

AMATÉRSKÁ SCÉNA

1. 1993 • 7 Kčs

XXIII. Krakonošův divadelní podzim

Poklona maďarskému amatérskému divadlu

Červená a černá na FEMADu



Popelka dokolečka dokola

DIVIDLO v létě i na podzim

Setkávání '92

TOPNÉ OBDOBÍ

slova: Zdeněk Svěrák
hudba: Jaroslav Uhlíř

Mírně

KDYŽ ZAČNE TOPNÉ OBDO-BÍ TAK LEŽOU NA MĚ (HOLO-BY A VŠECHNY MOŠNĚ

SPLÍNÝ NÁTVĚ JE NE O HOLE-NA TAKY MĚ ŽEBOU KOLENA NEBOŤ NĚM TEUKÉ OŽÍAN

ALE ŽENY MUŠÍ NA DNĚ OPTIMISMU ZBYTKY KO SUDU SE STAVÍ K LADUĚ

A SVA DÍH SVAH BITKY 1. KDYŽ PAMĚ LSTÍ ZKAŠTANŮ 2. KDYŽ PAMĚ LSTÍ ŽESTROHŮ JÁ DÁM SI KLOBOUK NASTANU A O-ŽE-KÁVAM JÁ' PODAM RUKU NĚKOMU BUĎ PANÍ NEBO

ŽESTĚ SLEČNĚ KDYŽ ŽESTĚ KALOT PROU-JÍ ČAS TĚŽKO NĚKDO ZASTAVÍ NETRPMÍ MELANCHOLI-I, NĚM SUCHÉ SÁČKO ŽESTĚ TAK BUĎ K SOBĚ LASKAVÍ, VĚDĚT NEŽÍ JE ME VĚČNĚ

MEZÍHRA

KDYŽ PAMĚ LSTÍ ŽESTROHŮ PO-DEJTE RUKU NĚKOMU BUĎ PANÍ NEBO

SLEČNĚ ČAS TĚŽKO NĚKDO ZASTAVÍ TAK BUĎ K SOBĚ LASKAVÍ, VĚDĚT NEŽÍ JE ME VĚČNĚ

VĚDĚT NEŽÍ JE ME VĚČNĚ VĚDĚT NEŽÍ JE ME VĚČNĚ...

BUĎME K SOBĚ LASKAVÍ

Sedím nad prázdnou bílou stránkou a marně přemýšlím, co vám, milí čtenáři, vzkázat do nového roku 1993. Nějak si stále nedovedu představit, že v době, kdy tato stránka spatří světlo světa, budeme už občany republiky, jejíž název, státní symboly, majetek i duchovní kultura jsou předmětem každodenních únavných tahanic a dohadování. Ale když se rozhlédnu dál, není to o moc veselejší: v Somálsku umírají děti hladem, v Jugoslávii zatvzelenou nenávistí bývalých sousedů, v Německu agresivitou vůči všemu neněmeckému. Věru, neradostný svět koncem roku 1992. A já mám vinšovat štěstí, zdraví, pokoj svatý ...

Za oknem spadl poslední žlutý list tohoto výjimečně slunného dne uprostřed listopadových mlh a plískanic. A tak místo přání si vypůjčím slova Zdeňka Svěráka z písničky na sousední stránce a prosím vás spolu s ním: "Čas těžko někdo zastaví, tak budme k sobě laskaví - vždyť nežijeme věčně!"

-rh-

Topné období

*Když začne topné období
tak lezou na mě choroby
a všechny možné splíny.
Má tvář je neoholená
taky mě zebou kolena
neboť mám tenké dřiny.*

*Ale že mám v duši na dně
optimismu zbytky
k osudu se stavím kladně
a svádím s ním bitky.*

*Když padá listí z kaštanů
já dám si klobouk na stranu
a očekávám deště.
Když deště kabát prolíjí
netrpím melancholií
mám suché sáčko ještě.*

*Když padá listí ze stromů
já podám ruku někomu
buď paní nebo slečně.
Čas těžko někdo zastaví
tak budme k sobě laskaví
vždyť nežijeme věčně.*

Na 1. straně obálky DS Vobskočák v představení Sněhurka a pět trpaslíků, foto: I. Mičkal

OBSAH

- | | | |
|----|---|--------------|
| 2 | Ohlédnutí za XXIII. Krakonošovým divadelním podzimem | A. Exnarová |
| 4 | Zastavení I. - Tentokrát delší - snad užitečné | J. Císař |
| 6 | Červená a černá | A. Urbanová |
| 8 | Dokolečka dokola | A. Urbanová |
| 10 | Kapitoly z dějin českého dramatu po roce 1945 - XIX (Václav Havel II) | J. Herman |
| 12 | Zastavení II. - Kontext | J. Císař |
| 13 | Letní historie ... | S. Rychecký |
| 14 | Divadlo ilustrativní a kreativní | J. Brixí |
| 15 | K dramaturgii divadla poezie (22) | J. Brixí |
| 16 | Poklona maďarskému amatérskému divadlu | M. Strotzer |
| 19 | Thálie u košťýře | V. Závodský |
| 20 | Scénické zápolení o Máchu a s Máchou | V. Závodský |
| 21 | Poslední léto | V. Gardavský |
| 22 | Alternativní divadlo: Setkávání '92 | V. Hulec |
| | Má to cenu? | |
| | Aféra | |
| | Studio Labyrint | |

AMATÉRSKÁ SCÉNA 1. 1993. 7 Kčs

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu

ROČNÍK 30 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 39)

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

Vedoucí redaktorka: VĚRA KMOCHOVÁ

Redaktorka: RADMILA HRDINOVÁ

Redakční rada: prof. Jan Císař (předseda), Lenka Láznovská, Alena Urbanová, Vlastimil Ondráček, František Mikeš, Jiří Brixí, Vladimír Hulec

Grafická úprava: Marcela Plšková

Adresa redakce: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23

Telefon: 781 48 23

Sazba a tisk: MATILDA PRINT

Táboritská 3, Praha 3, tel. 27 54 24

Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS - ÚED Praha, závod 021 - AOT, Kaňkova 19, 160 00 Praha 6. Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS - ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku, H. Píky 26, 160 00 Praha 6.

Cena 1 výtisku 7 Kčs, roční předplatné 84 Kčs.

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací.

Toto číslo bylo dáno do tisku 7.12. 1992

© MINISTERSTVO KULTURY ČR, Praha 1993

Ohlédnutí za XXIII. Krakonošovým divadelním podzimem

Ve Vysokém nad Jizerou bývá vždycky příjemně. Pro krásné okolí, pro dobré lidi žijící divadlem a přehlídkou, pro pohodu jakoby vydělenou z běžného uspěchaného nervózního, občas bezohledného světa. Je to jako ostrůvek v moři, jako oáza v poušti. Letos byla životodárná nad všechna očekávání.

Překvapila velice slušná úroveň divadelních představení - bylo nakonec rozděleno všech šestnáct cen, které byly k dispozici, a to ještě řádka kvalitních hereckých výkonů nemohla být oceněna. Ale nejen to! Po dvou hubenějších letech přijelo do Vysokého nečekaně mnoho lidí. O čem to svědčí? Že se existenční potíže a krize divadla na venkově nekoná? Nebo že potíže jsou a že se jim zuby nehty bráníme - mimo jiné i zvýšenou potřebou být spolu? Nebo jsme krizi překonali a jde

nám nejen o to hrát, ale taky hrát co nejlíp? Nedokážu si odpovědět - co taky lze vyvodit z jednoho jediného týdne! Optimismus a naději však v každém případě.

Kromě osmi představení hlavního programu jsme viděli po jednom mimořádném na úvod a závěr přehlídky, absolvovali jsme večerní program připravený spolkem přátel vysoké přehlídky Vobskočákem, besedu s Vladimírem Rážem, besedu o Amatérské scéně (jakou bychom ji chtěli mít), výlet po stopách divadelních předků (kterému bohužel nepřálo příliš počasí), komorní koncert z díla W. A. Mozarta v kostele sv. Kateřiny, každodenní společenské večery v hasičské zbrojnici (které nám v loňském roce tolik chyběly) a pochopitelně denně dopolední diskuse o zhlédnutých představeních probíhající nejen na vysoké odborné úrovni, ale především s nevyčerpa-

telem humorem. Kolem dvaceti frekventantů kursu praktické režie (převážně nových a mladých!) pracovalo jako už řadu let po celý týden pod osvědčeným vedením tandemu Káťa Fixová - Milan Schejbal. I letos vítal vystupující soubory Krakonoš z balkónu divadla a představenstvo města na městském úřadu, i letos se s nimi loučil hlavní vyhlášovací a pořadatel. I letos odjíždějící soubory třikrát s houkáním zakroužily kolem kostela a náměstíčka před divadlem a nechtělo se jim domů. Závěrečný bál "Sejkorák" byl nabit až k neuvěření a byl nesporně příjemnou společenskou korunou celé přehlídky.

A co jsme tedy na Krakonošově divadelním podzimu viděli? Nejen tvorbu pro dospělou, ale dokonce i dvě představení pro děti, které byly nejslabším článkem celé přehlídky, ovšem zcela v souladu se stavem a problematikou divadla pro děti. O nevalné kvalitě převážné části dramatiky pro děti víme své - i když také víme, nebo bychom měli vědět, že přece jen existují texty, s nimiž lze pracovat a na nich stavět - ale nepatří k nim rozhodně Čortova pohádka "O líných strašidlech", kterou nastudoval DS Žlutice ze Žlutic (režisér Jaromír Břehový), ani Lisické a Bourkové "Ženich pro čertici", který si zvolil DS J. K. Tyl z Josefova Dolu (režie Z. Fejfar). Míru vkusu však oba soubory při jejich inscenování ve špatném slova smyslu rozhodně nepřekročily.

Současné tíhnutí souborů ke komediálnímu repertoáru není tajemstvím. Také letošní vysoká přehlídka tento trend potvrdila. Konverzační a situační komedie se dostávají stále více do popředí zájmu. Následující tři inscenace tohoto typu měly společný problém, byť patrný v rozdílné míře: návaznost dialogů nefungovala vždy zcela perfektně,

což se logicky odrazilo v temporytmu inscenace. I když za rozhodně zdařilou lze považovat inscenaci řemeslně dobře napsané hry Johna Patricka "Rajčatům se letos nedaří" v provedení souboru z Bystřice u Benešova (režie Marie Neradová za asistence Ludvíka Němce staršího). Dominovaly jí především dva herecké výkony: Marie Neradové v ústřední roli herečky Myry (která celou inscenaci táhne, neboť takřka nesleze s jeviště) a Ludvíka Němce staršího jako mentálně poněkud zaostalejšího Pineyho. Jejich vzájemné dialogy pak patřily k nejpůsobivějším místům inscenace. V nich nejpresvědčivěji osciluje tragikomické situace a bezvýchodnosti Myřina hledání úniku ze společnosti a možnosti lepšího, svobodnějšího života.

Domácí vysoký soubor Krakonoš, kterému změna statutu přehlídky konečně umožnila postoupit za východočeský region do řádného programu přehlídky, nastudoval v režii Pavla Hory hru Antonína Procházky "Klíče na neděli". V předloze nemohl najít tak dobrou oporu jako bystřický soubor v Patrickovi, nicméně kvalitní herecké výkony v ústředních postavách obou manželských párů (Svatava Hejralová, Jan Hejral, Marie Trunečková, Jaroslav Hofman) i v roli tetičky (Slávka Hubáčiková) zapříčinily, že i přes poněkud neúměrnou délku inscenace a přes nezřetelnou režijní koncepci byla pro diváky zajímavou. Slovní vtipky a legrační pointy jednotlivých sekvencí byly odvedeny s vkusem a lehkostí. S vyzněním celku už však byly problémy, přesně v intencích předlohy, v níž nejsou vytvořeny dramatické postavy a rozpracovány dramatické situace; je to jen vršení nových faktů, vtipků a point pro zasmání.

Nejproblematictější z okruhu inscenací výše uvedeného



Divadlo v kruhu, Metra Blansko, Sladký život blázna Vincka
foto I. Mičkal

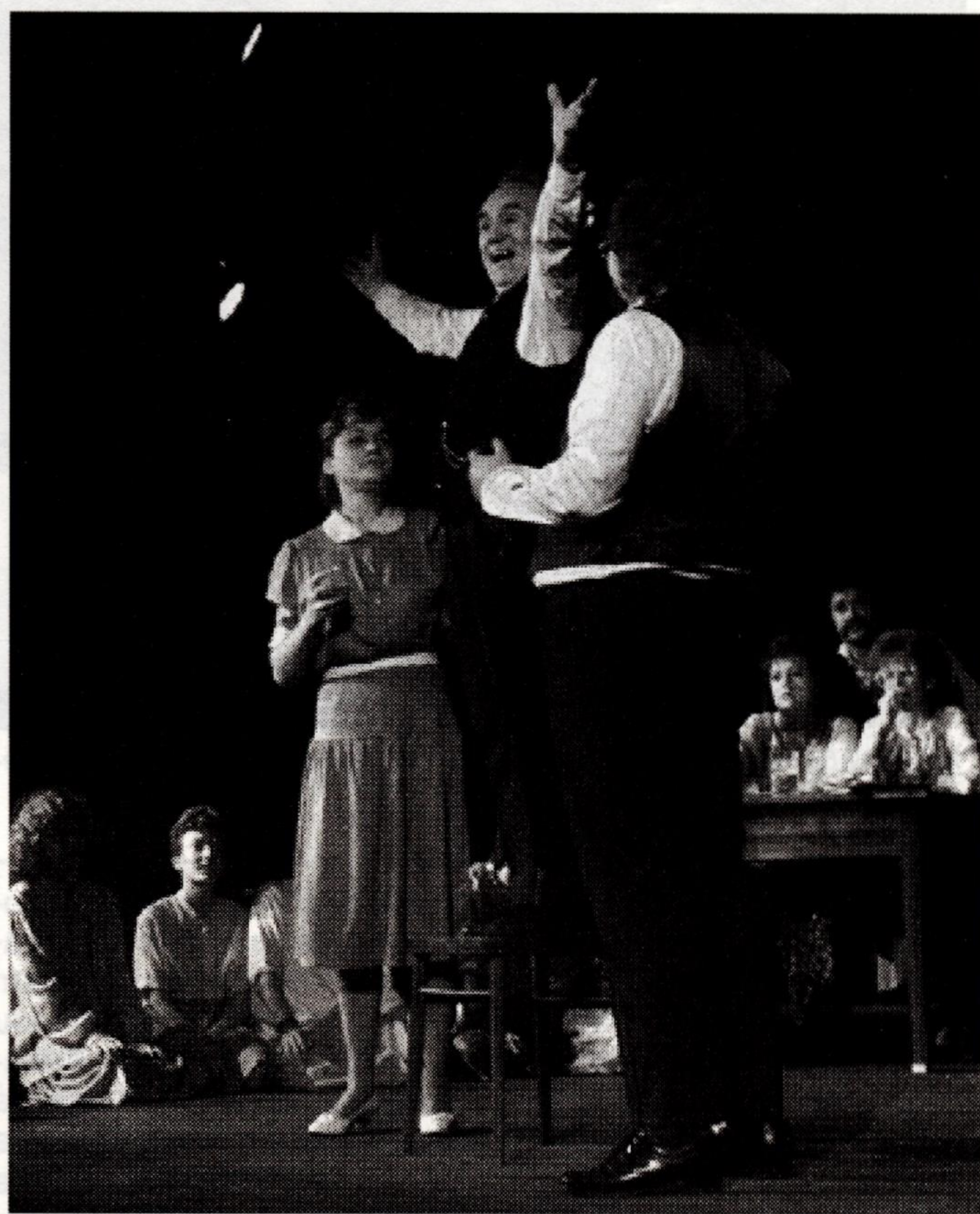
typu her vyzněla Salacrouova konverzačka "Příliš počestná žena" v podání nováčka přehlídky, souboru Horšovského Týna (režie Václav Kuneš), neboť nejvíce postrádala řemeslné dovednosti pro tento žánr potřebné. Chybělo nám nastínění povahových kreseb postav v základních rysech, zachycení jejich myšlenkových pochodů, vztahy mezi nimi, jejich proměny, zvraty. Takto vše zůstalo pouze v rovině vkusně sice, ale poměrně jednotvárně odvyprávěného příběhu.

Zbývá zmínit se o třech nejzajímavějších inscenacích přehlídky. Dvě z nich jsou osobitým zpracováním české klasiky. Psát podrobněji o ořechovské Lucerně v úpravě a režii Vlastimila Pešky by bylo nošením dříví do lesa, protože se souhrou okolností ocitla dříve na Jiráskově Hronově a dalších přehlídkách než ve Vysokém nad Jizerou. Ale něco přece. Osobně jsem ji viděla potřeť a zdaleka jsem dříve neoplývala bezuzdným nadšením, protože se mi některé "řádění" ořechovských, gejíry nápadů jeví samoučelné, bez hlubšího vztahu k předloze. Scény a motivy traktované pak vážně (situace okolo lípy) najednou působily nepatřičně. Tentokrát to bylo jinak. Došlo k přesnějšímu provázání situací a náhledu na ně z hlediska celku. Najednou se tím dostává do pozadí onen "řádící" plán inscenace a do popředí příběh Lucerny. Uvědomíme si, že i při výrazné úpravě předlohy je zachováno její přesné schéma. Pak se i scény okolo lípy stávají logickou a přesnou součástí v této poloze sdělovaného příběhu. Domnívám se, že tímto posunem si ořechovská inscenace ještě rozšířila příznivě naladěný okruh diváků.

Inscenace Našich furiantů souboru Duha z Polné je jiný případ. Svou spontaneitou, radostí ze hry, z bytí na scéně zprostředkoval soubor řadě diváků skutečně silný emotivní zážitek. Klást si však otázky, jak toho dosáhl a jaké volil prostředky, a na tyto otázky si vzápětí odpovědět, je poněkud obtížné; pokud se pokoušíme

použít zažitých kritérií, pokud se pokoušíme hledat jednotu výrazových prostředků a čistotu stylu, pak nutně ztroskotáme. Je to prostě živel. Živel, nikoliv chaos! Je to divadlo režisérem Petrem Vaňkem takto záměrně vytvořené. Používá takové výrazové prostředky, jaké se mu právě hodí, využívá přirozených dispozic zajímavých lidských typů, které má k dispozici a jejich rozdílných hereckých schopností (nemohu nevzpomenout alespoň vynikajícího dědečka Dubského Antonína Zástěry). Odráží se od Macháčkovy koncepce, která posunula Furianty blíže k současnosti a posouvá je k současnosti ještě více, s řadou obecnějších přesahů. Je to nesporně cenný a zajímavý příspěvek k inscenování české klasiky vůbec.

Na závěr všech představení hlavního programu jsem si nechala to, které vyvolalo nejrozpornější názory, nejprudší diskuse v kuloárech i nočních (nočně-ranních) lokálů, představení, které některé diváky nadchlo a jiné popudilo, některé oslovilo a jiné zamindrákovalo, protože se chtěli nechat oslovit a nepovedlo se to: představení Rádobydivadla Klapý - Valešovo svébytné zpracování motivů ze Tří sester A. P. Čechova pod názvem "Tři nány, co si neuměly koupit lístek do Moskvy". Je to divadlo ošklosti a hnusu, kdy se inscenátoři úmyslně snaží v divákovi vyvolat pocit odporu a prostřednictvím tohoto pocitu mu pak sdělit své téma. Tady je to především téma Andrejovy ženy Nataši, která všechny lidi okolo sebe postupně zničí a dochází svého cíle - žít sama bez příbuzných v jejich společném domě. Z Andreje se stává troska. Sestry dovádí Valeš až do záhuby - zmrznou vysazený z vlaku kdesi v mrazivé krajině, protože na cestu do Moskvy jim Solenij zakoupil propadlé lístky. Je to všechno zápas o životní existenci, vzbujující pocit naprosté bezvýchodnosti situace. Režisérovi jsou oporou kromě scénografického řešení inscenace



DS Duha Polná, Naši furianti
foto I. Mička

(scéna Vlastimil Mareš, kostýmy Jaroslava Mařátková) - především výborné herecké výkony ženské části souboru (Olga - Eva Andělová, Máša - Ivana Žáková, Irina - Lucie Prachařová, Anfisa - Eva Hadravová a především Nataša - Jaroslava Mařátková). Ale koneckonců i dobré typové obsazení mužských figur. Ne vždy se však daří využít zvolené výrazové prostředky natolik důsledně, aby byly čitelné - i když je jasné, že mají svůj záměr a symboliku. Snad především proto jsou chvíle, kdy divák tápe a někdo se ztratí a nechytí už vůbec. Je to typ divadla, který nejspíš nebude blízký širokému okruhu diváků. Nicméně má své nesporné právo na život a je cenný svým osobitým názorem, svou inspirativností a provokováním k diskusi, k zamyšlení. Což už nakonec dokázaly reakce ve Vysokém.

Zmínku si zaslouží také inscenace mimo hlavní program. Na úvod přehlídky se představil DS Ivana Olbrachta ze Semil se Shakespearovým Zkrocením zlé ženy (režie

Markéta Strašrybková). Snaha po jednoduchosti a mobilitě vedla k přílišnému okleštění scény a nevytvoření odpovídajícího prostoru pro hru, což hercům značně ztížilo situaci. I přes jejich evidentní snahu o spád působila inscenace poněkud jednotvárně a nepřerostla kultivovanou reprodukcí textu.

O doplňkový program v délce celovečerního představení se postaral také dvacet let existující spolek přátel vysoké přehlídky zvaný "Vobskočák" (nazvaný podle vítacího tanečku, který dal dohromady základ jeho členů při prvním "pohostinském" vystoupení domácího souboru při přehlídce). Každý rok, kromě pomocných prací při přehlídce (škrábání brambor na sejkory, úpravy divadelního sálu pro závěrečný bál a tak podobně) přicházejí Vobskočáci se svou "troškou do mlýna". Letošní večer byl složen, nepočítáme-li flašinet pana Kučery, ze třech částí. V první předvedlo pražské duo Jaroslava Mikešová - Miroslav Rada aktovku A. Nicolaie



Hosté Vobskočáku Miroslav Rada a Jarka Mikešová v jednoaktovce *Dvacet roků, pět měsíců a dvacet sedm dní*
foto I. Mičkal

"Dvacet let, pět měsíců a dvacet sedm dní", v němž oba jmenovaní prokázali své herecké kvality. Druhou část večera pak vyplnilo "Labutí jezero". Ano, skutečně. Když v loňském roce divadelní soubor z Němčic poprvé za dobu existence vysocké přehlídky přivezl operetu, slíbil pro tento rok své novátorství dotvrdit baletem. Učinil tak tedy alespoň mimo hlavní program přehlídky, aby pobavil sebe i své přátele diváky a určitě se mu oboje povedlo. V podobných intencích pak pokračovala závěrečná třetina večera, která patřila pohádce "Sněhurka a pět největších trpaslíků na světě" z pera plodné veršotepecké duše Vobskočáku Jiřího Hlávky. Duchu Vobskočáku pak odpovídalo následující

den i hodnocení odborné poroty, které, poučeno cimrnologii i televizním Studiem Kroměříž, končilo vzájemnou fiktivní kolizí porotců, vygradovanou až téměř k fyzické inzultaci. Za což byl předseda poroty prof. Císař posléze jmenován čestným členem Vobskočáku.

A ještě něco k Vobskočáku: nejenže výtěžek z dobrovolného vstupného na představení byl věnován na konto přehlídky, ale mezi členy se vyvedla i předem vyhlášená finanční sbírka. Takže se nakonec Vobskočák s 8.500 Kčs stal třetím největším sponzorem přehlídky! Co k tomu dodat?!

Příjemnou divadelní tečkou Krakonošova divadelního podzimu byl "Sladký život blázna Vincka" v provedení Divadla

v kruhu Metry Blansko (režie Jiří Polášek), s nímž diváci souzněli od první minuty, a tak snad i proto se mohly pěvecké i herecké kvality blanenských naplno rozvinout. Měli problém opustit na závěr jeviště: písničky by mohli přidávat snad donekonečna.

Vysocké a okolní publikum je známé svou vstřícností. Nutno však poznamenat ještě jeden "div světa": hlediště každého představení bylo nejen vyprodané, ale takřka ve všech případech doslova přeplněné! Po stranách se přidávaly židle, vzadu stáli namačkání ti, na něž už ani židle nezbyly... Nezní to neuvěřitelně?

Nelze nezmínit také obětavou péči a starostlivost členů souboru Krakonoš i dalších Vysočáků o průběh přehlídky, o to, abychom se ve

Vysokém cítili co nejlépe. A cítili jsme se, byla to pohoda. Až příliš jako samozřejmost jsme si tento klad vysokých přehlídek zvykli vnímat. Ale ona to samozřejmost není - zvláště ne v dnešní době. Takže se sluší všem poděkovat - a také sponzorům, kteří podle svých možností přispěli. Naděje na potřebu dalšího divadelního i lidského spolubytí venkovských souborů a jejich příznivců zakořenila letos hluboko. Přejme si společně, aby se rozkošatila ve strom zelený.

Alena Exnarová

Porota pracovala ve složení: prof. dr. Jan Císař, CSc. (předseda), Jarmila Černíková-Drobná, Jiří Hraše, Jaromír Vosecký, Dušan Zakopal.

ZASTAVENÍ I.

Tentokrát delší - snad užitečné

Ta inscenace se jmenuje *Tři nány*, co si neuměly koupit lístek do Moskvy. Vytvořil je na motivy A. P. Čechova (na motivy dramatu *Tři sestry*) Ladislav Valeš spolu s Rádobydivadlem Klapý. Je to jeho inscenace, je v pravém smyslu tohoto slova jejím autorem. Neboť jako režisér uchopil text tak velkolepý, tak slavný, tak uctíváný jako pouhou služebnou součást své jevištní realizace. Artaudovská teze o tom, že dramatika (literatura psaná pro divadlo jako dramatické texty) má být v divadle eliminována a mají se hrát buď přímo události nebo jen známá témata, je tu vrchovatě naplněna. Z *Tří sester* zůstaly jen motivicko-tematické fragmenty (stejně jako zůstávají pouze fragmenty postav, situací, dialogů), aby se předvedlo, zahrálo jedno jediné téma. Nebo spíše: variace na ně.

Říkám to proto, aby bylo od počátku jasné, cože to Valeš s Čechovem udělal a co z něho na jevišti, v inscenaci a představení, zůstalo. Čím jsem starší, tím více Čechova miluji, Višňový sad pokládám za dílo, jež geniálně otevřelo

vstup dramatického druhu divadla do 20. století a svým způsobem poznamenal všechny stezky, jimiž se pak dramatická tvorba ubírala. Což také říkám na počátku, aby rovněž bylo jasné, že pro sebe vůbec, ale vůbec necítím jakoukoliv potřebu tak radikálně, nemilosrdně podrobovat Čechovův text požadavkům jevištního subsystému. A že bych byl nešťastný, kdyby se jen málokdy hrálo to, co Čechov napsal. Nicméně také vím, že diskutovat o tom, jestli má Valeš právo takto s Čechovem zacházet či nikoliv, je pláč nad vodou, jež už dávno v divadelních tocích uplynula. Proto připomínám Artauda, jehož inscenace (a tedy i taková práce s textem Shelleyho) Cenciů se udála v roce 1935 a od té chvíle postupuje jedna vývojová linie divadelního jazyka nezadržitelně takto. Nemusí se nám tento typ divadla líbit, nemusíme jej přijímat a můžeme proti němu razantně a nesmiřitelně vystupovat. A můžeme i považovat za nebetyčnou odvahu, pýchu, samolibost ba drzost, že nějaký amatérský režisér a nějaký amatérský soubor,



DS Horšovský Týn, *Příliš počestná žena*, foto I. Mičkal

navíc ještě z českého venkova, si vezme Čechova a zachází s ním takto drsně. Ale na druhé straně: je skutečností, že divadelní jazyk se jednou tímto směrem vydal, osvojil si tento "artaudovský" princip, potvrdil přes všechny diskuse, spory, problémy i velkolepé prohry jeho možnosti a tak divadlo těchto dnů - roku 1992 - jaksi ze sebe, a ze svého imanentního pohybu plně opravňuje každého divadelníka - dnes by se řeklo: legitimuje - aby takto postupoval. Včetně jistého Ladislava Valeše a Rádobydivadla Klapý.

Sice se trochu chvěji, když tyto řádky píšu - částečně strachem, zda to i ode mne není odvaha a drzost takto tuto inscenaci zařadovat, částečně však jakýmsi záchranným radostem, že jsme na tom tak, že české venkovské amatérské divadlo toto zařazení dovolí, ba přímo jej vyžaduje, ale nedá se nic dělat. Mám-li se vůbec pokusit alespoň trochu popsat a analyzovat tuto inscenaci, musím tento princip vytknout před závorku. A okamžitě připojit, že jeho použití má největší riziko v tom, že si my diváci oprávněně položíme vždycky otázku, zda to "eliminování" autora stálo zato. Zda náš zážitek odpovídá inscenačnímu záměru. A ti, kdo znají literární předlohu, v tomto případě Tři sestry, se zeptají ještě na to, zda Valeš byl schopen alespoň trochu rovnocenně poskytnout totéž, co by poskytl, kdyby režíroval Čechovův text v řádu interpretačního divadelního jazyka.

Nezapírám: drtivá většina diváků soutěžního představení této inscenace na Krakonošově divadelním podzimu 92 si tyto otázky zodpověděla s velkými rozpaky nad tím, čeho se jim vlastně dostalo; řada z nich zůstala krajně zmatena; mnozí zaujali ostře odmítavý postoj. Víím také, že když jsme jako porota udělili této inscenaci cenu, že jsme si nikterak nezískali sympatie většiny shromážděných divadelníků a že přes všechno, čím jsme se snažili toto naše počínání zdůvodnit, jsme je

nepřesvědčili. Nedivím se. Tahle inscenace má své problémy, není bez nedostatků a není v žádném případě takovým zážitkem, na nějž musíte přistoupit, i když s ním třeba příliš nesouhlasíte nebo mu nerozumíte zcela. Možná, že pro ledaskoho zůstalo dokonce hádankou i to, že jsme ocenili pokus odjinud, jinými způsoby a nezvyklými principy zmáhat, zkoušet jazyk divadla jako jazyk, jenž vypoví o nás, o světě, o lidech cosi nenahraditelného, jiným druhem umění nesdělitelného.

Kdybych měl stručně a jednoduše říci, jak se tento pokus v inscenaci "O nánách" uskutečňoval, tak bych to vyjádřil tak, že nenastal posun k vizuálnímu, nonverbálnímu složkám - a odtud k nediskursivním symbolům. Maximálně to je vidět na osobě Tuzenbacha. Zůstalo mu jen pár větíček, jsou to skutečně jen maličké fragmenty, které nedovolují rozvinout hereckou postavu v tom smyslu, jak jsme zvyklí ji vnímat nejenom u Čechova - tam ovšem obzvláště - ale i jinde: jako označení (a tím i sdělení) bohaté, složité, vnitřně strukturované jedinečné lidské dimenze, která se na jevišti projevuje jednáním. Tenhle Tuzenbach působí především a hlavně vizuálně, výtvarně - svou mohutnou, hrmotnou postavou, svým vzhledem medvěda, svou vizuální dobromyslností a oddaného průvodce, svým konkrétně decentním i křiklavým kostýmem. A tak je také umístován do mizanscény - vždy je někde nablízku Irině a vždy jako by jí chtěl poskytnout oporu. Když ovšem promluví, tak jej režisér činí postavením do prostoru zbytečným, neboť přes veškeré úsilí přiblížit se Irině, je vždycky jakoby někde zastrčen, jakoby na okraji, jakoby přebytečný. Jistě; vůbec, ale vůbec to není Tuzenbach, jenž by na základě věcných souvislostí - metonymie, znaků-indexů - označoval a tlumočil sémantický rozsah Čechovovy dramatické postavy téhož jména. Ale jdete-li na tuto osobu - asi nejspíše jevištní osobu - nikoliv ze sémantiky slov, ba dokonce ani

ze sémantiky dramatických situací, ale ze symbolizace situací divadelních (to jest od oněch vizuálních, nonverbálních, smyslově agresivních momentů, zároveň "odkazujících k širším kontextům a vyjadřujících realitu, která není bezprostředně vyjádřitelná", pak o ní i o jejím podílu na celku inscenace možná dost důležitého pochopíte.



Vobskočák v akci - vítání ve Vysokém nad Jizerou
foto P. Štoll

A jsem u velkého problému "Tři nán", jenž způsobuje ony velké rozpaky diváků, jejich odmítnutí. Tenhle překlad, převod do jiného kódu než dramatického - a tím v herečtví nikoliv výlučně metonymického a indexového - je něco, co spolu diváci a tvůrci inscenace těžko překonávají. Píšu záměrně spolu, neboť vskutku jde o to, co inscenace divákovi nabízí (chcete-li vnucuje) a co s tím divák může udělat a udělá. Soudím, že drtivá většina diváků buď přesouvá nabídnutý kód jazyka inscenace do svého "divadelního" jazyka a pak se diví, ještě diví - a také rozčiluje. Anebo se divák přesvědčí o tom, že klasickým "čechovovským" kódem stejně jako kódem interpretačního divadelního jazyka tohle představení nezmůže, pouští se do boje s tímto novým jazykem, zkouší jej složitě během představení dekódovat, leč nedokáže to zcela nebo utrpí úplnou porážku. Což se asi dost děje. Protože, jak už jsem konstatoval: ten kód inscenace je nezvyklý -

opět především ve vztahu k interpretační tradici "čechovovského" jazyka, ale také vzhledem k tomu, že integrace složek nenastává (už jsem se o tom zmínil) na základě jednání, leč na základě akce, která směřuje k oné "vizuální symbolizaci". Což koneckonců znamená také, že přestupuje z oblasti diskursivní do oblasti nediskursivní. A jak

známo: pro nás v divadle je hlavním nositelem poznání (označení, sdělení) řeč jako "vyobrazení" a řeč je rovněž nositelem diskursivního charakteru jistého typu divadla i tvůrcem jeho diskursivního symbolismu.

Takže: inscenace se pere s principem dramatického druhu divadla i s tím typem jazyka, jenž stojí na bázi diskursivního symbolismu. Je toho dost na jeden venkovský soubor z Klapý. I na diváka, jenž je vyhozen ze svého známého kódu a začíná tápat, hledat. Nahrazovat nakonec kód inscenace kódem, na nějž je zvyklý, ocítat se mimo systém inscenace, mít pocit, že ničemu nerozumí; vzdává to, stává se lhostejným. Nebo se úplně vzepře. Ono opravdu není jednoduché "dekódovat" třeba scénu, kterou tvoří jakýsi - asi tak dva tři metry - vysoký obdélníkovitý "katafalk" a vysoké soudcovské stolice - empire - které známe z volejbalu či tenisu. Dá se poměrně brzo pochopit, že ta výška je tu proto, aby se skrze

pohyb nahoru - dolů dal symbolizovat věčný boj v rodině Prozorových o místo na slunci. Tím se pak symbol boje rozšíří i na situace a akce v jiných prostorových souřadnicích než na oné vertikále. Ale už složitější je to s těmi soudcovskými stolicemi. Nikde - kromě "příznakového" spontánně vznikajícího náznaku významu, že jde asi o rozhodování, rozsudek a možná spravedlnost, se nenabídne taková akce, jež by diskursivní symbol důrazně provedla. A tak jsou ty tři stoličky neefektivnější a také nej-symboličtější v závěru, kdy v pozadí jeviště se na nich vznášejí tři opuštěné ženské bytosti, které nikdy rozumně a prakticky nesestoupily na zem, aby si koupily lístek do Moskvy.

Takhle se to děje po celou inscenaci - něco je dekodovatelné hned, něco později a něco zůstává tajemnou. Což znamená pro celek, že jeho smysl se rozplývá, zmatňuje, zamlžuje - pro někoho mizí zcela. Vyhrává to ovšem suverénně jedna postava, která zůstala z Čechovovy předlohy vlastně plně zachována. Režisér jí ponechal i možnost jednat v situacích tak, aby dosáhla svého, a koneckonců jí také takto ponechal příležitost pohybovat se stále v rámci onoho diskursivního typu divadelního jazyka. Je to Nataša. Chcete-li najít "téma", jež jako "známé" Valeš ze Tří sester vyňal a o němž stvořil své divadelní dílo, pak je to její téma. Jaroslava Mařátková tuhle úlohu a funkci splnila v rámci inscenace přesně. Krok za krokem svou samičí živočišností, svou bytostnou posedlostí být "nahore", svou ordinární panovačností i svou netrpělivou a stále hrozící hysteričností roste v symbol děsivé touhy mít, vlastnit, ovládat. Je dokonale ženská, její eroticko-sexuální posedlost v ní neustále pulzuje a je tím hnusná, odporná. Jsou chvíle, kdy celá její tělesnost včetně vysokého ječícího hlasu vyvolává v diváku takový pocit nesnesitelnosti, že by nejraději zavolal: Dost, konec! Přistihl jsem se při tomto pocitu, fy-

ziologicky naléhavém a prožitém asi dvakrát během představení a zjistil jsem, že jsem nebyl sám.

Takže o tomhle je ta inscenace: celá její symbolika chce - neříkám, že je - být modelem života, v němž se bojuje o místo nahoře bez slitování a milosrdenství a v němž se sliz, hnus, ošklivost valí ze všech stran. V tomto modelu věru není místo pro tři ušlechtilé, něžné, slabé a krásné ženy, které hynou pod náporom čehosi nesmyslného, co přichází zvenčí a na co nedovedou reagovat. I Olga, Máša a Irina už jsou pohlceny tou slizkou hnusností. Jsou hysterické, závistivé, škodolibé, malicherné. A hlavně ztuplé, zlenivělé, zmalátnělé, zavalené přízemností tak, že vskutku nemohu pochopit, že by mohly jít na nádraží a koupit si lístek do Moskvy. Není to příjemný model, samozřejmě není vůbec "čechovovský". V ničem. Od nepřítomnosti dramatického principu počínaje, přes odmítnutí výstavby "diskursivního" charakteru systému inscenace pokračuje "likvidací" proslulé Čechovovy "objektivnosti", která nahlíží lidi ze všech stran a nic "tendenčně" divákovi jako ideu nesugeruje konce. Tohle je par excellence modelová hra, která je jako každá taková hra statickým, jednostranným, jenom variovaným obrazem jednoho pohledu na svět. Tentokrát je to variace - systematicky se opakující - na "téma" Nataša jako říše ošklivosti, v níž nejenom jeden požírá druhého, ale i ti, kdo neumějí a nechťejí požírat, se nakonec mění ve zhlouplé tvory, které se v nejlepším případě mohou jen předvádět jako ten Valešův Veršinin - dutý panák na vysokých podpatcích s neustále vyceněnými thymolínovými zuby. Takto chce být - nic více - středem pozornosti, takto chce získat své místo "nahore". Perfektně zapadá do onoho modelu.

Nebudu zapírat: skláním se v obdivu a úctě před Čechovem především pro jeho "objektivnost"; proto, že nechává na mně, abych si udělal své mínění o lidech i o tom,

jak žijí. Takže: tenhle posun do modelové hry mně osobně vadí nejvíce. Pro mne se ona otázka, co nám dal Valeš za Čechova, v tomto pohledu příliš pozitivně nezodpovídá. Ale: ten děsivý, krutý, šokující model ošklivého hnusu tu je dělán s mocným gestem - a pro někoho může být modelem, jenž vysloví jistý životní pocit. Leč jde o to, aby tento divák, jenž může souznít s tímto "modelem ošklivosti", k němu pronikl jako k celku, aby jej uchopil jako komplexní, celostní smysl. Pokusil jsem se ukázat, proč je to tak obtížné, na co naráží inscenace a spolu s ní i diváci. Na závěr to řeknu ještě jinak: z jistého hlediska toto divadelní dílo funguje důsledně a cílevědomě jako promyšlený a skloubený systém - jako inscenace, v níž její autor Valeš vystavěl fixovaně a stabilně svůj záměr. Ale už méně funguje

toto divadelní dílo jako představení, jež má a musí vzdýcky dotvořit divák. Ten se tu nejvíce rve s tím, jak pochopit kód, než aby propadl bezprostřednímu diváckému zážitku.

Což je - přiznejme - chyba. Divadlo je představení, nikoliv inscenace nebo inscenační záměr. Leč: zvolený princip, důslednost zápasu o něj a koneckonců důrazné připomenutí nediskursivního rázu divadla, který je - myslím si - jeho podstatou, jsou tu nebyvalé. Včetně toho, že - možná - tenhle pokus o "Třech nánách" inspiruje jiné a někde se nám tenhle zápas o "překlad" Čechova do jiného divadelního jazyka vydatně zúročí. Tak už to v divadle bývá. To, co je dneska experiment pro pár vybraných, je zítra krokem do široce přijatelné a vítané konvence.

Jan Císař

ČERVENÁ A ČERNÁ

Praxe klubů dětského diváka, vedených psychologem, se při příležitosti národních přehlídek i festivalů amatérského divadla, určeného dětem, pěstuje už víc než dvacet let, zvláště intenzivně a cílevědomě ovšem poslední tři roky na FEMADu. Pořádá se každoročně po dva víkendy v září v Libici, shromažďují se zde pokud možno kvalitní amatérská a profesionální představení tak, aby skladba byla žánrově i obsahově co nejpestřejší. Cílem je zkoumat odborně zjištěnou reakci dětí a konfrontovat ji s hlediskem divadelně estetickým. Je to oboustranně služba. Bezprostřední styk s živým kouzlem divadla duši dítěte otevírá, a kdo jen trochu v ní umí číst, dozví se mnoho o životním pocitu dnešních dětí zítřejší nastupující generace. A naopak, pochopení tohoto životního pocitu umožňuje divadlu dobrat se snáz elementárních diváckých potřeb, a to už nejen dětských. Opravdu, nejen dětských: čím víc se nashromáždilo zkušeností, tím zřetelněji z nich vyplývá, že tyto základní potřeby se s dospě-

lostí člověka nijak radikálně nemění. Přibude širší obzor intelektuální, ale pocitový základ zůstává stejný. Asi by se ušetřilo dost vlasů, vyrvaných v zoufalství nad nevypočitatelností divadelního publika, kdyby se povznesení dospělí jednou snížili k tomu, dozvědět se, po čem v divadle touží a proč po tom touží děti.

Těch šestnáct představení souborů činoherních, loutkářských či alternativně kombinovaných i souborů dětských, představuje víceméně špičku produkce. Je dost impozantní, a cizinec, neznačný zázemí a představující si, že takto se hraje divadlo pro děti v téhle zemi všude, by byl patrně unesen. Našinec ovšem ví své. Je-li hlavním cílem zjišťovat bezprostřední dojmy a reakce dětí, pak je samozřejmě nutné nabídnout jim kvalitní představení, něco, na co se vůbec reagovat dá. S vědomím, že většina dětí v naší krásné vlasti nikdy nebude mít příležitost podobně reagovat, protože tato kvalitní představení nikdy neuvidí. Posloucháte-li po několik dní odborné rozborů reakce dětí

(rozdělených do dvou skupin podle věku, s dolní hranicí pěti a horní čtrnácti let), díváte-li se na jejich obrázky, jsou-li vám přesně reprodukovány jejich slovní asociace a úvahy, zjišťujete jedno základní: úpornou, usilovnou, vstřícnou snahu dětských diváků - a to i těch nejmenších - pochopit, domýšlet, dobrat se logiky a smyslu, zapojit to, co vidí, do své životní zkušenosti. A v té chvíli, jste-li člověkem jen trochu znalým celkového stavu dětské dramatiky i divadla, jehož ukázky se na FEMAD nikdy nedostanou, padne na vás úzkost. Úzkost nad propastí, která se čím dál zřetelněji otevírá mezi tím, co by děti v současné době od divadla potřebovaly a co je jim schopné nabídnout. Mezi přirozeným právem dětí setkávat se prostřednictvím divadla s kouskem umění, poezí, s reflexí svého životního pocitu, s myšlenkou, která by jim pomohla vyznat se ve stále složitějším a stále víc neurotizovaném světě - a nezapnými atrapy, které se jim podstrkují. Nejen ovšem v divadle, také v televizi.

A člověka jímá něco jako stud za nás, dospělé. Za tu nafoukanou vševědoudnost, s jakou tolik divadelníků odmávne představení pro děti, protože přece všichni dávno víme, co je "dětské". Za ten bohorovný klid, s jakým se organizují pro děti divadelní paskvily, za neochotu si alespoň trochu lámat hlavu, za nedoslýchavost, která brání uslyšet tiché volání po okouzlení, úchvatu, po zážitku, na jaký by se nedalo hned tak zapomenout.

Některá představení FEMADu takový zážitek zřejmě přinesla. Pro ty, kdo jsou si tak jistí svou znalostí "dětskosti" a proto hrají o všelijakých líných a jinak připitoměných strašidlech, frackovitých princeznách a užvaněných Kašpárcích, budou asi jejich tituly překvapením:

Malované na skle (DIK). Menším dětem se zbojnická svoboda ztotožnila s představou volnosti přírody, hor a lesů a kamarádství. Starší přidaly lásku a tíži zrady, která

tuto svobodu zničila. Bezprostřední dojmy z celku představení zachycují děti barevnými asociacemi; tady to byla červená (což je vždycky láska), ale v černém rámečku, hodně zelené.

Totéž, červená, černá a zelená převládla u loutkového představení **O Uladinovi a krásné Omně** (LS Střípek, Plzeň). Tatranská pověst o věrné a obětavé lásce končí smrtí obou milenců. S nešťastným koncem se děti smířovaly těžko, ale nakonec samostatně dospěly k názoru, že to tak prostě muselo být, že jiné řešení neexistovalo - a že hrob obou milenců bude součástí přírody a poroste na něm nový les. Zase si tu fantazie dotvořila scénický náznak v kouzelný obraz lesů a hor - touha dětí po přírodě je velice silná.

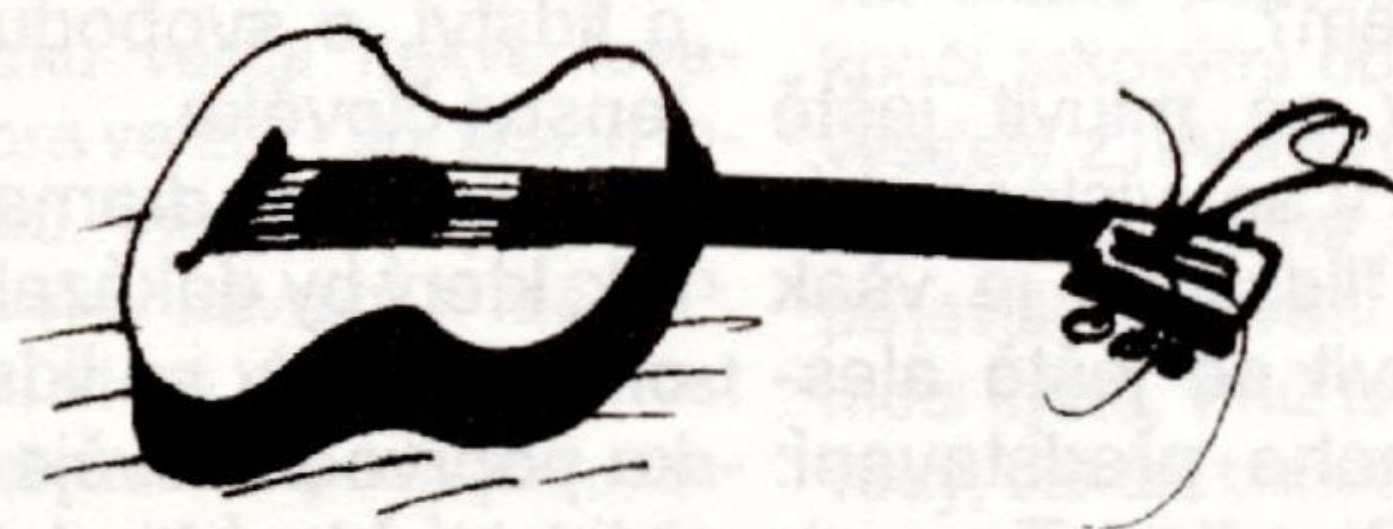
Příjemné, pastelové, jasné barvy provázely představení "výchového koncertu" **Naladte si vidličku** (Drak). Tady byly děti okouzleny svrchovanou dovedností tří hudebníků, kteří hrají na všechno, co jim přijde pod ruku. A duchaplností tohoto pořadu, překvapivým faktem, že je možné se při hudební produkci skvěle bavit.

Malý princ - epizoda s liškou (ZUS Plzeň) provedená malým chlapcem a o něco větším děvčetem a dvěma jednoduchými loutkami tak prostě a neokázale, jak jen si lze představit. Pro dospělé zážitek veliký: Exupéryho představa návštěvy z planety dětství tu byla svrchovaně autenticky naplněna. Ale pro děti také. Ty bedlivě naslouchaly, o čem spolu hovoří Malý princ a liška. Dokonale porozuměly, protože to je jejich vlastní životní téma: co to je mít rád, co to je přátelství. Všechny děti chtěly o tom hovořit, všech se to dotklo nějak zvlášť niterně jako zcela osobní zážitek, dokonce trochu i jako tajemství, kterému nemohou dospělí úplně rozumět. Epizoda Malého prince byla zařazena do bloku veselých a vtipně realizovaných drobných pohádek - vysoko nad nimi zvítězila.

Pro dospělé naprosto pře-



Městské divadlo v Mostě, Babička B. Němcové, na snímku Libuše Havelková v titulní roli, foto Ladislav Šeinek



Trnavské divadlo, Ladislav Kočan - Génius, foto archiv





ZUŠ Písek, Marie Husinecká podle Mileny Lukešové - Jak si muchomůrka zelená hledala ženicha, foto archiv

kvapivý byl ohlas představení **Čas pro muže jménem Gilgameš** (LS PEKUF, Třeboň). Inscenace je dost statická, scénické znázornění poměrně strohé, váha se přenáší na slovo, na řeč ne zrovna nejběžnější. A zase děti pozorně poslouchaly, tak, že byly schopné si příběh prastarého eposu scénu po scéně zrekonstruovat. A nejen to, pochopily, že ten příběh něco znamená, něco víc než jen sám sebe. S velikou chutí se vrhly na to vypátrat, co znamená. A dostaly se tak po svém vlastně až k ústřední otázce všech filozofií: co je to "lidské", co dělá člověka člověkem?

Dalo by se mluvit ještě o mnohém, v souvislosti právě s oním "lidským" je však třeba zastavit se ještě alespoň u jednoho představení: **Génus** (Divadlo Trnava). Skvěle provedená pantomima - klauniáda o tom, jak krásná, umění polidštuje člověka, a z mechanických poslušných loutek dělá šťastné svobodné lidi. Představení se velmi líbilo, děti se bavily, s velkým gustem si malovaly půvabný párek klaunů, použily všech příjemných jasných ba-

rev, včetně své oblíbené červené - láska tam byla také. Ale také dost černočerné černé. Týkala se postavy onoho "génia", jemuž ti panáčkové - klauni sloužili. Až překvapivě silně na děti zapůsobil, byl "hrozně zlej", ačkoliv své služebníky vlastně nijak netrápil. Ale manipuloval s nimi, udělal z nich mechanické loutky. A právě tohle je pro děti ta nejohroživější černá, to, co vzbuzuje největší strach. Žádné přímé ohrožení života hrdiny neděsí děti tolik jako možnost, že bude "proměněn", že mu bude odejmuta vůle, že se stane nástrojem. Je to strach o lidství, o svobodu a důstojenství člověka.

Kde je ten dramatický básník, který by dokázal podchytit okamžik, kdy se lidská dušička poprvé zachvěje strachem a lidství, který by dokázal prostřednictvím přesvědčivého příběhu (alespoň tak dobrého, jako jsou příběhy prastarých pohádek) téhle dušičce říci: neboj se. Ano, jsou síly, které budou usilovat zbavit tě tvé člověčí důstojnosti, tvé vlastní tváře, ale ty se jim nedáš. Přemáhat je dá sice práci, ale vůbec to není nemožné a ty to dokážeš, věř! Kde jen je?

Není snad třeba zvlášť vysvětlovat, že právě tuto černou stejně tak jako červenou mají dospělí s dětmi společnou, a že se zvlášť v dnešní době rozhlíží po umění, které dokáže vyslovit to prajednoduché - neboj se!

Alena Urbanová

DOKOLEČKA DOKOLA

Především: zvláštní cena musí být udělena pořadatelům, kteří dokázali v nejisté době zajistit po všech stránkách bezchybně něco tak málo efektního, tak nereklamního jako je skromná divadelní slavnost s dlouhým jménem: národní přehlídka inscenací her pro děti činoherních amatérských divadelních souborů dospělých, jinak výstižně zvaná POPELKA.

Jsou to: Kulturní centrum Rakovník, referát kultury OÚ Rakovník, ARTAMA Praha, ATESO a.s. Rakovník, Rakotron Rakovník. A členové domácího rakovnického souboru, nikdy neunavení hostitelé, kteří vydatně pomáhají, aby všechno klapalo. A ono to opravdu klapalo, všechny služby, kterých taková přehlídka vyžaduje nepočítaně, jsou při tomto amatérském podniku poskytovány s profesionální jistotou. Jakoby bez námahy, lehce a přívětivě, bez stínu formálnosti a s přirozenou společenskou kultivovaností. To je tedy první dobrá zvěst z Popelky: Rakovník patří - ostatně už tradičně - k pevným opěrným bodům, o něž se může nově se formující amatérské divadlo opřít.

Druhou dobrou zvěstí z listopadové Popelky je fakt, že se i tady proti minulému ročníku víc než zdvojnásobil počet seminaristů, to jest lidí, kteří ze spontánního zájmu, nikým nenucení a nikým nedelegováni, na vlastní útraty přijíždějí poznávat, seznamovat

se, setkávat a dozvídat se, co a jak se děje. A že jsou to lidé vesměs mladí, dokonce velmi mladí. Podobně dobré zvěsti přicházejí i odjinud, takže je možné, že konec amatérismu v Čechách a na Moravě není až tak aktuální, jak by se mohlo zdát podle četných plačtivých předpovědí.

Byla ovšem i nespokojenost, a to s výběrem. Pravda je, že mezi nejlepšími inscenacemi přehlídky a jejím dnem zela propast až neuvěřitelná. Vysvětlení je prosté: regionální postupovou přehlídku, nahrazující dřívější sítu přehlídek okresních a krajských a zajišťující odborné posouzení inscenací, v regionu jihomoravském nikdo nezorganizoval. Pořadatelé však přesto pozvali odtud dva soubory - jen na základě poněkud mlhavých informací - v dobře míněné snaze pomoci jim vyjít na světlo a rozhlédnout se po ostatních. A tak se na přehlídku národní, to jest nejvyšší, dostaly inscenace nedůstojné tohoto titulu. A to není dobře, především v zájmu členů těch souborů samotných. Je to příliš tvrdý a nečekáný náraz, který se těžko přežívá ve zdraví. Pro přehlídku samotnou to zas taková tragédie není. Jistě, má být reprezentativní, ale vzhledem k tomu, že se reprezentujeme zas jen sami před sebou, není na škodu pohlédnout občas pravdě do její drsné tváře: podobná představení se po vlastech českomor-



Dráček Brno, Pohádka z lesa, foto Jiří Chlum



ravských hrála a hrají pro děti pravděpodobně v počtu hojnějším než ta důstojně přehlídková.

Stručná bilance čtyř dnů rakovnických, naplněných až po okraj divadlem i řečmi o něm, je asi taková: tři inscenace potěšily, čtyři způsobily různé stupně rozmrzelosti a jedna vyděsila. Ty tři se od zbytku výrazně oddělily z prostého důvodu: jejich tvůrci vědí, co je to dramaturgie a režie, a chápou, že divadlo má své zákonitosti, platné vždycky, ať už se hraje pro kohokoli. O Čertovských pohádkách (Divadélko Na věži Jičín) jsme tu už psali jako o příjemném představení, hraném s vkusem a otevřeným vztahem k dětskému divákovi. Mladá scéna z Ustí nad Labem přivezla Andersenovu pohádku Malá mořská víla v dramatinizaci D. Martincové, v režii P. Trdly, na scéně a v kostýmech K. Herzinové a P. Trdly. Mladá scéna, vybavená černým divadlem a dobrou zvukovou technikou (a hlavně lidmi, kteří s tím umějí zacházet a vyznačují se vkusem a taktem), pěstuje cílevědomě už řadu let to, co málem z jeviště úplně vymizelo, totiž kouzelnou pohádku. V pohádce Andersenově, inscenované s důrazem na její lyrickou, se podařilo vyvolat opravdu sugestivní obraz osudovosti moře. A díky především V. Kernerové, která prostě a jímavě zahrála Aquatinu, také sdělit základní poselství, silné téma lásky a jejího vykoupení. Děti, tvořící dětskou porotu, udělily této inscenaci svou cenu. Zaujala

je nejvíc, protože jim nabídla nejen pastvu pro oko, ale i látku k přemýšlení. A děti velice rády přemýšlejí o významu toho, co viděly - jestliže to ovšem nějaký význam má.

Tylova Svandů dudáka šťastně upravila J. Černíková-Drobná tak, aby se přiblížil dnešním dětem bez násilných aktualizací, a nastudovalo jej Malé divadlo z Kolína v režii D. Serbusové. Je to režie promyšlená, inscenace je tvarována přehledně, s výrazným členěním a přesným rytmickým uspořádáním. Hercům pomáhá obratně využitý princip zcizování, takže jsou zbaveni povinnosti psychologického prokreslení, a mohou v daných situacích prostě autenticky jednat. Díky tomu jsme v představení viděli několik zajímavých a působivých výkonů: E. Koberová (Rosava), K. Ledvina (Kalafuna), M. Serbusová (Dorotka), A. Komera (Vocílka). Vlastně to byly všechny hlavní postavy - bohužel však až na Švandu, který svůj text jen pasívně odmítl v jakž takž pravděpodobných intonacích. A to byl kámen úrazu. V očích odborné poroty nezvyklé klady inscenace, hlavně režie, převážily nad nedostatky. U dětí naopak Švanda je postava klíčová, od něj vše vychází a k němu se vrací. Jestliže herec nedokáže hned na začátku strhnout na svou stranu sympatie, nesdělí přesvědčivé motivy svého jednání a nezahraje přesně vztahy k ostatním postavám, především tedy lásku k Dorotce, příběh hry se beznadějně zmate. Což se stalo: "Nakonec se

Švanda do Dorotky zamiloval", konstatovaly děti.

Tlustou čáru, která odděluje tyto tři inscenace od ostatních pěti, rýsuje zase stará známá dramaturgie. To je ona stále záhadná činnost divadelní, k níž patří znalost základních estetických kritérií dramatické kvality, schopnost číst text divadelně, odhadnout jeho myšlenkové a tvarové možnosti. Tedy činnost, která je v divadle pro děti naléhavější potřebná než v divadle pro dospělé, a která právě tu tak často prostě chybí. Dokolečka dokola, zas a znovu o tom vedeme diskuse, přednášky, píšeme brožury, ale stále se jaksi nemůžeme domluvit.

Riskuji žalobu pro poškození živnosti, ale Jak se kradou princezny (ADIVADLO Havlíčkův Brod) není možné označit jinak než jako neuvěřitelně ledabylou splácání. Děti usoudily, "že to bylo pro děti ze školky, ale nevydržely by tak dlouho sedět" - "ministři se baví pořád spolu, ale o čem?" Ano, to je hlavní problém tohoto textu - o čem vlastně? Rozmarná princezna (Divadélko Na peróně) by se možná úpravou dost nešťastné dramatinizace dala trochu zachránit. Děti si to ale nemyslely: "Při jakých scénách se mám smát?" - "Bylo to o rozmarné náně, která měla mozek v patě". Líná strašidla (Žlutíčin) slouží už víc než dvacet let jako názorná pomůcka při školení na téma "jak nepsat hru". "Bylo to krátké, já čekala, kdy něco přijde". "Bylo to dlouhé, já už to nemohl vydržet". Dvakrát s Kašpárkem a Honzou

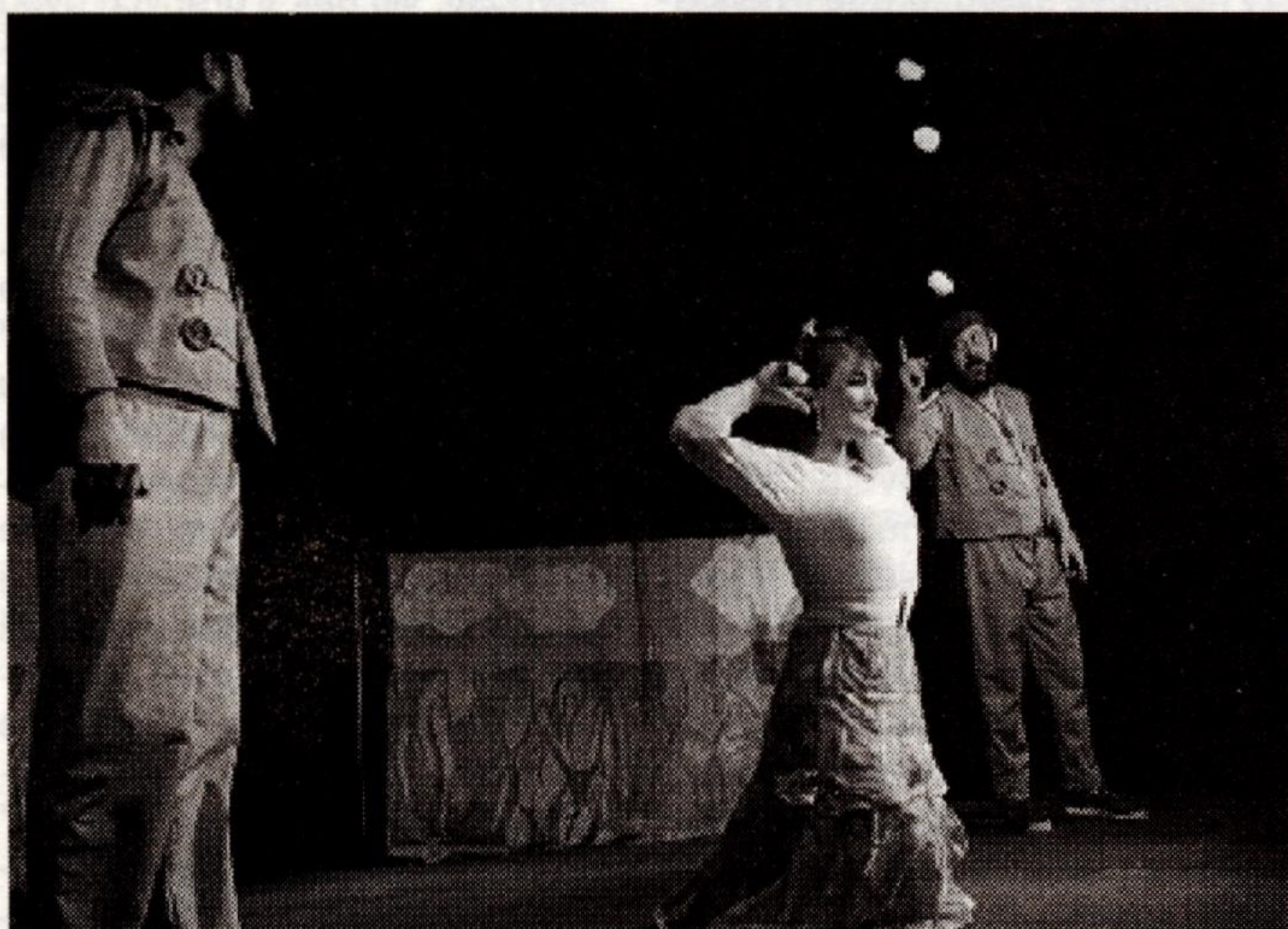
(HORDA) jsou původně hříčky pro domácí loutkové divadlo, ještě k tomu staré a špatné. Jejich umluvenost přesahuje míru - nuda velkých i malých v hledišti dosahuje stupně nesnesitelnosti.

Zděšení, o němž jsem mluvila, vyvolala Pohádka z lesa (Dráček Brno). A to ne proto, že se tu hodnocení odborné poroty diametrálně rozešlo s dětským. Jsme zvyklí na fakt, že děti jsou bezmocné proti bezohlednému útoku na první signální soustavu, proti agresivnímu kýči, který se vnucuje řvavým playbackem, pohybovým "řáděním" a tlustou šantánovou komikou, jaká dokonce už snad ani v televizi není k vidění. To zděšení vyvolala otázka, jak je možné, že v Brně, v městě už dlouhá léta proslulém právě divadelní kulturou, se mladí lidé pustí do dělání divadla, aniž o něm cokoli vědí? A potom to, jakým způsobem si děti představení libovaly: "Jak hrál chlap ježibabu, tak jsem pochopil, že to bude legrace." - "Původně to byla pohádka a pak byla zmodernizovaná".

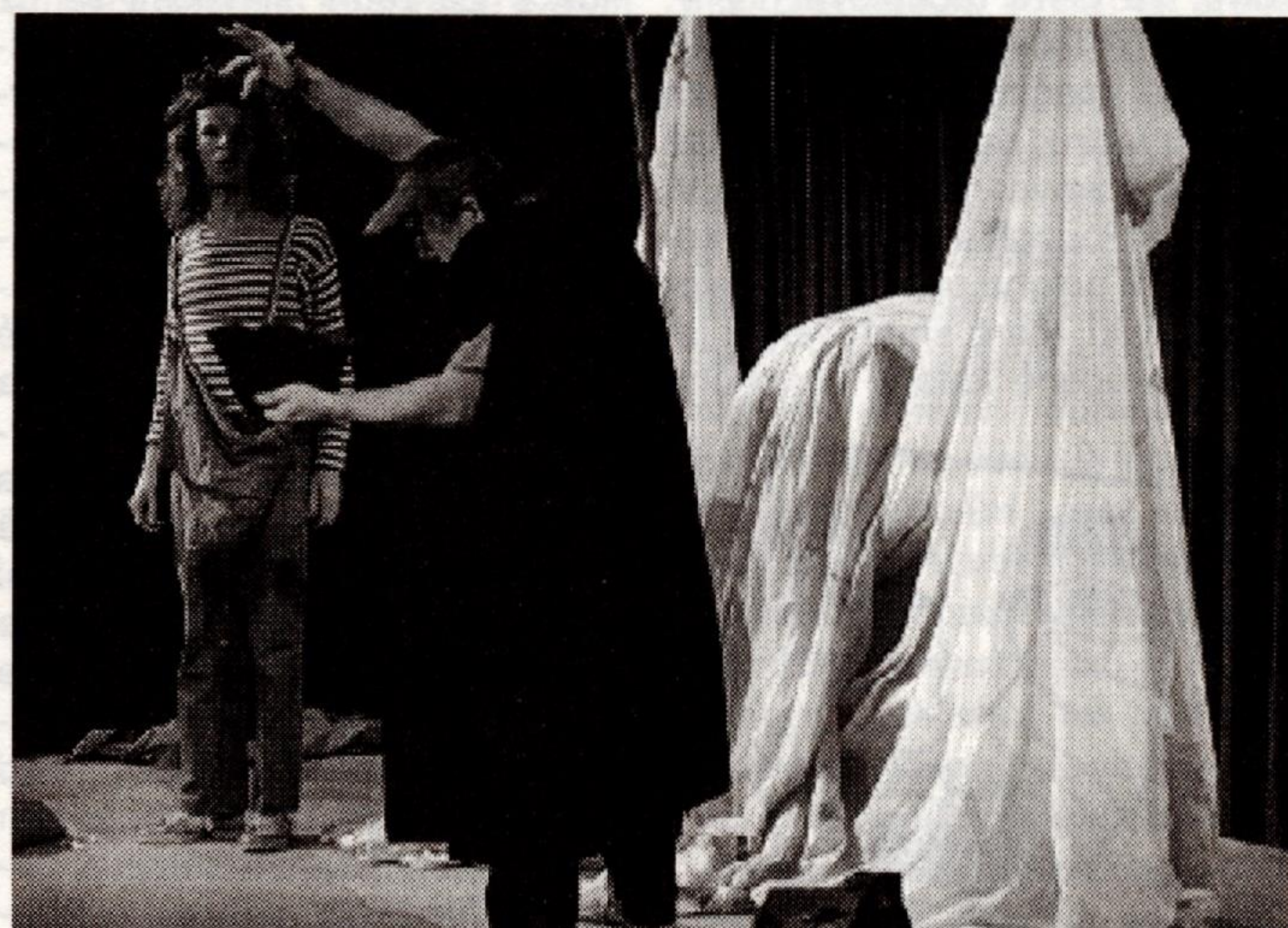
A to je prosím přesně to, oč tu běží. V podobných dílech podstrkujeme dětem představu, že právě ta hlučná prázdnota a bezmyšlenkovitost, hloupost a povrchnost je znak modernosti.

Přehlídka tedy přinesla staronové zjištění: divadlu pro děti mohou pomoci jen lidé, kteří vědí, co to je dramaturgie a režie, a chápou, že základní zákonitosti divadla jsou nedělitelné.

Alena Urbanová



ADIVADLO Havlíčkův Brod, Jak se kradou princezny, foto Jiří Chlum



Divadélko Na věži - Jičín, Čertovské pohádky, foto J. Chlum

Kapitoly z dějin českého dramatu po roce 1945 - XIX

VÁCLAV HAVEL II

Minule jsme připomněli jen nejobecnější souvislosti počátků českého **modelového (absurdního) dramatu** a otiskli jsme krátkou aktovku V. Havla *Anděl strážný*. Dnes budeme pokračovat některými dalšími rysy této dramatiky a tehdejší tvorby Václava Havla, tentokrát už bez ukázky.

V našem kontextu šokovala modelová dramatika už tím, že (po výbojích meziválečné avantgardy a výjimkách ojedinelých autorů) poprvé výrazně narušila drtivě převažující obrozenecky quasirealistickou, lineárně popisnou metodu uměleckého nazírání společnosti (i u nás se mluvilo o antividadle). Ale přece jen víc než ve světě jí zůstala vlastní společenská (politická) pozice českého divadla, tedy smysl dramatu, které má vykládat a měnit svět, i když v tomto okamžiku protikladně k oficiální prosocialistické dramatice s její desítky let opřátou tradicí. Šlo o nejdůležitější myšlenkovou (politickou) opozici, která se v českém socialistickém divadle vůbec kdy vyskytla a přímo souvisela s pozdější politickou opozicí nejpodstatnější části disentu po roce 1970. Právě proto cenzurní zákaz všeho, co jen vzdáleně mohlo připomínat postupy modelové dramatiky, byl po roce 1970 samozřejmostí.

České dramatiky tohoto stylu také daleko méně než světové autory zajímaly abstraktní filozofické otázky myšlení a existence, proto jsou "realističtější", konkrétnější a přímočaře útočnější. Není divu, že první modelové hry V. Havla, I. Klímy, M. Uhdeho a dalších se zpočátku považovaly za novou satiru, daleko ostřejší než byla ta dosavadní třeba z pera V. Blažka. Podpořila to i výrazné komediální poloha prvních modelových textů, které směřovaly k jakési zvrácené katarzi smíchem.



Ostatně Havel sám v minule zmíněné besedě (viz sborník *O divadle I*, Praha 1990, s. 44 - 45) přiznal, že před rokem 1968 byl "takovým veselým pobaveným pozorovatelem světa", že "s ironií a nadhledem popisoval společenské mechanismy". Zahradní slavnost (a do jisté míry i druhé dvě Havlovy hry ze *Zábradlí*) bychom mohli žánrově vymezit i jako bizarní společenskou frašku. Ještě v roce 1966 nazval Z. Hořínek svou úvahu o této dramatice *Podíl modelu na povýšení satiry* (Divadlo 1966). Podle něho cílem nové satiry "není ani zesměšnění lidských nectností (jak tomu bylo ve starší komedii charakterů), ani bojový politický komentář na okraj aktuálních událostí, (jak tomu bylo v satirických hrách V+W), ale demonstrace jistých deformací uvnitř společenských systémů, institucí, mechanismů". "Pro středkem této demonstrace je parabolický model, jakýsi divadelní mikrosvět, jehož umělá realita je k realitě společenské ve vztahu volné, značně hyperbolizované analogie." Právě první hry V. Havla byly Hořínkovi čistým příkladem popsané satirické metody, ve srovnání se starším Skandálem v obrazárně V. Jelínka shledal v *Zahradní slavnosti* analogická témata (např. fráze a frázisty), ale jestliže Jelínkovi popis konkrétní umožnil pouze kritiku jednotlivostí, pak modelový přístup *Zahradní slavnosti* poukázal na samu systematickou podstatu společenského režimu.

Jenže přehledná satirická situace *Zahradní slavnosti* se už neopakovala, ani český dramatický model se nemohl a nechtěl vyhnout poznání hlubších příčin toho, čemu se vysmíval, těm nejobecnějším danostem (absurditám) člověka moderní společnosti, a na to jednoduché politické modely nestačily. Zdrucující kritika politického systému hned v prvních domácích textech přerostla v obecnější pochybnosti o životě v ideologii budování, o hledání sociálního ráje, pro který (lépe řečeno v jeho jménu) se generace budovatelů dopouštěla revolučního bezpráví a teď sama stojí nad svou celoživotní marností (o tom víc příště u Klímovy *Zámku*). Samotný "vědecký" modelový princip byl perzifláž "vědeckého" budování nové společnosti, její

ústřední ideologické myšlenky poznáního principu dějin. A právě obecnější důsledky života v reálném socialismu předurčily i filozofická témata prvních českých autorů těchto textů.

Dramatika **Václava Havla** (a dalších) nad popsáním základním schématem postupně vykládala další tematické (filozofické) roviny, které analyzuje dnes už poměrně obsáhlá literatura. Zůstaneme proto u základních rysů Havlovy tvorby především v prvních textech uvedených na *Zábradlí* v 60. letech, tj. v *Zahradní slavnosti* (1963), *Vyrozumění* (1965), *Ztížené možnosti soustředění* (1968); pro úplnost doplníme výčet o spolupráce na textech *Autostop*, *Nejlepší rocky* paní Hermanové, *Vyšinutá hrdlička* - tady všude bychom našli prvky jeho samostatných prací. Odvolávat se budu nejvíce na *Anděla strážného*, protože kromě rysů počátečního Havlova rukopisu předjímá i znaky jeho tvorby pozdější. Třeba už tím, že poprvé je tu v centru pozornosti mechanismus moci, ovládání jedněch druhými, v obnažené podobě praktik StB (je to pokud vím vůbec první ostrá kritika této všemocné instituce, velmi podobná textům ze 70. a 80. let, přitom napsaná někdy počátkem 60. let!).

Muž A (už tímto označením je dramaticky předřazen postavě B, jako pozdější *Audience* bude víc o sládkovi než o Vaňkovi) navštíví v kavárně muže B (jak vysvitne z hovoru, redaktora, "umělce", jak ho pejorativně nazývá muž A, který ho má ve svém "úřadě" "na starosti"), dialog postupně vymezuje jejich vzájemný mocenský poměr, "prokáže" jisté provinění muže B vůči řádu reprezentovanému mužem A i způsob potrestání. Muž B má podle názoru vyšší moci tlumočeného mužem A příliš velké uši, které, jak dokazují nezvratně poznání přírodně - společenské zákony vývoje hmoty, jsou znakem přílišné zvědavosti muže B a ta je vzhledem k jeho povolání podezřelá. Řešením je okamžité uříznutí uší přímo na místě nožem na maso, který si muž A půjčí u vrchního kavárny, tedy přesně podle vzoru *Kafka* *Procesu*. Stejně jako u *Kafky* je celé jednání žoviální, vynuceně přátelské, přitom nebezpečné přízemností, s jakou muž A vnutí

muži B své protektorství. Vždyť je tu od toho, aby svého umělce chránil před horšími následky. Stejně jako u *Kafky* právě tohle vytvořilo absurditu vztahu dvou vzájemně si cizích a přitom blízkých (osudem náhodně spojených) lidí. Havel tady poprvé popsal psychologii takového vztahu, psychologii ne jednotlivých postav (jejich citů, tužeb, bolestí, tj. vnitřního psychického stavu), ale zvěcnělou psychologii interpersonálního kontaktu, chceme-li, psychologii vzájemného mocenského souboje, ve kterém jde o nadvládu jednoho nad druhým, o vybojování svého místa v určité bizarní společenské hierarchii, tedy jde o kariéru, o vítězství nebo porážku. Je to svérázné sportovní utkání na hřišti společenského žebříčku a podle pravidel řečnických argumentů, vývoj skóre vyjadřuje momentální proměnlivá míra servilnosti a nadřazenosti. Tak muž A si hned poté, co si přisedne k muži B, začne přisvojovat jeho věci - nejprve si půjčí zapalovač, pak se napije z jeho sklenice a kousne si z jeho jídla, přičemž muž B tyto nadřazené důvěrnosti strpí méně nebo více ochotně, podle toho, jak se vyjasňuje jejich vzájemné mocenské postavení (skóre). Posléze sám nabízí, že by ještě něco pro muže A přibjednal a mrzí ho, že hned nepochopil jeho poznámku o své hezké kravatě, kterou si ochotně odváže a daruje mu ji. Tyto mocenské vztahy zpředmětněné do drobných úsluh a službiček najdeme načrtnuté už v *Zahradní slavnosti*, víc pak v druhých dvou hrách ze *Zábradlí*, ale také v pozdější Havlově tvorbě, i když zpravidla už ne v tak přímočaré podobě.

Muž A se dovolává učení K. P. Čubikova, podle kterého "je v přírodě všechno zákonité" a velké uši muže B tedy nejsou dílem náhody, ale důsledkem "nepřirozené velké touhy naslouchat". Protiargument muže B, že tohle platí v dlouhodobém vývoji celých generací a ne ve vývoji jednotlivce, odráží muž A přesvědčivým smečem: "Generace není abstraktem, generaci tvoří lidé, konkrétní lidé, tedy i vy - aha!" Hugo Pludek v *Zahradní slavnosti* by po takovém zničujícím argumentu místo vítězného aha zvolal "šach mat" (mimočodem, jeho

oblíba hry v šachy mimoděk přiznává sportovní charakter Havlových argumentačních soubojů). Muž A obhájil v ping-pongu argumentů svůj fakticky nesmyslný "vědecký" názor (snad netřeba připomínat, že za tím tehdejší diváci poznávali jalovost oficiálního státního "vědeckého" dogmatu), což je u Havla situace typická. Pro inscenaci koláže básnických textů, kterou pod názvem Vyšínutá hrdlička pro Zábradlí připravil R. Vašínka (1963), napsal Havel tři proslovy o "scénickém grenóblu", jak zněl podtitul inscenace označující její poetiku, za kterou si v Havlových proslovech lze šíře dosadit inscenační usilování tehdejšího Zábradlí. Havel tu nechal nejmenovaného referenta třikrát promluvit na stejné téma takřka stejnými frázemi, ale s podstatnými významovými posuny - poprvé scénický grenóbl ostře odsuzuje, podruhé ho naopak prosazuje, a potřetí nachází jakousi zlatou střední cestu, syntézu určitých prvků obou předchozích názorů, které samy o sobě kritizuje. Obhájit slovními argumenty s maximální přesvědčivostí cokoliv, tedy zároveň s funkcionářskou scholastickou triádou (původně obhajovaný názor A se revolučně odhalí jako zpátečnický ve prospěch progresivního názoru B, a pak se oba názory jako příliš vyhrocené syntetizují do vítězného názoru C), to zajímalo Havla od samého počátku a je zřejmé, jak ho konstruování těchto argumentů těší, jak je to Havlova osobní sportovní disciplína (napsal na toto téma v této době i obecnější úvahu). Zahradní slavnost je na tomto principu postavena, včetně té bizarní dialektické triády, kterou Hugo Pludek spojí Zahajovačskou službu s Likvidačním úřadem do nového celku, využívajícího údajných dobrých stránek obou vývojově překonaných institucí.

Podle J. Grossmana ve studii K uvedení Zahradní slavnosti (podle mého soudu dosud nejlepšího rozboru této hry, naposledy přetištěného ve sborníku Grossmanových studií Analýzy, ČS Praha 1991; mimochodem, najdete tu mnoho podstatného i o jiných podobách české poválečné dramatiky a divadla) je hlavním aktérem Zahradní slavnosti fráze, tedy tvrzení, které má argumentační platnost pouze v rovině abstraktní, nevěcné, tedy tam, kde platí pouze formální logika a kde se nebere ohled na reálná fakta. Na těchto základech v Zahradní slavnosti existuje a funguje Zahajovačská služba i Likvidační úřad, na stejných princi-

pech je založeno zavádění úředního jazyka ptydepe ve Vyrozu-mění. Analogické principy najdeme později třeba ve světě sládka z Audience (v jeho představě přizemně pohodlného vegetování pragmatického živočicha), ve výzkumném ústavu z Pokoušení, ale také ve vnitřním světě disidentů v Largu desolatu (světa sice protikladného světu sládka z Audience, ale také uzavřeného výlučně do sebe sama, do své logiky, bez vztahu k reálným vnějším faktům, respektive ve vztahu pouze k těm, které tento uzavřený svět spoluvytvářejí).

Fráze se v Zahradní slavnosti stala základním pravidlem i hříštěm sportovního utkání Hugo Pludka s vnějším světem, utkáním o místo na stupních vítězů úspěšné kariéry. Události a peripetie hry postrádají faktickou logiku, odpovídají pouze formální logice střetu frází, tedy pseudoargumentů. Situaci symbolizují šachy, hra nekonečných logických variant předem daných pravidel, kde o vítězství nerozhodují nové myšlenky, ale kombinační schopnosti uvnitř neměnného systému. Hugo Pludek (jak opět poprvé charakterizoval Grossman) bojuje s různými protivníky (zejména s postavou ředitele Zahajovačské služby Plizákem, až dosud nejlepším hráčem) o nejlepší kombinaci frází, jako když hraje jednotlivé šachové partie, ochotně se učí taktice boje od svých soupeřů, až jejich prostředky v tomto šachovém turnaji zvítězí.

Když podlehne muž B argumentům (a v tomto případě i otevřenému mocenskému násilí) muže A, přijde o uši a jeho já se tím promění, zdeformuje. Šachovou partii prohrál a musel za to zaplatit. Jenže i Hugo Pludek, třebaže ve své partii vítěz, je na konci hry jiným člověkem. Zvítězil proto, že se stal nejschopnějším frázistou, tj. nejdůsledněji přistoupil na pouze formální logiku frází, bez reálných významů. Fráze (opět srovnej Grossmana) v tomto smyslu rezignuje na osobní zaujaté stanovisko opřené o reálné bytí, o pozici živé svéprávné osobnosti, frázista tedy nemá svou tvář (osobnost), formuje se podle momentální pozice na šachovnici jako beztvářá hmota. V Zahradní slavnosti je to zvěčněno situací, kdy v závěru hry přijde Hugo Pludek na návštěvu sám k sobě a ani jeho rodiče ho nepoznají. To, co tady bylo silně obtaženo groteskně kabaretním zesměšněním (satira) a co tak trochu prvoplánově vyvolávalo bouřlivý smích tehdejších vděčných diváků, zároveň

tvorí podstatnější princip prakticky všech Havlových postav. Jsou uzavřeny ve svých "frázích", které řídí jejich jednání podobně jako v čechovovské dramatice vnitřní psychika - většinou se skládají ze setrvačností, návyků, přizpůsobení, iluzí, větších a drobných lží, zlovyků, nejasných tužeb, podvůdků, a ze svého přesně ohrančeného světa nikdy nevystoupí. Ostatně mimo jiné proto u Havla nenajdeme hrdinu (tragického, hrdinského, nebo komického), ale pseudohrdinu.

Ovšem i v Andělu strážném je tohle všechno v poloze předpokládající pobavený smích diváků, je tu ještě patrný vliv poetiky tzv. divadel malých forem (Anděl strážný by vlastně mohl být kabaretní skeč), formálně jejich znaky nese především Zahradní slavnost (rozpadá se do uzavřených výstupů s vlastní logikou výstavby situace a s vlastní pointou). Shovívavost pobaveného glosátora těchto prvních textů ovšem Havel po roce 1968 ztratí, jeho hry ztěžknou, to, s čím si tu jen hraje, bude se ho dotýkat daleko víc, osobněji. Ostatně připomeňme značnou míru autobiografických rysů většiny Havlových her (spíše způsobenou jeho empirickým založením než skutečnými autobiografickými ambicemi). A připomeňme na závěr také to, že s tím vnitřně souvisí Havlův charakteristický dramatický jazyk, provokativně spisovný (už v Andělu strážném najdeme u postavy redaktora pozdější Vaňkovo "to je výborné"), usilující víc o věcnost sdělení svého autora než o realistickou pravděpodobnost postav (situací), které ostatně často analyzují sebe sama s objektivitou sociologa.

O čem tedy jsou Havlovy hry? Vaněk z Audience tvrdí, že o úřednicích (a dodejme, o úřadech, o byrokracii). E. Kriseová v problematickém Havlově životopisu připomíná tezi, že Havlovým fixním tématem je proces neustálého obrozování chátrajícího společenského systému, na který si lidé postupně zvyknou a sami mechanicky systém spoluvytvářejí. Zejména zhruba od 80. let se u Havla hledají spíše složitá existenciální témata (třeba několik nejnovějších statí v souvislosti s faustovským Pokoušením), platná spíše pro jeho pozdější tvorbu. V. Koenigsmark mluví o Havlových dramatických esejích. Chtěl bych dnes skončit konstatováním, že ty první hry jsou především o zmechanizovaném člověku ve zmechanizovaném světě (jak tvrdili už mnozí, první snad Z. Hořínek v roce 1968

v souvislosti s Havlovým Vyrozu-měním). A ty další jsou podle mého o tomtéž, jenom s trochu posunutou (jaksi závažnější) dramatickou metodou a s širšími souvislostmi všeobecného zmechanizování světa. Občas i s přímočařejší politickou tendencí, ale většinou spíše s vědomím hlubších filozofických příčin a důsledků absurdit člověka ve strohém společenském systému. Právě tady v Havlově tvorbě zesílil čapkovský humanistický podtext, dříve zdaleka ne tak patrný apel naznačující řešení a přiznávající autorovo osobní zaujetí.

V listopadu uvedl soubor Kašpar na své první premiéře - derniéře Havlovu kraťouchkou hříčku Chyba, kterou pak několik kritiků mělo na místě zhodnotit. Ozval se tu mimo jiné názor, že Havlovy hry jsou stereotypní, že se jeho dramatika nevyvíjí, že pracuje stále stejnými prostředky. Přítomný autor reagoval tvrzením, že i společnost je stereotypní a tudíž o ní píše stále stejně. Předchozí řádky chtěly ukázat, že tahle neměnnost má své hlubší příčiny, že svědčí o uzavřeném kruhu Havlových témat a jim odpovídající optice dramatické metody. Jeho dramatický svět je uzavřený sám do sebe analogicky svým postavám s jejich formální logikou, a tento laboratorní vzorek postihuje mnoho podstatného ze života moderního politického (rozuměj společenského) člověka v určitých životních mechanismech. Ale zároveň tento vzorek abstrahuje od mnoha podstatných praktických stránek skutečného života, nemůže a nechce řešit všechno a definitivně. Ani v Havlovi nelze vidět dramatika vševědoucího, všeobsahujícího a všenapravujícího. Jeho dramatika byla a je jednostranná stejně jako díla mnohých umělců, kteří rozvíjeli jen jedno téma a pracovali jednou technikou. Pokud se to nepovažuje za fatální chybu nebo naopak za geniální přednost, je všechno v pořádku.

Josef Herman



ZASTAVENÍ II.

Kontext

Vladimír Hulec se v článku Aféra II. zastavil u názoru, jenž byl vysloven v interviewu Lidových novin nad Amatérskou scénou: píše se v ní příliš mnoho o profesionálním divadle a je tedy z tohoto hlediska pro amatéry něčím zbytečným. Závídím tiše Vladimíru Hulcovi rasan- ci, s níž se do tohoto názoru obul. Jsem bohužel už životem tak poučen, že vím, že všechny polemiky a diskuse na stránkách novin jsou jaksi předem odsouzeny k nezda- ru. Taky však vím, že takový hlas ve vztahu k Amatérské scéně se objevuje - co s ní spolupracuji a co trochu vidím do její problematiky i zevnitř s pravidelností až dojemnou. Slyšel jej dokonce i Pavel Bošek, když Amatérská scéna měla konjunkturu do té doby nevídanou, jakou už nikdy zřejmě mít nebude a kdy se v divadelních kruzích plně uznávalo, že jako jediná udržuje ještě jistou úroveň uvažování o divadle. Samozřejmě - psalo se tehdy hlavně o problémech všeobecně divadelních, společných profesionálům i amatérům - a proto se ten hlas ozval: že by se mělo psát více o amatérech a jejich problémech, aby se jim - to jest amatérům - pomohlo.

Jsem u jádra věci, jež mne na celém tématu nejvíce zajímá. Amatérská scéna měla po mém soudu za těch

zhruba dvacet let údobí, v němž se začala pouštět buď na půdu profesionálního divadla přímo nebo jakousi "oklikou" v člancích, které přehlížely obecnou problematiku v širších souvislostech, etapy dobré i zlé. Leč ani v těch nejhorších, kdy psala o amatérském divadle na úrovni časopisu pro divadelní troglodyty, se nikdy svých vazeb k profesionalismu, tedy k celé rozloze divadla, nevzdala. Náhoda? Nebo snaha zvětšit okruh pravidelných čtenářů o profesionály? Nebo výraz čehosi hlubšího, podstatnějšího, spočívajícího v okolnostech, které nejsou závislé na samotném časopise - leč vlivně a výrazně zasahují do jeho osudů a podoby?

Ten posun k tomuhle zaměření se tak zřetelně začal za vedení Pavla Boška. Nebylo to jen proto, že zanikly tehdy všechny divadelní časopisy a že bylo pro Pavla samozřejmé, že alespoň nějakým dílem bude suplovat jejich funkci a roli. Ostatně - se stejnou samozřejmostí v rovině uvažování i ve jménech autorských navázal rovněž tam, kde tyto časopisy končily. Ono tehdy - a vedli jsme o tom s Pavlem párkrát řeč, zejména každé září za stolem kavárny Slavie, kdy jsme my dva předstírali zasedání redakční rady a činili zápis, který pak Pavel odevzdával kamsi nahoru, v němž bylo řečeno, že redakční rada "projednala a schválila" - šlo o víc. Stejně jako Amatérská scéna přebírala v rámci svých možností cosi z "povinností" divadelní kritiky a teorie, tak amatérské divadlo jako celek činilo kroky k tomu, aby na sebe vzalo některé "povinnosti" v samotném vývoji divadelního jazyka.

Amatérské divadlo pro-

stě vstupovalo vědomě na půdu všeobecného divadelního kontextu. Odtud, z těchto širších vazeb kulturních, uměleckých a společenských se rodil ten trend, jenž cítil potřebu dát jedné části amatérského divadla - a posléze prakticky i jeho celku - podněty, které budou mít na mysli především divadelní kvalitu. A které tedy nebudou moci nikdy respektovat přísné dělení na profesionální a amatérské. A odtud také Amatérská scéna nutně přihlížela k tomuto kontextu. Realizovala jej tím, že v takové či oné podobě vtahovala na své stránky tematiku přesahující pouze amatérské divadlo - ať už to dělala dobře nebo špatně - a tím se vždycky mohly kdykoliv ozvat ty hlasy, které ji kritizují za malý prostor věnovaný amatérům - za to, že amatérům nepomáhá. I když jim v onom kontextu - odhlédneme-li od kvality toho, co uveřejňovala - nejlépe a nejvíce pomáhala právě tím a jenom tím, že reflektovala obecnou problematiku divadla. V tomto smyslu se podílela na vzniku a existenci toho postavení, jež si amatérské divadlo na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dobylo; v tomto smyslu efektivně odpovídala na potřeby a zájmy vývoje amatérského divadla jako samořídícího systému.

Nemusím zajisté zdůrazňovat a rozvádět, že tato doba skončila. Celé české divadlo - i amatérské - vstoupilo do úplně nového prostoru. V rámci tohoto prostoru domnívám se - prodělává daleko hlubinnější proměnu. Řekl bych, že je to nejlepší proměna od chvíle, co na konci 18. století vzniklo novodobé české divadlo. A budou samozřejmě existovat i nové kontexty. Včetně kontextu amatérského a pro-

sionálního divadla. Ovšem bude tento kontext vždycky součástí kontextu širšího - půjde o existenci a funkci divadelního systému v systémech kulturních a komunikačních a společenských. Je jistě možné, že dojde opět k dosti i zcela zásadnímu rozchodu amatérského a profesionálního divadla. Je možné, že podmínky pro to, jak budou existovat, co budou plnit za funkce a jaký o ně bude zájem ze strany veřejnosti, se rozejdou do té míry, že - protože jde o onen samořídící systém - ať chceme nebo nechceme, cihlu za cihlou vyrostou mezi nimi zeď a vývoj půjde odděleně. Mohl bych ostatně některé příznaky uvést, které by pro takový vývoj svědčily.

Dokonce přiznám, že jsou to v jistých směrech příznaky už poměrně silné. Mohu v tomto smyslu číst - nebo k těm příznakům započítat i tón posledního odstavce zmíněného interviewu v Lidových novinách. Zaznívá v něm vlastně jakési zásadní odmítnutí jakékoliv činnosti, která je amatérům - byť dnes už prakticky skoro nulově - věnována zvenčí v péči o kvalitu jejich práce. Když už jsem u toho přiznávání, tak v tom budu pokračovat. V jisté době jsem začal mít skutečně obavu, zda my profesionálové, kteří pracujeme systematicky v nějaké oblasti amatérského divadla, se amatérům příliš do toho neplete. Zda je - byť ze své nejlepší vůle - proti směru seberegulace amatérismu, neorientujeme tak, že vlastně už vzniká něco jiného. Nikdy jsem neuznával, že je jediné divadlo - dobré nebo špatné. Ano, ve smyslu kvality prosím. Ale divadlo není jen inscenace. Divadlo je také představení, což - jak se doufám shodneme - jsou dva rozdílné pojmy. A v představení a skrze představení fungují i některé záležitosti, jež nutně profesionálům a amatérům vytyčují jiné, rozdílné funkce. A dál: i pro-



vozně-řídící systém se v organizaci a procesu vzniku divadelního díla a vůbec celého fungování souboru vydatně liší. Nemluvě dokonce o odlišnostech předpokladů - nikoliv jen talentových - pro samotnou tvorbu.

Vždycky jsem byl toho názoru, že všechny tyto rozdíly musí profesionál, vstupující na půdu amatérského divadla, mít na zřeteli a plně je respektovat. Jinak může napáchat víc škody než užtku. Ale to už nejde o onen kontext, o němž byla a je řeč. O kontext, jenž přesahuje - jak jsem chtěl alespoň stručně naznačit - jen "vnitřní" problematiku amatérského divadla. Stejně jako kdokoliv jiný - včetně autora inkriminovaných vět a slov v onom vzpomínaném interview - upřímně lituji, že soubory přicházejí o možnost zkoušet a hrát, že materiální podmínky jsou takové, že jim prostě nedovolují dále existovat. Je to jistě bolestivé. Ale: není to přece jenom jev druhotný? Jistě - je to pohled, jenž nabízí také perspektivu, že amatéři, amatérské divadelní soubory, amatérská představení se stanou vzácnými jevy, že je budeme chránit ve speciálním seznamu jako chráníme vzácné druhy živočichů, jež jsou na vyhynutí. Schválně přeháním, abych dal najevo, že vím, že toto nebezpečí také amatérům hrozí.

Ale přesto se pořád ptám: není to druhotné? Nejde o cosi víc? Nejde o proces neskonale celistvější a obecnější, jehož je tato "materiální" nouze jenom jedním z výrazů? A není - jestliže uznáme nebo alespoň připustíme tuto možnost - potom tuto celistvost a obecnost třeba zkoumat, hledat - i jako podnět k praktickému řešení - v dalších kontextech? Je záchrana skutečně v tom, že se amatérské ve své sebereflexi a koneckonců i reflexi okolního "divadelního" světa

uchýlí na svůj píseček a jenom na něm se začne potýkat s tím, co je sužuje? Nemá si amatérské divadlo naopak dopřát toho, že svou otevřeností vůči prostoru, v němž existuje, bude čerpat impulzy, které nejenom

nemůže samo ze sebe vydat, ale především je vůbec nemůžeme postřehnout, neboť v něm nejsou. Ale pro divadlo - jakékoliv - v kontextu dneška, přítomnosti jsou důležité. A nemá si amatérské divadlo tedy proto dopřát

Amatérské scény jako jeden - dnes už skoro jediný - článek, jenž tohle může zprostředkovat? Nebo už kontext není zajímavý? Ale divadlo se přece vždycky dělalo a dělá v kontextu!

Jan Císař

Letní historie...

Pravidelného letního soustředění DIVIDLA - divadelního studia Dramacentra Ostrava se v letošním roce zúčastnily i dva brněnské soubory - Lávk a Brnkadla - a navíc ještě další děti, které sice v žádném souboru nepracují, ale projevily zájem být na táboře právě s námi. Celkem tedy 86 dětí a 21 pracovníků tábora zahajuje 14. srpna 1992 ve Spálově v Oderských vrších svou expedici do české historie. Přičemž jen těžko lze odlišit "pedagogické" pracovníky, od těch "ostatních". Jela prostě jen jedna parta...

Nápad se zrodil v hlavách tria Ry-O-Ry (Rychecká Petra - Brnkadla, Obrátil Mirek - Lávk a Rychecký Saša - Dividlo) dávno před srpnem a byl inspirován naším vynálezem časoprostorového tunelu. Logicky nás tedy zajímalo pátrat v historických dobách po tom, kdo za to může... Neboli: zkusili jsme aplikovat metody a postupy dramatické výchovy do předmětu dějepisu na letním táboře a tak najít jednotící táborovou hru pro děti s rozličnou mírou zkušeností z práce v divadelním souboru...

Celý přípravný a realizační tým se poprvé sešel v červnu, rozdělili jsme si jednotlivá století, údobí podle toho, co koho zajímalo, a odešli domů studovat, hledat fakta, vymýšlet. Každý z nás si mohl pro své dny zvolit jakoukoliv formu, ale tak, aby se v programu mohly aktivně zapojit všechny děti, ať už jako spoluúčastníci, aktéři, či jako pozorovatelé - pracovníci vědecké expedice. Na táboře jsme si pak své dny připravovali dohromady s dětmi svých oddílů, kteří se tak stávali průvodci, odborníky na dané údobí, či přímo jednotlivými historickými postavami. Všem pomáhali ti nejstarší z Dividla, kteří zároveň plnili další nejruznější funkce - byli vedoucími, praktikanty, uklízečkami, pomocnými kuchařkami, zdravotníky, dramaturgy, skladateli, režiséry, herci, historiky, ale i prostředníky mezi realizátory programu a ostatními dětmi.

A abychom toho neměli málo, natáčeli jsme všechno na videozáznam, z něhož připravujeme sci-fi film o expedici do českých dějin časoprostorovým tunelem. Za pomoci Mirka Kačora z a.s. CABLE plus a Milana Jurčeka, kameramana z OU točili děti Dividla film, nazvaný Alenka v říši..., který bude mít

premiéru na podzimním 6. Setkání. Hráli jsme i divadelní představení po kolem umístěných táborech, troufli jsme si s celým táborem vyjet na hrad Helfštýn, kde jsme v rámci Hefaistonu zahráli 4 představení. Čas zbyl i na další hry a blázniviny.

V jednotlivých dnech jsme byli svědky položení základního kamene Národního divadla, pomáhali jsme při jeho stavbě, ale i při shánění peněz, kdy děti vybíraly příspěvky "na stavbu Národního divadla - ale jen po trůníčku, po desetníčku od každého..." a měly až neskutečné zážitky s okolními obyvateli a rekreanty. Byli jsme na slavnostní premiéře Libuše při otevření ND, ale pomáhali i hasit požár divadla. V dalších dnech jsme se stali účastníky Pražské defenestrace, svedli jsme bitvu na Bílé Hoře, byli svědky popravy 27 českých pánů, pomohli jsme J. A. Komenskému připravit jeho slavnou knihu Orbis pictus, ale pátrali jsme i po skutečném životě Jana Žižky z Trocnova. Společně jsme postavili Karlův most, Karlštejn, Nové Město pražské i Karlovy Vary, založili jsme i Karlovu univerzitu. Ve 13. století jsme byli účastníky rytířských turnajů, ale i svatby královského páru. Zjistili jsme, že Cyril a Metoděj byli siamská dvojčata a po převzetí hlaholice z jejich rukou jsme konečně objevili i poklad franckých kupců. Hledali jsme strdí, jezdili na divokých koních, vyráběli šperky a pomáhali při výrobě kera-

miky a jejím vypalování v přírodní keramické peci. Zažili jsme nemilosrdnou likvidaci Keltů a jejich kultury v našich zemích starověkými Germány.

Poslední den tábora se uskutečnilo vědecké symposium, na které se dostavilo takřka 100 hostů - rodičů, příbuzných a přátel i okolních obyvatel, ale pomocí našeho časoprostorového tunelu jsme dopravili na naši základnu i klíčové postavy českých dějin. Stejnou otázku "Kdo za to může?" jsme po seznámení všech s naším stoletím pokládali sobě i těmto osobnostem, ale jak je v českém národě zvykem - nedohodli se mezi sebou ani na tom, "za co...?" Raději řešili maličké spory o pomlčku, barvu svých praporek a kabátů a kdo měl kolik manželek, takže nezbylo, než je všechny vrátit tam, kam patří... a naše otázka zůstala nezodpovězena.

Zážitky z letošního tábora budou v dětech, ale i ve všech nás, kteří jsme u toho mohli být, doznívat ještě dlouho. Navíc jsme si ověřili, že formou hry můžeme zvládnout i tak náročný předmět, jako je dějepis, našli jsme si klíče k lekcím dramatické výchovy při další práci. A vlastně jsme se všichni o české historii dozvěděli mnohem více, než studiem.

Závěrem jsme si všichni slíbili na další rok opět společný tábor, tentokrát připravovaný skupinou B-Ry-O-RR, po kooptaci Věry Belháčové z nejstaršího oddílu Dividla a PaedDr. Hany Rychecké...

Saša Rychecký



Dramacentrum Ostrava - Libuše při "otevření ND", foto S. Rychecký

Divadlo ilustrativní a kreativní

Původních hratelných divadelních textů, zejména v oblasti divadla pro děti a mládež v současnosti mnoho není. Divadelním tvůrcům tak nezbyvá než osvědčit svou literární inspiraci, zmocnit se divadelně přijatelným způsobem textu a priori nedramatického a předstoupit s ním před svého diváka. V zásadě (jak je patrné ze současné divadelní praxe) jsou možné dva přístupy ke ztvárnění literárního představení - přístup ilustrativní a přístup kreativní. Ilustrativnost prvního z nich je dána tím, že aktéři (herci) berou prvotní text jako základní a jediné východisko pro určitou hereckou akci a jejich přístup je tedy o poznání méně invenční než druhý jmenovaný. Představitelé přístupu kreativního berou literární předlohu jen jako určitý základ pro své představení a kvalita jejich kreací na dané téma je dána mírou a stupněm invence, s níž přistupují k vlastní divadelní tvorbě. Na nejrozdílnějších divadelních přehlídkách jsme potom svědky určitého střetu ilustrativního a kreativního divadelního principu. A nutno podotknout, že tyto dva principy nejsou antagonistické, ale spolupracující, že se vzájemně ovlivňují a že oba dokáží oslovit diváka. Nejinak tomu bylo na šestém Setkání dětských i dospělejších divadelních a loutkářských souborů, které se konalo ve dnech 20. - 22. listopadu loňského roku v Ostravě - Mariánských Horách a které pořádal Dům dětí a mládeže Korunní, divadlo Dividlo, jehož je DDM zřizovatelem a Saša Rychecký, který je jak pracovníkem DDM, tak (a možná především) klíčovou osobností Dividla.

Podzim byl už opravdu sychravý, nebe ocelově zatažené, sníh jen jen padat, ale v Domě dětí, v blízkém sále Žalák i v Divadle Petra Bezruče (mimoходом, zdá-li se někomu i tento název starostrukturní, připomenu mu, že plebejec Bezruč odmítl kdysi penzi "národního umělce" s tím, že byl vždycky spíš poštovním úředníkem a že mu stačí to, co má jako takový) vládla hřejivá a srdečná atmosféra. Taková, ve které se smíří i zdánlivě nesmiřitelné. Třeba já a Pezinocké rozprávkové divadlo.

Vlado Sadílek, vůdčí duch této netradiční scény, mi řekl, že se jim v Ostravě hraje dobře a že se sem rádi vracejí a chtějí tak činit i nadále. A bylo to na jejich Hamletovi (Fragmenty s slova) věru znát. Představení bylo diametrálně odlišné od toho nešťastného hronovského a dobral jsem se v Ostravě smyslu jejich experimentu. Zestručnění Shakespeara textu pomáhá slovenským tvůrcům k až novátorskému výkladu klasické tragédie (Pre mňa je to detektívka, povedal mi Vlado, pretože neviem, ako sa Fortinbras mohol dostať až na dánský dvor a klíčovou postavou je pre mňa Horacio, Hamletov Pilát) a já jsem tedy pochopil i ztotožnění Hamletovy postavy s postavou Ježíše Krista. V Sadílkově pojetí je Hamlet tak trochu Kristem nového věku a nového významu tak nabývá i gulášová po-

lévka k Poslední večeři a dokonce i laciný dým, v němž se celé představení odehrává. Jenom to psaní čísel na ruce jsem znovu nepochopil... Druhým večerním představením bylo Requiem Homo Sapiens v podání hereček Pohyblivého divadla BODEA z Lipovského Mikuláše, jehož šéfem je Viliam Dočolomanský, taneční pantomima, expresivní a působivá a hlavně velmi dobře provedená a sdílná.

Ale zpět k dětskému divadlu. K dobrým kouskům tohoto ilustrativního směru patřila Dívčí válka skupiny Zvonci domácího Dividla a vystoupení dětí z 3. ZUŠ Plzeň. Než Dívčí válka začala, zmítaly mnou veliké pochybnosti, neboť jsem si vzpomněl na DS Průvan Sezimovo Ústí a jeho Kroka. Ale ostravské děti se s českou mytologií vypořádaly po svém, lehce a bezstarostně, a protože v jejich

podání dívčí války suveréně vítězí přirozený pud vzájemné přitažlivosti, jenž ctí i děti prepubertálního věku, celkový výsledek této dětské nadsázky byl velmi příjemný a působivý.

Děti z plzeňské ZUŠ se jmenovaly Monika Karlová, Jan Prchal a Jaroslav Ika. Ve svých vystoupeních ilustrovaly vyprávěné a dělaly to s vkusem a talentovaně. Zejména zavalitý a rtuťovitý Jenda Prchal v Macourkově Pohádce o chodící jitrnici doslova exceloval a dialog Malého prince s Liškou v jeho podání (spolu s Monikou Karlovou) nenechal nikoho na pochybách o tom, proč jsme zodpovědní za svoje růže.

Na pomezí mezi ilustrativním a kreativním typem divadla byla "divadelní" skupina Heviéri s Komedií o Františku, dceři krále anglického a též o Honzíčkovi, synu kupce benátského, plzeňský loutkářský soubor Střípek a jeho Zlaté kapradí, byť některé kreace (zejména souboj hlavního hrdiny s celou tureckou vojenskou pevností) svou kreativností už meze ilustrace překonávaly, a Osamělý létající talíř Petra Mláda, jenž na letošním Hronově Střípky zastoupil.

Kreativnost zbylých představení také dokážu "rozškatulkovat". Kreativnost hrou je charakteristická pro zlivské Hudradlo, jehož "šéf" Mirek Slavík stvořil svým svěrenkyním v představení Indické pohádky životní role již v dětském věku. O tomhle představení jsme už psali a tak mi to nedalo a zeptal jsem se Mirka, co dál, když životní role mají jeho "děti" už vlastně za sebou. Mirek mě ujistil, že má další plány, a tak se máme nač těšit i napřesrok. Kreativnost poezií dokázalo vytvořit brněnské Pírko v představení Na jednom stromě podle pohádkové předlohy Ludvíka Aškenazyho. Lyrický příběh o platonicke lásce oříšku a jablíčka, kterým se podaří setkání na jednom stromě a oni se o tom nedovědí, protože strom je vánoční, trochu bolí. A skrze tu malou, velmi lidskou bolest, je tu ta poetická kreace, lyrika, něco míň než skutečnost a něco víc sen. Anebo naopak.



Setkání '92, Dividlo Ostrava, Dívčí válka, foto archiv



Setkání '92 Ostrava - obecnostvo vsutku pozorné!
Foto archiv

Nedělní dopoledne ovládly v Ostravě soubory neslyšících, bratislavské divadlo Na příklad a brněnský soubor Sordos. Pantomimická vystoupení hluchoněmých dětí byla talentovaná a obě vystoupení byla v závěru programu "setkání" velmi příjemná (mluvit o potřebě a záslužnosti zájmové umělecké činnosti u postižených by bylo banální). Bratislavští ve svém představení ilustrovali shon všedního dne, brněnští předváděli kreace na daná témata. Hráli Pohádku o stvoření světa a Sněhurku a 7...

Renata Nechutová onehdy v Lidovkách uveřejnila rozhovor o neutěšeném stavu ostravských profesionálních divadel. Kolik úsilí

muselo asi stát organizátory zajištění tohoto amatérského setkání! Shánění sponzorů, organizační zajištění stravování, ubytování i hraní, starosti o jednotlivé soubory a oficiální hosty. A jedinou odměnou bylo organizátorům vlastně to, že místo plánovaných sto sedmdesáti hostů nás přijelo na tři sta. Ať si to "velké" umění skomírá, jak chce, tam, kde je na počátku jakéhokoli snažení láska k věci, není možné najednou přestat. To platí o veškeré činnosti amatérské a o amatérském divadle dvojnásob. Díky, Sašo, díky, ostravští, že jsem se u vás o tomhle všem mohl znovu přesvědčit.

Jiří Brix

K dramaturgii divadla poezie (22)

Problém levičáctví aneb Občanská válka, což je také název básnické sbírky básníka a satirika Jiřího Haussmanna, od jehož úmrtí uplyne 7. ledna sedmdesát let.

Předpis nový - snad jen zatím -
ústava nám dává:

Ten, kdo krade, pozbývá tím
volebního práva...
Kriste Pane! Svatá máti!
To je rána pro lid!
Kdo tak, prosím, smím se ptáti,
bude vůbec volit?

Z úvodní ukázky je patrné, že Jiří Haussmann krácel ve šlépějích svých velkých předchůdců, lyriků - satiriků Karla Havlíčka, J. S. Machara, Viktora Dyka či Františka Gellnera. Jeho básně mají dar oslovení i dnes, ačkoli Haussmannovi bylo dopřáno pouze něco málo více než dvacet čtyři let života (narozen 30. října 1898) a ačkoli byl z dnešního pohledu nepříjemně agresivního, naivního, levicového politického smýšlení. Dovolte mi v této politicky nezralé a přesto těhotné době nejprve úvahu o problému zvaném levičáctví či dokonce (a přesněji) bolševictví, jeho odrazu v (české) literatuře a možnostech vypořádání se s ním.

Kdybych byl jako oni (a je lhostejné, zda to oni jsou rudí právníci či krávisť), Haussmannem bych se asi nezabýval. Těm zmíněným totiž chybí v jejich ideologické zaslepe-

nosti schopnost posuzovat děje, okolnosti a osobnosti z objektivního hlediska historického, které je zároveň hlediskem obyčejné lidské slušnosti. Komunisté včera i dnes (a zítřka dozajista taky) a politici zaslepenci všeobecně to mají jednoduché - odmítnout vše, co se jim nehodí do krámu, zostudit to, případně spálit, zavřít, popravit. A je zajisté znakem určité demokratičnosti snažit se pochopit a porozumět, když už nelze souhlasit. Kdybychom dnes slepě řekli, že to, co bylo a je "pravcové", je to správné a dobré a to, co bylo a je "levicové", je to ošklivé a špatné, mohli bychom vlastně škrtnout řadu autorů z období naší (vlastně československé) první republiky. Vančuru, Nezvala, Halase, Wolkera a kdybychom chtěli být opravdu důkladní, "neprolustrovali" bychom ani Vladimíra Holana, Milana Kunderu či Jaroslava Seiferta. A byli bychom "ka-brňáci", no přesně jako oni!

Je proto potřeba si stále zdůrazňovat, že ve 20. letech tohoto století, v době, kdy byly republika a demokracie mladé, lidé zbídačeli a hospodářská situace svízelná (popisují ostatně situaci, kterou známe všichni na vlastní kůži), se na východě starého kontinentu objevil model společnosti zdánlivě spravedlivé, se kterým se ztotožňovala velká část tvůrčích lidí. Ony ty ideály opravdu lákavé byly a komu to bylo dopřáno, o deset let později mohl prohlédnout. Ale nemusel, ne-

boť žil v demokratické zemi! To je můj úhel pohledu, z kterého posuzuji skutky a postoje lidí dvacátých let. Nikomu ho nevnučuji, ale považoval jsem toto vysvětlení za důležité alespoň pro čtenáře tohoto cyklu článků. A ještě připomenu, že Jiřímu Haussmannovi nebylo dáno prohlédnout a že ačkoli byl takřka bolševického politického smýšlení, nikdy nebyl členem nějaké politické partaje. Byl to totiž člověk svobodný a nezávislý a každému z jeho eventuálních soudců bych upřímně přál, aby mohl říci totéž o sobě samém! "Problém levičáctví" není totiž problémem objektivním, ale problémem svědomí, morálky a inteligence společenských subjektů - mým, rudých právníků a krávisťů i tvým, milý čtenáři.

Svým způsobem byla nakonec levicová geneze Jiřího Haussmanna podmíněna i rodinným prostředím, resp. potřebou úniku z něj. Jiřího děd Vincenc byl profesorem na pražské polytechnice a poslancem rakouského říšského sněmu. Otec Jiří to za "republiky" dotáhl až na ministra spravedlnosti a jeho sestry Amálie a Olga byly malířkami. Bratr Ivan byl karikaturistou a tradice solidní měšťanské rodiny básnickovy matky sahaly až někam ke Goethově Ulrice. Haussmann po maturitě na malostranském gymnáziu (1916 - už tady se přátelil s levicově zaměřenými vrstevníky, mezi které patřil i později nechvalně známý Václav Kopecký) nakrátko naruko-

val do rakouské armády, brzy byl ze zdravotních důvodů vojenské povinnosti zproštěn a ještě týž rok se zapsal na právnickou fakultu, r.1922 úspěšně složil doktorát. V červnu toho roku onemocněl těžkým zápallem plic, z něhož se vyvinula tuberkulóza a tu Jiří nepřežil.

Na druhé straně to bylo právě kulturní rodinné prostředí, které ovlivnilo fakt, že práce mladého satirika byly nejen vtipné, ale také "řemeslně" takřka dokonalé, poučené velkými předchůdci. První H. práce vznikaly kolem r.1915 a byly to ostré protirakouské satiry. Publikovat začal r. 1917 (tehdy se trochu uvolnila cenzura) pod pseudonymem Georges v časopise Národ. Zde mu byl patronem Otokar Fischer, který se později stal strážcem básnickova odkazu a editorem posmrtně vydávaných sbírek a výborů. Po vytvoření samostatné Československé republiky Haussmann svou literární činnost rozvinul, časopisecky publikoval především v Bassových Šibeničkách a r. 1919 vydal svou první básnickou sbírku Zpěvy hanlivé. Nyní se naplno rozvinul jeho satirický talent, s nímž napadal všechno, co bylo třeba napadnout: národní shromáždění, pseudovlastenecké prospěchářství, literární i občanský konjunkturalismus. Proto je jeho tvorba z té doby aktuální i dnes. Jako on i my žijeme v době nepříliš vzdálené zásadnímu politickému a společenskému převratu, jako on i my žijeme v Čechách a tak jsou naše problémy těm jeho nápadně podobné, neboť (a už po několikáté se odvolávám na Karla Havlíčka) svět je stále stejný, lidé ho nezmění... V těch letech Haussmann psal a vydával také prózu. Některé drob-



nější práce sebral do knížky Divoké povídky (1922), ve stejném roce vydal také "nepravidelný román" Velkovýroba ctnosti. Jeho druhá básnická sbírka, jejíž název je podtitulem tohoto článku, vyšla v r. 1923 péčí O. Fischera až posmrtně. Občanská válka je název symbolický, personifikující konstantní stav společnosti v Čechách v Hausmannově době. A podíváme-li se kolem sebe, nejen tehdy. Napadal-li on ve své době vše, co podle jeho názoru narušovalo stabilitu mladého státu a čistotu veřejného života, vykonával vlastně stejnou politickou práci, jakou v té době na pravé

straně politického spektra zastával básník Viktor Dyk. A napadal tím také to, co činí neklidnými nás, kterým snad dnes jde o totéž, o člo Hausmannovi tehdy. A tak je jeho dílo výzvou i pro dnešního dramaturga divadla poezie, který nechce mlčet v čase přerodu zubařů v nakladatelské domy a házení anonymních kamenů do řek, aby nemohly téci, kudy chtějí.

V básnické skladbě Průvodce provázel H. imaginárního cizince po Praze a ukazoval mu věci, které jsou dnes opět ožehavé, byť v poněkud jiné rovině.

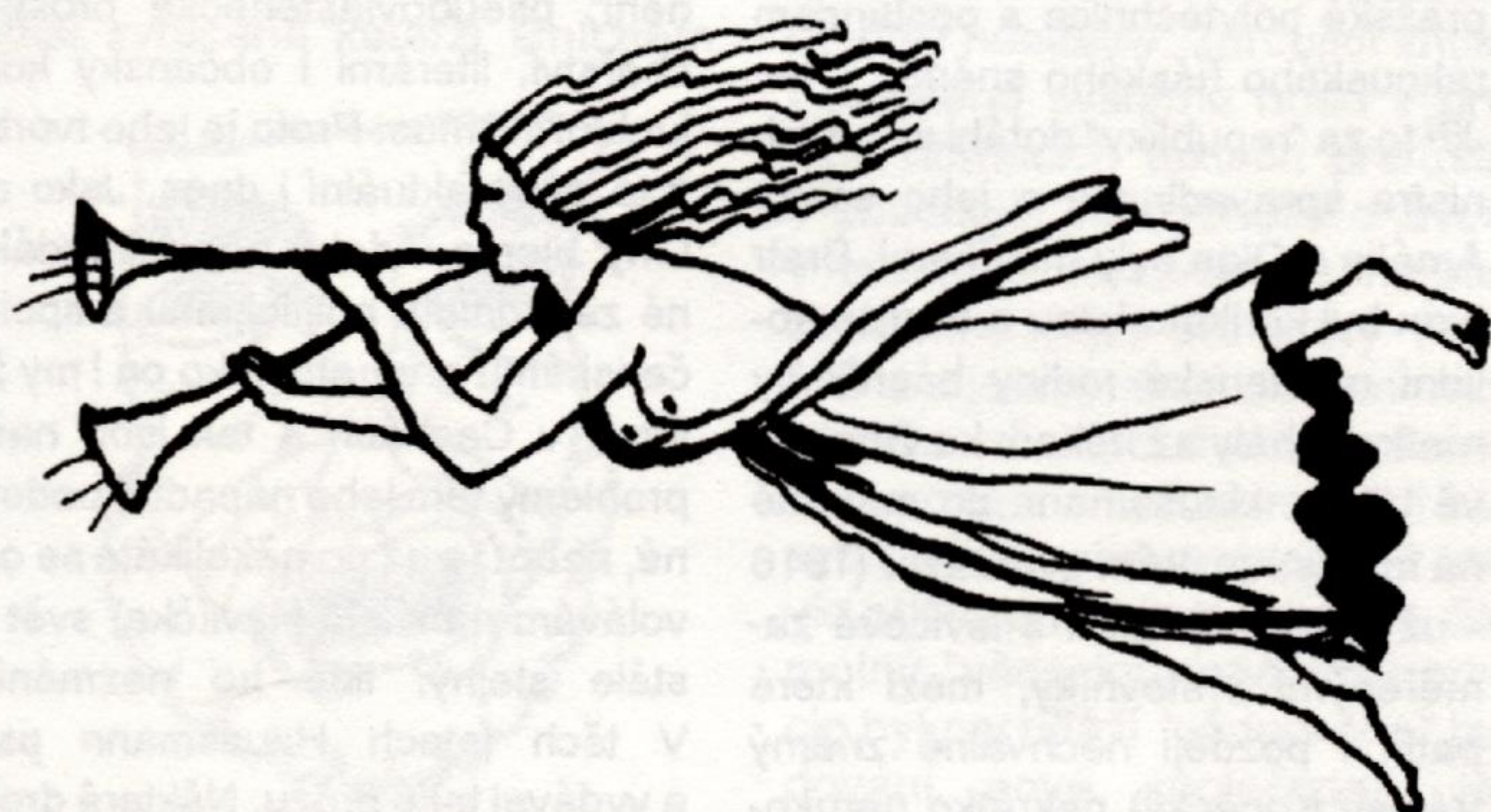
Posudte sami:

...
Na této stavbě, cizinče můj milý,
zřít můžeš, kterak jsme přebrodili,
když svobody nám přáno jitra.
Jak vidíš, je to ministerstvo vnitra.
Kde černožlutí byrokrati byli,
tam sídlí nyní červení a bílí.
Kde v stranách hrůzu budilo kdys c.k.,
tam naopak č.s. je nyní lékař.
Kde dříve seděl jeden sekční rada,
tam tucet jich teď úctu sobě žádá.
Kde dřív tě vyhodili jako nicku,
vyletiš též, však po demokraticku.
Cenzura krutá kdysi řádila tu,
teď konfiskuje se jen v zájmu státu.
Dřív německé tu na tě dštily blesky,
dnes též ti vynadají, ale česky.
Vždyť je ten názor málo oprávněný,
že duch tu zůstal celkem nezměněný,
to pomluva je tendenční a lživá,
duch tady nebyl žádný odjakživa.
"Též slýchal jsem často, jak se vytýká,
že příliš u vás pěstuje se kritika."
Příteli, toho není víc,
co žijem v éře koalic.
Umřela v Čechách kritika,
nechť odpočívá v pokoji,
už nikdo o ni nestojí,
už nikdo pravdy neříká,
jednoho druhý chválí,
a tak jsme dokonalí...

Zkrátka a dobře, tvorba "levicového" Jiřího Hausmanna podle mne přesvědčivě ilustruje fakt, že problém levičáctví byl v Čechách už

kdysi dávno nahrazen problémem permanentní občanské války.

Jiří Brix



POKLONA maďarskému amatérskému divadlu (viděnému prizmatem fenoménu Kazincbarcika)

V maďarské Kazincbarcice, městě ležícím nedaleko od slovenských hranic u Miskolce, se ve dnech 1. - 5. července 1992 uskutečnil XI. ročník festivalu amatérských divadelních souborů, který nese jméno Istvána Horvátha.

Do Kazincbarciky jsem odjížděl v domněni, že budu účasten jakéhosi maďarského Jiráskova Hronova. Nebylo tomu tak. Nepřivítalo mne malebně rázovité městečko s kulturními tradicemi, ale hornické město, které svou historií píše teprve několik desítek let, postavené takříkajíc na zeleném drnu. "Dominuje" v něm ona neblahá sídlištní architektura posledních desetiletí, takže nepoznáte, co je radnice a co obytný dům. Přivítali mne zato velice přátelsky a pohostinně organizátoři festivalu a svou pozornost mi, ostatně jako všem hostům, věnovali po celých pět dnů.

Festival v Kazincbarcice není podobný Jiráskovu Hronovu ani svou historií, ba ani svou přítomností. Jeho první ročník se uskutečnil v r. 1972 jako pendant a svým způsobem "trucpodnik" k oficiálním přehlídkám dělnických divadel, studentských divadel a dalším. Byl počat jako festival "bez kravat" a přístup na něj měli především ti, kdož vnášeli mladého ducha a čerstvý vítr do stojatých vod amatérského divadla. Tuto tvář si zachoval až podnes. Není patrně náhodné, že vznikl ve stejném roce jako u nás poděbradský FEMAD, který po 17 ročníků plnil totožnou funkci.

Festival v Kazincbarcice se koná jednou za dva roky a je v podstatě přehlídkou činoherního a alternativního divadla. Od roku 1986 se koná za spoluúčasti organizace AITA/IATA s účastí zahraničních souborů. Z 13 souborů, které zde vystoupily v r. 1992, byly 4 soubory ze zahraničí (Belgie, Německo, Československo, Holandsko). Celkem bylo uvedeno 16 inscenací, přičemž 3 soubory na festival přivezly po dvou inscenacích. Většina inscenací je uváděna pouze jednou, výjimečně dvakrát. K dispozici byly 4 hrací prostory ve 3 různých místech města. Ve většině případů se však hrálo na kukátkovém jevišti prostorného kulturního domu. Ten byl i organizačním a společenským centrem festivalového dění, a to téměř nepřetržitě, snad

jen kromě časných ranních hodin. Soubory, až na výjimky, byly přítomny celému festivalu, takže tvořily zároveň základ publika. První představení začínala okolo 16. hodiny. Při čtyřech až pěti představeních za den a při částech posunech jejich oznámených začátků, končily divadelní produkce namnoze dlouho po půlnoci. Každé dopoledne pak mezi 9. a 12. hodinou probíhala veřejná hodnocení inscenací tříčlennou odbornou porotou, která přecházela volně v diskusi všech přítomných účastníků festivalu.

Výběr domácích souborů a jejich inscenací provedl tentokrát, na základě shlednutí většího množství představení, pověřený divadelní kritik. Výsledný vzorek inscenací a jejich úroveň, zdá se, udělily absolutorium objektivitě jeho subjektivní volby. S výjimkou souboru flirtujícího s prostředky černého divadla a některých souborů zahraničních, nebylo představení, které by nezaujalo či nestrhlo diváckou pozornost. Nejedna inscenace vysoce překročila jinak velice nadprůměrnou úroveň většiny, takže na tzv. špici ledovce se v Maďarsku skví řada souborů. Lze jim to jen přát a taky tak trochu závidět. Pozastavím se u nich v následujících řádcích tu více - tu méně slovy, přičemž nebude vždy rozhodující, pokud jde o kvalitu díla, jen rozsah tohoto pozastavení. Nepominu ani ta vystoupení, která se od té pomyslné špice vzdalují.

Festival zahájilo představení souboru L. R. V. PRODUCTIONS z Belgie s hrou Brauna Vastmanse Antarctica.

Divadlo jednoho herce, které na příběhu železničního zaměstnance, obsluhujícího závory, hraje o svobodě a odpovědnosti, o touhách a láskách a o tom, jak je to s našimi schopnostmi (neschopnostmi) je naplnit. V závěru hry zůstává otevřená závora, jejíž výtvarné zpracování připomíná zdviženou paži Sochy svobody. Spolu s ní tu je kapitulantský bílý kapesník v ruce protagonisty

hry. Je to natolik působivé, že začínám zpytovat sám sebe.

ANDAXDIVADLO Budapest:
Ernst Jandl - Fanatický orchestr.

Divadlo poezie či lépe divadlo, v němž poezie E. Jandla a výrazové prostředky souboru spolu jsou dramatickým básníkem par excellence, příklad toho, jak přesně vymezené řečiště surrealistickeho toku dává, prostřednictvím stylově jednotného znakového systému a metaforického jazyka, možnost srozumitelného čtení významů. Sledujete představení v pro vás nesrozumitelné řeči a víte jen to, že se inscenace námětem váže k osudu židů v době války. Nic na tom - je to až neuvěřitelné, jakou sdělností jste z jeviště obdařeni.

Dalo by se říci, že slovo a obraz mají v inscenaci stejný podstatný význam, blíže k pravdě však bude, řekneme-li, že slovo ve své základní sémantické rovině je projektováno do obrazu, do jasného a srozumitelného obrazu. Tento je pak nadán dynamickou proměnou, směřující do hájemství metaforického sdělování. Vyústění v metafoře se tu neděje ad hoc, nýbrž jako korunovace procesu a tenze, zprostředkovaných jevištěm. Zkrátka, jste přítomni divadlu s velkým D. Jste přítomni hledání identity židovského kluka, ale zároveň a hlavně své vlastní. Jste přítomni pravdivému obrazu lidského života, lidského údělu. Chce se vám nabrat si vody do kapes, i když víte, že se s ní v budoucnosti neočistíte.

Německy mluvící THEATER FUSION s Rolfem Dennemannem v čele a jeho hrou Duett. V podstatě "one man show" Rolfa Dennemanna.

I když představení začíná za přítomnosti dalších členů souboru na jevišti, kteří je záhy opustí, ponechají zde dva muže a jednu ženu, aby se poté režisér a herec v jedné osobě ujal vlády nad představením.

Na odhaleném jevišti zůstává nepřehlédnutelný předsednický stůl, potažený rudým flórem, a za ním jediná dramatická osoba: Herec, resp. dva Herci, ztvárňovaní jedním protagonistou, který, ač sám, není mocen normální komunikace se svým, byť pomyslným, partnerem. Situaci řeší hraním rolí. Jde to. Důkazem je mohutný potlesk. Je pak jedno, zda na schůzi, v divadle, v cirku či kde, a to potud, pokud je za zády protagonisty hry rudý flór, připomíná-



Pezinské rozprávkové divadlo, závěrečná scéna Hamleta před Kulturním domem v Kazincbarcice, foto M. Strotzer

jící vlajky ve schůzovních místnostech, pokud není stržen rudý flór z předsednického stolu, pokud lze pracovat s rudými závoji, botami, spodním prádlem, rudými dózami s pudrem, červení na tváře či na rty. Onen rudý arsenál se však neustále tenčí. Dojde to až k červeným pracovním botám alogicky použitým k dámské plesové róbě, a pak ještě dál k příkazu "líbej mě!" na rudě namalované rty. Dva pozůstalí herci si uboze tleskají sami sobě. Hra končí - dál už nelze.

Osobně mi to přišlo poněkud líto. Nezměrná divadelní invence, včetně nesporných hereckých kvalit R. Dennemanna, byla investována do "nepopisného" popisu minulosti. Rád bych se mýlil, přemýšlím, zda autor nenastavuje hledí do budoucnosti, zda si nebere na mušku cosi z toho, čím žijeme právě teď. Realie jeho jevištní produkce jsou však natolik určující, že mi nezbyvá než mi být líto.

Divadlo HÓ ALATT Budapest:
Heinrich von Kleist - Princ z Homburgu.

Vrcholné Kleistovo dramatické dílo ve zkratce. Inscenace, budovaná úspornými výrazovými prostředky moderního divadla, dýchá kolektivním zaujetím.

Divadlo PÓNT z Jászberény: Aischylos - Sabat čarodějnic.

Pohybové divadlo 3 mužů

a 2 žen, doprovázené hudební improvizací na kontrabas a soprán saxofon. Hrají o pomoci splacené zradou, o nemožnosti věčného spoutání vykupitele, toho, kdo pomohl z čistého úmyslu.

Divadlo ARVISURA TÁRSASÁG Budapest: Rejtő Jenő, Horgas Béla - Špinavý Fred a kapitán.

Přepis hry Paula Howardta, v Maďarsku velice frekventovaného autora ve 20. - 30. letech tohoto století. Inscenace je dokladem celé vlny návratů k hrám P. Howardta, které dávají příležitost k velké divadelní podívané, namnoze jsou situované do exotických prostředí s množstvím exotických či jinak barvitých figur, plné dobrodružství, záměn, zápletek a jejich překvapivých rozuzlení. Inscenace souboru Arvisura je nemilosrdnou sondou do tzv. velkého světa - ostrova štěstí, v němž vládou peníze a byznys.

THEATER FUSION podruhé: Rolf Dennemann - Strík.

Otevře se před námi jeviště plné nesourodých objektů, rekvizit, kostýmů a postav. Nic tu nemá svoji logiku, nic se k ničemu nevztahuje, nic tu nemá smysl. Jednání postav v průběhu hry pak dále prohlubuje onu esenci nesmyslnosti, jež nám poskytl výchozí obraz inscenace. Prohlubuje ji ad absurdum všemi možnými prostředky. A tak jste přítomni otesá-

vání kamene, přelévání vody do vaničky s mrtvou rybou a pomerančem, močení ženy na kýblu, řezání rýhy nožem, onanii, přenášení dřevěných kýblů s pískem etc., etc. až po chvíli, kdy hlas z reproduktoru dá pokyn k úklidu. To, co následuje, není o nic smysluplnější než to, co jste až dosud sledovali. Lze jen vysledovat snahu po očistě. Ta očista končí takovými obrazy jako jsou výstřely z revolveru do hlavy muže, belhání nahé ženy o berlich po jevišti, umývání podlahy za pomoci kýblů, v níž je víc bahna než vody, cákání bahna po sobě a postavení křížků hrobečků z dětské stavebnice. Poté už zazní jen píseň spoluhráčů z publika. Zdá se, že má v sobě něco, co může přivodit katarzi.

Vše, kromě písně v závěru, se děje velice suverénně. Divák je šokován po dobu 70 minut tu většími - tu menšími ploškami mozaiky, která se mu v celkovém vjemu slévá v nepřebornou suť ošklivosti a nechutnosti, aby v posledních vteřinách inscenace přihlížel tomu, jak si zástupci "dospělé" populace nasazují černé brýle a vytvářejí z dětské stavebnice hrobečky. Rolf Dennemann je ve volbě prostředků poněkud razantnější než u nás Blaho Uhlár, jehož trnavské inscenace jsme měli možnost sledovat na Jiráskově Hronově. Princip zobrazování je stejný, stejně obecný -



Hamlet v Kazincbarcice, foto M. Strotzer

o lidstvu. Vytrácí se z něj konkrétní člověk.

TÉRDIVADLO Budapest: Aristofanes - Mír.

Inscenace je poutavá scénografickým řešením. Je budována na hereckých schopnostech hlavního představitele.

PEZINSKÉ ROZPRÁVKOVÉ DIVADLO: Erik Reingraber, Vlado Sadílek, W. Shakespeare - Hamlet - fragmenty a slova.

Soubor do Kazincbarciky přijel namísto původně ohlášeného Divadielka Šuplík z Bratislavy s inscenací hry O. Wilda Portrét Doriany Graye, které dalo přednost vystoupení na Loutkářské Chrudimi. Pezinská scénická koláž je víc o Rosenkranzguidentsternech a Fortinbrasech než o Hamletovi, víc o tom, kdo a jak se dostává k moci, víc o světě kolem, než o světě v nás.

Ti, kteří mohli přistoupit na nabízené prostředky, které zahlcují, a to jak fakticky, tak v přeneseném slova smyslu, byli strženi ne-nechavou působivostí nabízených obrazů a atmosféry, ti nejpozornější i odvážnost sdělení. Mé dny jsou sečteny, následujte mne v lásce k bližním. Tak nás nepřímě osloví Hamlet v začátku hry, aby byl vzápětí polapen a rozdrčen soukolím vnitřních pŮtek na královském dvoře malé země, vážně ohrožované vnějším nepřítelem. Prohrávají všichni, kdo jsou zde doma, ať jsou tu více či méně schopní. Vítězí bezpáteří nedochůdčata a vnější moc. Nezbyvá, než vzít na sebe kříž a následovat Hamleta ve víře, že přijde vzkříšení.

Maďarští divadelní kolegové Sadílkovi a Reingraberovi inscenaci nepřijali. Dílem po právu, neboť snad jen s výjimkou Hamleta Erika Reingraberu jako by herci pominuli, že lze jednat slovy, jakoby vylučovali schopnost herce být nositelem významů a sdělení jednáním, jakoby spolehli na to, že jsou součástí výtvarně pojatého mechanismu, který má schopnost vypovídat sám o sobě. Píši pominuli, neboť jsem tohoto Hamleta viděl v představení, v němž ono jednání neabsentovalo. I tehdy o inscenaci platilo, že méně bývá více. Přehlušení obrazy a množování významů bylo překážkou sdělnosti. Nemyslím to jako výtku, ale jako pendant k tomu, že inscenace nebyla dílem přijata po právu.

DIVADLO KEREKASZTAL TARSULÁS z Gödöllő: Zpěv rytířů - podle hry Tankreda Dorsta Merlina aneb Pustá země.

Hra je otevřena jako divadlo na divadle, ostatně, má to svoje opodstatnění už kvůli nízkému věkovému složení souboru. Hraje se v "černé díře", v černých trikotech a není se tedy o co opřít. Vše, čeho je na jevišti zapotřebí, je tvořeno pouze herci. A přesto jste intenzivně poutáni k pozornosti po celých 90 minut trvání představení. Nemusíte vědět mnoho, snad dokonce vůbec nic, abyste mohli vnímat představení v řeči, která vám je jinak nepochopitelná. Každé jednání herců je ve svém výrazu natolik srozumitelné, že bez problémů čtete významy jednotlivých přesně budovaných situací stejně tak, jako smysl a sdělení inscenace jako

celku. Pokud vám až do chvíle sledování této inscenace nebyla ozřejmena podstata divadla, soubor z Gödöllő svým Zpěvem rytířů vám její poznání zprostředkovává výsostně názorně.

DIVADLO UTOLSÓ VONAL ÉRDEKTÖMÖRÖLES Budapest: Tři rackové v báčské zahradě - na námět hry A. P. Čechova Racek.

Aktualizující travestie, spíše námětu než hry, s neveselým koncem.

STICHTING COYOTE z Holandska: Helena Cioux, Jean Anouilh, Sofokles - Chrema, Chrémata.

Inscenace vystavěná z fragmentů dramatu o Oidipovi a o Antigoně. Slibné kreativní otevření hry, včetně akčního chóru a zajímavého svícení, posléze utonulo v šedi slov a víceméně statickém pojetí.

DIVADLO ARVISURA TARSASÁG Budapest podruhé: Balázs Béla - Příběh krále Suryakanta.

Jediné představení určené dětskému publiku. Byla jím pohádka o králi - muži činu, který ztratí svoji tvář, o zkoušce, v níž obstát znamená najít svou identitu. Její jevištní zpracování se skvělo bohatou kostýmní výpravou a trpělo rozporem mezi anti-iluzivním inscenačním principem a psychologizujícím hereckým projevem hlavního představitele.

Virág Csaba: (A)HA...

V podstatě divadlo jednoho herce, jehož výrazovým prostředkem je především pohyb pevně zakotvený ve vymezeném hracím prostoru a tvořící významy v koexistenci s ním. Hraje se o způsobu

bu prosazení se "na slunci" a o tom, co pak s tím. Hraje se dlouho - divadlo Virága Csaby nezná divadelní zkratku.

Soubor CSOKONAI z Kaposváru: Euripidés - Bakchantky.

Černé divadlo, či lépe divadlo, využívající fluorescentních kostýmů. Divák je k němu přiveden se zavázanýma očima. Prozřít smí až poté, když uslyší předem mu přidělené jméno. Do té chvíle je to neúplně příjemné, ale napínavé. Pak stráví nejméně hodinu tím, že přihlíží reji světélkujících kostýmů a naslouchá nearticulovaným zvukům. Pak je konec. Někteří z diváků, kteří se uložili na žíněnkách, spí dál.

DIVADLO UTOLSÓ VONAL ÉRDEKTÖMÖRÖLES Budapest podruhé: Tomási Zoltán - Superreprodukce.

Happening, v němž nechyběla voda, svlékání, šlehačkový dort jako rekvizita němého grotesky atd., zvláště však surovost. Sál řval smíchy, mně bylo zle.

Zmíněným happeningem skončily divadelní produkce festivalu. Nechtě čtenáře nemýlí můj kritický tón posledních dvou pozastavení nad produkcemi. Obě představení byla organizátory míněna jako doplněk širokého spektra možností, které si maďarské amatérské divadlo osvojilo. Zdá se, a to je podstatné, že většinu jich také ovládá. A mohu-li si dovolit srovnání s tím, co je k vidění u nás doma, ale i jinde, nemohu než mu složit hlubokou poklonu a vyjádřit lítost nad tím, že jsme se s ním u nás zatím setkali pramálo. Myslím však, že se to dá rychle napravit.

Milan Strotzer



Térdivadlo Budapest, Aristofanes - Mír, foto M. Strotzer

THÁLIE U KOŠTÝŘE

Na složité otázky naší vnitřní politiky lze jistě pohlížet z mnoha různých úhlů. Na rozdíl od nesnášenlivého politikaření a prestižních tahanic, kterými jsou občané už přesyceni, zvolili jihomoravští divadelníci pohled zjevně sympatičtější, byť ne vážný.

Už v říjnu 1991 uskutečnil se v Hustopečích u Brna péčí zdejšího Městského kulturního střediska s ředitelkou Lenkou Binderovou, divadelního souboru Smyčka a dalších složek nebo sponzorů nultý ročník Burčákového festivalu, tematicky vymezený vtipným heslem "Za připojení Čech k Moravě". Pozvání tehdy přijaly na dvě stovky účinkujících a hostů, ve dvanácti pořadech vystoupila desítka souborů. "Federální" porota označila za vítěze Sdružení Orekul V. Č. z Hradce Králové za vtipnou montáž Kampak s tím břemenem, v jejímž rámci předali Východočeši starostlivým pořadatelům pořádný hraniční kámen k případnému novému vytyčení zemského poměří.

Uplynul rok a titíž obětavci (posílení místní organizací ODS) sezvali zájemce na tzv. "druhý nultý ročník" akce (onen první prý vlastně nikdy nebude). Nově nad ní převzala aktivní patronaci "cimrmanovská" instituce Fakultas Moraviensis Straecorum fiktivní Velkomoravské univerzity, jejíž hodností v čele s "rektorem" Rudolfem Zavadilem se dostavili v slavnostních talárech, s praporem i vozembochem a celý průběh s obřadnou oficiálností také posuzovali. Houstnoucí společenská situace s chystaným rozdělením dosud společného státu se odrazila v jiném festivalovém motu - "Kdyby ty muziky nebyly aneb Spoj-li muzika národy, co by nespojila i lidi aneb Co Čech, to muzikant, a co muzikant, to Moravák".

Program dvoudenního festivalu, ač připravovaný zejména agilním divadelníkem a novopečeným pekařským podnikatelem (ukázky jeho výrobků by-

lo možno na místě zakoupit) Jiřím Merlíčkem už od léta, vykrytalizoval až na poslední chvíli a opět si ponechal nezávazně improvizovaný ráz. Bohužel chyběly kolektivy pořadajícího břeclavského okresu a z ohlášených souborů se některé (Ostrava, Hronov, Vodňany) omluvily nebo k vystoupení neodhodlaly, takže při menší divácké účasti jsme nakonec viděli šest pořadů. Ročníkové heslo naplňovaly každý po svém; nejčastěji vycházely z původních autorských předloh humorně parodického nebo satirického ladění. Vedle lahodného burčáku přispěly k dobré náladě dvě zčásti ad hoc utvořené folkové kapely - tříčlenné Duo Litránek a čtyřčlenná Poličská pětka. Definitivní festivalovou tečku pak dopsala brněnská krojovaná cimbálová skupina Litava.

Úvodní večer s uvítáním starostou obce Antonínem Kotoučkem náležel posluchačům 3. ročníku JAMU, kteří v režii svého kolegy Blažeje Ingra se hráli takřka neznámou jednoaktovku Předjaří, kterou v roce 1959 napsal pozdní surrealista Ludvík Šváb. Poněkud zaskočenému obecenstvu se prezentovala komorní antibyrokratická absurdita z kancelářského prostředí (vzdáleně připomínající rané texty Václava Havla), její světová premiéra se uskutečnila teprve den předtím v brněnském Studiu Marta.

V hlavním odpoledni, modeřovaném uměleckým šéfem studiového HaDi Miloslavem Maršálkem, skládala se postupně pestrá mozaika nedlouhých, zpravidla recesně pojatých vystoupení, s chutí naplňujících Emersonovu myšlenku, že "hudba a víno jedno jsou". Soubor Máj přivezl z Prahy pásmo Trhanec, kde se řečníkovy vstupy střídaly s black-outovými etudami "kulturních vloček". Většinou vystačily s němohrou, nebály se parodie (srov. zamořtanou detektivku nebo sexuologickou osvětu), ústily do řízné pointy a nonsensové hyperboli-



Burčákov festival Hustopeče '92 na snímku: Porota členů Fakultas Moraviensis Straecorum, foto archiv

zovaly každodenní situace, připomínající některé produkce Blahoslava Uhlára nebo Pražské pětky. Jaroslav Škrobánek z Lysic se v příslušném kostýmu představil monologem Limonádový Joe; krkolomně dobrodružná westernová story, vtipu místy trochu křečovitého, byla založena na kuriózním přirazování názvů klasických literárních děl, dramát a filmů či jejich hrdinů ve stylu citátů: "Richard III. pracoval na Čtvrtém"; "Za barovým pultem seděla Krásky noci - Anna Karenina, Anna za pultem a Anna proletářka" atp.

Příliš nepobavil soubor Jirásek z České Lípy, kterou tu rok předtím reprezentovaly hned dva programy. Dramaturgicky poučeně sestavené pásmo z rozličných národních přísloví, spisovatelských výroků (Cervantes: "Pod špatným kloboukem najdeš často dobrého pijana"), kronikářských dokumentů a bůhví kde posháněných kuriozit (např. jak v sovětském Jakutsku ve 20. letech platili místo bankovkami etiketami z lahví) se sice týkalo vinných produktů, ale bylo vlastně jen staticky čteno. O divadelní stylizaci do podoby střídavého pikniku (sedm účinkujících se rozsadilo na podlaze a průběžně konzumovalo ovoce, zeleninu nebo pivo) pokusilo se Amatérské poetické divadlo z Rožnova pod Radhoštěm ve vážně pojetém pořadu s názvem Noční můry. Skrze

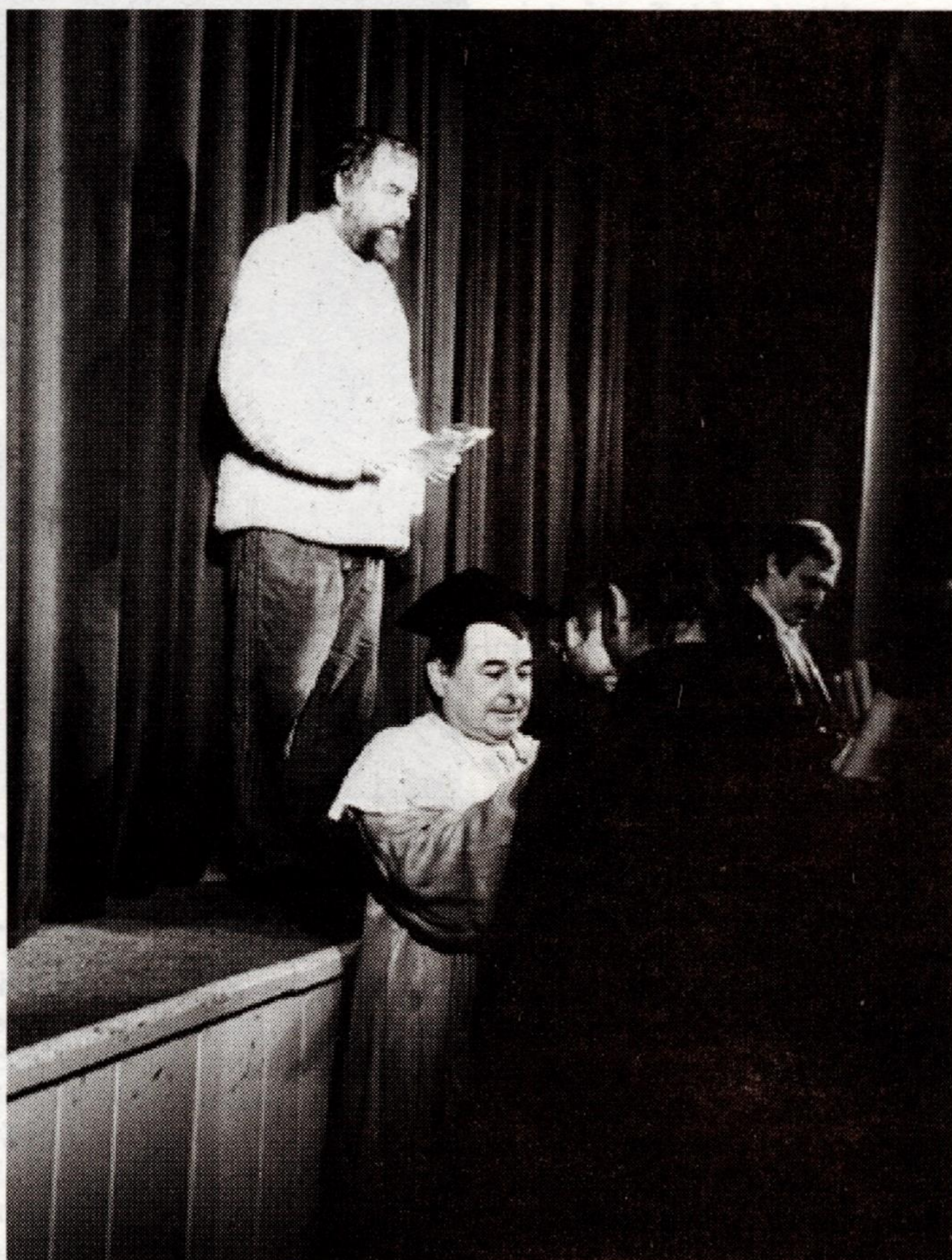
verše amerických udergroundových básníků Diany di Primy a Charlese Bukowského nacházeli tito gymnazisté (individuální ocenění připadlo Janě Kavanové) generační sebevyjádření obsesí, pocitů opuštěnosti, životní nenaplněnosti a nejistoty z budoucnosti. Diametrálně odlišnou polohu nabídl vzápětí jarmarečně kostymovaná skupina Babinec ze Slovákého krúžku Brno, když při harmonice a jevištně nevyřešené demonstraci příslušných kreseb nepřilíh nápaditě interpretovala kramářský morytát Anežka Bémová.

Nejllepší však přišlo nakonec, a to v provedení bezmála padesátičlenného královéhradeckého "úřednického" Orekulu V. Č. se sedmi kytaristy a známými protagonisty, tamními kulturními pracovníky Alexandrem Gregarem a Janem Dvořákem. V návaznosti na svůj předchozí pořad se sdružení poznovu věnovalo problematice česko-moravských vztahů, a to jak slovně (v pyžamovém negližé pateticky recitovaný Kainarův Český sen, kde sbor k adjektivu z titulu pokaždé snaživě dodával "a moravský"), tak hudebně (hymna, obrozenecká píseň Čechy krásné, Čechy mé aj.) i scénograficky (komentovaná mapa Československa). S neuráživým odstupem a nadsázkou se opět dostaly na přetřes země, regiony a jejich hranice, heral-

dická symbolika (návrh státního znaku - český lev se vztyčenými ocasy, na jejichž koncích sedí obě orlice), spekulace kolem vhodného hlavního města (optimální variantou prý je právě Hradec Králové, neboť se tu nachází Moravské i Slezské předměstí), hesla na prezidentskou standartu ("Pravda vyděsí") a další. Součástí produkce byly i čtyři "živé obrazy" z našich dějin: Libuše věští slávu Brna, Bivoj nese kance na Vyšehrad, Albrecht z Valdštejna prchá s pokladnou před moravskými stavy a Moravský pluk na Bílé hoře. Odměnou za opakované vítězství připadl Oreku demizónek (místo někdejších čtyřiceti litrů však už jen osminového obsahu) lahodného, avšak při nemírném koštování rovněž zrádného moku.

Výtvarný emblém vynalézavé akce - vinařský košťál s divadelní maskou - vévodil nad rozezpívanými hustopečskými sklípky ještě dlouho do noci. Ukázal, že nejen dobré víno a Thálie, ale především obyčejní lidé stejného ušlechtilého koníčka dokážou i v období rozjitřených nacionalistických nálad snadno najít společnou řeč.

Vít Závodský



Předávání cen - moderátor M. Maršálek, foto archiv

Scénické zápolení o Máchu s Máchou

Brněnský pseudonymní dramatik Jan Antonín Pitínský náleží k nejnadanějším autorům nastupující generace. Svůj mimořádný talent osvědčil už v někdejším Ochotnickém kroužku (hry Ananas a Matka, objevený a náročný cyklus Výběrové příbuznosti aj.), s loňským absolventským ročníkem JAMU vytvořil vynikající kafovskou montáž Touha stát se Indiánem, spolupracoval s Divadélkem Na hradbách (pásmo z tvorby Bohuslava Reynka Blázen jsem ve své vší aj.), v Huse na provázku měla v režii Vladimíra Morávka právě premiéru jeho novodobá robinzonáda - "naivní román" Park. V poslední době přenesl J. A. Pitínský svou mnohostrannou aktivitu především do Kabinetu múz, kde mimo jiné uvedl vlastní kolumbovskou vizi Tutuguri nebo grotesku Witolda Gombrowicze Sňatek. Zde se také za dusného vedra odehrála v létě 1992 jeho premiéra na-

zvaná Máj (Ó, Králi - dobrou noc!), když hlavně finanční příčiny zatím neumožnily její původně proponované plenérové uvedení v nepochybně stylovějším prostoru tzv. rakouského gloriety pod hradbami Špilberku, jehož se ovšem inscenátoři pro futuro vzdát nechtějí.

Torzovité dílo Karla Hynka Máchy, představující nesporný vrchol domácího romantismu i naší obrozenecké poezie vůbec, provokuje od doby svého vzniku čtenářskou fantazii, nespočetné umělecké aktualizace (od májovců přes Otokara Březinu, Josefa Horu, Vladimíra Holana a surrealisty až třeba po Václava Hraběte) i stále nové výklady literárněvědné. Samotná lyrickoepická byronská povídka o 824 verších Máj (1836), většinou současníků nepochopená, odsuzovaná a vysmívána, náleží po právu k nejčastěji vydávaným českým knihám. Ustavičně vzbuzuje jak rozličné pokusy o textologickou, biogra-

fickou nebo filozofickou interpretaci (srov. František X. Šalda, Karel Janský, Roman Jakobson, Oldřich Králík, Miroslav Červenka a mnozí další), tak aktivitu recitátorskou, hudební (Český skiffle Jiřího Traxlera) i zdivadelňující (Emil František Burian se svým voicebandem v "D-35" aj.). Jak ke stému výročí vydání této skladby napsal Jan Mukařovský, Máchův zápas o proniknutí k podstatě skutečnosti totiž "odpovídá stále přesněji tendenci a potřebám chvíle, kterou žijeme".

Po diváky nepřilíš vyhledávané inscenaci Burianovy manželky, režisérky Zuzany Kočové Kat v činohře tehdejšího Státního divadla v říjnu 1969 jedná se s větším časovým odstupem o nový počín ztvárnit v Brně Máchovo dílo scénicky. Autor scénáře a režisér v jedné osobě k němu ve spolupráci s Divadelním oddělením Zemského muzea, v součinnosti s Agenturou D seskupil ad hoc dosti po-

četnou partu "spřízněných duší", v níž se kolegové z Hádla setkali s hereckou dvojicí z loutkového souboru Radost a řadou studentů-amatérů. Po pětileté intenzivní přípravě tedy vystoupili v nezamýšlených interiérových podmínkách s jakousi komorní, možná i trochu zkreslující verzí prvotního projektu, doprovázeného sympatickým programovým tiskem v historizující jazykové i grafické patině.

Podobně jako ke komplikovanému světu Franze Kafky přistupuje J. A. Pitínský k Máchovu odkazu velmi poučeně, přiznává např. inspirující "zasvěcení" zesnulého prof. O. Králíka nebo básníků Ivana Slavíka a Jiřího Kuběny. Základ kolážové textové kompozice útvaru, s nímž má scenárista nejednu dobrou zkušenost - přirozeně tvoří mírně upravený Máj. Do její složité struktury vcházejí však také další autorky díla, zejména próza Křivoklad z rozvrženého cyklu Kat, snová vize Pouť krkonošská, několik málo čísel reflexivní lyriky a úryvek ze sebemrkačského dopisu příteli Janu Benešovi. Nejde jistě o předlohy zasvěcenějším divákům neznámé, avšak jejich spojení není mechanicky přiřazující, nýbrž spíše asociativně prostupující, podřízeno logice aktualizující inscenační sondy do Máchova romanticky rozporuplného, pronikavě subjektivního zobrazování hlubinné vnitřní zkušenosti, tedy do reality i jejích metaforických přesahů.

Výprava Tomáše Rusína nabízí neutrální, černě vykrytý prostor se schodišťovými praktikáblí a několika výtvarnými znaky (kovové kolo, stříbřitě hvězdy, kříž, meč, větve, textile). V expedici sem vstupuje trojice přátel, přičemž každý interpret vytváří poté ještě další role: Hynek s dnes módní náušnicí, vhodně ztotožněný s protagonistou Máje Vilémem (Luboš Veselý), Václav, ztělesňující též Kata, Plavce a Strážce (Tomáš K. Dobrovolný), a Beneš (Filip Richtermoc), představující poté i Krále a Poutníka. Všichni jsou zahalení v dlouhých černých pláštích; ten příslušecný básník s červenou podšívkou má však na sobě Beneš, což sice posléze umožňuje evokovat vladař-

ský purpur, ale zároveň trochu mate. Jejich návštěva středověké zříceniny za vichru a mlhy představuje přirozený úvod do kosmu básnickových představ, neboť "každá víra stvoří si svět".

V první z několika epizod se dostává ke slovu Křivoklad s protikladem osudového údělu zajatého krále Václava IV. a jeho kata, ve skutečnosti levobočka přemyslovského rodu, v jehož nitru se odehrává boj "srdce dobrého s hlavou zlou". Na řadu pak přichází Pouť krkonošská, symbolizující postupně osamocování individua a v setkání s jedním z mnichů (Tomáš Racek), trávících "sen nepřespaný", nastolující trýznivé téma rozplynutí v nenávratném čase, zániku a smrti. Teprve nyní se dostaneme k úvodním veršům Máje, recitovaným a ponejvíce zpívaným (často až dominující hudbu Petra Hromádky kromě magnetofonového pásu hraje po straně umístěné trio klavíru, violoncella a houslí) sedmičlenným bosým dívčím chórem (vokální sbory pečlivě nastudoval Zdeněk Plachý). Coby "koncertně" držaná Jarmila (resp. Milada) se přidává dobře zpívající sólistka Johana Halounová. Režisér vypouští druhé, loupežnické intermezzo a kupodivu výrazně krátí závěrečný čtvrtý zpěv.

Pitínského jevištní verze Máje představuje nejednoduchý, místy snad až nadměrně zašifrovaný artefakt, po jediném zhlédnutí obtížně analyzovatelný, na němž se v duchu syntetického divadla podílí řada ozvláštňujících výrazových prostředků. K plastickému uměleckému vyjádření Máchových i našich nadčasově existenciálních otázek o smyslu neopakovatelného lidského bytí ve vztahu k věčnosti, duši, nicotě a vesmíru, o poměru mezi člověkem a nezúčastněnou přírodou i mezi lidmi navzájem, o rozporu ideálu a skutečnosti, krásy a ošklivosti etc. využívá Pitínský - režisér nejen básnickova slova (zde by ovšem chóru neškodila lepší srozumitelnost) nebo herců v sémanticky zatížených mizanscénách a simulánních akcích, nýbrž i práce s barevnými kostýmními kontrasty, vracejícími se verbálními i vizuálními refrény (srov. Katův intonačně variováný pozdrav z podtitulu nastudování), se

znaky, symboly a rituálově stylizovanými gesty.

Nápadným prvkem jsou výtvárně působivé masky ze dřeva, mědi i dalších materiálů (Petr Souška aj.) a zejména různě veliké, ve svých kloubech významonosně skřípající dřevěné loutky Antonína Maloně, které představují "dvojníky" některých postav a dovolují vynalézavou interakci a dráždivou koexistenci živé bytosti a neživé hmoty ("ukřižování" loutky, její surovou destrukcí demonstrována Vilémova poprava apod.). Zatímco například ve vězeňské pasáži je v úvahách "strážného lesů pána" klíčová Máchova důsledná vůle k pravdě ("vy jdete zemí, má cesta vede peklem", píše v citovaném listě druhu Benešovi) a drtivé břemeno neúprosného času (údery na černé bubny) a v třetím zpěvu dramatickost atmosféry i hudebnost čítankově proslulých pasáží, v půlnočním intermezzu duchů se dojem spektakulární hrůznosti popravíště a hřbitova navozuje za pomoci bizarních naddimenzovaných masek a "boschovsky" monstrózních příšer.

Máchovská dvouhodinová nonstop inscenace brněnského Kabinetu múz zjevně vzbuzuje protichůdné divácké ohlasy - také proto, že její jednotlivé roviny (textová, hudební a scénická) nejsou dosud sladěny s dostatečnou koncizností, takže celkový výsledek nevyznívá tak jednoznačně jak Pitínského dřívější dotvořenější opusy. Přes některé své diskusní momenty a technické realizační "šumy" však představuje vyhraněný, režijně ambiciózní, a zároveň kolektivně zaujatý pokus o aktuální generační výklad osobitého odkazu tohoto zakladatele naší moderní poezie i čerstvý názorný příspěvek k občasným úvahám o smyslu, možnostech a hranicích transpozice této "velebánsně české literatury" a slovesného tvaru vůbec do jiného uměleckého "kódu".

Vít Závodský



POSLEDNÍ LÉTO

O první sezóně Divadelního klubu Esprit jsem se už v Amatérské scéně zmiňoval (AS 4/92). V ponorkových prostorách divadla Dialog vstoupil klub do své druhé sezóny a dá se říci, že oproti loňskému roku jeho význam zase o trochu vzrostl. V uplynulém roce totiž další plzeňské soubory přišly o zřizovatele a střechu nad hlavou (divadlo Propadlo, divadelní soubor DAS, divadlo Lucerna) a tak Divadelní klub Esprit zůstává v Plzni prakticky jediným místem, kde ten, kdo přežije, může se s výsledky své práce představit publiku. Od listopadu loňského roku se opět rozběhla pravidelná nedělní představení pohádek pro děti, která měla v minulé sezóně mimořádný ohlas. O večerní termíny se divadelníci bratrsky dělají se stejně postiženými amatérskými folkaři a písničkáři, kteří navíc vylepšují Divadelnímu klubu průměrnou návštěvnost.

První premiérou druhé sezóny se stalo Poslední léto Johana Murrella v nastudování domáciho divadla Dialog. Prvoplánově vnímající divák s encyklopedickými znalostmi by mohl o premiéře referovat v tom smyslu, že shlédl hru o Sarah Bernhardtové (1844 - 1923), francouzské herečce, člene Comédie Française, později ředitelce vlastního divadla, která se stala legendou i v našich zemích, a to jistě nejen proto, že její image pomáhal vytvářet svými plakáty k většině jejích premiér český malíř Alfons Mucha. A nebyl by zdánlivě daleko od pravdy. Poslední léto však není věrnou životopisnou hrou, autor sám se přiznal, že z historie vycházel jen v základních rysech a ponechal George Pitoua (druhou postavu divadelní hry) ve službách Bernhardtové déle nežli ona sama. A soubor našťásti také více než přesný běh života velké herečky zajímala základní obecná situace unaveného, vyčerpaného, ale tvořivého člověka, který by toho rád "více mohl anebo méně chtěl". Tahle situace by se dala pojednat velice snadno značně nos-

talgicky a sentimentálně, stalo se tak už i zkušeným profesionálům, Slávka Trčková, režisérka plzeňské inscenace a zároveň představitelka hlavní role, přečetla, bohudíky, hru s názorem, že je nutné vyrovnat se s tímto dilematem čestně a s humorem.

Poslední léto dává velkou příležitost dvěma zkušeným hercům vytvořit pestré představení. Bernhardtová rekapituluje svůj život a Pitou zaznamenává fakta a vyprávění pro chystaný druhý díl Pamětí, který Bernhardtová nikdy nedokončila. Aby se vzpomínky snáze vybavily, nutí stárnoucí herečka svého komorníka, aby jí nejruznější životní situace postupně předehrával. O. Maršálek zvládl všechna svá nechtěná mužská i ženská převtělení s humorem, vkusem a noblesou. S. Trčková zase vytěžila maximum z kontrastu neúprosného stárnutí a záblesků svěžesti při evokování svých někdejších rolí. Ještě podstatnější ovšem je, že oba herci se na scéně navzájem slyšeli a odkrývali postupně divákům velice zvláštní a hezký vztah plný porozumění a úcty. J. Murrell dává svým textem možnost vygradovat druhou polovinu hry dalším naznačeným tématem, změnou hodnotového žebříčku a celkového milieu s příchodem nového století a oba protagonisté tuto příležitost nepromarnili. Atmosféru představení spoluvytvářel citlivým svícením J. Výška. A tak jedinou podstatnou výtku po premiéře mohl vznést frankofonní divák pro poněkud nefrancouzskou výslovnost jména hlavní hrdinky. Tato chybička se dá rychle a snadno napravit.

Divadlo Dialog a plzeňští amatéři vůbec zatím bezhlavě nepodléhají komerčním tlakům. V Kulturním středisku Esprit mají zatím svoji oporu. Jak podpoří tyto snahy divácká obec, je otázkou. Premiérové publikum bylo spokojeno. Doufejme, že Poslední léto nezahájilo poslední sezónu užitečného zařízení.

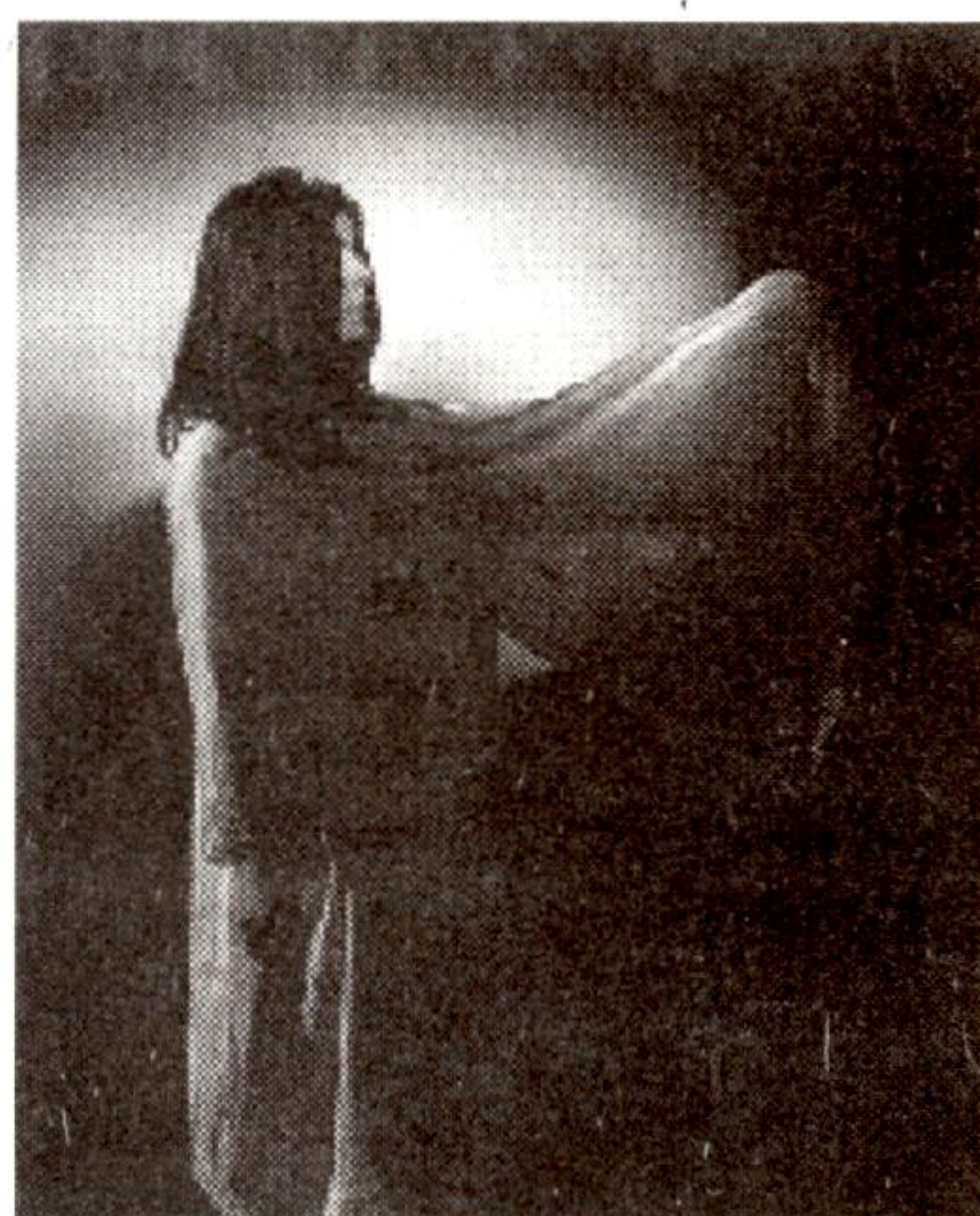
Vladimír Gardavský

SETKÁVÁNÍ '92

Začíná rok 1993, rok rozchodů (alespoň těch státních), a já tu přicházím s krátkou zprávou o festivalu s idejemi právě opačnými. Divadelní festival Setkávání '92 se konal 16. - 18. října 1992 v Pardubicích. Vznikl pouze díky iniciativě tamější amatérské divadelní skupiny Jumping Hamada, která se zabývá současným pohybovým divadlem. Vedle ní na festivalu vystoupili Čmukaři z Modřic s adaptací Sakiho povídek Léčba neklidem, Pardubická ochotnická divadelní společnost s hrou Huberta Krejčího inspirovanou starým loutkářským textem Krásná Desperanda, strašná dcera neboli Spravedlivá odplata pejše a marné nádhernosti, norská



Pardubická Setkávání '92, Jumping Hamada, foto Š. Bartoš



Jumping Hamada, Setkávání Pardubice '92, foto Š. Bartoš

studentka Klamu Marie Waage s vlastní adaptací dávných afrických tricksterových příběhů Hlankanyana, pražská Alternativní scéna s improvizací Performace č. 14 a dva hosté z Ruska - Roma Dubinnikov, bývalý hudebník Děveva, a petrohradští "postmoderní" ďáblové Dó divadlo. Krom toho se konaly dílny a videoprojekce. Nejúspěšnější - divácky i umělecky - byl první den (pátek), kdy v krásných, renesančních prostorách pardubické Východočeské galerie vystoupili Dubinnikov, Jumping Hamada a Dó divadlo. Bylo to vzácné inspirativní setkání místa, diváků i umělců. V sobotu v prostorách Klubu na Olšinkách se již takovou atmosféru vytvořit nepodařilo. Přesto si myslím, že právě takový festival by mohl být modelem i pro jiná města a další pořadatele. Více než o Velké Umění totiž

šlo o komunikaci, vzájemnou toleranci a v neposlední řadě o ukázání divadla jako přirozené (a snad i důležité) součásti "normálního" života. Alternativní scéna, jejímž jsem členem, se festivalu aktivně zúčastnila. Nemohl jsem tedy mnohá představení v úplnosti zhlédnout. A nemohu tedy festival - po právu -

zhodnotit. Připravil jsem však rozhovor s hlavním organizátorem celé akce Jiřím Dobešem. Během festivalu jsem se také sešel s autorem hanlivého článku Satan omeškal, který jsme přetiskli v čísle 9/92, Oldřichem Baštou. Rozhovor s ním přinášíme pod názvem Aféra.

Vladimír Hulec

MÁ TO CENU?

(Rozhovor s Jiřím Dobešem, organizačním vedoucím souboru Jumping Hamada a jedním z organizátorů festivalu Setkávání '92)

Proč jste se vůbec rozhodli pořádát divadelní festival?

J.D.: Myšlenka festivalu se klubala už delší čas. Vznikla vlastně poté, co se nám podařilo uspořádat v Pardubicích několik vystoupení Děveva a větší množství pohybových dílen. Celé to zapadá do našeho několikaleťového snažení spojeného s naší skupinou. Snažíme se vytvořit jakési kulturní podhoubí, snažíme se získat pro naši práci - "nabalit" - co nejvíce lidí. Ne, aby s námi hráli, i když to taky, ale abychom v nich probudili zájem o divadlo, abychom se navzájem poznávali, konfrontovali své názory a snahy, abychom se "setkávali".

Jaká byla původní koncepce festivalu?

J.D.: Chtěli jsme, aby akce byla co nejvíce pracovní. Ne pouze přivést pár představení a konec, ale součástí festivalu - a pro mne to nejhlavnější na něm - měly být dílny otevřené pro všechny, kdo by měli zájem. Snad se to aspoň trochu povedlo.

Jinak byl festival pouze jakýmsi "zahuštěním" našeho předchozího snažení. Všechna představení Děveva v Pardubicích byla vždy spojena s dílnami. Každý měsíc v posledních 2 - 3 letech jsme se snažili něco pořádat. Ale proto, že jsme začali víc hrát, ta četnost se vytrácela. A tak jsme se rozhodli pro festival, který bychom chtěli každoročně opakovat.

Proč jste zvolili název Setkávání?

J.D.: Motto celého festivalu bych mohl shrnout do dvou slov - setkávání a otvírání se. Pro naše snažení je to to nejpodstatnější. Otvírat se ve smyslu tolerance různým uměleckým směrům a disciplínám. A to nejen ve sféře sledování umění, ale i ve smyslu lidském, ve vztazích mezi lidmi. Otvírat se světu a tomu, co z něj k nám přichází, i když se nám to někdy zdá podivné a cizí. Chceme, aby se lidé v Pardubicích s uměním setkávali a otvírali se všem možným sdělením, která k nám přicházejí od zúčastně-

ných divadelníků, hudebníků, ale vlastně aby přenos působil i opačně od diváků, od účastníků dílen a podobně. I proto jsme chtěli hrát venku, na náměstích, v ulicích, v parcích.

Jak jste na festival sehnali peníze?

J.D.: Konkrétní myšlenka festivalu vznikla začátkem srpna, kdy se mi nabídl Roma Dubinnikov z Děveva, že by u nás zahrál, a protože jsem se dozvěděl, že Dó divadlo budou tou dobou v Československu. Peníze jsem začal shánět začátkem září - tedy jeden a půl měsíce před akcí. Začali jsme s dotací od Městského úřadu. Spočítal jsem předběžné náklady - vyšlo něco kolem 30.000 Kčs - a podal žádost. Městský úřad měl nějaké peníze na kulturu (snad jeden milión), které rozděloval na základě konkursu na konkrétní akce. V září probíhalo 2. kolo tohoto rozdělování. Odklepli nám 15.000 Kčs. Rada MěÚ totiž už na začátku roku 1992 odsouhlasila, že z dotací se nesmějí platit honoráře, a právě ty v rozpočtu činily víc než polovinu. V tu dobu jsem získal od Podniku výpočetní techniky (PVT) přibližně 5.000 Kčs za reklamu. Tutéž dohodu se nám podařilo získat i s Multisyssem. Na poslední chvíli jsme se ještě dozvěděli o možnosti požádat o dotaci Okresní úřad. Ten nám z původní žádosti 12.000 Kčs přiznal polovinu, tedy 6.000 Kčs. Tak jsme získali 31.000 Kčs. Na pořádání dílen jsme ještě využili 2.000 Kčs dotace, kterou dostala naše skupina na jaře 1992. Celkem jsme tedy na festival měli 33.000 Kčs.

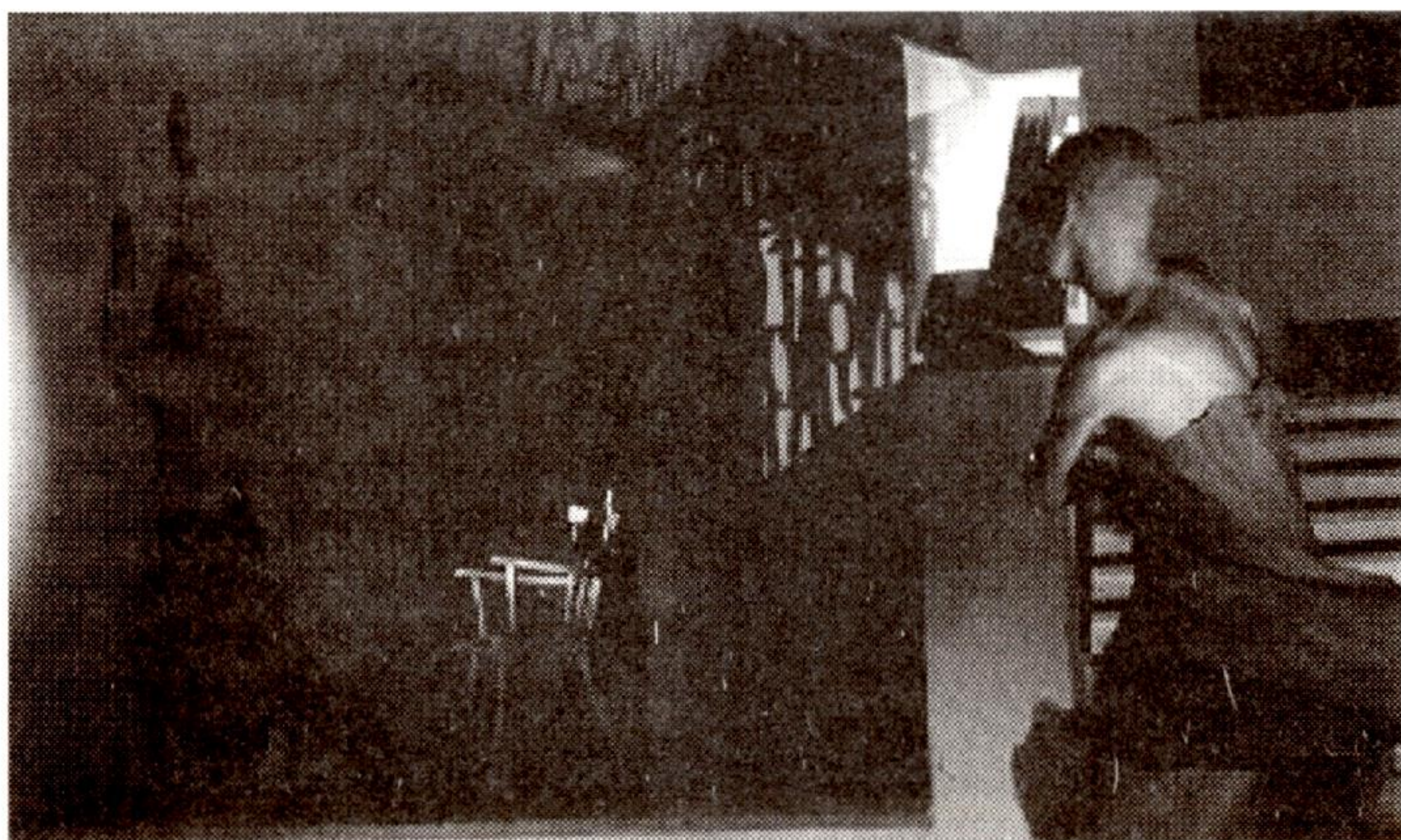
Kolik festival skutečně stál?

J.D.: Určitě přes 30.000 Kčs. Ještě to nemám přesně spočítané. Buď budeme na konci na nule nebo v mírně negativním mínusu. Ze vstupného jsme totiž vybrali méně, než jsme čekali. Zvlášť v sobotu přišlo velmi málo lidí, což poněkud zklamalo.

Jaké další organizační problémy vás postihly během festivalu?

J.D.: Zvlášť proto, že jsme chtěli ještě hrát a účastnit se dílen, docházelo u nás k mírné schizofrenii. Asi měsíc jsem se nezabýval ničím jiným než festivalem. Možná by bylo zajímavé spočítat, kolik hodin jsem tomu věnoval. Třeba na přípravu tištěného plakátu a programu padlo nejméně 30 hodin čistého času. Uvážíš-li, že osm a půl hodiny denně pracuju a mám dvě děti,

ALTERNATIVNÍ DIVADLO



Dó divadlo, Setkávání '92, foto Š. Bartoš



byl to docela náročnej měsíc. Konkrétní problémy, obavy o obrazy v galerii, zpřetrhané šňůry od elektřiny apod. během nebo i po festivalu jsem už bral jako součást a daň takového snažení.

Zažil jsi nějaká zklamání během festivalu?

J.D.: Největší zklamání byl ten divácký nezáměr v sobotu - čekal jsem nejméně 200 prodaných lístků - a pondělní noviny, kam paní Velehradská napsala, že organizace byla amatérská a chaotická. Za současného stavu a možností buď festival je, anebo není. Buď se to organizuje takto, anebo vůbec. Pouštět se do takových akcí je dnes podle mne takřka hrdinství.

Myslíš, že takový festival nelze organizovat lépe?

J.D.: V amatérských podmínkách, v jakých pracujeme, asi ne. A když se rozhlížím, s kým, s jakou institucí by bylo možné spolupracovat, nikoho nenacházím. Už jsme to zkoušeli v minulosti a zjistili jsme, že v institucích, které by se o to měly starat, není nikdo, kdo by měl vnitřní potřebu se do toho pouštět. A bez té to prostě nejde. Bez té se to posouvá někam jinam. Ztrácí to ducha, který vyvěrá právě z vnitřního zájmu o věc.

Ríkal jsi, že chcete festival pořádat každoročně. Znamená to, že jej vždy budete organizovat takto sami?

J.D.: Pro mě je důležitější zvážit, jestli to celý má nějaký smysl. Odpověď na to není vůbec jednoznačná. Mají vůbec vynaložená energie a čas patřičný dopad? Nebylo by lépe pořádat dílny, cvičit a hrát?

Pokud ale budeme festival pořádat - a já myslím, že jo, protože pořádání takových akcí se mi už stalo trošičku drogou - a spojíme-li se s někým, musí dramaturgie a vliv na atmosféru celé akce zůstat v našich rukou.

Jak by sis festival do budoucna představovat?

J.D.: Chtěl bych, aby budoucí Setkávání bylo ještě víc pracovní. Aby bylo víc dílen, aby se uskutečnily společné projekty, na kterých by se mohlo pracovat třeba týden. Chtěl bych, aby se vyrazilo do ulic. Chtěl bych, aby se zapojilo pardubické občanstvo - aby se konaly pouliční akce, projekty, kterých by se účastnili i nevidadelníci, happeningy a podobně. Chtěl bych, aby na Zelené bráně visel obrovské poutač, jaký jsem zažil na festivalu v polské Jelení hoře. Chtěl bych, aby se festival stal věcí města. Ne radních, ale co největšího počtu lidí ve městě. Aby o něm bylo vidět a slyšet. Termín posunem asi o měsíc dopředu, zapojíme víc institucí - rádio, divadlo, radnici. Pečlivě vybereme vystupující. Nechci, aby to byl čistě divadelní festival. Jeho součástí by měla být hlavně hudba, pokud možno tzv. alternativní (viz letos Dubinnikov), ale mimo to třeba i jóga nebo díly tai-ji či aikodó nebo cokoli dalšího, z čeho divadlo (nebo alespoň to alternativní, které děláme) čerpá, čím se obohacuje, co vstřebává.

Co je pro tebe divadlo a konkrétně vaše divadlo?

J.D.: Divadlo jako slovo, označení, mi nepřipadá vůbec vhodné. Spíš bych použil slovo komunikace. Ono, divadlo je pro mne komunikace sama se sebou, s lidmi ve skupině, s diváky. Je to komunikace jiného typu než ona každodenní, běžná. Je to komunikace beze slov, komunikace, ve které se

objevují kusy našich zasutých duší, ve které objevujeme sami sebe. Pro mne je děláni divadla spojeno s dobrodružstvím znovobjevování pohybu, zvuku, rytmu, kontaktu. Samozřejmě se řada věcí nedaří, ale objevy přicházejí pořád. Až přestanou, nebude mít cenu to dál dělat. To, co děláme, ten způsob divadla, je pro mě osvobozující. Stal se mým životním stylem, pocitem. Život a divadlo už neumím zcela oddělit. Třiletá práce s Jumping Hamada měla na můj život, na mě zásadní vliv. Jsem teď vyrovnanější, klidnější a snad i spokojenější.

Zajímá tě tedy pouze alternativní divadlo?

J.D.: Zajímá mě zásadní divadlo. Zajímají mě divadla, která něco dělají z vnitřní potřeby, bez zbytečných efektů, doopravdy. Zajímají mě ta představení, která něco říkají. Není jich vůbec

AFÉRA

Nevím, kdo z vás si vzpomene na číslo 9/92 Amatérské scény, kde jsme otiskli neuvěřitelně odmítavý článek na tvorbu Děveva (Satan omeškal) z východočeského týdeníku Aféra. Vedoucí souboru Děvevo Anton Adasinský v něm byl přirovnán k Satanu na Zemi, ďáblu, k antikristovi. Zacistujeme: "Vzývání temných sil a příklon k satanismu je v tvorbě Děveva naprosto zřejmý. Při jejich vystoupení - satanistických obřadech - mohou blackmetalové kašpárci jen blednout závistí. Ohnivé plameny a vyplazené rudé jazyky jsou jen slabým odleskem Satana ve srovnání s Antonem Adasinským, Satanovým vyslancem na Zemi." Během festivalu Setkávání '92 jsem se sešel s autorem tohoto článku, Oldřichem Baštou, a připravil následující rozhovor. Snad je dobré ještě dodat, že Oldřichu Baštovi je asi třicet let, žije v Pardubicích, hrával divadlo s Hubertem Krejčím, má rodinu, a v době největšího kulturního útlaku let osmdesátých byl za pořádání neoficiálních rockových koncertů a za svou aktivitu v Jazzové sekci pronásledován. Po listopadu '89 začal pořádat rockové akce, vydává hudební fanzin a založil nezávislou agenturu Panag.

Slova, která se mi jeví aneb Satan vás 'dycky přemůže (rozhovor s Oldřichem Baštou)

V.H.: Stojíš si za svým článkem Satan omeškal?

O.B.: Samozřejmě.

V.H.: Proč jsi jej napsal?

O.B.: Protože si za tím, co jsem napsal, stojím. Ten pocit tam je.

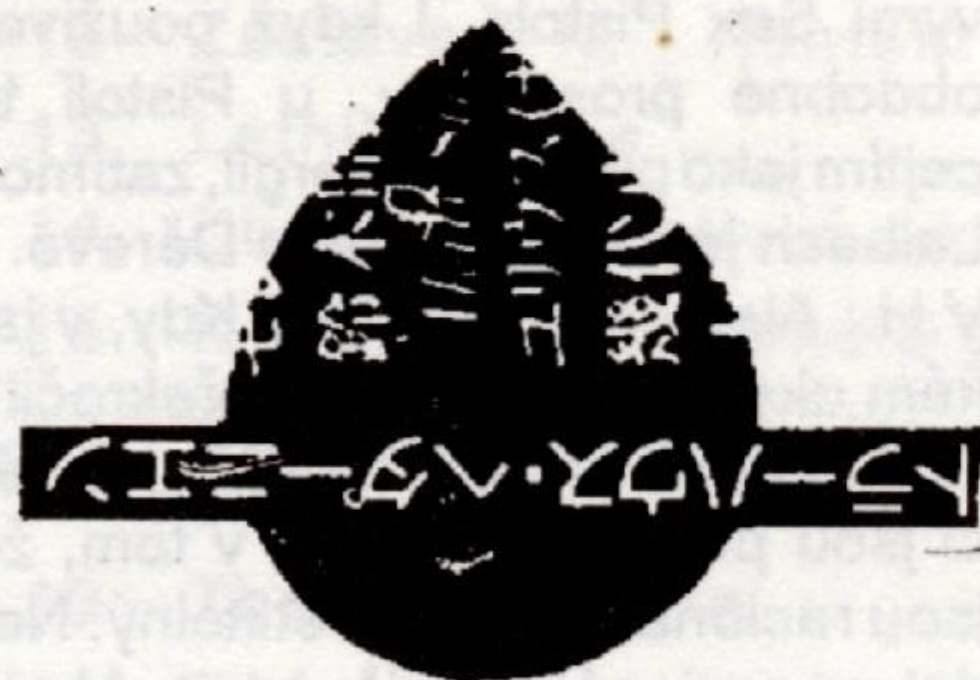
V.H.: Pocit čeho?

O.B.: Že to, co dělá Děvevo, je satanistický. Satanismus jaksi nechápu v tom smyslu, ve kterém ho třeba chápou blackmetalové kapely. Ty obrácený křížky a takové věci. To je sranda. Pronikání sil zla na Zem je něco jiného. Je to daleko skrytější a rafinovanější. A v práci Děveva to naprosto jednoznačně cejtím.

mnoho. Pro mne snad častěji amatéři než profesionálové - třeba taková "C" ze Svitav nebo Čmukaři. To je pro mne jediné kritérium pro divadlo. A ne, zda je alternativní, experimentální nebo tradiční. I když to opravdové divadlo je asi vždycky trochu experimentální a tedy alternativní. Nerad však v těchto kategoriích mluvím.

A co ti na divadle vadí?

J.D.: Prázdnota. Divadlo bez vnitřní opravdovosti, bez přesvědčení tvůrců, že to "jináč bejt" nemůže. Toho se konec konců bojím i u nás. Stane-li se nám to, je lepší s tím švihnout, než nafukovat barevný, různě šišatý balónek.



V.H.: Můžeš říct, v čem konkrétně?

O.B.: Racionální důvody uvádět nemůžu. To je záležitost čistě iracionální. Ale v celý týdenletý tvorbě postrádám jednu základní věc. A to je pokora. Obrovská pokora.

V.H.: Pokora před čím?

O.B.: Pokora před lidmi, před tím, co dělám, před Bohem.

V.H.: Jsi věřící?

O.B.: Svým způsobem jo. Do kostela nechodím, ani nejsem žádné katecheta, jak jsi napsal v Amatérské scéně. Věřím v koloběh životů. Karmický záležitost jsou mi blízké. Ale protože žiju v této kultuře, nemůžu bejt buddhistou, to by bylo směšné. Všechna náboženství kladu na rovně. Snad až na islám. Ten považuju za učení zla.

V.H.: Já si myslím, že zlo jako takové je na Zemi přítomno, ať chceme nebo nechceme. A myslím, že jedním z cílů umění je toto zlo odhalovat, pojmenovávat nebo mu aspoň

nastavovat zrcadlo. A dalším cílem je ukazovat jiné existenciální možnosti - jak staré a tradiční, tak třeba i nové, neprobádané. Dnes mnohdy umění zastupuje staré a zdá se přežilé formy náboženství. Ve všem tom je podle mne Děvevo svými ideály jedno z nejčistších a svými uměleckými výsledky jedno z nejinspirativnějších divadel, které kdy u nás vystupovalo. Chceš-li, doložím to na konkrétních příkladech.

O.B.: Já si myslím, že Děvevo neodhaluje zlo, ale evokuje je. V jejich práci cejtím nečistý praktiky. To, co se na jejich představeních děje, je vyvolávání jakéhosi obřadu, kterej není čistej. Je to jakési woodoo, přičemž mi woodoo připadá daleko čistší.

V.H.: A co třeba rockový koncerty?

O.B.: Jistě, i rockovej koncert je svým způsobem woodoo. Ale pociťově se tam vyvolávají síly pozitivní. Kdežto v obřadu typu Děveva temný síly.

V.H.: I když s tebou v hodnocení práce Děveva zásadně nesouhlasím, zaráží mne hlavně jedna věc. Mluvíš stále jenom o pocitu. Přitom obviňuješ umělce - a je jedno, zda to je Děvevo nebo někdo jiný - z dost vážných věcí. Pokud toto obvinění zveřejníš, jak jsi to udělal článkem Satan omeškal, měl bys to umět doložit, racionálně vysvětlit. V tom vidím základ novinářské (a jistě nejen té) solidnosti a důvěryhodnosti. Můžeš se mýlit, ale čtenář by měl vědět, odkud tvé, notabene tak závažné, názory vycházejí. Zveřejňuješ-li pouze těžko vysvětlitelný pocit, dostáváš se na hranice bulváru a to - doufám - nechceš.

O.B.: Všichni lidé reagují a jednají pouze na základě svých pocitů. Všechno nemusí bejt racionální, to je nesmysl. A iracionálně je v tvorbě a působení Děveva naprosto zřejmé. Jedna věc, kterou bych to moh' trošku přiblížit, je to, že i další



Pardubická ochotnická divadelní společnost, Hubert Krejčí: Krásná Desperanda, strašná dcera neboli Spravedlivá odplata peje a marné nádhernosti, foto Š. Bartoš

lidi nezávisle na mně, z jiných oblastí, z jiného kulturního nebo sociálního podhoubí, cejtí to samý. Při setkání s Děrevem nebo s praktika- ma, který se tam dějou, okamžitě cejtí, že Ne!, že tohle je Zlo, Nečis- tota.

V.H.: A není to tím, že si to, co vidí a zažívají, neumějí vysvětlit? Člověk intuitivně reaguje na neznámé věci strachem a z toho důvodu je pak pojmenovává tebou užívanými slovy. I když mě zaráží, že někdo takto reaguje právě na Děrevo. Je však pravda, že to jsou umělci, kteří skutečně hledají v neznámu, otevírají zasuté komnaty, otevírají naši - myslím obecně lidskou - paměť, snaží se dobrat až jakýchsi pohan- ských mýtů. A ještě, abych ti opo- noval, znám mnoho lidí nejen z di- vadelních kruhů, kterým Děrevo rozdává silné pozitivní zážitky. Pak bych chtěl zdůraznit, že Děrevo je živý organismus, který se stále vyví- jí. Ty možná reaguješ na něco, co už u nich dávno není.

O.B.: Příklon k přírodním národům je mi sympatickejší. Věřím tomu, že Děrevo skutečně vstřebává všech- no. To jsem si všiml. Ale okamžitě si to přetavuje a používá z toho jenom zlomky.

V.H.: Můžeš být konkrétnější?

O.B.: Dejme tomu mantry. Mantra jako taková má pozitivní účinek je- nom tehdy, když se používá tak, jak je stvořená. Použije-li se pouze její zlomek, není účinek čistý. To je jako když čteš Otčenáš pozpátku. Tedy satanská praktika.

V.H.: Předně si nejsem jist, že prá- vě toto Děrevo dělá. Používání manter jsem u nich zažil pouze jed- nou. A to na dílně. Tehdy se snažili o co nejpřesnější předání - skrz ri- tuální techniku, ve které použili indickou mantru - jistého silného, víceméně osobního zážitku tak, aby účastníci dílny přímo na sobě našli nějakého nového poznání sebe sa- ma. Aby se dotkli toho, co jim reálná přítomnost uzavírá za hradbami ra- cionality. To je možná to iracionál- no, o kterém mluvíš a v jehož hod- nocení se nemůžeme shodnout. Zdá se mi však, že svými slovy o zlomkovitosti podávání některých technik - a tedy i symbolů, jevů a příběhů - odsuzuješ celé moderní a hlavně postmoderní umění. U di- vadla je tato "destruktivní" větev pa- trná už od Artauda, Marthy Graha- mové až ke Grotowskému a dnešní tanečníky stylu butó, mezi které by se - velmi volně - dalo počítat i Dě- revo.

O.B.: Je rozdíl, když se zlo odhalu- je, aby se neskryvalo. To je v po- řádku. To dělal Artaud. A když se se zlem pracuje. S tím - alespoň v moderním kontextu - začal Gro- towski a přejalo to butó, Děrevo a další. Grotowski je stejný služeb- ník Zla jako Děrevisti. Evokací Zla v divadelním čínění tzv. alternativ- ních souborů de facto začal. Ales- poň v nám blízké Evropě. Má-li ně-

kdo pocit, že je natolik silnej, že Zlo překoná, že je silnější než Satan, a přitom používá jeho metody, tak není. Satan ho 'dycky přemůže.

V.H.: Je jasné, že se na Děrevo ani na definici tzv. zla v umění neshod- nem. Pro mne je nevysvětlitelné, že na jedné straně odsuzuješ Děrevo a Grotowského a na druhé straně fandíš rockovému undergroundu, jako třeba Plastic People nebo DG 307. Jaký je mezi jejich tvorbou podle tebe rozdíl?

O.B.: Srovnejme raději slovinskou rockovou skupinu Laibach s punko- vými Sex Pistols. I když používají obdobné prostředky, u Pistolů to cejtím jako pozitivní energii, zatímco Laibach je stejný zlo jako Děrevo.

V.H.: Ale kde je hranice? Kdy, v ja- kém okamžiku ji Laibach překročil?

O.B.: Žádná hranice není. Tyhle vě- ci jsou právě rafinovaný v tom, že jsou racionálně nevysvětlitelné. Ne- dají se racionálně odůvodnit. Ale je to tak! O tom jsem přesvědčen.

V.H.: Tak se ale nikdy neshodnem.

O.B.: Asi ne.

V.H.: Chceš ještě něco dodat k mé kritice tvého článku?

O.B.: Obhajoval jsi Děrevo mj. tím, co všechno si prožili v Rusku. Fajn, prožili. Ale myslíš, že to je opravňu- je k tomu, aby to, co do nich bylo vsunováno, cpali do dalších lidí? Aby to pokračovalo dál? Kdyby v nich byla pokora, vyrovnali by se s tím sami. Stačilo by jim zajít do pravoslavného kostela. I v těch nej- temnějších dobách tam ty kostely fungovaly.

V.H.: A není právě v tom jedno z poslání umělce - nezavírat se do sebe a předávat svou zkušenost tam, kde ji neznají nebo neumějí pojmenovat?

O.B.: To se mi na nich právě nelíbí. Že se snažej to zlo, který si dejme tomu prožili, vecpat do dalších lidí, do diváků.

V.H.: Odkud tvé, tak jednoznačně Děrevo odsuzující názory vycháze- jí, jsem nepochopil. Hlavně jsem předpokládal, že po svých zkuše- nostech se socialistickou justicí a kriminálem budeš ve svých ná- zorech otevřenější, liberálnější. Myslel jsem, že lidé vzeší z jedno- ho ghetta si porozumí. Tím ghettem nemyslím kriminál, takovou zkuše- nost nikdo z Děreva nemá, ale - řekněme - tzv. druhou kulturu. Já, i když třeba práci některých slov-inských umělců, mezi které patří i Lai- bach, nerozumím a vidím, že někdy skutečně překračují meze vyhraze- né umění, je chápu a pokud to jde - toleruju. U Děreva však jde o zhola něco jiného. Jejich zkušenost se přetavila do jejich umění pouze tak, že cokoli dělají, dělají to zodpověd- ně a cele. Pojmenovat jejich tvorbu satanstvím je rána pod pás, které se - jak vidno - nelze bránit. Proto bych chtěl na závěr zdůraznit, že nejvíc mě z tvého článku popudila jen sprostá forma. Kdybys jej aspoň napsal vtipně, ironicky, s nadhle-

dem... Pak to mohu chápat jako ja- kési upozornění na cosi, co tam možná je a možná není. Ale právě to, jak jsi to napsal, je Zlo. Nelze se mu bránit.

O.B.: Zle to znělo zřejmě jenom pro tebe, protože jsi obhájce jejich tvor- by. Ty jsi s nima na jedné lodi. Žá- nej čtenář se mi neozval.

V.H.: Nemysli si, že jsi tím spoustu lidí neovlivnil. Lidé čtou a jen málo- kdy napíší. Přesto se právě psa-

ným slovem nechají snadno zmani- pulovat. Víc než uměním. Mně ale skutečně vadila forma tvého článku jako taková. Já bych tvůj článek od- soudil, i kdyby byl třeba o Národ- ním divadle.

O.B.: Však Národní divadlo je taky semeníště zla. Jenom používá po- někud jiných praktik.

V.H.: Jistě, umění je vůbec seme- níště zla.

Vladimír Hulec

STUDIO LABYRINT

- nové centrum alternativního divadla v Praze

V bývalém Realistickém divad- le v Praze, nyní Labyrintu, existuje od ledna 1992 znovuotevřené di- vadlo Studio, snad nejlepší netra- diční divadelní prostor v Praze. Ja- koby sklepni, přitom dostatečně prostorný a technicky dobře vyba- vený. A pomalu se tam začínají ko- nat i velmi zajímavé divadelní akce. Často přímo události alternativního divadla v Praze.

Začátkem října 1992 to byly hned dvě za sebou. Nejprve ve dvou večerech vystoupila u nás dí- ky Děrevo již přece jen známější petrohradská skupina Dó divadlo a pár dnů po nich vídeňská skupina Theater Tanto.

Dó divadlo ve studiu Labyrint vystoupili poněkolkáté. Jeho pro- stor tudíž znali a dokázali toho ve svém představení využít. Jejich ne- dostatkem však oproti Děrevo je menší divadelní rafinovanost, příliš- ná monotónnost a jakási přílišná statická koncentrovanost, neuvolně- nost, uzavřenost. Během vystoupe- ní tak vznikají působivé obrazy, ty jsou však střídány méně přesvědči- vými či dokonce "prázdnými", využí- vajícími pouze jeden scénický - po- hybový, výtvarný - nápad, který bý- vá většinou bez pointy ukončen. Přit- om představení není natolik impro- vizované, aby divák tyto nedotaže- nosti nevnímal. Přesto je Dó skupi- na, jejíž představení je zážitkem, pro

každého citlivého člověka. Jako hudba vesmíru nebo odraz moře.

Theater Tanto je sice rakouská skupina, založil a vede ji však Po- lák, spoluzakladatel divadla Gar- dzienice, Jan Tabaka. Způsob prá- ce Gardzienic - propojení hudby, zpěvu, tance a pohybu, folklorizující nespoutanost, hravost a rytmická přesnost - je patrný. V Praze před- vedli Tanto španělským folklórem ovlivněné pohybové variace volně propojené formou písní a krátkých scének s postavou a osudy hlav- ních hrdinů Cervantesova románu Don Quijote. Vířivé, živé, pohybově šťavnaté představení s bezpočtem rytmických i pohybových nápadů a výbornou skupinovou souhrou přítomné nadchlo. Právě to, co předvedli, by mělo být podle mne normou profesionálního umělce. Stylová čistota, přesnost a zvládnu- telnost formy, absolutní oddanost inscenaci. Názor. Inscenace zdale- ka nebyla dokonalá. Měl bych vý- hrady vůči některým dialogům, chy- běla mi jakási vyšší "duchovní" nad- stavba, směr, kterým se inscenace ubírala, se mi zdál příliš "bezproblé- mový", nezávažný. Nač se však tím zabírat, když český (moravský, slovenský) umělec - a nejen alter- nativní - o věcech ducha, stylu či formy často ani neuvažuje?

Vladimír Hulec



Dó divadlo, Z výstavy VČG Pardubice - foto Š. Bartoš



DÓ DIVADLO

z výstavy

Fotografie, má láska

v galerii Pardubice

foto Štěpán Bartoš



DS Planá Naši furianti, foto Pavel Štoll

