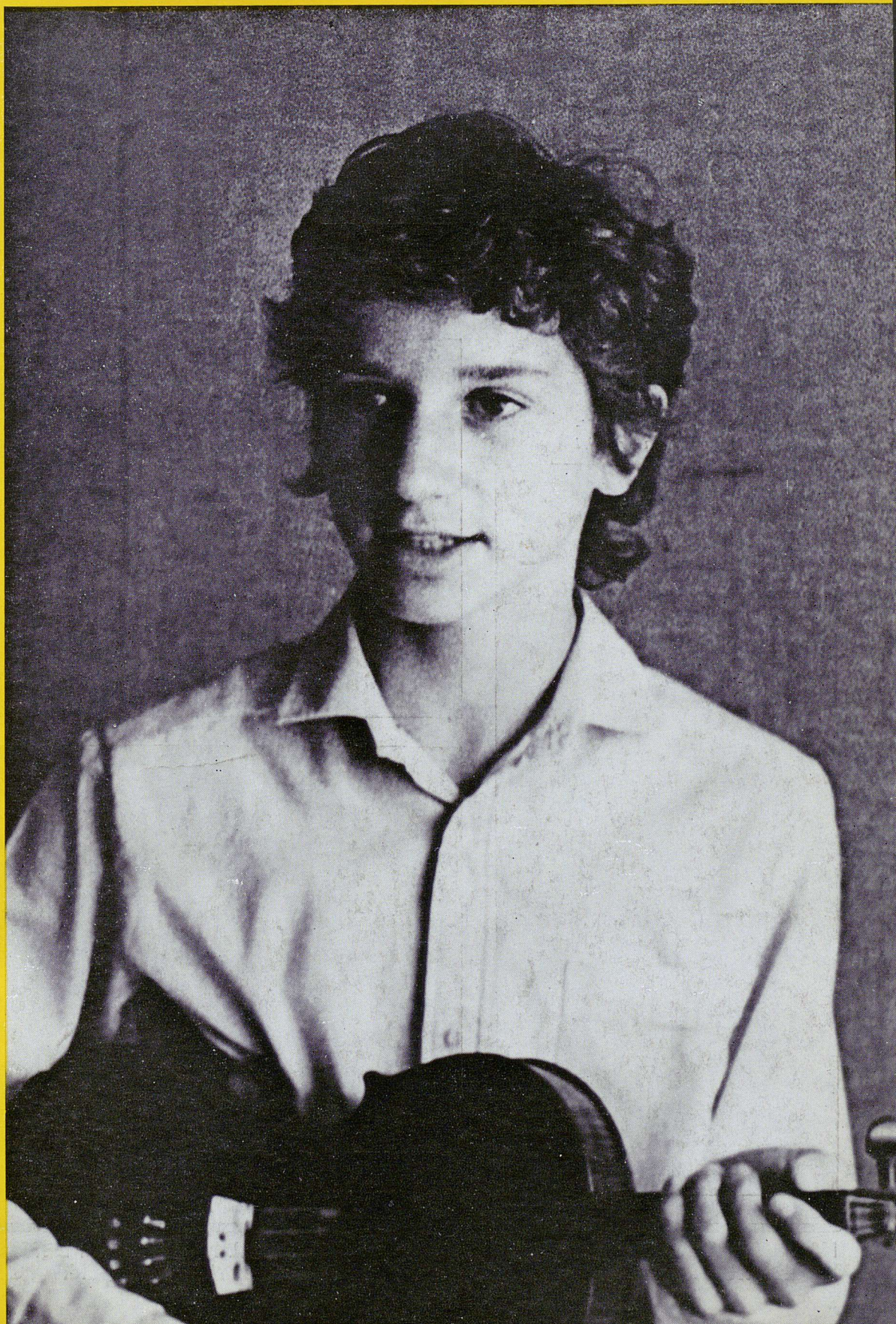


AMATÉRSKA — 8/89 CENA

Memoriál
L. Lhoty

Kdo chce
hrát
na ulici...

CENA 4 Kčs



V. KARLOVARSKÝ HARLEKÝN

Ve dnech 19.–23. května 1989 se uskutečnil v Karlových Varech již pátý ročník nesoutěžního divadelního festivalu amatérských souborů – KARLOVARSKÝ HARLEKÝN. Pořadatelé (OKS Karlovy Vary, Divadlo Vítězslava Nezvala, západočeský krajský výbor SČDO) vybrali z několika desítek přihlášených 7 inscenací (Tylovo divadlo OB Ořechov u Brna – J. K. Tyl: Nové Amazonky aneb Ženská vojna; Malé divadlo MěstKS Kolín – J. Holubová a kol.: Bylo či nebylo; DS Vicena SKP Ústí n. Orlicí – A. Gelman, V. Slavkin: Dva způsoby, jak se rozejít (Na pranýři, Špatný byt); D-klub MěstKS Plzeň – P. Grym: Bubáci; Divadlo ZK ROH Metra Blansko – P. Hacks: Jarmark; Malé divadlo ZK ROH STZ Ústí n. Labem – J. K. Tyl: Krvavé křtiny čili Drahomíra a její synové; Divadelní studio D3 OKS Karlovy Vary – M. Calábek: Zavraždění sv. Celestiny, kuplířky z města Salamanky), které se s úspěchem prezentovaly v tradičním prostředí Divadla Vítězslava Nezvala.

(tc)

FOTO PAVEL ŠTOLL

1. DS Vicena SKP Ústí n. Orlicí — A. Gelman: Na pranýři



2. Divadlo ZK ROH Metra Blansko — P. Hacks: Jarmark

3. Malé divadlo MěstKS Kolín — J. Holubová a kol.: Bylo či nebylo



4. DS Vicena SKP Ústí n. Orlicí — V. Slavkin: Špatný byt

NA TITULU DANIEL NEMRAVA Z BOJKOVIC, KTERÝ ZAUJAL NA NÁRODNÍ DĚTSKÉ RECITAČNÍ PŘEHLÍDKU V MĚLNÍKU PŘEDNESEM LIDOVÉ BALADY PLAČ NAD MRTVÝM ONDŘÁŠEM. FOTO MARGITA LUKÁŠOV



První pražský povolený pouliční profesionál Pavel Kočí
Švédsko-francouzský klaunský pár Topette a Bolle
(K článku na str. 6) FOTO DAGMAR VERNEROVÁ

Obsah

- 2 ... A NEPŘICHAZEJI SI JENOM HRÁT
(XVIII. ročník národní přehlídky dětských
recitátorů a recitačních kolektivů v Mělníku) I. Němec
- 4 MEMORIÁL LADISLAVA LHOTY
(III. národní přehlídka jednoaktovek v Želči) I. Dojiva
- 5 BUCHOMĚR V MALÝCH SVATOŇOVICÍCH
(Krajská přehlídka venkovských divadelních
souborů Východočeského kraje) A. Exnarová
- 6 KDO CHCE HRÁT NA ULICI ...
DÍLNA POULIČNÍHO DIVADLA J. Morávek
- 8 DIVADLO NA DLAŽBĚ M. Pivovar
- 9 AKADEMICKÉ BRNO VEJPŮL – II M. Pivovar
- 10 DVEŘE DOKORÁN
(Zlaté jablko) E. Machková
J. Delongová
- 12 OSOBNOSTI SOUČASNÉ REŽIE
(Luboš Pistorius) Z. Hedbávný
- 16 PROGRAMOVÁ NESPOKOJENOST
P. SCHERHAUFERA P. Vašíček
- 18 DOBRODRUŽSTVÍ TVOŘENÍ
(Fabule a smysl) J. Vostrý
- 20 PRŮHLEDY
(O radostnosti) J. Císař
- 21 KAŠAVA TANČÍ, ZPÍVÁ A HRAJE O. Roubínek
- 22 KAPITOLY O KOMEDII
(Komedie konverzační – dokončení) Z. Hořínek
- 23 ZNOJEMSKÝ STROM POHÁDEK POJEDENÁCTĚ
OBĚTAVÝ PŘÍTEL OCHOTNÍKŮ
(Za P. Rímským) V. Závodský
- 24 DILIA
VYBĚR PRO VÁS
(A. Goldflam) K. Fejlková
PARAGRAFY NA SCĚNĚ T. Pavlíková

AMATÉRSKÁ CENA 8/89

Měsíčník pro otázky amatérského divadla
a uměleckého přednesu

ROČNÍK 26 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 35)

Vydává ministerstvo kultury ČSR v Nakladatelství
a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hájkova 1
Vedoucí redaktor TOMÁŠ CACH

Redaktor IVO MARKVART

Grafická úprava OTILIE STRNADOVÁ

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

Tiskne Tisk, knižní výroba, n. p. Brno, závod 5, provoz 53, Komen-
ského náměstí 1, 602 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o před-
platném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta,
doručovatelská PNS-ÚED Praha, záv. 01 – AOT, Kačková 19, 160 00
Praha 6, PNS-ÚED Praha, záv. 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno,
PNS-ÚED Praha, záv. 03, Gottwaldova 206, 709 90 Ostrava 9, Ob-
jeďnávký do zahraničí vyřizuje PNS – ústřední expedice a dovoz
tisku Praha, záv. 01, administrace vývozu tisku, Kovpakova 26, 160 00
Praha 6. Návštěvní dny: středa 7.00–15.00 hod. – pátek 7.00–13.00
hod. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs, roční předplatné 48 Kčs.

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací

Toto číslo bylo odevzdáno do tisku 4. 7. 1989.

© MINISTERSTVO KULTURY ČSR, Praha 1989

46 027

...a nepřicházejí si jenom

Ohlédnutí za XVIII. ročníkem národní přehlídky dětských recitátorů a recitačních kolektivů v Mělníku

● Ve třetím čísle letošní Amatérské scény otevírá Eva Machková svou stat nazvanou Hra na děš konstatováním, že „za osmnáct let pravidelného pořádání soutěží a národních přehlídek dětského přednesu se nejen zvýšila úroveň dětských recitačních souborů, ale hlavně se nečekanou měrou tato činnost diferencovala jak v jevištním výrazu, tak také v dramaturgii“. Přehledně-li výsledky práce čtrnácti recitačních kolektivů, které se do Mělníka sjely v druhé polovině května a které představují i určitý reprezentativní vzorek tohoto oboru dětské zájmové činnosti, je třeba na citovaná slova přikývnout. Z jejich dramaturgie se již v průběhu minulých let začala chválabohu vytrácet ona typicky školská pásma sevciovaná příležitostně k oslavám nejrůznějších výročí společenských a politických, při nichž vyšňožené děti přeuázněně, a přesto neuměle recitovaly verše, jež se zjednodušujícím způsobem skládaly k sobě tak, aby pokud možno prvoplánovitě odrážely ideu dané události. Umělecká hodnota samotných básní nebo jejich „útržků“ byla často značně kolísavá a přednes dětí, které k takové textové předloze nacházely jen stěží hlubší pocitový vztah, se spíše podobal jen říkání slov a slov a slov. Pásma naznačeného typu, jež na sobě nesla obvykle falešnou nálepku tzv. „angazované poezie“, se tedy v poslední době neobjevují ani v krajských přehlídkách, ani na přehlídce národní, byť nejsme přesvědčeni o tom, že absolutně vymizela.

● Stále důslednější naplňování požadavku, aby dětský přednes byl spontánní výpovědí dítěte, aby se v něm odrážela jeho hravost, bezprostřednost a přirozenost, projevuje se již v samotné dramaturgické volbě literárních předloh do takové míry, že jsme např. na letošní mělnické přehlídce nezaslechli slova o nevhodnosti výběru. Převážná řada předvedených pořadů nabízel pohled do dětského světa her a úsměvného humoru, takže mnohé scénáře se nesly jakoby v duchu sice přímo nevyřčeného, ale jasně pocítovaného motto, jež by se dalo vystihnout třeba slovy „je nám dobře na světě“, anebo „pojdte si s námi hrát“. Není divu, že pro vyjádření takového životního pocitu sahají soubory po autorech, kteří se v posledních letech stali již určitými stálicemi na nebi poezie pro děti i pro svůj humorný nadhled a smysl pro nonsens, který počítá s fantazijní součinností dítěte. Z vtipných veršů Jiřího Žáčka se zrodilo vystoupení novojičínského recitačního souboru a básně téhož autora zazněly jak v pořadu dětí z Hlinska, tak i z pásma Haló, haló, pojdte s námi, s nímž přijel soubor Modrý kvítek z Hranic u Aše. Také groteskní a na paradoxních asociacích vybudované básničky Jana Vodňanského se objevují v dětské interpretaci pravidelně; název jeho půvabné sbírky Šlo povidlo na vandr ponechal v záhlaví svého pořadu kolektiv žáků sedlčanské 3. B.

● Vedle těchto vystoupení, jejichž scénáře byly komponovány řetězovitě



RS Kapka Třebíč — J. Brukner: Obrazárna

z jednotlivých, volně přiřazovaných obrazů, majících své myšlenkové vyvrcholení většinou v samostatných vtipně vyhocených pointách, přinesl letošní Mělník i kompozice náročnější, myšlenkově pevněji propojené, které umožňovaly vyjádřit dětským interpretům vztah a stanovisko i k problémům vážným, o nichž se někdy mylně domníváme, že je děti ve své bezstarostnosti nevnímají. Básně z knížek Mileny Lukešové Nahý v trní a Tam, kde sloni dávají dobrou noc se staly základem scénického pásma Děti na sídlišti, v němž se pražský soubor ze ZŠ Mazurská pokusil zobrazit bezútěšnou atmosféru betcnového, studeně odlidštěného sídliště a postihnout touhu po obyčejném lidském kontaktu a hřejivém kamarádství, jež se v tomto odcizeném prostředí tak těžko hledá.

● Motýl sevřený mřížovím klece, touha majetnický ukořistit jeho krásu a držet ji v zajetí jen pro kruté vlastní potěšení, překonání sama sebe tím, že mu daruji svobodu, takže zdánlivou ztrátou se zrodí vlastně vyšší hodnota ve vzájemném vztahu — to byly myšlenky, jež se v něžném lyrickém tónu linuly z inscenace souboru písecké LŠU, jehož vedoucí Marie Husinecká zpracovala prózu Mileny Lukešové pod názvem Holčička a motýl. Scénické ztvárnění založené na jevištní metaforice i propracovaný mluvní a pohybový projev jednoho hochy a šesti děvčat, které vlastně všechny vytvářely jedinou sólovou postavu, patřilo k nejpozoruhodnějším představením přehlídky.

● „Nimráám se v sobě /jak v rybě plné kostí,“ říká se ve dvou verších Tulikrásky Jana Kašpara. A opravdu, recitační kolektiv z Hrádku u Rokycan nás skrze Kašparovy verše nechává nahlédnout do problémů do-

RS Pajduláci Kralupy n. Vltavou — J. Prévrt: První osli



hrát

spívání, které vzdoruje rodičovské autoritě, sváří se s nepochopením dospělých, touží po polibku a pohlázení, rádo by nahlédlo do dosud nepoznaného světa opravdové lásky a zároveň se ho trochu bojí, má v jednom míšku smích i pláč, horu sebevědomí i kupu mindráků. Že v předloze není tolik mollových tónů, že je tam také sebeironie, nadhled a sebehodnocení, že jde ruku v ruce se sebeshozením? Těžko jim to budete asi vysvětlovat, když v tomto věku se tak rádi muchlají se sentimentality a všechno kolem se jim jeví, ach, tak vážné, ach, tak těžké, ach, tak smutné, že jsou z toho celí „achoví“.

● Vybrat si některou z Prévertových zvěřecích bajek, které neslouží básníkovi jen k vytváření účinných podobností a nejsou mu jen prostředkem k satirickým šlehům, ale zrcadlí zároveň i pokřivené lidské tváře, zdá se být v dramaturgii pro děti poněkud odvážné. Ano, ale dramaturgické hledání a objevování je třeba vnímat se sympatiemi, i když s sebou nese určité riziko. Recitační soubor Pajduláci z Kralup nad Vltavou se vyrovnal se zdánlivě jednoduchým příběhem, jenž však v sobě skrývá několik myšlenkových rovin, ve zdare. Prévertovi První osli se odvíjeli v nekomplikovaném aranžmá, v přesném rytmu a živé dynamice tempové tak, že aktéři dokázali dokonale sdělit ideové poslání textu, jehož jádro tkví v odsouzení lidského hlupáctví a tupé krutosti, která z něho vyplývá.

● O potuchlých klukovinách přerůstajících v drobné vandalství, o zbabělosti, netečnosti k nepořádku, a i bismu, v němž se vymlouvá jeden na

RS ZŠ Gagarinova Třebíč — M. Macourek: O modrém hrnci, který rád vařil rajskou omáčku



RS LŠU Žatec — O. Domma, J. Venclík: Svedl mne darebák

druhého, vypovídají verše A. M. G. Schmidtové, které v pořadu nazvaném Binec na chodníku přednesl recitační kroužek Šumák ze ZŠ Hořice na Šumavě. Kolektiv sice nedokázal ve svém až příliš „ukázněném“ projevu zakrýt, že se z předlohy klube dosti explicitní moralita agitačního charakteru, ale na straně druhé mu nelze upřít poctivou snahu rozhlédnout se kritickým pohledem kolem sebe a vidět, že svinčík nemusí mít jen podobu nezameteného smetí na chodníku, ale že proniká i do některých mezilidských vztahů.

● I osobitá poetika pohádek Miloše Macourka, která za smíchem odhaluje vysoce humánní podobu světa a v překvapivé fantazijní hře se posmívá životním stereotypům, skrývá sobě zároveň kritiku zmechanizovaných vztahů člověka k člověku, byť se tyto vztahy vyjevují třeba v podobě personifikovaných všedních věcí. Mnohé z toho lze vztáhnout i na Macourkovu pohádku O modrém hrnci, který rád vařil rajskou omáčku, kterou inscenoval Jaromír Dejl s recitačním kolektivem ZŠ Gagarinova z Třebíče. Říká-li se, že kořeny Macourkova humoru i jeho představitosti leží v prostoru slov, pak určitou obdobu téhož nacházíme i v práci Jaroslava Dejla, o jehož nevšedním režijním rukopise i neustále osvěžované tvůrčí invenci se popsal již nemálo řádků také na stránkách Amatérské scény. To, že jeho soubor dosahuje již po řadu let výborné výsledky, jimiž se inspirují i mnozí jiní tvůrci, tkví zřejmě také

v tom, že svému kolektivu dovede vždy otevřít osobitý úhel pohledu na text, k němuž přistupuje s určitým nadhledem a jehož každá věta je přesně ne pouze vyřčena, ale s osobním zaujetím interpretována, takže celkový projev, přesně rytizovaný a intonačně ozvlášťňovaný, nikdy neskouzne k mechaničnosti. Způsob jeho humoru rozvíjí spíše prvky intelektuální komiky než vnějškové lacinou pitvnost.

● Jestliže jsme se v několika předešlých a zdaleka ne vyčerpávajících postřezích z letošní národní přehlídky dětských recitačních souborů v Mělníku věnovali především dramaturgické skladbě, pak to nebylo jen proto, že jsme chtěli ukázat její pestrost, ale také proto, že jsme se pokoušeli upozornit i na jistý vývoj v této oblasti tvorby. Dětská hravost, přirozenost a spontánní tvořivost, o níž jsme se zmiňovali na začátku a po níž jsme léta volali jako po hodnotě z nezákladnějších, zůstává nadále veličinou konstantní a bohdá, že ani v budoucnu nevymizí. Za po-
 vyšimnutí však stojí, jak přirůstají pořady, jejichž dramaturgicko-režijní koncepce promyšleně míří k vyjádření vlastního stanoviska, názoru a vztahu ke zvolenému problému, jenž se většinou rodí ze současných společenských vztahů, jež zdaleka nejsou vždy jen růžové a bezkonfliktní. A vyjadřovat se k době, být třeba jen způsobem dílčím a být jen tak, jak na to stačí dětská ústa a dětská srdce, to přece není málo.

IVAN NĚMEC

FOTO STANISLAV ŠMÍD



Jednoaktovka jako divadelní útvar stále leží na vzdálenějším okraji spektra pohledu dramaturgie ochotníků, přestože se jedná o hru naprosto rovnocennou „celovečernímu“ představení. Často se soubory raději moří s tvorbou a inscenací vlastního textu, kterému chtějí dát sílu burcuující současnosti, než by se rozhlédly v jednoaktové literatuře. A ta je přebohatá obsahově i žánrově i počtem titulů.

MEMORIÁL Ladislava Lhoty

Proto patří dík Svazu českých divadelních ochotníků, že se iniciativně ujal podpory a propagace jednoaktovek, a ochotníkům v Želči, ONV a OKS v Táboře a řadě podniků v okolí (nejvíce snad Plemenářskému podniku), že se od roku 1983 koná jako triennale národní přehlídka jednoaktových her. Letošní třetí ročník ve dnech 26.-28. 5. se poprvé konal jako oficiální memoriál Ladislava Lhoty.

Želečskému finále předcházela soutěž členských souborů SČDO. V ní odeznělo celkem 36 jednoaktovek. Severočeský KV SČDO uspořádal dokonce krajskou přehlídku (9 titulů). Na třetí nesoutěžní přehlídku nakonec byly vybrány:

DS Tyl Říčany — A. Vampilov: HISTORKA S METÉREM; DS Radost Rybníště — anonym: O NEVĚRNÉ KÁČE; DS Mácha Litoměřice — N. Tanská: DUEL; DS Impuls VŽKG Ostrava — A. Sopoušková: ZÍTRA; DS Labe Děčín — Boletice — L. Smoljak, Z. Svěrák: POSEL SVĚTLA; DS D3 K. Vary — K. Čapek: JAK SE DĚLÁ DIVADLO.

Historika s metérem patří do poslední práce autora, „provinčních anekdot“. Je sice rozehranou anekdotou, ale současně nese i aktuální kritiku a poslání. Na jedné straně strach z lidí výše postavených, na druhé systém putování neschopných, nevzdělaných a nepřilíh morálních vedoucích z funkce do funkce, a tím jejich neustálé podržování nad vodou. Inscenátoři přišli s řadou nových

nápadů, kterých ne vždy plně využili. Celý příběh posunuli více do polohy rozehrané anekdoty. Tak sice víc pobavili diváka, ale už méně ho provokovali.

Snad 150 let starý text neznámého lidového podkrkonošského autora *O nevěrné Káče* je vlastně přívažkem známé Komedie o dvou kupcích a žďoj Šilokoj. Úsměvný a sevřený příběh našel svůj ohlas v publiku. Jeho vyznění by posílila větší aktivita a pestřejší využití chóru.

N. Tanská svým *Duelem* chtěla poskytnout ženám prostor k řešení jejich vzájemných vztahů i osobních problémů formou psychodramatu. V tom, co napsala, však více používala mužského způsobu myšlení, a tak výsledkem nemohlo být nic jiného než konstrukce pro konstrukci. I když obě představitelky prokázaly značnou hereckou invenci, nemohly překročit stín až příliš vyspekulovaného, málo dramatického textu.

A. Sopoušková je autorkou, režisérkou i protagonistkou svérázného, a jak se ukázalo, plně životného divadelního útvaru, v němž hlavním vyjadřovacím prostředkem je němohra. Němohra proto, že není použito postupů a metod pantomimy. Snový optimistický příběh z nemocničního prostředí, citově hluboký, ale bez melancholie a sentimentality. „Vadou na kráse“ byl cizorodý záčátek a konec, zbytečně zavádějící diváka.

Děčínští se zhostili cimrmanovské poetiky úspěšně. Dokonce ji rozšířili o další prvek tím, že všechny postavy příběhu hrají ženy. A dobře. Zvláštní absurdita se satirickým podtextem zaplnila i hlediště. K dobré režii přidat více jednotnosti v hereckém projevu a bylo by to stoprocentní divadlo.

Karlovarští si sami dramatizovali text Karla Čapka. Nejen proto, že je uchvátí, ale vzpomněli tak i 50. výročí úmrtí velkého spisovatele. Líbily se vlastní písničky (hudebně i textově), kolektivnost v herectví, souhra, režie plná nápadů, zcela přesné vypichování těch, které posunují věc dopředu.

Více kritičnosti k jednotlivým vystoupením je dáno i průběhem jednání poroty a rozborových seminářů. Přehlídka byla víc pracovní než slavnostní. Přesto byla svátkem i oslavou dobrého divadla, v některých momentech i špičkového. Prokázal se správný a odpovědný přístup k tomuto sevřenému tvaru divadla. Ukázaly se i nedostatky. Ne všichni na nastudování vedl režisér, ne vždy byla inscenační koncepce realizována s důsledností a ve stylové jednotě hereckých výkonů. V pozadí pozornosti inscenátorů zůstala scénografie. Až příliš byla znát snaha po mobilnosti a improvizaci. Dobrých hereckých výkonů bylo dostatek, i když větší důraz byl kladen na jistý kolektivismus. Leckdy byla věnována větší pozornost vyznění situace nežli postavám a jejich projevu.

Už samotný reglement soutěže nedovoluje ocenit kolektivní práci. A tak ocenění se dostalo: za mužský herecký výkon **Otakaru Bachurovi** z Říčan (Vedoucí hotelu), za ženský herecký výkon **Vlastě Tukálkové** z Rybníště (Káča), za režii **Jaroslavu Hertigovi** (Posel světla) a **Vlastimilu Ondráčkovi** (Jak se dělá divadlo), za hudbu a texty písní **Drahomíře Hámové** (Jak se dělá divadlo) a za autorství **Aleně Sopouškové** (Zítra). Cena diváka připadla souboru D3 z Karlových Varů.

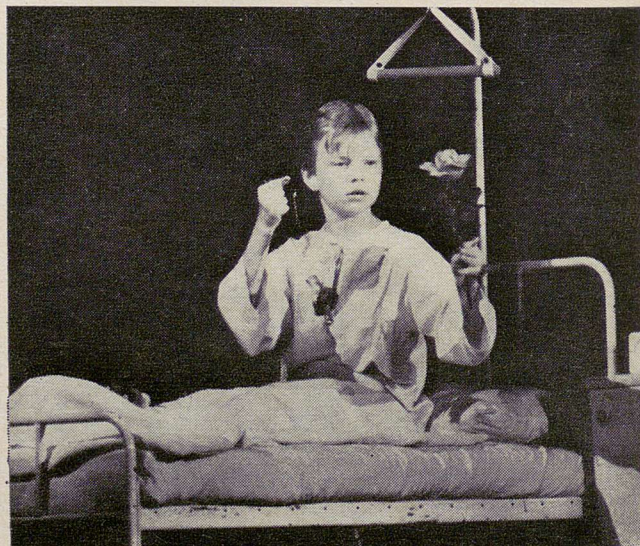
IGOR DOJIVA

FOTO PAVEL ŠTOLL

DS Radost Rybníště — O nevěrné Káče



DS Impuls VŽKG Ostrava — A. Sopoušková: Zítra



Ve dnech 14.-20. května 1989 proběhla **krajská přehlídka venkovských divadelních souborů Východočeského kraje** v Malých Svatoňovicích za součinnosti pořadatelů Krajského kulturního střediska v Hradci Králové, Okresního kulturního střediska v Trutnově, Krajského pracoviště ČSDR v Hradci Králové, MNV v Malých Svatoňovicích a ZK ROH Dolu Z. Nejedlý tamtéž. Zúčastnily se jí následující soubory a inscenace:

Dramatický kroužek Jaroslav při KaSS Luže — J. N. Nestroy: LUMPA-CIVAGABUNDUS; Kroužek dobrovolných divadelníků OB Kunčice nad Labem — M. Horníček: DVA MUŽI V ŠACHU; DS Máj OB Tatobity — V. K. Klicpera: POTOPA SVĚTA; DS Klicpera Kosice při JZD Humburky — J. Drda: DALSKABÁTY, HRÍŠNÁ VES aneb ZAPOMENUTÝ ČERT; DS OB Městečko Trnávka — G. Preissová: JEJÍ PASTORKYŇA.

Přehlídka v Malých Svatoňovicích se vydařila. Vydařila se především díky výborně fungujícímu zázemi — od hledišť plného fandících diváků přes uvítací fanfáry z balkónu divadla a přijetí souborů na MNV, pečlivé patrony, denně vydávaný zpravodaj Kahánek, přátelskou atmosféru při diskusi s porotou až k závěrečnému velkolepému finále: divadelní pouti v kostýmech, s buchoměrem (či siloměrem nebo jak se to jmenuje), s čepovaným pivem, utopenci a párky v rohlíku, s tanečkem, zpěvem a především s možností vzájemně se poznat, popovídat si, pobavit se. Během pouti jsme si odskočili do divadla pronést závěrečné vyhodnocení přehlídky, rozdělit ceny. Atmosféra zůstala stále stejně radostná. Domnívám se, že právě pro venkovské soubory je společenský rámeček přehlídky velmi důležitý: jednak jim pomůže při představení, aby se cítili „jako doma“, ale na druhé straně zas připomíná přece jen jistou výjimečnost až slavnostnost situace. Ona provázanost všeho se pak nutně odrazí i v diskusích s porotou o představení, ve vzájemně přátelském a vstřícném postoji, a tudíž i v možnosti říkat a přijímat věci méně příjemné a kritické, protože všichni jsou bez dlouhých řečí utvrzeni v tom, že je to pro dobro věci.

Je třeba říci, že každé představení na přehlídce bylo něčím zajímavé. Především lidmi, které jsme na scéně viděli. Režisérům se totiž do značné míry zdařilo typově dobře a zajímavě obsadit role — a to je tím nejzákladnějším předpokladem úspěchu amatérské divadelní práce. U venkovských souborů to zatím patrně platí dvojnásob (alespoň tato přehlídka to potvrdila), protože jsme se jen málo setkávali s vědomou a poučenou hereckou výstavbou role, ale daleko častěji s inzitivností projevu, s upřímnou výpovědí o člověku, která byla působivá i přes nedostatky v divadelním řemesle. V některých inscenacích jsme sledovali oba typy herectví současně. Zajímavé je, že tam, kde byla vědomá herecká tvorba plně dána do služeb celku inscenace a jejího vyznění, snesla se velmi dobře s inzitivním he-

BUCHOMĚR v Malých Svatoňovicích

reckým projevem — oboje se vzájemně umocňovalo (Kostelníčka kontra Jenůfa v její pastorkyni). Tam, kde zmíněná služba chyběla, k sjednocení celku nedošlo.

Za pozitivní považují také skutečnost, že i mezi režiséry venkovských souborů nacházíme stále častěji osobnosti poučené, snažící se přistupovat ke studiu inscenace s jasným názorem, pokoušející se naplňovat konkrétní dramaturgicko — režijní koncepci. Na přehlídce se tak stalo ve dvou případech. Dr. Milena Duchonová v inscenaci Její pastorkyně potlačila konkrétnost sociálního prostředí a pokusila se o současný výklad. I když v samotné realizaci jsme konstatovali rezervy ve vypracování některých klíčových situací, přesto nám aktuální sdělení neuniklo — vzešlo z vnitřních dramat Kostelníčky a Jenůfy, z jejich životních postojů (v Kostelníčce čteme příběh milující, byť nevlastní matky, která chce za každou cenu učinit Jenůfu šťastnou, až jí tím vlastně ubližuje; v Jenůfě v závěru cítíme životní sílu a naději, s níž se po všech strážních obrácích k dalšímu životu, s vírou v nově nalezený plnohodnotný vztah).

Důsledněji se podařilo jít Petru Peškovi v režii Klicperovy Potopy světa v úpravě Zdeňka Kozáka, kterou ještě dále upravil a přizpůsobil potřebám souboru. Nejceněnější na této inscenaci je podle mého názoru režijní vedení herců k vytváření situací pomocí mimoslovního jednání a prostřednictvím významotvorné práce s rekvizitou, scénou i kostýmem. Všechno konání na scéně má smysl, vkus, vtip i spád a celek je působivý zajímavou oscilací mezi poučenou, vypracovanou režii a inzitivností hereckého projevu: snad právě proto

nese současné a aktuální poselství v životnosti postav, jejich charakterů, vzájemných vztahů i životního klopocení.

Především tyto jmenované dvě inscenace mne svými hodnotami znovu přivedly na myšlenku, k níž se občas vracím. Je asi dobré, když mají soubory příbuzného typu, v tomto případě venkovské, svou přehlídku, zvlášť pokud je taková, jako byla ta letošní svatoňovická. Určitě slouží jako motivace pro další činnost souborů, a troufám si říci, že ne pro činnost jakoukoliv, ale v rámci jejich možností co nejvyšší. Kromě specifík, daných jistou osvětovou, společenskou funkcí divadla na venkově, řeší ovšem i toto divadlo problémy ideové umělecké, společné s ostatními „nevenkovskými“ divadelními soubory. Mělo by si proto dávat pozor, aby se na jedinou neocitlo v izolaci od ostatního amatérského dění, aby nemuselo znova objevovat už jinde objevené. V našem kraji jsou pro tuto propojenost díky cílevědomé metodické práci KKS dobré podmínky (jmenujme například přehlídku zajímavých inscenací všech slovenských oborů zvanou Inspirace nebo společný krajský aktiv divadelníků, uzavírající každou sezónu aj.). Mám pocit, že dnes si to už stále více venkovských divadelníků uvědomuje a že se snaží účastnit nejrozličnějších divadelních a vzdělávacích akcí. Pokud se tento jejich zájem a touha po poznání budou ještě rozšiřovat, věřím, že bude nadále vzrůstat i kvalita produkce těchto souborů. Vždyť přece terminus technicus „vennický (venkovský) soubor“ je skutečně pouze vyjádřením (byť nepřesným) jistých společenských specifík — nikoliv označením (ne)kvality.

ALENA EXNAROVÁ

DS Máj OB Tatobity — V. K. Klicpera: Potopa světa



Kdo chce hrát na

Dílna pouličního divadla

Již podruhé se opakovala na festivalu Akademické Brno paradoxní situace. Soutěžní představení stále klesající úrovně. Jejich myšlenková a textová východiska byla často řídká, výrazové prostředky chudé. Ale předposlední den festivalu byl určen pouliční divadelní akci, výsledku práce dílny. A intenzita tohoto zážitku vyvážila rozpaky z festivalu. Účastníci dílny vytvořili půlden rozmanitých divadelních aktivit, z nichž některé mají burčující poselství. Šlo o akci, která více jak tisícovku Brňanů přiměla přerušit páteční shon a často i několik hodin sledovat přelévající se atrakce, představení, události. Některé akce reflektovaly naši realitu silněji než četná představení soutěžní.



2. V. Strasser s K. Jiránkovou

1. Topette a Bolle



Zadání k práci dílny byla dvě:

1. Navrhnout co nejrozmantější divadelní akce, které by „fungovaly“ na ulici, vycházely ze specifiky určeného prostoru, svým charakterem zaujaly co nejširší spektrum kolemjdoucích.
2. Pokusit se zpracovat pro plenérovou akci určité téma, vytvořit apel. V letošním roce byl podnětem článek „Město na okraji zájmu“ od Tomáše Vencálka ze Svobodného slova.

O týden později se v Praze konal **Vikend pouličního divadla** v PKOJF. Dramaturgie PKOJF vytváří značný prostor pro plenérové divadelní aktivity (Václavská pouť, součást Matějské pouti, Vánoční boutique), stimuluje tím divadelníky a hlavně usazuje tuto formu do diváckého povědomí. Vikend byl otevřenou možností pro všechny, kteří si chtěli najít vhodné místo ke hraní a přispívat svá představení plenéru.

Květen byl tedy na pouliční divadelní aktivity bohatý. Pokusíme se o postižení tendencí, prvních zkušeností i nevyužitých možností divadla na ulici v Čechách.

Formy a žánry

Z naší divadelní tradice můžeme navázat na lidové komediantství, jarmareční frašky a loutkové divadlo. Představení hraná v PKOJF z těchto zdrojů valnou většinou vycházela. Je to ostatně oblast divadelní kreativity, která ožívá v situacích, kdy uzavřenější formy divadla již neoslovují všechny vrstvy publika. Radost ze hry, radost z divadla, z komediantství je nejsilnějším a často jediným pramenem divadelní katarze. — Pantomimická čísla a klauniády jsou dalším žánrem, který vychází z divadelních budov pod širé nebe.

Námětová nepůvodnost příliš nevdá, podstatná je kontaktnost projevu v kon-

ulici...

krtním prostoru a osobitost interpretů. Diváci, kteří jsou zvyklí nesoustředěně přepínat televizní programy a kteří nadto mohou vybíravě procházet od akce k akci, je třeba zastavit a přimět ke spoluhrě.

Svédsko-francouzský klaunský pár **Topete a Bolle** používá ve své aktove řadu osvědčených čísel. Ale jejich osobní kouzlo a schopnost „hrát s publikem“ utvořily z jejich představení radostná setkání. **V. Strasser** dělá bubliny (malé, velké, dvojité...), věnuje se zdánlivě jen jim. Ale pozornost, s jakou to dělá, s jakou přejí každé bublině život a jak přijímá nezmary – to méně atrakci v spoluhrě, vytváří humor čísla.

„**Na starém tržišti**“ je společný projekt řemeslníků, kteří své zboží přímo na místě vyrábějí, muzikantů, kteří objevují kouzlo předměstského folklóru, a divadelníků. Diváci si mohou zkusit vykroužit hrnek, zapívat či nechat své dítě zahrát jednoho z osmi Jeničků či Mařenek na místě improvizované pohádky.

Rada hráčů umí získat publikum pod širým nebem, vycházejí z jeho momentálního složení. Někteří využívají Parku k tomu, aby získali improvizací a komunikační dovednosti.

Přesto Víkend pouličního divadla ukázal, jak malou část výrazových prostředků divadelníci používají. Specificky plenérové divadelní formy musíme ještě objevit.

Myšlenka, téma, apel na ulici

Nemyslím si, že je nutno začínat u závažných témat a burčujících sdělení. I nezávazná klauniáda na nečekaném místě náš pouliční život výrazně promění, forma je v tomto případě sdělením. Pokud chceme diváky oslovit, provokovat sdělením, musí nám být jasné, chceme-li šokovat obsahem akce nebo akcí samotnou. Přimlouvám se za divadelní aktivity, jejichž forma je pro většinu kolemjdoucích přijatelná, pro akce, které příjemně překvapí již svou existencí a pak třeba vzruší a vyvolají diskusi. Je tedy třeba nejprve naladit diváky přátelsky. Účastníci brněnské dílny se v obou ročnících pokusili zobrazit militantní mechanismy, které brání fantazii, spontánnosti a hře. V minulém roce za spolupráce hostujícího **Teatru Jan** z Poznaně vznikla tato akce: Na Zelném trhu se objevily téměř dvě desítky postav se škraboškami z novin na tvářích. Před sebou nesly roztažené noviny, mechanicky se pohybovaly po náměstí a s různou mírou stylizace četly titulky. Na náměstí začal „básník“ vylepovat verše o šedi našeho života a šedi v našich srdcích. Poloautomati je strhávali a řadili se do zástupu proti básníkovi. Jejich výkřiky se slily téměř do zvuku tanku. Kordon pohltil i dívku, která nesla básníkovi květinu. Básník však nabídl přicho-

zím čaj z porcelánu, pustil Mozarta. Útočníci odložili masky. Ale jen do dalšího příkazu, pak zničili servis a zapálili plakát s veršem.

Pro některé kolemjdoucí byl objev lidí v maskách příliš velkým nárazem, ti méně schopní číst divadelní metaforu a přijmout něco neobvyklého vnímali jen konkrétní jednání a pohoršovali se nad ním. Starší paní nemohla pochopit, „proč ti mladí šlapou po květinách, co to dělají, vždyť je to strašné!“.

Vzhledem k tomu, že u nás nejsme na pouliční divadlo zvyklí, je třeba nejdříve situaci reflektujícího diváctví navodit. (Nejde-li nám ovšem vědomě o „neviditelné divadlo“.) Letošní akce na stejné téma vyvolala jednoznačnější reakci: Skupina mladíků začíná zpívat, vyzývají dívky k tanci, rozdávají pampelišky. Přicházejí dva muži ve slušivě sterilních oblecích, berou hudebníkům kytaru a rozšlapávají ji. Fotografovi, který zákrok snímal, vytahují z přístroje film a odvádějí ho. Recenzent místního tisku se snaží orientovat: „To je připravený? Kdo to režíroval? Kdo to režíroval?!“ A kolemjdoucí, kteří byli příjemně naladěni předchozím divadlem, začínají diskutovat o formě a oprávněnosti podobných zákroků. Začínají si uvědomovat, co by mělo být v životě normální a co ne.

3. *Teatr snów: Hry - Masky*



V Brně i Na starém tržišti dobře fungovaly akce, které vypadaly jako nepřipravený, nečekaný zásah do přiznaně divadelní aktivity.

Teatr snów z Poznaňe hostoval již druhý rok na festivalu Akademické Brno a letos hrál i v Praze na Uhelném trhu a v PKOJF. Uvedl zde představení *Pokoušení*, *Hry-Masky* a *Na cestě do ráje*. Všechna představení byla nezaměnitelným zážitkem zasahujícím především emocionální rovinu vnímání. Volbou témat jsou to představení, která „patří na ulici“. Mají silný etický náboj a jejich morálka je morálkou, která se týká každého.

Pokoušení je prosté, ale neobyčejně působivé podobenství tragického rozvratu rodiny. *Hry-Masky* (v polštině hříčka: grimasy i grimasky) je hříčka dvou vedoucích (a

jediných dvou profesionálů souboru) o hledání smyslu života a smyslu partnerského vztahu. Oba hledají s prázdnou klecí ptáka, nechtnou jej. A tak v různých životních epizodách si každý ze svého kufru vždy vybere masku. Když již v maskách starců usednou společně konečně na kufr, přiletí za nimi malý anděl, konečně mají koho chytit do klece, to je to, co hledají. Ale ne. Pouštějí ho a s poslední maskou oba odcházejí.

Poetiku tohoto souboru by bylo možno označit jako expresivní lyriku. *Teatr snów* pro ni přesně volí a precizně zvládá výrazové prostředky. Dosahuje tak citlivé pozornosti a odevzy i u zcela náhodného, divadelní kulturou nezasaženého (nebo nezkaženého) diváka. Maximální čitelnost a výrazovost každého znaku (ale ne plytkost

o prvoplánovanost) byla pro nás příkladná, stejně jako velká pohybová kultura, vycházející „zevnitř“, z hlubokého vědomí o smyslu poselství tohoto souboru.

Radu skutečností na ulici v poslední době vnímáme jako divadlo, někdy zarážející a smutné.

Bylo by dobré, abychom i divadlo na ulici přijali jako skutečnost. Je k tomu třeba trochu tolerance a trochu humoru. Chceme-li nahradit život normalizovaný životem normálním, je k tomu ozvláštňení života na ulici, narušení jeho stereotypu jednou z cest.

JOSEF MORÁVEK

FOTO ZUZANA KOPŘIVOVÁ (1, 2)
MIROSLAV HUCEK (3)

DIVADLO NA DLAŽBĚ

Brno, 12. května, Malinovského náměstí, 13.00–16.30: vyvrcholení Akademického Brna 1989 v podobě pouličního divadla. Probíhalo ve dvou částech – nejprve vystoupily soutěžní a hostující soubory hovořící česky, závěr patřil polským hostům.

První blok zahájily „přestavbovým“ dialogem – loutky. Příznačnost interpretů umocňuje jejich typ: copak to nejde, aby Kašpárek horlil o novém myšlení? Inu, dnes a denně to slyšíme od mnoha jiných, proč by to jednou nešlo na divadle?

Turecký vyvolávač začíná nabízet atraktivní zboží, několik typů žen pro nejrůznější

Teatr snów: Na cestě do ráje



ší příležitosti: ženu – hospodářskou pracovníci (vzorná strážkyně rodinného krbu, která pěstuje vlastní, škodlivin prostou zeleninu!), nymfomanku pro náročné (365 způsobů, pro každý den v roce jeden), ženu – intelektuálku, nechýbělo ani něžné stvoření do společnosti. . . Diváci se aktivně zúčastnili dražby, dospívali až k trojčiferným částkám.

Akce „sádra“: Přichází Muž, ruku v ruce se Ženou, evokace Ráje nejen sporým oděvem, ale i přineseným stromovím. Uléhají, zručný řemeslník otevírá první pytel, mísí s vodou a těla začínají mizet pod silnou vrstvou. Ale co to? Muž se mění v Ženu, Žena v Muže, nad nimi nápis, nabádající ničemu nevěřit. . .

Hlouček zraněných, obvazy, všude prosakuje krev. S neartikulovaným řevem se tahají o kusy nemocničního lůžka, pohybují se tak rychle, že vystrašení chodci tak tak stačí prchat z jejich dosahu. Kolem obcházejí černě odění, mlčenliví služebníci jediné jistoty v životě lidském. Přichází muž s píšťalkou, skupinka začíná do rytmu jeho pískotu hopsat okolo složeného lůžka tanec beznaděje. Analogie s oblíbenou hrou – jakmile pískot utichne, všichni se snaží vecpat na lůžko. Všem se to podaří – až na jednoho. Ten po doteku „černého“ zařve na rozloučenou a uléhá k večnému spánku. Nový pískot, tanec, jeden se nevejde. . . Po chvíli si poslední pacient hová na těžce vybojované posteli (mezitím se diváci seznamují s textem plakátu, který Brňany upozorňuje, že jejich město je v porovnání počtu obyvatel a nemocničních lůžek za rozvojovými zeměmi). Ale přichází nenápadný pán, do kapsy opíšťalkovaného putuje stokoruna, poslední pacient vyhozen umírá, pán uléhá na lůžko, které odnášejí procitnuvší umrlci.

Živé terče. Několik polosvětlečných mužů, cíle porůznu namalované na jejich tělech, zbraněmi jsou injekční stříkačky, střílejí diváci. Tragický akcent této frašky jak

si zapadl, především díky rozjásaným dětem.

Z tohoto výčtu poněkud vybočuje „sati-ra“ z carského Ruska, „klasická“ fraška s příběhem a dějem, adaptovaná na podmínky ulice.

Projekt pouličního divadla se vyznačoval rozbitím tradičního divadelního tvaru, formálně šlo spíše o jakési pouťové atrakce. Předpoklad aktivní účasti diváků se podařilo velmi dobře naplnit, k pokusům o narušení akcí docházelo sporadicky, častěji byl zájem, mnozí chodci svou přeměnu v diváky „snegli“ i hodinu, dvě, což je



v dnešní uspěchané době myslím zjištění cenné a příjemné. Jedno z ideových východisků projektu – článek Svobodného slova „Město na okraji zájmu“, věnovaný Brnu – rozvinula nejlépe akce s nemocničním lůžkem (v podání **Firmy Grátys, syn & spol.**), tvarem víc modelové minidrama než atrakce. Z počátečního chaosu, řevu a zběsilého pobíhání, kdy nikdo z diváků netušil, oč jde, se vyvinulo poselství, šokující stejně svým obsahem jako způsobem sdělení. I další „atrakce“ přinesly upozornění na negativa, která nás obklopují, ovšem více méně formou glos.

Gdaňský **Teatr snów**, který se pouličním divadlem zabývá soustavně, jsme mohli v Brně vidět již v loňském roce. I letos jeho představení Na cestě do ráje znamenalo Zážitek.

Spojení hudby a obrazu, bez jediného slova, poměrně složité poselství sděleno přesto srozumitelným způsobem. Anděl na chůdách, pochodeň, která se mění v ohnivý meč, obrovské masky – všechny tyto výtvary efektivní prvky přísně podřízeny záměru. Příběh o životě v obecném slova smyslu, ovšem v podmínkách konkrétních.



„Brno je v průměrném počtu nemocničních lůžek až za rozvojovými zeměmi.“ (Akce členů vysokoškolských amatérských divadel)

Konfrontace milostného poblouznění a navi-
vity nezkušeného mládí s šedou skutečnos-
tí, s mechanismem, který člověka přetvoří
v poslušnou existenci, unavenou, zlostej-
nělou, neživou. Je možné se vymanit?
Vzbouřit? Zařadit se po svém, vydělit se ze
stereotypu, zůstat čistý i v době „zralosti“?
Nepříliš optimistická odpověď polského
souboru na tyto otázky není koncem utope-
ným v bezvýchodnosti, ale varováním, sna-
hou o aktivizaci člověka, který si snad ani
nemůže po zhlédnutí tohoto představení
připadat jen jako divák.

Myslím, že jak forma „uzavřeného“ di-
vadla (**Teatr snów**, Grátys, zmíněná „satira
z Ruska“), tak způsob pouťových atrakcí jsou
v pouličním divadle cestou dopředu. Ko-
nečně – v konečném důsledku je důležité
sdělení. A to na letošním pouličním divadle
Akademického Brna v žádném případě ne-
chybělo. Lze jen doufat, že další ročníky
národní přehlídky vysokoškolských souborů
se bez tohoto smysluplného počínu neobej-
dou.

MAREK PIVOVAR

FOTO PAVEL CETL

AKADEMICKÉ BRNO vejpůl-II

Čtyřlístek inspiračních představení splnil na letošním ročníku
národní přehlídky vysokoškolských divadelních souborů bez výhrad
svůj účel. Nic na tom nezměnila ani skutečnost, že pro onemoc-
nění v souboru jsme neviděli **MATKU J. A. Pitinského** v podání
brněnského **Ochotnického kroužku**.

Teatr snów z Gdańska přivezl nejen pouliční inscenaci, ale také
adaptaci románu **Bruno Schulze** Sanatorium pod přesýpacími ho-
dinami. **SANATORIUM** je po formální stránce hra identická
s množstvím jiných kusů polských amatérských souborů – vše
je zahaleno do šera, výborná je práce s kontrastem, nechybí absur-
dita v komicke i vážné poloze. Především zaujala hra s časem:
mrtví ožívají, aby znovu umírali, živí umírají, aby znovu ožili;
čas neexistuje v jednotném, pomalu a neúprosně plynoucím toku,
přeskakuje sám sebe, svou existenci potvrzuje tím, že se ji snaží
popřít...

Pražský **Brak** přizval diváky ke zkoušce **Ajtmatovova POPRA-
VIŠTĚ**. Režisér **Josef Morávek** (člen poroty AB) nechal nahlédnout
do svých postupů a současně se rád nechal inspirovat návrhy ně-
kolika desítek režisérů, v něž se diváci bez zábran změnili. Myslím,
že jestliže většina zúčastněných po skončení akce prohlásila: „Já
bych to dělal(a) jinak,“ splnilo setkání svůj účel.

Do podzemí Mahenovy činohry, do **Divadélka na hradbách**,
jsme se přesunuli zhlédnout **NEAPOLSKOU CHOROBU** Karla **Steig-
erwald**a, jednoho z mála českých dramatiků (současných a hra-
ných), u nichž toto označení nezni pejorativně. Po textové strán-
ce jde o (zatím?) nedostizný vzor pro všechny „politické“ scénáře
na AB. Model degenerující společnosti, jejíž specifické zákonitosti
varují před obdobnými zákonitostmi společnosti naší. Právě to,
co amatérským scénaristům činilo největší obtíže, Steigerwald
zvládá brilantně. Po stránce inscenační nepřineslo nic nového, šlo
o solidně odvedenou práci týmu z tradičního divadla v podmí-
nkách studiové scény.

Divadlo u stolu (název věrně odráží i způsob prezentace) uved-
lo literární a filozofické práce **Josefa Šafaříka**. Pro většinu přítom-

ných byl **PRŮKAZ TOTOŽNOSTI** vůbec prvním setkáním s výraz-
nou osobností naší filozofie. Šafaříkovu pohledu na postavení
člověka ve společnosti vévodí existenciální skepse – zřejmě i pro-
to se dnes doba, která uplynula od poslední knižní podoby jeho
názorů, počítá na desítky let. Dvacetiminutové nadšení diváků na
závěr bylo zřejmě autoru (na pořadu přítomnému) jen malou ná-
plastí, ale snad je fakt, že se inscenátorům vůbec podařilo ten-
to večer realizovat, příslibem do budoucna.

V první části hodnocení AB jsem slíbil zveřejnit ohlas na ote-
vřený dopis redakce Zpravodaje. Množství příspěvků, které zatím
ředitelce Městského kulturního střediska v Brně přišlo, není velké,
ale jejich obsah tuto skutečnost zcela eliminuje. Pisatelé kritizují
stávající organizaci přehlídky, někteří vyslovují nedůvěru SSM ja-
ko garantu celé akce. Nejhodnotnější je myslím příspěvek před-
sedy poroty PhDr. Václava Cejčka (dramaturga Mahenovy či-
nohy), který kromě nekompromisní kritiky nabízí i několik mož-
ností východiska. Bezesporu by se měl stát odrazovým můstkem
pro řešení celého problému.

Akademické Brno rozhodně je smysluplnou akcí. Ovšem fakt,
že akce doprovodné (pouliční divadlo, inspirativní představení)
vysoce převyšují úroveň soutěžních představení, jasně napovídá,
že skutečně mnohé není v pořádku. Jako nejzávažnější nedosta-
tek se jeví nahlížení na pojem „vysokoškolský soubor“. Jsem pře-
svědčen o tom, že jakmile bude tento statut přiznán souborům,
které tvoří nadpoloviční většina vysokoškoláků (jak by bylo lo-
gické) a nejen těm, jejichž zřizovatelem je navíc organizace SSM
při VŠ (jak je tomu dosud), úroveň soutěžních představení záko-
nitě stoupne. To ale současně předpokládá, že v místních a kraj-
ských porotách budou rozhodovat lidé, kteří ideová kritéria ve
své stupnici hodnot zařadí až za umělecká. Fakt, že soubor
Grátys, vítěz přehlídky, jehož eticky i divadelně přínosné před-
stavení vzbudilo značný ohlas, vlastně hrál ilegálně, není jeho
ostudou, ale především ostudou těch, kdo jej do této pozice
vmanipulovali.

MAREK PIVOVAR

Příležitostná pásma a jejich vyžadování (tzv. společenská objednávka) bývají většinou zdrojem nesnází v práci dětských recitačních a divadelních souborů. Vedoucí si často stěžují na to, že je odvádějí od výchovné práce v souboru a nutí je zadávat dětem úkoly, které jsou nad jejich interpretační možnosti. Pravda, někdy bývá taková objednávka formulována striktně a dost povrchně, vyžaduje se, aby v pásmu byla oslavovaná událost co nejčastěji zmiňována, ba i popisována a hodnocena. Slyšela jsem dokonce o případu, kdy schvalující činitel přiměl vedoucí, aby k Halasově básničce dopsala strofu obsahující to, co podle něho chybělo. Často však vedoucí automaticky takový přístup očekává a sám tak automaticky postupuje. Není to však nezbytné a často už bylo řečeno, že i v těchto případech lze dodržet metodické zásady, že i v těchto případech lze práci koncipovat tak, aby se stala součástí procesu výchovy v souboru a byla veřejně využitelná nejen bezprostředně v souvislosti s onou událostí, kvůli níž byla zadána.

Pásmo souboru **PIRKO**, kterému věnujeme tuto dvoustranu, bylo připraveno k vernisáži výtvarné výstavy, a přesto se dostalo až na národní přehlídku dětského přednesu do Mělníka, kde patřilo v roce 1988 k špičkám v kategorii souborů. Přitom byla Jindra Delongová při výběru nadmíru svázána, neboť musela vybírat ze dvou knížek, které ilustroval vystavující výtvarník, ak. malíř Josef Kremláček. Jsou to dvě knížky výběru lidové poezie a pohádek národů Sovětského svazu — **Zlaté jablko** vydala Panorama v roce 1986, **Kováře a pána** Lidové nakladatelství o rok později. Pro první z nich z ruského a ostatního sovětského folklóru vybírala a překládala Hana Vrbová, pro druhou Petr Kovařík. Pokud jde o pohádky, jsme lidovou slovesností Sovětského svazu zásobeni dobře — v knížkách překladů sbírek předních sběratelů a zpracovatelů (např. Afanasjev, Alexej Tolstoj, Karnauchová), ale i v přepravě našich autorů, jak výběry slovesnosti různých národů, tak publikacemi soustředěnými na folklór některých národů nebo etnických oblastí. S lidovou poezií národů Sovětského svazu se však seznamujeme méně často a většinou známe jen pár epických veršů z opakovaně vydávaných **Veselých pohádek a říkadel** M. Bulatova. Obě zmíněné knížky, ale hlavně **Zlaté jablko**, představu o sov. lidové poezii podstatně rozšiřují. Jsou tu celé oddíly veršů lyrických, ale mnohé jsou také věnovány veršům humorným a nonsensovým, o jejichž existenci běžný čtenář zpravidla ví jen z Čukovského knihy **Od dvou do pěti** a jejich kapitol věnovaných funkci nonsensu v životě předškolního dítěte i jeho vlivu na rozvoj myšlení.

Obě knížky patří do kategorie, jimž se v recenzích poeticky říká „sličné“. Jenomže v tom množství dětských knih, které se do ní u nás dají zařadit, by možná unikly pozornosti. Nepatří už do kategorie „trháků“, na něž se stojí fronty v knihkupectvích. Dodnes je obě můžete klidně leckde dostat — a každému vedoucímu dětského souboru se vyplatí mít je doma. I vaše děti nebo vnoučata je s potěšením uvítají. V poslední době stoupá zájem čtenářů o některé sovětské autory a jejich „trezorové“ knihy, ale dětská literatura nedokáže být takto atraktivní. Přesto v sovětské dětské literatuře najdeme nečekané bohatství nejen pro četbu dětí, ale také pro dramatickou výchovu ve všech jejích podobách a formách. Najdeme v ní například humor, který jsme si zvykli jednoznačně spojovat s kulturou anglickou či anglosaskou — ale zdaleka nejen ten.

Tohle pochopila Jindra Delongová, když dostala onen na první pohled nesnadný úkol a dokázala v obou knížkách spolu s dětmi najít texty pro „dívčí“ pásmo, které vedle lyrických poloh, jimž věnovala úvodní a závěrečnou pasáž, obsahuje i onu humornou a nonsensovou polohu, která tvoří střed pásma. Je škoda, že rozsah časopisu nedovoluje otisknout celý text. Pásmo netvoří jednotlivé básničky, ale jejich kontext, kompozice. Tři, čtyři stránky ji nedovolí obsáhnout vcelku, vybíráme však tak, aby v ukázce byly obsaženy obě polohy. Shodou okolností v této části převažují verše ze **Zlatého jablka**, pouze první z otištěných básniček (Až já mladá, mladounká...) je z **Kováře a pána**; ostatně v této knížce je poezie méně a sestavitelka tedy odtud čerpala jen asi ve třech či čtyřech případech.

EVA MACHKOVÁ
FOTO STANISLAV ŠMÍD

ZLATÉ

V závěru předchozí básně dívky vstaly, sednou si na nízké dřevěné lavičky sestavené do půlkruhu. D4 obchází půlkruh za lavičkami.

D4 Až já mladá, mladounká
půjdu v hájek zelený,
půjdu v hájek zelený,
uříznu tam, mladounká,
desku javorovou,
desku javorovou.
Udělám z ní, mladounká,
housličky zvonivé,
housličky zvonivé.

Sbor A kdo na ně bude hrát
a kdo tancovat,
a kdo tancovat?

D4 Nikolaj, ten bude hrát
a Tatána tancovat,
a Tatána tancovat.

D4 přejde tanečním krokem na své původní místo. D2, 5, 9 se chytanou za ruce a obcházejí vnitřní půlkruh.

Sbor Kdo se to prochází
před hradbami?

D 2, 5, 9 se zastaví bokem k divákovi.

D5 Královna se dvěma
princeznami.

D9 První je veselá,

D2 druhá tichá,

D 2, 9 obě dvě čekají
na ženicha.

Sbor Královna zdaleka
volá chlapce:

D5 Jen pojďte, mládenci,
do paláce!

Jen pojďte, mládenci,
co vám brání?
Mám pěkná děvčata
na vdávání.

D9 Ta první, veselá,
ráda tančí,

D2 druhá pár dobrých slov
zas má radši.

D5 Té první řekněte
o písničku,
tu druhou poproste
o hubičku.



JABLKO

D 5, 9, 2 se usadí na lavičky, D8, která seděla uprostřed, vstane a jde dopředu. D1 a 6 vezmou její lavičku a jdou za ní do popředí a na lavičku ji znovu posadí. Každá se postaví na jednu stranu vedle D8.

- D1 Dlouhé, dlouhé, dlouhé má Káta korále,
dlouhé, dlouhé, dlouhé korále má.
D6 Proto jsou tak dlouhé, že v noci nespala,
že je na tenoučkou šňůrku navlékala.
D1 Hladké, hladké, hladké má Káta copánky,
hladké, hladké, hladké copánky má.
D6 Proto jsou tak hladké, že v noci nespala,
že si je hřebínkem pěkně učešala.
D1 Bílou, bílou, bílou má Káta košílku,
bílou, bílou, bílou košílku má.
D8 Proto je tak bílá, že v noci nespala,
že si ji v čistoučkou vodě přepírala,
přepírala ji a žehlila,
aby se všem chlapcům líbila.

D9 vběhne do středu a odstrčí D8, která si sedne na lavičku (D1 a 6 lavičku zatím vrátily do půlkruhu). D9 se roztančí.

- D9 Deset, dvacet, padesát,
já neumím číst a psát,
já neumím číst a psát,
zato umím tancovat.
Když jsem včera tancovala,
nožku jsem si pochroumala,

Upadne a zůstane sedět.

táta běžel do dvora
pro doktora Fjodora.

Sbor Doktor přijel na vepříku,
v ruce držel harmoniku,

- D9 narovnal mi nožku,
pofoukal ji trošku,
pak se na mě koukl,
rozzlobeně houkl!

Sbor Slez dolů z postele
a dál tancuj vesele!

Dívky vstanou z laviček, D9 obchází půlkruh a tleská ostatním dívkám do dlaní. Všechny se roztančí.

- Sbor Deset, dvacet, padesát,
já neumím číst a psát,
já neumím číst a psát,
zato umím tancovat.

Dívky utvoří hlouček v pozadí. Jen D7 jde dopředu. Dívky na ni zadupou.

Sbor Dup, dup, dup,

D7 ztratila saň zub.

Byl to zub ze zláta,

Sbor našla ho děvčata,

D7 byl to zub ohromný,

Sbor teď s ním hryžou melouny.

Dívky notují stupnici C dur nahoru a dolů na slabiku „la“, na konci vždy „mňam“. D7 rozpočítává.

- D7 Jedna, dvě, tři, čtyři, pět,
DX (na kterou padne slovo „pět“)
snědl dědek bábě med.
D7 Až se bába doví,
že se schoval v křoví,
za vousy ho vytáhne,
měchačkou ho přetáhne.

Honička, při které D7 chytne kteroukoliv dívku. Chycená dívka = DY.

DY Jeje, jeje,

Sbor jejeje,

D7 chytla bába zloděje.

Řekla, že ho potrestá,

strčila ho do těsta,

DY Zloděj těsto vylízal,
na ramena nohy vzal.

Byli jsme požádáni, abychom na vernisáž výstavy ak. malíře J. Kremláčka připravili s Pirkem asi patnáctiminutové pásmo. Byla to tedy společenská objednávka, a to s dosti krátkou lhůtou na přípravu — a to nebývá lehký úkol. Je to práce navíc a většinou jde jen o jednorázovou akci. Tentokrát se však ukázalo, že šlo o velmi šťastnou náhodu. Dětem se obě knihy zalíbily hned při prvním čtení. Hlavně dívky zaujaly básně o carevnách, raněné labuti, o namlouvání. A tak když se ukázalo, že nemůže v malém prostoru výstavní síně vystoupit všech dvacet členů oddílu, prosadily dívky svou „holčičí“ koncepci. Ano — budou mít dlouhé šaty a budou také trochu zpívat a trochu tančit. Té holčičí koncepci byl pak podřízen výběr verzů, na němž se podílely všechny dívky. Po prvním okouzlení vážnými a poetickými básněmi objevily se také verše rozverně, škádlivě, které vyvízely k pohybové hře. Důležité bylo, jak vyřešit prostor pro vystoupení. Na výstavách bývá mezi exponáty jen málo místa a to ještě obvykle zaplní diváci. Postavili jsme tedy do půlkruhu sedm obvyklých dřevěných laviček, různé dlouhých. Tím jsme ohraničili potřebný prostor. Dívky seděly někdy na lavičkách, někdy na zemi, jindy na lavičce stály (spíše při slovních akcích) nebo lavičky obíhaly, přeskakovaly. Když jsme později s pásmem vystupovali při nejrůznějších příležitostech (zahájení výstavy Děti, mír a umění, v domovech důchodců, na schůzích SČSP, často bez možnosti předem na místě zkoušet), pomohlo nám toto vymezení půlkruhu odstranit problémy s orientací v prostoru.

Při obsazování sál hrál roli typ jednotlivých dívek. Bylo tu dost příležitostí pro ty temperamentnější i pro tišší — poetičtější. Měly oblečeny dlouhé, jednoduché sarafánky světlých barev, které doplňovala úprava hlavy. Dívky s delšími vlasy měly jeden nebo dva copy, ty s krátkými měly šátky uvázané na „bábušky“. Byly všechny bosy.

Původně pásmo doprovázela flétna, ale když flétnista nemohl být na další vystoupení uvolněn, začaly si melodii písně V sadu u potůčku kvete kalina . . . jen notovat a u toho zstalo. Píseň použijí třikrát — když přicházejí na scénu jako potůček, při svatebním průvodu křepelčiky a když v závěru odlétají jako kačičky.

Uvedený scénář nebyl takto připraven a promyšlen předem, ale vznikl společně s nápady vedoucích i dívek v průběhu přípravy vystoupení. Je vlastně záznamem toho, co bylo uvedeno na národní přehlídce v Mělníku. V současné době už je dívek jen osm, dvě vyrostly z kostýmů a jejich sála si rozdělily zbylé. Stejně by bylo možné text rozdělit i mezi větší počet dívek.

Se Zlatým jablkem vystupujeme příležitostně dosud a dívky se vždy znovu na každé vystoupení těší. Okouzlení z krásné lidové poezie, ve které našly dosti místa pro chvíli zasnění, něhy, vážného zamyšlení, ale i rozverného škádlení, je dodnes nepustilo.

JINDRA DELONGOVÁ

HESLA Z BUDOUCÍ – DOSUD NEPŘIPRAVOVANÉ – ENCYKLOPEDIE DRAMATICKÉ VYCHOVY PRO NEPAMĚTNÍKY

P I R K O, dětský divadelní soubor, zřizovatelem je Dům pionýrů a mládeže města Brna. Založen v r. 1949 při otevření prvního DPM v ČR jakožto kroužek po vzoru Dismanova sboru pro potřeby Čs. rozhlasu. Odtud název: Pionýrský Rozhlasový KOLEKTIV. Prvním vedoucím souboru byl režisér brněnského rozhlasu Miroslav Nejezchleb, v letech 1959–1982 vedla soubor Jindra Delongová, od r. 1982 soubor vede její dcera dr. Silva Macková, která byla jeho členkou od r. 1958. V současné době má soubor něco přes 90 členů od prvňáčků po maturanty, a to v pěti oddílech podle věku. Soubor má 9 dospělých vedoucích, vesměs bývalých členů souboru, většinou dobrovolných pracovníků. Čtyři pomocní vedoucí jsou zároveň členy nejstaršího oddílu.

J I N D R A D E L O N G O V Á, pochází z Hranic na Moravě, vystudovala střední grafickou školu. Amatérsky se věnovala tanci — byla členkou taneční skupiny Elmerity Diviškové, Vycpálkova souboru a folklórního souboru v Gottwaldově. V r. 1959 přišla do PIRKA jako pohybová instruktorka, za pár měsíců se stala hlavní vedoucí. Dramatizace a jevištní adaptace: Mikulka: Aby se děti divily — lidové hry Komedie o Františku a Honzičkovi, O svatém Jiří mučedlníku — Komenský: Škola hrou — Trnka: Zahradá — Lada: Tři princezny na vdávání — Krüss: Můj pradědeček a já — Mrázková: Jak šumí les — Sirovátka + Šrámková: Brněnské pověsti; četná pásma a montáže včetně zdravotní konference apod. Lektorská činnost — permanentní, na všech úrovních a ve všech typech školení a seminářů. Speciální zaměření a dovednosti: práce s výtvarným prvkem (zejména s textilem), improvizace a cvičení podle reprodukci, s hudbou, literaturou. Jistota jejich inscenací: vysoký standard zvolené předlohy, nápaditá, působivá, estetická a přitom vcelku jednoduchá scénografie.

Páté pokračování našeho cyklu má poněkud jinou formu. Luboš Pistorius proslovil v Říši loutek dne 14. 2. 1989 výjimečně obsažnou přednášku, věnovanou otázkám (a okolnostem) režijní práce. Z této přednášky uveřejňujeme závěrečnou — relativně samostatnou — část věnovanou herectví. Předchází jí záznam úvodního slova dr. Zdeňka Hedbávneho.

LUBOŠ PISTORIUS

Začíná druhá polovina cyklu rozprav o režii. Až dosud mluvili o své práci režiséři, kteří jsou i významnými herci. (Otomar Krejča, Jan Kačer, Arnošt Goldflam, Miroslav Macháček — pozn. red.) Myslím, že tato skutečnost do značné míry určovala i charakter prvních čtyř večerů.

Luboš Pistorius patří k jinému typu režiséra, který v českém divadle reprezentují jména třeba Jaroslava Kvapila, Karla Hugo Hilara či Jiřího Frejky. Profese režiséra vyrůstá v těchto případech z divadelní či literárněteoretických základů a v praxi se většinou spojuje s profesí dramaturga.

Luboš Pistorius se narodil 11. prosince 1924 v Praze a po maturitě na gymnáziu v roce 1943 začal studovat na dramatickém oddělení Státní konzervatoře v Praze. I on zde absolvoval hereckou výchovu, a to dokonce ve třídě Ladislava Peška, ale o svých hereckých pokusech dnes vypráví jen v úzkém okruhu svých přátel a známých. Mohu dovést, že to jsou historky humorné. V roce 1946 absolvoval konzervatoř jako režisér a režii pak studoval i v letech 1946 až 1948 na nově založené divadelní fakultě AMU u Jiřího Frejky. V letech 1945 až 1947 rovněž studoval na filozofické fakultě Univerzity Karlovy.

Patří ke generační skupině divadelníků, kteří na sebe po válce upozornili svou prací v DISKU. S touto skupinou nastoupil do svého prvního angažmá, jímž byl EXDISK v Alhambře v letech 1946 až 1948. S ní přechází v téměř roce do Státního divadla v Ostravě. Zde působil v letech 1948 až 1951 jako režisér a dramaturg.

Po Ostravě následuje Pistoriovo devítileté angažmá v Divadle Josefa Kajetána Tyla v Plzni. Pracoval zde jako režisér a v devětadvaceti letech, v roce 1953, se stal šéfem plzeňské činohry. V tomto období se už také plně projevil všechny charakteristické rysy Pistoriovy osobnosti: jeho vzdělanost, schopnost perfektně analyzovat text, k němuž má většinou pietní vztah, jeho pracovitost a důslednost, lidská chápavost či lidské pochopení, ale i turdošijnost a neústupnost v zásadních otázkách divadelní tvorby a života. Po odchodu Zdeňka Hofbauera vtiskl Luboš Pistorius plzeňské činohře osobitou a jedinečnou tvář.

V roce 1960 byl jmenován ředitelem Divadla československé armády v Praze



na Vinohradech. Jeho jmenováním končí vojenská éra divadla, které se od té doby stává definitivně civilním.

V letech 1960 až 1965, kdy byl Luboš Pistorius ředitelem vinohradského divadla, je významná nejen jeho režisérská, ale i dramaturgická aktivita. Má spolu s dramaturgy dr. Josefem Balvínem a Jaroslavem Bílým významný podíl na tom, že v tomto pětiletém období mohli diváci v tomto divadle vidět celkem šestnáct původních českých a slovenských her či autorských jevištních adaptací. Byl to on, kdo uváděl na scénu, a leckdy poprvé, třeba Ludvíka Aškenazyho, Pavla Kohouta, Milana Jariše, Jana Drdu, Bohumila Březovského, Milana Stehlíka, Petera Karvaše, Jaroslava Dietla, Ivana Klímu či Jiřího Šotolu, a učil tyto básníky a prozaiky divadelnímu řemeslu.

V roce 1965 předal Luboš Pistorius funkci ředitele dr. Františku Pavlíčkovi a v divadle, které bylo v roce 1966 přejmenováno na Divadlo na Vinohradech, působil až do roku 1971 jako režisér. V tomto roce musel vinohradské divadlo opustit a stal se režisérem Realistického divadla Zdeňka Nejedlého.

Mluvíme-li o práci Luboše Pistoria, nemůžeme pominout jeho významnou pedagogickou činnost. V letech 1962 až 1971 učil režii na divadelní fakultě AMU a v letech 1974 až 1980 na Státní konzervatoři v Praze.

Roku 1967 byl vyznamenán Řádem práce.

I nejstručnější charakteristika Pistoriovy tvorby by byla nepřesná bez zmínek o jeho práci překladatelské, upravitelské a divadelněteoretické a o jeho pohostinských režiiích v různých mimopražských divadlech.

Setkal jsem se v práci s Lubošem Pistoriem při jeho pohostinských režiiích v Západočeském divadle v Chebu. Insceenoval zde lidovou hru Komedie o dvou kupcích a židovi Šilokoj a Anouilhova Skřivánka. Nechci hodnotit výsledky této Pistoriovy práce, ale musím se zmínit o jeho surchované odpovědnosti vůči lidem z malého mimopražského divadla, o jeho fanatickém zaujetí prací a o jeho schopnosti vlastním příkladem dokazovat nezbytnost přesnosti v profesionální divadelní práci, kterou diletanti nechápou, a proto ji zesměšňují.

Pohostinské režie Luboše Pistoria v Chebu, které jsem měl možnost jako dramaturg sledovat, to věru nebyla odskočení si proslulého pražského režiséra na oblast, ale významná umělecká a pedagogická činnost, která kultivovala myšlení i tvorbu celého souboru. Tyto vzpomínky na práci, za níž mu chci i dnes poděkovat, však už asi nepatří do úvodu k jeho rozpravě o režii.

ZDENĚK HEDBÁVNÝ

(...) Všichni vždycky zdůrazňují rozhodující podíl režiséra na inscenaci. Jistě právem. Ale to je jen jedna stránka věci. Běžně se už přechází a nedoceňuje odpovědnost režiséru nejen za jednu inscenaci, ale za trvalejší růst herců vůbec. Za kvalitu a charakter jejich herectví, v dobrém i špatném. (Tedy i v případě, že s herci na zkouškách ani moc nepracují a spoléhají na hereckou samoobsluhu.) Proto, budu-li mluvit o herectví, budu tím de facto mluvit o úkolech režiséra. A zároveň i o tom, co se při práci s herci snažím sledovat já. Bude to jen několik docela dílčích poznámek.

V žádném umění se nikdo nedobere ničeho pořádného, jestliže soustavně nekultivuje svůj materiál. Když se neustále nesnaží objevovat jeho přirozenou krásu. A tak je tomu i v divadle. Jen s tím rozdílem, že materiál divadla je neobvykle bohatý a různorodý, a že proto v sobě ukrývá mnohem víc záhad a záludů než materiál jiných druhů umění. A zrovna tak jako třeba sochař neprodukuje jenom jednotlivé plastiky, ale celou svou tvorbou se snaží přijít na kloub tajemství, jak vdechnout hmotě ducha, tak by i divadelníci neměli vidět smysl své práce jen v několika premiérách, ale i v celém tom dlouhodobém, souvislém hledání možnosti a zákonitosti divadla.

A právě v tomhle směru je důležité poslání režiséra. Nepracovat jen na jednotlivých inscenacích, ale na rozvoji souboru. Na růstu herců. Vytváření souboru, to je jedna z nejtěžších, ale také nejkrásnějších činností režiséra. Něco jako otvírání studánek. Pokud má k tomu ovšem vůbec příležitost.

Slyšeli jste tu nedávno Otomara Krejču, co pro něj a pro jeho celoživotní práci bylo na likvidaci Divadla za branou zášahem nejsurovějším. To, že ztratil svůj soubor. Je také známo, jak si i Radok stýskal, že vlastně nikdy neměl možnost pracovat delší dobu s jedním souborem, aby se společně mohli k něčemu dobrat, aby došli jisté sourodosti svého divadelního myšlení. Neboť sourodost je jedna z nejdůležitějších kvalit divadelního představení. (A není také náhodou, že práce režisérů, pro které je soubor, se kterým pracují, jen příležitostí pro vlastní režijní seberealizaci, je v něčem prázdná. Jsou to totiž většinou režiséři, pro které herec není v divadle tím nejdůležitějším, protože těžištěm jejich práce není vztah k člověku.) A naopak u skutečných režisérských osobností se skoro vždycky setkáváme s až urputným zájmem o principy herectví, o vnitřní techniku herců. Vždyť je to i cesta za poznáváním životní pravdy. I cesta k vlastní citlivější komunikaci s herci jako hlavními tvůrci představení.

Na začátku práce u stolu — a já téhle práci věnuji obvykle aspoň takový týden, deset dní — se snažím seznámit herce se svými základními východisky, a tedy i s tím, v čem jsem já sám poznával autora i jeho záměr. Považuji to za užitečné — aby ve hře neviděli jen dialog jistých reálných situací, ale celkem uměleckého díla. A aby pochopili smysl a směr mého hledání. Aby jejich spolupráce mohla být potom aktivnější a moje impulsy mohly být víc podněty

než pokyny. Aby herci nebyli jen poslušnými interprety jediné postavy.

Mají-li být herci úkolem osobně zaujati, musí se stát hlavním zdrojem jejich inspirace celek díla. A jeho dnešní živý smysl. Bez pochopení celku nenajdou dobře ani svou postavu. (Poznání jejího smyslu souvisí přece i s pochopením postav ostatních.) A stejně tak i autoři mohou herci porozumět zase jen z celku hry.

A ještě jednu věc bych v téhle souvislosti rád zdůraznil: ono vědomí celku je vůbec podmínkou, aby z herců vznikla na jevišti skupina lidí s jedinou vůlí, s jedním cílem a jasným cítem pro určitý řád, který se jedinečně tak může stát pravdou. Právě v tom je velká síla divadla — pokud se to někdy podaří. Teprve v situaci, kdy všem na všem osobně záleží a kdy všichni cítí společný řád, se začínají mezi lidmi na scéně vytvářet zvláštní silová pole, ve kterých najednou vyzní i sebemenší detail — protože se zdá, jako by každý detail mohl kdykoli změnit všechno v okolí. A to je pak teprve divadlo! Divadlo, které se rodí teď, v tuto chvíli.

Kdyby se herci hned od začátku snažili přemýšlet jenom o své postavě, nemohli by ji zatím vidět ani jinak než jako určité klišé. A jestli se jednou mají dobrat její bohatosti a jedinečnosti, nesmí si svoje první představy o postavě dělat podle své vlastní běžné psychologie. Ať je jim ta postava nejdřív raději otázkou. Ať nejdřív poznávají, z čeho vyrostla a co všechno se na její podobě podepsalo. A postavu ať začnou hledat teprve tehdy, až budou mít dost silnou představu výjimečných situací, ve kterých se ocitá a které ji odkrývají.

A i když pak — pořád ještě u stolu — probírám s herci hru po jednotlivých situacích, nepředkládám jim svůj výklad jako úkoly pro jejich konkrétní práci. Jde mi spíš o rozehrávání jejich co nejbohatší představitivosti, o rozeznávání jejich osobních asociací, o uvědomování si určitých důležitých okolností — tedy o konkrétnost životní pravdy, kterou jednání jejich postav odráží.

Jakmile pak herec začne aktivně pracovat s konkrétním textem, snažím se mu nejdřív nabízet různé motivy a podněty, které ho můžou vést k intenzivnějšímu vnímání partnera, k tomu, aby slovem jednal! Prostě k určitému typu herecké existence. Ale ani teď ještě nepředkládám hercům zcela závazný výklad — spíš pořád jen naznačuji, kudy pak spolu — až budeme pracovat v prostoru — začneme hledat.

To, že v počáteční fázi zdržují herce od přímé práce na figurě, není proto, že bych snad neusiloval o výrazné postavy. Naopak. Současná tendence, které od vytváření výrazných postav programově upouštějí, protože si myslí, že postava a výpověď herce se navzájem vylučují, že snaha o výraznější charakter je projevem starého vnějšího herectví, rozhodně nesdílím. Cesta opouštění postav je nutně i cestou opouštění dramatu, cestou divadla nové teze, a ta nemá mou sympatii. Pro mě je naopak postava a obraz osudu člověka jádrem divadla. Jenom se domnívám,

že se k ní máme dobírat jiným způsobem, než jak se u nás dnes většinou děje.

Při vší úctě ke Stanislavskému, při vší vděčnosti za všechny podněty, kterými obohatil novodobé divadlo, v jednom důležitém bodě jeho postup nevyznám a naopak plně souhlasím s jeho žákem a oponentem Michaiilem Čechovem, kterého všechny možné kapacity západní i východní (včetně Stanislavského a Mejercholda) považovaly za nejgeniálnějšího herce našeho století. (Dneska se o něm v SSSR už zase po půl století může mluvit, a je tedy nádej, že se o něm brzo dovědí i u nás.) Základní otázka jejich sporu je podle mého názoru otázkou kardinální a její důsledky se odrážejí i ve způsobu práce režiséra s hercem. Týká se oné vnitřní techniky, které se v hantýrce říká „vycházení ze sebe“ a v teoreticky vyhovnějších kruzích princip „já v daných okolnostech“. Co to je? A v čem spočívá ten rozdíl mezi metodou Stanislavského a prací Michaila Čechova? Oni sami, když se naposled sešli v devětadvacátém roce v Berlíně, formulovali tyto rozdíly v práci na postavě takto:

Stanislavskij říká: „Hraje-li herec například Othella, musí si pořád představovat sám sebe v situacích Othella. A to v něm pak vyvolává i pocity, které potřebuje k tomu, aby Othella mohl hrát.“ A pak ještě dodal: „Vzpomínky z vlastního osobního života, když se na ně herec plně soustředí, ho nejjistěji dovedou k těm živým tvůrčím citům, které pro postavu na jevišti potřebuje.“

A Čechov mu oponoval: „Ne. Herec sám na sebe musí zapomenout a musí si ve své fantazii představovat Othella v dané situaci. Ne sebe! Když bude herec ve svých představách pozorovat Othella jakoby zvnějšku, pak brzo sám pocítí, co cítí Othello. A tyhle jeho city budou pak v tomto případě čisté, protože přetvořené. Ne osobní vzpomínky, ale fantazií stvořená představa postavy shakespearovského hrdiny rozezná v herci ty tajemné tvůrčí city, kterým se obvykle říká inspirace. Čím méně vědomě využívá herec své osobní prožitky, tím více tvoří. Afektivní vzpomínky, na kterých zakládá svůj systém Stanislavskij, přivádějí navíc herce (a obzvlášť herečky) k citové přepjatosti a do jakéhosi podivně nervózního stavu.“

Herecká práce založená na rozvíjení co nejbohatších a nejostřejších představ o postavě, které herec nedoluje ze svých soukromých pocitů, ale ze své fantazie, ze zážitku z autora a jím viděného světa, je vlastně v mnohém shodná i s postupem francouzského herce Louise Jouveta. Jouvet říkal, že se rozvíjením představ o postavě zabývá tak dlouho, až si ho ta představa natolik podmaní, že ho celého naplní a prostoupí. A on potom najednou postavě tak dokonale rozumí, že je schopen myslet a jednat jako ona.

Herectví vycházející důsledně „jenom ze sebe“, tedy herecká práce bez aktivní představivosti, která si hlídá jen pocit vlastní pravdivosti, má podvědomou tendenci stahovat všechny vnější situace k jakési samozřejmé obvyčejnosti, všednosti, běžnosti. Ale tím se, přes veškerou původní snahu

být co nejvnitřnějším, dostává nakonec k pravému opaku: jen k reprodukci vnější skutečnosti. Zatímco vnitřní svět postav zůstává zakrytý, protože ten mohou překvapivě odhalit jen situace a okolnosti výjimečné, nečekané. Tedy situace a okolnosti, které přinutí postavy i herce (pokud ovšem jejich výjimečnost docení), aby jednali spontánně, bez přípravy, bez sebestylizace, pravdivě. Proto je tak důležité vést herce k tomu, aby v každé situaci dovedli najít a vidět vždycky to, co je v ní pro postavy překvapivé, čerstvé, neznámé, mimořádné, s čím se postavy musí nově vyrovnat a k čemu se tedy musí i nově vnitřně mobilizovat. A co je taky přinutí otevřít

umění vnímat a poslouchat, nebýt jen zakutaný v sobě, vidět a slyšet všechny věci jako nové, to je na herectví snad nejtěžší a nejdůležitější.

„Pravda divadla je v pravdě herce“, říkal Molière. V tom, jak z ničeho, jen svou představivostí, jen svou vírou, tedy tím, čemu jako realitě věří, co neexistujícího dovede jako realitu vnímat, vytváří herec sugestivní pravdu umění. — Předmětem práce režiséra je proto: budovat onu pravdu divadla v herci. Do všech podrobností, které herec ke své práci potřebuje. I když je pak ani většinou nebude zveřejňovat divákovi. Čím vším? Především zajímavým koncipováním situací a jejich okolností. A rozkrytím jejich

tlučací a jejími okolnostmi nemívají herci, bohužel, dost vyvinutý smysl. Prostě je nedoceňují a veškerou svou pozornost věnují jen tomu, co určuje text dialogu. Ale zase: není to jen vina herců. Tady musí zafungovat režisér. On přece musí napětí mezi situací a okolnostmi záměrně komponovat. Vždyť okolnosti rozhodují o všem. Teprve okolnosti dávají situacím váhu a smysl. I půvab a znění, barvu. Proto je důležité, jak zajímavě je režisér vůbec interpretuje. (Tehle úkol je mimořádně důležitý třeba v klasických komediích. Nebo ve hrách absurdních, které s oněmi velkými výchozími situacemi mimo scénu stojí a padají. Mají však svůj význam i u Čechova a autorů jiných.)



dosud skryté vrstvy své osobnosti.

To, že si herci ve své práci navykli vycházet víc z osobních pocitů a afektivních vzpomínek než z představ, se zdaleka netýká jen jejich cesty k postavě. To se týká celé jejich vnitřní techniky, která dnes jen velice málo pracuje s představivostí.

Jak málo herci uvažují — nejen o svých postavách, ale vůbec — o všech těch situacích a jejich okolnostech zvenčí! Jak málo se snaží vidět je mimo sebe.

Znovu oživovat a kultivovat tu poztracenou hereckou představivost je, myslím, dneska také jeden z velkých úkolů režiséra. Posilovat v herci představivost pro to, co v relativitě jeviště neexistuje, co je mimo scénu, a zároveň v něm posilovat i schopnost intenzivního vnímání té faktické skutečnosti, která vedle něho na jevišti reálně existuje. Tedy především vnímání partnerů a prostoru. Aby pro něho nebylo nejdůležitější, co prožívá v sobě, ale to, co tady, teď konkrétně vnímá, poslouchá, vůči čemu jedná. Ono se to nezdá, ale

mimořádnosti, novosti. A samozřejmě: důsledným vedením herce ke konkrétnosti a věcnosti veškerého jeho jednání a myšlení.

Pozornost herců je v průběhu práce nutně zaměřena i na spoustu detailů a jednotlivin, které musejí zpracovat, a tak jim často uniká vědomí některých základních věcí. Oni o nich už sice dříve věděli, ale pak se jim zdály natolik samozřejmé, že je pustili ze zřetele. Proto potom přestávají docenovat kvalitu situací a jejich naléhavost pro postavu. A právě k tomu je nutné je neustále vracet a jejich vztah k situacím občerstvovat dalšími, novými motivy. A co obvykle herci nejvíce nedoceňují, jsou ty základní výchozí situace, které se sice odehrály nebo ještě odehrají mimo scénu, které jsou však nicméně pro některé postavy situacemi přímo klíčovými, životními. (Proto si je postavy pořád nesou v sobě!) A tyhle velké situace za scénou jsou vždycky se situací na jevišti v jistém napětí. Jsou tedy jejich důležitým druhým pólem. A právě pro toto základní napětí mezi si-

Herce se obvykle domnívají, že nejdůležitější je dobrat se pravdivosti slovního jednání. To je klam. Já se třeba rád dívám na představení cizích souborů, jejichž řeči zrovna nerozumím. A na nich nejlíp poznám nejen stupeň pravdivosti hereckých výkonů, ale i její různý druh. Jsou představení, kdy se mi zdá, že ti lidé na jevišti mluví asi pravdivě, ale já nemám ponětí, o jakou situaci jde. A proto ani nevím, co je to za lidi. Jsou ale představení, kdy vidím herce, zřejmě vynikající, kteří v sobě nesou intenzivní vědomí jakýchsi situací a dějů a kteří v realitě jeviště jen věcně jednájí a existují. A já pomalu těm situacím začínám rozumět. A cítím i teplotu čehosi, co je někde za hranicemi jeviště, ale s vědomím čeho ti na scéně spolu jednájí. Vzpomínám si přitom vždycky na Čapkovu povídku Historie dirigenta Kaliny. Vypráví o dirigentovi, který si před koncertem v Liverpoolu zašel do doků a tam ve tmě náhodně vyslechl prapodivný rozhovor nějakého muže se ženou. Neuměl anglicky, ale ten rozhovor ho vzrušil svou

výpovědi čistě zvukovou. Vnímal ho jako dramatický dialog basy a klarinetu a byl přesvědčen, že plně chápe jeho smysl. Že ta basa přemlouvá klarinet ke zločinu. „Bylo to v barvě těch hlasů,“ říká Čapkův hrdina, „v kadenci, v tempu, v intervalech, césurách, — poslyšte, hudba je přesná, přesnější nežli řeč.“ A patrně měl pravdu: druhého dne byly noviny plné titulků o jakési vraždě.

Režisér (nebo aspoň režisér, který má potřebu vyjadřovat se především přes herce) musí tedy vedle své vlastní práce koncepční a skladebné, používající i prostředky dalších složek, pracovat na budování vnitřní pravdy herce. Spojit tyto dva úkoly režijní práce je často velice obtížné a jen zřídka se to úplně podaří. Na podstatu tohotohle problému jsem nepřišel sám. Pomohl mi ho ozřejmit zázitek, o kterém vám teď povím.

V šestapadesátém roce, po dvacátém sjezdu, se někteří ruští divadelníci snažili navázat na — ve třicátých letech tak tragicky přerušeny — vývoj sovětského divadla. A tak tenkrát bylo v Moskvě možné vidět různé rekonstrukce starých avantgardních představení. (Tak třeba Mejercholdovi herci pietně rekonstruovali jeho inscenaci Erdmanova Mandátu apod.). Po stránce divadelní mě z toho všeho nejvíce zaujala Ochlopkova slavná inscenace Aristokratů z pětatřicátého roku. Patrně jste o ní mnozí z vás i četli. Byla před válkou popsána v několika knížkách. Mě na téhle obnovené inscenaci překvapila nejen ta vysoce stylizovaná a s velkou fantazií komponovaná práce režiséra, ale i ten zvláštní herecký styl celého souboru, dokonale odpovídající oné osobitě a rozhodně ne zrovna realistické koncepci režijní. Přitom to byl styl neobyčejně pravdivý a lidsky zažitý. Byla to prostě herecká práce, která se výrazně odlišovala jak od způsobu ostatních moskevských herců, tak i od práce tohoto souboru v jiných inscenacích. Když jsem se potom Ochlopkova vyptával na způsob jeho práce, vyprávěl mi, že hru zkoušel nejdříve dva měsíce v naprosto realistických dekoracích, přísně realistickou metodou Stanislavského. A že zkoušky tohoto typu doveď až k první generálce. Tedy do studia, kdy by za týden mohla být premiéra docela slušného představení, za jaké by se, jak říkal, MCHAT rozhodně nemusel stydět. Potom svolal herce a řekl jim: „Tak, až dosud jste pracovali na technickém zvládnutí životní pravdy. Teď teprve disponujete materiálem, který nám umožňuje zahájit vědomou uměleckou tvorbu.“ A pak jim ještě k dovršení jejich překvapení ukázal nové výtvarné řešení, které se ani za mák nepodobalo prostoru, ve kterém dosud pracovali, a vyložil jim záměr a styl budoucí inscenace. Na samotném, dost složitém a v němčem dokonce až artistním tvaru pak pracovali už jenom pouhé čtyři neděle. Ochlopkov mi říkal, že na tenhle způsob přišel, když si uvědomil nesnadnost úkolu obnovit představení, jehož styl je tak vzdálený současným hereckým zkušenostem. Navíc zkušenostem už docela jiné herecké generace. A že teprve tenkrát si plně uvědomil, jak se za ta poslední dvě desetiletí na

jedné straně neobyčejně prohloubila realistická herecká technika, ale jak se zas na druhé straně vytratilo jakékoliv úsilí po uměleckém tvaru a řádu herecké tvorby. Přemýšlel, jak ty dvě hodnoty spojit. Zpytoval i svoje vlastní herectví, které se taky za tu dobu proměnilo. (Ochlopkov byl totiž, jak známo, nejen vynikající režisér, ale i znamenitý herec, původně Mejercholdův.) Pochopil, kterých postupů se už současný realistický herec ani nemůže vzdát. A uvědomil si taky, že se dnes vlastní režiséři dopouštějí vždycky jedné ze dvou krajností. Buď už od začátku pracují s herci na tvaru režijního záměru a brání tak vlastně hlubší tvořivosti nepřipravených herců, nebo jdou s herci, naplňují jejich potřeby a k vlastnímu uskutečnění svého záměru se už příliš nedostanou. A že touhle metodou by chtěl pracovat i napříště. Když jsem se ho pak po několika letech ptal, zda tak pořád pracuje, řekl mi posmutněle, že bohužel ne dost důsledně. Že pro to už zase nejsou podmínky. Ale sliboval si, že to znovu zkouší právě při své pohostinské práci na Vinohradech, kterou jsme tenkrát smlouvali, ale kterou nám potom nebylo umožněno realizovat. Od té doby mi takhle Ochlopkova myšlenka dvou etap práce s herci vrtá hlavou. Zdá se mi, že postihuje něco strašně podstatného.

Samozřejmě, tyto dvě etapy nejde vždycky tak striktně oddělovat. Ale je potřebné, aby si režiséři uvědomili, že herec — pokud o něm chtějí uvažovat jako o člověku tvořivém a ne jen jako o nějaké poslušné síle — nemůže pracovat jenom ze řemesla, jen z hotových, kdykoliv vybalitelných konvencí. Že potřebuje v každé inscenaci, pro každou postavu — tedy vždycky znovu a znovu — připravovat nejdříve sám sebe jako materiál k tvorbě. (Ostatní umělci mají po ruce už materiál hotový. Jen herec si ho musí teprve vytvářet — dokonce z vlastní osoby. A to vůbec není tak lehké.) A k tomu, aby mohl v daných situacích, v daném životním i uměleckém kontextu svobodně existovat, potřebuje konkrétní podmínky. K tomu se nemůže dobrat jenom sám, bez partnerů, bez prostoru. Proto chce-li režisér pracovat s hercem hned od začátku na nějakých hereckých metaforách, znamená to, že od herce nepožaduje víc než vnější řemeslo. Že mu postačí povšechnost nebo i klíšé. Že je pro něj herec jen prostředkem k uskutečňování vlastních představ — více méně spíše výtvarných, nebo v jistém smyslu choreografických. A že prostě s nějakým bohatším, tvořivým hercem ani nepočítá.

Já jsem teď zatím vlastně hlavně zdůrazňoval určité respektování zákonitostí životní pravdy. Herci jsou ale někdy náchylní zkusit naopak i nějakou paradoxní nesmyslnost, nějaký divoký, naprosto neracionální nápad. Dost dlouho jsem v tom viděl jen kus povrchnosti, jen takovou chtěnou snahu po laciné zajímavosti. Ale setkal jsem se s tím i u herců, které bych z takových hříchů nikdy neobviňoval, kteří vždycky pracovali velice gruntovně a vnitřně. A pochopil jsem, že tady existuje i určitá potřeba herce kombinovat ve své práci to systematické, promyšle-

né hledání i s jistým dobrodružstvím. S něčím úplně neracionálním. A že jim při tom nejde o samotný efekt toho extravagantního nápadu, ale o to, co z toho vyplyne pro další situaci. Co to hodí? Jaké nutné, nečekané důsledky to vyvolá? Kam až s tím dojdeme? Je to prostě přirozená herecká potřeba nechat se i nečekaně překvapovat zvencí. A to je na zkouškách důležité. Ale samozřejmě, když se takový nápad pak ukáže jako hluchý (což většinou bývá), tak s ním okamžitě pryč.

Jde tedy o působivost něčeho od běžné, logické reality výrazně odlišného. A taky o radost z objevování jedinečných možností života. O jistou radost ze hry. (A divadlo má přece se hrou hodně společného.) A jde tedy vlastně i o to, o čem mluvil Goethe s Eckermannem nad Rubensovým obrazem Krajiny s dvojími stíny, o kterém se tady minule zmínil Mirek Macháček. A Goethe tenkrát říkal něco, co je pro nás dost podnětné: Že totiž každý umělec — a tedy i herec — má a musí mít ke skutečnosti dvojí vztah. Vztah jejího otrocka a vztah jejího pána. Že přirozenosti života musí zůstat až otrocky věrný a pokorný ve všech jednotlivostech. Avšak ve vytváření celku, který má svůj vyšší záměr než kopie skutečnosti, musí mít svobodný pocit jejího pána. A že proto při práci dokonce potřebuje, jako ten Rubens, když maloval Krajinu s dvojím světlem, zasáhnout do ní v něčem „zákonem neracionální fikce“.

Pak ale řekl ještě něco, co je pro nás neméně důležité. A sice, že tohle může udělat teprve tehdy, když pokorně zvládne všechny jednotlivosti zobrazované skutečnosti. A pouze pro působivost celku.

Tak tedy: autor a herec! To jsou dvě krásy divadla. Ale jedna bez druhé nemůže být. (Tedy teoreticky může, ale ponechány samy sobě jsou kouzla zblaveny.) Proto jsem nakonec zůstal u divadla, abych tyhle dvě podivuhodné síly sezdával a lidem zprostředkoval.

A co režisér? Není v moderním divadle tou hlavní osobou přece jen on? Vždyť teprve on autora i herce naplno rozezná. Teprve on z nich vytváří to nejdůležitější: jejich novou jednotu. A je velký nebo špatný hlavně tím, jak s nimi umí nebo neumí pracovat. Jak pevnou jednotu z nich dokáže vytvořit. Aby jeden druhého obohacoval a umožňoval mu rozvinout to, co je v něm nejценnější. Režisér je vlastně takový počestný kuplíř, který dokáže ve dvou citících bytostech roznítit lásku, ze které nakonec vzejde i nový život.

Kdo že je tedy hlavním autorem představení? Kdo z těch tří je nejdůležitější? Kdo ho vytváří především? Autor? Herec? Režisér? Nikdo z nich sám o sobě. Vytvářejí ho společně. A jeden druhého nemůže nahradit. (Na tom nic nemění fakt, že existuje i divadlo bez autora, nebo bez režiséra, nebo i bez herce. Jejich funkci stejně někdo aspoň ochotnický supluje.) Divadlo je mimořádné a tak podmanivé právě tím, že nemá jen jediného autora. Jako život.

LUBOŠ PISTORIUS
FOTO JAROSLAV KREJČÍ

Programová nespokojenost

Představovat čtenářům AS Petra Scherhaufera by bylo jistě nošením dříví do lesa, ale přesto si neodpustím alespoň několik základních údajů: narozen 1942 v Bratislavě, 1959-61 studia letecké konstrukce na VAAZ v Brně, 1961-62 dělník v KPS Brno, 1962-63 konstruktér ve Zbrojovce, 1963-68 studia režie JAMU Brno-třída prof. Sokolovského a Srby, 1968-70 režisér divadla Večerní Brno, 1970-72 na „volné noze“, od roku 1972 režisér Divadla na provázku. Jinak neustále vytížený, aktivní, ve věčném pohybu.

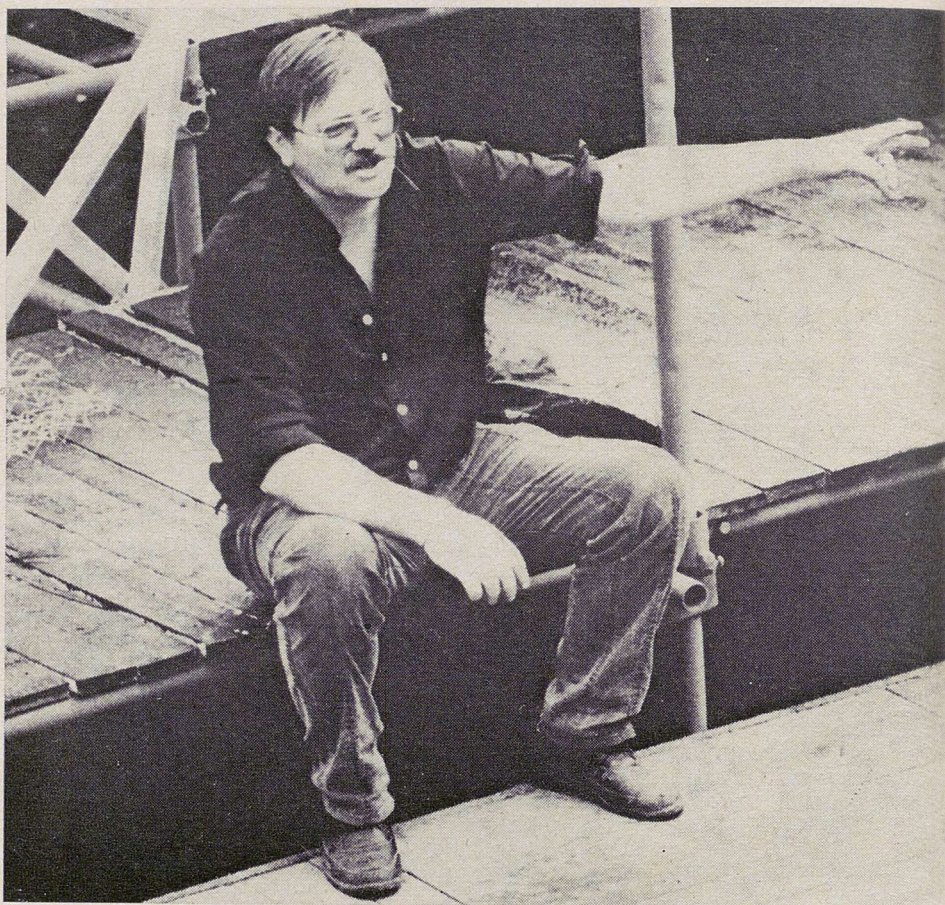
Po předběžné domluvě jsme se setkali na zkoušce agenturního divadla Maléry, kde Peter Scherhaufér pohotinně nacvičoval adaptaci Vyskočilových Brášek. V předměstských sklepních prostorách Scherhaufera nacházím v bouřlivé diskusi s výtvarníkem scény Matcuškem o funkčnosti rozpadávacích dveří při opakující se fázi jednoho gagu. Hned si celý nápad přezkoušuje s herci tak dlouho, až se dveře rozpadnou. V nucené přestávce, než se takřka zdemolované dveře opět zprovozní, jsem Petrovi položil první otázku.

● Tvoje jméno je neodmyslitelně spjato s Divadlem na provázku. Možná že by nebylo nezajímavé si říct, jak to vlastně s Husou začalo...?

Kdopak to dneska přesně ví? Už před patnácti lety jsem se vyděl, když nám jeden z brněnských kritiků sdělil na festivalu Divadelní mládež, že on je vlastně spoluzakladatelem Divadla na provázku. Stejně tak vyděšený jsem uslyšel v rychlíku z Prahy do Martina jednoho federálně svazového funkcionáře, že Divadlo na provázku vzniklo jen díky Martinu... No, a abych se nemusel pořádkem „vyděšovat“, nechávám kolem sebe probíhat různé varianty vzniku Husy. Ono je to vlastně jedno, stejně se pak dozvim něco podobně nehorázného jako například v knížce o Bolku Polívkovi, že vlastně jednadvacet let hrajeme v Brožíkově síni Domu umění, a ne v Procházkově...

● Čemu se od začátku podřizovala dramaturgie vašeho divadla, jaký měl vývoj, kam směřovala a vlastně směřuje?

Už na škole jsem si „vymezil píseček“, tj. sepsal jsem si několik titulů, které bych chtěl dělat a také ujasnil věci, které bych nikdy nechtěl dělat. Jinak se naše dramaturgie držela a stále drží ve své podstatě programu „nepravidelnosti“ (i když jej obměňujeme pod vlivem našeho vlastního



1.

vývoje směrem k „otevřenosti“ či „alternativnosti“), jejíž první formulaci jsme našli v předmluvě ke knížce několika neobyčejných (dnes by se řeklo mezioborových, krajních, příp. meziních) libret Jiřího Mahena Husa na provázku, což byla také naše první firma. Ještě na vysvětlenou: pojem „nepravidelnosti“ dramaturgie vnesl jako základní vklad spoluzakladatel Husy na provázku, náš profesor dr. Bořivoj Srba.

● Někteří „zlí jazykové“ se nechávají slyšet, že vaše divadlo stárne, takzvaně „kamení“. Osobně si myslím, že to není pravda, o čemž svědčí nejen stále nové tváře v hereckém týmu, ale i nové, stejně zajímavé inscenace a projekty jako např. Koncert V, Rozrazil I, Antigona a v neposlední řadě neustálá kontinuita práce s vlastním dětským studiem. Co si o tom myslíš ty?

Jsem si jist, že stárnu, a vím to od té doby, co jsem svému synovi předváděl, jak se má správně „šlindat“, a dopadl jsem tak, že mě musel bránit před kamarády, kteří se mu kvůli mně posmívali. Ale to už bylo hodně

dávno, neb můj syn má už dceru a já tudíž vnučku, Lucku. Nedávno mně jeden dobrák věnoval knížku Muž po čtyřicítce, ze které jsem zjistil, že už jsem vlastně mrtvý a nemám tady co pohledávat. Takže jsem všem vděčný, že mě tady ještě trpíte. Já sám nebo mí kamarádi a kolegové stárne, ať už máme nápady nebo nemáme a ať už pravidelně doplňujeme soubor či ne, ale divadlo nestárne. Divadlo, pokud je divadlem, nemůže zestárnout, divadlo buď žije, nebo umírá. Znam pár pěkných divadel v agonii a stejně tak znám divadla umírající každý den, aby se každý večer ve svých představeních znovu zrodila jako pták Fénix z popela. Zrovna o tom už asi deset let shrmažuji zápisky k chystané knize Agónie divadla.

A co se týče „zkamenění“? Tohle nebezpečí hrozí každému divadlu, nás nevyjímaje. „Kamenění“ bude také jedna z kapitol oné knihy. Mám hory sesbíraných materiálů, abych mohl potvrdit, že „kamenění“ je proces skládající se z mnoha mrňavých a téměř nepovšimnutelných kapek, ale „když sud přeteče“... Například

PETRA SCHERHAUFERA

takové „kapky“ pozdních příchodů, alkoholismu, neznalosti textu, kšeftařství, korumpování se v jiných médiích spolku pravdomluvných, impotentní kalendářové dramaturgie, vysušené imaginace, neochoty, neustálé dotírání administrativy, byrokratické panovačnosti, tváření se na něco, co už dávno není a ani neplatí atd., to už není ani kamenění, ale přímo rychlobetonáž. Ale dovolte mně otázku: Myslíte, že podmínky, ve kterých Divadlo na provázku žije a tvoří (např. já bydlím v panelovém bytě 1 + 1 spolu se ženou, snachou, synem a vnučkou, a to jsem v našem souboru ten s „lepší“ situací), nám dovolí zkamenět? Je přece všeobecně známo, jaké ty podmínky jsou a že lepší nebudou. Pořád si ještě myslíte, že při tomto držení pod krkem můžeme zkamenět? To spíš zmodráme, zesínáme, jazyk nám vyhrézne...

● Asi se ještě nepočítáš mezi divadelní nestory, ale zajímal by mě tvůj názor na úlohu (úděl?) našich studiových divadel v dnešní době.

Domnívám se, že studiová divadla byla přirozenou reakcí na tehdejší (myslím tím dobu jejich vzniku) stav českého divadla, že tvořivým způsobem ovlivňují v průběhu své existence naše divadelnictví, že mnohokrát zachraňují a obhajují pověst našeho divadla doma i v zahraničí, že zcela normálně vyvolávají vznik další vlny divadel, ať už antagonního či podobného typu. Charakteristikou studiových divadel je programová nespokojenost, vytrvalé hledačství a pokusnictví, rozšiřování hranic divadla a jeho schopnosti výpovědi, což nepochybně dráždí ty, co volají, že čas studiových divadel už „uplynul“. Samot-

ným studiovým divadlům to však zajišťuje životodárné zdroje pro vlastní tvorbu. V současné době se například představitelé hnutí studiových divadel velmi pilně angažují, kromě své tvorby, v problematice, která může mít obrovský význam pro divadelnictví obojího typu (amatérského i profesionálního): jde o diskusi o novém divadelním zákoně, o postavení, funkci a programu Svazu českých dramatických umělců, o kulturu vůbec v tvrdých podmínkách, jaké nás zřejmě v budoucnosti čekají. Domnívám se a doufám, že to nezničí nafoukaně, že jen málo divadel se (při všech našich nedostatecích, průserech a omylech) může prokázat takovou aktivitou, životaschopností a přízní publika.

● Vím, že se amatérskému divadlu věnuješ dlouho a vytrvale, ať už jako poradce, režisér či divák. Čím tě amatéři očarovali?

Nechtěl bych se opakovat, ale už v roce 1971 jsem si definoval ve studii Amatérské divadlo — divadlo větších možností potřebu trvalé a těsné spolupráce mezi oběma typy divadla. Od té doby se, bohužel, nezměnily natolik, abych si musel tuto potřebu definovat jinak. Snad nejdůležitější ze všeho je to, že amatér zůstává ještě pořád v celé své tvorbě nejsvobodnější. Když se amatéři rozhodnou nastudovat nějakou hru, které věří, která jim něco říká a o které vědí jak a proč ji budou dělat, nacvičí ji. V profesionálním divadle existuje pořád ještě množství „vyšších“ a omezujících zájmů. A potom vidět všechny amatéry s jejich nadšením a nezdolným elánem do práce je situace v praxi mnohých profesionálů téměř nepředstavitelná.

● Mnozí začínající amatérští tvůrci a režiséři se inspiroují svými zkušenějšími kolegy, nebo se pouštějí do neprobádaných cest — vlastních postupů. Co bys jim pro jejich počáteční kroky poradil v režijním, případně dramaturgickém snažení?

Netroufám si takhle obecně komunikovat. Oba uvedené obory jsou dosti komplikované, náročné na vzdělání a závislé na individualitě jejich nositele. Já mohu nabídnout pouze svou práci a každý ať si vybere co chce, nebo ať se tomu mému příkladu raději vyhne.

● Máš bohaté zahraniční zkušenosti. Možná, že by stálo za to přiblížit čtenářům některá zajímavá evropská divadla, případně inscenace.

Není pochyb o tom, že by stálo za to přiblížit čtenářům některé inscenace či divadla a já bych to rád udělal, ale domnívám se, že na takový popis — pokud by neměl být povrchní a tudíž marný — zde není dost místa. Ale pokud mohu doporučit: čtěte zahraniční divadelní časopisy, a kdo nevládne žádným jiným jazykem kromě rodného, zkuste si sehnat bulletin Národního divadla Činohra v zahraničí.

V té chvíli Peter Scherhauffer přerušuje své úvahy a jde zkoušet. Projíždí se druhá část grotesky, která je nabitá nejen slovním humorem, ale i situačními gagy. Občas se k některému místu vrátí, poopraví nepřesnosti, někdy zavolá svá přání na herce (herec musí mít druhé ucho pořád v hledišti) a chvílemi si zase poznamenává některá sporná místa na rub staré letenky. Ještě než si herci stačí vydechnout, hned se všemi rozebírá chyby: „Tak za prvé, znalost textu. Připomínáte mně některé studenty z konzervatoře nebo JAMU, pro které je přítěží naučit se text. O takových věcech bychom se spolu vůbec neměli bavit. Za druhé — musíte mít stále na paměti, o čem vlastně hrajete a co prostřednictvím autora chcete říct. Veškeré nelogičnosti a předstírání divák pozná. A hned několik příkladů. A nebo vystavění gagů. Když máš v ruce hrneček s vodou, se kterým balanceš tak dlouho, aby se voda nevyliła, je jasné, že se nakonec přece vylije a samozřejmě zrovna na hlavu. A to divák nesmí tušit a ty to musíš tak zahrát.“

PAVEL VAŠÍČEK

FOTO JOSEF KRATOCHVÍL
JOSEF SIKYTA (2)

2. Divadlo Lucerna OKD Praha 1 — J. Švarc: Drak (v režii P. Scherhauffera)



PROČ SE BUBLINKA NEDOČKALA

Autobus dálkové dopravy. Je krátce po osmé hodině večer. Venku prší, v téměř zaplněném autobuse je vedro a dusno. Autobus najíždí k zastávce. Zastaví a řidič otevírá dveře. Nikdo nenašupuje, ale přede dveřmi stojí dva muži. Zdá se, že mají trochu v hlavách. Hlasitě se smějí.

První muž: Pojeď, uvidíš, Bublinka bude mít radost.

Druhý: Říkám ti, tenhle autobus tam nejede.

První: Jak to, nejede? Zastavil, tak jede!

Druhý: Zastavil, tak jede. (Směje se) To je ale blbost!

První: Pojeď.

Cestující, kteří spali, se probouzejí. Sem tam se někdo zasměje, sem tam se někdo protáhne. Jinak je úplné ticho.

Řidič: Tak, pánové, jedete, nebo ne?

První: Já jedu. (Nastoupí na schůdky, ale otočí se ještě jednou k Druhému) Pojeď! Pudeš dneska první. Víš, že tě má ráda.

Druhý: Ne, nejedu. Určitě tam bude ten její. (Smích) Když tak si dej i za mě. (Smích)

První: Tak si trhni! (Otočí se k řidiči a podává mu týdenku)

Řidič: Na týdenku se mnou nemůžete.

První: Koupil jsem ji v pondělí a platí do pátku. Tak jedu.

Řidič: Tohle je dálkový autobus, v něm týdenky neplatí.

První (z vlasů mu stoupá pára): Hm, hmm. (Nehýbe se)

Druhý se směje.

Řidič (stále obdivuhodně trpělivě): Tak jedete?

První: Hmmm, hmm.

Řidič: Tak kam to bude?

Číslo 20 (starší tlustý muž): Jedem, už tu tvrdneme deset minut.

Číslo 14 (paní něco přes třicet): Vyhodte ho a je to.

Číslo 17 a 18 (dvě studentky hned za paní) se smějí.

Řidič: Buď zaplaťte, nebo si vystupte.

První: Hmm. (Nemá se k ničemu) Pojeď. Bublinka bude smutná.

Druhý: Ne, nejedu. Měj se. (Odchází a směje se. Děšť ho doprovází)

První: Tak si trhni. (Otočí se k řidiči) Tak, kámo, jedem, ne?

Řidič: Zaplaťte a jedu.

První (celý září a podává mu opět týdenku): Na, kámo, a jedem!

Číslo 20 (celou dobu vykloněný do uličky, aby dobře viděl):

Vyhodte ho, vždyť je naštěj.

První: Klid, kulíšku, klid.

Smích cestujících. Nejvíce se smějí čísla 17 a 18.

Číslo 20: Vyhodte ho!

Číslo 14: Grázi! (K číslům 17 a 18) Co se tak hihňáte?

Čísla 17 a 18 strčí hlavy k sobě a hihňají se dál.

Řidič: Tak co? Zaplaťte, nebo ven!

První: Jste vyděrači. (Sáhá do kapsy a vytahuje peněženku)

Řidič: Kam?

První: Kam? Za Bublínkou. Do Vladivostoku!

Celý autobus, včetně řidiče i čísla 14, vyprskne smíchy. Jen číslo 20 demonstrativně krouží hlavou.

Řidič: Ale to je trochu mimo moji štreku.

První: Nekecej, kámo, zastavils, tak jeď. (S úsměvem a s prosbou v hlase) Do Vladivostoku.

Číslo 20 (vstává a jde k řidiči): Ujede mi přípoj, tak s ním něco udělejte!

Řidič (mírně): Tak kam?

První: Vladivostok.

Číslo 20: Proboha, jste blázen, nebo co? Vypadněte, ať jedeme!

Řidič: Běžte si sednout. (Otočí se k Prvnímu) Tak do Vladivostoku — ale tam já nestavím. Za mnou jede kolega a ten tam stává. (Koukne na hodinky) Za pět minut tu je.

První: Díky, kámo. Bublinka bude mít radost.

Smích cestujících. První vystoupí. Řidič zavře dveře.

Řidič: Uf, a je to.

Čísla 17 a 18 zatleskají, přidají se někteří ostatní.

Autobus se rozjede.

JAN PAPEŽ

FABULE

nom informací o této události, ale umožnila mu spoluprožít to, čím na autora zapůsobila a v čem spočívá její potenciální symbolický smysl. Tvořivé rozvinutí situace se rovná procesu rozvinutí těch elementů, které se ve sledované události střetly a jejichž podstata má nějakou obecnější povahu: rozvinutí představuje vlastně odhalení této jejich obecnější povahy; k takovému „odhalení“ nedospívá autor racionální analýzou, ale imaginárním domýšlením jejich konkrétního dějového průběhu (**fabulaci**).

Faktické jádro původní události spočívalo v tom, že do dálkového autobusu nastoupil přio opilý muž, který chtěl na týdenní jízdenku dopravit někam, kam autobus nejel, zdržoval odjezd a nakonec byl nějakým způsobem donucen autobus opustit. Ať už se to řidiči podařilo skutečně odkazem na jiný autobus a ať už se vůbec průběh reálné události sebevíc podobal tomu, s čím máme co dělat v předloženém textu, konkrétní rozvíjení děje (fabulování) je i tak v podstatě míře dílem jeho autora: totiž právě v té míře, ve které se pomocí výběru a domýšlení původních dějových faktů rozvíjí spolu s původní situací i její **smysl**, který teprve poskytuje prezentované scéně kvalitu **obrazu**.

Všechno začíná tím, že je autor schopen v něčem, co je možné pokládat za běžnou lapálii, uvidět skutečnou **událost**. Za událost nepokládáme v životě to, co se děje takřkajíc „v mezích normálu“. Když zastaví dálkový autobus a nastoupí do něj cestující, který si koupí jízdenku do místa, kde má tento autobus podle jízdního řádu zastávku, sotva to budeme hodnotit jako událost; jde přece o něco, co patří k normálnímu průběhu věci. Za událost budeme považovat jenom takové dění, které se nějakým způsobem vymyká z normálního, všeobecně přijatého a předpokladatelného každodenního pořádku.

I příhodu s opilcem, který zdržoval odjezd autobusu, nedeme ovšem pokládat za událost, když sám průběh střetnutí s ním nebude něčím pozoruhodným; i podobné „narušení pořádku“ v dopravě můžeme přece docela dobře brát jako něco, co se stává a co tedy můžeme pořádku vnímat jako cosi ne zase tak příliš mimořádného. To, co dělá v daném případě z výlučné příhody skutečnou událost, vybízející navíc k dramatickému zpracování, je to, co se skrývá „za tím“ a co se stává zřejmé do té míry, do jaké se původní průběh události při vytváření scény mění ve skutečný **dramatický děj**.

Jednání a chování

Dramatický děj se realizuje **jednáním osob v situaci**. Pro příslušné situace jsou charakteristické určité **způsoby chování**. Obvykle se rozlišuje chování expresivní a adaptivní. To, k čemu se v jisté situaci adaptujeme, je příslušná **norma**, předepsaná pro chování v normální situaci. Zatímco chování můžeme v tomto případě chápat jako projev přízpůsobený danému prostředí a jeho požadavkům, jednáním můžeme rozumět projev, kterým postava realizuje v příslušné situaci nějaký zájem a cíl; tj. způsob, kterým působí na změnu původní situace v souvislosti s tím, čeho chce dosáhnout. **Jednání** postavy přitom vždycky vnímáme a hodnotíme na pozadí dané normy či konvence **chování**.

Když autobus zastaví a před jeho otevřenými dveřmi se dva muži baví, místo aby hned nastoupili, sotva můžeme mluvit o chování v rámci dané konvence. Ale i jednání řidiče je neobvyklé, v tomto případě je srovnání s dnešními zvyky: místo aby na Prvního začal křičet, jen se trpělivě zeptá, zda pánové jedou, nebo ne. Když První vytáhne týdenku, následuje jeho zřejmě klidně pronesená věta „Na týdenku se mnou nemůžete“ a po replice Prvního jen věcné vysvětlení a za chvíli další trpělivý dotaz, zda tedy jede; po příkynutí Prvního se řidič zase jen klidně zeptá, kam to bude. Řidičovo chování se tedy pohybuje stále v rámci konvence, dnes tak málo dodržované, a přestože První evidentně zdržuje, řidičovy repliky nikde nepřecházejí ve výraz emocí: adaptivní chování není vystředáno expresivním, ačkoli by to v dané situaci bylo možné pochopit.

Chování Prvního i klidné řidičovy reakce vyvolávají ovšem akci staršího tlustého muže, kterému — jak se později dovídáme — záleží na včasném odjezdu autobusu, protože je na

Událost a děj

Podnětem ke vzniku Papežova textu byl úkol rozvinout **reálnou situaci**, které byl posluchač svědkem či pasivním účastníkem. Při tomto cvičení jde o to, podat skutečnou událost formou **dramatické scény**, která by vnímateli poskytla neje-

A S M Y S L

něj vázáno pokračování jeho cesty. Číslo 20 jedná, zatímco číslo 14 (paní něco přes třicet) prostě emocionálně reaguje na to, co jí připadá nepatřičné; dívky reagují rovněž emocionálně, ovšem jejich expresivní chování se nemění v jednání. Řidič, i když i dál zůstává slušný, jedná a po vyměně dalších replik nakonec Prvního vyzve, aby zaplatil, nebo aby autobus opustil. Přestože chování Prvního je z věcného hlediska vlastně stále vyzývavější a agresivita čísla 20 se rovněž stupňuje, řidič vyřeší vzniklou dramatickou situaci klidně: staršího tlustého muže vyzve, aby se posadil, a Prvního s jeho nesmyslným přáním odkáže na další přípoj a tím mu umožní opustit autobus takřikajíc „bez ztráty tváře“.

Až na obě dívky máme nepochybně u všech postav co dělat se skutečným jednáním. To, co je „za tím“ — tj. hlubší smysl scény —, se rozvíjí na základě odchylek předvedeného jednání od toho, jaké bychom **očekávali**. Chování Prvního je na první pohled „mimo normu“. Řidičovo chování se pohybuje stále v normě slušnosti (je konvenční či konvenční v rámci nekonvenční situace), ale v tomto případě je to právě takové chování, které bychom asi na základě vlastních zkušeností očekávali ze všeho nejmíň. Výsledný děj se liší od obvyklého průběhu podobných příhod, a právě proto se jeho sedování stává pro vnímatele příležitostí k prožití toho, co v této původně vlastně banální situaci dokázal autor uvidět a rozvinout.

■ Kolize a konflikt

Základní situace je dána zastavením autobusu podle jízdního pořádku. Tato situace se stává dramatickou v důsledku jednání Prvního, který zdržuje odjezd, protože se rozhodne použít tohoto autobusu k cestě za Bublínkou do Vladivostoku. Toto rozhodnutí je evidentně nesmyslné a v dané situaci může působit dokonce jako provokace. Z hlediska základní reálné situace První zdržuje odjezd autobusu, který se řidič snaží dodržet a číslo 20 urychlit; jednání ostatních je reakcí na to, jak se První chová: u čísla 14 to vzbuzuje rozhořčení, u dívek na místech s čísly 17 a 18 smích.

Různé cíle, sledované postavami, se stávají zdrojem **kolize** (střetnutí). Tato kolize se realizuje jednáním postav. Výsledkem je jistý dramatický děj s příslušnými **peripetiemi** (dějovými obraty). Za takovou peripetii můžeme považovat už to, že Druhý zůstane na zastávce a nastoupí jenom První. Další peripetii tvoří rozhodnutí Prvního zaplatit; původní střetnutí kolem týdenky je ovšem vystřídáno dalším, týkajícím se cíle cesty. Řidičův nápad odkázat přiopilého muže na další autobus a rozhodnutí Prvního na řidičův návrh přistoupit se rovná **rozuzlení**, kterým se kolize definitivně řeší.

To, co sledujeme, není ovšem jen jednání postav, ale i to, co je za ním. Předvedená kolize vyplývá nejenom z rozporů momentálních **zájmů**, ale i z protikladnosti zásadních **postojů**. Tyto postoje souvisejí sice s charakterem a momentálním naladěním jednotlivých postav a stávají se zřejmé z jejich jednání, ale je možné je brát také obecně: stojí za nimi motivy konkrétního jednání, ale tyto motivy se současně stávají tematickými elementy. Máme co dělat nejenom s **kolizí** postav, ale i s **konfliktem** různých přístupů ke skutečnosti. Z tohoto hlediska je — a nejenom v tomto případě — nutné rozlišovat kolizi a konflikt, z nichž první je **dějovou** a druhý **tematickou** kategorií.

Mluví-li o přístupu ke skutečnosti, mám na mysli jak reálnou situaci (v daném případě to, co se děje kolem odjezdu autobusu, do kterého vstoupil přiopilý člověk), tak skutečnost „vůbec“: zatímco cestující s řidičem, ale i Druhý berou skutečnost v zásadě realisticky a i jejich případné emocionální reakce mají nějaký racionální základ (První by měl vystoupit, aby mohl autobus odjet), První se zákonům reality odmítá podrobit. Konkrétní rovina, daná dějem, se ve scéně rozvíjí současně s obecnou rovinou, danou tématem. Rozvinutím konkrétního děje se autor intuitivně dobírá obecného (symbolického) smyslu příhody, který můžeme dodatečně i formulovat, protože nám dal příležitost tento smysl při sledování své scény — na základě toho, jak rozvinul původní situaci — prožít.

■ Reálná logika a logika obrazu

Papežova scéna začíná dialogem dvou mužů. Oba mají podle autora „trošku v hlavách“; to také realisticky motivuje jednání Prvního, který se rozhodne odjet za Bublínkou. Zcela realistická námitka Druhého zní, že tenhle autobus tam nejede. První odporuje tvrzením, které se vymyká logice: „Jak to, nejede? Zastavil, tak jede!“ Citovaná promluva poskytuje klíč k vnímání celé scény: to, co budeme sledovat, není jen střetnutí přiopilého muže s jízdním pořádkem, ale i střetnutí reálné logiky, dané příslušnými racionálními pravidly, s představou, kterou hrdinovi příhody diktuje touha uvidět jistou ženu (přitom ženu, která — jak se z textu dovídáme — patří někomu jinému).

Celá fabule scény je vlastně vybudována na střetnutí různých logik a způsobů jejich používání. Jednání Prvního přitom — na jedné straně — nejenom odporuje jakékoli logice, ale — na druhé straně — je založeno i na argumentaci, která vychází z jistých logických předpokladů, uplatňovaných ovšem bez ohledu na reálné okolnosti: když mu řidič řekne, že na týdenku s ním jet nemůže, První prohlásí, že ji koupil v pondělí a platí do pátku, takže pojede. Logické i nelogické je i jednání řidiče, který by se neměl s přiopilým mužem zdržovat, protože tím zpožďuje odjezd autobusu — to na jedné straně; ale na druhé straně, kdyby neprokázal dost trpělivosti, tj. kdyby nebral na vědomí psychologické pochody Prvního, mohlo by se celé střetnutí vyvinout tak, že by zpoždění bylo ještě větší.

Z hlediska reálné logiky by se dala celá příhoda prezentovat úplně jinak. To, co od tohoto logického podání Papežovu fabuli odlišuje, vyplývá hlavně z okolnosti, že sám cíl cesty, který jmenuje První, je možné chápat buď jako zeměpisný údaj, nebo také jako název nějakého podniku; řidičův odkaz na další přípoj lze tedy brát i jako způsob, jímž se „vylíže“ ze situace, a ne jako zcela pravdivý údaj — i když další autobus třeba opravdu stává poblíž vinárny, ve které pracuje Bublínka a které se podle zvláštní logiky podobného pojmenovávání dostalo názvu Vladivostok.

Kdyby se nám dostalo této informace, museli bychom celou scénu brát jako pouhou anekdotu. Rozvíjení situace, ponechávající tento údaj nevyšlovený, nám dává možnost vnímat příhodu nejenom z hlediska reálné logických předpokladů, ale i z hlediska potencionálního tématu, ustaveného konfliktem mezi reálnou logikou a logikou touhy, banálním pořádkem a nějakým řádem, který, aby byl řádem skutečně lidským, musí zahrnovat vedle dodržování stanovených pravidel jednání v reálné situaci i hru a vedle racionálního uvažování i představivost, živnou přirozeným citěním a vcítěním.

Kdyby se nám dostalo informace, že Vladivostok je skutečně název vinárny, bylo by rozuzlení sice zcela logické, ale řešení předvedené kolize by se nerovnálo řešení konfliktu; v daném případě se konflikt spolu s kolizí řeší najednou tím, že řidič **přistoupí na hru**, ve kterou se jednání Prvního postupně promění a která za reálným obzorem banální příhody dokáže vyklenout obraz skutečného obzoru života: života, jehož kolize nejsou řešitelné jen racionální logikou.

Celou příhodu bychom mohli stručně popsat také tak, že do dálkového autobusu nastoupil přiopilý muž, který chtěl jet za jakousi Bublínkou do Vladivostoku, ale nakonec se ukázalo, že tenhle Vladivostok je podnik, poblíž kterého stává další autobus, takže se podařilo ho přimět, aby vystoupil. Ve srovnání s tímto stručným podáním je Papežova scéna plná zbytečných podrobností, jejichž předváděním se reálně logické řešení situace stále odkládá, až nakonec je možnost logického vysvětlení nahrazena závěrem, řešícím střetnutí těch tematických elementů, které autor v průběhu rozvíjení situace objevil za tím, co bylo fakticky dáno.

Takové odkládání logického vysvětlení, případně zpochybňování takového logického vysvětlení nějakého příběhu, je podstatou fabulování, založeného vždycky na podrobnostech, reprezentujících vlastně systém překážek, kladených do cesty vnímatelovu přání domáhat se, jak to dopadlo; v průběhu vnímání děje může v tomto případě čtenář či divák spolu s příběhem prožít i jeho smysl, tj. to, čím se v tomto jednotlivém příběhu odráží život s celou svou nelogičností: s tou nelogičností, která možná opravdu skrývá nějakou hlubší, i když jenom racionálně sotva postižitelnou logiku.

JAROSLAV VOSTRÝ

O radostnosti

Už jsem za ta léta, co píšu o amatérském divadle, na to téma několikrát narazil. Ale nikdy jsem se mu příliš nevěnoval. Ne že bych je nepovažoval za důležité — ale vždycky bylo ještě cosi důležitějšího. A tak zůstaly jen poznámky na okraji, glosy, připomenutí — ne příliš důrazné —, že dělat amatérsky divadlo musí být radostnou záležitostí, že nesmí chybět radostnost. Používám ten pojem radostnost záměrně, neboť si myslím, že jaksí nejpřesněji — snad lépe než slovo radost — vyjadřuje to, k čemu mířím.

Radostnost = působící radost

Začnu tím, co dobře víme: české amatérské divadlo prodělalo v uplynulých zhruba 15 letech ohromný vývoj; nově a jinak konstitovalo smysl svého bytí a svou společenskou funkci. Na počátku říkáme, že to bylo nutné, nezbytné, jedině možné a že to přineslo výsledky, které jsou výsostně pozitivní. Ostatně byl-li jsem od počátku sedmdesátých let u toho a snažil-li jsem se svým dílem k tomuto vývoji přispět, činil jsem tak také proto, že jsem byl a nadále jsem i budu přesvědčen o tom, že objektivně jiná šance neexistovala. To znamenalo také, že jsme se vůči amatérskému divadlu stali všichni velice nároční. Dokonce více než jsme byli — alespoň v jisté době — na divadlo profesionální. Opět: bylo to naprosto nutné, neboť šlo také o kvalitu — řekněme nikoliv o perfectnost či, jak říkával Alfred Radok, o přesnost každého detailu a každé činnosti, ale o kvalitu tvořivosti a tím i o kvalitu nového výrazu.

A tak jsme se všichni společně vzdělávali, učili, školili a stále v diskusích shledávali, co ještě chybí, co ještě neumíme, v čem jsme nedokonali a jak to dělat lépe. Před časem jsem třeba velice rád (a dnes už to snad mohu říci, že s vášní) chodil do diskusních klubů na Hronově. Cítil jsem v nich totiž radostnost z toho, že cosi objevujeme, že se bavíme tím, jak se snažíme něco poznat, pojmenovat. Dnes — obávám se — tato radostnost vymizela. Jsme samozřejmě poučenější, vzdělanější, máme více argumentů, jsme schopni lépe se vyjádřit. Ale ten radostný pocit z výpravy za dobrodružstvím poznání mizí. Jako by existovala především povinnost minuciózní analýzy, vtěsnání inscenace do jakýchkoli pojmových příhrádek — skoro mně to až někdy připadá jako kotce v králikárně — a především snaha takto maximálně a neúprosně prosadit nejvyšší náročnost, v níž je také už obsažena ona perfectnost.

To samozřejmě neplatí jen o diskusích hronovských. Nacházím tuto atmosféru a tyto přístupy i jinde, na jiných amatérských akcích. A někde se k tomu ještě přidává netolerantnost, nesnášenlivost, neochota připustit, že rozmanitost amatérského divadla svědčí. Má to jistě mnohé příčiny, ale vidím-li po takové diskusi zárcený soubor, jenž má dojem, že se dopustil strašlivého hříchu, jistou

část diskutujících, kteří propadají beznaději nad nedostatečností vlastních sil, pak se ptám, jestli není někde chyba. Což myslím i sebekriticky, dokonce teď v první řadě, neboť se také musím ptát, zda my, kteří jsme — vybaveni profesionálně svou přípravou i činností — pomáhali tuto náročnost v amatérském divadle nastolovat, k této chybě vydatně nepřispěli. Čím dál tím více v poslední době, kdykoliv hovořím o amatérských inscenacích, mně tanou na mysli dvě věci. Za první latinské přísloví suaviter in modo, fortiter in re — jemně ve způsobu, důrazně pokud jde o podstatu. Což si jistým způsobem modifikuji — a to je ta druhá věc. Nelze nepochybně pominout onu podstatu, jež tkví v tom, jaká je inscenace, jak je udělána. Tady se nedá jít pod míru náročnosti, k níž jsme se dostali. Ale je tu ještě cosi jiného; něco, co dělá z divadelního amatérismu jako zájmové činnosti také projev životní praxe, životního stylu, životní aktivity. A co celé té náročnosti při tvorbě inscenace dává teprve nejvládnější smysl. Tohle je pro mě kardinální bod, kde by se ona jemnost ve způsobu měla proměnit v hledání základního společenského jmenovatele, skrze nějž se všichni osvobozujeme od nějaké tíhy, strachu, sklíčenosti. Stáváme se radostní, protože tvoříme! Děláme divadlo!

Radostnost = svědčící o duševní pohodě

Není to zajisté nic nového. Souvisí to s tvořivostí, již jsme učinili — plným právem — jedním z osnovných fundamentů, od něhož se odrazil onen nový vývojový impuls. Obávám se však, že jsme dnes tuto tvořivost přesunuli příliš na pole ryze divadelní a zapomněli jsme už, že se to dotýká také jistých obecných kvalit. Má své důsledky pro rozvoj osobnosti. Vyžaduje zvědavost jako zálibení v novém, jež se projevuje širokým spektrem zájmů; nezávislost jako pocit sebevědomí, tendenci k nekonvenčnímu jednání; otevřenost vůči okolnímu světu, jeho podnětům, jež jsou přijímány bez zábran; vytrvalost, která bere neúspěchy spíše jako podnět k překonávání, k aktivitě, k přijímání dalších rizik. A neméně tak schopnost vytvářet si nové obrazy skutečnosti, v nichž na prvním místě funguje vědomí o tom, že skutečnost, na jejímž základě jsme si onen obraz stvořili, je změnitelná, přetvořitelná. Tohle všechno je pro mne ona prapodstata, skoro bych řekl substance, jako setrvalý nositel jistých rozmanitých jevů a procesů, kterou přinesla do amatérského divadla tvořivost. A to, co přijde potom, to jest inscenace jako výsledek, jako výraz, jako specifický systém a struktura divadelního jazyka, by podle mého názoru mělo být vždycky chápáno a hodnoceno i v tomto kontextu. Samozřejmě že je tu naprostá a organická souvislost mezi těmito obecnými individuálními a společenskými předpoklady a projevem tvořivosti a jejím prosazením se v inscenaci. A také nám nezbývá nic jiného,

než při hledání oné obecnosti vycházet od divadelního tvaru, od podoby inscenace. Ale měli bychom asi zdůraznit a zvýraznit v jistém okamžiku diskusí a hodnocení více prožitek jako činnorodý životní postoj, jenž přesahuje témata inscenace i problémy, jež v gnoseologické vrstvě obsahu sděluje.

Celkový smysl každé inscenace se totiž nenaplní jenom tím, co je z ní možné slovně, pojmově vyjádřit. Realizuje se i jako přesah subjektu do vnějšího světa, kdy si pomocí symbolů, jež nejsou jenom diskursivní (racionálně uskutečnitelné i vyjadřitelné), tvoří svou stupnici hodnot, která plyne z jeho bezprostřední, prožitkové zkušenosti. A možnost svobodně, zevnitř, ze sebe takto dávat skutečnosti význam i smysl je zřejmě zdrojem oné radostnosti, o níž tu nyní mluvím. To jest radostnost, která je stavem duševní pohody; relaxací jako uvolněním všech sil, jimiž subjekt může provést svou osobnostní odpověď na setkání s realitou.

Setkal jsem se v poslední době s řadou inscenací, které zdaleka neodpovídaly svou úrovní požadavkům, jež naše náročnost na amatérskou činnost položila. Některé z nich potvrdzovaly, že je-li dovoleno vše — a v divadle dneška už to tak často vypadá —, pak to není ku prospěchu. Jiné potom jako by se usilovně vracely do minulosti a za každou cenu chtěly obnovovat staré a starší konvence. Další pak jako by viděli a hledali v textech jenom jisté stránky reality a zapomínaly na to, že jde o celek, o celistvost. Jinak a zároveň úhrnně řečeno: nebyly to inscenace divadelně dobré, některé byly vysloveným neúspěchem. Ale: tato nedostatečnost byla převážně nakonec projevem oné vůle najít a uskutečnit onu symboliku hodnot, jež roste z prožitku, z bezprostřední zkušenosti. Z té radostnosti, která je stavem duševní pohody. Nikoliv pohody proto, že jsme spokojeni s tím, čeho jsme dosáhli a co umíme, i s tím, co žijeme. Ale pohody jako onoho překonávání slabosti, jako zmnožování životaschopnosti.

Nebylo snadné o těchto inscenacích hovořit — a už vůbec ne je hodnotit. Bylo zapotřebí upozornit na to, v čem se mýlí, v čem jsou divadelně špatné, nedobré, chybné. Leč stále si kladu otázku, zda jsme všichni dokázali přesně a citlivě — suaviter in re — postihnout tuto radostnost, uměli ji patřičně podepřít a posílit tak v souboru vědomí náročnosti na základní princip amatérské divadelní práce. Rozhojnit v něm onen pocit radostnosti, z něhož vyšel a jenž mu dal oprávnění k tomu, aby učinil to, co učinil. Jsem hluboce a zcela pevně přesvědčen o tom, že jiná cesta k dalšímu rozvoji amatérského divadla není a nebude než cesta tvořivosti. Jde však nyní o to, abychom — často příliš zahleděni do toho, co amatérské divadlo už inscenačními výsledky dosáhlo — uměli pochopit tuto tvořivost v celé její šíři.

JAN ČISÁŘ

Kašava tančí, zpívá a hraje

ANEKDE SE ZNOVU RODÍ DIVADELNÍ JAZYK

Když jsme svědky dobrých výsledků systematického úsilí, když se úspěšným představením potvrzuje správnost nastoupené cesty, objevují se šťastné úsměvy na unavených tvářích akterů a radostné na tvářích těch, kdo sledovali. Je to největší a nejprchavější zážitek v divadelním počínání. Patří ke zvyklostem divadla v našich končinách po premiéře tleskat, gratulovat, usmívat se. Nemusí to, bohužel, automaticky znamenat zdar a opravdový úspěch. Vypískaná představení vlastně neexistují. Zato vzácný a řídký je okamžik, kdy rituál potlesku se kryje s opravdovým a zaslouženým úspěchem.

Málokdy se podaří v jednom večeru prokázat, zviditelnit výsledky desetiletého úsilí, směřování a jasné tendence, v jednom večeru předvést kompozici, která dosvědčuje soustavnost, znalost materiálu, uvědomělý výběr použitých prostředků, stylůvost.

Toto všechno se přihodilo v gottwaldovském Divadle pracujících, kde vystoupil valašský soubor **Kašava JZD Podhoran Fryšták** se svým programem, sestaveným ze čtyř půlhodinových bloků: Víťazství na valašském báli, O práci, lásce a radosti, Na tom Zlínském rynku a Už tu smrt nesem. Tato čísla vznikala postupně a vzájemně se ovlivňovala. Spojením v jeden večer nabídla pohled na vývoj od tzv. čistého folklóru ke komponovaným dramatickým tvarům, používajícím stále více divadelních prvků, k tvarům, používajícím folklórního materiálu vlastního regionu, ale v širokém výběru a v nových konfiguracích. K tradiční prezentaci pódiové, to jest střídání písně a tance, tu přibývají texty, jarmareční písně, zvykosloví, rekonstrukce obřadů. Je to cesta od tancování a zpívání k hraní rolí tanečníka a zpěváka, k jeho existenci na jevišti v situaci. Tato cesta vede zcela logicky k nutnosti zacházet s výchozím lidovým materiálem nově, vede k prvkům a postupům, kterou jsou odvozeny z ducha a smyslu textu, melodie, pohybu; nejsou jejich kopíí, ale důsledně drženy jevištními figurami.

Logika takového vývoje je podmíněna několika předpoklady. Je to tradice regionu, zázemí citlivých lidí, kteří mají k věci bytostný vztah, dobrá kapela, ale především a hlavně vůdce s erudiicí, konkrétní představou, vůlí a neústupností, s přirozenou autoritou lidskou i uměleckou. Takového vůdce soubor měl a stále ještě má, byť pomalu odstupujícího do důchodu, v PhDr. Karlu Pavlišťíkovi. Pavlišťík je rodilý moravský Slovák z Uherského Brodu. Jeho znalost folklóru je láskyplně odborná a široká. Je autorem podstatné kandidátské práce o lidové dřevovýrobě, autorem stálých expozic ve Vizovicích a Luhačovicích, zkušený vedoucí řady souborů, které pod jeho vedením dosáhly celo-



státních ocenění. Ovšem podstatný rys jeho povahy se projevuje v přesvědčení, že hodnota lidové tvorby v širokém slova smyslu je ve spojení přirozených lidských hodnot etických, filozofických, estetických a společenských, že tradice tohoto původního, zdravého vztahu k zemi, půdě, přírodě, krásné se musí zachovat, abychom si udrželi identitu lidské pospolitosti. Ovšem nelze ji jen jako vzácné motýly napichovat na špendlíky do skleněných vitrín, což klasický folklór s oblibou dělal, ale je nutno ji zachovat v hlavách a srdcích současníků. Veden touto ideou, začal spojit jednotlivé prvky ve vyšší celky a vedl soubor od reprodukce k tvorbě. K divadlu nedošel jako divadelník, ale jako muzický člověk, který chápe, že k zákonům jeviště patří znak, metafora, v našem případě jasně a přehledně strukturovaný rituál, archetyp. Tak vznikaly během času jeho slovácké svatby, fašanky a další zobrazení významných událostí vesnického života. Imponuje mi tato cesta. Vyčerpávající dramaturgická příprava spojená se systematickým tréninkem souboru, který má přípravky pro začátečníky, aby si mohl do hlavního programu vybírat ty nejdovednější (všichni členové znají stovky lidových písní, které jsou samozřejmě součástí hygieny života zkoušek a zájezdů a souborových interních setkání). Je to postup etnografa k znakovým, gestickým, prostorovým situacím, k charakteru zpěváka a tanečníka, který vychází ze sebe do modelové situace.

Cestou k této hře o podstatných věcech člověka, neboť co jiného je cesta nevěsty z domova, rekruta na vojnu, vojáka do války aid., narážel často Pavlišťík na nepochopení ze strany skalních folkloristů, kteří tvrdili, že to už není folklór, že tak to „nebylo“, tak se to nikdy nemohlo v terénu prezentovat. A jsme u důležitého poznání. V našem sdělení, nejen o divadle, jsou zakořeněny pověry o čistotě, původnosti, žánru, které zaměňujeme za ochotu vnímat podstatu sdělení, oddat se jí, polaskat se s ní.

Pro nás divadelníky je to příklad velké ceny. Ukazuje názorně k procesu vznikání divadelnosti, kterou často vidíme jen ve šklebu, křeči, násilnosti, vykloubení. Nenabízím poukazem na případ souboru Kašava žádný návod, jen chci upozornit, jak mohou nepozorovaně divadlo obohatit nové impulsy, když se spojí zasvěcenost, vůle a talent.

Ještě je třeba dodat, že novým vedoucím souboru je Michal Preininger, školný divadelník, absolvent DAMU. On již pokračuje jednoznačně divadelní cestou a právem, jak prokázal svou autorskou a režijní spoluprací na dramatické hře Už tu smrt nesem. Svým vkladem přesvědčuje, že lze přistupovat k odkazu lidového divadla i jinak než cestou E. F. Buriana, kterou se české divadlo stejně nevydalo.

OTAKAR ROUBÍNEK
FOTO LUBOR KALUŽA

Komedie konverzační

(dokončení)

Stejně jako Oscar Wilde vyšel z tradice „dobře udělané hry“ anglické i francouzské provenience jeho současník George Bernard Shaw (zní to neuvěřitelně, ale skutečně to byli současníci: Shaw se narodil o pouhé dva roky později – 1856, přežil však Wildea o plných padesát let, zemřel roku 1950). Shawovo přehodnocení konvenční techniky je ovšem daleko radikálnější; používá ji k úplně jiným, ba protichůdným účelům a cílům než jeho předchůdci. Shawův paradox rozšiřuje a prohlubuje svou doménu. Slovní paradoxy jsou výrazem paradoxních názorových postojů, paradoxní vidění obrací naruby konvenční představy o lidech a institucích, paradoxní myšlení se obírá zkoumáním a prověřováním konvenčních společenských idejí. Sřetání dramatických postav je především střetáním názorových stanovisek, tedy etických, politických, filozofických i vědeckých idejí. Aby si takové kontroverze uchovaly poutavost pro diváka, případně čtenáře, předpokládá to nezvyklé, překvapivé, paradoxní spojení mezi charaktery a názory, mezi lidmi a idejemi, a navíc jistotu **provokativnost**, která je solí každého sporu.

Jestliže podle konvence zaujímáme sentimentálně účastný a tedy kladný vztah k „blahoslavené chudobě“, Shaw se pokouší ve hře **Majorka Barbora** (1907) dokázat, že chudoba je „nejhorší zločin ze všech“. Nejenže to hlásá prostřednictvím svého bojovníka proti chudobě, „socialistického milionáře“ Andrewa Undershafta, ale předvádí to též na proměně titulní hrdinky, kapitalistovy dcery. Barbořin ideál křesťanské lásky se zhroutí, když vyjde najevo, že charitativní činnost Armády spásy (v níž je Barbora majorkou) závisí na darech kapitalistických vykořisťovatelů.

Proměny shawovských postav se často nedějí podle zákonitostí psychologického vývoje, ale podle dialektiky idejí. Jen tak je možné a v rámci shawovské metody i přijatelné, že „dvojice, která zpočátku je ve vzájemné opozici, v průběhu dramatu se jaksi setkává ve společném nulovém bodě, aby se v závěru opět octla v opozici, jenomže v obráceném poměru“. (Milan Lukeš) Postavy si vymění stanoviska, ale podstata sporu trvá (tak je tomu např. v komedii **Člověk nikdy neví** i v následujícím **Pekelníkově**).

Z hlediska dramatické techniky to znamená, že konflikt mezi charaktery je nahrazen ideovým sporem, který se realizuje **diskusí**. „Stará, to jest předibsenovská dobře udělaná hra, dělila se do tří hlavních částí, které Shaw nazývá expozicí, situací a odhalením (poznáním). (...) Nové drama, k němuž se Shaw přihlásil, se svým uspořádáním od starého liší tím, že po expozici a situaci následuje diskuse, která teprve je „prubířským kamenem dramatiky“ a vlastně dramatem samým: „Zajímavá hra nemůže v podstatě znamenat nic jiného než drama, v němž jsou postaveny a sugestivně diskutovány problémy

jednání a charakteru, které jsou pro publikum životně důležité.“ (Milan Lukeš)

Je bezděčným, ale zákonitým paradoxem, že tam, kde se shawovská diskuse nejsvobodněji rozvinula; nepřineslo to nejlepší umělecké výsledky. Nejvíce diskusní hry jako **Člověk a nadčlověk**, **Ženění a vdávání**, **Mesaliance** zevrubně probírající problémy sexuální, manželské, rodinné a generační, rozhodně nepatří mezi oblíbené repertoárové tituly. Problém vztahu mezi dějem a konverzací byl proklamovanou novou metodou odstraněn pouze teoreticky.

Nejlépe a divadelně nejučinněji se podařilo Shawovi tento problém rozřešit tam, kde je konverzace nejtěsněji spjata s charakterem dramatického děje: v poloze vážné ve **Svaté Janě** (1924), jejíž jádro tvoří myšlenkové kontroverze, přesvědčovací scény a soud (tedy vesměs akce spočívající na slovním jednání); v poloze komediální pak v Shawově divácky nejuspěšnějším **Pygmalionu** (1912), i když z hlediska shawovské ideologie se jedná o dílo spíše okrajové. Zde není konverzace pouze výrazovým prostředkem, ale i problémovým jádrem dramatického děje: převýchova ordinérní pouliční prodavačky v dámu se realizuje především ve sféře vyjadřování. Téma a základní výrazový prostředek jsou v naprostém souladu.

Příklad dobře udělaného dramatu, obohacený přínosem Wildeovým i Shawovým, účinkuje u četných následovníků a dosahuje v oblasti tzv. bulvární dramatiky hotové konverzační mánie, vyživající se v samoučelném a duchaprázdňném duchaplnění bez jakékoli společenské relevance.

Není divu, že pojem „konverzační“ ztratil v náročném teoretickém uvažování seriózní zvuk. Ale latentně se konverzační metoda a technika uplatňuje dále a přináší nový tužitek. Satirické komedie Jiřího Voskovce (1905–1981) a Jana Wericha (1905–1980) jsou založeny na dualismu příběhu (s látkami původními i převzatými, současnými i historickými) a **předscén**, v nichž jsou komentovány reálie příběhu, ale zejména aktuální reálie společenské. Předscény tak uvádějí podobnoství a alegorie dramatického děje do souvislosti s událostmi, které se právě odehrávají mimo stěny divadla. Tento komentář, který má charakter vtipné a hravé, ale též demaskující a útočné konverzace, se osvobozuje od nebezpečí didaktiky tím, že není veden z nadřazené pozice věšedoucích, ale z hlediska nedůvěřivého „malého“ člověka, který se nechává zatáhnout do hry mocných a uchovává si prozíravý odstup zdravého rozumu. To umožňuje obracet naruby oficiální pravdy, nebo spíše polopravdy a lži.

Důsledně na konverzaci jsou založeny **Hovory na útěku** (1961) Bertolda Brechta (1898–1956). Jde o dialogy dvou utečenců, postrádající sice jakoukoli fabuli, ale dynamizované přece jenom jakýmsi dramatickým minimem: dvojicí charakterů (intelektuál Ziffel a dělník Kalle) v rozporné situaci (emigrace), k níž se přímo nebo nepří-

mo vztahují náměty rozprav (emigrace a emigranti, válka, hrdinství, dobře a špatně uspořádaná společnost, umění, humor a vážnost atd.). Příznačně nechybí ani téma Hegel. **Hovory na útěku** jsou dialektické svou metodou i svým apelem, je to opravdová, teoretická i praktická škola dialektiky. Důsledně uplatňovaná metoda myšlení povyšuje paradoxy nad pouhé literární ozdoby.

Brecht se naučil u Shawa, že provokativnost je předpokladem přitažlivosti idejí, **Hovory na útěku** nejsou sice divadelní hrou, ale jejich sporné jádro je natolik vzrušující a podnětné, že se dočkaly nejdříve divadelního provedení.

Aforisticky zhušťovaná a vyostřovaná konverzace je základním výrazovým prostředkem her současného českého dramatika Karla Steigerwalda (nar. 1945). **Tatarská pouť** (napsána 1979, uvedena 1988) se vztahuje k nedávné, poválečné minulosti a bilancuje ji z hlediska dramatického hrdiny. V centru pozornosti je vztah syna k otci, ale svým pojetím přesahuje rodinný a generační rámeček: jde o vztah potomků k hodnotovému systému, který jejich otcevo skutečně nebo jen zdánlivě vytvářeli, odvozené tedy i o obecný problém vztahu skutečnosti a iluze.

Hrdinův zpackaný život se neodvíjí v časové a příčinné následnosti, ale v přetřžitých konfrontacích; založených na prolínání časových rovin a simultaneitě dramatických projevů. Souvislosti a motivace dějových prvků si musí divák rekonstruovat z fragmentů, nárazek a nápovědí (v nichž se uplatňují rozdílná hlediska různých postav), z trosek životů dramatických postav.

Neapolská choroba (napsána 1984, uvedena 1988) je varovnou vizí nedaleké budoucnosti. Odehrává se v zastaveném čase po světové katastrofě, která připravila hrstky přeživších o vymoženosti současné civilizace, ale uchovala jim všechny její neduhy. Hra o nemoci i o – mocí. Absurdní mocenské mechanismy pracují jako dříve, ale léčí se „výtažky z netopejřů“. Ve smyslu hodnotícím je to vlastně čas retrográdní. Rozhovory a úvahy lékařů, pacientů i zdravých se týkají hlavně léčení hlavy Komořího, který trpí průjemem, leč navzdory hmatatelným faktům si přisvojí čestnější neapolskou chorobu, z níž se léčí až do úplného sebezničení. Pod touto aktuální rovinou konverzace se formou vzpomínek vynořují minulé fakta, která jednak odhalují některé příčiny přítomného stavu, jednak sugerují bezútešné perspektivy dalšího zpětného vývoje.

I Steigerwald používá k evokaci společenské situace, která stojí stínově za situací dramatickou, aforisticky zhuštěných a vyhocených rčení. Na rozdíl od Shawa i Brechta však jimi vyjadřuje nikoli vědoucí autorský nadhled, ale různé roviny obecného společenského vědomí, lidovou i mocenskou mentalitu „v kostce“.

ZDENĚK HOŘÍNEK

Touto kapitolou končí ukázky z KNIHY O KOMEDII, kterou připravuje k vydání nakladatelství Panorama.

ZNOJEMSKÝ STROM POHÁDEK pojednácťé

Na druhou dvacítku, kterou jsme načili ve Znojmě v tradičním festivalu her pro děti, jsme si museli počkat přes rok. První desítka, jakoby symbolicky vždy dobře, s klidem a bez problémů obsazována amatérskými soubory bez ohrazení okresů či krajů, již vloni narazila na úskalí předběžného výběru. Organizátoři objíždějí všechna přihlášená představení, popřípadě i zkoušky na představení a vybírají z těch nejlepších. Tato praxe již před lety se ukázala jako předvídavá jak v úrovni festivalu samotného, tak i v pohledu na celou širší problémů amatérských souborů hrajících pro děti.

Jestliže tendence této práce byla v posledních letech klesající, pak po provedených ekonomických stimulech a samofinancování je už katastrofálně zářející. Je to proč se vylilo s vaničkou i dítě, je kapitola jiná a nejdě o světlit v několika řádcích. Bylo by mým promluvit, ale pořádně zakřičet. Víím, že se slovem nikdy nic moc nevyřeší, ale alespoň se o problému hovoří. Nejsou to jenom problémy existence souborů, ale i problémy DILIA, financování, hodnocení, uplatnění, profesionální výpomoci atd.

K samému XI. ročníku Znojemského stromu pohádek. Pět inscenací v deseti představeních zhlédlo v Jihomoravském divadle ve Znojmě na 4000 dětí. Hlavní a putovní cena zůstala tentokrát doma za inscenaci hry Jiřího Čapouna **Pohádka z džungle**, kterou si autor sám vkusně, ale ještě se značnou rezervou režíroval. Zvláštní cenu poroty získal DS DRC (Divadlo rodinných celků)

ZO SSM IV Kaplice za hru B. Zachodera **Byl jednou jeden Pip**. Přízněme však, že byt zdražilá inscenace, kterou má soubor na repertoáru již delší čas a která prošla všemi možnými přehlídkami, přestává být do určité míry hrou, ale jakoby se dohrává.

Zdeněk Stejskal z Adivadla SKP Havlíčkův Brod si sám určil vysokou latku **Kouzelným pytle** Heinze Halla ve vlastní úpravě a skočil si pro cenu za režii, i když se latka pořádně zahoupala, ale nespádla. Herecké výkony byly uděleny ze širokého průměru J. Novákové z Divadla Hanácké obce Prostějov za roli Hastrmanky v problematice hře V. Corta **O líných strašidlech** a S. Kouřilovi z DS Dráček VAAZ Brno za postavu Čerta ve hře slabšího průměru **Čertovská pohádka** dvojice R. Haluza – S. Kouřil.

Přehlídka si může dovolit i zvláštnost dětské poroty, která samostatně hodnotí. Tentokrát se s odbornou porotou naprosto sešla v názoru a cenu udělila domácímu souboru. Z hereckých rolí pak ocenila nejvýše „domáciho“ Petra Žáka mladšího za roli Maugliho, který si ji přiřadil i k ceně mladého talentu od „velké“ poroty. Nakonec je nutno vyzdvihnout i práci organizátorů i technických pracovníků Jihomoravského divadla ve Znojmě, a pak jmenovitě dvou „pracantů“ Václava Berana a Jiřího Čapouna, kteří to povětšinou všechno táhnou. Takže přespříští rok na shledanou. Doufám, že nám ten stromeček neuschne, vždyť je pohádkový.

(jt)

Obětavý přítel ochotníků

Řady českých divadelních umělců 28. května 1989 nečekaně opustil významný režisér PAVEL RÍMSKÝ, nositel vyznamenání Za obětavou práci pro socialismus a dlouholetý člen Divadla bratří Mrštíků v Brně. Hodně svého úsilí věnoval také soustavné spolupráci s amatérskými soubory jižní Moravy.

Životní cesta tohoto zapáleného divadelníka byla dosti složitá. Pavel Rímský se narodil roku 1925 ve východoslovenské vesnici Brezovica nad Torysou. Po studiích na Dramatické akademii v Bratislavě, kam ho pozval národní umělec Ján Borodáč, přijal první angažmá v Prešově. V období Slovenského národního povstání plnil různé odbojové a partyzánské úkoly. Poté prošel – též jako jejich umělecký šéf – celou řadou slovenských i českých scén, mj. v Košicích, Praze, Státním zájezdovém divadle, Pardubicích, Ostravě, Kolině, Jihlavě a Martině. Přes Slováké divadlo v Uherském Hradišti přešel Pavel Rímský v roce 1967 do brněnského Divadla bratří Mrštíků, kde za vedení ředitele doc. Milana Páska působil téměř až do své smrti. Často býval zván k pohostinské práci do jiných našich souborů a také do zahraničí (Bautzen, Zwickau). Po pedagogickém působení na JAMU až do konce života vyučoval na hudebně dramatickém oddělení brněnské konzervatoře; jeho poslední inscenací tu byla s maturitním ročníkem Arbuzovova Irkutská historie.

V osobě Pavla Rímského se ztělesnila tradiční součinnost slovenské a české kultury. Jeho režie, ať už her domácích nebo cizích, se vždy vyznačovaly cílevědomou snahou o ideovou závažnost, uměleckou průbojnost a zdravé jevištní experimentování. Se sympatickou důsledností dbal Rímský o to, aby jedenkrát vyzkoušené umělecké postupy neopakoval a nerozměňoval: i když se k některým titulům (Ze života hmyzu bratří Čapků, Tajovského Ženský zákon, Nezvalovi Milenci z kiosku a Manon Lescaut aj.) rád vracel, vždy k nim jeho nápaditá inscenační fantazie hledala



nový myšlenkový přístup. Vrcholným obdobím jeho tvůrčí činnosti je ovšem dvadvaacetileté působení u „Mrštíků“. Rád se tu ujímal dosud jevištně nevyzkoušených novinek, jako byl Rozovův text Valentin a Valentina, Arbuzovovy Kruté hry, Skácelova adaptace Lišáka Pseudola a mnohé další. Vynikl zejména jako znalec antiiluzivní poetiky Oldřicha Daňky – na jevišti DbM i jinde postupně nabídl celou desítku jeho dramát, z nichž odborná kritika i diváci uvítali zejména nastudování Vrátníků se do Prahy, Dva na koni, jeden na oslu, Válka vypukne po přestávce, Životopis mého strýce, Vévodkyně valdštejnských vojsk a nejnověji Kravá Henrietta. Poslední umělcovou inscenací v DbM byla Rozovského dramatizace Tolstého Příběhu koně, od jejíž pohostinské přípravy ve zvoňském Divadle Jozefa Gregora Tajovského jej deset dnů před premiérou odvolala náhlá smrt.

Amatérští divadelníci Jihomoravského kraje, ale také účastníci rozličných přehlídek včetně Jirákových Hronovů, znali Pavla Rímského nejen jako obětavého pomoc-

níka, ale také jako člena odborných porot, ohnivého debatéra rozličných diskusí a hodnocení, jako zkušeného jevištního praktika i vzdělaného a teoreticky poučeného znalce. Vedle souboru v Květně na Slovácku, který dovedl i k několika úspěšné účasti na krajské přehlídce zemědělských a vesnických souborů v Němčicích nad Hanou i do národního kola ve Vysočém nad Jizerou a kde se soustřeďoval na domácí klasický repertoár, platila jeho víceletá součinnost režiséra a uměleckého poradce Dělnickému divadlu při OKVS Brna V. S jeho příchodem v polovině sedmdesátých let se datoval nový rozvoj tohoto stmelného a ambiciózního kolektivu. K 30. výročí SNP nastudovali Královopolské dramaturgicky závažnou tragédii Ivana Bukovčana Sníh nad limbou, kde se humanistické jádro předlohy podařilo z jeviště sdělit prostřednictvím živých lidských osudů v mezní situaci. Rok nato byl soubor vyslán na JH s emotivním pojetím poetické folklórní komedie Jordana Radičkova Sníh se smál, až padal, kterou teprve poté uvedli i Mrštíkovci. V roce 1979 hrálo Dělnické divadlo v Hronově dokonce titulu dva – v Rímského pojetí Daňkovou historickou tragikomedii Dva na koni, jeden na oslu. Jakožto temperamentní národopisný muzikál nabídl zde brzy nato Pavel Rímský Tajovského slovenskou realistickou veselohru Ženský zákon, se kterou pak soubor hostoval v bulharském Blagojevgradu. Doslova triumfem skončil pro tehdejšího vítěze jarního úpického festivalu Hronov 1982, a to díky Rímského režii Příběhu koně. K překonání vnitřní krize brněnského kolektivu byl po několikaleté pauze opět přizván Pavel Rímský; jeho poslední inscenacemi v Semilasu byla náročně stylizovaná, aktuálně protiválečně vyhodnocená alegorie Ze života hmyzu a na letošní krajské přehlídce jižní Moravy uvedená Daňkova „divadelní fuga“ Vy jste Jan.

Neúnavná erupční schopnost invenční divadelníka a dobrého člověka Pavla Rímského bude našim profesionálním i amatérským jevištím ještě dlouho chybět.

VÍT ZÁVODSKÝ
FOTO MILOŠ CHMELÁŘ

VÝBĚR PRO VÁS

Tentokrát se vracíme k autorovi, kterým jsme naši nabídku na začátku tohoto roku otevřeli: je to Arnošt GOLDFLAM. V Dilia vyšla nedávno jeho kratičká hra *Jedna noc aneb sen*. Je určena pro jednoho herce, i když autor v úvodní poznámce připouští, že jednotlivé postavy snu by mohli hrát různí představitelé. Hra končí vlastně úvodními slovy Goldflamovy hry *Jeden den*, která by tedy mohla nazvat, obě hry mohou být uvedeny v jednom večeru. (Hra *Jeden den* vyšla v Dilia již v roce 1983 spolu s hrou *Biletářka* v jednom svazku jako dvě monodramata.)

JEDNA NOC aneb SEN je řadou výstupů, příhod, které se postavě hry – Jendovi – zdají jako jeden dlouhý, trochu zbláznělý sen. Podle logiky snů se jednotlivé výjevy volně prostupují, Jenda v nich „účinkuje“ vždy jako hlavní hrdina, mnohokrát umírá, pointy jednotlivých úseků snu jsou bizarní. Dobrodružství končí se zazvoněním budíku.

JEDEN DEN bezprostředně navazuje – prociťnutím Jendy v jeho posteli, ve spoře zařízeném pokoji. Diváci se stávají návštěvníky, svědky Jendova soukromí, jedné banální, běžné „prolelkované“ neděle. Oproti akčnosti, mnohosti a bizarnosti dobrodružství, která se odehrávala ve snu, je celý den věnován výhradně Jendovým představám, vzpomínkám a úvahám, jeho rozhovorům se sebou samým a dialogům s diváky. Jendův text je občas narušován hercovým komentářem postavy, celá hra je pak příležitostí, inspirací, otevřenou možností pro herce. Je to hra s diváky i pro diváky, hra na Jendu a také na sebe, hra odhalující iluzornost představ, které si o člověku lze udělat podle toho, co o sobě říká, jak důležité je znát všechny souvislosti a okolnosti... Ale o čem hra ve skutečnosti bude, záleží pouze na herci, na něm závisí, jak domyslí postavu „svého“ Jendy, jaký k němu zaujme vztah, na jakou vzdálenost si ho připustí k tělu, jakými ho obdaří vlastnostmi a tedy i jaký obsah a smysl dá ve výsledku tomuto jednání dne.

Jedna noc a Jeden den k sobě bezesporu patří, jejich spojením vzniká text pl-

ný ironie, permanentního znejasňování a zpochybňování, kde se bizarní sny slévají s denním sněním a fantazií a který klade například takové otázky, zda zdánlivě nebezpečná a neuvěřitelná dobrodružství, která zažíváme ve snu, nejsou jen dětskou hrou proti tomu, co zažíváme denně v našem „všedním“ životě, pokud ho ovšem skutečně prožíváme... , zda měrou zajímavého a bohatého života je jen množství zatížených výjimečných příhod, zda docenujeme význam a vliv zvláštního světa myšlenek, snů, fantazie a vzpomínek, který žije svým životem nezávisle na našich běžných denních úkonech... Nebo naopak – jestli nenahrazujeme nedostatek skutečného zájmu planým vymyšlením...

JEDNA NOC aneb SEN (závěr hry)

(Jenda vykročí, ozve se samopal, nebo něco podobného, Jenda padá na postel, ve tmě si svlékne svrchní šaty a zůstává v prázde zamotan do přikrývky. Střelba přechází do říčnické budíku, zároveň se světlem. Jenda vyskakuje, v umyvadle se umývá, přitom se obléká, balí si věci do tašky, zkrátka spěchá do práce, také rychle snídá, spirálou vaří čaj)

Jenda: To je hrůza. Já si myslel, že nemůže být noc, kdy se spí, horší než den, ale dneska to tak bylo. Co jsem dnes v noci prováděl, toho bych se všeho ve dne nerad dožil

(Všechno říká v rychlosti, mezi pobíháním, srkáním čaje atp.)

Taková fantazie vede akorát k tomu, že by se člověk zbláznil. Asi bych měl začít psát nebo dělat něco zajímavějšího. Budto blbnu tím chozením do práce... ježišmarjá, já musím utíkat, sbohem. Ale každý sen nakonec vychází z toho, co se děje ve dne. To by se ale už nedalo ani vydržet. Tak já nevím. Radši na to nebudu myslet.

(Vyběhne ven, praskne za sebou dveřmi, po delší chvíli se vrací. A vyčítavě k divákům) **Vždyť je neděle. Nespěcháme. Ale slyšat se nebudu. To nestojí za to.**

(Lehne si opět do postele, naplňuje se přikryje a usíná)

(Vyjede hudba, pomalu se stmívá)

JEDEN DEN (začátek hry)

(Delší dobu tma, když se rozsvítí, vidíme mladého muže – leží v posteli a spí. Pomalu se probouzí, otevírá oči, protahuje se a pomalu vstává. Když se protahuje, zářve)

Jeník: Áááááá. (Pak vydýchne. Pak, jako by si něco uvědomil, začne se rychle oblékat a najednou přestane) **Vždyť je neděle. Nespěcháme. Ale slyšat se nebudu. To nestojí za to. Tak, kolik máme hodin. Deset. To znamená, když jsem přišel domů ve dvě, tak jsem spal – až tři, čtyři, pět, šest, sedm, osm, devět, deset. Osm hodin. To by mělo stačit. Tak co podniknu? Volno mám. – A co kdybych skočil zavolat Majce? Je, to ne, ta by tady trčela celou nedělí, to by byla otrava. – Majka – Nazdar, ahoj. Cos chtěl? – Co bych asi tak chtěl po ní. To dá rozum, nic, nic, sed doma nebo dělej si, co chceš. To je zvláštní věc. Když jsem ji viděl poprvé, tak jsem byl z toho pař. Nebudu vás nějak zabavovat detaily, Zkrátka seznámili jsme se, dali jsme se dohromady a bylo to. Skoro jsem se zamiloval. A najednou, teď, když poslouchám zvuk jejího hlasu, když vždycky znovu vidím, že to, co jsem považoval za projev myšlení, je jenom nálada, střídání se nálad, že to všechno zůstává jenom na povrchu, začíná mě to nudit, otravovat, přivádí mě to k vzteku. Někdy myslím, že by bylo docela zajímavé, kdyby začala třeba zničením slávek kůži. A najednou by se ukázalo, že pod ní je jenom maso, žlázná hlava, masek, ruce – nic takového, jenom maso, jako u řezníka za výkladem – hovězí nebo vepřové. No a pak se taky dívte, že maso nemyslí. Vlastně, když to tak vezmete, tak je chyba ve mně. Já jsem ten bíbec, který očekával, že hrouda promluví rozumně, že bude myslet. Ale jednou, až ona přijde, tak já ji usadím a řeknu – tak a teď mluv. Přestaň papouškovat, cos kde slyšela, a mluv sama za sebe. A najednou bude ticho. Co ticho, to bude koncentrace vzduchu, co vzduchu, to budou třaskaviny, to bude napětí.**

KATEŘINA FEJLKOVÁ

Paragrafy na scéně

Mnohdy jsme svědky nedorozumění, jejichž příčinou je neznalost nebo nepochopení situace, v níž se různé strany ocitají a po nich následují spory, bitvy a procesy podle míry pohybu zúčastněných stran v mezích zákona nebo mimo něj. A bohužel k nedorozumění dochází i v oblasti autorského práva. Vyskytují se případy, kdy nepravý autor vydává cizí dílo za vlastní a nejde tedy o nedorozumění, ale o záměrné zneužití díla. V oblasti amatérského působení došlo k tomuto případu ne z důvodu finančního obohacení, ale spíše v touze uvést devizově vázanou hru. Následky jsou však nepříjemné, neboť může dojít až k mezinárodním sporům.

K častějším neshodám, které DILIA řeší, dochází mezi spoluautory a vznikají vlastně až ve fázi dělení autorských honorářů, kdy je zhodnocen v procentech podíl jednotlivých autorů na vzniklém díle. Nebudu-li mluvit o spoluautorech, kteří svorně vytvořili nové dílo a neshody vznikly až při vyplácení honorářů, mohou jako model uvést úpravu volného díla zahraničního autora, kdy úpravce se cítí být větším autorem než autor původní a velmi často také zapomíná na podíl překladatele. A naopak se stává, že překladatel vytvořil doslovný překlad, který nelze jevištně použít, a dodatečně se hlásí o vyšší tantiémový podíl.

V neposlední řadě dochází k případům, kdy autoři her, které napsali pro svůj amatérský soubor, vymáhají na DILIA své autorské honoráře, aniž požádali DILIA o zastupování.

Na závěr těchto exkursů do autorskoprávní problematiky si zopakujeme a doplníme **základní náležitosti**, které je nutné nahlásit DILIA v žádosti o zastupování pořadu:

1. Název pořadu s označením žánru (činohra, hra se zpěvy, pásmo atd.). V případě, že daný pořad vznikl tvůrčím zpracováním díla jiného, je třeba uvést přesné názvy všech předloh včetně jejich autorů.

2. Jméno autora, případně překladatele, upravitel, dramaturga, autora literární předlohy (jeho adresu včetně PSČ, rodné číslo a výše dané z literární a umělecké činnosti, pokud jde o dílo nové).

3. Autorovo čestné prohlášení o autorství, jde-li o nové dílo.

4. Souhlas autora. Pokud zřizovatel sám souhlas autora (dědiců) nezíská, požádá DILIA o jeho zprostředkování.

5. Dělení spoluautorů u spoluautorských děl podepsané všemi zúčastněnými autory, pokud jde o dílo nové nebo upravované.

6. Minutáž hudební složky díla. Na základě tohoto závazného podkladu DILIA vypočte tantiému pro autora (jedná se o scénickou hudbu). U komponovaných pořadů zaslat seznam realizovaných písní s minutáží a jmény autorů hudby i textů.

7. K žádosti přiložit scénář (pokud nejde o text rozmožněný v DILIA), po jehož prostudování pracovník DILIA posoudí, zda je DILIA oprávněna převzít dílo do zastupování (viz vyhláška 99/58 Ú. l. o výhradním oprávnění DILIA převzít do zastupování veřejné provozování divadelních děl). Autorskoprávní ochranu lze poskytovat pouze dílům autorským, jejichž základním pojmovým znakem je originalita a tvůrčí prvek.

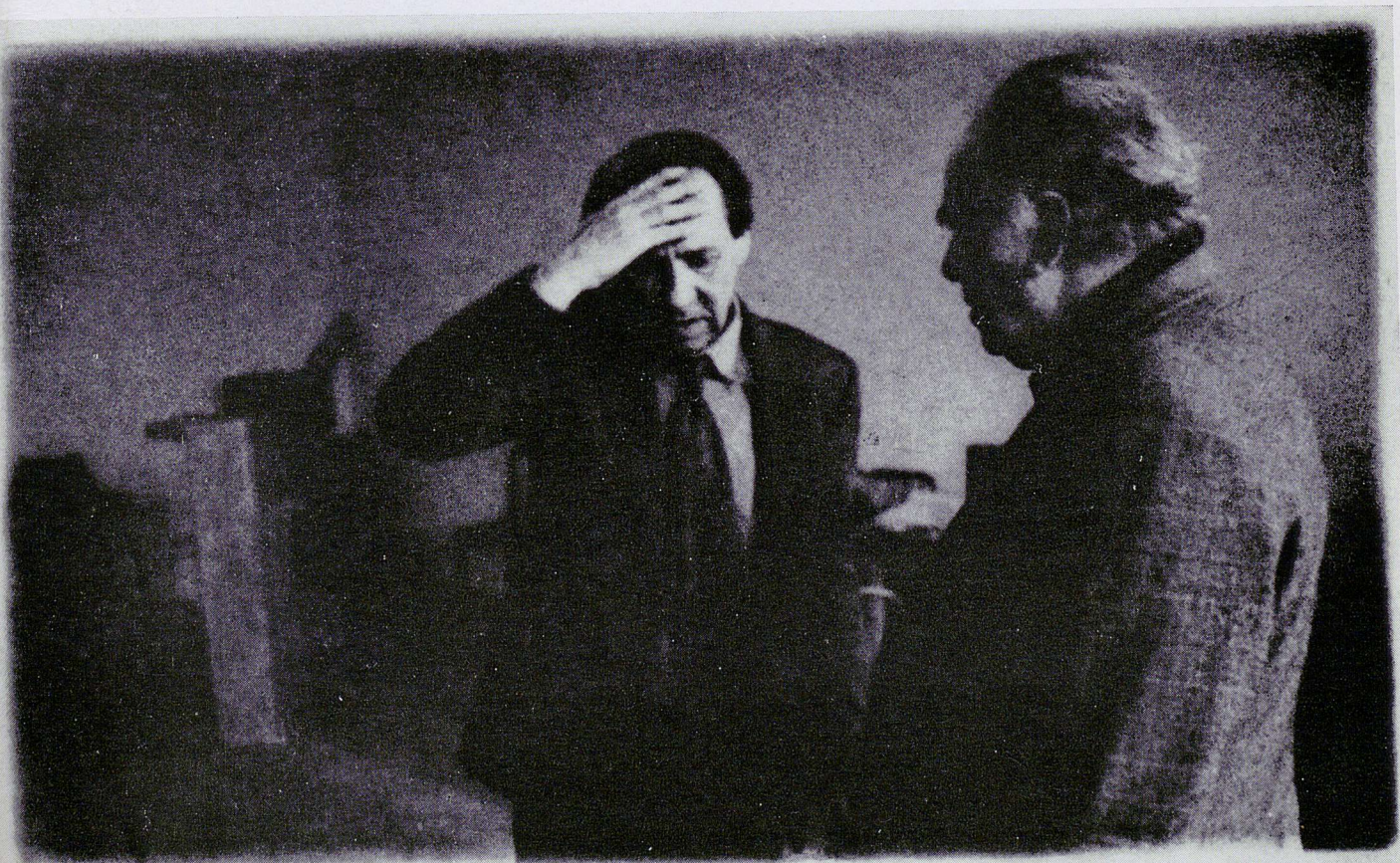
TATÁNA PAVLÍKOVÁ

To vše by odnes čas...



O Antonu Pavlovičovi jsem se nikdy nedověděl tolik jako na prvních zkouškách RACKA. Bylo to poprvé, kdy jsem se setkal s precizně systematickou prací Luboše Pistoria. Již u stolu vznikl rozsáhlý seriál snímků, svědčících o atmosféře tak „čechovovské“, že vstupovala sama do fotografií. Na zkušebně ve třetím poschodí k tomu přibylo zvláštní stříbřité světlo. Škoda jen, že ten naprosto přesný neurčitý pocit člověčiny, stvořený z jemného přediva lidských vztahů na zkouškách, nemilosrdně pohltí reflektory generálek.

JAROSLAV KREJČÍ



Pohledy do zákulisí Pavla Štolla

