkaly — **šikanování v dětském kolektivu**. Začínaly jsme tentokrát pro PIRKO netypicky, první verzi upraveného scénáře. Tehdy vznikla myšlenka vynechat dospělé postavy* a ponechat všechno na kolektivu dětí a také nahradit některé situace ze hry modelem známých dětských her (Škatule, Škatule, Slepá bába, Zajíček ve své jamce). Současně s první úpravou scénáře se rodil i metodický postup — jak na to s dětmi půjdeme, abychom je nenutily do naší představy a daly jim možnost vyslovit se k tématu a dát konečnou podobu jak tématu, tak scénáři. Při volbě předlohy se hrála roli ještě jedna důležitá okolnost (při zpětném pohledu možná nejdůležitější) — hledaly jsme námět pro práci s třetím oddílem PIRKA, který se ocitl v jakési „krizi“. Cítily jsme, že je nutné začít společnou práci na takovém tématu, které by umožnilo i pohled dovnitř kolektivu, a spojily jsme také třetí oddíl s dětmi ze souboru KDPM. Vznikla tak skupina ve věku 6.—8. třídy ZŠ, dostatečně početná, abychom zajistily tak potřebné a užitečné alternace. Postupně jsme si také uvědomovaly, že jsme měly šťastnou ruku při výběru také proto, že jsme tentokrát neupravovaly dílo prozaické, ale dramatické, které mělo samo o sobě **dramatickou výstavbu**, dodržovalo proporce mezi jednotlivými scénami, bylo vybudováno z živých, pravdivých dialogů, tj. mělo všechno to, co se nám nedařívá, když se pustíme do prozaického textu. To všechno zapadalo do našeho pocitu, chuti zkusit to tentokrát bez vyprávěče a skupinovou zkušenost, která směřuje dovnitř kolektivu a nesporně formuje a vychovává účastníky, přenést na jeviště tak, aby působila i na diváky.

Práce na inscenaci začala na letním soustředění koncem července 1987. To, co se podaří udělat na soustředění, tvoří zá-

klad celoroční práce; za týden soustředění se mnohdy udělá víc než za celý rok. Tentokrát jsme první verzi scénáře měly „v kapse“ a v základních rysech i to, jak budeme s dětmi postupovat. Prvním bodem metodického postupu bylo, že děti se scénářem seznámíme, teprve až zjistíme, zda je téma zajímavé, zda k němu mají samy co říci a zda naše postupy jevištního ztvárnění odpovídají jejich chápání divadla. Začaly jsme s tím, že jsme s dětmi celé odpoledne hrály až do omrzení všechny dětské hry, na které jsme si vzpomněly. V následujících dnech jsme potom s dětmi hledaly „půdorysy“ her, jejich témata (podotýkám znovu, že se tak dělo s dětmi dvanácti až třináctiletými a jejich pocit z her byl samozřejmě odlišný od pocitu děcek, které si hrají s radostí). K hledání jsme používaly nej-různějších metod a prostředků (výtvarné vyjádření pomocí papírových sáček, kolíčků na prádlo, provázků, skládáním kamínků, symbolickým pohybem, zvukem, nebo třeba velkou bílou plachtou, která se pak stala jediným scénografickým prvkem inscenace), až jsme se postupně dostaly k slovním formulacím typu: Zajíček ve své jamce — strčit druhého do svého trapasu; Slepá bába — možnost anonymně ublížit, dělám to, i když jsem zažil pocit slepé báby; Rybičky, rybičky — nakonec jsou všichni proti jednomu. Přitom se spontánně rodilo téma ubližování, vy-

* Ve hře manželů Weigových je z postav dospělých nejdůležitější Lenčin dědeček, k němuž se Lenka přistěhovala odjinud. Je v městě znám jako „hadrník“, chodí v zaplátovaných šatech a všechny peníze věnuje na shromažďování obrazů svého předka-nevolníka; udržuje tím rodinnou tradici a vazbu na morálku jejich jednotlivých členů (prabába Másenka — obětavá učitelka). V tomto „podivínství“ dědečka vězí také základ Lenčiných problémů sžívání s novým prostředím školy a města. Důležitá je tu i postava učitelky, která není schopna dětí zvládnout, spíše jejich nekázeň a svévoli bezděčně podporuje, zatím se o svoje záležitosti, a není proto také schopna situaci ve třídě sledovat, chápat a řešit. Důležitým tématem hry tedy je konfrontace banálních a konzumně zaměřených lidí s podivínskou, ale kultivovanou a morálně cennou postavou dědečka a jeho světa, k němuž patří i Lenka. Vypovídá se tu tedy o tom, proč je Lenka středem šikanování. Silva Macková a Dana Svozilová toto téma posunují jinam, jejich inscenace vypovídá o tom, že motivem šikanování může být cokoliv a jeho předmětem kdokoli, kdo něčím vybočí. (em)



členění z kolektivu. Začaly dlouhé diskuse o vlastních zkušenostech dětí s těmito situacemi. Dozvídaly jsme se věci, o kterých jsme neměly tušení. Při pronásledování na jednom táboře (ne našem, naštěstí) roztrhaly děti na jedné dívce tričko, další dítě se stále nemůže zařadit do kolektivu nové třídy atd. Postupně se řada dětí přiznávala k tomu, že se podobných věcí zúčastnila. Dlouze jsme diskutovaly o problému pasivního přihlížení, o jeho důvodech („obrátilo by se to proti mně“). Dobíraly jsme se obecnějších zákonitostí — proč jsou dospělí většinou posledek, kteří si toho všimnou, proč se pronásledování neobrací na dospělé o pomoc („bylo by to ještě horší“), kdo a pro jaké vlastnosti se stává terčem šikanování (škála je pestrá, od fyzických vlastností jako je tloušťka nebo naopak hubenost, až po nadprůměrný intelekt, osobitost), kde je to ještě legrace (a je vůbec někdy?), kde už vážný problém, jak se pronásledování vyrovnávají se šikanováním. Součástí této přípravy byly i složitější dramatické hry, např. děti se ocitají na jiné planetě zbaveny strachu, postupně dostávají informaci, aby nedůvěřovaly lidem v rukavicích, jedno z dětí dostane naopak spolu s rukavicemi opačnou informaci, že rukavice představují kouzelnou moc pomáhat lidem. Jedno z dětí tedy zažilo pocit toho, kdo je odmítán, ostatní pocit, že se daly zmanipulovat. V našem případě děti řešily situaci tak, že při hře dítě zbavily rukavic a přijaly je mezi sebe. V těchto hrách získávaly **zkušenost s tématem**, tentokrát v dramatické výchově — ve hře, a tedy i bez vážných následků.

Po této přípravě jsme přečetly původní dramatický text a nechaly jsme děti uvažovat o úpravách. Shodly se s námi na vynechání dospělých postav i na celkovém vyznění tématu, které se později odrazilo i v názvu inscenace je to jenom hra. Účastníci šikanování nepovažují věc za víc než za legraci, za zábavnou hru a neuvědomují si její možné následky, účinek na toho, kdo je pronásledován. Volba pronásledovaného je více méně náhodná — „každý se může stát strašákem“. Rozhodly jsme se společně pro jiné vyznění než má předloha: hra pokračuje, jen je namířena proti někomu jinému. Zájímavé je zjištění, že ti, kdo se do šikano-

vání zapojují, hledají příčinu ne v sobě, ale v tom, kdo je pronásledován: „dělali jsme to, ale on si to zavinil sám“, mnohdy s pocitem spravedlivé odplaty, trestu; poučí se spíše ten, kdo je pronásledován, než ti ostatní.

A znovu jsme všechno, na co jsme přišly, dávaly do souvislostí s „modely“ dětských her, hledaly jsme místa, která by se dala některou z her vyjádřit. Další rozsáhlou etapou, která — jak se ukázalo — prolínala celým průběhem naší práce a ke které se vracíme i dnes před představením, byly **charakteristiky jednotlivých postav** hry. Děti psaly na figury, vystřižené z papíru a představující postavy hry, vlastnosti, které podle nich mají, dělily je pak jednoznačně na kladné a záporné, hledaly ty, které se z kladných za určitých okolností mění na záporné a naopak, hledaly vztahy mezi jednotlivými postavami. Všechna tahle práce proběhla v prvním týdnu soustředění. Byly jsme s dětmi celý den, diskuse o tématu probíhaly i při vycházkách a koupání. Druhý týden začal zveřejněním naší úpravy scénáře a prací na tvarování jednotlivých situací. Při práci doznal scénář samozřejmě dalších změn — v prostoru vypadá najednou všechno jinak než na papíře, děti vnášely do hry vlastní nápady i nesouhlas, volnost dostaly v úpravách textu.

Po prázdninách děti mnohé z toho, co už bylo skoro hotové, zapomněly (naštěstí nám pomohl videozáznam), přišli další členové, kteří se soustředění nezúčastnili, a bylo třeba jim zprostředkovat proces hledání tématu. Co se zdálo hotové, mělo najednou spoustu chyb, dostaly jsme se do části hry, s kterou jsme si najednou nevěděly rady, ve scénáři se objevily chyby. (Tady — pokolikáté už — pomohl Kruh autorů dětského divadla, znovu se ukázalo, že „víc hlav víc ví“ a my jsme se vrátily s novými nápady a hlavně s novou chutí pokračovat.) Stanovily jsme si s dětmi termín — městské kolo soutěže dětských divadelních a loutkářských souborů. Někaký termín jsme v té chvíli mít musely, protože se práce začala neúnosně protahovat a vypadalo to, že nikdy neskončí. Zpočátku jsme zkoušely inscenaci jednou týdně, druhou schůzku jsme vyhradily zcela jiné činnosti — společným improvizacím, hram a cvičením. Ke konci se ale ta „dřina“ přenesla i do druhé

schůzky a přibyla i soustředění v DPM — sobotní a nedělní zkoušky, které mají děti rády, protože společně v DPM spíme, udělá se nejvíc práce, ale je také zábava. Každá inscenace „prožívá“ v průběhu přípravy nejrušnější zvraty a zvraty prožívají i vedoucí. I tentokrát došlo k „prásknutí dveřmi“, děti byly nesnesitelné a rozhodly jsme se, že to vzdáme. Odešly jsme ze sálu a trochu jsme čekaly, že pro nás děti přijdou. Nepřišly. Po čtvrtroční jsme se vypravily zjistit, co se děje — zkoušely samy, a naplno, a zase nás dostaly. V průběhu zkoušek přišla další vzpruha — Mirek Obrátil udělal hudbu —, bicí, které doprovázejí hru, a začal pracovat se světlem. Najednou to začalo být o trochu víc divadlo a zase nás to všechny začalo víc bavit. Vždycky, když jsme zvýšily na děti hlas, když jsme do úmoru opakovaly nějakou situaci, když jsme „práskly dveřmi“, když se zdálo, že práce nikomu nic nepřináší (snad jen únavu a omrzení), kladly jsme si otázku: Tak, kde je ta dramatická výchova? Odpověď jsme nakonec našly — **výchově působí rozhodně poznání, že nic není zadarmo, že za výsledkem se skrývá obrovská dřina, překonávání překážek, pocit kolektivní odpovědnosti, společné chtění**. Termín dokončení jsme dodržely, představení v městském kole zahrály a postoupily jsme do krajského kola. První radost byla vystřídaná zase další dřinou a ta pokračovala i od krajského kola ke Kaplici. Díky fundované krajské porotě jsme pochopily, že valná většina práce šla opět „dovnitř souboru“, že se podařilo splnit hlavní cíl práce — z polorozpadlého oddílu se stal docela dobrý kolektiv, který obstál ve všech „zkouškách“ (včetně pozdější kaplické), ale že ten „krůček k divadlu“ byl přece jen příliš malý a rozpačitý. A znovu začala práce na charakterech, motivacích, na doplňování chybějících dovedností a zkušeností dětí. Znovu jsme se vracely k hram — děti hrály některé situace jen rukavicí, kterou si pro svou postavu vybraly, hledaly jsme charakteristické gesto, slovo pro každou postavu, znovu jsme odhalovaly vztahy mezi postavami, hledaly způsob, jak je zveřejnit. I když se to všechno nepodařilo tak, jak bychom si představovaly, považujeme celou práci na Strašákově za velmi cennou nejen pro naši zkušenost „jak na to“, ale hlavně a především pro dopad, který měla a stále má na všechny děti, které se jí účastnily.

Ještě je důležité dodat, co divák. Několikrát jsme hrály představení pro děti z jiných souborů (například na pracovním setkání souborů, které v Brně pořádám), nebo žákům 7. a 8. tříd některých brněnských škol. Myslíme si, že představení diváky zaujalo. Od vedoucích a učitelů jsme do dozvěděly, že děti s nimi pak o problému šikanování hovořily, představení je vyprovokovalo v užším kruhu k diskusím o jejich zkušenostech. Využívaly jsme i anketních lístků s třemi otázkami: 1. Zažil jsi něco podobného jako Lenka? 2. Účastnil jsi se něčeho takového jako jeden z kolektivu? 3. S ničím podobným ses nikdy nesetkal? Věříme, že by se takové inscenace pro aktuálnost tématu dalo v dětských kolektivech využít mnohem víc.

SILVA MACKOVÁ
FOTO KAREL KERLICKÝ



Pohronovské střípky IV

Mnohé z toho, co jsem chtěl nějak v těchto pohronovských střípcích zmínit, napsali jiní přede mnou. Už jsem hned v prvním úvodním zamyšlení upozornil na Vedralovu stať o Pisku; teď mám před sebou dvě části článku dr. Vladimíra Štefky (Javisko čís. 11 a 12, roč. 1988), v nichž se zamýšlí nad 58. Jiráskovým Hronovem. A zejména část druhá — Cesty a prostředky — se opět dotýká řady problémů, o nichž jsem chtěl psát. V mnohém dokonce stejně nebo přinejmenším podobně. Nechtěl jsem totiž jenom tím, že s dr. Štefkem sedíme už řadu let v hronovské porotě a trávíme tam dlouhé noční hodiny tím, že si vykládáme o amatérském divadle. Svědčí to především o tom, že jistě jevy se staly naprosto průkaznými, zřetelnými, skoro bych řekl hmatatelnými a nám, kdo jsme kritiky a teoretiky, nezbyvá než se pokoušet je analyzovat. Štefko se na tuto cestu ve zmíněném článku vydal, a protože už jsem řekl, že v mnohém myslíme a cítíme souhlasně, nebudu opakovat to, co už vyslovil. I když budu do jisté míry jeho cestu sledovat a vynasnažím se pak pouze některé otázky a některá témata, která přinesl, nahlédnout odjinud.

Samozřejmě — nemohu začít jinak než tím, čím začal i on. To jest dělením, diferenciací československého amatérského divadla na dva základní proudy — divadlo interpretační a neinterpretační, které nazýváme divadlem autorským. Koneckonců — právě skutečnost, že 58. Jiráskův Hronov do svého programu oba tyto proudy spojil, je důkazem toho, že — jak říká Štefko — jsou tezí a antitezí základní, která rozhoduje a v budoucnu bude rozhodovat o dalších osudech divadelního amatérismu. A protože interpretační divadlo jsem se věnoval v předešlých pokračováních už dost, nezbyvá než vykročit na půdu tzv. divadla autorského.

Proč takzvané autorské divadlo?

Už jsem kdesi kdysi napsal, že vím, že mně někteří zastánci a příznivci tohoto proudu vytýkají, že před pojem autorské divadlo píšu ono takvané. Pokusím se nyní upřesnit, proč jsem tak učinil a stále ještě činím. Což zároveň bude jistý obecnější, teoretičtější vstup do celého problému. Pokládám totiž divadlo za systém, jenž se skládá z řady komponentů, jež opět tvoří ve svém celku větší subsystémy. Mluví-li tedy o divadle, mluvím o tomto celistvém systému, jenž je samozřejmě součástí systémů dalších, větších — estetických, kulturních, komunikačních, společenských. A dokonce bych se odvážil mluvit o divadle jako o systému, jenž patří do kategorie systémů sociálních, charakterizujících sociální postavení člověka, kolektivu, vrstvy, třídy. Což vše říká proto, abych aspoň trochu a značně neúplně upozornil na to, že pojem divadlo má pro mě z tohoto hlediska značně širší obsah než jenom to, co většinou sledujeme — totiž jak divadlo jako určitý umělecký druh odráží skutečnost, zobrazuje ji a své ideje.

Jistě, tohle nás zajímá především proto, že na tomto poli se naplňuje jeho funkce a vznikají základní kauzální vztahy. Proto také tzv. autorské divadlo se na místě prvním — časově i zase funkčně a kauzálně — počalo definovat především ve sféře svého jazyka. To jest souboru prostředků, které mohou nést, realizovat výraz jako nástroj označení a sdělení. Vytvářelo si novou konvencionálnost jako jistý způsob představování jevů, jež mohly poukazovat nejenom samy k sobě, ale ještě k něčemu jinému. Tohle bylo už mnohokrát popsáno a rozebráno. Ostatně i Štefko — na něhož se budu ještě vícekrát odvolávat — svou úvahu nad tzv. autorským divadlem začíná odtud. Zmiňuje se o tom, že odmítá převzít hotový autorský text, usiluje vytvořit vlastní libreto či inscenační scénář, narušuje kánon dramatické výstavby, destruuje kompozici a cílevědomě se snaží o polytematicnost a polyžánrovost. Snad bych k tomu jeho výřetu pro naše potřeby dodal ještě jedno: v touze — programové touze — sebevypáření všech, kdo se podílejí na tvorbě inscenace, nadřazuje výrazovost jevištního subsystému nad subsystém slovesný. Takže obecně řečeno: vzniká tu nová forma struktury divadelního jazyka, která uskutečňuje jinak způsob vazby a vzájemného působení mezi komponenty, jež jsou nositeli výrazu, rozhodujícího typu divadelní konvencionálnosti. Proto raději používám pojem neinterpretační typ divadelního jazyka, neboť se mně zdá, že přesněji postihuje právě to, že všechny dosavadní změny se především týkají této oblasti; že v ní jsou nejpatrnější a zatím pro nás nejjasnější.

Zajisté, je možné sledovat i další proměny. Zdůrazňuje-li tzv. autorské divadlo kolektivnost tvorby, tvoření pak vyžaduje nutně i jiný způsob procesu, jímž inscenace vzniká. Rodí se tedy i jiný morálně-genetický princip. Zřejmě je to ve srovnání s profesionálním divadlem, kde instituce repertoárového divadla tento princip neumožňuje, a proto profesionální „studiová“ divadla, jež staví na neinterpretačním jazyku, tak úporně a oprávněně bojují o jiný typ provozně-řídícího subsystému. Nikoliv náhodou v tomto smyslu amatérské divadlo neskonale snadněji a bohatěji začalo produkovat neinterpretační divadelní jazyk, neboť nebylo svázáno žádnými institucionálními normami a pravidly. Ničemné — to vše se stále týká jenom jistých částí systému, stále ještě nemůžeme hovořit o autorském divadle jako o celistvém systému divadla. I když jsou tu nepochybně některé rysy, které ukazují, že bychom — možná už teď, možná velice brzy — mohli onu pro někoho jakoby pejorativní zkratku tzv. před tímto pojmem škrtnout, vynechat.

Paradoxy komunikace

Soužití mezi lidmi nevyhnutelně vyžaduje komunikaci, výměnu zpráv. Aby se taková výměna vůbec mohla konat, musí mít její účastníci k dispozici společnou

zásobu znaků, jímž všichni rozumějí. Souhlasím s dr. Štefkem — pro jistotu nemalou složku tzv. autorského divadla se stává velkým problémem to, že touto zásobou znaků nedisponuje. Tyto soubory a tyto inscenace se soustřeďují opravdu na spřízněné duše, přibližně stejnou „krevní skupinu“, a ocitají se tak často v izolaci jak vůči těm divákům, kteří do této skupiny nepatří, tak i vůči jiným souborům, které vlastně pracují tímto způsobem a vytvářejí neinterpretační typ divadelního jazyka. Nastává skutečně situace „ztižené komunikace“ — jak tvrdí správně Štefko — ve všech směrech. Jak mezi hledáči a jevištěm, tak mezi jednotlivými tvůrci a soubory.

Paradox je ovšem v tom, že v samé podstatě — a na počátku to bylo obecně zřetelné — tzv. autorského divadla je uložena snaha o vybudování naprosto bezprostřední, přímé a aktivní komunikace s divákem. Jestli jsem dobře porozuměl jednomy z rozhodujících momentů, jež daly popud ke vzniku tohoto divadelního jazyka, pak to bylo to, že chtěl učinit diváka vskutku činným, dělným účastníkem — a dokonce bych si troufal říci spolutvůrcem — toho, co se realizuje na jevišti. A půdu ještě dále. Možná mýlně jsem chápal příklon mladé generace k divadelnímu výrazu jako projev maximální důvěry v okamžitost a účinnost reakce diváků, kteří mohou vstoupit na základě známé „zpětné vazby“ hned do toku inscenace a vlastně si ji podle svých potřeb a zájmů řídit. Chcete-li ještě jinak: předstupovali-li tvůrci inscenace se svým osobním problémem před své publikum, pak jsem se domníval, že tato osobní výpověď — ba dokonce zpověď — zaznívá právě v divadle proto, že tu nachází tribunu, jež činí tento problém všeobecnou záležitostí; patří všem a všichni se na něm podílejí.

Upřímně řečeno: jevil se mně tento zájem o takto pojatou divadelní komunikaci jako jev sociální. Vyjadřoval pro mne úsilí překonat bariéry, jež bránily jinde a jinak vyjevit právě postavení jednotlivce či celé skupiny a dát mu prostor v divadle. I z tohoto důvodu jsem považoval ze zcela přirozenou touhu porušit a likvidovat všechny běžné divadelní konvence a otevřít příležitost k tomu, aby se, ničím nesvázan, ozval tento hlas naplno. Nebo-li — soudil jsem a stále ještě soudím, že onen neinterpretační jazyk měl a má být také — možná v první řadě — výměnou zpráv o jistých sociálních zkušenostech, pro něž se jinde těžko hledalo uplatnění. Dochází-li dnes k onomu procesu, o němž píše Štefko — alespoň v jisté části —, pak nezbyvá než zkoumat, proč tomu tak je, k čemu to došlo. A zejména, co to znamená pro budoucnost.

Neboť onen paradox komunikace tzv. autorského divadla se nevzal ze vzduchu. Má jistě své hlubší příčiny, jež jsou obsaženy v jeho vývoji a asi otevírá novou etapu, která se bude vyznačovat novou kvalitou.

JAN CÍSAŘ

KUDY CHODÍ

(Rozjímání zdánlivě nevážné)

Určitě ne tam, kde by měla chodit. (Ruku na srdce, kdo z nás chodí tam, kde má správně chodit?) Málokdy se dnes vyskytne v místech, kde je poslední hrstka svých příznivců očekávána a kam podle odvěké kmenové příslušnosti přináležejí. To jest v divadlech. (Opět, kdo z nás se s ní doopravdy v divadle setkal, řekneme, ať má naše divadlo šance, v posledních deseti letech?) Ždá se, že jde o jakousi pradávnu kategorii, na kterou dnes není dost času. A její nepřítomnost nikdo ani příliš nepostrádá. V divadle!

Čili, chod' si, naše milá, chod', jak sama uznáš za vhodné. Vyšlapávej si své stezičky, hlavně se nám příliš neplet' pod nohy a do rušných velkoměst se radši nepouštěj. Neboť dnešní den je jiný. Náš čas je jiný. Naše vidění je jiné. Tak běž!

Jenže katarze je moudrá. Ne nadarmo se o ni zajímali jako první systematictí řeční myslitelé. Katarze přináší totiž lék. Přináší možnost zvládnout ty síly, které se v nás mohou proměnit v pradávnu neukojitelnou saň. Onu nenasytnou pojídačku nás samých, živnou našimi denními úzkostmi. Pokud nedostaneme pomocnou ruku – když už se zdá, že na ně nestačíme, že nám narůstají do nezvladatelných rozměrů, – utíkáme.

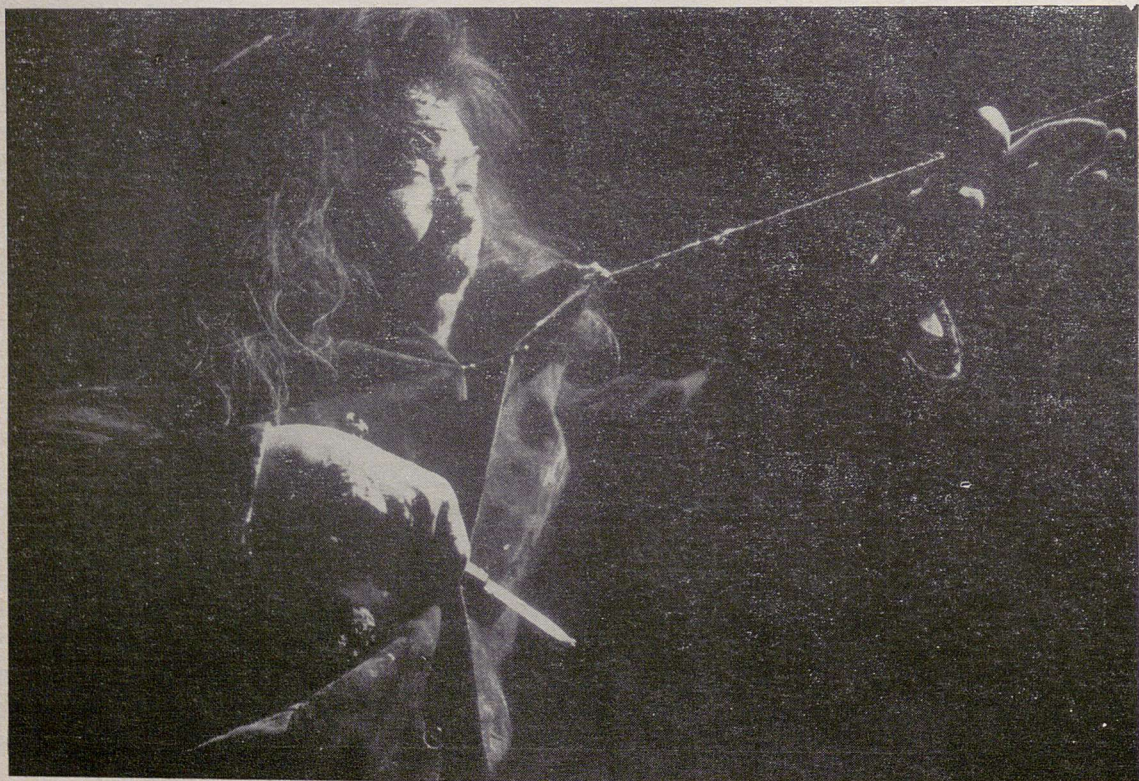
Zde se zastavme a budme chvíli přemýšliví.

Kam jsme to utekli?

Tam, kam utíkali již naši otcové. Do hospody. K drogám, k alkoholu. V opojení hledáme uvolnění a doufáme, že setřeseme své utržené běsy. Do amfiteátrů plných rozpoutaných vášní. Dnes jsou to zrovna fotbalové stadióny, ne římské cirkusy s dravou zvěří a prv-



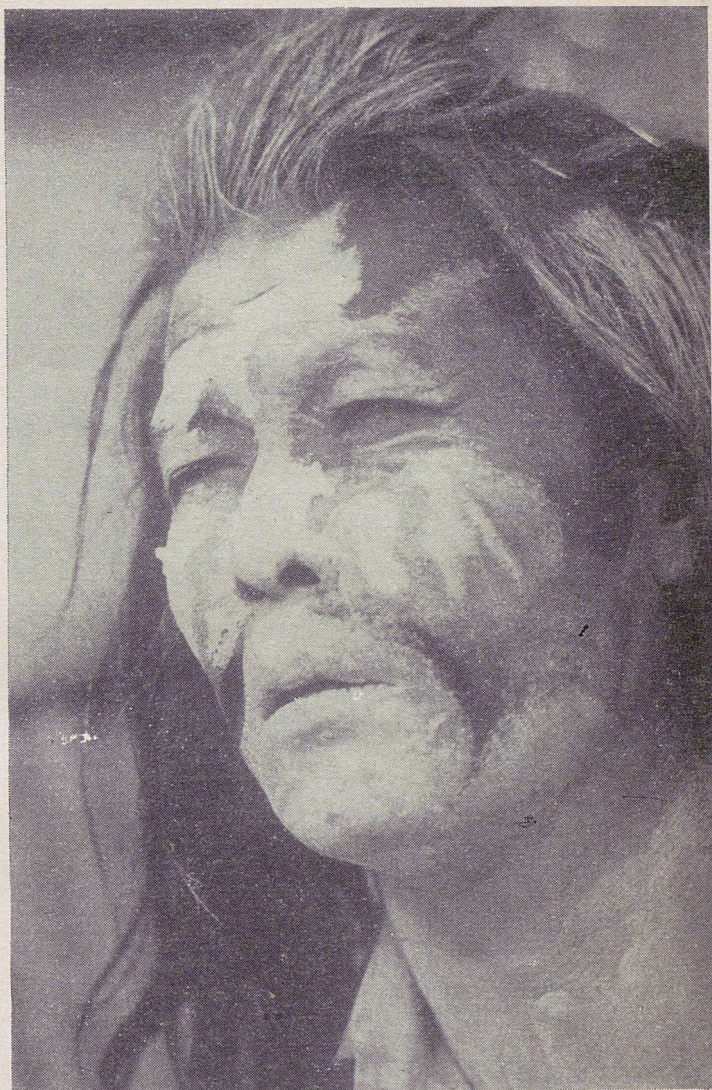
KATARZE



*Vystoupení
japonské
skupiny
tanečníků BUTO
v čele
s MIN TANAKOU
v pražském
junior klubu
bylo
charakteristické
vypjatou jevištní
stylizací...*

ními křesťany. I když kdo ví. — Do magického společenství rytů. Ne však do kruhů předkřesťanských společenství, ale třeba na rockové koncerty anebo na diskotéku do klubu za rohem. Zde všude se nám daří s různým úspěchem, různou intenzitou, ale většinou s výraznými vedlejšími projevy, potkat se s těmi, kteří mají touhu svůj stav řešit a našeho až příliš narostlého d'ábla vyhnat. Pomocí katarze. Málokdo z nás si však toto setkání s katarzí uvědomuje. Málokdo ví, jak vědomě řešit své stresové stavy.

Jsou sociální společenství moudrá. Jsou i zapomětlivá a namyšlená. Zapomínají, že každé potřebuje svá psychická očistění. Očistění od nahromaděných a existenci společenství ohrožujících emotivních tlaků. Psychické vyrovnání. (Racionální uchopení jevu útočícího na naši snahu po harmonickém životě ještě nezaručí, že se člověk s tímto jevem bez narušení své vnitřní rovnováhy beze zbytku vyrovnal. Karteziánské moudro je zde mnohdy spíše přítěží než účinným společníkem.) Jsme tedy — jak se zdá — nevědomky nuceni sahát k moudrosti našich předků. Ovšem jak? Dnes již těžko uspořádáme uprostřed normalizované rozrýpaniny sídliště kolektivní lidovou slavnost či hodnoty obřadující svátek bláznů. Rituálním tancem — kdybychom nějaký znali a uměli — těžko překleneme své první seznámení s novým a pro nás dosud nezvyklým dopravním prostředkem. Své obavy z neznámého — a to za pomoci ostychu z nepatřičné reakce — dokážeme vůlí zvládnout v případě, když jde o jezdící schody v metru. Ale neznámo nepotkáme jen v podobě mírumilovných technických novinek. (Jsou prý takové.) Je i v oblasti sociálních vztahů a najdeme je i v našich životních



hodnotách. Život je problematický. Ne jednoznačný a nekomplikovaný. Sociální vztahy mnohdy spíše připomínají klubko vlny, od kterého právě odběhlo kotě, než dopletný svetr.

Tak a teď si s tím člověče porad! Každý se snaží. Jak se naučil či nenaučil. Okukujeme, jak na to jdou druzí. Opisujeme, třeba od kamarádů. Nebo odjinud.

A co divadlo?

Vždyť přece vznikalo právě z potřeby vyrovnávat útoky nám dosud neznámých sil na naši lidskou společnost. Z nutnosti dát nám sílu k dalšímu rannímu vstávání. Daří se mu to dnes taky u nás?

Budeme si muset hledat katarzi jinde? Mimo divadlo? (To by ovšem znamenalo... nebudu raději domýšlet.) Dnešní svět dává svým chaotickým — alespoň pro nás — útokem divadlu velkou šanci. Jeho úkol mu však neulehčuje. Naopak! Rozpoutané síly jsou hrozně. Avšak čím je protivník obludější, tím je boj nutnější a vítězství slavnější.

Ocitneme se konečně v divadle tváří v tvář našim nočním můram? Setkáme se zde se svými vášněmi? Nestaví nám konečně divadlo své zrcadlo? Nebo nás všechny pohltí divoké fotbalové běsnění?

Najde divadlo u nás svoji očistující sílu?

SAŠA PERNICA

FOTO JAROSLAV PROKOP

Od té chvíle, co nám po vsích rozdělili dědci
role,
hrajem své ochotnické divadlo. Toho zkoušení!
Toho svícení!
Těch gest a slov a opon šitých v ruce!

A všechno pro jediné představení.
Neboť nebude repríz. Náš sál je zadáný
až do soudného dne — — —

(Závěr básně Zařikávání sebe sama)

KAREL ŠIKTANEC - básník z Čech

Česká Lípa, 7. prosince 1988

mito verši a s pokorou v nich odhalovat vznešenost a nízkost, ptát se na své prožitky, na své postoje, na své lidské kvality...

S Karlem Šiktancem jsem se setkal koncem minulého roku na besedě, která byla součástí večera poezie českolipských autorů. Později jsme spolu rozmlouvali s vědomím, že lze uveřejnit pouze části z našeho dlouhého rozhovoru. A že o básníkovi nejpravdivěji vypovídá jeho dílo.

(Na úvod se nabízelo několik otázek. Ale zůstaly nevyřčeny.) Jaké jsou zdroje a jistoty vaší poezie?

O jistotách se líp mlčí. Vždyť já s každou novou knížkou veršů jako bych o ně o všechny vždycky přišel. Pořád jako bych začínal znova... i když to samozřejmě není pravda, člověk se nikdy nemůže zbavit sama sebe, svého způsobu, svého hlasu, své tóniny. Snad mě dost poznamenává mé vesničanství (i když žiju už dávno v Praze a vesnice je už dávno jiná než za mého dětství). Ale je-li poezie něco jako trvalá posedlost, jako věčné umanutí, pak mám v sobě umanutost po řádu vsi. Po jejím zákonu. Po jejím mýtu... S čímž asi souvisí mnohá umanutí další; umanutí ryzostí, umanutí spravedlivostí, umanutí pravdou... A umanutí láskou. Ve vsi bylo z kopce všechno jako na dlani. A kdeco odkrokováno: ke studni, ke kapli, k propasti, k hrobu. A všechno bylo tak akorát pro jednu ves: i blízkosti, i zloby, i tajemství, i cest do světa... Vim, že to takhle zní až banálně naivně — ale mluvím o předznámenání. Podobně bych mohl mluvit asi o zákonu rodu, o tom, jak těžko pokračuju vědomí náležitosti k těm přede mnou i po mně, k místu narození, k zemi (ale tím prý jsou postiženi všichni narození v Raku.) A k těmto poznamenáním patří samozřejmě vrozená potřeba kdeco pojmenovat, kdeco nazývat a vyslovovat... co nejobyčejnější, co nejúspornější... tu s cirátem, tu nahatě..., ale přesně... najít znak, najít šifru, najít znamení. Bez toho to v poezii asi ani nejde, poezie se občas jeví jako sestřenka osudových soubojů: pár kapek krve vypovídá všechno o vítězstvích i prohrách.

Patříte k těm nemnohým, pro něž je zacházení se slovem až magickým obřadem. Jestlipak máte blízko třeba k Josefu Palivcovi?

Jistě. A stejně k Halasovi, k Ortenovi, k Holanovi a dalším a dalším. Protože v každém uměleckém oboru, tedy i v poezii, jsou ti, kteří uhranují svým darem, svým virtuózním nástrojem, a pak ti, co uhranují svou denodenní rvačkou o každou slabiku, o každou pomlku... svou trvalou ctižádostí posunout, poponést alespoň o píď (nebo o naději na ni) tu čarodějnou lampu, která pláší tmu. Proto je asi moderní poezie stokrát víc dřina než štěstí. Kterážto



V loňském roce recitátoři z České Lípy svou inscenaci básnické skladby Adam a Eva připomněli tvorbu Karla Šiktance, jehož dílo tak strmě zrlo v šedesátých letech.

Autor významných básnických sbírek (např. Heinovské noci, Nebožka smrt, Zařikávání živých) nepřestal po roce 1970, kdy mu vyšla poslední kniha Mariášky, psát. V rukopise zůstávají sbírky veršů Jak se trhá srdce, Český orloj (k vydání připravuje nakladatelství Práce), Tanec smrti aneb Ještě pámbu neumřel, Pro pět ran blázna krále. (Má vyjít spolu se sbírkou Sakramenty v nakladatelství Československý spisovatel pod názvem Utopenejch voči.) Verše z let 1980–1986 zařadil básník do souboru Srdce svého nejez.

Jak charakterizovat tuto poezii? Základ sdělení, děj, stále jako-by naznačovaný, bývá úsečně přerýván. Jeho nositelem jsou nejen lidské bytosti, ale i vlezlá stvoření troglů, skřetů, kukulínů; četná abstrakta a často personifikovaná, stále přítomná smrt.

Je to chaotické divadélko, ten spěchající sled obrazů, dialogů, střetů, drastických tázání? Chaos ovšem jen zdánlivý. Vše složité, paradoxní, hněvivé, žalující, šklebivé, vulkanicky žhavé, vše, co vzniklo v prudkém fantazijním víru, je podrobeno tvárnou vůli ve zdánlivě jednoduchou formu lidové poezie. (Alespoň jeden příklad — začátek básně Muž a žena: Běžel, / slyšel. / Bílé Labe, / prstíčkem // jak v zemi hrabe. // Běžel, / slyšel / mezi jezy / plakat / vězně / na Bezdězi.)

Krajní básnická stylizace využívá archaismy, jazyk ulice; vznikají tu četné neologismy... Sledujeme skutečné bytí v jazyku, bytí skrze jazyk.

Základním znakem Šiktancovy poezie je originální obraznost rušící všední přibuzenství slov. Je tu tvořen zcela nový svět — nových pojmenování, bizarních vztahů. Překvapivým setkáním vzdálených významů vzniká poetické napětí (např.: pacholci bičují větyrek od Řípu / a bijí moranou o dub i o lípu). — Je to ovšem marnost snažit se ve zkratce o přiblížení toho, co zrlo léta...

Nové Šiktancovy skladby jsou vzácnými slovesnými činy. Jistě se dočkají odpovídajícího jevištního ztvárnění. I když před inscenátory bude obtížný úkol — oslovit posluchače poezií nanejvýš ne snadnou, kde takřka každý verš vyvolává množství asociací; málo kterou pasáž lze jednoznačně vyložit. Náročné i pro čtenáře — ten se ovšem může k obtížným místům vracet. — Bude třeba najít nejen inscenační klíč, ale především dlouho, předlouho chodit s tě-

dřina je jenom jiné pojmenování toho tajemného magického obřadu. Ano, prostor rodné řeči, rodného jazyka je pro mě takřka svatý. Asi proto k němu přistupuji čím starší, tím víc úzkostlivý... Asi proto, že věřím v moc té řeči. Nevěřím, že by byla vyčerpána. Že by pozbývala smyslu. Že by se nechala zastrážit vezdejší veřejnou hluchotou.

Umělec-básník je popíračem všednosti, netečnosti, duchovní prázdnoty. Vaše poezie je nemilosrdná vůči nemyslivé devalvaci života, vůči plazivé žoviálnosti...

Tolik už se toho namluvilo o potřebě umění své doby, že je teď těžké docela obyčejně říci, že vedle touhy být prostá a smělá a hluboká a krásná (a tak dále) má poezie touhu být především i v pravém smyslu slova živá. To není program. To je nezbytnost vyknout nahlas něco, co patří k přítomnému osudu této vsi, tohoto národa, této země. Naše generace byla, myslím, touto potřebou silně poznačena... „je to kletba pokolení mluvit jak by připoutáno na provazech zvonů!“ mám napsáno v Českém orloji. Byla to naše druhá přirozenost, neboť jsme měli někteří poetiku silně opřencu o reál, o reálný detail... o útržek děje, o fragment příběhu. Mělo to pro nás cenu. Která se později mnohdy i nepěkně mstila – ale leccos nám z toho zůstalo podnes... a já sám jsem tomu docela rád.

Příběhy, figury, hlasy ve vaší tvorbě. Dovedu si představit, že její korunou bude drama, dramatická báseň...

Mám dost knih, které jsou uzavřenými, komponovanými celky. Některé jsou dokonce postaveny i na určitém dramatickém půdorysu... Proto se taky sem tam ozývají i dramatické prvky, monolog, dialog... a nejen to: myslím, že si můj verš z poslední doby nese i jisté dramatické napětí ve snaze zbavit se statickosti či zdobnosti. Ale nevím... ztišené, náhle jen jakoby náhodou odstrojené slovo zdá se někdy mít silu většího výkřiku než slovo napínané na kříž... kdo ví, zda zítra nebudu mluvit daleko spíš třeba pošeptem, bez jediného akcentu? Básník si často sám nevybírá. A pokud jde o to drama... býval to kdysi můj sen..., ale znamenalo by to asi nalézt nějakou novou možnost českého básnického jazyka, a to by chtělo oddat se tomu na dlouhou dobu. To teď moc nemůžu.

Moderní umění se osvobozuje od pout estetických a etických norem. Experimentuje se, kouzlí. Ale je v umění opravdu vše dovoleno?

Dovoleno snad ano. Ale věřím na zákony v umění. Tedy i na zákony poezie. Zde se nedá nic uhrát. Nic naražičit. Nic nakaširovat. Nic předem zajistit... Experimenty, když jsou plodné, mají sílu vodopádů. Ale i ony mají nejspíš svou zákonitost. Já ctím území národní poezie – světovost poezie je pro mě pojem značně odtažitý a neurčitý. Na tomto nevelkém území je skutkem naplňován smysluplný růst té řeči. Její nosnost. Její šíře. Její možnosti. A jednotliví básníci buď jsou nebo nejsou s to splnit tu drobnou, tu větší dílčí úlohu v tomto uhrančivě dlouhatánském, dědičném čase růstu a zrání národního jazyka.

Jste spoluautorem skvělé antologie moderní české poezie. A co básník, kde se objevila i některá opomíjená jména. Koho byste dnes zařadil do privátního výboru básnických lásek?

Neříká se to lehce. Lásky i v poezii jsou tu a tam proměnlivé... Ale snad mohu říci Máchu, Brezinu, Sovu, Horu, Halase, Seiferta, Ortenu, Blatného, Holana a ještě nejmenší deset dalších. A z cizích Shakespeara. A třeba ještě Baudelaira, Apollinaira, Masterse, Bloka, Jesenina, Pasternaka, Galcyňského a ještě nejmenší dvacet dalších. A pak českou lidovou poezii. A báje a pohádky! Vždyť až podnes je, myslím, dost silně cítit rod lidové poezie české a rod lidové poezie moravské – i na současných básnících. A jak by taky ne: nejsme dosud zas tak daleko, abychom ztratili své základní ladění, své bohem darované nápěvy...

V České Lípě jste své verše předčítal s maximálním soustředěním, ve volném tempu. Kladl jste důraz na každé slovo. Jaké máte vlastně názory na recitaci, na divadlo poezie?

Vážím si dobré recitace. Je to velké umění, o které jsem se sám jako kluk pokoušel – i jsem léta Páně vedl u nás na vsi recitační soubor. Ale jako každé umění vyžaduje kromě věnného daru i tvrdou práci. Pakli ji nepodstoupíš, zůstane ti hlas, hrubá cesta po smyslu a tu a tam změna tempa či dimenze... sumasumárum chápavé vroucí čtení. To je málo – i když to někdy stačí i profesionálům. Ale já bych na dobré recitátory vsadil. I na dobrá divadla poezie. Je v tomto oboru ještě dostatek prostoru, který může být objeveně naplněn. I při vši složitosti současné poezie. Jistě je

čím dál těžší ji realizovat na jevišti, ale je-li někdo očarován slovy natolik, že je potřebuje sdílet druhým, je jistě i v jeho tvůrčí síle možnost, jak očarovat druhé... i kdyby ji hledal mnohem dále než dřív. Dovedu si představit lidi, kteří tu ctižádost mají. Nebo budou mít.

Co znamená pro básníka přibývajících zkušenost lidská i tvůrčí? Zjednodušuje se vaše vidění světa?

Ale kdepak. Nejednodušuje. Naopak, musím dávat čím dál větší pozor, abych nezaměňoval své stárnutí za stárnutí světa. A to není vždycky tak jednoduché.

Na závěr přece jen zůstala jedna neodbytná otázka z těch úvodních – nepoložených. Jaké je vaše nynější občanské povolání?

Jsem strážným na Štvanici.

Připravil IVO MARKVART

Herec: „Cukrový jazyk nechat líže paty velmožné hlouposti a křiví hřbet!“

Smrt: Ó,
to ti sedí! O ty princí šaty
žebal jsi léta...

Tak to nepopleť!

Herec: „Duchaplnost se teď tak rozmáhá,
že ani pohůnci

nic nezadají kavalírům!“

Smrt: Být duchaplný – to je odvaha.
Tak tolik neslintej!
To škodí princím knírům!

Herec: „Sám Herkules
by s vámi mařil práci.
Příst musí kočka.
Pejsek zaňafá si.“

Smrt: Konec, šašku!
Na kolínka!
To je krev... To není šminka...

Chór: Konec šašku!
Na kolínka
To je krev...
To není šminka...
Ti dva u zdi s lebkou v hrsti,
ti už nejsou z Hamleta.

Křič!
Co mlčíš,
tajtrlíku.
Ten hlt plísně na jazyku –
to je duše. To ti zbylo
na památku ze světa.

Kostým nech!
Ten někdo složí.
Jdi se klanět první lóži –
po zem,
za hrob... jaks to uměl
z celý šmíry jenom ty.

Ať si řvou!
Ať na galérce
proklejou i kus,
i herce!
V člověku dnes nenávisti
na tři lidský životy.

V člověku dnes nenávisti
na tři lidský životy.

(Ze skladby Tanec smrti aneb Ještě pámbu neumřel)

JAK PŘEBÍRAT NOVÝ OBČANSKÝ PRŮKAZ

Zaklepáno. Vstupuji. Popis místnosti není podstatný. V rohu stůl. Zídle. Příslušný příslušník. Asi čtyřicet padesát let. Černé, místy už prošedivělé vlasy. Uniforma. Hodnost se mi určit nepodařilo. Sedí na židli, pootočí hlavu směrem k přichozímu (v tomto případě tedy ke mně). Brýle v tmavě hnědých obroučkách posouvá pohybem ukazováčku a palce pravé ruky o centimetr a půl níže. Krátký, zpytavě profesionální pohled. Vymáčknu ze sebe příjmení a jméno v uvedeném pořadí a příčinu své návštěvy. Vstává, odsouvá židli, poněkud pokrčený oděv se narovná. Brýle putují zpětným pohybem na své původní místo. Na stole v rohu stojí nízká lepenková krabice, v níž ježatě tři obálky rozdělené kartotéčnými lístky a písničky. Postava se poněkud ohýbá. Levá ruka se opírá rozevřenou dlaní o skleněnou tabuli na stole. Pravá ruka přisouvá krabici. Pak přitáhne zpět židli. Usedá. Dlaň levé ruky opouští sklo, na kterém se ještě několik vteřin zachoval otisk vlhké dlaně. Otisk je sedavě bílý, rychle se surkává směrem ke středu. Míží. Levá ruka bočně přidržuje krabici, prsty pravé hbitě listují v lístcích a obálkách. Jedna vytažena. Levá ruka odsouvá krabici na levou stranu. Pravá sundává kovovou kancelářskou sponku, která na obálce přidržuje lísteček s mým jménem a příjmením (v opačném pořadí). Nový OP vytažen. Otevřen. Zkontrolována fotografie a jméno. Podívá se na mne (příslušník) a slovy mě vyveze, abych průkaz převzal a podepsal. Slova doprovází gestem pravé ruky. Přistupuji a činím, co mi pověřeno. Sundává brýle. Prstem a ukazováčkem si přejeďe kořen nosu a promne si oči. Odkládá brýle na skleněnou desku, pod níž jsou umně rozmístěny jakési tiskopisy, výstřižky z novin, fotografie automobilů západních značek, černobílá fotografie německého ovčáka v trávě a upravo, nejbližší ke mně, malá barevná fotografie křehké blondýnky s dvěma až dětským obličejem, která je do půl těla nahá (zbytek fotografie nezabírá) a na hrudi má cosi, co se jen stěží dá nazvat řádky, první letmý pohled oklame iluzi, že drží v náručí větší dítě, podrobnější pohled ovšem prozradí, že se nejedná o dítě, ale skutečně o prsa galaktických rozměrů... Všiml si mého přirozeného údivu a úžasu nad čaromocí přírody. Zjevně spokojen se na židli napřímil, cvrnkl hnědým ukazováčkem pravé ruky do skla v místě, kde krylo onen podivuhodný smíček, usmál se a řekl: „Toť bába, co!“ Nezbylo, než souhlasit. Sebrat si své papíry. Rozloučit se. Vzít za kliku. Odejít. Za dveřmi čekala hubená černovlasá dívka. „Další...!“ Zaklepáno. Vešla.

RADOVAN LIPUS

Jednání a projev

Současné otiskovaný text odevzdal Radovan Lipus v rámci cvičení, jehož zadání bylo totožné s tím, na základě kterého vznikl i text Aleny Zemančikové (otiskněný v minulém čísle): úkolem bylo podat popis pozorovaného jednání (chování). Zatímco Zemančiková popisovala chování profesora při výkladu látky posluchačům, Lipus zaznamenává účelové jednání úředníka předávajícího občanský průkaz; zatímco v prvním případě šlo o pedagogický výkon, do kterého se přednášející vkládá celý jako osobnost, v druhém případě máme co dělat pouze s tak nepatrnou osobní angažovaností, jakou na člověku vyžaduje deanně vykonávaná jednotvárná činnost.

Odosobněnou podstatu takové mechanické úřední činnosti Lipusův text plně vystihuje. Všimněme si jen nápadného výskytu pasivních tvarů sloves: obálka „vytažena“ (místo „úředník vytáhl“); nový OP rovněž „vytažen“ a „otevřen“; fotografie „zkontrolována“; přichází činí, co mu „pověděno“; ani o sobě se nevyjadřuje tak, že „zaklepal“, ale píše „zaklepáno“ — což opakuje i při vstupu další osoby. Jednotlivé činnosti jako by byly od člověka, který je vykonává, odděleny: existují vlastně samostatně jako úkony jakéhosi neosobního mechanismu, fungujícího bez ohledu na zúčastněné.

Všechno svádí k tomu říci, že úřední osoba je součástí tohoto mechanismu. Ale nebyla by to pravda: tím, kdo vykonává jednotlivé úkony, jsou většinou jen pravá a levá ruka, případně prsty; ohýbá se také nikoli daný člověk, ale postava. Konají jen fyzické „části“ člověka, které jako by byly především samostatnými součástmi mechanismu a pak teprve částmi těla konkrétní osoby. V tomto smyslu jde nejenom o odosobněnou činnost, ale dokonce o jakési „odtělesnění“ člověka, který se za

ZOBRAZENÍ

jednotlivými úkony zcela ztrácí. To je jen zdůrazněno popisem otisku vlhké dlaně, který se rychle scvrkává a posléze mizí.

Toto „mizení“ člověka za mechanicky prováděnou činností se realizuje — podobně jako mizení otisku dlaně — postupně. Zpočátku máme ještě co dělat aspoň s „příslušným příslušníkem“, který se na přijímanou stranu dívá, i když jen zpytavě **profesionálním** pohledem. Pak už se popis soustřeďuje jen na samotné fungující detaily, od člověka oddělené: příslušníkův oděv se narovná a brýle, které si posouvá, později jako by samy putovaly na své původní místo. Aktivní tvary sloves vystřídávají pasíva, až všechno končí opět pohledem a úkonem s brýlemi, doprovázeným promnutím kořene nosu a očí: po výkonu se úředník opět stává člověkem.

Vlastně až k místu, kde se vypravěč dostává k fotografii dívky s velkými řádky — o jejímž postavení v tematické struktuře textu bude ještě řeč —, jde tedy převážně o popis jednotlivých úkonů, které — ať jde o úkony úřední či intimněji osobní (promnutí kořene nosu otlaceného od brýlí) — se nemohou pokládat za něco čím se popisovaný člověk individuálně projevuje: jde o mechanickou činnost, tj. o takové jednání, které není **projevem** osobnosti, ale pouhou součástí jakéhosi mechanického procesu, nevyžadujícího vědomou účast a probíhajícího jakoby mimo člověka

Výběr prvků a tematická struktura

Výběr zaznamenaných prvků jako by se řídil určeným úkolem, spočívajícím v popisu jednání. Popis místnosti je v takové souvislosti opravdu nepodstatný, jak se v textu výslovně konstatuje; ostatně, dovedeme si ji na základě vlastní zkušenosti docela dobře představit. Nepodstatný z hlediska jednání je ovšem i otisk dlaně, který ale hraje — jak jsme viděli — v textu svým způsobem významnou úlohu, a to z hlediska **smyslu**. Zkrátka, zaznamenané byly ty detaily, které ustavují jistou **tematickou strukturu**.

Předložený popis je výsledkem pozorování, které podnikl člověk s individuálním **cítěním**, zaznamenávající to, čím se ho pozorovaná skutečnost **dotkla**. Sám text není přímým výsledkem pozorování, ale vznikl v **procesu tvoření**, který má svou vlastní logiku a při kterém vedl autora jeho **umělecký cit**. Tento umělecký cit rozhoduje s konečnou platností nejenom o **výběru** příslušných prvků, ale i o **způsobu jejich podání**: uvedené detaily jsou představeny z té stránky a jsou v textu umístěny takovým způsobem, že se z pouhých odpozorovaných detailů mění v prvky určitého **kontextu** (tj. určitého spojení prvků, nadaného nějakým **smyslem**); tento kontext se jejich pomocí rozvíjí.

O připojení každého dalšího detailu a způsobu jeho prezentace tedy nerozhoduje jenom původní představa, vytvořená na základě pozorování, ale sama logika tvořivého rozvíjení kontextu; tato logika se rovná procesu uhadování jistého smyslu, který se **neformuluje**, nýbrž konkrétně **představuje** v podobě postupně se vynořujícího **obrazu**.

Tak se z jednotlivých detailů současně stávají **motivy**, tj. nejmenší stavební jednotky vytvářeného textu. Řekneme-li, že příslušný kontext jim teprve propůjčuje určitý smysl, vyjádříme podstatu toho, co je motiv, z hlediska vnímatele. Z hlediska autora můžeme říci, že se z neutrálních prvků stávají motivy na základě funkce, kterou dostávají při ustavování celkového smyslu vytvářeného textu. Z obouhohlediska můžeme motiv definovat jako **element smyslu**.

Mluvím o **kontextu**, ale mám samozřejmě na mysli určitou **strukturu**; tato struktura je tvořena vazbou jednotlivých prvků, které se mnohonásobně konfrontují; to je umožněno tím, že se řadí do několika kontextů (rovin či vrstev textu). V předložené práci se konfrontuje především kontext odosobněných prvků tvořících součásti jistého **odlišitého mechanismu** a kontext **intimně tělesných** prvků, mezi které patří jak krátkozraké příslušníkovy oči s kořenem nosu, na kterém sedí brýle, či stopa jeho dlaně, tak mohutné poprsí dívky na fotografii; můžeme

A VÝPOVĚĎ

mluvit také o úředním mechanismu v konfrontaci s oblastí intimně lidskou: součástí jejich konfrontace je i střetnutí prvků vytvářejících jednak úředně **profesionální** a jednak **familiární** oblast komunikace mezi úředníkem a „stranou“ (která se teprve v druhé rovině — konkrétně při komunikaci nad fotografií — stává komunikací člověka s člověkem).

Způsob podání je založen na tom, že do kontextu odlišitého, ba „odtělesněného“ mechanismu jsou zařazeny i prvky z tělesné oblasti: viz funkci rukou, případně prstů při mechanické úřední činnosti. Proces **osamostatňování** prvků, který to umožňuje, se ovšem týká i detailů z oblasti tělesně intimní: dokonce i poprsí dívky na fotografii je od samotné dívky jakoby odděleno, což je zdůrazněno přirovnáním k dítěti, které jakoby držela v náručí. V obou případech jde o **redukcí** člověka, o které bychom jistě museli mluvit, kdybychom se snažili stanovit téma (tj. formulovat smysl) předloženého textu. (Probíraná vlastnost současně upozorňuje na souvislost **tématu s principem vyobrazení předmětu**.)

Vidíme, že v textu nejde jen o konfrontaci **kontextu** odlišitého mechanismu s **kontextem** intimně tělesným, ale že stále dochází i ke konfrontaci **jednotlivých prvků** uvnitř obou kontextů i mimo ně: „odtělesněné“ prvky z „úředního“ kontextu (prsty, ruce) patří původně přece právě do oblasti tělesné a tělesný detail dívka poprsí náleží z jistého hlediska do stejné oblasti jako papíry, kterými se úředníkovy prsty probírají: nejde přece o živou dívku, ale o pouhou fotografii.

Tak se každý zaznamenaný reálný fakt zařazuje do různých rovin; reálný předmět pozorování, existující ve skutečnosti jako celek, se dělí a takto rozdělené předmětné prvky se skládají (řadí) podle logiky, dané individuálním viděním (cítěním) pozorované skutečnosti, v níž se člověk **skutečně** ztrácí díky svému zařazení do rámce jakési **fiktivní** existence, kterou zakládají úřední papíry a (pouhé) fotografie.

To je dobře vidět na manipulaci s jménem návštěvníka, jehož složenost ze dvou částí (příjmení a křestního jména) se zdůrazňuje přednesením v opačném pořadí, než v jakém se jméno s příjmením obvykle vyskytuje: uvedením příjmení před křestním jménem (vždy intimnějším než oficiálnější příjmení) se jméno člověka teprve stává příhodným k úřednímu zařazení a s tím i člověk fikcí, s jakou jediné může manipulovat úřední mechanismus.

Všechno, co bylo řečeno o smyslu jednotlivých prvků v různých potenciálních tematických kontextech, snad s dostatečnou přesvědčivostí ukazuje problematičnost každého pokusu o jednoznačnou formulaci smyslu takového textu, který má kvality uměleckého obrazu: každý takový text obsahuje totiž několik tematických rovin (či dílčích témat), vytvářejících teprve ve svém celku jednotu jeho smyslu, který můžeme **formulovat** jen dodatečně a který při vnímání díla je neoddelitelný od příslušného **prožitku**.

■ Práce s motivem a imaginativní logika

Stejně prvky (či aspoň prvky stejného druhu) se v textu opakují a konfrontují opět s jinými než s těmi, se kterými byly konfrontovány už dřív. To je podstatou **práce s motivem**, který — když už byl do textu jednou uveden — jako by projevoval vlastní aktivitu. Tak se v předloženém textu opakuje nejenom manipulace s brýlemi (která se při opakování dále rozvíjí), ale i jednotlivá slova, jako například „zaklepáno“.

Každý prvek, který můžeme opravdu považovat za motiv, jako by se v textu musel opakovat nejméně dvakrát. Tak je tomu například s fotografií: jednou máme co dělat s fotografií do občanské legitimace a podruhé s fotografií obnažené dívky, jejichž konfrontace se uskutečňuje v rámci střetnutí rovin, které jsme nazvali „úřední“ a „intimně tělesnou“; místo zachycení člověka jako celistvého subjektu jde v obou případech o jeho redukcí na dílčí objekt (také redukovaného) zájmu: jednou na nadměrně rozvinutá nadra a podruhé na obličej s výrazem pro úřední potřebu.

Způsob zacházení s omezeným počtem prvků (rovnající se práci s motivy) zakládá „vlastní svět“ uměleckého obrazu, schopného díky mnohonásobným vazbám těchto prvků modelovat (tj. z jistého hlediska nazírat) skutečný svět, respektive nějaký jeho „výsek“, ve kterém se — v rámci daného obrazu — „obráží“ tento svět jakoby celý (i když jen z jistého hlediska). Práce s motivem také zajišťuje, aby celkový obraz mohl být při svém rozvinutí v čase (což je případ každého literárního textu či divadelního nebo filmového díla) uchopen jakoby v každém okamžiku najednou.

Dá se říct, že svět (či jeho „výsek“ — v daném případě úřední svět s osobními kartami a průkazy totožnosti) se při zobrazení rozkládá na jednotlivé prvky, jejichž řazení v textu se řídí zcela jinou než formální logikou (v jejímž rámci by byly v našem případě uvedeny jen ty prvky, které souvisejí s úřední procedurou předání občanské legitimace).

„Logika“, jíž se řídí předložený text, je logikou **imaginativní**, jinak řečeno, myšlení, které řídí jeho utváření, není úzce racionální, ale právě imaginativní (tzn., že jde o myšlení, které je spojeno s pravou mozkovou hemisférou a které „zachází“ s předměty bez ohledu na nějaký praktický či teoretický účel). Tak je také nutné rozumět tomu, říká-li se, že při práci s motivy je autor veden hlavně pocitem; to je totiž pravda jenom do té míry, do jaké tento výraz vystihuje povahu imaginativního myšlení, které při práci na jednoduchém textu jako by se opravdu „myslelo samo“ a ve vědomí se obrazilo pouze v odpovídajícím „pocitu“.

■ Psychologický výraz a umělecká exprese

Na začátku bylo řečeno, že předložený text popisuje jednání, které není **projevem** osobnosti, ale výsledkem pouhého mechanického procesu. Jednání, případně chování se z tohoto hlediska dělí na **adaptivní** (tj. vyhovující příslušné normě nebo účelu) a **expresivní**, tj. takové, ze kterého se dají rozeznat (které vyjadřuje) duševní pochody jednatelů.

Mluví-li se o tom, že žádný **obraz** není skutečně uměleckým obrazem, není-li současně **výrazem**, rozumí se tímto výrazem (expresí) někdy velmi zúženě výraz psychologický; například v tom smyslu, že zobrazuje-li umělec strom, činí tento strom prostředkem sdělení svých vlastních pocitů (rozuměj: nikoli pocitů z tohoto stromu samého, ale těch citů a pocitů, kterými — mimo vlastní proces zobrazování — sám žije a které „propůjčuje“ i zobrazovanému předmětu).

To je nedorozumění: člověk s uměleckým talentem zobrazuje nějaký předmět či dění, které se ho dotýká v důsledku jistého individuálního citění světa, a smysl, který v průběhu formování příslušného materiálu rozvíjí, z tohoto citění „vyplývá“. Tak souvisí i potenciální téma lidské identity a fiktivní či skutečné existence, uplatněné v Lipusově pokusu, s potenciálním tématem jiných jeho prací, vyplývajících z podobného okruhu pocitů.

To ale neznamená, že je tímto individuálním citěním příslušný tvořivý proces určen beze zbytku (a z tohoto hlediska není také nikdy jen pouhým **sebevýrazem**). Příslušné detaily, spojené s fiktivní existencí člověka v **umrtvujícím** mechanickém či úředním rámci, kterou autor nepříjemně pocituje, jako by si **samy** (v soulase s potřebou rovnováhy) žádaly doplnění naturálním detailem **živé** tělesnosti, kterou — kdyby mu ji v daném případě neposkytla náhoda — by si musel sám vymyslet. Proto ostatně nepřehlédl ani méně nápadnou stopu dlaně na skle i pohyb prstů, kterými si úředník mne kořen nosu se stopami po brýlích (i stopy a sklo tu mají tematickou úlohu).

V tomto smyslu se zobrazení nějakého předmětu stává uměleckou výpovědí nikoli díky tomu, že je současně i výrazem psychologických pochodů (ať už postavy, nebo autora), ale tím, že vyjadřuje nějaké dynamické relace elementů (vytváří určité „silové pole“), které fungují sice i v rámci psychologie (jinak by je autor nepostřehl), ale také „ve skutečnosti vůbec“. Jejich rozvíjení v rámci textu směřuje k jisté rovnováze (harmonii, řádu), která — není-li přítomna v zobrazené skutečnosti — je přítomna aspoň ve výsledném obrazu (a když se v textu záměrně nerealizuje, text k ní alespoň poukazuje). To také vysvětluje, proč po vyličení prsaté blondýnky z fotografie musel Lipus nakonec přivést do místnosti hubenou brunetu.

JAROSLAV VOSTRÝ

Na jaře roku 1988 přijaly OKD a ONV v Praze 5 mou koncepci, na jejímž základě by se měl Kulturní dům ve Stodůlkách stát divadelním a dramatickým centrem rostoucího Jihozápadního města, s přesahem na Prahu 5 a celou Prahu vůbec. Jedním z jeho plánovaných směrů činnosti je i cyklus *Současné směry divadla* — cyklus pokoušející se nalézt nejvýraznější trendy současného divadelního úsilí, seznámit s jejich vybranými inscenacemi diváka a s odborněji zaměřenými zájemci se pod vedením týmu odborníků z různých oborů, majících k tomu kterému tématu vztah, dobrat hlubšího poznání. Každá akce měla obsahovat tři volně navštěvitelná představení, doprovodnou sérii přednášek a závěrečnou syntetizující diskusi o daném problému, s přihlédnutím k vzorku tří inscenací, které v tomto směru sloužily jako materiál; diskusi zmíněných odborníků, ale i kohokoli z pléna, kdo se přihlásí ať už s dotazem nebo vlastním názorem. Záměrem též bylo provést z každého shledání zápis a po případném doplnění dalšími referáty k dané problematice jej rozmnožit a distribuovat mezi zájemce.

Modelová hra

„V současném českém divadle zesílil v poslední době proud zobrazující život pomocí modelu životních situací. Rádi bychom přispěli k hlubšímu poznání tohoto jevu programově metodickou akcí Modelová hra.“ Tak začínal text našeho propagačního letáčku. Při výběru tohoto směru pro úvod celého cyklu jsem nevycházel jen z faktu — byť příznačného — že na letošním Šrámkově Písku a Jiráskově Hronově se sešly nejméně dvě, na FEMADu dokonce tři inscenace tohoto typu (Taková hra, Henryk, Lišťastní a Liveselí), ale především z toho, že tento jev je v amatérském, ale i profesionálním divadle živý již řadu let a zmíněné nakumulování na několika festivalech učinilo tento fakt jen očividnějším. Hradecký Gilgameš, novosedlický Berkožka, brněnské Kdo kraluje, pražská Neapolská choroba... jsou jen případy z této řady.

Nešlo tedy o dramaturgickou objevnost vybraných představení (i když pro Jihozápadní město jistě byly přínosnou nabídkou), nýbrž o jejich využití k poznání zkoumaného jevu. Je tu jev, stálo by tedy snad za to pokusit se poznat jeho podstatu, možnosti a omezení, důvody jeho vzniku a existence v uměleckých i společenských souvislostech. Cílem bylo hlubší poznání vztahu společnosti a její problémy — smysl, cíle a metody v procesu modelování (nejprve obecně, později v aplikaci na konkrétní předvedená představení) — výsledky v konkrétních inscenacích.

Proto měly přednášky následující témata: smysl, cíle a metody v procesu modelování, možnosti a omezení tohoto postupu; modelová hra v historii českého (příp. i světového) divadla, hlavní trendy, konkrétní hry a inscenace, umělecký a společenský kontext jevu, důvody vzniku a zániku tohoto proudu v padesátých a šedesátých letech. Hlavní předem vytyčené otázky zněly: Co je to vůbec model? Čemu modelování slouží? Co je jeho podstatou, jaká jsou jeho pravidla, zákonitosti? Jaké jsou možnosti modelové hry (v čem jsou její přednosti, co umožňuje oproti jiným principům ve zvýšené míře) a jaká jsou její omezení (co už díky svým základním principům nemůže či co s sebou nutně nese)? V čem a jak naplňují kon-

krétní zhlédnuté inscenace principy modelovosti a v čem se od nich odchyľují? Jak zvolený model slouží vytyčenému sdělení tématu? Jsou problémy zhlédnutých inscenací poplatny danostem modelování či jsou důsledkem chybné realizace? V čem se modelová inscenace dneška liší od svých předchůdců a v čem je totožná? Co vyvolává znovuoobjevení tohoto typu dramatiky?

„Modelová hra“ se uskutečnila v Kulturním domě ve Stodůlkách 30. září až 1. října 1988 a její program byl následující:

pátek 30. září 19.30 představení DS Jirásek Česká Lípa: Václav Klapka — Henryk; sobota 1. října 10.00 představení Divadla do kapsy Hradec Králové: kolektiv souboru — Obraz; 11.00 přednášky; 14.30 představení DS Šupina Vodňany: František Zborník — Lišťastní a Liveselí; 16.00 syntetizující diskuse.

DS Šupina Vodňany — F. Zborník: Lišťastní a Liveselí



Akce se zúčastnilo 38 členů hrajících souborů (hradili vstupné zřeknutím se zřizovatelského poplatku, čímž KD ještě navíc ušetřil 740,— Kčs) a 20 platících diváků, celkově tedy něco přes šedesát stabilních účastníků. Není to málo, přesto však liknavý zájem zejména prožských amatérů znovu položil otázku, jak to vlastně je s jejich proklamovaným zápletem, zájmem o sebevzdělávání, o poznání...

Zahájil českolipský Henryk: skupina chovanců jakéhosi ústavu se rozhodne vzepřít podávánému pilulkovému „štěstí“. Čtělí najít své vlastní — opravdické; ztroskotají, neboť to, co hledají, není — krom divadla ovšem, ale to končí zavřením opony. Přehlídkami protřelý Henryk se představil v jedné z nejuvolněnějších podob, které jsem zatím (pětkrát) zhlédl — pro danou akci je to dobře už proto, že se anulují možné rušivé vlivy objektivního zkoumání jevu, které by mohlo přinést provedení mé- ně zdařilé.

V sobotu ráno navázalo představení hradeckého Divadla do kapsy **Obraz**, volně inspirovaného Wildeovým *Obrazem Doriana Graye*. Kompromisnická snaha zalíbit se lupmům („černí“) tím, že chci dostat jejich nárokům, vyrovnat se jim a sklidit tak pochvalu, vede nejen ke zničení přirozených citových vazeb (vztah k malíři), ale i k změně samotné osobnosti kompromisníka. Představení mladého souboru přes všechnu svou přímočarou naivitu (a — paradoxně — snad právě díky ní) dokázalo „brnkout“ i na citovou strunu, přes všechnu svou jednoduchost dokázalo nést jakýsi vývoj.

Lišťastní a Liveselí vodňanské Šupiny přináší téma individuální a společenské neschopnosti vymanit se z planého řečnění, falešného sebevidění, budování nepravdivých obrazů sebe sama, z hamižného soukromníčnického a z neschopnosti, zbabělosti rozhoupat se k nutnému činu, jenž by znamenal nejen získání skutečné lidské důstojnosti, ale i fyzickou záchranu. Činí tak

na příběhu skupiny Liliputů, kteří, byvše vysazeni po prohrané válce na pustý ostrůvek, nejsou schopni udělat zholu nic – krom zpanění arci. Přestože Vodňanstí byli nepochopitelně nervózní, odehráli derniéru svého kusu na úrovni vcelku standardní.

Ještě před tímto představením však proběhly úvodní přednášky. Matematik – odborník na teorii modelování RNDr. Jiří Souček, CSc., z Matematického ústavu ČSAV Praha doložil na příkladech především z oblasti logiky, že podstatou smyslu jakékoli výpovědi je vztahování našeho reálného světa ke všem dalším možným světům. Modelové divadlo se tedy snaží dopátrat smyslu věcí našeho reálného světa tím, že vytváří další možné světy (modely) jako nutný předpoklad poznání.

Sociolog PhDr. Václav Soukup, CSc., z filozofické fakulty Univerzity Karlovy Praha shledal styčnou plochu mezi předmětem své vědy a divadlem v koncepci světa jako divadla a lidí jako herců-hráčů (viz např. u Shakespeara aj.). Konkrétními projevy toho pak je pojem sociálního statutu a role (tj. pozice, kterou člověk zaujímá v sociálním systému a způsobu, jak ji realizuje). Život je z tohoto hlediska hrou s přesnými pravidly, která naplňujeme či porušujeme. Psychodrama vede k vytvoření modelu skutečnosti a tím chápání vlastních reakcí, k novému pohledu na životní situace, které člověk zažívá. Analogicky je tomu do jisté míry i u modelového divadla.

PhDr. Ivana Veltrubská z okresní psychologické poradny v České Lípě se hlouběji zabývala psychotherapeutickými metodami, jež mají vztah k probírané látce. Psychotherapeut vyvádí člověka z jeho nevhodně naučených rolí – modelů chování tím, že nabourává model jeho chování jinými reakcemi než těmi, které pacient očekává. Zdůraznila též, že tato práce s modelem funguje jen tehdy, když je v rovnováze racionální a citová stránka procesu. Pacient nesmí mít pocit, že je jen poučován, ale musí být stržen, musí jít vnitřně s sebou – pochopí až tehdy, když i „odprožil“, být nanečisto. Jde o syntézu mozku a srdce.

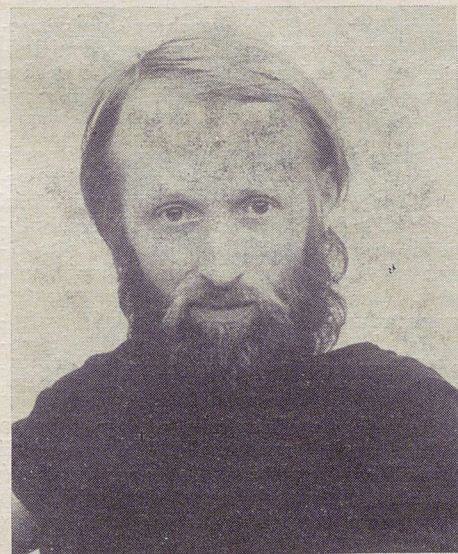
PhDr. Pavel Janoušek z Ústavu pro českou literaturu ČSAV Praha vymezil chápání modelu jako analogického objektu, jímž jsou reprodukovány nebo anticipovány vlastnosti jiného objektu, tedy reality, v procesu estetického poznávání. Upozornil pak, že v tomto širokém slova smyslu je modelové každé drama a každá inscenace. V našem případě však na rozdíl od aristotelského, absolutního dramatu a divadla (tedy divadla iluzivního, předpokládajícího „neexistenci“ subjektu vypravěče) jde o drama a divadlo, které v té či oné podobě neskrývaně podává vidění světa již očima subjektu vypravěče. Zatímco absolutní drama předpokládá alespoň relativně pevné společenské vědomí, tedy větší či menší shodu v názoru na tento svět, na nutné souvislosti v něm, na pravděpodobnost a pravdivost jevů, vývoj již od renesance spíše opačným směrem. Divadlo a umění vůbec reagovalo na jedné straně zesíleným příklonem k pozitivistickému označení nesporné společných hodnot – k realistickému popisu reality, na druhé straně pak k zesílenému vstupu subjektu do dramatu, neboť jen evidentně přítomný subjekt může vtisknout divákovi svou konvenci vidění

světa jako možnou. Modelové drama je jednou z forem tohoto vstupu subjektu, formou blízkou lyrickému dramatu a zejména dramatické grotesce.

Shrnout syntetizující diskusi, jež následovala po vodňanském představení, není nijak snadné, neboť byla obsáhlá a obracela se k nejrůznějším aspektům celého problému. Nicméně se o to pokusím.

Zdá se, že jeden z hlavních rozdílů mezi absurdní dramatikou padesátých let a modelovou dramatikou dneška je v účelu, smyslu použitých modelových prostředků. Namísto destrukce dějovosti, komunikace a interakce, vyjadřující pocity osamocení, absurdity, samoty, v dnešním modelovém divadle slouží absurdita obnovené komunikaci; namísto absence smyslu nastoupila otázka po hledání smyslu.

Současná modelová hra není určena jednotou žánrovou ve smyslu zobrazovaného životního pocitu, ale spíše základním způsobem zobrazení – vyšší mírou abstrakce jako důsledku implicitního vstupu subjektu tvůrce. Abstrakce je směřována k tomu, co chce tento tvůrce o světě říci.



Luděk Richter sleduje diskusi...

Individuální člověk se svou komplikovaností ustupuje, což nalézá svůj výraz i v tom, že místo charakterů nastupují typy. Dramatika, která se zabývá výhradně individuálním, se dostává do situace, kdy vazby k obecnému jsou pro ni stále těžší. (Nejadekvátnější formu si asi našla ve formě televizního seriálu, oněch nekonečných příběhů, které jsou „jako život sám“.) Divadlo, chce-li mluvit o podstatném, což chce, musí usilovat o koncentrovanost, tedy nikoli vytvářet obraz světa, nýbrž nějakým způsobem modelovat to, co je podstatné, co tvůrce za podstatné považuje.

Akce Modelová hra na některé z položených otázek odpověděla, u některých naznačila možné směry dalšího uvažování, některé naopak otevřela a formulovala. Poznávání je nekonečný proces. I tak průběh a výsledky celé akce svědčí o smysluplnosti a potřebnosti podobných setkání.

LUDEK RICHTER
FOTO IVAN MALÝ

Oproti absolutnímu, aristotelskému, realistickému dramatu je zde větší pole pro svobodu názoru, neboť odpadá svázanost životní věrohodností. Jde o vybudování světa, který má své zákonitosti, ale přesto je podobný naší společenské realitě a vypoovídá o ní. V tom stojí modelová hra na stejné platformě jako volné nakládání s historickými látkami v historických hrách W. Shakespeara aj.

Druhou stránkou v případě našich tří inscenací ovšem je, že jejich vyjádření životního pocitu, byť racionalizované, nepřekračuje rovinu tvrzení – nejde k analýze. Dochází tak vlastně k schematizaci, zjednodušení v negativním slova smyslu.

Nebezpečím je i to, že snáze dochází k únavě ze samotného principu modelování, neboť je to užší konvence než konvence tzv. životní věrohodnosti. Tento vždy záleží na schopnosti umělce udržet model jako lidsky mnohostranný, otevřený, nepřipustit, aby se stal pouhým mechanismem, schématem.

Specifickým problémem společným řadě inscenací modelového typu je i paradoxní rozpor: na jedné straně zde cítíme zcela evidentní touhu po zásadní, aktuální výpovědi, a na druhé straně nás výsledek nechává často chladnými, nechává nás stranou, nezasahuje nás. Jev je kdesi na začátku vlastně staticky označen – konstátován – a pak se jen varírují jeho jednotlivé stránky. Jakmile je nastolena rovina pocitu, rovina poměrně přímočarého vyjadřování, byť s použitím metafory, mizí gradace, děj se rozpadá na jednotlivé „moduly“. Teze je vyslovena a pak se inscenace v hereckých „kreacích“ rozbíhá kamkoli. Základní teze, na které modelové hry zhušta stojí, je formulovatelná několika málo slovy, a jakmile divák pochopí, což je záhy, zůstává jen jednorozměrnost; stranou je mnohovýznamovost herecké, situační... Mizí i předpoklad živého divadelního sdělování – autentičnost. Jde o obecný problém lyrického dramatu i dramatické grotesky, jde i o konkrétní problém Lištašských, ale snad ještě víc Henryka. Vše je vymyšleno a priori, už předem příliš racionálně uzavřeno. Chybí ona zmíněná rovnováha rozumového a citového.

Vzniká i otázka, zda kreativita herců může zmíněné schéma překlenout, oživit a také zda nápaditě, barvitě zpracované situace a otázky po smyslu života mohou vůbec jít dohromady. Tedy otázka vztahu metod práce na jedné a kompozice na druhé straně. Zdá se, že vše může fungovat v okamžiku, kdy se tyto dvě věci sejdou v jedinou v tom slova smyslu, že metoda práce neustále vytváří kompozici, je prostředkem její tvorby, a ne že je režijně „vystavěna“ tu lepší, tu horší „kompozice“ a uvnitř této „kompozice“ je k dispozici jakási časová plocha, která se jakýmsi, třeba i zajímavými metodami zpracuje.

Komedie zápletková, intriková

Počátky zápletkové (intrikové) komedie sahají opět až do starověku. V tvorbě Plautově a Terentiově, kde hlavním nositelem intriky bývá postava prohnáného otroka, najdeme pěkné ukázky: Pseudolus a Komedie o strašidle, Dívka z Andru a Phormio.

Vrcholného rozkvětu se zápletková (intriková) komedie dočkala v období zlatého věku španělského divadla. Nejslavnější a nejpłodnější dramatik španělské renesance Lope de Vega (1562–1635) byl též autorem žánrově nejvšestrannějším. **Komedie pláště a kordu** (commedia de capa y espada), jak byly pro své příznačné rekvizity nazývány, pracují s komplikovanými zápletkami, v nichž se střetávají protichůdné milostné zájmy jedinců i párů. Východiskem a dynamickým jádrem děje je zpravidla iniciativa dramatického hrdiny šlechtického původu, který volí k dosažení svého cíle (tj. získání manželského partnera) úskočnou, postranní taktiku – **intriku**. Často se při tom převléká nebo vydává za někoho jiného, vyvolává tak řadu nedorozumění, jeho intrika podněcuje protiintriku skutečných nebo domnělých soupeřů a tím je ohrožena čest a pověst jeho samotného nebo jeho partnera.

Ve hře **Učitel tance** usiluje Aldemaro o ruku Florelly, dcery z bohatého šlechtického rodu. Protože nemá co nabídnout (je sice šlechtic, ale chudý), rozhodne se ji získat důvtipem, dostane se do její blízkosti přijatou rolí učitele tance. Svého cíle by dosáhl poměrně snadno (rychle vzbudí dívčiny sympatie), kdyby se situace nekomplikovala přítomností dalšího nápadníka, záletníka Pandalina, ale zejména další intrikou, jejíž osovatekrou je Florelina starší sestra Felicianá. Není už sice svobodná, ale z nudy neuspokojivého manželství si chce ulevit milostným dobrodružstvím s Vandalinem. Aby si nezadala, provozuje svou avantýru pod jménem své svobodné sestry. Nakonec ji po mnoha dějových zvratech a nedorozuměních přivede do velmi choulostivé situace: čest dívky je zámenou vážně ohrožena. Samozřejmě se to posléze zásluhou učitele tance, jeho sluhy a dalších spojenců vyřeší tak, jak žádá komediální spravedlnost. Aldemaro získá milovanou nevěstu, Florela milovaného ženicha a ostatní mohou být rádi, že se zamezilo rodinnému skandálu; jenom nesympatický záletník od táhne s dlouhým nosem.

Komediální spravedlnost se uskutečňuje situacními prostředky, podobně jak tomu bývá v čistokrevné situacní komedii, ale jejich hybatelem je důmyslná iniciativa a odvážná aktivita mladých hrdinů. To dává komediím pláště a kordu navzdory milostné tematice přímo **dobrodružný charakter**, v němž se odráží celková atmosféra španělské renesance, ale též pestrý život a bohaté zkušenosti jejich autorů. Mimocho- dem: název „komedie pláště a kordu“ (Oldřich Belčí překládá „pláště a meče“, jindy se používá označení „pláště a dýky“, ale to přijde konec konců nastejno) je vskutku kongeniální v tom, jak naznačuje v obrazné zkratce onu souhru intriky, skry-

vání, předstírání (je to ovšem vždycky „pia fraus“, zbožná lest) a dobrodružství činorodosti.

Pozoruhodný a příznačný je pro španělskou intrikovou komedii podnikavý a svým charakterem přímo emancipovaný životní postoj, jaký v milostných zápletkách zaujímají ženské postavy-milovnice, nejednou hlavní hrdinky her.

Vegův následovník Tirso de Molina (1584 až 1648) je autorem jedné z nejslavnějších, nazvané **Don Gil v zelených kalhotách** (1617). Doña Juana reaguje na zradu svého nevěrného milence dona Martina, který ji opustil a pod jménem don Gil se uchází o doňu Ines, rafinovanou lstí: sama si přisvojí jméno don Gil a v mužském převleku získá srdce doni Ines a náhlavkem i její přítelkyně doni Clary. Z původních dvou konkurujících si donů Gilů se postupně vyvine nepřehledný zmatek se čtyřmi vesměs falešnými Gily, jenž se nakonec – když se čas komedie naplní – rozuzlí ke spokojenosti průbojné hrdinky.

Lopem de Vegou proslavený typ komedie dožívá ještě v tvorbě Calderóna de la Barca (1600–1681), kde sice poněkud ztrácí původní svěží vitalitu a komediální spontaneitu, ale ještě stupňuje (s využíváním cizích předloh) důmyslnost zápletkové techniky. Calderón s oblibou používá různých mechanismů (skrytých dveří, tajných vchodů a východů) a tím ještě podtrhuje poněkud mechanický charakter svého dějového konstruktérství.

Vedle hry s příznačným názvem **Dům se dvěma dveřmi se špatně hlídá** sem patří hlavně nejslavnější Calderónova intriková komedie **Dáma skřítek** (1629), přeložená Jaroslavem Vrchlickým a po něm znovu Jindřichem Hořejším. Uvězněná, leč nespoutaná mladá vdova doña Angelc zde vytrvale bojuje o svou osobní svobodu i o lásku k donu Manuelovi. Nápaditě využívá (za vydatné pomoci své služby) nečekaných možností tajných dveří a přivádí tím k úžasu svého vyvoleného a k zuřivosti svého žárlivého strážce dona Luise. Nevysvětlitelné triky s jejími příchody do Manuelova pokoje i záhadným zmizením ve chvíli, kdy už se zdá být polapena, jí vyslouží pověst bytosti nadpřirozené – skřítky. Calderón si zde lehkavě pohrává s tradičním španělským motivem a předsudkem cti, jehož fanaticky krátkozrakého představitele jenně, ale neúprosně zesměšňuje.

Charakteristickým znakem intrikové komedie je podřízení dramatických charakterů i ostatních dramatických reálií zápletky: jde daleko spíše o efektní zauzlení a rozuzlení dramatického děje, o překvapivost fabulačního řešení než o pravděpodobnost předváděných událostí. Tato jednostrannost španělské komedie pláště a kordu vynikne srovnáním s takřka současnou komediální produkcí alžbětinskou. I Shakespeareovy hrdinky volí převlekou intriku jako cestu k milovanému protějšku (Viola ve Večeru tříkrálovém, Rosalinda v Jak se vám líbí),

ale tento prostředek představuje pouze jednu složku komplexní dramatické struktury. U španělských komediografů je úloha zápletkové techniky tak dominantní, že tento žánr musel při neuvěřitelné produktivitě tvůrce a napodobitelů (jejich díla se nepočítají na desítky, ale na stovky!) brzy vyčerpat své možnosti.

Ale abychom byli spravedliví: byla-li technika skoro všim z hlediska dramatické výstavby, měla svou protiváhu v bohatě diferencovaném básnickém výrazu. Pro španělské drama zlatého věku je příznačná tzv. **polymetrie**, rozmanitost meter (veršových rozměrů, hlavně osmislabičných a jedenáctislabičných) a strofického uspořádání (od formy odvozené z domácích romancí až po decimu, sonet aj.). Tato diferenciace umožňovala odlišit akční dialogy od lyrických pasáží, v nichž dramatictí hrdinové vyjadřovali artistním způsobem své city a myšlenky. Z hlediska dějové dynamiky se mohou jevit takové pasáže jako retardující vložky (a adaptace, v nichž se hry většinou dostávají na současné jeviště, je v tomto smyslu též redukcí), ale v tehdejších podmínkách měly ten kladný smysl, že umožňovaly obrazivou fantazii zpestřovat variace osvědčených zápletkových schémat.

A dále: jestliže intriková komedie vystačí s poměrně jednoduchými a plochými charakteristikami dramatických postav (zejména vedlejších a epizodních), neznamená to, že se s tímto psychologickým minimem vždycky uspokojuje. Prohloubené charakteristiky ženských hrdinek přinášejí často dramata Tirsa de Moliny, ale i Lopeho de Vegy.

Krajní příklad psychologizace dramatické hrdinky skýtá známá Lopova komedie **Zahradníkův pes**. Hraběnka Diana miluje svého sekretáře Teodora, na němž jí vadí pouze jeho nešlechtický původ. Třídní před- sudek se dostává u hraběnky do rozporu s jejím citem. Výsledkem je nejen trýzeň jejího vlastního srdce, ale též její trýznivá hra se srdcem milovaného a milujícího sekretáře. Obvyklé situační skrývání záměrů je tu kombinováno s psychologickým skrýváním vnitřních stavů a pocitů. Teodor brzy prohlédne její vrtkavou a ve svých projevech často nelogickou hru, při níž hraběnka neváhá vůči své konkurentce použít zcela bezohledných prostředků, a dokáže hraběnčin postoj jednoduše, ale přílehlavě pojmenovat: „Smím-li užít pořekadla, / jste jako zahradníkův pes, / který ani zelí nejí, / ani druhým nepřeje“. (Přel. Emanuel Frynta.)

K rozuzlení spletené situací a citů dochází po dlouhé kodrací cestě s mnoha vnějšími překážkami a vnitřními zábranami za cenu **klamu**: zásluhou prohnáného Tristana (půvabná postava tradičního lidového šprýmaře „graciosa“) je sekretář podvodně prohlášen za šlechtice, a když své vyvolené nakonec prozradí pravdu, souhlasí hraběnka se sňatkem jen za podmínky, že ten svůj podvod navždy uchová v tajnosti.

ZDENĚK HOŘINEK

● DIVADLO LVA DODINA

Cestou na Varšavský divadelní podzim k nám zavítalo leninské Malé činoherní divadlo, čerstvě ověčené vavříny z pohostinských vystoupení v Anglii, Kanadě, USA a v Paříži. Bylo založeno roku 1944 a do povědomí domácích i zahraničních divadelníků se vtiskuje od r. 1983, kdy byl jmenován jeho šéfrezisérem dnes čtyřiačtyřicetiletý Lev Dodin, jedna z vůdčích osobností současné sovětské režie. Jeho inscenace Čapkovy Loupežníka, Rasputinovy dramatisace Žij a pamatuj, Williamsovy Tetované růže, dramatisace Goldingova románu Vládce much, Abramovova Domova se staly divadelními událostmi. Kromě toho nastudoval pohostinsky dramatisaci Dostojevského Něžné ve Velkém činoherním divadle M. Gorkého v Leningradě a později na scéně MCHAT a zde i scénickou montáž podle románu M. Saltykova-Ščedrina Páni Golovlevové. (Zde spolupracoval s I. Smoktunovským, představitelem hlavní role Jidáška.) O všech těchto inscenacích psala sovětská divadelní kritika v superlativech.

Malé činoherní divadlo nezklamalo naše očekávání. Poprvé se představilo v Brně Galinovou hrou Hvězdy na jitrním nebi. Autor zpracoval jedno z dlouho tabuizovaných témat – osudy prostitutek, které byly před zahájením moskevské olympiády odvezeny na 101. kilometr za Moskvu do jedné provizorní ubytovny. Galinův text má svoje přednosti – smysl pro humor, „ostrou“ problémovost, ale i nedostatky, např. kompoziční nevyváženost, neproporcionálnost některých postav. Režisér L. Dodin vytvořil na základě této předlohy suggestivní emotivní představení o několika typických lidských osudech. Mimoděk si vybavíme Gorkého „Dno“ i Nastasjku Filipovnu z Dostojevského románu Idiot. Bez dechu sledujeme drama zničených mladých životů, touhy po opravdové lásce i tragédii zmarněné krásy. Režisér cílevědomě buduje architektoniku inscenace, má smysl pro gradaci, výmluvnost pauz, neodkrývá náraz, ale postupně „tajemství“ každé postavy. K nejpůsobivějším patřila závěrečná scéna, kdy se prostitutky snaží vyprostit ze svého „vězení“, aby zahledly slavnostní šafetu, která přináší olympijský oheň na stadion. Režisér inspiroval herečky k maximálnímu výkonu – snad nejvíc mě v té perfektní souhře upoutal výkon T. Šestakovové v roli chátající alkoholicky Anny, která se propjí k hořkému konci.

Praha byla o inscenaci Hvězd ochuzena, je to škoda, pražští diváci mohli získat představu o práci tohoto souboru jen na základě jediné, i když klíčové inscenace – podle tetralogie P. Abramova Bratři a sestry, rozdělené do dvou večerů. Leninogradský prozaik Fjodor Abramov (1920 až 1983) předznamenal současnou linii vesnické prózy, reprezentovanou V. Šukšinem, V. Rasputinem, A. Bělovem, V. Astafjevem a nechal se napsat pravdu o vesnici. Dramatizátoři L. Dodin, A. Kacman a S. Bechtěrev si zvolili úsek od konce druhé světové války, kdy se do rodné vsi vrací hrstka hospodářů z fronty – většina jich padla –, aby začali nový život v nelehkých poválečných všedních dnech, kdy bochník chleba byl vzácností. V prvním dílu dominují osudy žen, především předsedkyně kolchozu Anfis

(v podání přesvědčivé T. Šestakovové, která dokazuje šíři svého hereckého umění), temperamentní vesnické krasavice Varvary (vynikající výkon N. Fomenkové), kterou válka oloupila o lásku a štěstí, i dalších pekašinských žen, jež za války vytvořily „druhou frontu“, dřely a vychovávaly děti. Vedle nich se rozvíjí životní drama Michaila Prjaslina, který se šťastně vrátil z války domů (P. Semak). Ve druhém dílu se obnažují deformace padesátých let, které těžce poznamenaly život na vesnici – vládla zde atmosféra podezřivosti, neupřímnosti a narušovaly se dříve družné vztahy. Taková, jako byl zmocněnec okresu Ganičev (v podání S. Bechtěreva), plnili jen bezduše i ty sebenesmyslnější příkazy z „centra“, které ochuzovaly vesnici a vzbuzovaly nespokojenost, lhostejnost k práci.

Inszenace oživuje „paměť srdce“, vydává svědectví o době i o lidech. Využívá folklorních prvků, písní, zvyků (scéna vesnické svatby) i severoruského nářečí – to všecko přispívá k její barvitosti a zemitosti. Režisér dokáže těžit ze syntézy všech složek pro svůj režijní záměr, poselství, že člověk nemůže žít s nečistým svědomím. Některé scény připomínají koláže (např. „valná hromada“ pekašinských žen). Režijnímu záměru účinně napomáhá i scéna E. Kočergina, laureáta pražského quadriennale, pohyblivá deska, vytvořená z neobvyklejšího materiálu ruského severu, ze dřeva, slouží jako podlaha, půda, strop nebo stěna chalupy či plot. Uznání si zaslouží celý soubor – všichni hráli s krajním nasazením a ukázněností. Viděli jsme skutečně kolektivní divadlo, které dokázalo apelovat na srdce i mysl diváků.

Ten, kdo mohl porovnat obě inscenace (Bratři a sestry měly premiéru v r. 1985 a Hvězdy na jitrním nebi v r. 1988), zaznamenaly vývoj Dodinovy režijní metody, směřování k hutnosti, k moderní divadelní zkratce.

Malé činoherní divadlo patří k předním současným sovětským souborům – to stvrdilo i svým pohostinským vystoupením u nás. Po Tovstonogovově Příběhu koně a Zacharovově Junoně a Avosu představují jeho inscenace další skutečný divadelní zážitek, kterých naši diváci prožili v posledních letech poskrovnu.

ALENA MORÁVKOVÁ

● AUSTRALŠTÍ HOSTÉ

Součástí cílené obsahové synchronizace činnosti na obvodu Prahy 3 je potěšující soustavné uvádění experimentálního generačního divadla, a to bez ohledu na tu okolnost, zda zajímavé představení vzniklo u amatérů nebo u profesionálů. Vedle Divadla na provázku, Hanáckého divadla, Činoherního studia Ústí nad Labem vystupují na prknech Žižkovského divadla nebo Junior klubu z amatérů např. vodňanská Šupina, Ochotnický kroužek z Brna. V obou žižkovských staggiích lze vidět i zahraniční hosty. Nedávno zaujal nejlepší tanečník japonského císařství Min Tanaka, v Žižkovském divadle vystoupil australský kolektiv. Zahraniční hosté zpravidla mimo představení předvedou metodickou ukázkou, poskytnou besedu, organizují jakousi mikrodílňu s uvedením do stylu své práce. Jejich hostování tedy střediska metodicky využívají.

Jedním z takových zahraničních amatérských hostů bylo Shopfront Theatre ze Sydney. V Praze hrálo, stejně jako v Ústí, v listopadu, dále vystoupilo ještě v Paříži, Yorku a v Londýně. Vystoupení tohoto souboru pro mne bylo zajímavé ne ani tak výsledky práce jako tím, že práce kolektivu

byla jistou ukázkou estetické výchovy, ukázkou tradice a rozsahu amatérské činnosti v Austrálii. Především je Shopfront Theatre vlastněno, spravováno a hráno dětmi a mládeží, a to ve věku od 4 do 25 let. Provozní kapitál byl získán jakousi sbírkou, prodejem akcí po jednom dolaru. Akcie platily nejčastěji děti všech škol v Sydney. Uměleckým vedoucím je australský dramatik Errol Bray. Souboru patří budova se sálkem pro 300 diváků. A instituce je jakýmsi metodickým i realizačním střediskem pro mládež města Sydney. Její pracovníci za pomoci profesionálů děti vyučují herectví, pořádají dílny, uskutečňují předvádění inscenací kratších scének. Soubor Shopfront Theatre se svou aktivitou představil na Festivalu mladého diváka ve Vancouveru, účastnil se dvadlení dílny v Montrealu v roce 1987. V Praze kolektiv zahrál dva programy, scény o životě a problémech mladých lidí a děti.

Z inscenace bylo patrné, že mladí amatéři jsou vedeni ke zvládnutí jevištní mluvy, k pohybové zručnosti. Vcelku se ale jedná o divadlo, které neustupuje o vlastní výrazové prostředky, nezávislé na literatuře. Práce Australanů byla poctivá, ale na náš vkus poněkud tradiční. Je otázka, zda by výkon hostů třeba obstál v soutěži o postup na Srámkův Písek v krajském kole třeba vedle brněnského Elipsy. Neznevazují tuto práci, jedná se jen o jinou školu a o jinou tradici a zaměření na jiné výrazové prostředky, které se blíží spíše herectví filmovému a televiznímu. Nicméně hostující divadlo bylo podnětné v tom, jakou pozornost klade na výchovu uměním.

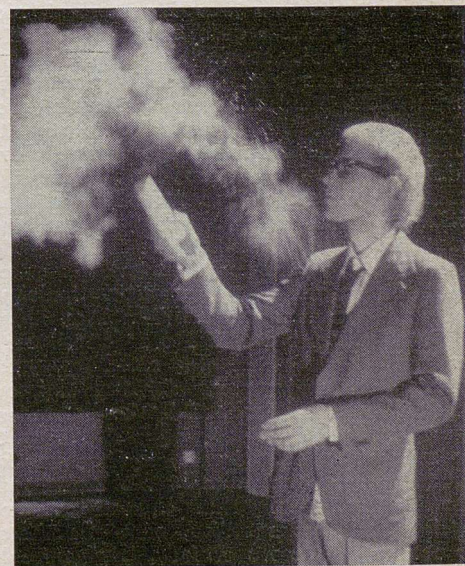
MILAN CIKÁNEK

● JEPPE Z JYVASKYLÄ

Koncem listopadu loňského roku se v pražském Rubinu konalo pozoruhodné představení finského studentského divadla z Jyväskylä. Jako předloha posloužila souboru hra dánského dramatika Ludwiga Holberga Jeppe z vršku. Svěrázná interpretace a jevištní zpracování (režisérka nás předem upozornila, že si hru poněkud přizpůsobili) však dodaly klasickému dílu zcela novou dimenzi.

Již při příchodu do klubu upoutala návštěvníky hora kostýmů a rekvizit v předzáti. Celé představení bylo charakteristické neustálými převleky a příchody postav ze tří míst. Při vstupu do hlediště museli diváci projít kolem hlavního představitele, který „spal“ na stole česne před prvními řadami a záhy už celá úvodní scéna patřila jeho probuzení a oblékání. Prvotní obavy z jazykové bariéry se záhy rozplynuly. Důvodem bylo především skutečně divadelní představení, kde textová složka ustupovala do pozadí. Expresivní pojetí členů souboru kontrastovalo a citlivým výkonem protagonisty (na snímku), jehož vizáž by jistě skvěle vynikla například ve hrách Samuela Becketta. Škoda, že se podařilo uskutečnit pouze jediné představení, jehož se zúčastnili jenom známí z okruhu Rubinu, DAMU a Finové studující v Praze. Doufáme, že příští plánovaná cesta souboru bude mít větší prostor i propagaci. Stálo by to za to.

(pes)



VÝBĚR PRO VÁS

Tentokrát vám nabízíme čtyři hry autorů ze socialistických zemí (dva polští autoři, litevský dramatik a sovětská autorka)

Mira Michałowska: ZAČALO TO MARIÍ

Monodrama
Přeložila Helena Stachová
Osoby: 1 žena
Vychází v edici Malá řada socialistických autorů (MRSA)

Jacek Chmielnik: ROMANCE

Přeložil Jaroslav Simonides
Osoby: 2 muži, 3 ženy
MRSA

Saulius Šaltjanis: JÁSON

Přeložila Emilie Šranková
Osoby: 5 mužů, 4 ženy, epizody, (děti)
Dekorace: venkovské městečko, restaurace, rozvaliny mydlárny, domek s verandou
MRSA
V roce 1982 vydala DILIA hru mladého litevského autora S. Šaltjanise UTÍKEJ, SMRT-KO, UTÍKEJ (uvedli ji např. studenti DAMU jako své absolventské představení v roce 1987). V loňském roce vyšla v DILIA další Šaltjanisova hra – JÁSON.
Nalezenec a bývalý chovanec sirotčince Jáson, který dostal své jméno od ředitele dětského útulku na počest slavného starořeckého bojovníka i rodného městečka Jasonelaje, se vrací o dovolené na místo, kde strávil dětství, do města, které se stalo jeho domovem i rodinou. Hra se odvíjí jako epická báseň – líčí v řadě poetických obrazů setkávání Jásona s bývalými známý-

mi, přáteli i nepřáteli, s lidmi a místy, spojujícími ho s dětstvím. Zdánlivě banální a všední události, situace a setkání, kterými hlavní hrdina prochází, jsou však ozvláštněny způsobem nazírání, ve kterém se setkává humor a velký zájem o lidské povahy a osudy, vzpomínky, snění o nesplněných touhách a smutek silných, ale nikdy nevyřčených přání. Na pozadí tohoto povlovného toku „vyprávění“ se odehrává příběh lásky, příběh velkého, nenaplněného vzplanutí mezi Jásonem a ženou jeho kamaráda z dětství Rutou.

Hra je lákovou nabídkou, i když poměrně náročné, pro soubor, který má vztah k inscenování poetických textů. Prolínání a střetávání reálných situací, vzpomínek i denního snění postav, jak se v textu vyskytuje, i nepopisný, necivilní, metaforický jazyk dialogů jsou inspirací pro výrazně a originálně obrazné divadelní vidění a cí-tění.

Ludmila Razumovská: ZAHRADEK BEZ ZEMĚ

Přeložila Vlasta Smoláková
Osoby: 3 muži, 3 ženy, (2 holčičky)
Dekorace: zápraží venkovského domu a jeho interier
Ve venkovském domě Stařeny se setkávají členové jedné rodiny. Otec, jeho dcery, muž jedné z nich a nápadník druhé. Starší sestra Olga je přesvědčená, že nešťastné a kruté dětství poznamenalo celý její další život. Olga je zraněná, precitlivělý člověk,

citově závislý na projevech lásky svého okolí. Nedokáže se vyléčit ze svého ublížení a mstí se za něj nesmlítlivostí, neschopností odpouštět, sebelitostí a citovým vydíráním. Ve skutečnosti tím nejvíce zraňuje opět sama sebe, protože není schopna se sblížit s lidmi, vytvořit si domov a zázemí.

Urputná a zoufalá, osamělá snaha čtyř postav hry (dvou sester a dvou mužů) o sebezáchranu, o vyřešení vlastních životů, vede ke střetnutí jednotlivých sil a vášní a ústí k tragickému řešení konfliktů. Z něj ovšem vychází Olga jako z očistné lázně, schopná oporu a sílu nyní sama poskytovat, a ne jen vyžadovat.

Hra je vzácná mnohostí a závažností témat a problémů, otázek a podnětů, které předkládá, i nejednoznačným, netezovitým způsobem jejich otevírání a řešení. (Jedním z nejzávažnějších a neaktuálnějších je např. spor dvou životních názorů, který se zde může jevit i jako spor generační. Je to spor postoje, který smysl života nachází v něm samém, bere ho jako úděl bez výhrad a ctí daný „odvěký“ řád, s postojem, který se proti takovému „trpnému snášení“ bouří; odmítá, ale ani nedokáže nést utrpení, které k životu patří, cítí se oklamán a podveden a hledá smysl života konkrétně vyjádřen a pojmenován a spojuje ho výhradně s naplněním tužeb a možností prožívat intenzivní pocit štěstí, resp. spíše permanentní libosti.)

Nastudování tohoto textu vyžaduje jistě velmi zralý soubor (věkem, lidskou i divadelní zkušeností i hereckými schopnostmi), ale hra za splnění tohoto předpokladu nabízí své možnosti – především v herecké práci, v přemýšlení o rolích, v hledání motivací jednotlivých postav, budování jejich vzájemných vztahů, řešení situací – obzvlášť lákavě.

KATEŘINA FEJLKOVÁ

Paragrafy na scéně

„Ustanovení § 2 odst. 1 obsahuje... generální klauzuli vymezující autorské dílo jako dílo literární, vědecké nebo umělecké, které je výsledkem duševní tvůrčí činnosti autora...“ (Autorský zákon a předpisy související. Orbis, Praha 1975, s. 11.)

Autorské dílo je tedy předmětem autorskoprávní ochrany, autorským dílem „není abstraktní myšlenka (vyřešení problému), nýbrž jen její konkrétní ztvárnění tvůrčí formou literární, vědeckou nebo uměleckou. Užítím autorského díla je vždy jen užítí tohoto konkrétního autorského ztvárnění...“ (Tamtéž.)

„Díly divadelními jsou tzv. díla scénická, tj. díla určená k jevištnímu provedení, i když mohou být uplatněna i jinak (např. dramatické dílo ve formě knižního vydání). Jednotlivým kritériem těchto děl je tedy jejich určení k jevištnímu provedení. Mezi tato díla je třeba zařadit díla dramatická, hudebně-dramatická, choreografická a pantomimická.“ (Tamtéž, s. 12.)

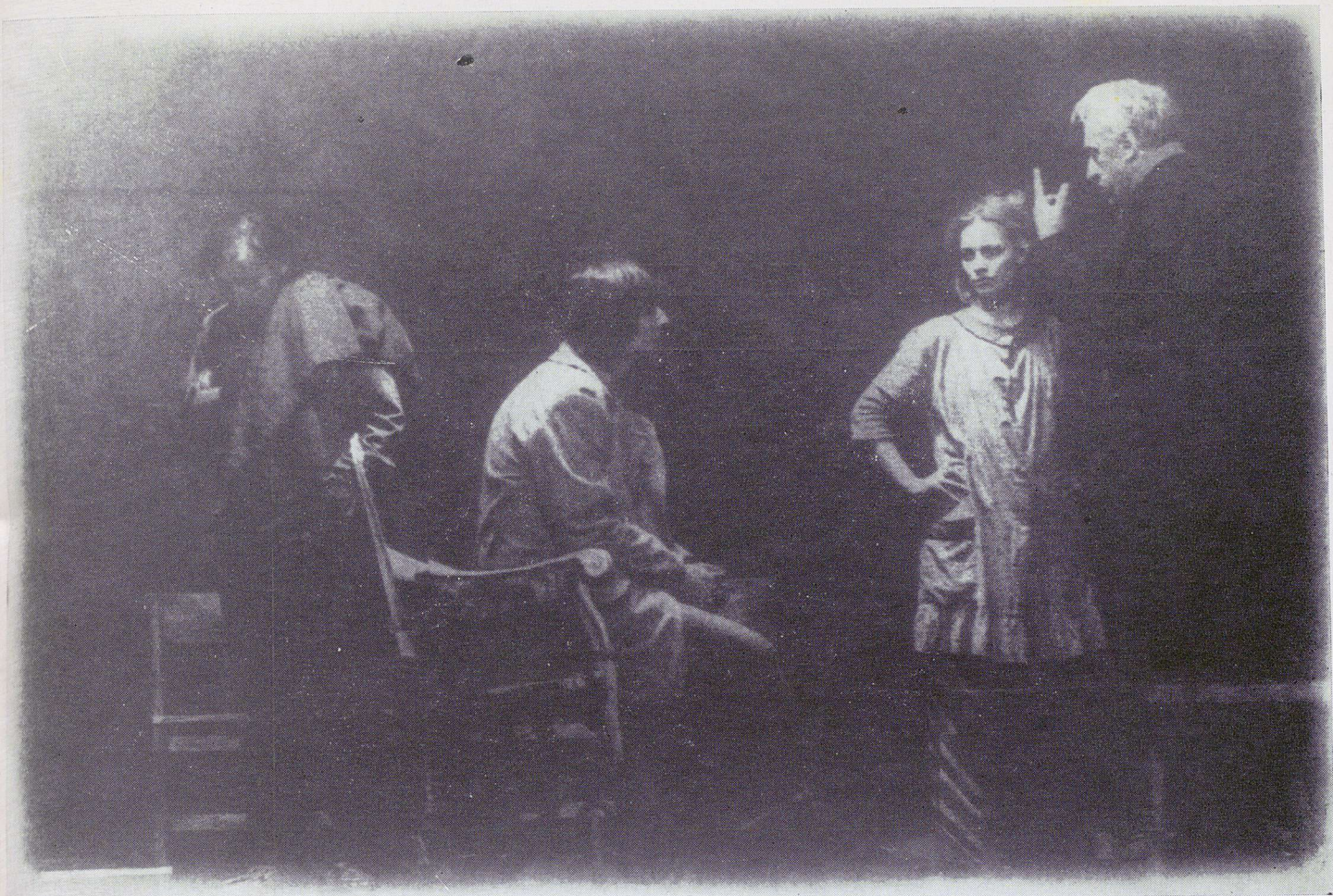
Potud citace z autorského zákona, které nám přinášejí vědomí pojmů autor, autorské dílo, autorskoprávní ochrana a užítí autorského díla. Jestliže amatérský divadelní soubor hodlá nastudovat určitou divadelní hru, hodlá tak – převedeno do právnícké terminologie – užít autorské divadelní dílo (je tomu tak i u divadelní adaptace, např. literárního díla, kde se stává dramaturg rovněž autorem, resp. spoluautorem). Základní podmínkou užítí autorského díla je uvedení jména jeho autora. Tato podmínka, která souvisí nepochybně s etikou, nám připadá samozřejmá, přesto se v praxi setkáváme s případy, kdy není splněna a je předmětem sporů. Další podmínkou je žádost o svolení k užítí díla. K užítí autorského díla je nutné žádat o svolení autora (pokud žije), jeho

dědice (pokud neuplynulo od úmrtí autora 50 let) nebo zastupující organizaci (v ČSR DILIA, v SSR LITA). Z hlediska etiky by to měla být samozřejmost – v běžném životě také nikdo neužívá cizí majetek bez vědomí majitele.

Z právního hlediska při nesplnění této podmínky jde o neoprávněné užívání autorského díla. U zahraničních autorů je doba trvání autorského práva určena dobou platnou v zemi původu díla; ve většině zemí (i u nás) činí tato lhůta 50 let po smrti autora, bývá však i kratší (SSSR, PLR) nebo delší (NSR, Rakousko, Španělsko). U děl cizích autorů je však nutné žádat o svolení k užítí překladu, který je rovněž autorským dílem a podléhá autorskoprávní ochraně. Tato podmínka bývá v praxi velmi často nedodržována i v profesionálních divadlech, kdy se mnohdy překladatel (někdy i autor) dozví o provozování svého díla až po premiéře. Autor i překladatel mají právo mj. sledovat, jak bude s jejich dílem nakládáno.

Z těchto faktů je nutno vycházet při sestavování dramaturgického plánu, při volbě titulu. Předpokládáme, že v praxi nenastane komplikace v záležitosti svolení k užítí díla autorů domácích a autorů ze socialistických zemí, která nejsou tzv. devizově vázaná, proto podmínky ke splnění finančních požadavků za užítí díla jsou pro amatérské soubory reálné. Díla autorů z ostatních zemí jsou z velké většiny devizově vázaná, a proto nemohou být provozována amatérskými soubory, jejichž zřizovatelé nemají devizové prostředky k zaplacení tantiém. Jde pochopitelně o díla, na něž se vztahuje doba trvání autorského práva (díla chráněná). Malé procento děl těchto autorů je devizově volných, tzn., že tantiémy mohou být poukázány v Kčs. Je nutné si ovšem uvědomit, že tato skutečnost může být a zpravidla bývá časově omezena, a proto je nutné ji vždy ověřit. Tyto informace lze získat prostřednictvím agentury DILIA.

TATÁNA PAVLÍKOVÁ



Evald Schorm zkouší Bratry Karamazovy

NEFOTOGRAFUJTE TO, CO NA JEVIŠTI VIDÍTE – FOTOGRAFUJTE TO, CO O TOM VÍTE

– To jsem si nevymyslel. Je si to však třeba vždy uvědomit. Dě-
lali to všichni, kteří něco dokázali – Ernest Hemingway, když psal
Starce a moře, – Francisco Goya, když ryl do kovu své hrůzy vál-
ky, – Josef Sudek, když fotografoval Prahu, – i Evald Schorm,
když režíroval Bratry Karamazovy nebo Maratón. Sám autor hry
Claude Confortès nechtěl věřit tomu, co všechno v jeho hře Evald
Schorm objevil.

Herci mě tehdy požádali, abych přišel s fotoaparátem – (bylo
to ještě v době, kdy jsem měl v divadle „embargo“), že se po

představení znovu namažou čerstvým blátem. Počkali jsme, až
odešel poslední divák ze sálu a pak to začalo. Herci od bláta, já
od bláta, fotoaparáty od bláta – stal jsem se prostě tím čtvrtým,
který s nimi ten maratón lidského života na prknech jeviště běží.

Bylo jen těžké z tohoto cyklu asi sta fotografií – svědectví o ná-
strahách, úskalích a bidě života – vybrat jedinou.

JAROSLAV KREJČÍ



Pohledy do zákulisí

Pavla Štolla

