

# AMATÉRSKÁ CENA 10/89

Smysluplný  
maratón

Topolovy  
Hlasy  
ptáků



CENA 4 Kčs



# K velkolepé derniéře

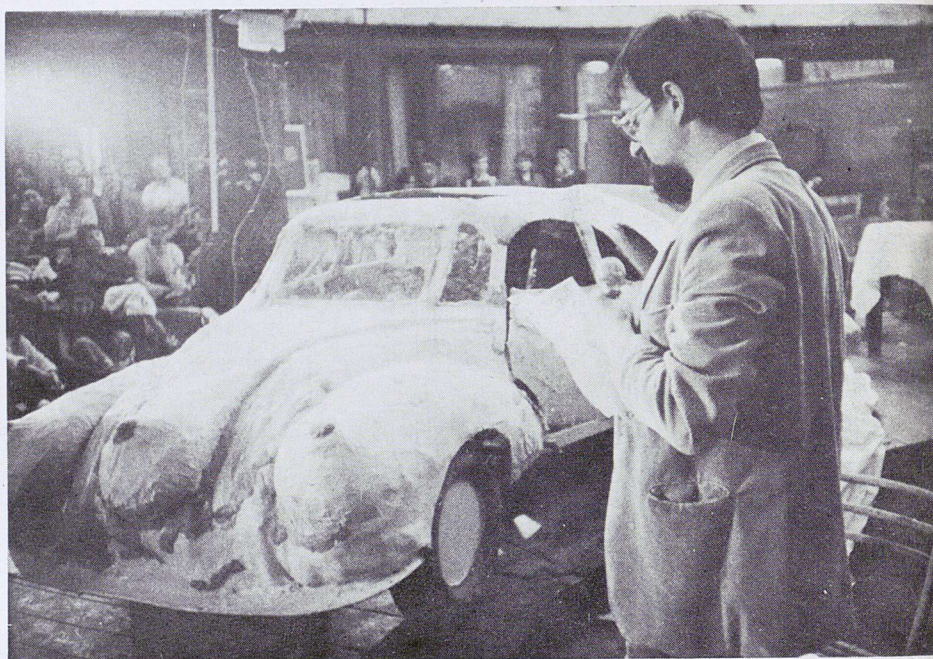
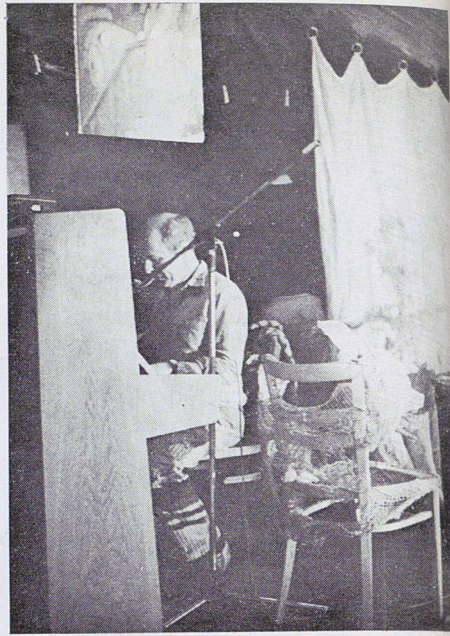
dospěl ANANAS brněnského OCHOTNICKÉHO KROUŽKU (o němž AS přinesla obsáhlý materiál v č. 12/88). Konala se v zahradě Lidového domu „na“ Musilově ulici. Do posledního představení byli vtěleni VLADIMÍR KOKOLIA (se skupinou „E“ — neskupinové foto 1), který přišel šťasten, protože věděl, že šťasten odejde; PETR SKOUMAL (2), který se chtěl jenom podívat, ale když viděl, na co přišel, sedl si za píáno a začal zpívat; JOSEF DANĚK (3) vedle tatraplanu. Ten byl navržen pro premiéru, realizován na derniéře; členové bývalé, ale náhle obnovené rock'n'rollové skupiny PODCHODEM VCHOD (4) Tomáš Rusín (vlevo) a Petr Osolobě (vpravo). Michal Zavadil (uprostřed) nikdy v tomto souboru nehrál, záběr však chce dokázat pravý opak; tvůrce tatraplanu BLAHOŠLAV ROZBOŘIL s přeplňovanými dudami (5).

Dále vystoupili JELO, SKLEP, MEHEDAHA (Petr Nikl a Franta Petrák), THEATRUM PYROBOLI (ing. Ivan Martínek), JEŠTĚ JSME SE NEDOHODLI, FILIP TOPOL, HADIVADLO A TRILTUM TROTLI.

(za)

FOTO JAROSLAV LUDVÍK  
JIŘÍ RAMBOUSEK

1, 2



5 4







Fotografie JAROSLAVA KREJČÍHO přibližují křehké klaunství leningradského souboru Licedei, který se zúčastnil pražského zastavení Karavany míru (k článku A. Morávkové na straně 20).

## Obsah

- |    |                                                                        |                                                 |
|----|------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------|
| 2  | SMYSLUPLNÝ MARATÓN<br>(59. Jiráskův Hronov)                            | A. Exnarová                                     |
| 8  | KUDY A KAM ANEB KRUH ZŮSTAVY UZAVŘEN<br>(Dělnické mládí v Gottwaldově) | V. Šrámková                                     |
| 9  | ROZHOVOR ČÁSTEČNĚ PŘÍBUZENSKÝ<br>(L. Valeš + V. Valeš)                 | V. Valeš                                        |
| 10 | DRAMATURGICKÁ DÍLNA<br>(Topolovy Hlasy ptáků)                          | J. Vedral                                       |
| 14 | OSOBNOSTI SOUČASNÉ REŽIE<br>(Jan Schmid)                               | J. Kolář                                        |
| 16 | DVEŘE DOKORÁN<br>(V labyrintu řeckých bájí)                            | E. Machková<br>L. Jevnakerová<br>J. Procházková |
| 18 | DOBRODRUŽSTVÍ TVOŘENÍ<br>(Příběh a podání)                             | J. Vostrý                                       |
| 20 | KARAVANA MÍRU, SVĚTA                                                   | A. Morávková                                    |
| 21 | PRŮHLEDY<br>(Mezník?)                                                  | J. Cisař                                        |
| 22 | TECHNIKY TVOŘIVÉHO MYŠLENÍ<br>(Demonstrace i praxe s P. Scherhaufem)   | D. Zakopal                                      |
| 23 | HRDINA — TÉMA ÚSTŘEDNÍ                                                 | P. Pavlovský                                    |
| 24 | ZPRÁVA O ČTENÉM DIVADLE<br>UŽITEČNÉ NÁVRATY                            | Z. Silová<br>V. Gardavský                       |

### NEPŘEHLÉDNĚTE!

Z dlouhodobého hodnocení ekonomiky vydávání periodického tisku vyplývá, že je v této oblasti vykazována ztráta, která rok od roku vzrůstá. Vydavatelské náklady postupně rostly především vlivem cen papíru, tiskářských barev a polygrafických prací, tento stav si vyžádal neustále se zvyšující dotaci ze státního rozpočtu. Tyto a další problémy /např. současná nepříznivá situace v polygrafickém průmyslu, kde většina zařízení je morálně i fyzicky opotřebovaná/ vedly k nutnosti přijmout opatření v oblasti hmotné zainteresovanosti ve vydávání tisku, tzn. i v oblasti cen. Proto bude od 1. 1. 1990 provedena změna maloobchodních cen periodického tisku, která se týká i našeho časopisu. Nová cena jednotlivého výtisku Amatérské scény od čísla 1/90 byla stanovena na 6 Kčs /roční předplatné 72 Kčs/.

## AMATÉRSKÁ 10/89 CENA

Měsíčník pro otázky amatérského divadla  
a uměleckého přednesu  
ROČNÍK 26 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 35)

Vydává ministerstvo kultury ČSR v Nakladatelství  
a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, 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, s. p. Brno, závod 5, provoz 53, Komenského náměstí 1,  
682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a ob-  
jednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS  
— UED Praha, záv. 01 — AOT, Kačkova 19, 160 00 Praha 6, PNS—UED  
Praha, záv. 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno, PNS—UED Praha, záv.  
03, Gottwaldova 206, 709 90 Ostrava 9, Objednávky do zahraničí vy-  
řizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, záv. 01, admi-  
nistrace 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 5. 9. 1989

© MINISTERSTVO KULTURY ČSR, Praha 1989

46 027



## SOUTĚŽNÍ PROGRAM 59. JH:

Divadlo ZK ROH Metra Blansko — Vladimír Majakovskij: **Přiliš horká lázeň** /režie Jiří Polášek/.

DS JELO DK ROH, DP hl. m. Prahy — Franz Kafka, Petr Lébl: **Přeměna** /režie Petr Lébl/.

Divadlo DIALOG DK ROH Plzeň — Bohumil Hrabal, Ivo Krobot, Petr Oslzlý: **Rozvzpomínání** /metodické vedení Václav Beránek j. h./

DS VICENA SKP Ústí nad Orlicí — Viktor Slavkin: **Špatný byt** /režie Alexandr Gregar/.

Divadelní klub JIRÁSEK při SKP Česká Lípa — Michail Bulgakov, Václav Klapka: **Mistr a Markétka** /režie Václav Klapka/.

DS TYL při MěstKS Rakovník — Vladimír Páral, Evald Schorm: **Profesionální žena** /režie Milan Schejbal/.

STUDIO MěstKS Volyně — Emil Vachek: **Pec** /režie Jaroslav Kubeš/.

## NESOUTĚŽNÍ PROGRAM 59. JH:

Loutkářský soubor C SKP Svitavy — Edward Lear, Karel Šefrna: **Edward** /režie Karel Šefrna/.

Divadlo F KUFRU PKO Olomouc — Pavel Němeček: **Klepy** /režie Pavel Němeček/.

ŠOK M—klubu ZK ROH Tatra Kopřivnice — Petr Orság na motivy Sławomira Mrożka: **Jaro** /režie Petr Orság/.

Divadlo AHA! MěstKS Lysá nad Labem — Tadeusz Rózewicz: **Stará žena vysedává** /režie Miroslav Pokorný/.

KODL — DS TYL SK ROH Lomnice nad Popelkou — Robert Thomas: **Turecká kavárna** /režie Jaroslav Poláček/.

DDS HUDRADLO MěstKS Zlín a KDPM České Budějovice — Miroslav Slavík /A. S. Puškin, brá Grimmové, J. Werich/: **Tři pohádky**.

Scéna KaSS Kralupy nad Vltavou — Gabriela Zapolská: **Štěstí je dřina, drahoušku**.

KODL — DS TYL SK ROH Lomnice nad Popelkou — Hans Sachs: **Hrajeme /si na/ Sachse** /režie Lucie Lomová/.

DDS LDO LŠU a KD kpt. O. Jaroše Mělník — Jiřina Lhotská na námět Jana Wericha: **Královna Koloběžka** /režie Jiřina Lhotská/.

LS STRÍPEK při odb. škol. MěstNV Plzeň — Dagmar Jandová: **Nesmysl! Nesmysl!** /režie Dagmar Jandová/.

Divadlo poezie SOU obchodního Mladá Boleslav — Karel Havlíček Borovský: **Křest sv. Vladimíra**.

Amatérský soubor Jihomoravského divadla při MěstOB Znojmo — Sławomir Mrożek: **Emigranti** /režie Jiří Čapoun/.

DS HERMAN — Studio VIŇOUŠ Heřmanův Městec — Jan Werich, Pavel Vinduška, Michal Dziedzinský: **Fimfárum** /režie Pavel Vinduška/.

ADIVADLO SKP ZV ROH Havlíčkův Brod — Nikolaj Vasiljevič Gogol: **Nos** /režie Miroslav Lhotka/.

DS TATRMANI OB Sudoměřice — Josef Brůček na motivy armenické pohádky: **O hadu a Šivarovi** /režie Petr Brůček/.

ŠTUDIO DS Jána Palárika při DKPJ Čadca — Ivan Bukovčan: **Slučka pre dvoch alebo Domáca šibenica** /režie Martin Kolesár j. h./.

Ochotnický kroužek OKVS Brno V — J. A. Pitínský: **Matka** /režie J. A. Pitínský/.

## CENY PŘEHLÍDKY:

— divadelnímu studiu JELO DK ROH DP hl. m. Prahy za inscenaci hry Franze Kafky a Petra Lébla **Přeměna**.

— divadelnímu klubu JIRÁSEK při SKP Česká Lípa za inscenaci hry Michaila Bulgakova a Václava Klapky **Mistr a Markétka**.

— divadelnímu souboru STUDIO MěstKS Volyně za inscenaci hry Emila Vachky **Pec**.

## ČESTNÁ UZNÁNÍ:

— **Petru Léblovi** za režijně—scénografické řešení inscenace hry Franze Kafky a Petra Lébla **Přeměna**.

— **Alexandru Gregarovi** za inscenaci hry Viktora Slavkina **Špatný byt**.

— **Vladimíru Lorencovi** za herecký výkon v roli Muže v inscenaci hry Viktora Slavkina **Špatný byt**.

— **Lence Kaplanové** za herecký výkon ženy v inscenaci hry Viktora Slavkina **Špatný byt**.

— **Václavu Klapkovi** za dramatizaci románu Michaila Bulgakova **Mistr a Markétka**.

— **Vladimíru T. Gottwaldovi** za herecký výkon v roli Griši v inscenaci hry Emila Vachky **Pec**.

## ZVLÁŠTNÍ UZNÁNÍ:

— kolektivu loutkářského souboru C SKP Svitavy za uvedení hry Edwarda Leara, Karla a Blanky Šefrnových **Edward** v nesoutěžním programu 59. JH.

# Smysluplný maratón

Na nudu či přešlři volného času si účastníci letošního Jiráskova Hronova v žádném případě stěžovat nemohli. Spíše naopak — absolvovat bezesbtku denní maratón dopoledními diskusními kluby počínaje a třemi až čtyřmi divadelními představeními, eventuálně ještě hodnotným filmovým večerem konče, vydrželi jen ti vskutku nejtrotlejší. Nicméně nápad zařadit na Hronov kromě soutěžních představení také v hojně míře představení nesoutěžní považují za velmi šťastné řešení. Respektive zdá se mi přínosná šíře /proti dřívějším tzv. studijním představením/ umožňující postihnout nejlepší či nějak inspirativní představení všech slovesných o-

borů /loutkové divadlo, divadlo pro děti, dětské divadlo, divadlo poezie.../. Už loňský rok koneckonců naznačil zájem divadelníků o širší rozhled a seznámení s výsledky příbuzných slovesných oborů. Vy- chází to ze snahy hledat, objevovat, inspirovat se. A učí to schopnosti být tolerantní k jinému způsobu práce než jen k tomu vlastnímu, schopnosti vyrovnat se s nejrůznějšími principy inscenační praxe. Vede to ke snaze, k nutnosti učít se tyto nejrůznější principy pojmenovávat a pronikat k jejich kořenům.

Stejně šťastný se mi zdál být i systém výběru na letošní národní přehlídku, kdy do soutěžního programu mohl každý kraj

doporučit jednu inscenaci na základě vlastního uvážení /svého zástupce nevyšlal pouze Severomoravský kraj/. Toto doporučení už nepodléhalo žádné další korekci. Myslím si, že skladba soutěžního programu poměrně přesně odrážela současné tendence amatérského divadla. Od- rážel je i nesoutěžní program — vlastně už sama bohatost a různorodost návrhů, z nichž ÚKVC za pomoci odborného aktivu program sestavil. Zatímco v loňském roce doplňkový program svou kvalitou vý- razně dominoval nad programem soutěž- ním, letos z tohoto hlediska byla úroveň vyrovnaná, přestože v obou skupinách se vyskytly jak inscenace problematické, tak



i nesporné vrcholy současné amatérské divadelní tvorby.

Zastavme se podrobněji nejprve u současnějšího programu s tím, že se nebudeme bránit širším souvislostem.

Zdá se mi, že stále roste počet souborů, které se snaží vyslovovat k současným problémům, snaží se zaujímat svá stanoviska k naší společnosti a jejím neduhům, k manipulovatelnosti člověka, snaží se přivést diváka k zamyšlení nad nesmyslností některých zaběhaných stereotypů i nad jeho místem v životě společnosti. V některých případech se tato snaha zúročuje v hledání nových, neotřelých formálních postupů. A zdá se mi, že je dost souborů, které si uvědomují účinnost metafory oproti prvoplánovému, doslovnému ataku diváka; vytvářející /tu více, tu méně působivé/ obrazy světa, systému, společnosti... Často zůstávají v rovině modelu, ale občas se objevuje pokus o plastičtější, analytictější obraz /jako příklad jmenujme českolipského Mistra a Markétku/.

Za další kvalitativní vývoj považuji i skutečnost, že řada tvůrců zaujímá k sdělovaným problémům aktivní postoj — nejenže na ně upozorňuje, ale nedistancuje se od nich, neobviňuje kohosi „vně“ — snaží se hledat východiska i u sebe; je pak větší šance zaktivizovat k takovému myšlení i diváka. O to se pokusilo Divadlo ZK ROH Metra Blansko vlastní úpravou Majakovského hry **Příliš horká lázeň**, nicméně ne nejšťastněji. Původní předlohu se snažilo přizpůsobit vlastní poetice, která čerpá z odkazu Semaforu,

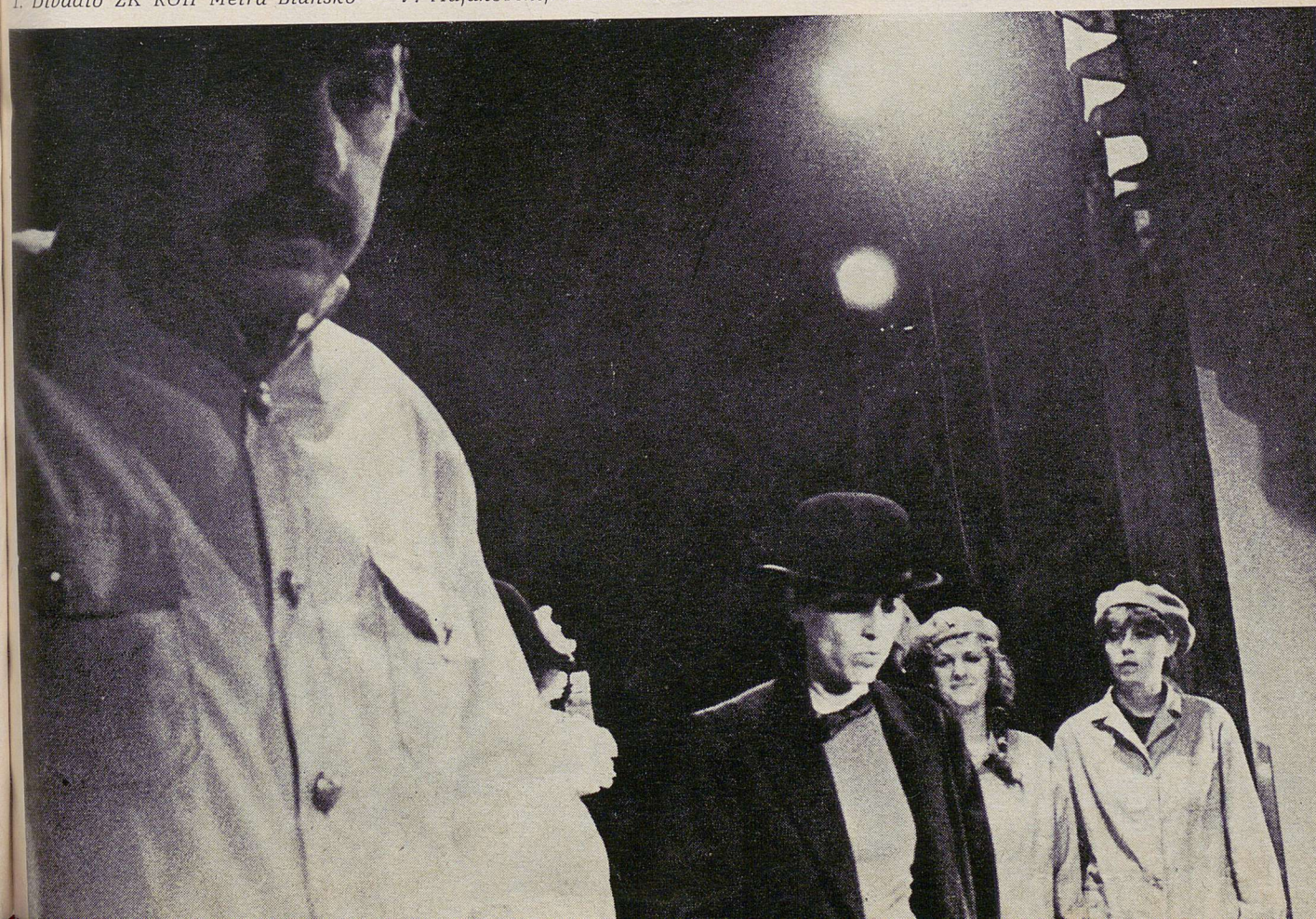
avšak nezdařilo se mu přesnými divadelními prostředky vyhmátnout a zobrazit jádro hry. Leccos totiž Blanenští přenesli zevnitř do přímočarých a příliš doslovných /pro diváka až nefunkčně, nepříjemně atakujících/ písňových textů. Též zařazení Majakovského poezie, které mělo fungovat jako kontrapunkt, v realizaci nevyšlo. Inscenace se tak vlastně rozpadla na řadu kabaretních výstupů, i když provedených s kultivovaným hereckým a pěveckým vybavením. K vytvoření metaforického obrazu skutečnosti však nedošlo — nekonala se tedy ani potřeba diváků přemýšlet o příčinách jevů, o hlubších souvislostech života naší společnosti. Majakovského satira z roku 1930, tak neskutečně současná, nemohla tudíž zaznít ve vnitřní otevřenosti a naplno.

V jisté popisnosti a doslovnosti mělo blanenské představení společný rys s inscenací **Rozvzpomínání** plzeňského Dialogu. Tato inscenace je celá založena na Hrabalově kvalitním poetickém i humorném textu. Paradoxně její poslání působilo pravdivěji, i když k jeho předání bylo užito prostředků daleko méně divadelních než v případě blanenského souboru /u Blanenských úroveň písňových textů zdaleka nedosahovala kvalit Majakovského hry/. Takže i když plzeňský soubor nedokázal najít divadelní prostředky adekvátní Hrabalově poetice, přesto nám alespoň v rovině verbálních kvalit autorova textu, se snahou o postižení hlubší, nostalgické noty Hrabalova díla, zprostředkoval příběh člověka, který v pohnuté době nachází sám sebe.

Zastavme se nyní u skupinky inscenací, z nichž čteme mimo jiné i snahu o divácky přitažlivou podívanou. Zatímco z rakovnické inscenace **Profesionální ženy** můžeme mít bohužel pocit, že s touto snahou všechno končí, že nám jsou zprostředkovávány jednotlivosti, a nikoliv současně nosné téma, u dalších dvou inscenací je tomu jinak: jak Slavkinův **Špatný byt**, tak Vachkova **Pec** mají ambice značně vyšší.

Volyňský soubor, který nastudoval padesát let nehranou Vachkovu hru, známe už z minulých ročníků Jiráskova Hronova jako soubor velmi kvalitně herecky vybavený /připomeňme především Confortěšův Maratón/, jako soubor, který si je svých předností vědom, nadále je rozvíjí a staví na jejich základech i svou inscenační práci. Také letos byl úspěšný. Herecká složka výrazně přispěla k tomu, že volyňská inscenace převyšuje kvality předlohy a jde nad text; přispívá k tomu, že je tato po nutné dramaturgické úpravě vlastně anekdota /o milostném troj — respektive čtyřúhelníku vzniklém v podmínkách války/ bohatě naplněna, a že kromě pouhých komediálních situací dostává v podtextu lidštější dimenze. Herci dokážou postavám vdechnout život — prostřednictvím herecké akce umějí vytvářet situace, pracují s mimoslovním jednáním, vědí si rady s prostorem a dovedou vytvářet mizanscény, charaktery postav, vystavět dialog, pointovat situace, mají smysl pro paradox a proměnlivost situací... Tím vším dokážou překlenout i jistou nedůslednost ve výstavbě inscenace jako celku: hlavní

1. Divadlo ZK ROH Metra Blansko — V. Majakovskij: *Příliš horká lázeň*





téma sice dešifrujeme jen obtížně, leč silně na nás působí témata dílčí, která s sebou přinášejí herecké interpretace jednotlivých postav.

V ústecké inscenaci Slavkinova Špatného bytu je kromě velmi dobré úrovně hereckých výkonů /naivistická stylizace postav/ zřetelná pevnější koncepce a ruka režiséra, i když ne ve všem se daří jít důsledně, především ne v samotném závěru inscenace. Nicméně soubor v podstatě odhadl možnosti, které předloha nabízí. Jde o groteskní komedii s absurdními prvky, naznačující na poměrně malé ploše řadu významů a motivů, které už více nerozvíjí, ale které by přitom mohly inscenátoři vést ke snaze o krutější a obudnější uchopení předlohy, směřující k absurdnímu divadlu. Gregarův úhel pohledu je laskavější, s důrazem na komediálnost situací, a přesto si v podtextu krutost a absurditu sdělované situace a jednání lidí v ní výrazně uvědomujeme. Přitom všem cítíme jistou naději, jisté východisko v tom, že se tito lidé dokážou i vzepřít. Celek je důsledně budován na kontrastu mezi naturalistickým detailem a naivitou. Tato stálá polarita je v ústecké inscenaci velmi přesně zachována a funguje — s výjimkou závěru: ten tuto polaritu nezachovává a pouze vrství jednotlivé prostředky na sebe. Proto závěr, byť ve své podstatě groteskní /obyvatelé střelnice oblečení pro nový byt v bazénu/, nemá zdaleka takový dopad, jako v počátku inscenace odhalení špatného bytu



2. Divadlo Dialog DK ROH Plzeň — B. Hrabal, I. Krobot, P. Oslzlý: Rozvzpomínání (ze zkoušky)

3. DS Tyl MěstKS Rakovník — V. Páral, E. Schorm: Profesionální žena





ve fungující střelnici a determinace lidí v něm. Samotná předloha je v závěru krutější než inscenace. Ale znovu opakují: cenná je skutečnost, že se soubor snaží o divácky vděčné a přitom myšlenkově obsažné divadlo; že společenské významy a přesahy inscenace dokáže skrýt i pod lehkou fraškovitou komediálností.

Na závěr soutěžních inscenací jsem si nechala dvě, které mají společný rys: obě vycházejí z adaptace prozaického textu, obě ctí autora původní předlohy, a přesto jsou nesmírně osobitou výpovědí svých tvůrců. Jedná se o **Přeměnu** pražského souboru JELO a českolipského **Mistra a Markétku**.

Pokud se týče posledně jmenované inscenace, cítím potřebu předeslat, že měla v Hronově trochu smůlu, neboť ji postihly na poslední chvíli zaskoky. Hovořím o tomto faktu proto, že jednotlivá představení v Hronově byla velmi rozdílná: zatímco první den chodili diváci spíše zklamání, druhý den naopak nadšení. Leccos už se zaběhlo, byla volena vhodnější technika svícení, na němž zde hodně záleží. Pokusme se odmyslet si tyto výkyvy a zamysleme se nad inscenací jako takovou. Převést na scénu román Michaila Bulgakova **Mistr a Markétka** je úkolem velmi nesnadným a přitom lákavým, protože jde o dílo mnohovrstevnaté, myšlenkově bohaté a stále aktuální, tematicky úzce spjaté s Bulgakovovým osobním stanoviskem, že člověk má vždy obhajovat pravdu vyplývající z jeho pohledu na život, a že si má zachovat rovnou páteř i tehdy, když se kolem něho ostatní ohýbají. Je třeba ocenit především Klapkovu dramaturgii, která přehledně zachycuje /i při nevyhnutelném zjednodušení/ všechny rysy románu a vyzvedává hlavní tematickou linii. Je zajímavá především prolnutím příběhu z bible /Pilát Pontský/ s osudy postav v určité historické situaci v Moskvě — dochází tak k zajímavým přesahům a analogiím /např. představování Ješuy v biblickém příběhu Ivanem Bezprizorným s sebou v závěru přináší naději v jakési předání štafety, v pokračování osudu nezlomného člověka/. Kromě těchto dvou linií sleduje inscenace ještě třetí, a sice linii Wolandovu, jeho hru s vybranými oběťmi, která jej má přivést k poznání, jací současní lidé vlastně jsou. Je to dramaturgie, která Bulgakova nezkruskuje, ale ctí jej a vykládá. Je to dramaturgie, která svými kvalitami do jisté míry ukázala mez interpretačních možností a schopností souboru, protože před něj položila vskutku vysokou laťku a velké nároky. Především vyžaduje zřetelnou změnu nálad a situací při prolínání jednotlivých linií, vyžaduje kontrast — na jedné straně magičnost, na druhé straně prvky komediálnosti, ironie. /To jsou právě předpoklady, které v prvních dvou hronovských představeních nebyly zcela realizovány, zatímco v druhých ano — a protože jsem inscenaci viděla už před Hronovem, mohu říci, že je s nimi vědomě pracováno./ Přesto, že některé scény se mohou jevit he-



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

recky i režijně ne bezesbýtku zvládnuté /a ani nedokážu odhadnout, zda je v silách souboru je-dotáhnout/, domnívám se, že lze českolipskou inscenaci právem zařadit mezi současnou špičkovou produkci amatérského divadla, ba mezi výrazný příspěvek k divadelnímu uchopení Bulgakova na našich jevištích vůbec.

K vrcholům lze zařadit také Léblovu inscenaci Kafkovy povídky **Přeměna**, kterou JELO uvedlo pod názvem **Přeměna**. Amatérská scéna této inscenaci a práci Petra Lébly vůbec věnovala sérii článků v čísle 4 letošního roku. Tak jako předešlé Léblové inscenace, i tato je poznamenána jeho silným výtvarným cítěním, jeho schopností zorganizovat emocionálně vypjatou strukturu celku, jeho smyslem pro detail a odvahou zastavit na jevišti čas a vytvořit tak napětí. Je to typ divadla, který může v divákovi vzbudit bezvýhradné nadšení a pocit absolutního souznění, stejně jako chlad, nepochopení a odmítnutí, protože se vymyká běžným divadelním konvencím a nastoluje principy poněkud odlišné. Je to inscenace, založená na principu symbolů, nesoucích především nediskurzivní emotivní informaci, kterou vnímáme asociativně, na základě naší schopnosti a zkušenosti zařadit ten který symbol do určitého kontextu. Protože racionální rovina funguje minimálně, je velmi složité formulovat téma inscenace verbálně: záleží do značné míry na subjektivních pocitech. Sdělnost inscenace může být pro diváka narušena v okamžiku, kdy mu /ať už vlivem jeho dispozic či nedopracovanosti některých obrazů či situací/ přestanou fungovat asociativní vazby; pak se totiž uchyluje k racionálnímu dešifrování jednotlivostí a unikne mu smysluplnost celku. Komu se toto nestane, může se před ním

rozestít emotivní obraz Léblových pocitů o světě, o společnosti i o sobě samém.

Inscenace, založené na principu asociací, se asi vždy budou setkávat s různým diváckým ohlasem, asi budou souznít pouze s okruhem lidí naladěných „na stejnou strunu“. Dovolím si srovnání: zatímco Rózewiczova **Stará žena vysedává** souboru AHA! z Lysé nad Labem, založená na podobných principech /viz nesoutěžní program/, byla pro část diváků emotivnější a čitelnější než **Přeměna**, pro druhou část diváků tomu bylo naopak. Přiznám se za sebe, že u Rózewicze jsem se emotivně „nepochytil“, ale přesto jsem měla alespoň v závěru pocit, že vím, o čem jde. Patrně proto, že v inscenaci souboru z Lysé se tu a tam jakési snáze racionálně vysvětlitelné symboly objevují, respektive i když člověk řadu symbolů a asociací nevstřebá, může mít nakonec pocit, že i přesto v závěru jakousi racionální informaci /tezi/ dostal. Odtud možná pocit jasnější čitelnosti pro řadu diváků. U **Přeměny** taková teze předána není — tam můžeme a musíme vnímat pouze jednotlivé obrazy, výtvarně komponované situace a jejich skladbu, jejich bohatost, mnohovrstevnatost.

Měla bych se zmínit i o dalších inscenacích zařazených do nesoutěžního programu. Ale je jich mnoho a o řadě z nich se už psalo v článcích o krajských i jiných přehlídkách. Tak jen několik poznámek. Přínosná podle mého názoru byla už sama pestrost repertoáru — jak co do zastoupení různých slovesných oborů, tak co do principů divadelní práce. Viděli jsme dětské soubory, jejichž tvorba je založená na dramatické hře /Hudradlo Zliv a DDS LDO LŠO Mělník/, tvorbu pro děti /Nesmysl! Nesmysl?, Fimfárum/, viděli



jsme kvalitní divadlo poezie /Křest sv. Vladimíra/, viděli jsme „herecká“ divadla /Turecká kavárna, Štěstí je dřina, drahoušku.../, ale i útvary s rysy groteskními, absurdními, satirickými /Jaro, Emigranti, Matka, Nos.../ ...Zajímavě se prezentovaly některé loutkářské soubory — nejen svitavské Céčko s již proslulou inscenací nonsensové poezie Edwarda Leara, ale i olomoucký soubor F KUFRU, inspirovaný bajkami Jamese Thurbera; našel si přesnou jemně ironickou polohu nejen v hlasovém projevu a rytmizaci celku, ale i v práci s papírem, s jednoduchými papírovými artefakty, vznikajícími většinou přímo na scéně jako organická součást dynamiky drobných příběhů. Zaujali i Tatmaní ze Sudoměřic s adaptací arménské pohádky O hadu a Šivarovi, jež byla takřka celá, kromě několika klíčových replik, odehrána zástupnou řečí — a přesto /v jedné loutce, rytmu, barvě hlasu a zvuků/ naprosto srozumitelná, navíc netuctově zakončená světlohou, poskytující meditativní prostor po završení příběhu, respektive toto završení v emotivní, asociativní rovině má možnost ještě kulminovat.

Zmiňuji-li se o nesoutěžním programu Jiráskova Hronova, pak nemohu nechat stranou další doplňkový program, a sice filmové večery, připomínající tentokrát některé kameramanské osobnosti 60. let /konkrétně jmenujme alespoň Radokovu Dalekou cestu, natočenou už v roce 1949, nicméně předjímající postupy let šedesátých/. Tyto večery už zdaleka neslouží jen rela-

xaci a odpočinku jako tomu bývalo dříve, ale staly se plnohodnotnou vzdělávací akcí, možným zdrojem poučení.

Nepřehlédnutelnou událostí byla výstava divadelní fotografie našeho předního odborníka Jaroslava Krejčího: z jeho fotografií na nás dýchá atmosféra, příběhy, divadelní i lidská magie... Věříme, že díla amatérské fotografie, která pod jeho vedením v průběhu hronovské přehlídky pracovala, přinese své ovoce, které bude sklízet nejen Amatérská scéna.

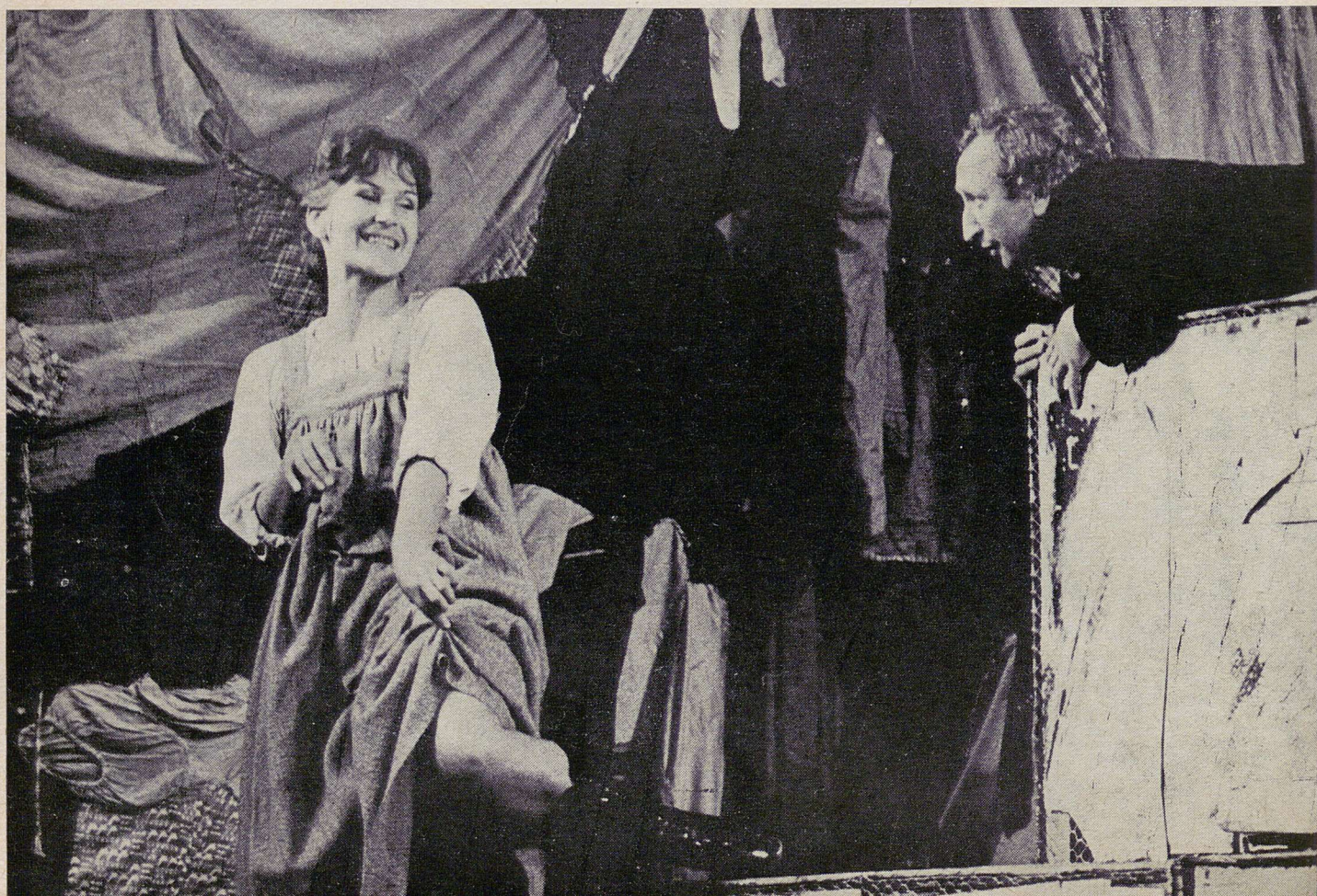
O Klubu mladých divadelníků se nemohu podrobněji šířit, protože jsem se dění přímo neúčastnila. Snad jen tedy to, že pracoval již tradičně v Dřevíči /lektori Burian, Deák, Kališová, Kužilek/ a svými vyhraněnými názory na představení denně obohacoval zpravodaj hronovské přehlídky.

Podíváme-li se znovu na pestrý program Jiráskova Hronova jako celku, pak si musíme nutně uvědomit jednu věc, a sice neustále častěji se objevují někteří autoři, kteří se u nás v uplynulém dvacetiletí příliš anebo vůbec nehráli /Mrozek a Różewicz, ale i Majakovskij a Bulgakov/. Souvisí to podle mého názoru s potřebou souborů nejen upozorňovat na nedostatky a přímo je pojmenovávat, ale se snahou daleko pregnantněji, mnohovrstevnatějšími obrazy společnosti vést k zamyšlení nad kořeny a příčinami negativních jevů. Tato snaha klade nároky nejen na divadelníky samy, ale i na diváky. Pro-

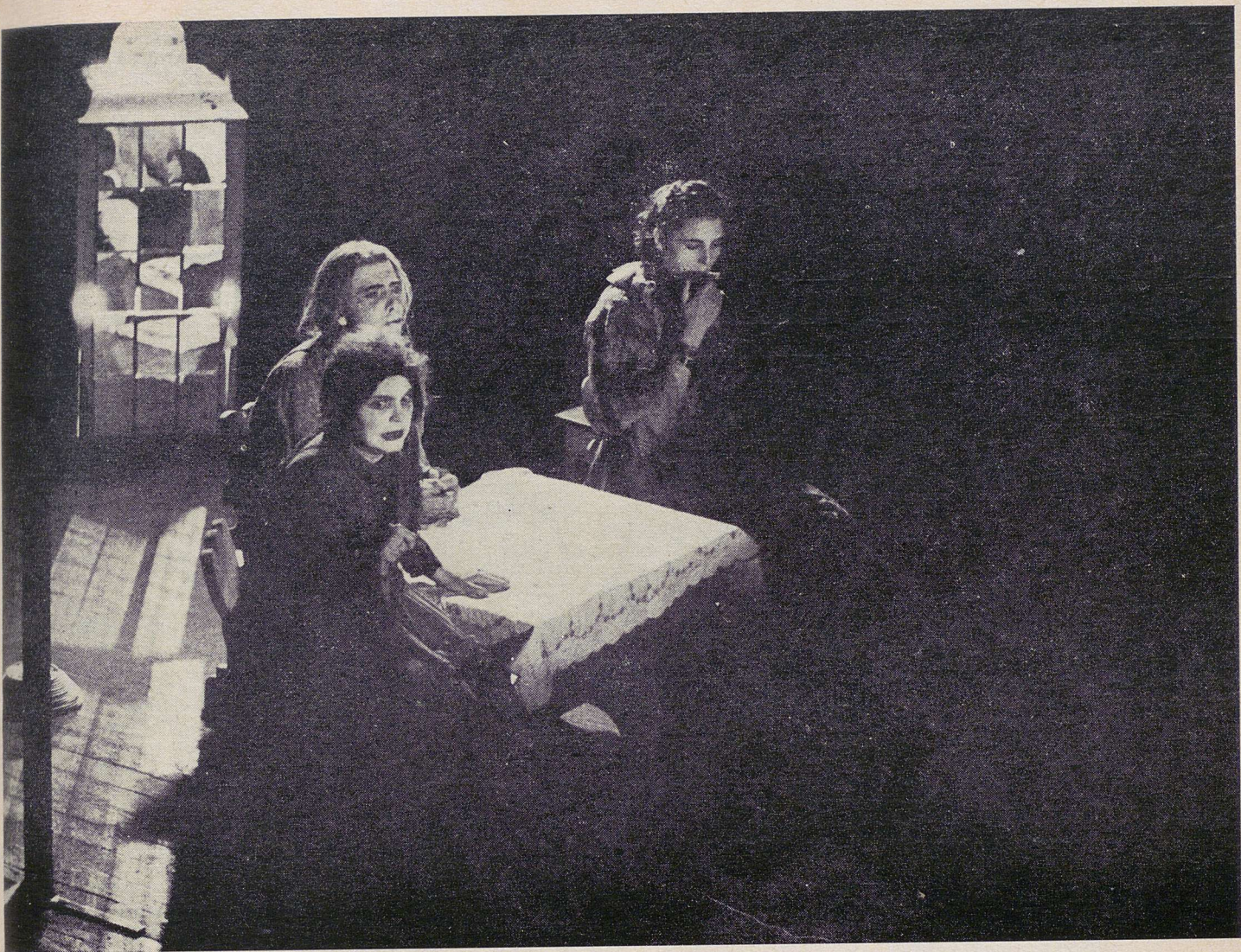
tože najednou se setkáváme a utkáme s obsahy i formami pro nás ne zcela běžnými, protože se s nimi léta nepracovalo a nebo je teprve objevujeme. Nutí nás dodané informace nově zpracovávat. Předpokladem toho, abychom je dokázali emotivně i racionálně zpracovat je, že se je naučíme pojmenovat. Zatím často tápeme. A aniž si to uvědomujeme, snažíme se poměřovat všechno zásadami aristotelského, realistického dramatu, které celkem „umíme“, protože jsme se s ním v praxi setkávali a naučili se o něm tudíž i diskutovat, rozebírat je. Dnes se mnohdy ocitáme v koncích. Soudím tak z rozhovorů s moderátory letošních diskusních klubů, ale i z projevů Klubu mladých divadelníků /což by se mohlo zdát paradoxní/. Kladu si proto otázku, zda by s novou koncepcí hronovského festivalu nestálo za to přehodnotit také část vzdělávací, konkrétně tolik let osvědčený systém diskusních klubů. Zda jsme se totiž nedostali do stadia, kdy potřebujeme načerpat nové vědomosti k tomu, abychom mohli diskutovat co nejsmysluplněji a k věci; do stadia, kdy si potřebujeme jednotlivosti uvést do nových či staronových kontextů...

Je rozhodně dobře, že jsou soubory a inscenace, které nám v dobrém slova smyslu zamotávají hlavu. Je dobře, že jsme tak donuceni zamýšlet se nad širší možností, které divadlo poskytuje tomu, kdo jeho prostřednictvím chce vyjadřovat své stanovisko k současnosti. A do třetice

5. Studio MěstKS Volyně — E. Vachek: Pec







6. DS Jelo DK ROH DP hl. m. Prahy — F. Kafka, P. Lébl: Přeměna

7. DK Jirásek SKP Česká Lípa — M. Bulgakov, V. Klapka: Mistr a Markétka (ze zkoušky)

— je dobře, že v úzké souvislosti s tím vším jsme nuceni zamýšlet se sami nad sebou, nad svými životními postoji, nad svým místem ve společnosti. Věřím, že nám to amatérské divadlo bude umožňovat stále víc. A že se společně budeme dostávat stále hloub, až ke kořenům všeho našeho divadelního i životního konání.

**ALENA EXNAROVÁ**

FOTO  
ZUZANA KOPŘIVO-  
VÁ (1)  
ANNA KOCOURKO-  
VÁ (2)  
JIRÍ CHLUM (3)  
STĚPÁNKA RACOVÁ  
(4)  
JIRÍ KALABIS (5)  
PETR ZATLOUKAL  
(6, 7)





**DĚLNICKÉ MLÁDÍ** — celostátní mezioborová přehlídka zájmové umělecké činnosti žáků středních odborných učilišť. Sedmý ročník se konal v červenci 1989 v Gottwaldově, převážně v DK ROH Svit, který byl hlavním organizátorem setkání více než tisíce účastníků. Vyhlášovatelem byla už podruhé ÚRO, předtím ministerstvo kultury ČSR. Podstatné části přehlídky: šestnáct oborových přehlídek hudebních, tanečních a slovesných s následnými rozbořovými semináři, klubové večery, disko klub, výstava výtvarných prací a fotografií, závěrečný galakonzert a další doplňkové pořady. Natáčely tam tři televizní štáby.

## KUDY A KAM aneb Kruh zůstává uzavřen

• Ve slovesných oborech se tradičně konaly čtyři přehlídky — přednesu poezie, přednesu prózy, recitačních kolektivů a souborů malých jevištních forem. Solistické i kolektivní soutěže probíhaly paralelně, takže mohu vydat svědectví především o přednesu poezie a malých formách. Ve srovnání s radostí z minulého ročníku, ale i s letošními resortními koly, byl přednes poezie poněkud zklamáním. Do značné míry mohlo výkony soutěžících ovlivnit prostředí, protože do sálu, v němž se přednášelo, zaléhal hluk z venkovního pódia i hudba z taneční soutěže ve velkém sále, takže soustředění bylo nelehké pro porotu, natož pro soutěžící. Výraznější přednesy se prakticky neobjevily, dramaturgie sice v zásadě odpovídala možnostem interpretů, ale postrádali jsme ve výkonech to, co jim dodává jedinečnost — osobní stanovisko, názor, výrazný důvod, proč recitují právě tuto báseň tohoto autora v tuto chvíli a zde. Že takový důvod má, bylo snad nejvíc patrné ve výkonu jednoho ze tří oceněných — **Jana Kreipla** ze stavebního učiliště v Táboře. Přesně věděl, proč je Vysockého text O osudových číslech a datech dnes třeba říkat a proč ho chce říkat zvláště mladým poslucha-

čům. (Jan je také členem recitačního souboru, který si odvezl cenu za interpretaci Popravy od A. Malrauxe a přede dvěma lety za prózu Rasula Gamzatova. Výkony sólistů i kolektivu na sobě nesou pečeť dobré práce vedoucí Milady Čunátové, která od interpretů požaduje především hluboké pochopení textu, maximální soustředění a přesné zacílení výkonu.)

• Souborů malých jevištních forem bylo třináct a většinou si nehrály na velké umění, ale dávaly jasně najevo, že se chtějí v partě bavit a zároveň říci něco o sobě i o světě, v němž žijí. A to kriticky, ale také s nadhledem a humorem. Dokázaly přesvědčit svou chutí, elánem a upřímností. Tou upřímností byly sympatičtější než některá autorská divadélka, která se ve snaze dělat „umění“ nutí do výrazu, jenž jim není vlastní, a vytvářejí nepříliš srozumitelná „umělecko-idní“ díla. Soubory zaujaly i různými způsoby vyjádření. Vezmeme-li jen ty nejúspěšnější, pak pořad Dramatického kroužku SOU strojního z Gottwaldova. Jak z toho měl všechny znaky satirického pásma, překvapoval myšlenkovými zvraty a chytrou prací s rekvizitou, která nejednou vypointovala

slovo. Kolektiv budoucích železničářů **Modré mládí** z Krnova zase vtipně představil den v internátě. I když text z dílny souboru rozhodně nevyňikal literárními kvalitami, dosáhl účinu tím, že byl využit jako libreto „zpěvohry“, která čerpala melodie ze známých šlágrů. Z tohoto spojení pak vznikla svižná parodie, která si brala na mušku, jak život učňů, tak levnost šlágrů. Podobnost současníka s hrdiny prázdných Zoščenkových a Goriňových hledal v pořadu To jsme my? **Stanislav Sieravský**, hlavní protagonista a „hybatel“ souboru **Gesto** ze SOU strojního v Ostravě. Předvedl vlastně divadlo jednoho herce se dvěma příhrávači. Nelze se nezmínit o **Krušpánku**, folklórním souboru ze zemědělského učiliště ve Valašském Meziříčí. S citem pro styl uvedl lidovou hru O počestnej panně Dorotě. Ale ani další kolektivy nebyly nezajímavé: i když jejich častým problémem byla kompoziční nevyváženost, přesto jsme si říkali, že kdyby v každém učilišti pracoval jeden takový kolektiv, bylo by do značné míry po problémech se stereotypní programovou šedí mládežnických klubů.

• A právě toto „kdyby“ je vlastně základním problémem Dělnického mládí. Když v polovině 70. let systém jeho soutěží začínal, považovali ho mnozí z nás za umělou, „shora“ nařízenou diferenciaci soutěží, zčásti vytvářející umělé přehradu mezi učňovskou a středoškolskou mládeží, zčásti učňům imputující zájmy, jež jim nejsou vlastní. Jenže Dělnické mládí vytvořilo podmínky pro práci těm výchovným pracovníkům, kteří měli o uměleckou činnost osobní zájem, podpořilo je, dalo jim možnost konfrontace, vzdělávacích akcí, a tím i cílevědomého rozvoje. Výsledky byly evidentní — zřejmě se zlepšila dramaturgie, v projevech se zvýšila míra sebevyjádření, kultivovanosti i působivosti. Dělnické mládí do značné míry splnilo svůj úkol — letošními resortními koly prošlo více než deset tisíc mladých lidí. Jenže: učilišti prochází 60 až 70 % naší mládeže a 10 000 je jen malé procento. Kdybychom nehladali cesty rozšíření estetické výchovy a uměleckých aktivit v učilištích, stalo by se Dělnické mládí jakousi uměle udržovanou oázou, do značné míry vylučným a uzavřeným kruhem. Kudy z něj ven je v tuto chvíli asi nejpodstatnější otázkou budoucnosti Dělnického mládí. Abychom nebyli nespravedliví — otázkami, jak přispět růstu zájmové umělecké činnosti v učilištích, se v Gottwaldově zabýval odborný seminář, jehož se účastnila řada zainteresovaných — od pedagogických pracovníků po zástupce resortů, odborů, dokonce i zahraniční pozorovatelé. Diskuse byla bohatá a mnohdy vzrušená, protože se často ozývaly obavy, zda se v nových ekonomických podmínkách a strukturách podniků podaří zabezpečit adekvátní ekonomické podmínky pro učňovskou ZUČ. A pokud ano, jak získat a připravit pro učiliště odborníky na jednotlivé výchovy, kteří by byli schopni a také ochotni kvalifikovaně vést kroužky a soubory. Bez vyřešení těchto základních předpokladů lze jen stěží uvažovat o smysluplném vývoji Dělnického mládí.

VÍTĚZSLAVA ŠRÁMKOVÁ  
FOTO VLADIMÍR KUBÍK

Soubor *Modré mládí* z Krnova





# Rozhovor částečně příbuzenský

Sobotní večer na krajské přehlídce se-veročeských vesnických a zemědělských divadelních souborů v Mašově patřil Rádobydivadlu Klapý, které přivezlo autorskou tragigrotesku svého režiséra Ladislava Valeše. Vystoupení bylo očekáváno se zvědavým zájmem; v minulých dvou ročnících zaujali na mašovské přehlídce hrou polského autora J. Tettera Zeď, loni Divadlem za časů Nerona a Seneky. A letos?

Scéna se připravuje za postupného obsazování sálu, sotva skončilo předcházející představení. Zašlá, opotřebovaná místnost venkovského domku, stará kredec, stůl pro čtyři. K tomuto až naturalistickému reálu oslnivě bílé figuríny v životní velikosti. Nakukují oknem, postávají za stěnou, posedávají na forbině: skoro surrealistický ozvlášťující prvek. Tak začalo představení Všichni moji pozůstali, hra o vztazích mezi lidmi v rodině, o nedostatku citu, o bezelstné upřímnosti přiblížlého Venouška a cynismu strejdy, příběh se zápletkou o ztraceném nebožtíkově, manipulace se skutečnou rakví, která se, zapomenuta v rohu místnosti, stává místem her nejmladší členky rodiny, malé Veroniky. V publiku chechtání, smích, ale i nechápající vrtění hlavou a pár předčasných odchodů ze sálu. Přijetí široké, od nadšeného souhlasu přes souhlas s výhradami až po zřejmý nesouhlas a odmítnutí. Druhý den rozborový seminář a obsáhlá anketa ve zpravodaji přehlídky. Byl jsem u toho, a tak diskuse o představení a divadle vůbec měla své přirozené pokračování.

Nejprve pro pořádek, abychom nebyli podezíráni z rodinkaření a vzájemného služebníčkování: ač máme oba stejné příjmení a podobné jméno, nejsme příbuzní ani vzdáleně, pokud nebudeme počítat příbuzenství s paní Thálií. Poprvé jsme se potkali na jedné přehlídce v Kadani; **LADISLAV VALEŠ** (39 r., Klapý) tam tehdy režíroval Hrabalovy Ostře sledované vlaky, **VLADIMÍR VALEŠ** (48 r., Mašov) Brechtovy Bubny a trumpety. Od té doby se setkáváme na různých přehlídkách, nejčastěji jako „soupeři“. Letos v roli hostitele a hosta.

**VV: Tvoje včerejší představení Všichni moji pozůstali zčeřilo hladinu krajské přehlídky, i když, pravda, více v kulóarech a mezi čtyřma očima, ale přec! Jako autor a režisér ses představil poněkud smutně, černě až pesimisticky. Jaký vůbec jsi?**

**LV: Věřím v porozumění mezi lidmi, v návrat člověka k přírodě. Mám takovou představu udělat divadlo, při němž by lidi řvali smíchy a zároveň brečeli. A až by to skončilo, rozdělili by se na dva tábory: jedni by mě nosili na ramenou a druzí by čekali, aby mě, až spadnu, ztrestali za tu mystifikaci.**

**VV: Lákavá představa, ale neodpověď jsi mi: jaký doopravdy jsi? Skutečně máš zálibu v zobrazování krutosti, ošklivosti, chmur?**

**LV: Myslím, že jako divák jsem spíš senzitivní. Když se dívám na silný film, nemohu se ubránit dojetí. Naopak, vůbec nemám rád hrůzostrašnou podívanou, odvracím se, když vidím krev, nedělá mi**

to dobře. Mám rád takovou tu křehkou krásu hrabalovskou...

**VV: Já taky. Podle mne je ta Hrabalova křehkost dána jeho pohledem na svět. On není nikdy krutý, ale porozumivě laskavý, on dokáže napsat na takové téma tak, že se zprvu skoro pohoršuješ, ale pak z toho vypadne jako „perlička na dně“ jeho obrovský humanismus i pro toho posledního z posledních. A v tom je, myslím, ta obtížnost, tohle všechno sdělit divadelním jazykem...**

**LV: Přiznám se, že mě reakce diváků včera na mou hru překvapila. Večer a dneska celé odpoledne jsem na to musel myslet, chodil jsem a probíral scénu po scéně. Diváci tam objevili něco, co jsem nepředpokládal a o čem jsem nevěděl.**

**VV: Tenhle pocit zná každý divadelník, pocit, že se s divákem o fous minul. A přitom bychom přece mohli jít nekomplikovanou cestou bez rizik, nastudovat a předvádět bezproblémová představení. Jaké je tvoje základní kritérium při výběru hry?**

**LV: Považuji za důležité: atraktivnost s velkými myšlenkami, vyhraněnost názorů, konfliktnost, absurditu. Politickou apativnost.**

**VV: Takže taky nemáš rád divadlo jako francovka: „nepomůže, neublíží“?**

**LV: Nesnáším podbízivost.**

**VV: A co inspirativní zdroje? Kde máš svůj pramen vody živé?**

**LV: Největší zážitek jsem měl z inscenace Zelenečských Matka Kuráž, z představení Had v režii Petra Lébala, lahůdkou bylo pro mne představení Niny Vangelí Requiem, soubor Akabal (Portrét), z posledních Mistr a Markétka v podání Českolipských. Inspirativní jsou pro mne i čtivky, kdy se dívám na II. program polské televize, na experimentální scény a divadla.**

**VV: Jak probíhá v tvém souboru výběr nového titulu?**

**LV: Titul hledám sám a přijdu s ním do zkoušky. Zatím se jim ani jednou moje volba nelíbila. Začnou mít ten správný vztah až tak od poloviny zkoušek. Prozatím vždycky, když chceme skončit reprízování a hru stáhnout, přemlouvají mě, ať ji ještě ponecháme na repertoáru. To mě těší. Protože se infikovali a přijali hru za svou.**

**VV: Jako režisér jsi spíš demokrat nebo diktátor?**

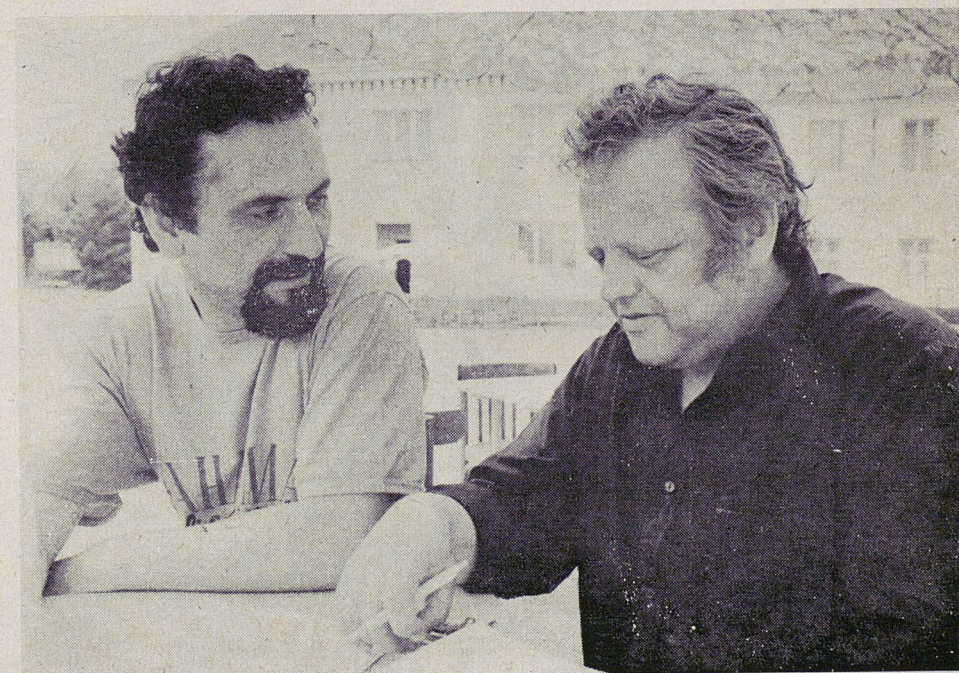
**LV: Řekl bych umírněný demokrat. Nikdy nepředehrávám, jsem totiž špatný herec. **VV: Každý máme své jedno valké téma. O čem chceš hrát?****

**LV: Je alarmující, že čím víc se stáváme civilizovanějšími, tím více se uzavíráme, čím toho víc víme, tím méně dovedeme sdělit. V paneláku mají někteří lidé k sobě dál než na Aljašce. Chci dělat divadlo, které by nenudilo, ale burcovalo, které by odkrývalo hierarchie hodnot. Věřím, že existuje mezi divadlem a divákem jakási pupeční šňůra; pokud chci očistit duši člověka, musím psát o jeho negativních vlastnostech, musím z jeho duše nejdřív vymést pavučiny...**

Podobné otázky padly na letošním divadelním Mašově 89 mockrát a na nejrozumnějších úrovních. Neboť je potřebné čas od času si ujasnit, kdo jsme, odkud a kam jdeme, protože nejhorší je lhostejnost, nezúčastněná otupělost, fenomén průměrné spokojenosti. Opakem je schopnost a vůle nést kůži na trh, riskovat šrámy, dočasná nedorozumění, bourat zaběhlé stereotypy a pohodlné škatulky, do nichž tak často chceme vtěsnat skutečnost. Ale šedivá je každá teorie, zelený strom života. Na tohle téma jsme si na přeskáčku a zcela nesoustavně povídali nejen my, ale i pětikrát zcela zaplněný sál. Z čehož skládáme malý prozatímní účet.

**VLADIMÍR VALEŠ**  
FOTO PAVEL ŠÍMA

*Ladislav Valeš (vlevo) a Vladimír Valeš na mašovském náměstí*





Josef Topol: Hlasy ptáků (Opera pro činoherce) • Divadlo na Vinohradech (poprvé 22. června 1989)  
 • Režie: Jan Kačer • Scéna a kostýmy: Otakar Schindler j. h. • Hudba: Petr Skoumal j. h. • Po-  
 hybová spolupráce: Ivan Krob j. h. • Dramaturgie: Jan Vedral

# Topolovy HLASY PTÁKŮ

Během práce na hře jsem Josefa Topola navštěvoval v jeho pražském i letním bytě. Oba domy jsou popsány staletými a nepoškozeny modernizačními stavebními úpravami. Mají svůj duch a svůj ráz, mezi jejich zdmi cítíme tékat stopy dávných životů, lásek, zrození i smrtí, které se tu odehrály. Dnešní uživatel nepodleh ani v kraji tak rozšířené potřebě zpupně přestavět interiér k obrazu svému, ani pietistické touze proměnit stavbu určenou k životu v umrtvené muzeum.

Obnovovací práce provedl na obou domech Josef Topol vlastníma rukama. Každá vazba trámů, každý kámen jsou mu zde důvěrně známy. Vše bezprostředně osaháno a důvěrně osvo-  
 jeno je součástí tušeného řádu, který historie lidského přístřeší, chránícího nejsoukromější lidské bytí, vtiskuje životu citlivého současného obyvatele; teprve tento život však onomu řádu dává skutečný smysl, rekonstruuje jej, hierarchizuje, vrací ho dnešku.

Člověk, který, jako já, jako většina z nás, vyrůstal a žije v prefabrikovaných neosobních novostavbách, se v takových domech zpočátku necítí dobře. Mluvím tu o prvotní nejistotě, kterou v člověku vzbudí dotyk s něčím, co řád má, zatímco my jsme léty adaptabilní na nejrůznější provizorní pořádky. Do úzkého malostranského domu vejdete nízkými dveřmi, klenu-  
 tou chodbou s kameninovou dlažbou dojdete až k dřevěnému schodišti, po jehož staletým užíváním hluboce sešlapaných scho-  
 dech se dostanete do dramatikovy podkrovní pracovny. A tam

z bílé omítky na vás hledí zbytek původního trámův a torzo fresky... Dnešní člověk ve svém slovníku, přiřazeném k tématu „bydlení“, jen těžko nachází slova, která nejpřesněji a nejvěrně-  
 ji označí to, s čím se tu setkává. Prefabrikovaný život nás ochu-  
 dil o mnoho elementárních lidských počitků, tušíme je, ale  
 chybí nám slova, slova, slova.

*Husar: Copak ty máš strach ze slov? Co s nima povídá kaž-  
 dej? Kterejch se nebojí nikdo? (...)*

*Jindřich: Lžeš. Proto se nebojíš slov.*

(KONEC MASOPUSTU, 1963)

S nejistotou jsem se jistý čas pohyboval v básnickově pro-  
 středí, dokud jsem nepocítil, že zdejší řád je přirozený, že  
 v něm nejsme znásilňováni disciplínou všech příkazů a naříze-  
 ní, zabezpečujících pořádek; v tomto prostředí nemusíme cho-  
 dit ani vpravo, ani jen po kobercích, tady můžeme vstupovat  
 na trávník a překračovat bezpečnostní zábrany, svobodně a  
 volně projevit hnutí mysli, záchvěv citu, radost, zklamání, žal.

Teprve později jsem našel v Topolově řeči k hercům na prv-  
 ní zkoušce hry Dvě noci s dívkou (1971) tuto úvahu: „Stáby  
 architektů vysedávají po léta na projektech 'ideálního bydlení'  
 (a za podklady jim slouží 'šetření těžko pojmenovatelných in-  
 stitucí a ústavů'), a přesto v tom, co nakonec vyvedou, se jen  
 těžko a někdy s notným sebezapřením dá žít. A přitáhne si  
 nás nakonec vlhké a nevětratelné sklepení středověkých lidí,

O. Brousek, J. Kačer a J. Topol na zkoušce





těch 'lidi temna', pro špeluňku opustíte 'bytovou jednotku s moderním příslušenstvím', zamilujete se do té pokroucené, zvrásnělé zdi, do hrboлатé kožiči dlažby — truc, snobárna nebo pud sebezáchovy?"

O svých nejistotách, neobratných gestech, rozpacích, které se teprve postupně rozplynuly v poznání, že právě v těchto zdech se mohou pohybovat přirozeně jen tehdy, dokážu-li být opravdu přirození, jsem vyprávěl hercům na první čtené zkoušce Hlasů ptáků. Právě se totiž do takového domu stěhovali.

Prostor, utvářený člověkem a zároveň člověka utvářející, má důležitou funkci i ve hře Hlasy ptáků, pozoruhodným způsobem se zde tematizuje. „Celé (kromě posledního výstupu) se to děje na zahradě jakési prvorepublikánské vily.“ Vila je sice už lehce zchátralá, ale pořád schopna budit závist, vždyť se také jmenuje Na výsluní. A zahrada je vzorně opečovávaná slabomyslným zahradníkem Bertem („dělá vám z toho málem anglický park“), cestičky jsou vysypány pískem, je tu zahradní houpačka, která „vypadá pro dva“, vzduch osvěžuje vodotrysk a vše tu kvete.

Na zahradě se z přestálé mozkové příhody vzpamatovává Mistr, slavný herec, obdivuhodný, milovaný, vyznamenávaný. Při benefičním představení zkolaboval a „teď je bez divadla“. Učí se znovu mluvit, chodit, setkává se s ženami, které pro něj v životě něco znamenaly, ale zjišťuje, že on pro ně znamenal mnohem víc, setkává se se svými syny („každého má s jinou“), kteří pro něj mnoho neznamenali a zjišťuje, že on pro ně znamená ještě méně. Setkává se sám se sebou a zjišťuje.

Žádný prvek ve výstavbě Topolových her nefunguje pouze v jednom plánu, ale vstupuje vždy do mnohačetných souvislostí, které obohacují jeho prvotní, věcný, předmětný význam mnoha významy dalšími. Text dramatika—básníka je nasycen obrovskou konotační potencí. Otomar Krejča, Topolův letitý nejbližší režijní spolupracovník, poznamenává v souvislosti se hrou Hodina lásky: „Zdá se mi, že Topolovy hry jsou racionální analýzou nepostižitelné.“ Pro Topolův rukopis je příznačné, že téměř každá replika kromě hodnoty noetické a dramatické, působící v kontextu celku, má i svou zcela samostatnou hodnotu obraznou, nese ucelený význam.

*Pavel: Haló, vy tam nahoře, máte taky ruce a nohy a hore?*  
([EJICH DEN, 1959])

Tak ani název vily Na výsluní není jen označením místa děje — a to označením takovým, které toto místo dostatečně určuje, ale zároveň vyjadřuje postavení hrdiny (Mistra) ve světě hry. Toto postavení je dvojznačné, a tedy i potenciaálně rozporuplné, a tím už samo o sobě dramaticky vyhrazené.

Nejdřív, tedy v prvním výstupu hry:

*Mistr: Co mě čeká? Život o holi.*

*Anna: Žebrácká to nebude. Nahrabal jste si za ta léta. Kdo bude po vás jednou dědit, ten se oblíže.*

*Mistr: Máš pravdu. Nadarmo se to tady nejmenuje Na výsluní. Jako bych tu zahradu a to všechno poprvé viděl. To je krásy. Jen si to tu ještě trochu užít.*

Ale už ve třetím výstupu:

*Hubert: Jak se to tady jmenuje?*

*Mistr: Na výsluní.*

*Hubert: Všiml jsem si. Doba ti byla příznivá.*

*Mistr: Zahrál jsem všechno, to je pravda.*

A nakonec, v šestém výstupu:

*Melanie: Ty sis jen jezdil autem do divadla. Ale tady se to tak změnilo. Pobourali celé ulice. Ani jsem ti to nechtěla říct. Prý existuje nějaký plán, že i tihle tvoji vily Na výsluní nakonec zplanýřnou, snad to chtějí spojit s tím zámečkem vedle, (...) buď rád, Norberte, když tady dožiješ.*

Místo Na výsluní tedy už poněkud anachronicky trčí mezi moderní výstavbou, která likviduje vše, co jí stojí v cestě. Je to prostředí, které v souvislostech reálného života nabývá rázu výlučnosti, ano, nepřirozenosti. Ovšem Mistr, který jako by nezaznamenával změny kolem sebe, to vše považuje za něco, co je jednak zcela patřičné, jednak dáno jednou provždy, co se samo o sobě obnovuje a udržuje v chodu. Hospodyně Anna mu vytýká: „Kdy vy jste si tady něčeho všiml? Co tady roste nebo kvete? Co se tady Bert naplahačí. A vám to nic neřekne.“

Až po tom, co studentka Yveta, poslední Mistrova láska, jediná, se kterou se oženil, vyženě z vily Annu i Berta a do savadní samozřejmosti rázem přestanou fungovat, nezbude hrdinovi než přiznat: „Kdo tu bude o všechno pečovat? Třeba

o zahradu? Dovedu já posekat trávu? Nikdy jsem se tím nezabýval...“

Na Yvetinu otázku, proč se to tady jmenuje Na výsluní, Mistr odpovídá: „Nevím. Už jsem to tak koupil.“ Místo Na výsluní je tedy Mistrovem pouze užíváno. Toto místo, kde se Mistr samozřejmě a bezostyšně sebevědomě „naparuje“ stejně jako kohout od sousedů, kterého je sem slyšet, je neosvojené, nezreflektované, nenabylo smyslu, je v podstatných souvislostech lidského života čímsi umělým, zůstává pouhou etiketou Mistrova postavení.

Umělé postavení Na výsluní souvisí s Mistrovou hereckou tvorbou, která se proměnila také v pouhé užívání, ve združený sobecký exhibicionismus.

*Anna: Byl jste vynikající. A něco vám ani nesesedlo. Třeba před desíti lety ten Hamlet, jak jste se jím vnutil, alespoň jako třetí obsazení —*

*Mistr: Vždyť to byl úspěch!*

*Anna: Protože jste to hezky říkal, bylo vám rozumět. Lidi zatleskají, když vědí, o čem je řeč. A váš Hamlet kdy si byl slavný. To ten odlesk už zůstane.*

Opravdu, Mistrovo hvězdné postavení jako by bylo už jen odleskem jeho minulé tvorby. Mozková příhoda se mu ne náhodou přinatrefí, právě když při benefici zmáhá Learův monolog, patrně monolog z role, kterou mu v divadle nikdy nedali a kterou ani není schopen svým vnitřním životem obsáhnout.

*Anna: Vy tak hrát Leara, zrovna vy. Který ani nevíte, co je mít děti. Proto vás to sklátilo.*

Perspektivy postavení na výsluní jsou ještě nejistější než perspektivy stejnojmenného místa.

*Melanie: Norberte, časy se mění. Doba Mistrů je pryč. Zil jsi moc dlouho na výsluní. Popudil jsi proti sobě kdekoho. Tvoje škoda, že nejsi průměrný, obyčejný. Tomu se tleská.*

A Mistrův Šéf je ještě radikálnější, když se rekonvalescenta přímo zeptá: „Který režisér by s tebou dneska chtěl dělat?“ A aby Mistra, kterého se zřetelnou úlevou pro jeviště již navždy odepsal, aspoň naoko nějak zaměstnal, přivádí mu právě studentku Yvetu, ochotnou psát s ním herecké paměti. Tím je postavení na výsluní nenávratně odsunuto do depozitáře omšelé minulosti.

Psaní pamětí, které přeroste v milostný poměr a nerovné manželství, má ostatně také svou přenesenou, významy násobící hodnotu. Mistr si přece již dříve stěžoval: „Ztratil jsem paměť. Nepamatuju si jedinou roli. Nenačím se už jediný text.“

Rekonvalescence, o níž hra pojednává, není pro Mistra jen návratem daru pohybu a myšlení, ale i daru paměti. Ne však mechanické paměti herecké, ale vzrušivé paměti citové, paměti reflektující a zreflektované, jejímž prostřednictvím si člověk osvojuje životní zkušenost. Tak, jak ve hře mizí umělé postavení a umělý prostor, který s dravčí bezohledností osídil a kobrazu svému přebuduje Yveta („řemeslníci se tu netrhnou“), narůstá skutečný, přirozený, lidský prostor žitého, ne užíváního života.

K umělosti prostředí Na výsluní patří i hlasy ptáků z titulu hry. Šéf nadšeně závidí: „Jak ti tu vypáďejí ptáci. Toho curlikání, štěbetání, čimčarání, cukrování.“ Jenomže všechny hlasy ptáků, kromě kohouta a sýčky, imituje Bert a učí tomu i Mistr.

*Hedvika: Ten tvůj Bert! Pořád napodobuje ptáky?*

*Mistr: Musíme, když ptáci pomalu nejsou.*

Mistr rozkochaně naslouchá zpěvu umělých ptáků, protože ho nejen miluje, ale považuje ho i za součást svého prostředí. Je to přetvářka, jejímž prostřednictvím zachraňuje zmizelé hodnoty poničeného, asanovaného, planýrovaného světa? Skutečně jde o záchranu hodnot, nebo jen o šidítko, umožňující udržet zdání idyl tam, kde už realita neúprosně ukazuje svou neidylickou tvář? Opravdu Mistr, který přece ví, že „křepelky už nejsou“, nezaznamenal stavební ruch v okolí své oázy klidu, opravdu nepocítil, jak na jevišti ztrácí půdu pod nohama a opravdu byl Lear jen kapricem rozmazlené hvězdy, nebo pokusem zmocnit se tvorbou něčeho podstatného?

Umělé hlasy ptáků tak naši klasifikaci předmětného i obrazného, významového prostoru hry jednak potvrzují, jednak opětovně komplikují. Uvádějí ji do další, nové souvislosti.

Každé poznání se tak vzápětí zpochybňuje. Topol je neúprosně soustředěný k jádru problému, ten se mu vyjevuje teprve v protikladném dramatickém střetu, autor nás nehodlá utěšit



nějakou sebezpyšnější jistotou. Nad každým nabytým poznáním vyrůstají nové otázky, drama není autorovi prostředkem k jejich zodpovídání, ale způsobem jejich nastolování. Je to složité jako sám život.

Postava Mistra z tohoto hlediska přerůstá do velikého rozměru, ve kterém zřetelně cítíme tragický archetyp. Nejde tu o všem jenom o onu podobnost Mistrova osudu osudům postav, které hrál. (Skutečně, hru je možno přechít jak jako novodobého Dona Juana, tak jako novodobého Leara, tak jako novodobého Fausta.) Nejde tu ani jen o umělecký krach herce či o lidské ztroskotání významné osobnosti. Jde tu především o schopnost člověka uvědomit si, rozpoznat a unést svůj úděl. Podobně jako zešílelý Lear nebo nevidoucí Oidipús má přece i Mistr od počátku hry všechny důležité odpovědi před očima, jde však o to, aby se vůbec přinutil položit si ty podstatné otázky. Stejně jako tragičtí hrdinové je Mistr zaslepeně nevidoucí a teprve neúprosný tok dramatického děje, tlak nutící ho jednat a rozhodovat se, pojmenovává tuto zaslepenost, toto opájení se jevy a pomíjení jejich podstaty, jako zpupnost (hybris) moderního člověka.

Závěrečný výstup hry se odehrává v barokním záměčku, v parku se vzrostlými stromy, místo vodotrysku je zde kašna. Z „prvorepublikánské vily“ jsme se dostali k starší a stylovější architektuře. Záměček však už dávno neslouží svému původnímu poslání, je v něm blázinec. Sem nechala Yveta Mistra internovat poté, co ho zbavila svéprávnosti.

Mistr už dříve záměček pozoroval dalekohledem.

*Mistr: Někdy se tam zadívám, když se nudím. Pozoruju ten cvrkot. Je to bláznivý svět.*

*Yveta: Jsou nebezpeční?*

*Mistr: Ani ne. Spíš si tak žijou.*

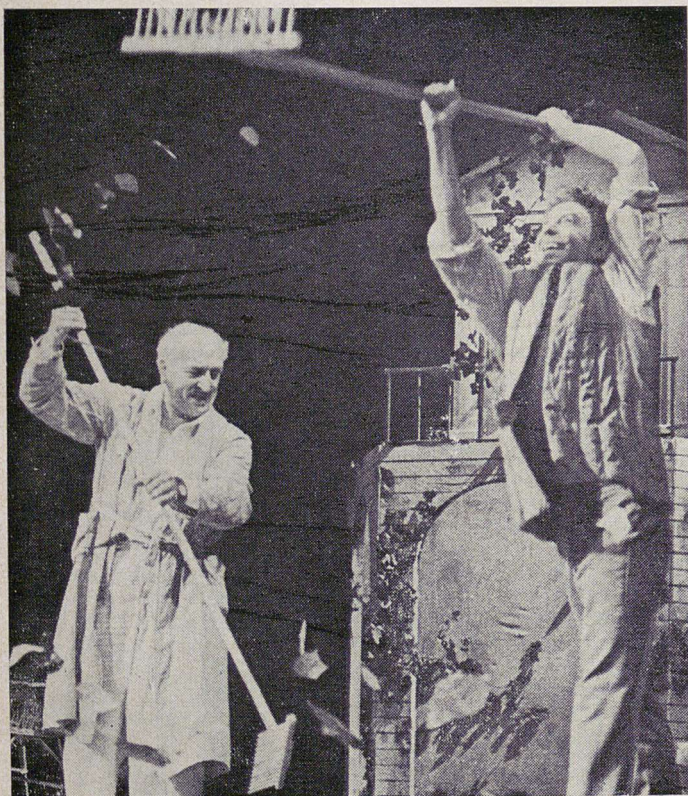
Anna dělá v blázinci ošetřovatelku, retardovaný Bert, o kterém teď už Mistr ví, že je jeho a Aniným synem, tu zahradičníč, Mistr se od něj učí „tak si žít“.

Mistr přišel (byl připraven) o všechno, co ve světě etiket představuje hodnotu lidského života. V ústavních pantoflích se šourá spadaným listím a šťasten cituje Vrchlického: „A zvadlé listí šustí a sviští.“ A Bert už nevytváří umělou idylu ptačího zpěvu, nadšeně pozoruje let skutečné poštolky.

Živí ptáci se vracejí do Mistrova světa. Pracně, i když nezištně udržovaný pořádek Na výsluní je vystřídan staletým řádem chátrajícího barokního parku. Nucená disciplína Mistrova

O. Brousek (Mistr), M. Vladyka (Bert)

*Mistr: A zvadlé listí šustí a sviští.*



hereckého života je nahrazena prací odvozenou od přírodního cyklu.

„Máme začátek listopadu. Teď shrabat listí, zazimovat růže...“ Tento cyklus je také přirozeným, člověka převyšujícím řádem, který ho vrací zpět k podstatě života.

Zneurotizovaní návštěvníci umělého světa Na výsluní (lékařka Hedvika dokonce fetuje) věčně nevědí, co si mají se životem počít, co mají udělat a co už se nehodí. V důsledku toho málokdy udělají to právě a většinou, ač jsou stále v činnosti, neudělají nic. (Hubert: „Zkusil jsem všechno, to je pravda.“) Jediný, kdo si otázku „co dělat se životem“ neklade a přitom stále něco důležitého dělá, je slabomyslný Bert. („Rozumím všemu!“) Do Bertova světa, ve kterém přírodní cyklus přirozeně určuje, co je třeba kdy udělat, vstupuje nyní i Mistr, aby konečně nalezl řád svého života.

Jenomže ve hře je tento řád možno sdílet s ostatními jen za obrannými zdmi blázněnce.

Je to paradox? Je obraz Mistra šťastného, ale zbaveného svéprávnosti falešným myšlenkovým východiskem hry, podobným těm východiskům, kterými nás zasypávala konjunkturalistická, realitu zjednodušující dramatika sedmdesátých let? Nebo je to naopak projev největší skepse, ano, nihilismu?

Ani to, ani ono. Přenesením prostoru předmětné skutečnosti do vyšších sémantických kontextů, tím, že z něj učinil zároveň obraz, schopný stupňovat smysl od konkrétního k obecnému (a naopak), vytvořil Topol skutečný dramatický prostor. Ten je objektivní i tím, že neumožňuje, aby v něm jakkoli zamaskované rejdily zjednodušující tendence. Poznání je proces, dramatické poznávání je proces rozporuplný, rozpory vyjevovány; proti každé pozici tu stojí kontrapozice, iluze zde vítězí nad depresemi, aby byly vzápětí vyvráceny argumenty rozumu, ten ovšem posléze neobstojí v doteku s potřebou člověčenství. Podobá se to žihání vzácného kovu, při kterém se odtaívají všechny příměsi. Je to zápas, básníkův zápas o řád života.

*Mistr: Jaký jsem doopravdy byl?*

*Kdo si o sobě myslí, že to ví, je darebák anebo trouba.*

*Byl jsem darebák, někdy trouba. Spíš podvodník.*

*Podvodník, ano! To mě bavilo!*

*Být darebákem je nuda. Skončil jsem.*

Tím jsme se dostali k jedinečnosti autorova dramatického pojednání našeho světa. K Topolově způsobu zobrazování, který je ojedinělý, nezaměnitelný, a přitom stojí na hlubokém osvojení světového dramatu. Svou metodu, můžeme-li použít v těchto souvislostech pojmu, který zavání spíše racionální záměrností než inspirovaným úchvatem, o nějž u Topola jde především, popisuje autor v programu inscenace Kočka na kolejích následovně:

„Protože bytosti ve hře mluví a jednají za sebe (přímo, nezprostředkovaně), podrobuje si jejich organismus svůj prostor v rozlehle skutečnosti, která je kolem nich, vymezují si tento prostor v chaosu, kterým se pohybují, i když jim samým vládne chaos, i když samy ho zosobňují, provádějí nás chaosem daleko zhoubnějším, rozlehlou skutečností, která nás obklopuje. Ale přece jen 'provádějí nás chaosem', labyrintem, protože reagují, pojmenovávají, svědčí. Neříkám, že chaos překonávají: a přece jím provádějí, můžou se stát našimi průvodci v chaosu (ne snad těmi, kteří mu rozumějí, nebo se v něm dokonce vyznají, ale kteří jím — přesto — procházejí). V nepřehledné skutečnosti neosobního světa hledají prostor pro člověka. Přiznáme-li, že chaos je tajemství, předpokládáme, že jsou to bytosti, které se právem 'nevyznají', které nejdou za jistým cílem, ale spíš bloudí k jistému cíli, a tedy po cestě, která není bez překvapení a náhlých zvratů (i když nevylučujeme, že se konečný bod může podobat výchozímu). Tento postup může být nanejvýš dobrodružný. Protagonistův dramatu je pak ten, kdo se nevyzná, bytost nejistá, hledající a pochybovačná.“

A tak i protagonista zatím posledního Topolova dramatu značuje chaosem vlastního probytého času cestu k řádu osvojeného bytí. V objektivním prostoru, přeplněném jevyvími a časem jen napodobivými, etiketními umělostmi, dobývá kousek po kousku subjektivní prostor zreflektované podstaty vlastního života. Proměnu objektivního prostoru v subjektivní se v naší inscenaci snaží vyřešit nepopisná Schindlerova scénografie.

Tento hlubinný dramatický proces vzrušuje více než samotný děj hry, v němž například Václav Königsmark sledává stopy „seriálové banality“. Tento proces se také naše inscenace snažila vyjádřit, od klopýtavého vpádu rekonvalescenta na jeviště až po jeho osvobodivý smích, čistou radost z Mozartovy hudby v závěru. Jde, nejstručněji řečeno, o to, že Mistr



— ve všech významech onoho ustáleného rčení — od první repliky k poslední přichází k sobě, že totiž má naději z bludných zákrutů, návyků, falešného sebeobrazu, stylizace, k sobě dojit. Naděje je hnací silou, která komponuje myšlenkový prostor Topolovy hry.

„Vždy se mi chtělo protirečit si, skákat si do řeči, napadat jistotu rozčarováním, odporovat si při domluvě...“ I z této konfese je zjevné, že Topol nikdy nestojí mimo svou hru, nad ní, jako vševědoucí a všemohoucí bůh — stvořitel, nevede své postavy po předem známé cestě, bojuje spolu s nimi o svou naději. Ten boj není předem vyhraný, v každém okamžiku se může vyvinout nejméně očekávaným směrem. Každý podnik v něm má klíčovou důležitost. Tak je to také třeba hrát, ne hru předvádět, ale nasazovat sám sebe cele, se vši vlastní příznávanou rozporuplností, jinak z inscenace zmizí onen vnitřní dramatický proces a zůstane jen apartní vnější děj. Jinak domu, který pro nás autor vybudoval, budeme pouze užívat a jistě časem pocítíme na místech, která se vymykají jevovému pojmání světa, i pokušení škrtat, přehazovat, adaptovat k obrazu svému. (Ale ke svému skutečnému obrazu se tak stejně nedostaneme, jen k představě o něm.)

V prostoru Topolovy hry se začneme pohybovat bez křečí, falešných gest a intonací tehdy, pokusíme-li se projít onu cestu, po které se přichází k sobě, spolu s autorem; nebudeme přitom od něj čekat jasně značené silnice a serpentýny bezpečně ohrazené svodidly.

Mistrovu naději dobyl autor vlastním tvořivým utrpením.

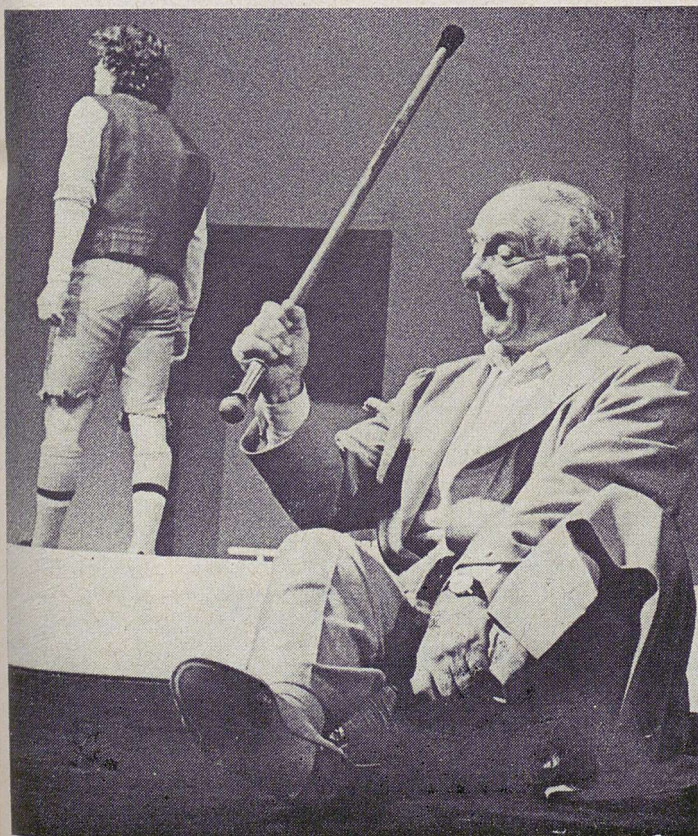
Filozof Josef Šafařík v programu Divadla za branou k inscenaci *Hodiny lásky* toto utrpení postihuje takto: „... je to sama láska básníková, hodina agónie v mezidveřích kulis a smrti, jakože v jiné hodině Topolovo dílo nevzniká, proto je tak imunní proti frázi a póze, proti manýře a maše, proti hře na lásku, na život, na člověka. Jeho dílo klíží z kořenů, nepřišlo všecko vědět a povědět, ale všecko vsadit a sebe nasadit — sebe vtělit.“

Od prvních vět debutantského Půlnočního větru (uvedeného v roce 1955 v Armádním uměleckém divadle v režii E. F. Buriana — autorovi bylo tehdy dvacet!) ohledává Topol základní hodnotové souřadnice lidského života.

D. Brousek (Mistr) a J. Potměšil (Robert)

Mistr: Jednou provždy, chci tě brát takového, jaký jsi.

Robert: Myslíte si, že víte, jaký jsem?



Otec: Aby byl život, musí láska být, a proto za láskou je nutno jít a třeba obět přinést jí a život dát, vždyť bez ní žít — je skomírat.

(PŮLNOČNÍ VĚTR)

Autor však ví, že tyto hodnoty, které ostatně působí možná až příliš samozřejmě, nestačí jen uznat, je třeba je i rozpoznat, osvojit si je, učinit z nich základní kámen řádu svého bytí, svádět o ně denně zápas, svádět zápas sám o sebe. O tento zápas jde v celé Topolově dramatické; ze stejných východisek, otvíraných vždy znovu intenzivní autorovou citlivostí, soustředěním k vnitřním procesům lidského bytí a umocňovaných jeho bezmeznou, sebenasazující upřímností, vyprýští pokaždé odlišný, svébytný, jedinečný obraz lidského života. Dvacetiletí hrdinové Jejich dne, kteří, stejně jako jejich autor tehdy, vstupují do života, si kladou vlastně stejné otázky jako stárnoucí Mistr, vzpamatovávající se z bortivého otřesu života.

Vladimír: Štěstí nemusí být.

Pavel: Mělo by být.

Vladimír: Tak to s ním zkus. Třeba ti vyjde.

(JEJICH DEN)

Mistr: Umíme se ještě

zeptat skrovně a pomalu dětsky:

Byli jsme tu opravdu? Jsme tu šťastní?

Bylo jaro, přišlo léto, podzimní deště.

Nežili jsme nadarmo? Hřešili jsme? Je to jen zasloužený trest?

Ať si každý řekne, co má, co pozbyl, co vlastní.

Všecko, co jsme opravdu žili, to jest.

(HLASY PTÁKŮ)

Odpověď na tyto otázky není dána jednou provždy. Je třeba o ni usilovat stále znovu, brát přitom v potaz každou novou zkušenost. Topol je věrný svým otázkám, svému vidění světa, sám sobě. Stárnoucí žena z monodramatu Stěhování duší končí své lamento nad marností překvapivým závěrem:

Stárnoucí žena: Hala je tmavá, nehostinná. Navrhoval to architekt.

A přesto —

Život je krásný, Alžběto.

(STĚHOVÁNÍ DUŠÍ, 1986)

Autor si ve scénické poznámce přeje, aby „vzala tašku, odchází s ní, o něco klopýtla, ale vyrovnala to“. Stárnoucí Mistr, napsaný o dva roky později, začíná tam, kde Stárnoucí žena končí.

Mistr: Chůze je život. Chodím jako dřív. Pak ať mi někdo něco řekne!

Anna: Vždyť jste mi prve málem upadl.

Mistr: Ale vyrovnal jsem to. Sám, bez tvé pomoci. Anno, milá Anno, chůze je život, je to dar.

Topolův dům má pevné a poctivé základy.

Žijeme ve světě, který prožívá marasma kocoviny ze všech falešných velkohubých nadějí, slibujících brzké a snadné, třebaš prefabrikované štěstí všem. Dnešní české psaní pro divadlo (nepoužívám záměrně pojmu drama, z mnoha útvarů určených k scénickému provedení je jich jen málo dramatem v pravém slova smyslu, Topolovo drama je z toho nezáměrně usvědčující) se opět snaží vymanit z posluhy oněm osudným pseudonadějím, z područí, do kterého ať už z naivity, dobré víry, neschopnosti nebo konjunkuralismu někteří autoři upadli. Odhaluje proto trosky lidského světa, které po sobě prosazování návodných nadějí zanechalo. Není to už samozřejmě jen prostý výtrysk šoku deziluze, to vše je přece už léta známé a jasné; jde spíše o prosektivní ohledávání exhumovaných iluzí, které, ač člověka při své klinické smrti nechaly už dávno napospas prázdnotě, stále znovu vylézají z hrobu a kostnatým prstem ukazují vytrvale falešnou perspektivu. Toto odreagování bezmocné deziluze, ano, odreagování často agresivní, jednostranné, zlobné, má jistě svůj očistný smysl, ponechává nás však beznadějí, do které znovu mohou zapustit kořínky semena nových pseudonadějí. Topolovými Hlasy ptáků dostává české jeviště, česká literatura dílo, které tento stav překonává. Mistrova naděje je jedinou poctivou, nespekulativní nadějí těch, kteří hledají východisko ze všepohlcujícího marasmu.

Topolovi se podařilo to, co chtěl — napsat radostnou hru.

JAN VEDRAL  
FOTO MARTIN POŠ



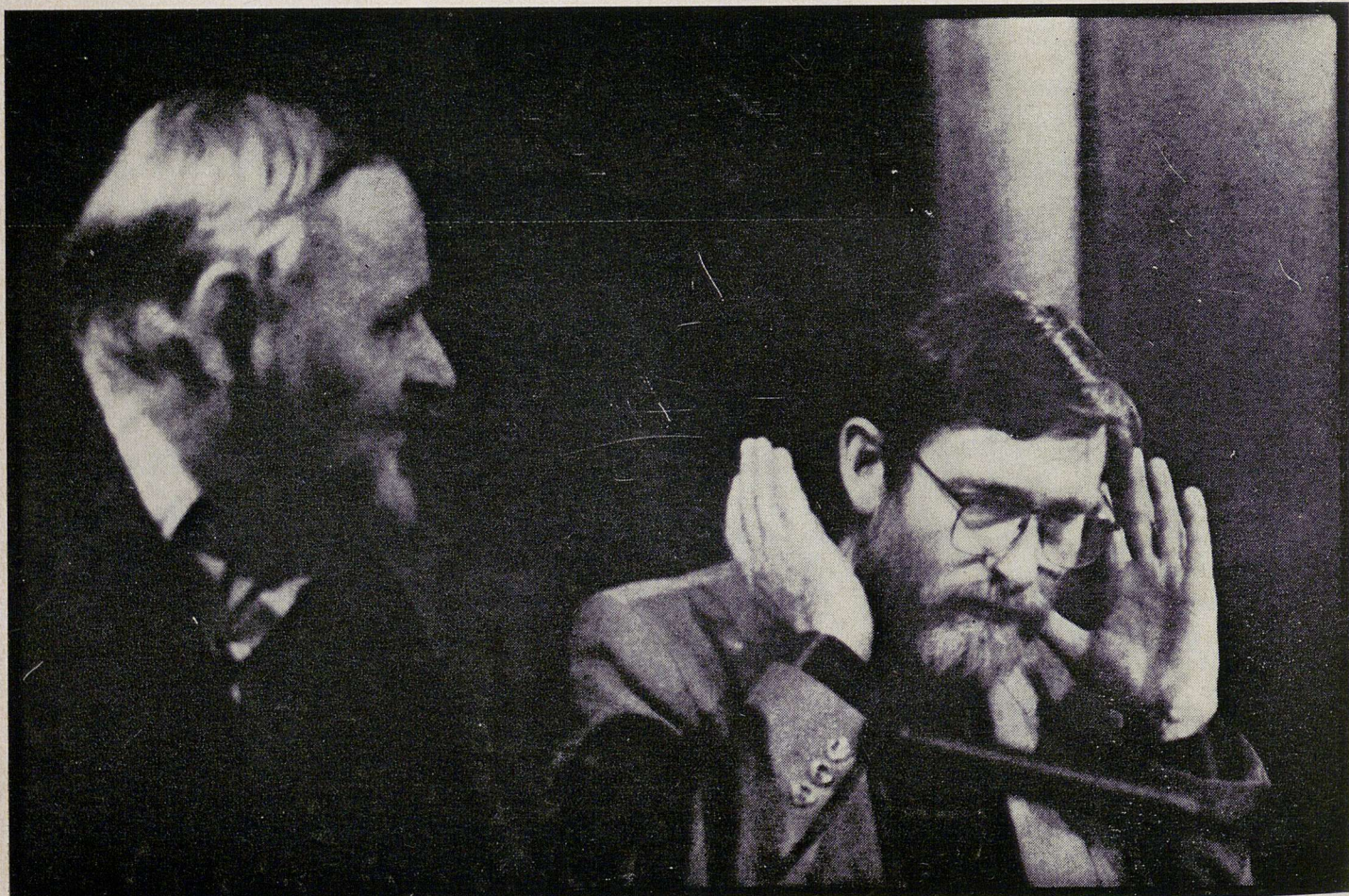
## JAN SCHMID

■ Podobně jako jiní avantgardní divadelníci i Jan Schmid „obor divadlo“ na žádné DAMU nestudoval. Je původně výtvarníkem. Tato prvotní výtvarná inspirace je dodnes patrná nejen na ypsilonkých plakátech-programech, jichž je Schmid výhradním autorem, ale také na poetice Ypsilonky, mající zálibu v rozhýbaném výtvarnu, živých jevištních obrazech, „hrajících“ výtvarných objektech i uvádění výtvarných témat na scénu: ne náhodou zinscenovala Ypsilonka v představení Michelangelo Buonarroti celou renesanci.

■ K režii ho vlastně přivedla náhoda, nebo přesněji schopnost divadla působit na rozdíl od jiných druhů umění okamžitě, „ted“ a „tady“, v živém bezprostředním kontaktu tvůrců mezi sebou i jejich publikem. Nesmíme ovšem zapomínat, že Schmidova Ypsilonka vzniká v roce 1963, v příznivém kulturním ovzduší, v době vzestupu tzv. malých forem, kdy založit a institucionalizovat soubor nebylo spjato s tolika překážkami všeho druhu jako dneska. Ale kupodivu: Studio Y se hned svou první inscenací ocitá vně proudu malých scén a jeho tvorba nemá — kromě společného duchovního kontextu — žádné společné rysy s produkcí tehdejšího Divadla Na zábradlí, Semaforu, Paravanu, různých poloamatérských divadélek „pod okapem“ či malých divadel poezie. Studio Y tehdy zajímají jiná témata a formální postupy a k jeho nezávislosti na generačním hnutí malých divadel jistě vede originalita Schmidova autorsko-režijního vidění. Ale vezměme v úvahu i to, že Ypsilonka nachází své působíště v regionu, mimo pražskou kulturní atmosféru, která umělecké výboje toho času do určité míry integrovala. První ypsilonké představení, pod nímž je Schmid podepsán jako režisér a spoluautor, Encyklopedické heslo XX. století — I. díl, bylo poprvé uvedeno u VÚ 3256 v Liberci, kde Schmid konal základní vojenskou službu a vzápětí nato pro veřejnost v liberecké Ymce. A je docela příznačné, že — podle slov Schmidova samotného — z celého generačního společenství malých divadel ovlivnily vznik Ypsilonky snad jen pokusy Ivana Vyskočila a jeho divadelní nedivadelnost. Encyklopedické heslo XX. století, střihová montáž kon-

trastně spojující fakta, realie a kuriozity z moderní historie, bylo skutečně na dobová měřítka tak výrazně „nedivadelní“, že je oficiální kritika, pravidelně se horšící nad „antidivadelností“ malých souborů, ani nehodlala vzít na vědomí. Naštěstí jiný názor mělo publikum. Spontánní divácký ohlas inscenace byl velmi významný pro další existenci Ypsilonky. Jak napsal Mladý svět: „No to se musí vidět, to je výborný, představ si, že nedělají nic jiného, než čtou staré noviny a zpívají staré písničky.“ Ale ještě významnější byl pro vlastní ověření únosnosti nového divadelního slohu, který Schmid průběhem času rozvinul a kultivoval do současné „objektivizované“ podoby.

■ Jeho základním stavebním pojítkem je tzv. kolektivní improvizace. Nemám teď na mysli možnost hereckého projevu v čistě improvizovaných Večerech na přidanou nebo pod lampou, kde jevištní dění vzniká z pocitu chvíle a je dirigováno režisérem přímo na scéně, i když tato ypsilonká speciálnost stojí za zaznamenání pro neopakovatelnou atmosféru svobody na jevišti, do níž se vejde i trapno jako estetická kategorie, jak v těchto Večerech na přidanou často zdůrazňuje hrající dramaturg Ypsilonu Zdeněk Hořínek. Nemyslím ani na improvizace Pánské jízdy (s titulem Sex a jeho člověk) či O krasavci mezi savci (na téma pes přítel člověka), ve kterých režie ponechala mezi jednotlivými přednáškami prostor pro improvizovanou — pohybovou i slovní — akci. Jde mi o kolektivní improvizaci jako metodu výstavby inscenace. Taková kolektivní improvizace ovšem neznamená, že herci s režisérem improvizují na zadané téma — ať ve formě nápadu, z kterého postupně „napíší“ celou hru, nebo v podobě pravidelného dramatického textu — na zkouškách až do okamžiku, kdy je inscenace hotova. Možná že podobným způsobem lze vytvořit jedno, dvě zajímavá představení, ale rozhodně ne víc než pětadvacetiletou divadelní éru, kterou má Studio Y za sebou. Schmidova meto-



Jan Schmid s dramaturgem Zdeňkem Hořínkem



da kolektivní improvizace je detailně propracovaný systém, který přirozeně prochází modifikacemi i výkyvy, ale jehož principy jsou v podstatě tytéž. Schmid nemá rád a na zkouškách vůbec nepoužívá tzv. režijní knihu. Zato má (v bodech na papíře, v celistvosti v hlavě) pevný ideový plán inscenace, z něhož odvozuje jednotlivé situace. Nejedná se však o situace ve smyslu děje nebo zápletky, ale — jak Schmid říká — o „*situace jako stavy věcí*“. Takové situace jsou režisérem nabízeny hercům jako výchozí materiál. Společně se podrobují rozboru, násobí je o vlastní životní a umělecké zkušenosti a znovu je skládají v situace divadelní. Řetěz těchto divadelních situací pak tvoří inscenační hierarchii, která je zpětně korigována původním ideovým projektem. Schmid nepracuje s hercem jako s profesionálem (odborníkem na jevištní mluvu, pohyb, převtělování nebo zcizování), ale jako s osobností, která vkládá do hry veškeré své lidské a umělecké zázemí. V tomto duchu může ve Schmidově inscenaci „hrát“ i neherec — pokud je zajímavou osobností — a jeho výkon nemusí v konfrontaci s hereckým projevem profesionála vůbec působit cizorodě. Metoda kolektivní improvizace však bezpodmínečně vyžaduje předchozí důkladnou znalost látky, se kterou „se improvizuje“. Na toto „studium“ Schmid velmi dbá. Tak například před zkoušením haškovské inscenace Voni sou hodnej chlapec si soubor na společných sezeních důkladně prostudoval dostupnou literaturu o životě, tvorbě a mýtech Jaroslava Haška a celý haškovský výzkum byl zakončen besedou s „haškologem“ dr. Radko Pytlíkem. Zkoušky na Klímova a Dvořákova Matěje Poctivého otevřel exkurs do Klímovy filozofie i společenských a uměleckých souvislostí Dvořákova a Klímova literárního díla. A patrně vůbec nejdůležitější přípravu věnovala Ypsilonka inscenaci Michelangelo Buonarroti. Celý text vlastně sestával z citací renesančních myšlenek. Na jeho počátku byl Schmidův několikastránkový scénář, který se na prvních zkouškách rozrostl v tlustou knihu o renesanci. (Každý něco přidal z toho, co znal, dočetl se, objevil.) A teprve v průběhu scénování se začalo odhazovat přebytečné.

■ Mluvíme-li o režiséru Janu Schmidovi, nesmíme opomenout to nejdůležitější. Schmid je nejen personální unie režiséra a dramatika, ale i režiséra — autora. Co to znamená? Především: žádný text není v Ypsilonce jen nazkoušen, naaranžován, vyložen. Je zároveň uzpůsoben tak, aby se do něj vešla doba, celá Ypsilonka i Schmid sám. Slouží k autorské, autentické výpovědi. Někdy stačí pouze malá autorská úprava, jindy je potřeba věst řez radikálně. Nerad bych však vzbudil dojem, že Schmid je z těch režisérů, co zametají s autorem. Naopak, Schmid až úzkostlivě ctí autorovo myšlení, byť z hlediska formy manipuluje s hrou sebevolněji. Vždy mu totiž jde o okamžitě působení divadla, o ono „ted“ a „tady“, chcete-li, o aktuální sdělení. A bez něho, koneckonců, zůstává každý dramatický text pouhou mrtvou literou. Abych volil nejčerstvější příklad. Porovnejte si text Erdmanova Sebevraha s jeho ypsilonkou realizací. Zjistíte, že na jeho duchu se nezměnilo nic nebo velmi málo. Ale problémy sovětského Nepu nás přece mohou zajímat jen tehdy, pokud jsou to také naše vlastní problémy z „přestavby“ osmdesátých let.

■ Už jsem řekl, že Jan Schmid také pro Studio Y sám hry píše. Nebudu se teď zabývat jeho scénickými montážemi a kolážemi, které strážci žánrově čistoty dramatu stále považují za poněkud podezřelé. [I když tajně doufám, že právě praxe Ypsilonky a spřízněných studiových souborů dostala rozdělování dramatických opusů na „vyšší“ hry a „nižší“ montáže už dávno „mimo zákon.“] Chci připomenout tři „pravidelné“ dramatické texty, které jsou současně svědectvím o proměnách Schmidova pohledu na skutečnost během tří desítek let. Schmidův první dramatický pokus, ještě z raného a hravého období Ypsilonky, se jmenuje O tom, jak ona... Je to rozpoutaná groteskní hříčka, tak trochu dobový ohlas absurdního dramatu, v němž ústřední téma o tom, jak se ona zamilovala do poštovního úředníka... působí jako perpetuum mobile. Hledání smyslu v nesmyslu, manifestace osvobozující tvořivosti, která si je ale dobře vědoma potřeby kázně a řádu. Na počátku sedmdesátých let se Schmid začíná hlouběji zajímat o otázky českého národního charakteru. Sérii těchto her, vrcholících montáží haškovskou, otevírá Třináct vůní. Tato hra přesáhla jeviště Ypsilonky a dlouho putovala po českých scénách profesionálních i amatérských. Na okraj jejího ostravského nastudování Schmid přidal tak výstižný komentář o ideji i formě díla, že nemá cenu k němu cokoliv dodávat: „*Jedním z mých témat je až národopisný zájem o mentalitu českého myšlení a o českou povahu. Třináct vůní bylo příležitostí k rozboru živočišnopisné měšťáka jako brzdy vývoje, stojaté vody jeho lhostejnosti nebo vyčkávání, jeho specifických, alibistických, jindy konformistických aspektů. Jeho nenápadná úniková salta před nejrůz-*

*nějšími společenskými problémy. Konečně, to jsou otázky aktuální i dneska. Dnešní měšťák je stejný jako ten minulý. Má snad jen trochu jiný slovník a rekvizity. Ale to už bych se příliš rozepsal. Mně bylo na konci druhé světové války devět let. I proto Třináct vůní jako z deníku zákydně: Mou myšlenkou je nerozdělovat si deník na dny, ale na vůně. Vůně nevyblednou jako vzpomínky. Všechno se odehrává kolem jednoho stolu při jedné delší snídani. Ráno nekteřého předválečného dne roku 1937. A řekneme-li zítřka, může to být zítřka, ale také za týden nebo za rok.*“ Další svou „velkou“ hru uvádí Schmid v Ypsilonce až po desetileté pauze. Večírek, hra, „která se hraje někdy i doma“ je, stejně jako Třináct vůní, z rodu „komedií u stolu“. Základ má, podobně jako O tom, jak ona... v grotesce až absurditě. Jenže v polovině osmdesátých let už není možné se jen tak „bezpředmětně“ svobodně chtít a opájet se nesmyslem. Při představení se sice diváci hodně smějí, ale je to smích velmi hořký. Nikdy nekončící hádkou se lze bavit jen z trpkého odstupu: krutá anatomie hádky, jež jediná drží rodinu z Večírku pohromadě, je zároveň nelíostnou anatomii naší životní (společenské?) každodennosti.

■ Ze čtyřiasedmdesáti inscenací Studia Y je pod sedmi podepsán Evald Schorm, pod dvěma Jan Kačer, jedenkrát v Ypsilonce režírovali Jan Grossman, Arnošt Goldflam, Ivan Zmatlík a Ondřej Havelka. Ostatní režie jsou Schmidovy. Pouhý jejich výčet sám o sobě podává pozoruhodnou zprávu o Schmidově dramaturgicko-režijní orientaci. Autoři jako celník Rousseau, Picasso, Grabbe, Andrejev, Ghelderode, Jarry, L. Klíma, Tyňanov a na druhé straně Offenbach, Verdi, Gay a Rossini svědčí o značně vyhraněném divadelním názoru. Schmid a zajímají látky obtížné nebo zdánlivě vůbec nehratelné a látky nejasné, stejně jako „romantické“ příběhy, které postupem času poněkud poklesly. Své travestie oper Schmid neuvádí jako parodie, ale hledá jejich původní jádro, očišťuje je od nánosu klíše a manýr tradičních interpretací. Aspoň dvě desítky Schmidových režii by stály za podrobné zaznamenání. Některé z nich jsou přímo profilové a obohacující české divadlo o nové valéry. Z prvního ypsilonkého období to je zejména Carmen nejen podle Bizeta. Opera, rozstřižená napříč i vzhůru, doplněná o úryvky z románu Prospera Mérimée a příruček jak krotit býky a důsledně komentovaná s využitím skladatelových poznámek i znamének. V ní si Schmid důkladně ověřil metodu režijního kolážování, dialektického spojování nízkého s vysokým, ošklivého s krásným a směšného s tragickým, která se stala určujícím znakem jeho režijního stylu.

■ A stěží může divadelní historik pomínout ypsilonké inscenace let sedmdesátých, které rozvířovaly hladinu divadelního a společenského života a staly se až určitou módou. Už zmiňovaný Michelangelo, Dvojice Schmidových her na téma českého charakteru a falešných mýtů o něm (Kovář Stelzig, Život a smrt K. H. Máchy). Jarryho Ubu králem. Do současné hovorové prózy přeložený Shakespearův Makbeth, dosud jediný Schmidův pokus o palčivou aktualizaci velké klasiky.

■ V osmdesátých letech se Schmidův divadelní názor přesuoval z tzv. divadla — svět na divadlo — člověk. Přesun, jak Schmid říká, „*podnítila doba. V popředí našeho zájmu už není člověk determinovaný společností a dějinami, ale člověk, který by měl dějiny a společnost ovlivňovat. Člověk — individualita, každý se svým já...*“ První inscenací toho druhu byl Druhé Návrat na kruhy své, svým způsobem ne zcela zdařilý experiment o psychologické divadlo, vytvořené nepsychologickými postupy. Filozofickou pohádkou Matěj Poctivý a neobyčejně komplikovanou sondou do lidských atavismů a neuhasitelné člověčí žízni po moci, Tyňanovovou Voskovou figurou, vrcholí Schmidův průzkum vypjaté individuality jedince.

■ Tento letmý náčrt Schmidovy umělecké osobnosti je neúplný. Nejenže nezachycuje vše o Schmidovi jako režisérovi, ale zcela pomíjí i Schmidovo „nesouřadé“ herectví (nejpůvabněji manifestované ve vlastním „recitálu“ Outsider) a Schmidovy hráčsko-pěvecké hudební kreace, které jsou projevem jeho přirozené múzičnosti. Nemohu však nezaznamenat Schmidův talent urputně organizátorský. Jen ten přechod celého souboru z oblasti do centra je v historii našeho poválečného divadelnictví, tuším, ojedinělý. A udržet specifické divadlo s poetikou po pětadvacet let, překonat krize, které nutně přišly, to také není běžná vlastnost divadelních šéfů. Shodou okolností nejvýraznější krize Ypsilonu nastala po jeho příchodu do Prahy, kdy se zdálo — kolem inscenací Obra Gargantuy a Průběhu —, že původní silný náboj Ypsilonky pohasíná. Schmid i jeho Ypsilonka se však dokázali obrodit a znovu najít sami sebe. Podle mého soudu na vývojově vyšší spirále — ale možná že to už je příliš troufalé tvrzení.

JAN KOLÁŘ

FOTO JAROSLAV KREJČÍ



# V LABYRINTU

Když chodívali za první republiky mí rodiče do Osvobozeného divadla, platívalo, že člověk musí mít maturitu na klasickém gymnáziu, aby rozuměl přečetným narážkám a vtipům i výkladu postav z antické mytologie i historie. Mému synovi v šedesátých letech už stačila 6. třída, aby hrál V + W bez problémů porozuměl. A letos zjara přišel můj šestapůlletý vnuk ze školky a vzrušeně vyprávěl, že jim paní učitelka četla „o princí Perseovi“. Přečetli jsme si to doma znovu, v rozedraného prvního vydání Petiškových Starých řeckých bájí a pověstí z roku 1958, a pak jsem musela začít pěkně popořádku, od Prométhea. Nic nepomohly moje námitky, že ten či onen příběh ještě pro něj není — četla jsem všechno, i Oidipa vyslechl předškolák s užaslym zaujetím. Postupně jsem si při tomto čtení uvědomovala, že nevím o jediném případě činoherní dramatizace antické báje pro děti. Přežívá stará pověra, že jsou to látky pro intelektuály s klasickým vzděláním? Zdá se to všechno díky velkým antickým dramatům pro děti příliš veliké, tragické a vznešené? Připomenou si někdy divadelníci, že se v řeckých bájích vedle Oidipa, Antigony, Elektry, Oresta a Medey s jejich úžasnými, tragickými osudy najdou látky, které se výstavbou příběhu i jednotlivými motivy jak vejce vejci podobají pohádkám? Třeba Gyges, spravedlivý pastýř, který pomocí kouzelného prstenu koná dobro a stane se nakonec králem, nebo právě Perseus, o němž osvěcená učitelka četla dětem v nejvyšším oddělení mateřské školy, anebo Hé-raklés a jeho nadlidské činy, Prométheus, který daroval lidem oheň a s ním vědění a pokrok, či příběh Orfeá, s překrásným zpěvem, s vílami, s láskou doslova až za hrob, anebo příběh o pošetilem králi Midasovi, který nejenže měl oslí uši, ale tak bažil po zlatě, že se nakonec ani nemohl napít vody... Kolik by tu bylo látek pro děti přitažlivých i bohatých na poznávání života, lidí, jejich vztahů, zákonitých následků jejich činů... A přitom na té velikosti a vznešenosti něco je. Porovnáte-li příběhy řeckých bájí s pohádkami, a postřehnete, jakou výraznou ozvláštňující roli hraje v mytologii individualizace, přesné pojmenování a charakterizace postav, přesné umístění dějů, a koneckonců i to, že souvisejí se základy filozofie a věd své doby; to, že postavy mají často historický či polohistorický základ a že místa, kde se děje odehrávají, jsou prakticky všechna určená a určitelná. Ten malý kluk se během předčítání neustále vracel k předsádce Petiškovy knihy s mapkou a nesmírně ho zajímalo, kde se co odehrálo. Koneckonců — řecká mytologie je matkou evropské kultury, jakpak ji nedat do ruky dětem! Nač s tím čekat do šestnácti, dvaceti let.

Přede dvěma lety se do dramatizace báje o Orfeovi a Eurydice pustila v autorském semináři v Kaplici Libuše Hájková z LŠU v Jablonci nad Nisou, ale zůstala v polovině práce, odešla na mateřskou dovolenou; snad se k tomu ještě vrátí. Letos

na Tábořském práčeti a pak i na Kaplickém divadelním létě přišel jindřichohradecký soubor se svou travestií několika příběhů z Petišky. Namítnete: jestliže je to travestie, co zbylo z oné velikosti, když si z toho očividně dělají legraci a když některé báje — právě tu o Orfeovi — přetvořili docela po svém. V Trojské válce mívá zřetelně k současnosti, když s použitím umělé řeči vyslovují soud o světě dospělých, kde se mluví bez ohledu na posluchače a poslouchá bez schopnosti a možnosti porozumění. Myslím, že i tady je kus oné velikosti, neboť si ji děti zažily, prošly jí a tedy ji i svým způsobem předávají dál, přičemž volí jednu z možných cest vystoupit s těmito látkami se ctí před obecností. Shodou okolností v onom čase, který je na druhé straně ohraničen učitelkou vyprávějící předškolákům o Perseovi a na druhé Tábořským práčetem, vysílala televize anglický film o Perseovi. Realizátoři se do toho opřeli s veškerou současnou technikou, ekonomickým potenciálem a kašérským umem, důkladně popsali Gorgony, mořskou obludu řítící se na Andromédu; naivismus myslím projevil i tím, že nejvyšší „šarži“ — Dia Hromoládného — svěřili přímo velikému Olivierovi. Bylo to všechno na nebezpečné hranici komiky. Dětské soubory mají to štěstí, že na tohle nemají — ani herecky, ani finančně, a tak mohou dělat divadlo, které se jednoduchostí a soustředěním na věc mnohem víc blíží antickému dramatu, řeckému starověku. Navíc mohou pracovat s metaforou, se znakem. Mohou užít jedinou rekvizitu v celé inscenaci — trojského koně, spíš koníčka, který svou překvapivou malostí působí záměrně komicky, mohou pád Tróje vyřešit jednoduše tím, že onoho koníčka vsunou mezi „hradby“ tvořené kroužkem těsně semknutých dětí. Nepotřebují nám to rádoveryhodně popisovat, dobře víme, oč jde.

Inscenace jindřichohradeckých měla jeden málo běžný rys: vznikla z improvizací, které byly uplatněny natolik důsledně, že text obsahuje vedle textů spojovacích písniček jen minimum dialogů a slovního vyjadřování, maximum akcí, dění, fyzického projevu včetně ztvárňování prostředí těly dětí. Písemný záznam vznikl až po krajské přehlídce, když byl soubor nominován do širšího výběru na KDL a bylo nutno jej přiložit k evidenčnímu listu. Je natolik holý a rámcový, že tentokrát porušujeme pravidlo rubriky a neotiskujeme jej, nic podstatného by neřekl. Místo toho si ve volné chvíli sedněte a začtěte se do Petiškovy knížky, která má od onoho roku 1958 už několik vydání. Nebo si vezměte převyprávění Rudolfa Mertlíka — vyšlo letos znovu. Nebo jsou tu Starořecké báje N. A. Kuna /vydalo SPN 1976/ či Zamarovského slovník Bohové a hrdinové antických bájí. Inspiraci tu najdete na práci několika let, řádky inscenací. A nejen pro dětské soubory — i dospělí pro děti by mohli tyto látky hrát.

Průkopnický čin se neobešel bez problémů — bývá tomu tak vždy, když se nesměle začíná s novým, neověřeným žánrem. Cituji z Richtrova souhrnu z kaplických diskusí: „Porota jindřichohradecký Labyrint z větší části přivítala... Zlehčení cestou humorné travestie je v tomto směru nadějným přístupem. I tak je však třeba zachovat obsahovou stránku, podržet si základ, nepřipustit pouhé legrácky pro legrácky. Chyběla lyričtější, laskavější, citovější poloha — něco, k čemu by se přihlásili. Tam, kde je o co se opřít, kde děti jasně vědí, oč jde, a je vybudována jasná stylizace, inscenace funguje, jinde má charakter předvádění televizně táborákových scének...“ Kdo nic nedělá, nic nezkazí. Berme to jako memento pro další inscenátory, čemu předejít, čeho se vyvarovat.

Libuše Jevnakerová-Čížková, středoškolská profesorka angličtiny, vede po dlouhá léta soubor dospívajících a dospělých, s nímž se několikrát objevila na Šrámkově Písku. V posledních letech začala pracovat s dětmi a letos přinesla výrazný podnět dramaturgii dětského divadla. Škoda že pro nás je to její píseň labutí — provdala se do Norska a odchází. Přejme jí, aby se jí tam nejen osobně, ale i v dramatické výchově a amatérském divadle dobře dařilo.

EVA MACHKOVÁ  
FOTO JAROMÍR MICHI





# ŘECKÝCH BÁJÍ

Malé studio P pracuje při Okresním domě pionýrů a mládeže v Jindřichově Hradci třetím rokem jako zájmový kroužek, do nějž se děti hlásí bez předchozího talentového výběru. Dvě třetiny ze současných patnácti členů souboru pracují celé tři roky.

Vedoucí souboru převzaly ze své práce s dospělým divadlem malých forem mimo jiné také metodu práce na představení — volné zpracování literární předlohy. V souvislosti s věkem dětí jsme pro první představení zvolily adaptaci pohádky Hermíny Frankové *Plavčík a sardinky*. Už v této inscenaci jsme se potěšily nesmírnou tvořivostí a nápaditostí svého dětského hejmana. Principy vlastního uchopení textu a situací jsme se pokusily aplikovat v druhé inscenaci souboru na náročný text *Postáček* pohádky Karla Čapka. V průběhu těchto dvou let členky souboru získaly základní pojem o divadelních principech, kolektivní tvořivosti, jevištním prostoru a řeči.

Proto jsme se rozhodly pokusit se s nimi o autorské představení. Základy naší inscenace *V labyrintu řeckých bájí* vznikly na letním pionýrském táboře v rámci celotáborové hry. Na táboře byly soustředěny děti z nejrůznějších zájmových útvarů ODPM, tedy nejen děti s uměleckými zájmy. Celotáborová hra byla zaměřena na komplexní estetickou výchovu a vedoucí tábora si chtěla ověřit, zda je skutečně možné praktikovat estetickou výchovu formou hry i s dětmi, které v podstatě nemají předchozí zkušenosti v této oblasti. Seznala, že to možné je — hra vzbudila nadšení všech dětí i vedoucích. Podstatou hry bylo, aby děti prošly dějinami lidstva od vzniku světa k dnešní době vlastní verzí /přes pravěk, starověk, středověk, novověk až do současnosti/. Kromě informací o společensko-ekonomických podmínkách vzniku jednotlivých kultur a nejdůležitějších událostech byly pro děti připraveny náměty pro aktivity, které se k příslušnému období mohou vázat, a soubory her s příslušnou motivací. Pro oblast starověkého Řecka to byla např. hra na *Thesea* /putování labyrintem/, na *Daidala*, závody *trig*, soutěž *řečníků* apod. Na každovečerním hodnocení měly děti referovat o činnostech, které ten den podnikaly. Místo očekávaného slovního pojednání dokládáného např. výrobky došlo k tomu, že oddíly předváděly — hrály, a tak se ukázalo, že místo „plnění úkolů“ děti příslušným obdobím doslova žily. Každý večer se tak stal přehlídkou dramatických tvarů, které ostatně inspirovaly i Malé studio P. K vidění byla např. klasická řecká tragédie, dekorování hrdinů olympijských her a dobývání *Troje* /s dřevěným koněm, který je součástí naší inscenace/.

Z této táborové hry, kterou vytvářely i členky Malého studia P, vznikl základní plán zpracování báje o trojské válce a nápad s využitím labyrintu jako spojovacího prvku. Poznatky z celotáborové hry pro nás byly podstatné především proto, že jsme si uvědomily možnost ztvárnění antických bájí netradičním způsobem a jejich posunu do humorné roviny, která odpovídá dětské mentalitě.

Práce vedoucích na scénáři spočívala především ve vytypování bájí, které by v tomto pojetí přicházely v úvahu. Tak se nám ze široké škály vyloupily báje *Paridův soud*, *Trojská válka*, *Král Midas* a *Orfeus a Eurydika*. Každou z nich jsme se pokusily přizpůsobit naturelu členů souboru a vytvořit jim tak už předem možnost tvořivé realizace.

V *Paridově soudu* jsme vyšli ze skutečnosti, že náš jediný chlapec má na krku čtrnáct dívek, z nichž každá si osvojuje právo být tou nejkrásnější. V *Trojské válce* jsme táborové předloze daly divadelnější podobu /trojské hradby — opakování stereotypní výpovědi, řečtí bojovníci — zástupná řeč/ a v poslední jsme zdůraznily motiv zvědavosti *Trojánů* — dětí. *Báji o králi Midasovi* jsme zredukovaly na jeden motiv /pod dohledem králových rukou se všechno mění v zlato/ a rozhodly



jíme se maximum ponechat pro využití prvků dramatické hry. *Orfeje a Eurydiku* nám přišlo velice líto. Proto jsme posunuly celý příběh k happy-endu — *Orfeus* svým zpěvem získá sympatie nejrůznějších antických bájných bytostí a s jejich pomocí odolá nášeptávání trojhlavého psa *Kerbera*.

S tímto nástinem scénáře jsme předstoupily před soubor. Děti se pro práci na představení doslova nadchly a valná část definitivní podoby představení vznikala až na zkouškách v rámci dramatických her.

Práce na slovní a zvukové podobě scénáře se soustavně prolínala s množstvím pohybových etud na téma ztvárnění lidských vlastností, prostředí, zvířat, antických tvorů a předmětů. K tomu později přistoupily etudy vedoucí k vyjádření vztahů postav k sobě navzájem a k lidskými těly stylizovanému prostředí. V rámci zkoušek vznikala také základní představa o kostýmech k inscenaci, kde jsme rovněž vyšly z nápadů členů souboru a zdůraznily jsme nutnost použít běžného materiálu, který mají děti k dispozici a jež by organicky využily i při spontánní hře.

Během zhruba tří měsíců strávených uvedenými hrami vznikl hrubý tvar inscenace. Následující práce vedoucích spočívala v zpřesnění vytvořených divadelních situací a v rytimizaci celého představení. Po celou dobu práce děti neztratily své původní nadšení, dotvářely přímo na scéně původní scénář a znovu s chutí promítaly samy sebe do řeckých bájí.

**LIBUŠE JEVNAKEROVÁ  
JOSEFA PROCHÁZKOVÁ**



## NA ULICI

Ulice. Ne že by po ní proudily davy, ale liduprázdná taky není. Mezi lidmi se proplétá dvojice: chlapec a dívka. Chlapec je vždy o několik kroků před dívkou, ta ho dobíhá.

Richard: Musíš chodit pořád za mnou?

Renata: Ty máš delší nohy.

Richard: Myslel jsem si, že si budeme povídat.

Renata se vyhýbá dvěma stojícím ženám.

Richard: Dávej trochu pozor na ty lidi.

Renata: Vždyť dávám.

Richard: Nedáváš. Pořád do někoho vrážíš.

Do Renaty bouchne běžící muž.

Renata: Ještě jsem do nikoho nevrázila.

Richard: Pořád někoho obtěžuješ tou svou kabelou. Všichni se ti musí vyhýbat.

Renata: Vždyť nic nedělám. (Zakopne o prázdný kočárek, stojící osamoceně uprostřed chodníku) Pardon!

Richard: Víš, co je slušnost? Ne omluvit se, ale do nikoho nevrázit.

Dvojice se snaží přejít silnici. Tou prosviští auto, takže oba musejí uskočit zpátky na chodník.

Richard: Kolikrát jsem ti říkal, abys dávala pozor na ty auta.

Víš, jak se musí řídit leknout, když tě vidí? Víš, co je to za nervy? Jednou se z těch tvech maličkosť stane něco velkého. Když přejdou na druhý chodník, jejich běh mezi lidmi pokračuje. Najednou Richard chytne Renatu za paži, silně ji sevře a trhnutím odhodí na stranu. Proběhne do dvojice seřazený zástup dětí.

Renata: Au!

Richard: Nevil!

Renatě z úleku upadla kabela. Dává ji zpátky na rameno.

Renata: Jsi normální?

Richard: To už mi nedělej! To už mi nikdy nedělej! A pohni! Oba běží, Richard zpomaluje, usmívá se, zastavuje.

Richard: Ahoj, Jirko!

Málem se minou. Poodejdou trochu stranou.

Jirka: Ahoj!

Renata: Ahoj!

Richard: Tak co, jak?

Jirka: Ještě nevím. Viděls Gábiku?

Richard: To víš, všichni jsme slintali.

Jirka: Co ty?

Richard: Dobrý.

Jirka: Takže spokojeně?

Richard: No, ještě tak sehnat ženskou s bytem a bude to. A nejradši nějakou cizinku, abych ji nerozuměl a ona nerozuměla mně. Jen aby měla být a nic po mně nechtěla. Renato, skoč tam, prosím tě, a vyříd', že se zdržím. Díky (Úsměv)

Renata: To ale... Jo. Tak jo. Ahoj, Jirko!

Renata s kabelou na rameni odbíhá. Proti ní se vyřítí úplně stejná slečna s úplně stejnou kabelou a vši silou narazí přímo do Renaty.

Slečna: Uhní!!!

Renata: Víte, co je slušnost, ne omluvit se, ale...

Až teď si Renata všimne, že dívka je dávno pryč. Ohlédne se a pak se znovu rozběhne v původním směru. Najednou se zastaví, otočí, stojí. Pomalu se dá do kroku opačným směrem. Vidí Richarda a Jirku na malém náměstíčku; stojí a smějí se. Renata pomalým krokem přechází kolem nich.

Richard (všimne si jí): Co je? Kam jdeš?

Renata (ani se na Richarda nepodívá): Do prdele, Říšo.

Dává se do běhu. Slyší za sebou kroky. Zvuk kroků se ztrácí. Renata zpomaluje. Sedá za zídka u domu. Pláče. Otevírá kabelu a vytahuje dvě knihy a papírovou krabičku. Bývalé dárky od Richarda. Pokládá je na zídka asi metr od sebe.

K Renatě zdálky přichází starší žena v dlouhém zeleném kabátě, s dlouhými šedivými vlasy spletenými v jeden cop. Nehty má namalované ostrou červenou barvou; stejné barvy jsou i její ústa. Na nohou má lodičky na vysokém podpatku, ale jedna lodička je uzavřená a druhá s vykrojenou špičkou. Žena (přiblíží se k Renatě a prohlíží si opodál ležící knihy a krabičku): Kolik za to chceš?

Renata (tekne se): Já to neprodávám.

Žena: Takže zadarmo. Tak já si to vezmu. (Bere si věci a odchází)

Renata (vyskočí): Nechte to bejt! To je moje!

Žena se zarazí, otočí se a stojí s věcmi v náručí.

Renata: Vraťte mi to! Okamžitě mi to vraťte! Slyšíte?!

## PŘÍBĚH A

Renata natahuje ruku k ženě. Žena jí věci vrací a začíná se smát. Ukazuje pusou bez zubů. Renata se otočí a začíná utíkat pryč. Utíká směrem, odkud přišla. Na zídce nechala kabelu. Žena kabelu bere, směje se a utíká za Renatou. Ta k sobě tiskne dárky a běží co nejrychleji.

Žena (sleduje Renatu, pořád se směje a křičí): Paní! Paní! Renata dobíhá zpátky na náměstíčko. Tam na stejném místě a v nezměněné poloze stojí Richard s Jirkou. Pořád jako by už už od sebe odcházeli. Smějí se, smějí se dlouze a nahlas. Za Renatou smích a křik.

Žena: Paní! Paní!

Renata (rozběhne se, ale najednou se zastaví, skrčí se do dřepu a kryje si rukou hlavu): Nechte mě! Nechte mě! Prosim vás, nechte mě!

Žena přeběhne kolem Renaty, ani si ji nevšimne; mává už poloprázdnou kabelou, polovinu věcí z ní poztrácela, směje se a křičí: Paní! Paní!

Jirka s Richardem se konečně rozcáhají. Loučí se a každý běží na jinou stranu. Na malém náměstíčku zůstává samotná Renata. V podřepu se zakrytá hlavou schovává svým tělem dvě knížky a bílou papírovou krabičku.

LENKA LAGRONOVÁ

## ■ Příběh, zápletky, fabule

Předložený text Lenky Lagronové je vlastně variantou jejího textu, probíraného v minulém čísle; přesněji řečeno, v novém textu zpracovala autorka stejný námět, který už byl podkladem pro předešlý text. Podnětem k novému zpracování byla výzva, zkusit to udělat tak, aby se zcela obešla bez tlumočení pocitů své hrdinky, tj. aby se omezila na slovní a fyzické jednání postav, podané bez pomoci vypravěče, který je komentuje.

Vyprávění bylo v předešlém textu uvedeno z hlediska jedné z postav, se kterou se vypravěčka víceméně ztotožňovala. Šlo o dramatickou situaci, kterou autorka prožila sama na sobě a kterou rozvíjela z hlediska své hrdinky, tj. z hlediska jen jedné z postav, zatímco o ostatních postavách jsme měli příležitost se dovědět pouze to, co mělo vztah k ní samé. Také v novém textu zůstává Renata hlavní postavou a především o ní autorce jde. Nejde ale už o vyprávění v první osobě, nýbrž o text realizovaný v podstatě formou filmového scénáře.

V obou textech máme co dělat se vztahem dívky a mladého muže, se vztahem, ve kterém má jasně dominující postavení on; sotva můžeme tvrdit, že ji (ještě) miluje. V minulém textu navštívila dívka svého milého v jeho bytě, kde se musela cítit jenom trpěna a odkud byla také vyvedena, když přišla nová slečna. Situace vyličená na začátku souvisela, jak se později ukázalo, s milostným trojúhelníkem. Jeden vztah byl zkomplikován druhým: v takové komplikaci spočívá podstata toho, čemu se říká **zápletky**.

Situace byla už na začátku velmi napjatá a říkala si o nějaké řešení, ale vzhledem k postojům dívky, pořád ještě ochotné ji snášet, by se patrně nic podstatného nestalo, kdyby se v bytě setkaly obě dvě; když se dívka přesvědčila, že nejde o bývalou, ale o novou přítelkyni, vyřešila celou situaci skandálem: takové tlumočení celé příhody je pochopitelně oprávněné jen z hlediska zápletky, ale lze se patrně právem domnívat, že konkrétní vnímatel může celý text číst právě a jenom v této rovině a hlubší smysl věci mu v důsledku toho unikne.

Sám způsob Renatiny reakce na to, co se dověděla, vrcholící tím, že se před Richardem a novou slečnou objeví nahá, je ovšem jistě dostatečně působivý a sám o sobě provokuje k zamýšlení. Přesto je možné pochopit to jako pouhý (z hlediska autorky) extravagantní či (z hlediska hrdinky) hysterický nápad, a tak samo tematické jádro vyprávění pominout. Takové nebezpečí autorka minimalizuje právě způsobem vyprávění, soustředujícím pozornost na to, co se odehrává v ní samé (i když se to vždycky přímo nevyslovuje).

Způsob vyprávění omezuje tendenci chápat smysl celku z hlediska pouhé zápletky, resp. **příběhu**. Příběhem (**syžetem**) můžeme rozumět souhrn událostí, rozvíjejících se v určité souvislosti. V probíraném případě jde z tohoto hlediska o to, že Renata se zamilovala do Richarda, začala s ním chodit, ale



# PODÁNÍ

on jí začal mít brzy dost a našel si jinou, což jí ale nebyl schopen říct a ona na to přišla až v okamžiku, kdy se s ní setkala v jeho bytě, kde došlo ke skandálu, po kterém jí nezbylo nic jiného než odejít.

Zatímco v situaci jde o povahu příslušných vztahů, určovanou místem každé postavy v daném prostoru, v příběhu jde — pokud se týká těchto vztahů — o jejich proměny v čase, tj. o jejich historii (**story**), která je provázena příslušnými komplikacemi (zápletkami; zápletky se anglicky řekne **plot**, a proto se v této jazykové oblasti i dějová organizace díla označuje stejným slovem). Jistý příběh lze ovšem zobrazit různým způsobem a s různou mírou podrobností, které si v případě, že jde o nějaký skutečný příběh, jen domýšlíme; to je, jak už víme, podstatou **fabulace**.

Toto domýšlení je spojeno s hledáním smyslu původního příběhu, který si autor může případně vypůjčit nejenom ze skutečnosti, ale i z mýtu, pohádky, legendy, dějin; i když si ho podle svého přesvědčení vymyslel, může literární historik poukázat na jeho příbuznost s nějakým už jinde zpracovaným či dokonce často zpracovávaným příběhem (historická poetika mluví v takovém případě o migrujících — putujících — syžetech). Příběhů právě tak jako situací, omezíme-li se při jejich přetlumočení na pouhou kostru, případně motiv rovnající se zápletky (v probíraném případě je to objevení té druhé), není totiž nekonečné množství (dramatických situací vypočítal například kdysi Polt 36).

Pokud jde o příběh, který se rýsuje za rozvinutím situace v textu Večer u Richarda, vybírá si z něho autorka samotný závěr. Tak to ostatně činí třeba i Sofoklés ve svém zpracování příběhu o Oidipovi; pro drama je to typické: jde o ten okamžik, kdy působením nějakého komplikujícího činitele propukne definitivní krize. Lagronové nejde o krizi způsobenou příchodem té druhé, nýbrž o krizi, která by nastala i bez tohoto podnětu: příznačné je, že v novém textu se žádný trojúhelník nevykutsuje.

V obou textech se důraz neklade na vnější události, ale na to, co se děje v hrdince samé, přesněji řečeno, ne na konkrétní vztah k Richardovi, ale ke skutečnosti vůbec a na to, jak se s ní — a jestli se s ní — dokáže vyrovnat. Z toho také vychází fabule, jejíž pomocí se za příslušnými událostmi objevuje téma, které — jako ostatně v žádném textu, vyznačujícím se jistými uměleckými kvalitami — není se syžetem totožné. (Pokud jde o používané termíny, sluší se poznamenat, že rozlišování syžetu a fabule je v různých poetikách obvyklé, ale význam jednotlivých termínů se často zaměňuje, takže např. u ruských formalistů se fabulí — proti pojetí, ze kterého zde vycházím — myslí souhrn událostí a jejich vzájemné souvislosti a syžetem způsob jejich konkrétní prezentace v díle).

## ■ Obsah a forma podruhé

Kdybych měl nejobecněji definovat obsah uměleckého díla, řekl bych, že má co dělat s prožitky, které v nás toto dílo vzbuzuje. Prožitky jsou spojeny s konkrétními situacemi. Jako vnímatelé díla, založeného na fabulaci, sledujeme situace, kterými procházejí jeho hrdinové a které tak či onak symbolizují obecnou situaci člověka ve světě. Naše prožitky přitom mohou být víceméně totožné s prožitky těchto hrdinů, ale mohou se od nich i zásadním způsobem lišit. Pokud jde o oba probírané texty Lenky Lagronové, počítají s tím, že se tak či onak do situace její hrdinky vcítíme.

To, co nám vypráví autor, souvisí s jeho vlastními prožitky, spojenými původně s jistými situacemi a současně nějakým způsobem zobecněnými. Způsob tohoto zobecnění odpovídá jisté skladbě autorovy osobnosti, projevující se větší či menší svérázností jeho vidění a cítění. V souhlasu s tím reaguje autor na jistý fakt, který se mu stává podnětem k tvořivému procesu. Při tomto procesu se pocit, vzbuzený daným podnětem, objektivuje, a tedy také modifikuje, a to i v závislosti na formě podání toho, co má na srdci.

Formou tu myslím jistě žánrově-stylové zaměření, v mezním — a současně nejčastějším — případě vyjadřování v rámci nějakého tradičního druhu a žánru, spojeného s příslušnými konvencemi, které jsou pro autora samozřejmě jak prostředkem, tak překážkou a které si odpovídajícím způsobem mo-

difikuje. V případě textu Večer u Richarda šlo o dramatickou situaci, která však není podána formou dramatického výjevu — poskytlujícího obvykle všem postavám stejné šance —, ale prostřednictvím vyprávění v první osobě.

Text má přesto jisté atributy dramatu, které vždycky tenduje k vymezení **daného** prostoru: když ne celé, tedy aspoň jeho jednotlivé výjevy se odehrávají na jednom místě; psychologické drama se ne náhodou většinou odehrává v pokoji. První text Lagronové, o kterém je řeč, se odehrává aspoň v **bytě**; druhý text naproti tomu venku, **na ulici**: takové umístění souvisí s tím, že film je primárně spojen s pohybem (ve smyslu přemísťování v prostoru) — když ne s pohybem postav (byť třeba v autě nebo na koni), tedy aspoň s pohybem kamery.

Pohyb má zde přitom co dělat s protikladem dynamičnosti a statickosti (postavy rozmlouvající v jedoucím autě se přemísťují a současně jsou stále vedle sebe na jednom sedadle). I film má, z tohoto hlediska vzato, své stále **potenciální** tematické konsekvence; ne náhodou má v předkládaném textu jistou úlohu — a tvoří určitou tematickou vrstvu — protiklad pohybu spojeného s během (tj. spěch někam) se setrváváním na místě (přemísťování se ukazuje jako klamné a spěch se rovná zmlátání na místě).

Přemísťování z bytu na ulici souvisí s eliminací trojúhelníku. Tlak, kterému je hrdinka vystavena, nepochází jen od Richarda, ale zevšeobecňuje se. Neustále neoprávněné napomínání z jeho strany, kterým se dívky **dotýká** a jímž ji **pronásleduje**, je doplněno doslovnými ranami, jímž se Renata vyhýbá a které stejně dostává, když klikkuje mezi lidmi, a skutečným pronásledováním. Máme vlastně co dělat s realizovanou metaforou, což je pro film (a částečně i pro divadlo) typické: významy zde vyvozujeme z toho, co je fyzicky dáno a co vidíme. To pochopitelně souvisí s realizací fyzických (tělesných) konsekvencí pocitu, který byl pro autorský pocit podnětem.

I v novém textu jako by dívka spíš překážela, ale už nejen partnerovi, nýbrž všem; všem se také snaží uhýbat. Obrat nastává i v novém textu díky jiné slečně, která ale nemá s Richardem nic společného. Někaká jiná — a přitom úplně stejná — dívka do Renaty vrazí a ještě jí za to vynadá. Chování této slečny jako by představovalo jinou možnost chování naší hrdinky, a to možnost, která je v jejím okolí využívána všeobecně. Má jen ona pořád ustupovat a podrobovat se? Inspirována cizí, ale zvnějšku úplně stejnou dívkou, vydá se **opačným směrem** a na Richardovu otázku odpoví dokonce vulgárním výrazem.

Jestliže slečna, která do ní vrazí, představuje jakousi jinou možnost dívčiny přítomné existence, pak ve staré, nápadně nalíčené ženě (líčení je tu rovněž znak jisté vulgárnosti) jako by se ukazovala její možná budoucnost: ve smějící se ženě s bezzubými ústy (díky čemuž jako by měla v sobě i něco ze smrti) pronásleduje dívku, která utíká opět **původním směrem** — vlastní představou; ve filmu by mohla hrát všechny tři ženy ostatně stejná herečka.

V obou textech se vyskytují shodné motivy. Patří k nim i motiv dítěte, který je realizován nejen nepřímo tím, jak je dívka pořád napomínána, ale i přímo dvojstupem dětí, kterému se vyhýbá — a konečně i srovnáním se starou ženou. Také zde souvisí motiv dítěte s nedospělostí a s úsilím vymanit se z postavení člověka, který se pořád někoho drží: tvoří-li děti dvojstup, i dívka se drží za svým partnerem vlastně tak, jako by se chtěla udržet v zástupu; partner, který si to vynucuje, jí to má současně za zlé.

Přes přítomnost některých shodných motivů je smysl nového textu přece jen jiný. Namísto tématu osvobození, o kterém byla řeč u předešlého textu, máme zde co dělat s tématem marného útěku před agresivitou, sprostotou, vulgárností. (Zárodek vulgárnosti obsahuje i objevení nahé dívky v prvním textu, ale tam je vnímáme v jiném kontextu, což je pro ustavení jeho smyslu rozhodující.)

Zatímco v minulém čísle šlo přece jen o ukončení příběhu, související se sebezpřijetím hrdinky (i když s pomyslnými třemi tečkami a otazníkem v dovětku), v novém textu nejenže příběh není uzavřen, ale vlastně o příběh vůbec nejde: ze samotného vztahu k partnerovi se pozornost přesouvá nejdříve ke kolizi dívky s okolní skutečností a posléze ke konfliktu citlivosti a vulgárnosti, tj. k čemusi **nadosobnímu**, co v uměleckém textu stejně jako v životě může člověk **prožít** jenom zcela **osobně**.

JAROSLAV VOSTRÝ



# Karavana míru, světa

• Iniciátorem celé té ojedinělé divadelní akce byl Vjačeslav Polunin, vedoucí špičkového leningradského souboru Liceději (Komedianti). Soubor vznikl v roce 1957. (Bezprostředním impulsem bylo tehdejší hostování Marcela Marceaua v SSSR.) Navazuje ve své práci jednak na domáci tradice potulných komediantů, skomorochů, jednak na tradice italské komedie dell' arte, na zkušenosti němé filmové grotesky, hlásí se ke svému učiteli J. Jengibarovovi a také Charlie Chaplinovi. Vysoce oceňuje naši školu pantomimy — Ladislava Fialku, Bolka Polívku, Ctibora Turbu, Borise Hybnera. Leningradští nastudovali např. pořad Snílci, kde se pokoušejí vyjádřit dětskou radost ze hry, dále Obrázky z výstavy podle Musorgského, představení Petruška aj. Touha po improvizaci a hledání nových forem je přivedla k oživení pouličního divadla. „Divák, který sedí v křesle, je omezen tradičním divadelním prostorem a my jsme se snažili tuto překážku odstranit,“ říká Vjačeslav Polunin. Soubor například uspořádal představení v blízkosti Isaakievského chrámu, kde postavil sněhovou pevnost. Diváci si hráli spolu s členy souboru na dobytce a obhájce pevnosti. Nedávno se vypravili Komedianti na ruský sever, do vesnice vzdálené 500 km od Leningradu, kde se uchovaly zbytky ruské lidové architektury, a hráli tam pro vesničany. Proměnili jejich všední den ve svátek. Vystupovali i v několika ruských městech a také v estonském Tallinu, kde přizpůsobili představení historické atmosféře města. Hráli v mnoha zemích a před dvěma lety i u nás v Branickém divadle pantomimy.

• Myšlenka Karavany míru, světa (v ruštině mir označuje obojí), společný projekt několika evropských experimentálních divadel, vznikla v ovzduší přestavby aplikací myšlenky o společném evropském domě. Není to jediný projekt. Dále by měla následovat Loď hlupáků, která by vystupovala v důležitých evropských přístavních městech na Baltu. Členové souboru se bojí opakování, a tak hledají stále nové možnosti. „Nechceme se vzdát toho hlavního, radosti ze hry,“ říká Vjačeslav Polunin.

• V Praze vystupovala Karavana míru v horkých červencových dnech (8. — 10. července) v PKOJF pod záštitou SSM. Na nezájem diváků si nemohla stěžovat, přestože byly prázdniny a dovolené. Do Parku přišli kromě divadelních odborníků hlavně mladí. Leningradští předvedli úryvky

ze své lyrické klauniády Assisai revue (slovo „assisai“ je nesmyslné), kde rozpracovávali motivy lásky, svobody, přátelství, násili a spojovali tradiční prvky s novodobým pocitem absurdity našeho života.

Dalším účastníkem Karavany bylo polské divadlo Osmego dňa, které sehrálo dvě představení: Maso a Pelyněk. První je založeno na kontrastu všedních přízemních starostí a zázraku. Tento polský vratislavský soubor potvrdil vysokou profesionalitu, tihnutí k romantickému typu divadla, k expresivnosti. Využil prostých prostředků pouličního divadla, chůd, jednoduchého osvětlení, hry s plachtami k působivému představení — podivné, které však nepostrádalo myšlenku.

• Anglické divadlo Footsbarn se hrálo ve vlastním stanu představení Perla, kterou na motivy mexické pohádky o lidském štěstí a chamtivosti napsal ve formě povídky John Steinbeck. Představení nepřesáhlo tradiční pojetí. Škoda že anglický soubor nevedl v Praze svou dramatizaci Bulgakovova románu Mistr a Markétka, se kterou úspěšně vystupoval v Moskvě.

• Italské Teatro Nucleo předvedlo na kruhovém prostranství před Bruselským pavilónem představení s výbuchy, hvizdem policejních píšťalek a ohněm. Španělský soubor Els Comediants demonstroval spojení divadel-

ních prvků s cirkusovými. Značný ohlas získal francouzský soubor Compagnie du Hasard, který v představení Figaro překvapil sloučením na první pohled neslučitelného — Mozartovy hudby a árií, úryvků z Beaumarchaisovy Figarovy svatby střídaných s ukázkami černošského originálního orchestru z Burkiný Fasso s tradičními tamtamy a řehtačkami.

• Naše Divadlo na provázku předvedlo známou Brechtovu Svatbu a Svět snů v režii E. Tálské, pohádku o jablíčku, určenou dětem, kterou Brněňští hráli jednak v PKOJF, jednak na pěší zóně. Představení „Provázek“ přijali diváci se spontánním ohlasem právě tak jako Trosečníka Bolka Polívky, který vystoupil v rámci Karavany.

• Karavana cestovala v maringotkách po trase Moskva, Leningrad, Vilnius, Varšava, Praha, Západní Berlín, Kodaň, Lausanne, Paříž a svou pouť skončí v Řijnu v Blois na festivalu experimentálních divadel. Reprezentuje typ pouličního divadla, které zaznamenává v Evropě od 70. let nový vzestup. U nás je prozatím popelkou. Důrazem na vizuální stránku představení a jednoduchosti prostředků může inspirovat i naše profesionální a amatérské soubory, které někdy tuto stránku opomíjejí.

ALENA MORÁVKOVÁ  
FOTO DAGMAR VERNEROVÁ

Skupina Koko z Burkiný Fasso





# Mezník?

Velice se vždycky bojím označit nějakou divadelní událost za cosi, co znamená čin takřka historického dosahu. Takový význam se dá prověřit až lety; s jistým odstupem. Nicméně — i tak se odvážím bezprostředně po skončení 59. Jiráskova Hronova říci, že mohl být v dlouholeté historii této přehlídky skutečným mezníkem otevírajícím nové období. A to hned ze dvou důvodů.

## Konečně žatva?

Ty otázky za titulkem i podtitulkem jsou především výrazem obáv z toho, aby ony dva důvody byly všude a všemi pochopeny jako projev jisté nutnosti, jež pramení z objektivních faktů. A tím prvním faktem tohoto druhu je to, že už dávno víme, že mezi jednotlivými druhy divadla i mezi jeho různými podobami výrazovými přestávají existovat přísné vymezené hranice. Pro amatérské divadelnictví to platí mnohonásobně. I když samozřejmě nemůžeme popřít, že tu jsou různé dělení, jež vypěraji nejenom ze způsobu tvořivého procesu a uspořádání divadelního jazyka, ale i např. z různorodé divácké adresy (třeba divadlo pro děti) nebo z různosti hereckého komponentu (třeba divadlo dospělých a divadlo dětské), zůstává společný základ, jímž je právě amatérismus jako specifická hodnota, která sjednocuje jak provozní podmínky, tak samy cíle i smysl této činnosti. Zvláště od okamžiku, kdy tvořivost jako způsob reflexe skutečnosti i komunikace o ní se stala rozhodující kvalitou, která ovlivňuje tyto cíle a tento smysl, vystoupila ona sjednocující role amatérismu ostře do popředí. Už před lety bylo naprosto jasné, že jisté inscenace jsou těžko zařaditelné do jakýchkoli organizačních příhrádek — a především: že mohou promluvit pádně k celému vývoji amatérského divadla. Dnes je to ještě patrnější a zřetelnější. Neboť jakkoliv se amatérské divadelnictví bohatě diferencuje, je tato diferenciací nakonec vždycky svedena do společného řečiště tvořivosti a přes veškerou odlišnost se vzájemným vlivům nelze ubránit.

Proto je více než prospěšné, že 59. JH otevřel cestu ke koncepci, jež hodlá cítit a uznávat tuto jednotu v mnohosti. A učinil tak skutečně impozantně. Nejenom v počtu inscenací, představení i prodaných vstupenek, ale především v tom, že nestanovil předem žádná striktní kritéria výběru, že se snažil poskytnout maximální průhled do oné mnohohlasé a přitom jednotné šíře. Tak se v nesoutěžním programu Hronova ocitly nejenom inscenace, které si už dobyly vavříny na jiných národních přehlídkách, ale i představení, jež jako zajímavé, něčím vzrušující nabídl kraje, byť se třeba ve své soutěžní kategorii nedostaly až na příčku nejvyšší. A kromě toho tu byl pořad soutěžní, jenž opět ve velké diferencovanosti ukazoval kudy a kam se ubírá amatérské divadlo. Zrovnoprávnění soutěžní a nesoutěžní části JH v tom smyslu, že nic tu

nebylo hlavního a nic doplňkového, vytvořilo skutečně národní přehlídku českého amatérského divadla, která poskytla příležitost poznat i konfrontovat jednotlivé základní tendence vývoje velice solidně a zasvěceně.

Což si — myslím — uvědomilo postupně i hronovské obecní zastupitelstvo. Pochopilo totiž, že tu nejde o souhlas nebo nesouhlas s tím nebo oním představením, že nejde o to, zda jsme všichni spokojeni nebo nespokojeni s tím, co je nám předvedeno. Což se samozřejmě v té bohaté diferencovanosti projevovalo velice silně. Hlasy vyjevující odpor nebo nadšení, rozpaky či bezvýhradné porozumění se ozývaly silně, otázka individuálního postoje hrála svou velkou roli. Ale obecně se postupně prosazovalo společné vědomí, že program 59. JH je nutné chápat i jinak; jako příležitost ověřit si, kudy se současné české amatérské divadlo ubírá, jaké jsou jeho vyhlídky a co z toho případně lze využít ve vlastní práci. Řekl-li jsem, že bylo dobře, že předcházející výběr na JH nebyl podroben žádným striktně určeným normám a kritériím, tak potom mohu nyní také konstatovat, že o to větší váha byla položena na vlastní stanovisko a hodnocení diváků, jímž tu byla nabídnuta možnost (i nutnost) orientovat se v tom, co může nejenom celek amatérského divadla, ale také v tom, co oni sami jako amatérští tvůrci chtějí a mohou dělat.

Myslím si, že je to nejenom další šťastný krok k dělné atmosféře Hronova, ale i k tomu, aby se jeho týdenní divadelní maratón stal hodným té tradice, kterou si získal.

## Otázka komunikace?

Když už jsem začal ve znamení otázníku, budu v tom pokračovat. Tentokrát je to ovšem otázník, jenž vyjadřuje jisté teoretické pochybnosti a hledání. Jde totiž o to, zda je možné určit a stanovit nějaký základní rys, který by v oné diferencovanosti kromě vůle po tvořivosti pomohl najít hlavní proudy českého amatérského divadla. A jsem tím u onoho druhého důvodu, pro nějž pokládám koncepci JH 1989 za objektivně nutnou. Zastím to řeknu takto: jsem přesvědčen o tom, že jeho širší záběr otevřela některé problémy jinak, než jak jsme je doposud viděli a také traktovali.

Vrátím se nyní k tomu, čím jsem končil předešlou kapitolku o prospěšnosti a užitečnosti nové koncepce JH, jež směřuje k obsáhlé divadelní žatvě. Opakuji znovu: právě díky této různorodosti nebude už nic možné na Hronově pokládat za vzor, jenž má všeobecnou platnost. Naopak, monolitnost bude — a už byla a je — nahrazena mnohostí a vůči ní bude onen individuální výběr hrát čím dále tím větší roli. Konečnicou — i ocenění tří inscenací soutěžního programu cenou za inscenaci bylo nesené tím duchem. Snažilo se poukázat na tři rozdílné přístupy k divadelní amatérské činnosti, na tři různé tvořivé procesy a na tři odlišné principy uspořádání divadelního jazyka. S tím, že tu bylo především váženo a hodnoceno toto úsilí, jež ve své vyhraněnosti došlo nejdále přes všechny

problémy, které ta nebo ona inscenace v sobě měla. Takže: i ono dobírání se společného vědomí o dalších cestách českého amatérského divadla bude zřejmě přes všechnu odlišnost individuálních postojů muset jít tímto směrem. Směrem snažícím se o poznání podstaty oné různosti ve všech jejích rovinách a důsledcích.

Což nebude jednoduché. Znovu přiznávám hronovskému publiku chvalyhodnou míru tolerance, převažující vůli pro osobní nesouhlas zásadně neodmítnout zabývat se analýzou podstaty. Jenže — i když tato vůle tu byla, leckdy chyběly prostředky a možnosti, jak k této podstatě vskutku dojít. Tím slovem prostředky míním vybavenost mnohých diváků k tomu, aby překonali vlastní stereotypy ve vnímání divadla, jejich schopnost přimnout jiná pravidla divadelního jazyka než ta, jímž přivyklí. A slovem možnost označuji problém, zda a jak jim inscenace postavená na těchto jiných pravidlech dala dostatečnou šanci k tomu, aby s nimi mohli provádět operace, jež jsou pro jejich pochopení nutné.

Tedy na první pohled problém komunikace jako přenosu informace. Z jedné strany je — po mém soudu — řešitelný jinou organizací diskusních klubů. V zájmu oné dělnoty JH, jež vychází z proměny jeho koncepce, budou se i ony muset zřejmě proměňovat. Možností je jistě řada. Ale obecně platí asi jedno: jestliže výběrovost Hronova se přenáší do individuálních postojů, pak v tomto duchu i diskusní kluby budou muset zřejmě tuto výběrovost respektovat a umožňovat zájemcům, aby se soustředili podrobněji a hlouběji na ty problémy, jež jsou pro ně důležité.

Ale toto řešení dle vskutku jen z jedné strany; postihuje vlastně jen jednu, konečnou část komunikačního řetězu — příjemce informace. Zbývá část druhá — již v tomto případě není expedient (tvůrce, vysílající informace), ale sama inscenace jako kanál, jímž se komunikace uskutečňuje. Kdybych tu ve velice jednoduché a schematické rovině zůstal v teorii informace, pak bych položil otázku asi takto: Kolik obsahuje inscenace jako kanál komunikace šumů, jež jsou obsaženy už v jejím uspořádání a brání tak plně pochopit pravidla, jimiž se řídí? Tedy jinak: na kolik i divák, jenž je ochoten tato pravidla přijmout, není těmito šумы zahlcen, že v tomto svém snažení neuspěje?

Nedomnívám se, že jde pouze o specifický „hronovský“ problém. Četné interpretace některých inscenací tohoto typu, které jsem na Hronově slyšel, mne přesvědčují o tom, že problémy jsou na obou stranách — jak u příjemců, tak v samotných inscenacích. Že jde jak o chápání a přijímání tohoto druhu divadelní komunikace, tak i o principy jejího uspořádání — či ještě lépe: o vědomí, k čemu má a může cílit. Neboli: ona otázka v podtitulku této části bude asi mít přece jenom obecnější platnost. Pokusím se to doložit v dalších Průhledech, kde se budu věnovat z tohoto hlediska některým inscenacím na 59. JH.

JAN CÍŠAR



# Techniky tvořivého myšlení (2)

(Demonstrace i praxe s Petrem Scherhauserem)

Předchozí 1. část se snažila prokázat, že tvořivé myšlení je dřina, ale dá se naučit. Má-li se tedy při technikách TM dosáhnout **skupinového efektu**, je třeba dodržet tyto základní pracovní zásady (předpoklady):

- musí se **vyšlovit** (zapsat, zaznamenat) **každý nápad**; mluvení „stranou“ se vylučuje,
- nutno vytvořit pro každého účastníka **pocit osobního bezpečí**, nezranitelnosti za vyslovený názor (pocit); musí padnout emocionální zábrany mezi účastníky,
- v každém případě je třeba **přijímat příznivé nápady druhých** a rozvíjet je, vyvarovat se kritického posuzování vyřčených nápadů,
- **nápady se spojují a zdokonalují**; rozvíjet bezpečný konformismus — každý přestup (vykolejení) vyžaduje myšlení,
- **neexistuje autorství nápadů**, platí zásada neplatného otcovství, „nápad není ani tvůj — ani můj“, každý nápad by se měl rozvíjet,
- **nespěchá se s hodnocením nápadů**, jejich předčasné oceňování může zastavit jejich další tvorbu; nepatří, že co většina považuje za dobré, je lepší než ostatní, cť se právo menšiny na dobrý nápad,
- **respektuje se různorodost složení členů skupiny**, je třeba si klást vzájemně otázky a nemít strach z odpovědí; schopnost klást otázky souvisí s myšlenkovým tréninkem; když nejsou otázky — není možno provádět třídění nápadů.

Výchozí technika skupinového TM, které byla věnována zvýšená pozornost, je **Brainstorming** (čti brejnstóming). Český výstižně označována jako „bouře mozků“. (Kdo navštěvuje saunu, ví, co to je „vyšisování“ nebo taky „vygumování“ mozku. „Bouře“ je něco úplně opačného.) Tato technika se používá při řešení konkrétních problémů nejen technických, ale i ekonomických; vždy však ve skupině. A jak se mohli účastníci semináře přesvědčit, lze ji vhodně použít i při řešení problémů inscenačních.

Její zásady:

- dočasné a záměrné odblokování rozumu (konvenčního logického myšlení) a kritického hodnocení,
- současné posilování intuitivních a náhodných složek myšlení,
- má dvě fáze činnosti:
  - **divergentní** (zahajovací): produkují se netradiční a originální nápady — bez omezení a bez kritiky,
  - **konvergentní** (skladbovou): nápady se kriticky hodnotí a reformulují touž, případně jinou skupinou.

Složení skupiny je 6–12 členů, doba sezení 6–20 minut. Jeden člen skupiny debatu (jednání) usměřňuje. Výsledky se zaznamenávají. Konvergentní fáze se může stát výchozím stavem pro další sezení k témuž problému.

Brainstorming se stal běžným doplňkem kursů pro výchovu řídicích pracovníků. Lze jej považovat za osvědčenou techniku výchovy k tvůrčímu myšlení.

Další připomínané varianty výchozí techniky např.:

- **Technika odloženého řešení** (nápady

se shromažďují bez komentáře, bez stanovení kritérií hodnocení, řešení problému se záměrně odloží na pozdější dobu).

- **Delftská metoda** (hledá se určitý — střední — časový rozptyl v budoucím čase, v němž lze očekávat vyřešení problému).
- **CERMA** jako soubor technik vycházejících ze změny úhlu pohledu na daný problém, záměna řešení podle „co se stane, když...“:

- metoda „advokáta“ (hájení analyzované varianty),
- metoda „antihistorická“ (jevy se uvádějí a hodnotí bez souvislosti s dosavadním historickým vývojem),
- metoda „dobrých příkladů“,
- metoda „dobrovolného omezení se“ (vědomě se ohraničuje myšlení jen na jedno téma),
- metoda „karikatury“ (zkoumají se projevy krajnosti analyzovaného jevu),
- metoda „matice objevu“ (vyjádření konfliktů v matici, na ose „x“: řešení, na ose „y“: problém; ohodnocení obtížnosti řešení v pětistupňové škále od jednoduchého po nejsložitější),
- metoda „grafické prezentace“ (kreslí se vazby mezi jevy, pyramidální hierarchie řízení jevu),
- metoda „detailů“ (detektivní postup, analýza na nejdrobnější elementy, zkoumá se, jaký mají vliv na celek),
- metoda „nekompetence“ (zjišťují se názory osob, které jsou k danému problému nekompetentní, označuje se také jako metoda „blba“),
- metoda „opakování“ (několikrát se problém hodnotí, „přefiltrovává“, až zůstane jádro — to hlavní).

Mezi nejučinnější nové metody patří **SYNETIKA** (autor Američan GORDON — viz literaturu). Podle ní se postup skupinového TM řídí těmito kroky:

1. Všechny informace o problému a stanovení jeho struktury.
2. Odstup od problému, úplné uvolnění myšlení a jeho zacílení jiným směrem.
3. Myšlenkový výlet — myšlení v analogiích:
  - běžné analogie,
  - osobní (personální) analogie,
  - symbolické analogie,
  - fantastické (snové, pohádkové) analogie.

(Tento třetí krok může být i samostatnou formou TM jako hra se slovy; technika volných představ.)

4. Klasifikace nápadů — výběr řešení.

## Praktická cvičení

Výklad teoretické části byl na semináři doplněn cvičeními, aby se frekventanti „nenučili“, aby se „naučili“. Následující popis sleduje jejich časovou návaznost, jak šel výklad. Cvičilo všech 25 účastníků a zaznamenané nápady či závěry jsou anonymní. Je samozřejmostí, že se v nich projevila různorodost složení skupiny (věkový rozptyl 17–40 let + 1×55, mírná převaha žen, různé znalosti a zkušenosti divadelní apod.) a že není možno písemně zachytit atmosféru „tvůrčivosti“ skupiny i všechny vyslovené nápady. Ani to není účelem a ani to není možné. Uvedená cvičení je třeba brát jako ukázkové, inspirovací příklady.

### Neprospěrující cihelna

Úloha: Obchodní ředitel cihelny stojí před problémem, že cihelna neprospěruje. Ukořím je, jak zvýšit prodej cihel.

Řešení technikou Brainstorming.

Účastníci na přípravu nápadů (různých!) měli 20 minut. Divergentní fáze pokračo-

vala veřejným sdělením, co si každý považoval, i když řada nápadů se opakovala. Zde jsou některé z nich (dodatečně utříděny do tematických skupin):

- v reklamě se zaměřit na hesla: cihla do každé rodiny, cihla—měřítka životní úrovně, využít naivní reklamu v televizi, růst stresu z panelů — použijte cihly atd.;
- změny ve výrobě: bloky pro protihlukové stěny, změny tvaru a barvy cihly, změna technologie výroby podle změny užití cihly, „zvukové“ cihly, „duté“ pro vytápění, cihla jako suvenýr, „malé“ — dětské stavebnice, „samolepící“, se zabudovaným el. vedením atd.;
- změny ve využití: pro dětská hřiště, pro armádu jako cvičná zátěž — batážky, pro autogramy významných osobností, cihly s obrázky — skládačky, cihla jako destruktivní nástroj, dům z jedné cihly, knihovny z cihel pro snoby, autobusové čekárny, popsat cihly verši, hesly, mosty na jedno užití, cihlové popelnice atd.;
- v prodeji: hledat nová místa odbytu — rozvojové země, za 100 cihel — prémie, cihla (pozlacená) jako suvenýr, zavedení jubilejních cihel, vypustit fámu, že cihly nebudou, vytvořit „černý“ trh atd.;
- zkoumat (zjistit), proč jiní prosperují;
- obnova strojového parku atd. atd.

V další fázi práce se účastníci zaměřili na stanovení kritérií, podle nichž se budou nápady třídit. Nejprve vymýšlel kritéria každý sám a pak, po zveřejnění, se domlouvala jednotná, na nichž se přítomní shodli. Některá z nich (bez pořadí důležitosti):

- třídění nápadů podle: stejnosti — ojedinelosti
- spojitosti — možnosti rozvíjení,
- pro vnitřní nebo zahraniční trh,
- určení dovnitř podniku: výroba — technologie apod.,
- určení vně podniku: reklama — užití — působení — hledání vazeb,
- funkčnost návrhů a s tím spojená nákladovost, proveditelnost a s tím spojená možnost rozvíjení nápadu,
- realnost provedení,
- jednorázovost — dlouhodobost,
- návratnost nákladů,
- originalita („bomba“),
- ohlas odbytu atd. atd.

V dalším kroku by se určilo pořadí kritérií a k nim by se přiřadily jednotlivé nápady. S ohledem na množství nápadů (v průměru 4 na 1 účastníka) by se dále pokračovalo metodou „odloženého řešení“, nejlépe v jiné, užší skupině.

### Stereoskopie v ochotničíně

Úloha: Určit období, kdy bude běžné v amatérských podmínkách v ČSSR užívána stereoskopická scénografie. Řešení delftskou metodou. Každý z účastníků stanovil rok, který musel umět zdůvodnit. Jednotlivé údaje se zapsaly (graficky zaznamenaly) a určil se medián (hodnota v polovině počtu účastníků). Časový rozptyl činil 2005–2988, medián 2040.

1. krok úpravy (zúžení): shora i zdola časového rozptylu se vymezila 1/4 účastníků (tzv. kvartyl) a ti mohli buď na svém datu trvat, anebo mohli svůj údaj přehodnotit, ovšem do intervalu, který nově vznikl po vymezení 1/4; tak vznikl nový počet účastníků řešení (nový rozptyl r. 2017–2088, počet účastníků 20, medián opět 2040);

2. a 3. krok úpravy se provádí stejně, tj. vymezení kvartylů, přehodnocení stanovisek účastníků, určení mediánu atd.

Po 3. kroku je znám konečný výsledek řešení.

Jak se ukázalo, předpokládaného roku (kolem 2040) se stěží někdo z účastníků dočká. Škoda.

DUŠAN ZAKOPAL



# HRDINA - téma ústřední

Řekne-li se hrdina a hrdinství, je třeba týmž dechem vyslovit i slovo odvaha. Alespoň tehdy, máme-li na mysli hrdinu v užším, tedy životně reálném, nikoli literárním či vůbec uměleckém smyslu. Nedostatečné rozlišování obou vneslo po mém soudu zbytečný zmatek do úvah a citací P. Urbanové (Hrdina — téma okrajové? — AS 6/89).

V sobotu 17. června letošního roku jsem byl přítomen fenomenální derniéře inscenace Realistického divadla na Smíchově nazvané Res publica. Bylo to představení, při kterém mimoumělecká funkce do té míry převládla, že je možné hovořit v tom nejlepším slova smyslu o užitém umění. Úbytek funkce estetické byl kompenzován funkcemi dokumentárně, naučnou a opět v dobrém slova smyslu hypertrofovanou funkcí etickou. Mravní apel večera kulminoval ve chvíli, kdy pozváním význačných osobností z publika na jeviště se do jisté míry zrušilo divadlo (tzv. smazáním rampy se vlastně ruší znakové situace) a kdy z úst jednoho z těchto diváků zaznělo: to, co naše doba, tato chvíle, potřebuje nejvíc, je osobní odvaha. Nebojácnost, neohroženost k činům vzdor možným nepřijemným následkům, byť bychom se jich i děsili.

Tento výměr odvahy je vlastně i výměrem osobního hrdinství, výměrem, bez kterého se zřejmě neobejdeme (v Ottově slovníku ani v Malé československé encyklopedii definici hrdiny nenajdeme). Umožní nám totiž udělat základní pořádek ve zmátcené bláznivosti (dvojvýznamnosti) slova, umožní nám rozlišit hrdinu reálného (HR) a hrdinu literárního (HL). HR je člověk, který svým činem nasadí své bytí. Riskuje existenci, ať již v celku nebo částečně — předpokládá následky jej mohou stát život, zdraví, majetek atp. Pro identifikaci hrdiny není podstatné, vedl-li jeho čin k cíli (uspěl-li), o to podstatnější ale je, o jaký cíl šlo. Nejobecněji je možno cíl hrdinného skutku, hodného toho jména, charakterizovat jako něco nadosobního. I kdyby šlo o čin sebeodvážnější, není hrdinstvím v plném (pravém) slova smyslu, přináší-li jeho zdar prospěch pouze svému aktéru.

HL je postava uměleckého díla, která má ve srovnání s ostatními zvláštní důležitost; jak píše V. Königsmark ve Slovníku literární teorie, „je klíčová“. Příznačné ovšem je, že slovo hrdina není literárněvědným (ani uměnovědným) pojmem, je to pouhé literárně-publicistické pojmenování. Zjednodušeně řečeno: zatímco HR je odvážnější a obětavější než

ostatní lidé, HL je důležitější, podstatnější [vzhledem k dílu] než ostatní postavy.

HR se samozřejmě může vyskytnout i v literatuře (a v dílech dalších druhů umění), a to stejně v úloze postavy hlavní jako v úloze postavy epizodní. Ze sémantického hlediska můžeme říci, že HR a HL označují dvě různé množiny, jejich vzájemný vztah má charakter průniku: některé prvky mají společné a jiné nikoli, tedy někteří HL jsou zároveň i HR a jiní nikoli (a naopak).

Podívejme se prizmatem dosud napsaného na některé sporné body článku P. Urbanové: „Hrdinnost je v činu, který může být zvážen a změřen, hrdinnost není v temperamentu.“ Ano, tak tomu skutečně je a jakékoli relativizování není na místě. Hrdinou v pravém slova smyslu nemůže být člověk, který je k hrdinskému činu jakkoli donucen proti své vůli, člověk vědomě determinovaný. Hrdinství totiž nutně předpokládá možnost volby a tedy i ochotu a vůli k hrdinství, potřebu vznikající z nutkání svědomí, třeba i vzdor hrdinovu strachu z následků (Antigona se velice bojí, aniž by být na okamžik přestala být hrdinkou — HR i HL.)

Velice sporná je úvaha na téma nemožnosti konat hrdinské skutky v dnešním světě. Konat takové skutky je totiž možno dnes a denně a bohužel tomu tak asi bude i nadále. Opřeme-li se veřejně bezpráví, nespravedlnosti, zastaneme-li se člověka, jemuž je ubližováno, pomůžeme-li ukřivděnému atd., vždy tím riskujeme, vždy tím nasazujeme část svého bytí, neboť tím vyvoláváme nepřátelskou reakci, vyvoláváme konflikt a vstupujeme do něho.

Hrdinou ve smyslu HR tedy rozhodně není Don Juan, ale není jím vlastně ani Othello (je sice hrdinou jakožto maurský válečník — jak je nám líčeno —, ale nikoli v záležitostech, týkajících se jeho vztahů k Desdemoně).

Zcela nejasná je věta: „Epický hrdina se stává tragickým ve chvíli, kdy se stává jednajícím osobou.“ Stává se jednajícím osobou, stává se epický hrdina hrdinou divadelním. Tragickým hrdinou by se stal až tehdy, když by to s ním špatně dopadlo — jeho osud by dostal tragické vyústění.

Řekli jsme, že podstatou hrdinství je směřování k nadosobním hodnotám. Proto jednou ze základních možných pohledů na hrdiny je jejich zkoumání z hlediska axiologického, totiž jak se ta která postava podílí na základních, tradičně uznávaných hodnotách.

Víme, že řada světových civilizací, které dospěly k monoteismu, si zformulovala nejvyšší hodnotu jako ztotožnění dobra, pravdy a krásy. Této triádě odpovídají i základní filozofické disciplíny (ponecháme-li stranou tu úplně nejzákladnější, ontologii jako nauku o bytí): etika, noetika a estetika. A skutečně se zdá, že vzhledem k těmto hodnotám lze většinu z umění známých hrdinů typologizovat:

1. **Hrdina etický.** Je to zpravidla vůdce společnosti nebo její ochránce (zachránce). Statečný člověk, který sice nemusí být „bez bázně a hanby“, ale jemuž případné slabosti v hrdinství nezabrání. Jsou to bohatýři, princové, králové a náčelníci a stejně i detektivové, šerifové, Jánošiči i Lanceloti, jsou to i historické postavy (např. Žižka). Hrdinou tohoto typu je konec konců i Don Quijote.

2. **Hrdina noetický.** Člověk statečně inspirující poznání pravdy, pokrok a zpravidla kritik společnosti. Vědec (Galileo, G. Bruno), umělec, mravokárce. Může být sice vážný (historická postava: Jan Hus), ale často i jako nesporně vážná osobnost bojuje pomocí komiky (K. H. Borovský). V uměleckých dílech známe množství hrdinů „komických“, hrdinů riskujících zesměšňováním autorit, chápaných jako člověku (společnosti) nepřátelské: pány, vládce, absolutisty, diktátory, mocné tohoto světa, ty, kteří „dostali od boha moc, ale ne rozum ani svědomí“, ty všechny uvádějí v posměch řady hrdinů od antiky po dnešek. Mazaní otroci a taškáři antických komedií, komedianti komedie dell'arte, Enšpígl a klauni všeho druhu. Při vši legraci všichni při tom více či méně riskují, že se jim mocní pomstí, Kašpar stejně jako Chaplinův Tulák. Učí společnost poznávat pravdu a spravedlnost smíchem.

V obou těchto případech jde především o hrdiny typu HR, kteří v umění (literatuře) jsou zároveň HL. Je tu však ještě třetí typ, který je ale už pouze HL. Je to

3. **Hrdina estetický.** Prototypem je ženská hrdinka, krásná bytost, hodná ochrany (Sněhurka, Šípková Růženka, Popelka). Může jít ovšem i o krásu v širším slova smyslu, o dojemnost, bezbrannost vzbuzující soucit (dětští hrdinové).

Náčrtnutá typologie není jistě ničím zvlášť objektivním, instruktivně však poukazuje na potřebu zkoumat hrdinu v souvislosti s jeho vztahem k základním lidským hodnotám.

PETR PAVLOVSKÝ



# Zpráva o čteném divadle

Michal Lázňovský: **Podvojník**, Jaroslav Vostrý: **Lotos na mrazu**, Lenka Lagronová: **Nevím, kudy kam**, Josef Topol: **Stěhování duší** — měli jsme v dramaturgii Divadla na Vinohradech tyto hry českých autorů, které se dosud z různých důvodů nedostaly na jeviště a s jedinou výjimkou (komedii M. Lázňovského **Podvojník** stačila DILIA vydat v edici novinek těsně před její „čtenou“ premiérou) existovaly pouze jako autorské rukopisy. Chtěli jsme s těmito hrami seznámit širší veřejnost, protože se domníváme, že patří k tomu nejzajímavějšímu — a paradoxně často neprávem opomíjenému — v našem divadle, a zvolili jsme poměrně jednoduchý (ostatně nijak nový) a rychlý způsob uvedení — scénické čtení.

Cyklos čteného divadla, na kterém se podíleli herci Divadla na Vinohradech, a v případě hry Lenky Lagronové také studenti pražské DAMU, probíhal od března do června 1989 v Molákově sále Ústředního kulturního domu železničářů v Praze. Každý měsíc jsme vždy dvakrát představili jeden titul.

Dramaturg RDZN Michal Lázňovský dal své hře z roku 1984 podtitul **Úřednický den**. V bizarním příběhu malého úředníka, odehrávajícím se

na pomezí reality a snu, nezapírá autor svůj vztah k dílu F. Kafky a N. V. Gogola. Bezprostředně po uvedení **Podvojníka** v rámci čteného divadla byla řeč o tom, že v sezóně 1989/90 ho budou hrát v pražském Realistickém divadle.

**Lotos na mrazu** je hra, kterou Jaroslav Vostrý napsal na rozhraní let 1978/79 a které dal podtitul tragédie dell'arte. S využitím pohádkového motivu únosu princezny a postav příbuzným typům ze staré italské komedie vytvořil autor sugestivní drama, v němž chladná, racionálně vykalkulovaná hra s člověkem a jeho přirozenými city ústí ve skutečnou tragédii. Nebyla jsem samozřejmě schopna odpovědět na otázku, kterou jsem vyslechla od řady diváků po uvedení **Lotosu na mrazu**: totiž proč si jedno z nejsobitějších dramatických děl, které byly u nás v posledních desetiletích napsány, hledá tak dlouho cestu na česká jeviště...

Prvotina Lenky Lagronové, která studuje dramaturgii na pražské DAMU právě u Jaroslava Vostrého, je trochu ztřeštěná hříčka o dívce, která „neví kudy kam“ v situaci, kdy se má vdávat. Získává si sympatie svou bezprostředností i půvabnou nemotorností a patří, myslím si, mezi

ty šťastné pokusy, které slibují autora se svérázným rukopisem a výrazným talentem pro dramatický dialog.

Posledním titulem, který byl uveden v rámci čteného divadla, je tři roky staré monodrama předního českého dramatického básníka Josefa Topola. Skica, jak autor **Stěhování duší** sám charakterizoval, se pohybuje na samé hranici mezi dramatickým monologem a reflexivní lyrikou. V příběhu stárnoucí ženy, čekající v příbytku zavaleném haraburdím — a vzpomínkami — na blízkého člověka, je obsaženo obrovské lidské úsilí znovu vstát a jít, znovu se rozběhnout po cestě plné zdánlivě nepřekonatelných překážek.

Čtyři hry, čtyři autoři, kteří zaujali a vzbudili pozornost. S lehkým překvapením, a později vlastně s úlevou, jsem zjišťovala, že víc než „odborná“ veřejnost se o ně zajímá normální publikum. A to je dobře. Koneckonců především tomu jsou určeny, stejně jako další pokračování čteného divadla, které se uskuteční, doufám, na přelomu zimy a jara 1990. V té době třeba budou na světě i brožurky tří rukopisů z letošního čtení, které DILIA přislíbila vydat.

**ZUZANA SÍLOVÁ**

## UŽITEČNÉ NÁVRATY

Dramaturgickým objevem nemusí být jenom vykutání zcela nové, neznámé divadelní hry. Dramaturgickým činem může být i objevení hry pozapomenuté a její uvedení třeba i natruc zaběhnutým stereotypům myšlení. Nejvýznamnějším takovýmto činem v uplynulé sezóně bylo zcela jistě inscenování Topolova **Konce masopustu** Západočeským divadlem v Chebu. Činem podobného druhu, i když jiných dimenzí, bylo i nastudování hudební komedie **Drak je drak** autorské trojice Skála-Fux-Pantůček amatérským divadlem **Propadlo** DK ROH Škoda v Plzni.

**Drak je drak** byla první ze svěžích komedií Večerního Brna šedesátých let, která nezůstala jen na prknech tohoto tehdy autorského divadla, ale rozběhla se čile po vlastech českých. Snad každému diváka upoutala jiskřivým humorem a aktuálním satirickým nábojem. Netradiční báchorka na tradiční téma o tom, jak Žužličti k rozumu přišli, předznamenala dokonce jednu z výrazných dramaturgických linií Večerního Brna (připomeňme jen pozdější **Uhdeho Krále Vávru**).

Nebyl jsem sám, komu se představení plzeňského souboru líbilo, byla nás dokonce většina, co v sále živě reagovala a aplaudovala. A to i přesto, že nebylo možno přehlédnout některé „pihy na kráse“. Mě nejvíce mrzelo, že se režisér se souborem jednoznačně nedohodl, že jednotliví představitelé budou své role opravdu jenom představovat, občasné prožívání a snaha o ponor do psychologie postavy působily cizorodě. Rovněž si myslím, že bylo zbytečné přepřínovat v masových scénách jeviště vším, co mělo ruce a nohy, méně bývá často více. Především mě však překvapilo, že text stále aktuálního pří-

běhu zase tak horce aktuálně z jeviště nezněl. Autoři si totiž střílí nejen z dobových stereotypů myšlení a konání, ale i ze zdegenerovaného funkcionářského a žurnalistického žargónu. Ale ona se ta ustálená omezená kombinatorika slov postupem času nepozorovaně, ale přece jenom mění.

Hodnocení a srozumění se sledovanými představeními je vždy, jak je vidět, značně subjektivní a relativní. Přestože si někdy uvědomujeme určitou problematičnost některých inscenací, přesto je často co nejsrdečněji a nejupřímněji vítáme. Již předem víme, že se nám musí líbit Topol v Chebu, Skála-Fux-Pantůček v Plzni, nebo například Karvaš, který letos prorazil na česká jeviště v Karlových Varech, protože tyhle návraty jsou životně důležité pro zcelení naší kultury, jsou nutné pro vědomí a navázání ztracené kontinuity jejího vývoje. Ale zároveň si tiše klademe otázky, na které jsou odpovědi značně nejisté. Podaří se po tolika letech Topolovi ještě překonat jeho Konec Masopustu, Karvašovi jeho Půlnoční mši atd. atd.? A budou mocní i další autoři napsat dnes obdobná mezní díla dramatické literatury, jakými byly ve své době kromě již jmenovaných například Srpnová neděle, Zahradní slavnost či Majitelé klíčů? Některé hry z posledních let, především Vévodkyně valdštejnských vojsk a Dobové tance, nás opravňují k mírnému optimismu.

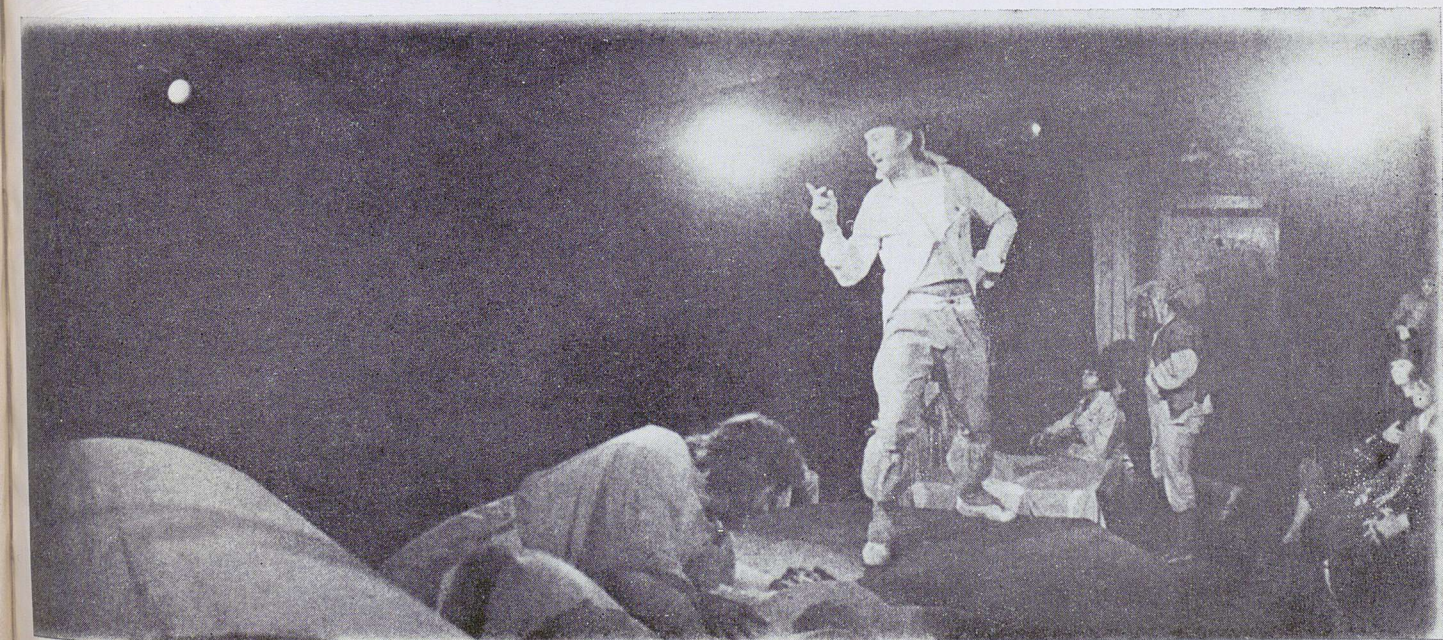
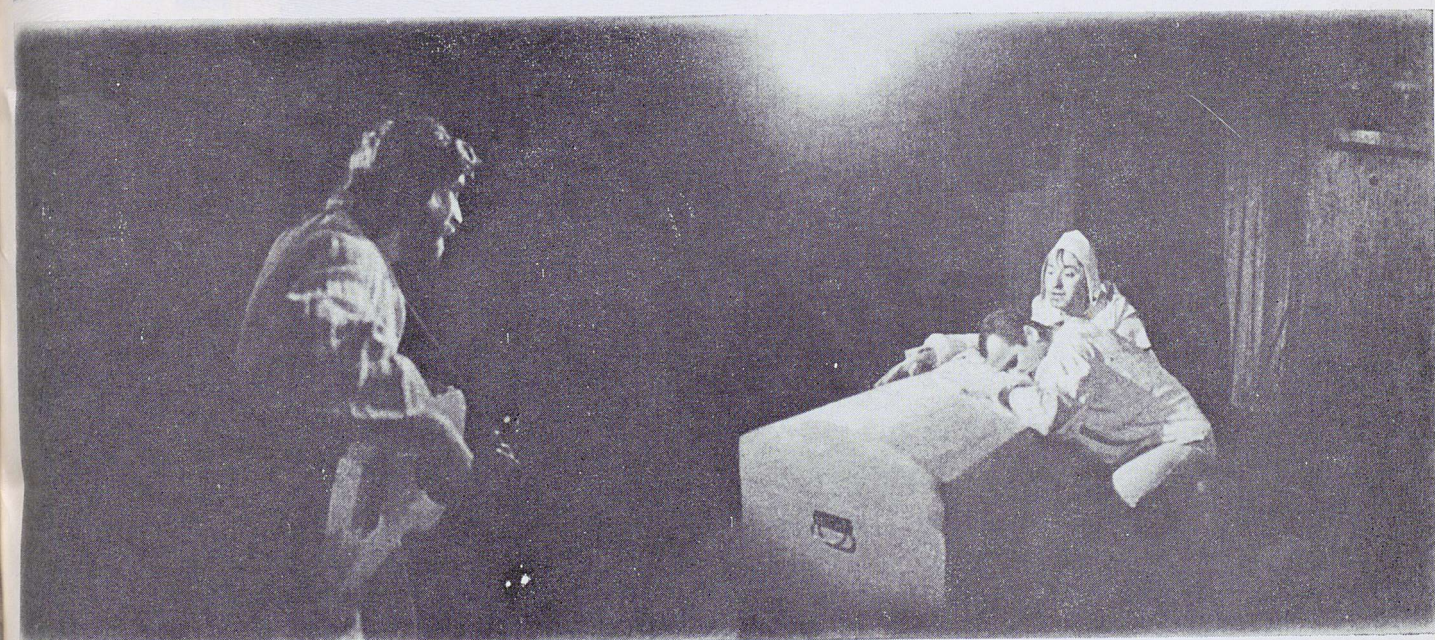
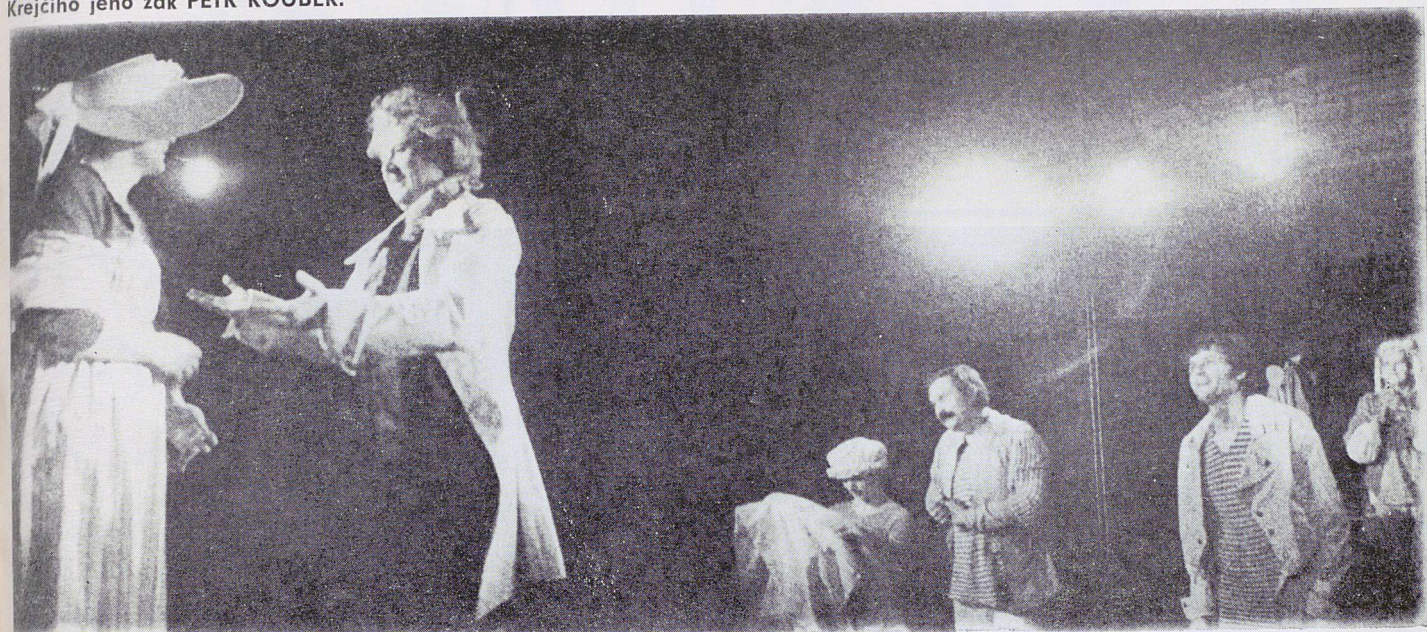
O satirických hrách vpravdě dnešních by se psalo jistě radostněji. Ale přinesla-li poslední inscenace plzeňského **Propadla** divákům vkusnou zábavu a položila-li jim otázku, z nichž některých jsem se dotknul, není to málo.

**VLADIMÍR GARDAVSKÝ**



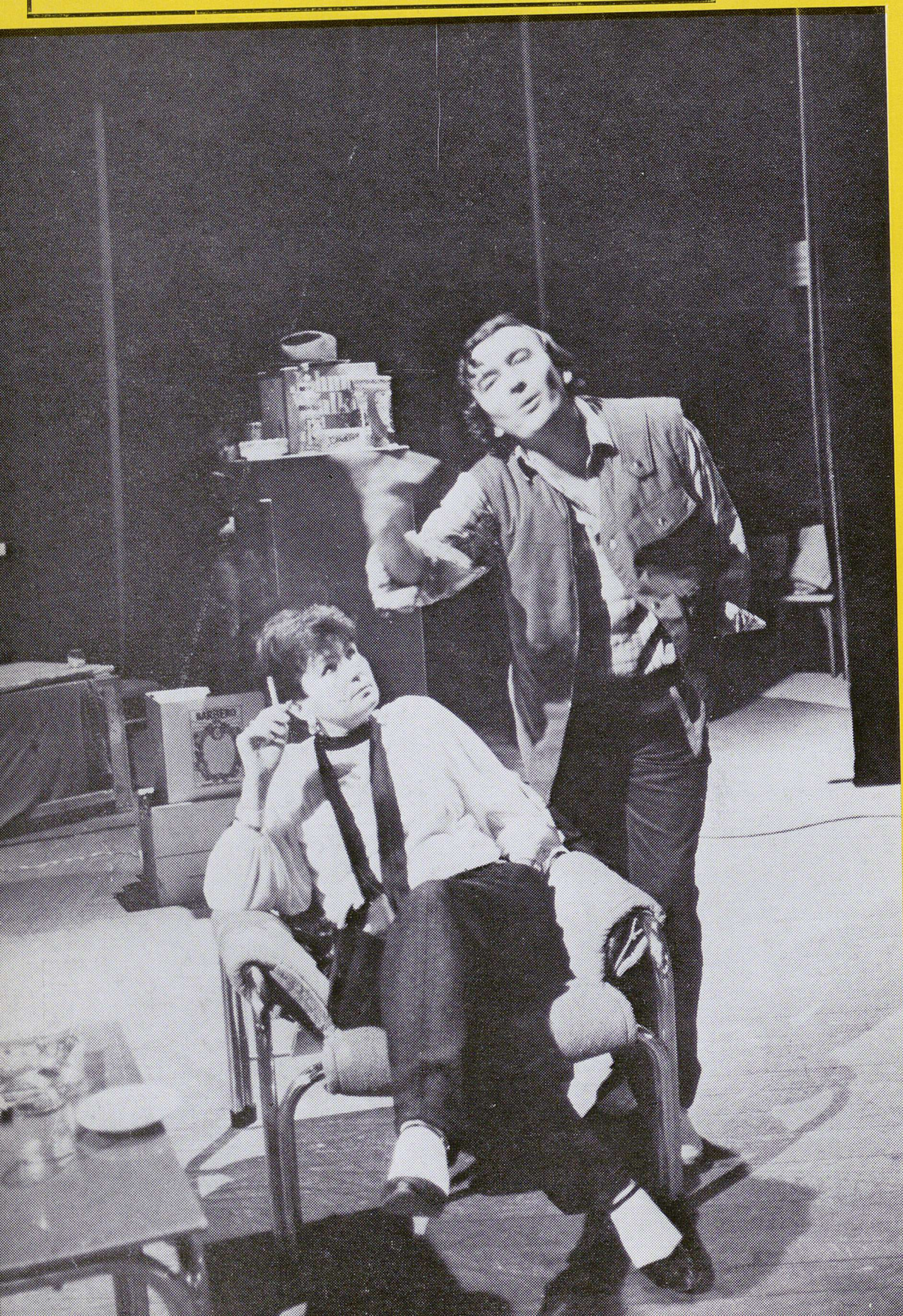
# To vše by odnes čas...

Alfred Radok říkal: „Rytmus se zdůrazní tehdy, když jej porušíte.“ Schmidovo Jiříkovo vidění fotografoval místo Jaroslava Krejčího jeho žák PETR KOUBEK.





# Pohledy do zákulisí Pavla Štolla



ISSN 0002-6786