

as/88

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

9





The Henley College v Praze

Divadlo anglických středoškoláků z hrabství Oxfordshire se zastavilo na svém evropském turné i v Praze. Angličané v Reznické nesporně zaujali dvěma inscenacemi W. Shakespeara (Sen noci svatojánské — v kostýmech à la Hollywood 20. let — a Bouře). Zvláště první představení oplývalo výraznými hereckými výkony, jejich nevšední čistotou a suverenitou.

FOTO IVAN MALÝ

Bouře 1, 2, 3
Sen noci svatojánské 4, 5

1	2
	3
4	5



letos patronoval básník-pisničkář Václav Šolc (narozený před 150 lety, roku 1838) a nabídl jí zobecněné téma „Česká píseň“. Obvyklá bohatost programu si s lety minulými nezadala. Ani v přednáškách (od programového slavnostního projevu přes zevrubný výklad prof. Barvíka až po specializovanou analýzu poezie folkové písně z úst dr. Sticha), ani v recitovaných a zpívaných pořadech (dominovali Šolc a Kainar), ani v doplňkových pořadech (amatérů a posluchačů DAMU) a dalších akcích.

Národní přehlídka recitační soutěže studentů učitelských fakult se ve shodě s rázem festivalu orientovala povinným úkolem na písňové texty Josefa Kainara. Zadaný úkol vycházel ze značné frekvence písňových textů v recitačních soutěžích (zřídka dobře interpretovaných), zvl. textů Suchého, Kainara, Dylana. Proto bylo překvapením, že si někteří soutěžící vybrali Kainarovy texty nepísňové. Vlastní interpretační řešení — více či méně nápadité a úspěšné — si mohli přednášeči konfrontovat jednak navzájem, jednak s profesionálním provedením a také s analýzou odborného semináře. Povinné i volné (s řádkou zajímavých výkonů) kolo národní přehlídky stvrdilo víceletou zkušenost, že totiž adepti učitelského povolání přicházejí do prvních ročníků vysokých škol minimálně připraveni na záměrný a kultivovaný mluvní projev.

Nejen soustředěné odborné diskuse národní přehlídky, ale celý festival — od poetického odpoledne východočeských recitátorů po třešňový jarmark se závěrečnou divadelní produkcí exclenů Recitačního studia Šrámkova domu — nabídl v prvním prázdninovém týdnu pestrou nabídku studijních příležitostí i kulturních zážitků. Stejně pro amatéry jako pro současné a budoucí učitele. Tak si to přála a v tradici 31 ročníků ŠS postupně vybudovala zakladatelka akce a neúnavná pečovatelka o sobotecký literární odkaz — prof. Marie Hejnová, zasloužilá pracovnice v kultuře. Když na sklonku loňského léta opustila navždy svoji práci, zanechala na psacím stole rámcový plán letošního ročníku soboteckého festivalu. Péči všech pořadatelů a mnoha aktivistů byl úspěšně naplněn.

(jh)

FRÁŇA ŠRÁMEK

MĚSÍC NA NÁMĚSTÍ

*Tam v Sobotce na náměstí
pruští koně z kašny pili,
teď z té kašny v noci pije
bělohřívý měsíc
přestane pít, zdvihne hlavu,
aby viděl, kdo a koho
vyprovází domů.*

*A když měsíc z kašny pije,
bílá — černá městečko je,
bílý ostrov k nebi pluje,
kolem černá krajka:
černá krajka pro milence,
kamarád však vyprovází
přes ten bílý ostrov.*

*Vyprovod' a zavři vrátka.
Rozluč se a postůj v okně.
Ten poslední vyprovodil,
pak už nejde nikdo.
„Teď jsme spolu, kašno sami,
ty mi můžeš tiše zpívat,
já to vymaluju.“*



Obsah

**2 OCHOTNICKÁ ČIDLA V JIŽNÍ
FRANCI**

S. Weigová

3 ČESKOLIPSKÝ „JIRÁSEK“ V BELGII

J. Važanová

4 JE LEHKÉ BÝT RECITÁTOREM?
(Kritické marginálie ex post
XXXI. Wolkrova Prostějova)

M. Kovářik

8 KAPLICKÉ DIVADELNÍ LÉTO 1988
(XX. národní přehlídka dětských
divadelních a loutkářských soubo-
rů)

J. Provažník

**10 POKUS O AUTOPORTRÉT
NA OBJEDNÁVKU**

P. Rut

**12 PŘEHLÍDKA AMATÉRSKÉ
PANTOMINY V BRANICKÉM
DIVADLE**

A. NOVOTNÁ

13 INSPIRACE JAKO ŘEMEN
(Letohrad 1988)

P. Žantovský

14 ŘEČ SLOUŽÍCÍ K DOROZUMĚNÍ?
(Poznámky k letošní pražské
přehlídce amatérského divadla)

O. Roubínek

**15 KURS METODIKŮ DIVADELNÍCH
OBORŮ**

M. Strotzer

16 OCHOTNICKÉ ZAČÁTKY

(Nár. um. Vladimír Menšík — in
memoriam)

18 PRŮHLEDY

(Zamyšlení IV)

J. Císař

**19 KOMPLEXNÍ EXPERIMENT
NABÝVÁ STÁLE KOKRÉTNĚJŠÍ
PODOBY**

(K postupu přestavby v sovětském
divadelnictví)

K. Martínek

20 MALÝ DIVADELNÍ LEXIKON

V. Gromov

22 KAPITOLY O KOMEDIÍ

(Diferenciace komediálního žánru)

Z. Hořínek

23 ZDE BYLI LVI

(K publikaci E. Machkové Mezi
skutečností a snem)

A. Urbanová

VÁŽENÁ ZNAČKO (IT)!

J. HRAŠE

24 HUMOR

Ochotnická čidla v jižní Francii

Jakmile už se jednou ochotník dostane až do sladké a vonné jižní Francie, i když v závěsu s pražskou Říší loutek, neopomene se bedlivě rozhlížet, kde a jak tu hrají i místní ochotníci.

Začali jsme proto pátrat hned na první „štaci“, v Salon-de-Provence, v moderním Městském kulturním středisku, v dokonale technicky vybaveném divadelním sále, kde se nám podařilo lapit nesmírně agilního ředitele pana Pierra Coornaerta. „Jestli se zdržíte v Salonu déle, uvidíte naše Divadlo v okulárech — tak se jmenujeme. Původem jsme totiž útvar Univerzity třetího věku a od r. 1978, kdy jsme byli jen čtyři, uvádíme ročně jednu premiéru. V r. 1983 nás bylo už dvanáct a vystupovali jsme s poezií, monology, jednoaktovkami, jako divadelní kavárna atd. První velký úspěch jsme měli na II. divadelním festivalu třetího věku v Mäconu. To nás povzbudilo, abychom v r. 1984 přidali do našich představení hudbu a zpěv a začali měnit syžety. A paní Michelina Coornaertová, skvělá partnerka v manželství i na scéně, dodává: „Však nám pan starosta Jean Francou osobně blahopřál a dokonce slíbil, že další ročník festivalu by mohl být u nás v Salonu.“ V režii P. Coornaerta má Divadlo v okulárech v současné době na repertoáru například od Clauda Fortuna Kde jen může být Kiki?, France Nassiraca Chodník pro Picassa, Zuzano štěstí F. Ferdinanda, hry René de Obaldina, ale i Veselou vdovu F. Lehára a vaudevilly, jako J. a R. Souplexe Ten chudák Marcel Roussele nebo nově komedii F. Turpina Někdy se skončí tam, kde by se mělo začínat. P. Coornaert nám s potěšením vyprávěl o vyprodaných sálech při zájezdech jejich divadelka do okolí, zejména do Aix-en-Provence, kde uvádějí hlavně večery poezie, písní, monologů a dialogů. „Víte, držíme se svého hesla: bavit druhé, ale i sebe,“ končí naši rozmluvu pan ředitel Coorna-



Divadelní soubor Chytrí blázni z Bramu

ert a my se rychle běžíme podívat na druhý věkový extrém: na konkurs do Domu mladých a kultury v Salonu. Do Divadla tří hangarů přijímá Jean Louis Kamoun, herec a režisér, mládež od 15 do 18 let a Isabella Perout děti 7—11 leté. Probírají se s nimi improvizace, hlasová cvičení a pohyb, aby se potom v divadelních dílnách procvičily etudy a začala práce s textem. Mají to být mladé

zálohy pro Městské kulturní středisko, které s Domem mladých a kultury spolupracuje.

Naše další zastavení bude v Domě mladých a kultury (tzv. MJC) v Bramu, kde se mohou pochlubit každoroční velkorysou akcí Hudebního jara, trvající od konce března do června. Na ní se také podílí zdejší ochotnický soubor Chytrí blázni.

Na výletě v Perpignanu jsme v paláci mallorských králů na nádvoří byli svědky velezájímavé zkoušky studentů místního lycea Argo, kteří se připravovali na vystoupení s Audibertiho Osamělým jezdcem. Nadšené s námi hovořili o svých experimentech s „divadlem ulice“. Bohužel jsme museli spěchat dál.

V prostorném Domě mladých a kultury (MJC) v Lézignanu nám v souvislosti s amatérským divadlem pověděla ředitelka MJC paní Monika Marcellinová, jak se její ochotníci zapojili do akce místního syntetického divadla nazvané Jazzová komedie v Lézignanu aneb Strýčku Same, vyprávěj mi o jazzu. „Aplikovali jsme všechny základní formy umění: hudbu, zpěv, tanec, divadlo, malířství i fotografii. Své síly spojila s naším MJC i Městská hudební konzervatoř, taneční škola, pěvecký sbor Cantarane a organizačně i kulturní komise městské rady.“ Tuto hudební velekomedii ve dvou částech a 11 obrazech režírovala M. Marcellinová se štábem 12 lidí. Podařilo se dát dohromady nádhernou divadelní fresku vývoje jazzu od jeho počátků v Africe v 17. století přes spirituály a blues, ragtime a swing až po dnešek a do budoucna, protože prý tato historie nikdy nekončí.

Starobylé město Béziers v jižním Languedocu má Trencavelův Dům kultury a

Divadlo v okulárech Salon-de-Provence — F. Turpin: Někdy se skončí tam, kde by se mělo začínat



mladých, kde si velmi potrpí na divadelní večírky a ochotnická setkání a kabaretní večery pod zkratkou KPSM, tj. každou poslední sobotu měsíce. Děti se přijímají do souboru od osmi let, mládež zkouší vždy v sobotu od 14 hodin a soubor se jmenuje Divadlo řečených slov. Soubor má 20 členů a pracuje tři roky. Orientuje se ve svém repertoáru na problémy citové izolace v současném životě mládeže, pokouší se o vlastní skeče s kritickými postřehy vůči škole a rodičům. Rádi si zvou na sobotní besedy profesionální herce a režiséry, kteří jim rádi při přípravě na nepravděpodobně pořádaná setkání amatérských divadelních souborů

Středověká kaple v Béziers adaptovaná na divadlo



v Béziers, která jsou nesoutěžní. Častěji bývají únorové a červencové přehlídky dětských divadelních souborů.

O systematickém a cílevědomém rozvíjení amatérského divadla v Martigues, průmyslovém městě blízko Marseille, by se dalo říci mnoho. Metodicky zajímavá je například spolupráce Domu mladých a kultury s divadlem Guimbarde, Dramatickým střediskem Wallonie, se společenskými středisky a se školami při programovém řízení stálých a společných divadelních dílen pro mládež podle přesně rozpracované koncepce. Lapidárně to charakterizovala Claudia Simonová, původem Brazílka, která je již šestým rokem kulturní a programovou pracovnicí MJC v Martigues: „Divadelní průprava v našich divadelních dílnách má přimět mladého člověka už od dětství, aby uměl vyjádřit své pocity, svůj život, a to prostředky, jimiž sám disponuje, gesty, hlasem, psaním, pohyby těla. Mladí vymyšlejší a hrají konfliktní situace jiných osob, přemodelují je a jejich představitelství začíná pracovat.“ Toto významné umělecko-pedagogické spojené úsilí vrcholí čas od času ve velkých akcích, z nichž poslední byla 13. a 14. 6. 1987. Svátek knihy. Zmobilizoval v jarních měsících 2000 mladých lidí pro tvůrčí činnost ve všech oblastech umění. Vyvrcholením na úseku divadla bylo devět představení sehraňných studenty a žáky různých škol (např. S Alférdem nejsou žádné hračky podle A. Musseta, Inferno podle A. Strindberga, Renaudovy povídky, Divadlo ulice aj.).

Měli jsme dokonce to štěstí, že nás Claudia Simonová vzala na zkoušku svého početného mladého souboru. Učarovala nám nejen obdivuhodná spontánní ukázněnost a soustředěnost herců, ale i jejich nefalšovaný tvůrčí zápal, se kte-

rým nejdříve pracovali nad vlastním textem skečů a jednoaktovek, a potom vzájemná a v humorném tónu přijímaná kamarádská kritika přímo při práci na jevišti.

„Díky této činnosti a akcím jako Svátek knihy se žáci nejen naučí vnímat divadlo, ale stanou se odpovědnější vůči sobě i druhým“, řekli nám kromě jiného učitelé v Martigues.

Velmi přínosné by byly zřejmě stáže našich specialistů jak na takových výměnných akcích, tak v těchto místech jižní Francie, kde lze získat hodně cenných podnětů pro rozvoj našeho amatérského divadla.

STANISLAVA WEIGOVÁ

Dům kultury a mladých v Béziers — divadelní soubor hraje hru J. C. Brunberga Rixe



Českolipský „Jirásek“ v Belgii

Od návratu z belgického městečka St. Vith už uplynulo několik měsíců, naše návštěva u belgických přátel se už dávno stala minulostí, ale vzpomínky na festival, lidi kolem něho, na atmosféru a cestu zůstávají...

Jaký je pocit reprezentovat v zahraničí náš DK Jirásek už okusil. Výjezd do Belgie byl v pořadí již čtvrtým zahraničním výjezdem s inscenací Jak se vám líbí Jak se vám líbí.

II. mezinárodní festival německy hovořící menšiny se uskutečnil od 23. do 27. března 1988. Představilo se zde 14 divadelních souborů z Belgie, NSR, Nizozemí, Rakouska, Španělska, Maďarska a ČSSR. Festival je obdobného charakteru jako náš Šrámkův Písek, s tím rozdílem, že ve St. Vithu se udělují v závěru ceny. Navštěvovali jsme s velkým zájmem všechna představení, protože možnost poznat, jak se hraje divadlo jinde ve světě, je důležitým momentem v uměleckém růstu souboru. A tak jsme zhlédli jak inscenace klasicky pojaté — co do repertoáru i způsobu provedení —, tak i divadlo využívající v hojně míře audiovizuální prostředky. Mimo jiné se tímto způsobem prezentoval i belgický soubor Agora ze St. Vithu, o kterém se chci zmínit později. Velmi zajímavé bylo pro nás představení souboru z NSR, tzv. happening. Jako diváci jsme byli vtahováni do děje, stávali jsme se spoluherci i spolutvůrci. Soubory ze socialistických států zde reprezentovaly zase divadlo pohybové, založené na improvizaci.

Festival měl dvojitý hodnocení: odborné a divácké. Jak u poroty, tak u diváků zvítězil soubor z Maďarska s textem E. Kafky. U diváků byla na druhém místě inscenace našeho souboru, u poroty slovenský soubor Ludus z Bratislavy. Třetí skončil belgický soubor z Liège.

Často se nás lidé ptají na otázku němčiny. Skýtá přeci mnohá úskalí, protože ne všichni členové souboru němečinu ovládají. Můžeme však říci, že publikum naše německé dialogy přijalo. Režisér V. Klapka se vyjádřil k tomuto problému takto: „Dá se říci, že vznikl jakýsi nový druh humoru, neboť jsme si z nedostatku

znalosti němčiny udělali princip, na kterém se dala budovat určitá komika“. Sledovala jsem „svůj“ soubor jako divák a mohu velice spontánní ohlas skutečně potvrdit.

O celém zájezdu by se dalo ještě dlouho hovořit. Ať už o večerních setkáních při téměř ohlušující diskotéce v místnosti naryvané k prasknutí a znející debatami o divadle v několika různých jazycích, nebo o diskusních klubech, o nichž jsme se shodli, že postrádají dobrou úroveň klubů našich, nebo o celé organizaci festivalu, nad kterým mělo záštitu ministerstvo kultury NSR.

Opustili jsme St. Vith a hlavního organizátora a duši festivalu Marcela Cremera s dobrým pocitem, že jsme naši kulturu ostudu neudělali. Naše loučení s belgickými přáteli nebylo příliš smutné, neboť nás spojovalo oboustranné těšení se na jejich návštěvu u nás. Své představení Algunas Bestias (Lidské bestie) uvedou na XIII. ročníku Českolipského divadelního podzimu v pátek 14. října 1988.

A tak bych chtěla svou zprávu o výjezdu našeho „Jirásků“ zakončit informací o celé naší přehlídce: XIII. ročník CDP je již oproštěn od motta Klasika dnešku, a tak jsou jeho dveře otevřeny i současným dramatickým dílům. 12. 10. sehraje DK Jirásek autorskou hru Henryk, 13. 10. vystoupí Divadlo Lucerna Praha se svým úspěšným představením loňského Jiráskova Hronova Zahraj to znovu, Same! a po pátečním představení Agory následují v sobotu další dvě úspěšné inscenace loňského roku — Maratón (Volyně) a Vévodkyně valdštejnských vojsk (Ústí n. Orlicí).

A ještě upřesnění: představení souboru Agora je vlastně filmové divadelní montáž na motivy poezie P. Nerudy, N. Hikmeta, B. Brechta a dalších, poukazující na nebezpečí militarismu a kořenů války. Je obhajobou lidských práv, svobody slova, samosprávy národů a solidarity s týraným individuem. O hlubokém dosahu inscenace se k nám můžete přijet přesvědčit i vy...

JANA VAŽANOVÁ

Je lehké být recitátorem?

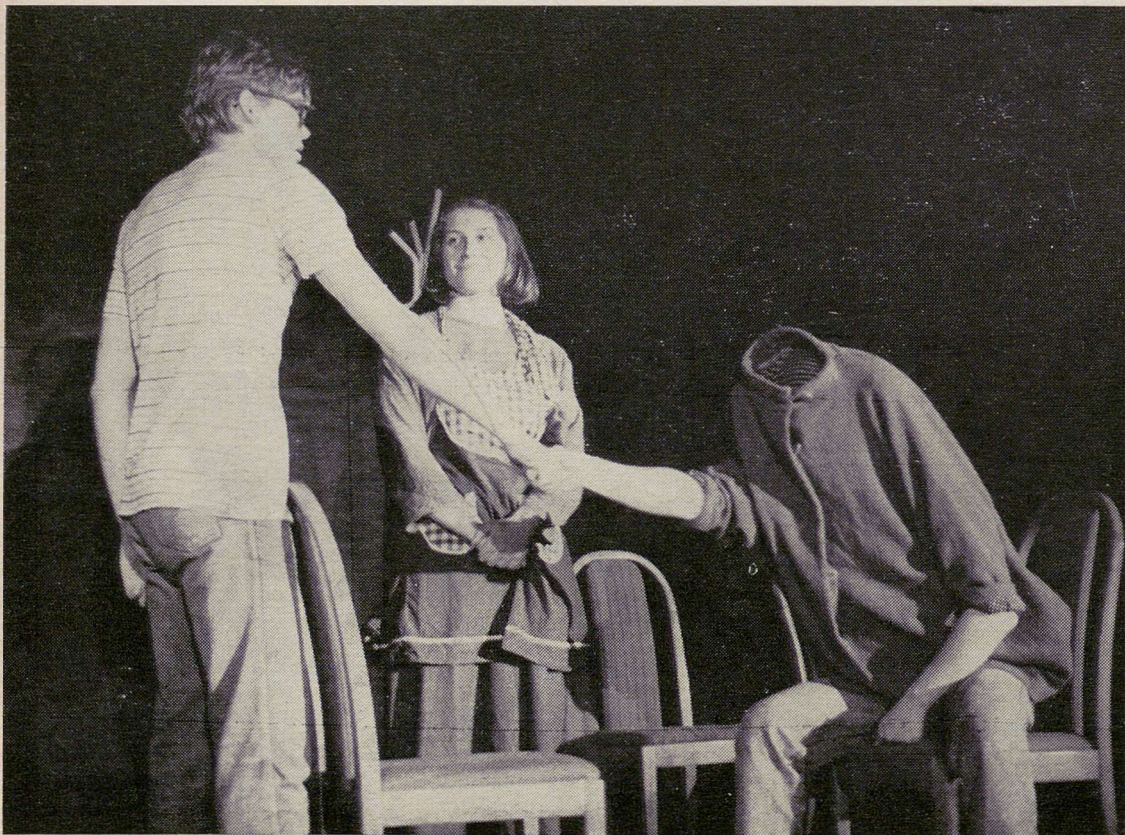
KRITICKÉ MARGINÁLIE EX POST XXXI. WOLKROVA PROSTĚJOVA

... Festival poezie, tedy svátek, událost, sled situací, v nichž se báseň realizuje jako živoucí organismus nějakého dění, jako jeho součást, jako prudce okysličující médium uprostřed našeho slovně zapleveleného světa. Slovo básně, verš, sloka jako erb toho kterého interpreta, jemuž je zároveň poselstvím předávaným spoluvyznavačům stejné víry v slovo, gesto, tvar... Svátek poezie ve městě, které se nepřizdobilo transparenty ani lampióny, ale nabízí sama sebe a se vším všudy: noční jam-sessions poetry uprostřed parků, pod lipami, které se ještě nestačily naplno rozvonět — recitátoři nabízejí ze svých (i tajných) zásob texty, které je vedou do krajin, jež se mají zjevit i nám... A ovšem také verše zpívané, verše-pantomima, verše, které pulsuji rytmem nejsoučasnějších a nejobdivnějších kreačí, verše do ticha, verše hudba... A také karneval poezie: každý ze soutěžících přednášečů obléká kostým básně — poznáte Šrámkův Rapport pod sáčkem s blýskavými knoflíky a nedbale našitou výložkou na jedné z kloubov...? A není tamta obrůlená blondýnka v džínách Diana di Prima a její Více či méně milostné básně? O půlnoci nastane přehlídka masek, každá proslví ze své básně pouhý verš... A studentské divadlo poezie se ujme pořadatelské práce, roznáší ke stolkům malé lístky básní jako aperitiv... Písničkář na pódiu zpívá Kainara... Kdosi se nabídne, že přejde sálem — přeřikává text Nezvalova Akrobata — jako po provaze, ve městě,

kde právě skončila slavnost... Pochopitelně že také proběhne onen turnaj, na který se sem sjeli, aby vložili hojivá slova do ran tohoto světa, tohoto palčivého času konce tisíciletí, aby mu v básních dali šance a naděje... To vše pokud možno bez přerušování, na mnoha místech s možností volby podle chuti a nálady, s těmi, kteří poezii žijí a potřebují ji, i pro ty, jimž se snad poprvé předestře její neopakovatelně přitažlivé poselství, nekonečné debaty o básnících, utajených v poličkách knihoven a objevovaných v antikvariátech v nejpodivuhodnějších souvislostech. Jména Neumann, Rilke, Prévert či Hughes jako magická zaklínadla. Spory s přítomnými básníky o tom, jak recitovat jeden pouhý verš z básně, která vznikla před týdnem a již sem přinesli jako dar...

...Tohle všechno mne napadlo nad programem Wolkrova Prostějova, „národní přehlídka recitátorů, recitačních kolektivů a divadel poezie“, vykročivší uprostřed letošního června do čtvrtého desetiletí své existence. Bylo v něm skoro všechno jako vždycky: semináře, soutěžní vystoupení jednotlivců a sled představení divadel poezie, slavnostní zahájení a pochopitelně i stejně slavnostní zakončení, jedno „Inspirativní vystoupení“, tentokrát studentů pražské DAMU, úvodní a závěrečný večer s diskotékou. Jako loni, jako předloni, před pěti nebo deseti lety. Letos s jedinou inovací, na niž se přišlo — jak to u nejjednodušších

věcí už bývá — po třiceti letech: že by se sóloví přednášeči mohli slyšet navzájem ve všech kategoriích v jednom dni a na jednom místě, čímž vznikl nový programový typ, asi jeden z nejcennějších a nejpotřebnějších — odezněl tu v rozpětí osmi hodin skutečný vzorník přednášečských lásek tohoto času; kolem šedesáti recitátorů, reprezentantů českých krajů a hlavního města ve třech věkových kategoriích se zmocňovalo [někteří poprvé na divadelním pódiu Národního domu] se střídavým úspěchem, leč za napjaté pozornosti přihlížejících, textů připravených volným výběrem: čtyřikrát Orten, třikrát Kainar (tušili recitátoři, že ti dva se znali z jednoho prázdninového tábora na sklonku míru v letech třicátých...?), poezie Miroslava Holuba, Jaromíra Hanzlíka a Jaroslava Čejky, z klasiků Viktor Dyk (dokonce dvakrát — jednou z Marností a podruhé v přednesu jihočeské recitátorky objevná i objeveně interpretovaná válečná báseň Co mluví bystřina, jakýsi předobraz slavné Země mluví...), z cizích nechyběla, jako ostatně každý rok, Marina Cvetajevová, leč byl tu opět i R. Rožděstvenskij, Dalmatovův Modrý kůň, báseň, která je na cestě recitátorské oblíby v předních řadách, kde se po léta drží i Ferlinghetti (letos Dva popeláři v nákladáku v podání Heleny Chalupové ze Šumperka), tradičně už — vraťme se domů — Neruda (Balada o polce), Šrámek (Letní bubeník), Holan (Nepřátelům z Bolesti), a jak by mohli chybět autoři nad jiné mi-



Revolver Olomouc —
J. Prévert: Jsme, jací
jsme

lovaní a dnes i zpívání, Jiří Žáček, jehož písňové texty se dají i recitovat, Vladimír Vysoký s opačným reprodukčním osudem... Ukázalo se, že to byl počín, na který se vlastně po léta čekalo a jenž byl už několikrát skoro na spadnutí.

Až dosud přísně oddělovaná soutěž po kategoriích v odlehklých sálcích a bez možnosti konfrontace dožívala letos v produkci povinného textu Wolkrova nebo „sociální reportáže“ — tento sled soutěžních vystoupení jednotlivců měl už cenu převážně korigující, jak zdůraznili shodně porotci i přednášeči, a napříště by se mohlo od těchto separátních produktů upustit stejně jako od oné „povinné“ básně. Wolkrova poezie je stále živoucím repertoárovým zdrojem natolik smysluplným a stále otevřeným a inspirovatelným, že není nutno ji „umocňovat“ akcentem výběru z povinnosti. Pravda, tento důraz zmírňovaly jiné alternativní možnosti, leč povinný text dostával tak příchut čehosi druhořadého a skutečně pouze korektivního. Snad by se nestalo nic špatného, kdyby si přednášeči připravili pro soutěž volné texty dva nebo tři a podle svého vlastního uvážení nebo doporučení porotců mohli v druhém (případně i třetím) soutěžním kole zvolit podle sebe. Někdo by zatvrdel hájil barvy jednoho autora, jiný by doplnil recitační rejstřík o nové odstíny technické či dramaturgické, vznikly by i zajímavé konfrontační kombinace a zejména větší zainteresovanost samotných interpretů představit se skutečnou sebe-realizující poezií či prózou v rámci soutěžních regulí...

Zcela tolerantní jsou dnes odborní porotci k technickým škálám recitatorských postupů, takže bohatá gestická i hlasová paleta vítěze v kategorii nejstarších, Dušana Utinka z Jihomoravského kraje, byla přijata bez větších výhrad. Jeho Kainar (Podvečerní zimní jízda vlakem v Čechách) byl trochu rozkolísaný a co do výslovnosti diskutabilní, v Hrabalově Krásné Poldi však Utinek

složil mistrovskou zkoušku osobitého přednesu na výbornou a roste v něm rok od roku vyhraněnější recitátor, který možná právě v Hrabalovi našel konečně své interpretační médium a životadárnou textovou oporu. Překvapením je čtyřnásobná frekvence poezie Jiřího Ortana, ačkoli kdo by mohl být mladému citlivému srdci blíže než právě on? Jeremiášův pláč (Petr Bodlák, Jihočeský kraj, 2. místo při neudělení prvního ve II. kategorii, 18—20 let) překvapil citlivostí pojetí, nepatetickým vyjevením vztahu mladého člověka ke světu. Stejně tak i Wolkrovo Moře recitované Bodlákem jako skutečná báseň ve stavu zrodu a prožívaná před očima posluchačů s naléhavou silou koncentrované imaginace. To umí málokdo, ostatně metodická poučenost přednášečů, ona nezbytná formální struktura přednesu, by stála za dlouhou studií. Recitátoři si zhusta vybírají ze svých milovaných autorů texty, k nimž zjevně technicky ještě nedorostli (Simona Pěničková v Poémě hory M. Cvetajevové nedokázala konturovat verš ruské básničky ve shodě se svým přirozeným naturelem, jak se jí to podařilo až v přednesu povinného Wolkra, za což obdržela Čestné uznání WP 88). Největším překvapením soutěžního poetického klání se ukázala nezvyklá erudovanost nejmladších a jejich nekompromisní polemický zápal v diskusích s porotci na závěrečném fóru, hájili právo na svůj výklad básníků a nedali si prakticky vnutit nic, co by nesouznělo s jejich generačním zázemím.

Hudba a poezie, téma, které se zatím Prostějovu vyhýbá a repertoárově čas od času odšumí do prázdna při závěrečných večírcích nebo jako trpěná součást produkce vítězných textů před předáním cen... Letos nestihli pořadatelé zajistit nikoho — ani zpívající folkaře, natož skupinu. V samém sousedství Prostějova, v Brně nebo trochu severněji ve Valašském Meziříčí takové skupiny jsou — Hrozně, Betula Pendula a další...

Zpívaná poezie — dnes vůbec nejfrekventovanější podoba básnického textu s masovým dopadem — se stala nicméně součástí produkci skoro všech recitačních kolektivů a divadel poezie letošních soutěže. Ukazuje se, že to, s čím nesměle začínaly kolektivy v polovině 60. let a co tak suverénně povýšilo Divadlo na okraji v r. 1971 nezapomenutelnou inscenací „folkového“ Bloka v poemě Dvanáct, stalo se dnes již samozřejmostí s mnohde nezbytným (opět po výtce generačním) atributem. Proberme tu jednotlivá představení tak, jak šla po sobě i z tohoto zorného úhlu:

JAKO PEL? (próza a poezie Jiřího Wolkra, C SVITAVY): zde se dokonce zpěvák mertovského typu snažil o dotváření atmosféry „příběhu inscenace“ svérázným stylem zpěvu, jakousi folkovou rap-sodickou výpovědí. Představení se bohužel nepovedlo v jiné rovině — selhal temporytmický aparát a nepropojila se metaforika rekvizit s interpretovaným textem Pohádky o listonošovi. Jinak sympatický a poučený počín a do jisté míry příklad práce s rozkladem textu pro divadelně poetické použití jako možnosti syntézy s nejrůznějšími podobami imaginace jevištní i mimojevištní. Přestane-li však fungovat naléhavost této imaginativní prezence, je vše ztraceno a z produkce se posléze stane pouhé posouvání lidí a rekvizit...

KNIHA ZLÝCH SNŮ (Galway Kinnell, VĚŠÁK Praha) zaujala obrovskou vnitřní napružeností v přednesu současného amerického básníka, jehož kniha Věcí, o kterých nikdy nemluví (překlad A. Přidala) může být vhodným repertoárovým zdrojem i pro budoucí recitátory a vešla už do našeho literárního kontextu jako skutečný překladatelský čin hodný srovnání s někdejší Zábránovou beatnickou překladatelskou produkcí. Kinnell je ovšem daleko současnější, ba vidí daleko před nás — o tento průhled se pokusil pražský Věšák co nejdůsledněji: čtveřice recitátorek obsáhla ve výběru prostředků jaksi v kostce skoro všechny postupy divadelně poetického žánru posledních třiceti let — od vašíkovských počínů z bájných časů Iksky (recitace jako součást fyzické akce) až k posledním výbojům Nepojízdné housenky před několika lety (rekvizita jako proměnná metafora a zároveň znaková konstanta inscenace). V podstatě nám v Kinnellově poezii nabídli expresivní podívanou s více či méně přesvědčující výkladovou jistotou, ale poctivě a neokázale traktovanou od začátku do konce, takže CENA ČESKÉ MÍROVÉ RADY se dostala do správných rukou a Kinnellovo poselství nezůstalo nevyслуšeno.

DVANÁCT (Alexandr Blok, DIVADLO NA SCHODECH České Budějovice) aneb studentské divadlo současnosti. Se vším všudy: dokonce s režisérkou profesorkou interpretující spolu se studenty gymnázia Na České Blokovo poemu v novém nezvyklém rouše — jako svntězu téměř všech dostupných překladů a jako básnivou podívanou přísně a citlivě cítěně rytmické struktury jednoho ze základních textů moderní poezie a častého repertoárového čísla recitačních skupin u nás. Majíce v paměti zakladatelský počín zmíněných protagonistů Divadla na okraji, museli pamětníci nutně srovnávat zejména traktování inscenačního „příběhu

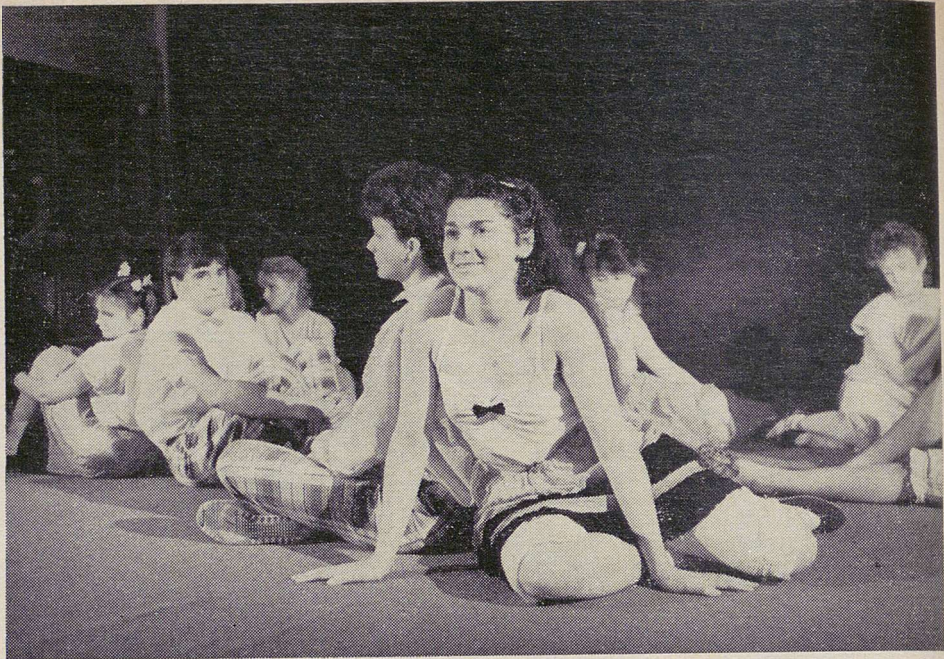
Regina Breclav — M. Holub: Lepší role už nedostaneme



poémy“. Budějovičtí vyšli se ctí, dokázali — díky režii Věry Regulové — kreativně využít proměnlivých poloh a stylizovaně uhrát i ošidná místa básně (smlouvání prostitutek, smrt jedné z nich, vztah mladých rudoarmejců k nim a kolorit vnějších okolností děje), aniž ztratili něco ze svého přirozeného mladistvého výrazu nebo slevili z Blokovy poetiky. Aniž kopírovali klasickou pražskou předlohu v nejmenší nuanci. CENA SČSP byla tedy právem udělena.

JSME, JACÍ JSME (Jacques Prévert, REVOLVER Olomouc) — CENA POROTY, CENA DIVÁKA, představení, které okouzlo hned úvodním představovacím blokem, v jehož poloze oscillovala celá montáž prévertovských textů, veršů, dramatických hříček a nejrůznějších poetických bagatel jako nesmírně živý, fungující jevištní organismus, v němž nic nebylo ze surrealistických a absurdních kulís Prévertovy poezie, naopak udělalo z francouzského klasika autora nejnoučasnějšího, vědoucího, ukazujícího cestu. To vše za vděčného kvitování chápavého obecnstva, potlesků na otevřené scéně, což ani na prostějovské přehlídce nebývá v posledních letech tak často. Daly by se spočítat na prstech jedné ruky počiny těch kolektivů, které vědomě pracují s humorem, satirou a persifláží jako se slohotvornou základnou. Olomouckým se navíc podařilo vytvořit i představení britce polemizující s ustálenými postupy „divadla poezie“ a prezentací veršů vůbec, hned v úvodní sekvenci (báseň Krásné hodiny s představováním dynastie Ludvíků). Parodují zpočátku způsob přednesu nedělních chvilék poezie, aby posléze dovedli tuto recitaci do oné polohy, z níž už po celé představení nesleví ani o píď. Jde o jevištní výklad, zdůrazněme to, nikoli o hlubokomyslné říkání hezkých slov. To je ovšem jen jeden z klíčů, jimž se podařilo odemknout Préverta současnému divákovi a smysluplné pokračování této tradice na Wolkrových Prostějovech: z paměti dosud nezmizely hledačské prévertovské inscenace Radima Vašíčky (Malé a velké prádlo) a zejména Transcendentní Prae Wert v režii Svatopluka Vály. Revolver se může přidat do této trojice bez uzardění.

PŘELUDY (Oldřich Mikulášek, SKIP Přerov) a ADAM a EVA (Karel Šiktanc, OKUP Česká Lípa), dvě srovnatelné inscenace. Jejich tvůrci vycházeli z prokomponované textové předlohy, citlivě zvolili ladění atmosféry hry a vymezili jevištní slozce podstatnou část svého sdělení. Bohužel, výsledku nebylo dosaženo: Mikulášková poezie se po výborné téměř poutově panoptikální předehře obnažující theatrum mundi brněnského rapsóda proměňovala báseň po básni a posléze již i verš po verši v sestupnou poetizující ambaláž, ubývalo jí imaginativnosti, nerozlišovala, vadla a hynula: škoda, přeškoda. Vyspělost přerovského souboru je zcela očividná, ambiciózní záměry však na zvládnutí tak velkého sousta nestačí. Zaklínat se v programovém prohlášení, že prelud (halucinace) je „... proživaný vjem vnějšího objektu, který ve skutečnosti není ve vjemovém poli přítomen, subjektivní představa zakoušená jedincem jako objektivní jev“ atd... nebylo právě nejchytřejší. Přerovští navíc přišli s nápadem výborné jevištní konstrukce, tedy vjemu, který po celé trvání inscenace proměňovali vynalézavě



Divadlo poezie SOU Mladá Boleslav — J. Suchý, J. Oulík, A. Marhoul: *Láska, kde jsi*

před divákem, aniž ovšem tyto působivé metamorfózy propojili metaforicky s textem Mikuláškových básní. Stejně sestupný emocionální proud postihl Šiktancovu poému. Od sugestivně rozehrané jevištní iniciály následoval nezadržitelný sestup vinou stereotypu prezentace sboru i sólistů i reprodukováných mezitextů. Naléhavost poselství o lásce odmítnutá a odpíraná, a přece uskutečněná, dostávalo podobu pouhé ilustrace a technické hry s aranží pohybu a gest. Jsem hluboce přesvědčen o tom, že Přerovští a Českolipští své autory skutečně milují, jsou jim zaujati, snaží se touto poezií v pravém slova smyslu dokumentovat vlastní lidskou životní autenticitu, svoji situaci a postavení v tomto světě. Cesta za hledáním jevištního ekvivalentu těchto pocitů je zatím nad jejich síly, i když — a nepíší to pro útěchu — míra zodpovědnosti, s jakou obě inscenace byly připraveny, ukazuje, že tyto vyspělé soubory z nastoupené cesty asi nesejdou. Neexistuje tu žádný recept na vytváření divadla poezie, které vychází z pocitového souznění s autorem, je však k dispozici celá paleta inscenačních postupů a souvislostí, jež se nabízejí jako inspirační k naplnění nebo popření, má-li ovšem původce křehkého tvaru patričnou invenci...

Srovnatelné jsou i dvě poetické montáže předvedené učňovským Divadlem poezie SOU obchodního v Mladé Boleslavi a středoškolským souborem Regina gymnázia z Břeclavi. Obě zaujaly svěží mladistvou tvář, humorem, snahou o postižení druhého metaforického plánu zvolených textů, pohybovým zpracováním a pochopitelně rytmickým hudebním podtextem. V rychlém sledu se střídající sekvence textů a poezie Jiřího Suchého, Jiřího Oulíka a Aloise Marhoulu v pořadí LÁSKO, KDE JSI mladoboleslavských učňů překvapily výraznou stylizací, která čerpala z dispozic účinkujících. „Nemění“ se tu adekvátně vyrovnávalo po svém s jednotlivými jevištními situacemi a nepůsobilo navíc narežirované. Něco,

co se nevidí tak často. Přirozený půvab, uměřenost a málokde překročená hranice vkusu (např. u některých kostýmů nebo v několika sekvencích dramatizovaných písňových textů) nic neubraly na výsledném diváckém ohlasu. V případě břeclavské Reginy šlo přece jen o umělecko vážnější záměr. Montáž textů z poslední sbírky Miroslava Holuba Interferon aneb o divadle LEPŠÍ ROLE UŽ NEDOSTANEME by mohla aspirovat na jednu z cen, kdyby jí neústrojný závěř neotupil pointu. I tak šlo o další ze série zdařilých záběrů profesorské dvojice manželů Kaněrových do hlubin dnešní studentské duše. Na jejich kontě jsou již téměř dvě desítky inscenací vesměs uvedených na prostějovské přehlídce v nelehké konkurenci silného zázemí jihomoravského kraje. Holubovská montáž nejenže znovu potvrdila sugestibilitu této poezie pro jevištní tvar, ale ukázalo se navíc, že i tak mladistvý interpretační kolektiv je schopen adekvátního ztvárnění věru nelehkých filozofických textů s obdivuhodnou lehkostí a bez nouze o postižení jejího hořce satirického podtextu. Opět s nasazením všeho dostupného jako u Boleslavských, takže nevyrovnaná interpretační vyspělost a nestejně talentové vlohy pro zvládnutí takového úkolu museli řešit režisující pedagogové případ od případu. Zdá se však, že téměř vždy šťastně a bez viditelných uměleckých kompromisů. Čestné uznání za tuto bouřlivě aplaudovanou podívanou z Holubovy poezie pak nutno rozdělit mezi studenty i manželskou dvojici Kaněrových, o nichž by už konečně měl existovat přinejmenším dokument alespoň na videu.

Čekalo se v kuloárech napjaté a s patričnou dávkou zvědavosti, jak dopadne první uvedení textů pražské prozaičky Alexandry Berkové na WP. Divadlo pod lampou z Plzně spojilo tři povídky z Knížky s červeným obalem do dramatické divadelně-poetické montáže, jak by mohl znít podtitul pořadu PENTAMERON, VELKA a FUNUS. Už dávno před vyjitím

těchto próz bylo o autorce známo, že její svět pohybuje se v rovinách mezi poetickou groteskou a filozoficky traktovanou absurditou každodenních situací s bohatou asociativní pocitovou rozvětveností tvoří v naší literatuře novou kapitolu a snaží se vyvést stereotypní prozaické postupy do nových poloh a souvislostí. Zmíněné tři prózy jsou do jisté míry zatímním autorčím vrcholem a nebylo lehké je upravit pro čtyři aktéry. Alena Zemančíková, zkušená režisérka a navíc jedna z hlavních osobností nejen západočeského divadla poezie, zvolila určitou oprostovací metodu, zbavila texty jednoznačně se nabízejících výkladů a rozdělila party účinkujících „nehercům“, jak by mohli být kvalifikováni ti, kteří se zcela programově vyhýbali šimkovsko-grossmannovské poloze, z níž by se jistě dalo vytěžit nesmírně levné a podbízejivé působení jednotlivých pasáží směrem k divákovi. Bohužel, představení zůstalo kdesi v půli: interpreti uvolnili tempo replik, vytratil se vnitřní rytmický chod inscenace, který přestal fungovat posléze i metaforicky, ačkoli vynalézavé použití objektů a rekvizit bylo přímo školskou ukázkou práce výtvarně i významově determinující funkce jevištní řeči divadla poezie. Poetika Berkové jako by zůstala ochuzena o několik ze svých mnohovrstevných filozofických podloží. Ani hudební reprodukováný part nestačil za těchto okolností zachránit kácející se textovou oporu, takže v nejlépeším případě šlo o pokus projít zatím neprobádanou pevninu k prvnímu zmapování. Ostatně na letošních přehlídkách se jméno Alexandry Berkové objevilo několikrát a dost možná, že se její prozaický rejstřík poddá až skutečně ekvivalentní dramatické osobnosti.

Slovenský hostující soubor Ex divadlo Zvolen s pořadem RŮZNÉ CENY MASA, výbornou, se soudobými tvary maloměstáctví ostře polemizující koláží hudby, pohybu a zejména zajímavě vybraných

textů, a pražský soubor posluchačů DAMU s RODINNÝM ALBEM Miloše Macourka nestačily zaplnit mezeru vzniklou letošní absencí programů uváděných tradičně v nočních pořadech „nášupu poezie“ v sálku LŠU v Prostějově. Tyto neoficiálně vybírané a hojně navštěvované seance mívaly smysl nejen konfrontační vzhledem k prezentovaným pořadům soutěžní přehlídky, ale zhusta ukazovaly střelkou svého snažení na neznámé póly takzvaných mezižánrů a různých přidružených tvůrčích domén. V paměti zůstane jistě pokusy divadelně poetického „podzemí“ z Ostravy a Brna, pokusy o rituální výraz některých slovenských inscenací či jen pouhé recitály osobností přednesu a divadla poezie. Nevím, zda stavební adaptace budovy LŠU byla letos jedinou příčinou zániku této alternativní scény. Prostějovští pořadatelé však čímsi letos festival ochudili k jeho i své škodě.

Takto lze závěrem konstatovat, že se neměnná tvář Wolkrových Prostějovů nutně zbavuje, právě v těchto letech, hledání podstat a souvislostí podvědomí naší národní identity, jedné z možností, jak se stát skutečnou tribunou živých forem přednesu a inspirativní laboratoří směrů a tvarů kolektivní recitační a divadelně poetické scény. Chybí jí — a konstatují to na tomto místě po několikaleté — elektrizující atmosféra, polemický zápal, větší výběr co do žánru samotného i přikotvení dalších příbuzných uměleckých odvětví, v nichž se poezie stala už trvalou součástí jejich estetické struktury. Opakuji to tedy znovu: zpívaná podoba veršů naší i světové poezie, hudební produkce inspirované básněmi, výrazový tanec a pantomina na podobné téma, jakož i film, výtvarné disciplíny, fotografie. Leccos z toho už v uplynulých letech do Prostějova proniklo, nestačilo však k tomu, aby se z oněch čtyř dnů stal skutečný sled událostí, v nichž by poezie ožívala v nejrůznějších dimenzích

a podobách. Důsledek už je po léta hmatatelně a číselně vyjádřitelný — ubývá zájmu mladé generace. Projevili se již, je pak úřednický zhusta „podchycován“ a veden, ba i zneužíván pro jednoúčelové produkce k výročím a kampaním. Vede se v soudobé české kulturní politice velká rekognoskace těchto dříve mechnicky obhospodařovaných terénů amatérské tvořivosti, mladá generace by z tohoto průzkumu neměla vyjít jako velká neznámá. Její přirozený sklon emotivně prožívat svůj „věk nesčíslné obraznosti“, řečeno s Máchou, nahrává i pro to, aby se jí nabídla poezie v té nejpřitažlivější podobě. Ne jako čítankové penzum povinné vzdělanosti, ale dobrodružství cesty za svým básníkem, za poezií, která je nablízku, kdykoli vytane citová potřeba.

To, že cituprázdno mladého člověka je převážně pýchováno hudbou a písničkami, je ovšem také věcí jejich propagace, frekvence, četnosti nejrůznějších příležitostných produkcí i festivalů.

Nedivme se, že poezie přichází tak zkrátka, její veřejně provozovaná podoba není přitažlivá, mladí hledači nemají svůj program v televizi, netočí se o nich filmy ...

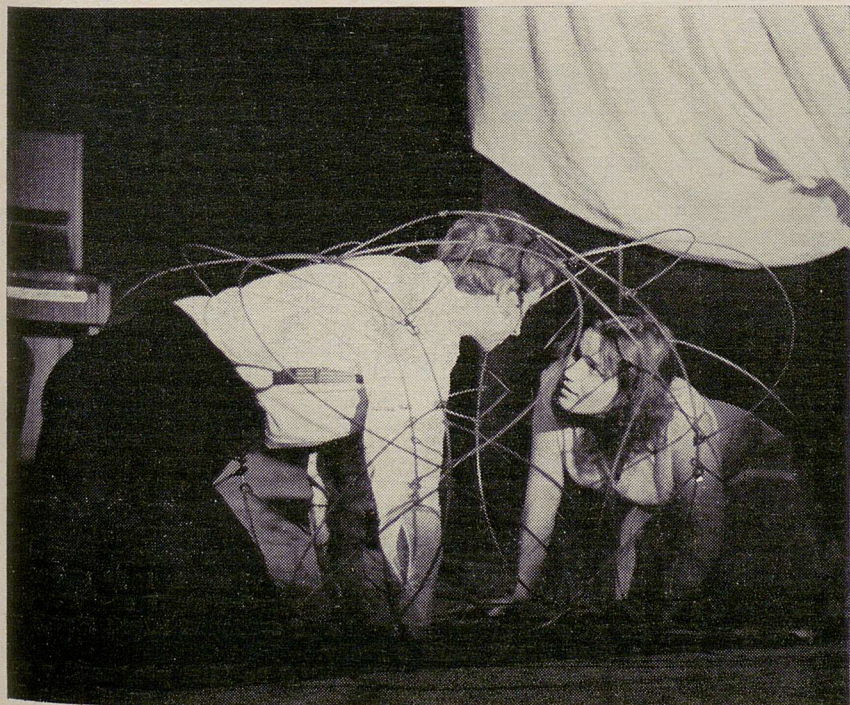
Wolkrově Prostějov jako festival poezie má šanci stát se víc než místem každoročního setkání zatvrzelé sekty písničkářů a provozovatelů amatérského přednesu. Měl by — a ví se o tom dlouho — jednou provždy odhodit krunýř pouhého soutěžení a seminářů, jejichž smysl mohou naplnit jen dychtiví posluchači, nikoli povinně seznávaní metodici.

Poezie — to zření zázračnosti a pravdivosti a ... touží po volnosti. Její jméno je též Fantazie. Osloví pořadatele příštího ročníku, osloví recitátory?

MIROSLAV KOVÁŘÍK

FOTO BOHUSLAV PACHOLÍK

SKIP Přerov — O. Mikulášek: Preludy



Ex divadlo Zvolen — Různé ceny masa

Kaplické divadelní léto 1988

Na plakátech a programových brožurách bylo letošní Kaplické divadelní léto inzerováno jako jubilejní — dvacáté. Dvacátá národní přehlídka dětských divadelních a loutkářských souborů, to už je úctyhodné číslo, které by mohlo kdekterého milovníka kulatých čísel a výročí oslnit nebo provokovat k velkým slovům. Nic z toho se v tom červnovém týdnu v Kaplici (10. — 17. 6.) nekonalo. Ne snad proto, že národní přehlídka byla v Kaplici letos vlastně teprve popatnácté (od roku 1969 do roku 1973 se tu konaly přehlídky krajské s názvem Kaplická divadelní jara). Ale hlavně proto, že moderní dramatická výchova — za těch víc než dvacet let, co nad jejími plenkami, nad jejím batolením a záhy nad jejími úctyhodnými kroky bděla Eva Machková, odborná pracovníce divadelního oddělení ÚKVČ —, je oborem, který si na vnější efekty a velká slova moc nepotrpí. Výmluvným dokladem toho jsou právě národní přehlídky, které už v dobách, kde se to na jiných přehlídkách ZUČ ještě nenosilo, byly (a dodnes jsou) především pracovními setkáními lidí, kteří se dramatické výchově dětí věnují jako praktici (vedoucí souborů, učitelé ZŠ a LŠU a letos poprvé i učitelky MŠ) i jako metodici a další odborní pracovníci. Národní přehlídky dětských souborů nejsou jen přehlídkami představení, ale hlavně a především konfrontací různých metod a stylů práce s dětmi a také burzou nápadů, inspiromatem. Proto jsou od samého počátku (od roku 1974) samozřejmou součástí KDL praktické semináře.

Náplň seminářů a lektoři se rok od roku proměňují, nikoli však nahodile a svévolně, ale pokud možno koncepčně, podle potřeb oboru. O zřetelném vývoji svědčí už to, že od letošního roku nebyl na KDL tradiční seminář „pro začátečníky“ (uvedení do dramatické výchovy) — protože řada krajů si základní vzdělávání vedoucích v oblasti dramatické výchovy dětí zajišťuje sama na solidní úrovni — v ideálním případě v dvouletých kurzech dramatické výchovy (tzv. lidové konzervatoře) nebo jinou formou. Díky tomu, že se seminářů KDL zúčastňují převážně lidé s jistou zkušeností v práci s dětmi a alespoň v základních problémech zorientovaní, mohla se stát národní přehlídka dnes už „vyšší školou“ dramatické výchovy. Ukázkou toho byla poprvé na KDL otevřená a hned velice úspěšná seminární třída vedená Miladou Mašatovou a Jitkou Tláskalovou, jejímž námětem bylo režírování a tvarování s dětským kolektivem (příznačně je už to, jak seminář nazvaly samy lektorky: Od záměru přes cvičení a etudy k tvarování jevištního celku). Pro zkušenější seminaristy byly i třídy další — nejen Pohyb a prostor (lektorka Eva Polzerová, do letoška učitelka LŠU v Klimkovicích) a Věc, rekvizita a loutka (lektor zasloužilý umělec Jan Dvořák), ale také třída hlasové výchovy, kterou lektorka Šárka Štembergová příznačně nazvala Kultura řeči a slovní výraz. Novinkou letošní Kaplice byl seminář dramatické výchovy pro učitelky mateřských škol, vedený Kristou a Jiřím Bláhovými, dlouholetými vedoucími úspěšného souboru z Nového Města pod Smrkem, kteří od loňského září pracují na LDO LŠU v Mostě. Jedinou seminární třídou, která se rok co rok znovu otevře při KDL, je Autorsko-dramatizátorský seminář Zdeny Joskové, který svou životaschopnost dokazuje nejen tím, že se řady zájemců o něj množí, ale i konkrétními výsledky: Nemine rok, aby z tohoto „mozkového trustu“ KDL nevezšel dramatický text nebo dramatizace, jehož instence se dostane až na národní přehlídku. (Letos to byla zdařilá úprava dramatizace Strašák pod názvem Je to jenom hra. Na letošní krajské přehlídky se dostaly navíc tyto nové dramatizace z kaplického autorského semináře a z Kruhu autorů a dramatičtů dětského divadla, který je jeho přímou odnoží: Čechurov Pavián mezi lidmi, kterého dramatičtvovala Azalka Horáčková z Liberce, další úprava Strašáka, tentokrát z pera Aloisie Němcové z Rožnova pod Radhoštěm a Kuldova pohádka Švec a všichni čerti v úpravě Hany Duškové z Brna, kterou s dětmi inscenoval vedoucí vesnického souboru z Lubiny na severní Moravě.)

Soustavná, koncepční péče o texty dětských souborů, která se projevuje zejména dramatičtorskými semináři Z. Joskové a prací Kruhu autorů a dramatičtů dětského divadla, který při ÚKVČ založila a do letoška vedla spolu se Z. Joskovou Eva Machková, nese své plody v čím dál tím bohatším a zajímavějším dramaturgickém obrazu kaplických přehlídek (a krajských přehlídek Kaplic předcházejících).

Ještě na začátku 80. let dominovala dětskému jevišti moderní autorská pohádka, a pokusil-li se některý vedoucí se svým

kolektivem o současnou tematiku, byl to sám o sobě důvod ke spokojenosti. Stejně řídkým jevem na dětském jevišti byl dohodrozný příběh, o klasické pohádce ani nemluvě. — A jaká byla ta letošní Kaplice z dramaturgického hlediska? K dokumentování vývoje, k němuž v této oblasti dramatické výchovy došlo, není třeba komentáře; stačí pouhý výčet: Na programu letošní národní přehlídky byly tři příběhy ze současného života dětí (Terka, Je to jenom hra, Draha dcera), dvě dramatizace klasických pohádek (Boháč a chudák, Domácí skřítki), dvě autorské pohádky (O Palačinkové Pepince, Princezny pro draka), jedna historická pověst dobrodružného stříhu (Hra na Robina Hooda), jedna pověst stylizovaná do podoby vesnického lidového divadla (Tragédie převelká o dobytí Milána) a jedna veršovaná epická pohádka na orientální motivy (Myší srdce). Uvědomíme-li si, že dramaturgie (tedy výběr předlohy i práce s ní atd.) je významnou složkou nejen dětského divadla, ale i jedním z důležitých prostředků dramatické výchovy, můžeme být s letošním KDL spokojeni.

Ale jak už bylo řečeno, národní přehlídka, to není jen dětské divadlo, to nejsou jen představení. Národní přehlídka, to je především záležitost pro konfrontaci různých stylů a metodik výchovné práce s dětmi. Obrátme proto pozornost na to, jaký obrazek dramatické výchovy dětí načrtlo letošní KDL.

Už na první pohled je potěšitelné, že štafetu dramatické výchovy převzala nová generace (i když tu nejde vždy jen o záležitost fyzického věku) vedoucích.

Z „klasiků“ dramatické výchovy jsme letos v Kaplici viděli prakticky jen Věru Pánkovou, učitelku LDO LŠU Žerotín z Olomouce. Na inscenaci, s níž byli olomoučtí na KDL vybráni, byla vidět výborná pedagogická i divadelnická práce této zkušené vedoucí, jejíž soubory známe z Kaplice i z Mělníka (národní přehlídka dětských recitátorů a recitačních kolektivů). Děti Věry Pánkové jsou po všech stránkách dobře vybavené (mluva, pohyb, zvládnutí prostoru, partnerské vztahy...), schopnost stylizace jevištního projevu je u nich na vysoké úrovni. Dalším kladem olomoucké vedoucí je i promyšlená dramaturgie. Pro svůj převážně chlapecký soubor sáhla po opravdu „klučičím“ námětu: Z knihy E. Chmelové o Robinu Hoodovi zdramatizovala V. Pánková několik epizod a připravila s dětmi inscenaci, kterou případně nazvala Hra na Robina Hooda. Už v názvu tak naznačila princip, který dětem umožňuje zahrát si (a to s nelichovou vervou a chutí) na postavy známého příběhu, aniž hrdiny ironizují nebo jejich činy stavějí na hlavu. Dynamické a divácky vděčné hře slouží také vynalézavá práce se scénickými a kostýmními prvky (látky, luky, jednoduché, ale působivé masky, částečně zakrývající).

Další tři mimořádně zdařilá vystoupení KDL měla už na svědomí zmíněná mladá generace vedoucích.

Dana Svozilová z jihomoravského KDPM a Silva Macková z DPM m. Brna navazují přímo na dramatickou výchovu Jindry Delongové, dlouholeté vedoucí souboru Pirko, ale rozvíjejí ji po svém. Nicméně — stejně jako u J. Delongové — ani v jejich práci s dětmi se nezapře výrazný lyrický živel a velký podíl výtvarné a literární výchovy. Inscenace Je to jenom hra, s níž Pirko pod vedením D. Svozilové a S. Mackové přijelo do Kaplice, je velice zajímavou variantou příběhu šikanované holčičky, známého hlavně z vynikajícího sovětského filmu R. Bykova Hastroš. Obě vedoucí si za základ vzali dramatizaci Železnikova románu Bojkot, kterou připravili manželé Weigovi pod názvem Strašák (vydala DILIA). Příběh Lenky, kterou ze zcela malicherných, racionálně stěžejí zdůvodnitelných příčin téměř uštvovali spolužáci, je prokládán účinně stylizovanými, výrazně rytmizovanými dětskými hrami, které posilují emocionální vyznění situací. Atmosféru inscenace podporovala také funkční práce se světlem a tmou a s nervní rytmickou hudbou. To, že si děti z Pirka byly vědomy závažnosti tématu, které chtějí divákům sdělit, lze na jedné straně hodnotit samozřejmě jako klad. Na druhé straně mělo však toto „vědomí závažnosti“ od prvního okamžiku představení za následek to, že inscenace nemohla v druhé polovině výrazněji gradovat.

O tom, že základem kvalitního dětského divadla musí být v prvé řadě promyšlená dramatická výchova, tedy citlivá a soustavná práce vedoucího nasměrovaná dovnitř souboru, podali na národní přehlídce výmluvné svědectví Mirek Slavík ze Zlivi a Věra Dřevíková z Prahy.

Mirek Slavík se s DDS HUDRADLO ze Zlivi představil v roce 1984 kaplickým divákům poprvé, a to s vlastní hrou ze

života pionýrského kolektivu Bercius. Od té doby nenechává nikoho na pochybách o tom, že má svou vyhraněnou představu o dramatické výchově a funkci dětského divadla. Jeho metoda práce s dětmi je založena na kontaktech mezi dětmi, na autenticitě mezilidských vztahů a na skupinovém citění. (Ne náhodou je práce na inscenacích jen jedním kamínkem v mozaice bohaté činnosti souboru.) Poněkud stranou zatím Mirek Slavík ponechává rozvíjení temporytmického citění dětí, což se mu někdy může při představeních vymstít. Ostatně přesně to se mu stalo na odpoledním, přehlídkovém představení na letošním KDL. Příběh Terky (ne nepodobný Hastrošovi!), v němž se rozehrává nefér hra s velice aktivní, ale poněkud zvláštní holčičkou Terkou, která se stane hříčkou v rukou nudící se punkáčské skupiny a současně nepříjemnou přítelkyní pro formalismus pionýrské vedoucí, jsem viděl třikrát. Pokud se podaří v této inscenaci, jejímiž stavebními kameny jsou „výřezy“ z civilně, téměř „psychologicky“ hraných situací („psychologické“ herectví dětí je tu ovšem založeno na auto-stylizaci), budovat od počátku narůstající konflikt mezi Terkou a partou, je vše v pořádku. Představení strhne a osloví diváka a předá mu své poselství o potřebě aktivity a odvahy v naší společnosti, o společenském pokrytectví a lhostejnosti, která může vyústit až v agresi.

Obdobně „introvertní“, neefektivní, ale o to soustředěnější je styl, jímž pracuje Věra Dřevíková, učitelka LDO LŠU z Prahy 10 (Trhanovské nám.). Její hodina (z níž v Kaplici předvedla také třičtvrtěhodinovou ukázkou metodiky práce) dýchá klidem a pohodou, z níž se rodí důvěra a soustředění dětí a v níž je dostatečný prostor pro rozvíjení fantazie a představitivosti (ne náhodou je Věra Dřevíková loutkářka) a také hezkých vztahů mezi dětmi i mezi dětmi a vedoucí. Na vztazích mezi dvěma staršími dětmi a skupinkou mladších je založena půvabná a chytrá dramatizace Mikulkovy pohádky O Palačinkové Pepince. Text Věry Dřevíkové je velice lapidární (oproti původní prozaické verzi), ale o to větší má švih a o to víc prostoru ponechává dětem k metaforickým rozehrávkám uklízení, vaření, atd. pomocí vlastních těl.

Soudě podle tří letošních vystoupení připravených mladými vedoucími z Brna, Zlivi a Prahy, nemusíme mít, myslím, o další tvořivý rozvoj dramatické výchovy obavy.

Zdařilou ukázkou, jak zpracovat s dětským souborem klasickou pohádku, bylo příjemné vystoupení souboru Hlásek 2. ZŠ z Milevska, který vede Marie Bolková. Vybrala si méně

známou Erbenovu pohádku Boháč a chudák a inscenovala ji velice jednoduše, ale působivě — prostředky fyzického divadla (chalupy, studna, město atd. z lidských těl), chórickým vyprávěním, lidovými písničkami, funkčně použitými, s náznačkovými kostýmy. Marie Bolková, ač věkem už nepatří mezi onu svrchu jmenovanou mladou generaci, je mladá svou chutí hledat moderní podobu dětského divadla a ochotou inspirovat se pro svou práci s dětmi u těch, kteří už mají svou představu o dramatické výchově a svůj styl.

Vůli a chuť pracovat dobře s dětmi mají také dvě začínající vedoucí, jejichž soubory byly letos do Kaplice vybrány.

Jedenadvacetiletá Ivona Špálová, ještě nedávno členka souboru Pídivadlo z Nového Města pod Smrkem, se po odchodu manželů Bláhových do Mostu ocitla v jeho čele. Dostala se tak do nezáviděníhodné pozice (nezkušenost s vedením dětí, s prací s textem a nakonec i malý věkový rozdíl mezi ní a dětmi v souboru), tím spíš, že si vybrala veliké sousto: zdramatizovat (a prakticky nově vyfabulovat) a zinscenovat jednu z pohádek bratří Grimmů — Domácí skřítkové. Na představení bylo vidět, že děti jsou opravdu výtečně vybavené po všech stránkách, ale také to, že v chaotickém tvaru se neměly zatím čeho podržet, a tak zůstávaly jen u jednotlivých legráček a „fórků“. To neaktuálnější pro I. Špálovou je — zjednodušeně řečeno — hledat vlastní cestu v dramatické výchově.

Obdobně na tom je i Dobroslava Šibránová, vedoucí dětského loutkářského souboru Skřítek SKZ Jeseník, která se k práci s dětmi také dostala teprve nedávno. V cestě jí zatím stojí nejen malá zkušenost s dětmi, ale také nároky, které na dětský soubor klade hra s loutkou. Děti ze Skřítku napsaly pod vedením D. Šibránové vlastní text Princezny pro draka, navrhly si k této moderní pohádce jednoduché, polštářové loutky a rozehrávaly je ve volném prostoru kolem paravánků. Na vystoupení Skřítku jsem ocenil to, že na několika místech (zvláště v úvodu) dokáží tak malé děti jednat slovem a pěkně hrát s loutkou, ale protože mají — stejně jako jejich vedoucí — zatím malé zkušenosti, nevydrží s dechem do konce. Ztrácejí temporytmus, představení se rozpadá a děti jsou nakonec odkázány jen k tomu text přerývat a reprodukovat v druhé části dosti neobratně vymyšlený příběh.

S technologickými problémy, které na děti klade hra s loutkou, se potýkali v letošním roce Myšáci 3. LŠP z Plzně. Jiří Oudes sice sáhl po méně běžné technice stínohry při inscenování veršované pohádky J. V. Svobody na orientální motivy Myši srdce, ale zvolil takovou technologii, která děti svazovala a dávala jim malý prostor k vlastní hře, k seberealizaci.

Na Danu Říhovou, vedoucí hupebně dramatického studia Hostivit ZŠ Hostivice, Středočeši dosti sázeli už v loňském roce, když do Kaplice přivezla Hru o Dorotě. Rozpaky, které jsem z loňského představení měl, se mi však bohužel potvrdily i letos při dalším pokusu o vesnické divadlo, navíc z Chodska (!), při Tragédii převeliké o dobytí Milána. Mé rozpaky pramení nejen ze zmatečné dramatizace velice chabé předlohy Zdeňka Šmída, ale hlavně z nejasněné metodiky práce s dětmi. Myslím si, že Dana Říhová si bude muset mnohé vyjasnit a utřídit a místo přípravy nového náročného divadelního projektu se bude muset věnovat podle mého, především práci uvnitř souboru, bez níž se nedá jít dál bez nebezpečí povrchnosti.

Zajímavým a dojemným průhledem do života cikánských dětí byla „dokumentární inscenace“ Drahá dcera, připravená souborem Kalamajka ze zvláštní školy internátní z Měcholup v západních Čechách. Právě díky tomuto vystoupení (které však z divadelního hlediska trpělo řadou problémů), díky obdivuhodné práci E. Chudomelové a B. Nováka jsme mohli v Kaplici názorně vidět, že dramatická výchova může mít mimořádný význam pro socializaci dětí.

Poučné bylo pro nás setkání se slovenským souborem EVA DK Čadca (předvedl vlastní text, vzdáleně se inspirující Sněhovou královnou, na kterou autoři inplatovali prostředí dětského domova; inscenace se jmenovala podle hlavní hrdinky Veronika). Slovenské vystoupení opět ukázalo, že slovenská dramatická výchova se v mnohém odlišuje od dramatické výchovy české a že to patrně není jen dílem náhody.

KDL 1988, ač striktně vzato nebylo vlastně dvacáté, bylo přesto příležitostí a důvodem pro pohledy zpět, pro bilančování a obhlížení terénu. Bylo to totiž poslední KDL, které připravovala Eva Machková, odcházející letos do důchodu. Ti, kdo na KDL jezdí a kdo mají s dramatickou výchovou něco společného, vědí, že bez Evy Machkové by naše dramatická výchova byla dnes stěží tím, čím je — oborem imponujícím bohatostí, košatostí, životností a demokratičností. Myslím, že nejen pro mě zůstanou dramatická výchova a Kaplice vždycky spojeny s jejím jménem.

JAROSLAV PROVAZNÍK
FOTO KAREL KERLICKÝ

Soubor LŠU Praha 10 — A. Mikulka,
V. Dřevíková: O Palačinkové Pepince



Pokus o autoportrét na objednávku



PŘEMYSL RUT je pro mě osobností, která vzbuzuje respekt. Jeho umělecká autenticita je podložena nevšední pracovitostí a výjimečnou vnitřní opravdovostí. — Stalo se to na počátku 70. let v Redutě. Na představení *I. Vyskočila a P. Boška se nedostavil „klavírní doprovod“*. Po úpěnlivě suggestivních výzvách *I. Vyskočila* vstoupil na pódium mladíček *P. Rut*. A neodpadl. Stal se rovnocenným partnerem těch, které dosud jen zpovzdálí obdivoval. Následující „monolog“ je sevřenou odpovědí na několik tazatelských podnětů . . .

(M.)

Každý začínal jako amatér. Jinak to nejde. Ani já samozřejmě nejsem výjimka. A jestliže můj případ je přece jen čímsi zvláštní, pak spíš tím, k jakým koncům se schyluje.

Na rozdíl od většiny lidí, kteří si kdy začali s tzv. uměním, nezůstal jsem ani amatérem, ani jsem se prostě neprofesionalizoval. Měl jsem, přiznávám, kdysi jasnou, byť mylnou představu, že člověk, kterého amatérismus neuspokojuje, přihlásí se ke studiu na vysoké škole uměleckého směru, kde skupina profesionálů posoudí jeho talent, a shledá-li jej dostatečným, postaví jej na řemeslné základy. Tak se dotyčný stane jedním z nich, profesionálem, a to hned ve dvojnásobném smyslu: bude své věci rozumět a bude se jí moci živit; bude placen za to, co umí. Podstoupil jsem tuto kúru, dokonce se slušným prospěchem, ale kupodivu s opačným výsledkem: s předsevzetím, že se budu divadlu zdaleka vyhýbat. Podle platných předpisů profesionálně vybaven, zároveň však neochoten svou profesi vykonávat. Tak se mi hned při vstupu do „života“, do „praxe“, hned na počátku „umělecké dráhy“ rozestoupila pod nohama pevná, diplomem potvrzená základna umělecké existence na tři plovcové ostrovy: obživa, záliba a poslání. V

čem cítím těžiště a podstatu svého talentu (literatura), v tom jsem autodidakt a žítiv se tím (ted' a tady) nemohu, nechci, neumím. Co mělo být mým koníčkem (hudba), tím se žívím. Co jsem vystudoval (divadelní režie), to provozuji amatérsky.

Na vojně v Uherském Hradišti jsem o nedělích hrával na piano v restauraci Morava. Za pivo a za večeri. Co si kdo poručil. Cokoli od Hašlera až ke Skoumalovi a Vodňanskému. A kdokoli, tedy i místní herci, jak se ukázalo.

Ještě jako vojáček (1980) jsem měl na Malé scéně Slováckého divadla svou první premiéru s profesionálními herci. V amatérských podmínkách: zkoušelo se ve volném čase a bez nároku na honorář. Představení se jmenovalo *Dramata v paláci Borgiů* aneb *Kabaret v Uherském Hradišti*. Kostrou mu byla někdejší příručka Eduarda Basse. Jak se dělá kabaret. Jednotlivá čísla potřebovala sjednocující záminku, byla tedy inscenována jako příklady k teoretické přednášce. Vzhledem k degeneraci, které se od Bassovy doby kabaret dožil, nebyla však instruktivnost představení zdaleka jen pro smích. Pomohla — inscenátorům i publiku — objevit žánr, jeho možnosti a pravidla, zvláštní způsob herectví

a zvláštní postavení diváků. Zvláštnosti pramení z faktu, že kabaret je hospodského původu; že vznikl takřikajíc rozdělením hospodského stolu na jeviště a hlediště.

Kdo vyskočí na stůl, stává se účinkujícím a dělá tak z ostatních obecenstvo. Po produkci se může každý vrátit mezi své: žádné odchody zadními dveřmi divadla, opoň a návrat z iluze do života. Každé představení pokračovalo kolem piana za promíchané účasti těch herců a těch diváků, kteří měli chuť se zdržet, hluboko do noci. Pondělí co pondělí. Za čtyři sezóny tak vznikla kromě zmíněného představení ještě další tři: *Hostinec U příležitosti* (1980), *Testament umírajícího Pierota* (1982) a *Reminiscence na Ference aneb Futurista Redivivus* (1983). Každé mělo své téma. Jestliže v prvním byl tematizován kabaret sám, jako struktura, forma, poetika, jako možnost, ve druhém šlo o dějiny kabaretu ve vztahu k dějinám národa. Třetí inscenace exploatovala repertoár *Cervené sedmy* s důrazem na téma komedie, přetvářky, převleků, pokrytectví, divadla v původním i hanlivě přeneseném významu. Tématem posledního večera byl pivní humor a pivní filozofie; představení spočívalo v předvádění vulgárních, nevtipných a zdoluhavých výstupů a v jejich ironickém komentáři.

Byla to směs někdy třaskavá, někdy i těžko stravitelná; inscenace byla posléze zakázána, prý na základě ústní dohody tehdejšího vedení divadla s dalšími městskými mocnostmi. Mně bylo toto rozhodnutí tlumočeno už jako hotové a nezvratné. Nehodlám si však na ně po letech stěžovat; mluvím o tom vzhledem ke své amatérsko profesionální existenci. Se zákazem kabaretu byla přímo postižena jen její amatérská polovina, existenčně jsem ohrožen nebyl a nikdo mi přímo nebránil v profesionální práci v divadle. Mohl jsem i nadále „plnit dramaturgický plán“; měl bych na to za nových okolností i více času, mohl jsem být lépe připraven a vytvořit tedy své nejlepší inscenace. Jenomže smysl (tudíž i hodnota) mého počínání tkvěl pevně a nepřenositelně v té zneuzožené amatérské polovině. Se ztrátou smyslu jsem začal ztrácet zájem o profesi vůbec. V odborném i výtěžném významu. Po roce vcelku neúspěšného přešlapování jsem z divadla odešel.

Neodešel jsem však s prázdnou. Ve čtyřech kabaretních inscenacích se stále více prosazovaly autorské texty na úkor klasického kabaretního repertoáru, ale hlavně autorská optika na úkor tradičních inscenačních prostředků, konvencí a rekvizit. Přesněji: v kontrastu, v konfliktu vůči nim. Poetika těch večerů spočívala v jakémsi — snad dialektickém, bůhví — napětí mezi hrou a glossou (později soustavnějším komentářem), mezi herectvím a neherectvím (totiž zveřejněnou režií, později zveřejněným autorstvím), mezi nazkoušeným divadlem a slovní improvizací. (K té improvizaci: měla by mít v divadle přesně opačný smysl než v situacích životních, tzn. nikoli smysl nouzového řešení, provizoria. Mezi improvizací z nedostatku a improvizací z přebytku je rozdíl zřetelný a nezamělitelný žádnou duchaplností. Jestliže inscenace oslovuje publikum jako takové a tak trochu jednou provždy, improvizá-

ci se lze dorozumět právě s těmi, kdo přišli dnes. Improvizace dělá z představení setkání. Je schopna inscenaci aktualizovat; ne „politicky,“ nýbrž „osobně“). Ptám-li se zpětně po své odvaze takto účinkovat, vzpomínám si, že jsem se spolehl na velmi iracionální kvalitu, které říkám jevištnost. To je dispozice k jevištní existenci, dispozice nezávislá na hereckém talentu, natož na hereckém školení. Všiml jsem si jí ve vysoké koncentraci právě u lidí herecky nepoužitelných: u Jiřího Šlitra například.

Zákaz hradistišských kabaretů mi dal vzácnou příležitost vyzkoušet si nalezenou poetiku jinde a ověřit si její nosnost a přenosnost. To už mluvím o kabaretu zcela autorském, jen inspirovaném písničkami Karla Hašlera. Vzhledem ke hmotné chudobě olomouckého Studia Forum bylo nutno veškerou divadelnost omezit právě jen na tu poetiku: na kontrast herecké interpretace a autorské improvizace.

Jsem dlužen vysvětlení, kde se to ve mně vzalo, a poděkování těm, jimž za to vděčím. Neboť jsem nic neobjevil; jenom se ve mně sloučily vlivy obvykle považované za neslučitelné. Začalo to Jiřím Šlitrem a Jiřím Suchým, které jsem jako dítě miloval bezvýhradně a mám je rád dodnes — pardon: přece jen s jednou příznačnou výhradou: nikdy jsem nedokázal přijmout Suchého despekt k herectví jakožto proměně v dramatickou postavu. Na rozdíl od něho jsem ochotně podléhal iluzi, že František Vopička, nasadiv si myslivecký klobouk, stává se nadlesním. A tak jsem své divadelní lásky potkával jaksí na dvou kolejkách: na jedné, která začínala u S + Š, mě brzy zákonitě čekali V + W s Ježkem, Ivan Vyskočil, Pavel Bošek a téměř zároveň Vodňanský se Skoumalem. Na druhé koleji Shakespeare, světové i české absurdní drama, Maeterlinck, Anouilh a kupodivu Tyl a Klicpera. Divadelní hry byly v tom věku prudkých vzplanutí mou jedinou četbou. Dokládá to ostatně můj první dokončený a publikovaný text: cyklus parodií na téma Dafnis a Chloe, aneb jak by to téma podle mých tehdejších představ zpracovalo třicet novodobých dramatiků. V inscenaci to vlastně byl neuvědomělý manifest oné dvojkolejné poetiky: dva herci ztělesňovali titulní postavy a autor jim od piana ničil iluzi četbou scénických poznámek. Tehdy jsem v tom žádnou dialektiku neviděl, tam na počátku, daleko za mnou, se koleje stýkaly v jediném bodě, podobně jako daleko přede mnou; říká se tomu perspektiva. V přítomném okamžiku jsem ovšem dost nepohodlně rozkročen mezi oběma kolejkami: na jedné straně zhudebňuji, doprovázím a interpretuji texty Jana Vodňanského v produkcích na pomezí večírku a koncertu, na druhé straně píšu a z nezbytnosti také režírují víceméně pravidelné dramatické scénáře. A jestliže mě studium režie odvrátilo od úmyslu stát se režisérem divadelních her, neoslabilo tím ještě úmysl stát se jejich autorem.

Jak je patrné i z tohoto náčrtu, tzv. tvorba je pro mě možností reagovat na všechny ty knižní, divadelní a hudební dary, jichž se mi dostalo, většinou na hranicích dětství a dospělosti. Někdy má ta reakce podobu splněného snu (poznat dárce zblíz-

ka; dalo by se to taky označit jako neschopnost vydržet potichu v hledišti). Jiný je to reakce polemická, od parodie přes parafrázi k paralele, ale ke každé kreaci musím být vyprovokován. Sám ze sebe nemám žádnou potřebu se umělecky projevat, nevím, co je přetlak inspirace, nutnost obrátit své nitro naruby, rozkoš dobývat tvar z životního zmatku. Stačí však, aby mě nějaký Vodňanský nadchl a zároveň dodal sebevědomí svou bezbrannou, zranitelnou jevištní existenci, nebo aby mě nějaký Podskalský namíchl svým pojetím Hašlera — a už na sebe můj nesouhlas bere formu libreta, básně, představení, knihy atp. Že při práci na tyto pohnutky zapomínám, že se mi, s prominutím, dílo stává z prostředku cílem a že ani ten, proti komu začalo vznikat, by to z jeho hotové podoby nepoznal, to je jiná věc. To je věc ctižádosti udělat, když už to dělám, něco pořádného, co ob stojí samo o sobě. Nebýt této ctižádosti, asi bych psal toliko dopisy čtenáře a sbíral autogramy.

S tou potřebou konfrontace a kontinuity, s „reakční“ povahou mé kreativity souvisí nejspíš i fakt, že jsem nikdy necítil, nemyslel, nepsal ani nehral generačně. O vyjadřování generačního životního pocitu či světového názoru neusiluji a moje publikum je generačně velice smíšené.

Moje témata? Je vlastně jedno, v mnoha podobách a projevech: vztah člověk — systém. Zdá se mi aspoň, že tak se proměnil ten dlouhý aktuální vztah člověk — národ, jenž živil (i zabíjel) české drama od začátků národního obrození až do jeho konců v padesátých letech tohoto století. Pojem vlast zní nám dnes poněkud sentimentálně, což signalizuje skutečnost, že je to pojem nevyštitý: zůjeme v širších hranicích společenských systémů. Snad právě pro nedohlednou šířku těch hranic a pro strojovou organizovanost, kterou tušíme za slovem systém, má pořad drtivější většina lidí pocit, že jejich malé životy nemají na systém vliv, zatímco naopak systém může jejich malé životy ovlivňovat až k destrukci. Smyslem a ctižádostí malého lidského života potom je nezaplést se do soukolí. Vzhledem ke všudypřítomnosti soukolí je však jen jediný způsob, jak se do něho nezaplést: stát se jeho dobře namazaným kolečkem, přispívat anonymně k jeho fungování. Snaha uniknout systému tedy ve svých důsledcích člověka systemizuje, tj. odlidštuje, násobí působení systému a paralyzuje tím další případné snahy o únik. Je to pokus o sebezáchovu sebevraždou. Sebevražda ze strachu, že budu zavražděn.

Na takové téma je ovšem kabaret krátký. Jeho lpění na častých pointách, jeho jednoduchý způsob charakterizace postav neumožňuje hlubší studii člověka a společenské struktury. Adekvátní vyjádření pravdivého jednání člověka v daných okolnostech je, jak známo, výsadou dramatu. I nezbude mi, než se o ně pokusit. (S nadějí, že i v něm lze využít napjatých vztahů mezi umělou situací hry a reálnou situací večera).

Zajímají mě tedy ony kořinky, které kořatá koruna velké politiky zapouští do malých životů, a naopak: zajímá mě, jaké ovoce se tam nahoře může urodit z onoho

zdánlivě odtažitého hemžení červíků, kteří mají „svých starostí dost“. Tento zájem posléze (1986) vedl k založení Malého českého divadla, přátelského společenství profesionálních i amatérských divadelníků, pracujících v amatérských podmínkách (premiéry Takový beznadějný případ — 1986 a Žádná tragédie — 1988).

Opět se tedy vracím k amatérskému divadlu, tentokrát dokonce bez střechy divadla profesionálního. Proč? Důvody jsou hned tři: jednak je amatérské počinání operativnější než profesionální. V divadelním i agenturním provozu není např. možné začít zkoušet nedokončený, tedy neschválený text. V amatérském divadle záleží stále ještě nejvíc na vzájemné domluvě všech zúčastněných, potom teprve na podpoře ostatního aparátu tzv. zájmové umělecké činnosti. Nota bene: tento aparát jako by se ostýchal zdržovat, komplikovat a znepříjemňovat práci konanou dobrovolně, zdarma a ve volném čase. Druhý důvod je podstatnější, neboť etický. Profesionální divadlo v naší zeměpisné šířce je zatím divadlem konformním. Zpívá písně těch, jejichž chleba jí. Je to svým způsobem správné; rozhodně mravnější než nechat se žít někým, koho kritizují a vůči komu hlásám nezávislost. Pokud si tedy tematizují své divadelní počinání vztahem člověk — systém, musím se vzdát výhod, které systém člověku poskytuje a kterými vidění onoho vztahu zkresluje. Jiná situace by ovšem nastala, kdyby systém pocítil potřebu pravdy; kdyby uznal, že se mu vyplácí odměňovat právě ty, kdo mu nelichotí, neboť konečnou hodnotu, kredit a legitimnost systému je taková, jaká je hodnota, kredit a legitimnost těch, kteří v něm žijí. Ale tak daleko ještě nejsme; profesionalita je pořád ještě diskretní formou korupce: divadelníci nejsou odměňováni pouze za to, co smysluplného vykonali, ale zároveň jako by dostávali zálohu na to, co (a jak, v jakém smyslu) teprve vykonají.

Třetí důvod k amatérismu je pak až metafyzický. Cesta, které se říkávalo umělecká dráha, nezačíná diplomem vyučeného. Začíná címsi mocnějším, címsi, na co člověk nestačí, co nemůže ovládnout, co si nemůže opatřit poctivě ani protekcí: svěřenou hřivnou nebo políbením Múzy. Nemám pro to rozumnější výraz, vím však, jak je to políbení konkrétní, nenahraditelné a závazné. Díky němu je umění něco mezi řemeslem a zárazkem. Umění chápané výhradně jako profese je výroba zbytečných produktů. Ale z druhé strany, umění společující jen na božskou inspiraci se může ukázat neschopným dát té inspiraci průchod. Slova, řečeno s básníkem, budou tak velká, že neprojdou jeho ústy. Dovednost a inspirace jsou rub a líc téže (svěřeně) mince. Profesionál a amatér by tedy měly být dvě tváře každé umělecké osobnosti. Lhostejno, zda placené nebo doplácující.

Jsou ovšem dvě možnosti: buď jsem k těmto závěrům dospěl logikou svého dosavadního vývoje, nebo jsem si je vykonstruoval, abych svému dosavadnímu vývoji dodal zdání jakési logiky. Ale to už posudíte sami.

PŘEMYSL RUT

Přehlídka amatérské pantomimy v Branickém divadle

Branické divadlo pantomimy je jediným stánkem mladé pantomimy — většínou amatérské. Možná si málokdo uvědomuje, že právě díky tomuto divadlu má amatérská pantomima svůj opěrný bod a díky jemu může existovat, rozvíjet se, konfrontovat a profesionalizovat.

Ubývá však příležitostí, při kterých by mladí mimové mohli předvést svá díla, a tak jakékoli shledání s nimi je vzácností. Proto velká chvála patří Branickému divadlu a Kulturnímu domu Prahy 4, že uspořádal přehlídku amatérské pantomimy ve dnech 2. a 3. 6. 1988. Hodnotíme to jako dobrý krok pro amatérskou pantomimu v pustém seznamu setkání mladých vyznavačů tohoto umění.

Dva večery plné nadšení, chuti a chtění — někdy pravdivě vyjádřené a přenesené na jeviště, jindy zůstávající někde na cestě k divákovi. První večer patřil pražské pantomimě a druhý pantomimě mimopražské, jak stálo v programu — „z venkova“. Původně jsem ne zamýšlela oba večery srovnávat, ale jejich rozdílnost byla tak očividná, že si to přímo vynutila.

Velmi zkráceně řečeno, pražská amatérská pantomima naplnila hlediště diváky, ale nesplnila jejich očekávání. Mimopražské amatérské soubory naplnily tři řady divadla, ale všem přítomným spravily náladu.

Čím pražští amatérští mimové zklamali?

Povrchními přístupy a nezpracovanými tématy. Kupříkladu skupina Pasta předváděla myšlenkově nejasné gagy, pomáhajíc si neestetickými podivnostmi až vulgarismy. Příliš abstraktním tématem a vršenými symboly byla pohlcena skupina Vizáž. Nezvládnutí základního jazyka pantomimy, jejich výrazových prostředků bylo bohužel příliš výrazné a poznamenalo všechny. To je asi největší současná vnitřní bolest amatérské pantomimy. Práci na dokonalé pohybové technice potlačí touha zaujmout, silně zapůsobit na diváka — scénou, hudbou, nikoli čistotou.

Hudba byla volena podle výrazného rytmu, ale začleněna do představení nevyváženě. Členové skupiny Vizáž v představení Vizace se usilovně snažili pohybem zachytit sílu Orffovy Carminy burany. Přestože se často kriticky obracím právě k této skupině, musím čtenářům upřesnit, že to byla v prvním večeru jediná skupina, jež alespoň „potěšila oko“. Tvůrci scény i kostýmů mají cit pro realizaci zajímavé scény (potvrdilo to i jejich minulé představení, uvedené v premiéře na přehlídce amatérské pantomimy v Litvínově.)

Praha snad četností různých, pantomimicky se tváříčků skupin, skupinek i individualit rozměňuje amatérské pantomimické „hnuti“ do drobných, nepodstatných vystoupení, která zůstávají pokusem, co jeviště „unes“, třeba se nějaký čas udrží v nepřelednu kvalitě, kvantitě, upřímnosti i neupřímnosti, pravdy i nepravdy na jevišti mezi amatérskými mimy.

A čím uspokojil diváky večer následující?

Čistější formou. Mnohá představení byla hrána ve znamení lepší pohybové tech-

niky a některá dokonce byla založena pouze na pohybu, čehož, jak jsem se již zmínila, v amatérské pantomimě není nadbytek, téměř se takový projev vytrácí. Vybočuje z toho jak vystoupení Nguyen Tien Vuonga (vietnamského mimy ze školy J. Kaftana), který pohybem bez hudebních i světelných efektů ztvárnil téma života od jeho zrodu až k smrti, tak mimové Ketchup z Nitry.

Theatrum mobile, pantomimická skupina z Čáslavi, známá i z litvínovských přehlídek amatérské pantomimy, již svou „tváří“, která se stále vyhraňuje, ukázala nejen zmíněný bohatý pohybový rejstřík, ale i jasnou hereckou práci v charakterech postav a detailní mimice gesta. Dokážou oproti ostatním souborům pracovat na vysoké úrovni s rytmem představení, méně s dynamikou pohybu.

Volba hudebních doprovodů byla u většiny představení tohoto večera citlivá, vyrovnaná s ostatními jevištními složkami. I nové nápady zajiskřily (např. Zdena Wolfová v představení „48“ asi půlminutovým zavěšením vzhůru nohama na kovové hrazdě symbolizovala stereotyp nejen některých zaměstnání, ale obecnou strnulost čehokoli). Nový prvek zazářil, ale nebyl dále rozpracován. Škoda, dočkali bychom se nových jevištních způsobů zpracování.

Do rejstříku pantomimických prostředků zapojili někteří tvůrci i slovo — přiměřeně, takže i žánrová charakteristika pantomimy zůstala zachována. Slova přestala být pouhou rekvizitou v některých okamžicích ukázky z představení Vademékum života (skupina Impuls z Ostravy). To nebylo po této stránce vystoupení na rozhraní mezi činohrou a pantomimou, ale bylo to klubové divadélko s pantomimickými prvky a studami.

Další milé překvapení, po kterém se pantomimě stýská všeobecně — výrazné ukázky dobré tzv. ženské pantomimy. Že by jiskřička naděje do budoucna třeba výborným hereckým i tvůrčím výkonem Zdeny Wolfové z Brna? Sice režijní stránka vystoupení skýtá ještě mnoho prostoru pro práci, ale upřímnost, spontánnost a nápaditost Zdeny Wolfové byly stejně cenné jako herecký projev Aleny Sapouškové z Ostravy a výtvarná invence Tání Gutové ze skupiny Vizáž Praha.

Všem mimům z obou večerů se podařilo překlenout jeden zásadní problém, který dosud v amatérské pantomimě přetrvával, a to je práce s prostorem scény, s jeho proměnami a práce s rekvizitami. Použité scénické prostředky buď prosté, nebo náročné mimům ve vyjadřování „nepřekážely“ (např. jinak bohatá scéna Theatrum mobile byla jednoduše a rychle proměnlivá). Ani větší počet rekvizit ve vystoupení Domáci práce mě baví souboru ÚL Slaný neomezoval, oba hráči dokázali přesně načasovat roli každého předmětu na jevišti. Snad Igor Tausinger v některých okamžicích svého představení Hledání světa se příliš utápel v popisné hře předmětů, převleků a polorekvizit.

Setkání mladých mimů v Branickém divadle neskončilo jen představeními dvou večerů, ale pokračovalo (i když ve slabším zastoupení) třetí den tzv. Dílnou



Zdena Wolfová se svou představou mímova údělu

pantomimy, společně s lektory mimem M. Dufkem, režiséry J. V. Kratochvílem a J. Zemánkem. V čase, který byl vymezen pouze několika hodinami, nahlédli ti, kteří se setkali, do některých technik pantomimy, do práce scenáristy i režiséra pantomimy, hovořili o dynamice a rytmu pohybu i na téma herec a prostor, herec a imaginární předmět.

Až pozdě odpoledne se všichni rozloučili a rozjízďili se domů. Bylo trochu smutné, že si nemohli říci: „Tak přišťtě...“

V současné době u nás v podstatě neexistuje organizované hnutí amatérské pantomimy mladých. Litvínovské festivaly po třech letech jsou jen malou náplastí. Mezi mladými je tolik chuti, energie a zájmu o pantomimu, ale jejich úsilí mnohdy „vysychá“ — z těch mála příležitostí, jež mají pro vystupování, pro získávání nových informací (ale i historických) v této oblasti umění, pro konfrontaci s ostatními. Kdo věnuje z profesionálních mimů (na jejichž nedostatek si nemůžeme stěžovat) svůj čas „předávání“ poznatků a zkušeností systematicky a po delší dobu?

Jít příkladem úplně nestačí. Ani nadšení, elán, mládí. Pomíjejí a nejsou-li vytvořeny širší podmínky, všechna vložená energie se vytrácí.

ANNA NOVOTNÁ

Inspirace jako řemen

Pod slovem inspirace si představím obvykle — a po právu — díži nějaké myšlenkové čerstvoty ze zaručeně pitné studně invence a nezvyku. Inspirace dává tvůrci do ruky pero (či štětec, lyru atp.) a ona jediná je tím posledním podnětem, že do-tyčný prostě nemůže než psát (kreslit, houstit atp.). Má tedy signum tvořivosti, neopakovatelnosti a nenahraditelnosti. Taková bývá i Inspirace, každoroční (letos pátá) „krajská mezioborová nesoutěžní přehlídka slovesných oborů“ v Letohradě. Pod sáhodlouhým, leč obsažným titulem se skrývá prostá skutečnost, že se pravidelně scházejí divadelníci nejrůznějšího jazyka a metody, aby zkonfrontovali výsledky svého snažení a inspirovali se. Letos ve dnech 24. — 26. června.

Ojedinelost akce je, jak již řečeno, ve statutu. Na tomtéž demokratickém pódiu během kratičkových dvou dnů čistého času spatříte loutky pro děti i pro dospělé, klaunády, chtěné i nechťěné šaškárny, recitační montáže i divadla poezie, pohádky i morytáty, kořatá díla autorského intelektu i jednou větou shrnutelné propadáky. Činohru více i méně tradiční, jeden téměř singšpíl, undergroundovou vizuální scénickou podívanou, legendy národní slovesnosti z piedestalů shazované i tamtéž navrácené (očistěné a nanovo interpretované). Nemůžete, poznamenání vším jmenovaným, netoužit po zobecněném shrnutí. To se na této široké paletě přímo nabízí. Neboť právě toto kvantum kontrastů a žánrových branží poskytuje vzácnou šanci k postižení směrů, jimiž se soudobé amatérské divadelnictví ubírá.

První otázku se vznáší nad úlohou slova na jevišti. Během posledních dvaceti, třiceti let sledujeme dva proudy. První z nich roli verbálního projevu popírá zcela ne-

bo částečně, nahrazuje slovo akcí, pohybem, vizuální stránkou představení, zvukovou a světelnou aranží, prací s rekvizitou nebo prostě mimikou. Druhý směr naopak staví slovo do čela režijní metody — většinou slovo víceznačné, využitelné k jazykovému humoru, slovo vsazované do nových, nekonvenčních souvislostí, slovo, jímž se sděluje něco konkrétně jiného, než dané slovo samo o sobě obsahuje (viz např. typy Bolek Polívka versus Ivan Vyskočil). Letohradská inspirace ukázala, že i v amatérském kontextu se tyto tendence dají vystopovat. Na svérázném verbálním dezinterpretování jakožto metodě byla postavena Prodaná nevěsta Divadélka na štaflích. Slovo v roli demýtizéra fungovalo ve Wolkerovi Baretu S. Zde byla vystavěna funkční polarita — na jedné straně text coby epický dynamizující prvek, text obsažný a pointující, na straně druhé text coby referén, v němž nezáleží na banálním obsahu, nýbrž na intonaci — ta je zde nositelem sdělení. Pokus o nové objevování možnosti téhož textu proběhl rovněž ve volkrovském Jako pel? souboru „C“. Zde navíc za hojného přispění znakové rekvizity, světelného a předmětného přetváření jevištního prostoru. Naopak — programně tradičněji zacházela s rolí textu Cesta z hlíny do hlíny, historická aktualizací činohra s druhořadými slovními hříčkami.

Účelová práce s miniaturizovanou rekvizitou, převzatá víceméně z loutkových praktik, ale ozvláštěná netradičními nároky na divákovu výtvarnou fantazii — toť další typický rys naší (divadelní) doby. Na této platformě se projevil zejména v představeních pro děti (a s dětmi), vyjma již zmíněného „C“. Loutkářský pól tohoto snažení prezentoval Had s pohádkou... Ale když ona je zakletá. Neformálněji a se

snahou o srozumitelnou účinnost rovněž soubor literárně dramatické výchovy z Jičína v Černíkových Malých pohádkách. (Zde jsme mohli cítit snad i mimoděčnou inspiraci některými postupy předchozího slavného Edwarda svitavského Čéčka). V přímé divadelní akci rozvíjel výtvarnou představivost dětí Heřmaňáček v Kupte strunu za kourunu. S jistými, byť dosud začátečnickými, náznaky téhož jsme se setkali i v Tulákoví domečku (LSU Moravská Třebová).

Nepochybným dalším trendem je ústup od tradičních interpretací tradičních látek, jejich formální i obsahové přesazení do nových podmínek doby a především interpretova vlastního myšlenkového a emotivního světa. Typickou ukázkou je Strniskova montáž Goldoniáda (známe i z Disku — režie I. Rajmont). Zdejší inscenaci provedlo Studio mladých z Trutnova, jemuž se však nepodařilo překlenout trhliny v dramaturgii textu a zkonstruovat originální tvůrčí systém s originálním sdělením. Dvakrát do zmíněných interpretačních vod zabrousil doubravický Vojan. Jednou zcela záměrně (Ze života hmyzu), podruhé bezděky (Jedničky má papoušek). Zatímco v Čapcích nás soubor nepřesvědčil o nezbytosti (a tudíž plné oprávněnosti) užité deformace tradiční látky, v pohádce naopak pominul její původní (v 60. letech Na zábradlí traktovaný) politicko-satirický étos a pouze popisně přednesl text. Nejvydařenějším pokusem tohoto druhu byl opět Wolker Baretu S (referovaný již v souvislosti s kosteleckým Audimaforem před časem v AS).

Kupodivu jen jedním exemplářem byla zastoupena další typická sféra dnešního divadelního obrazu — schematické divadlo teze, kde fabuli nahrazuje idea, již je vše ostatní poddáno a přizpůsobováno (jak to známe např. z her Steigerwaldových). Generační výkřik à la thèse provedl Stančíkův soubor Trilemma ve hře „B“. Neosobitost textu a provedení však nezakryla osobitost autorova světónázoru, potud lze mluvit o inspirativnosti.

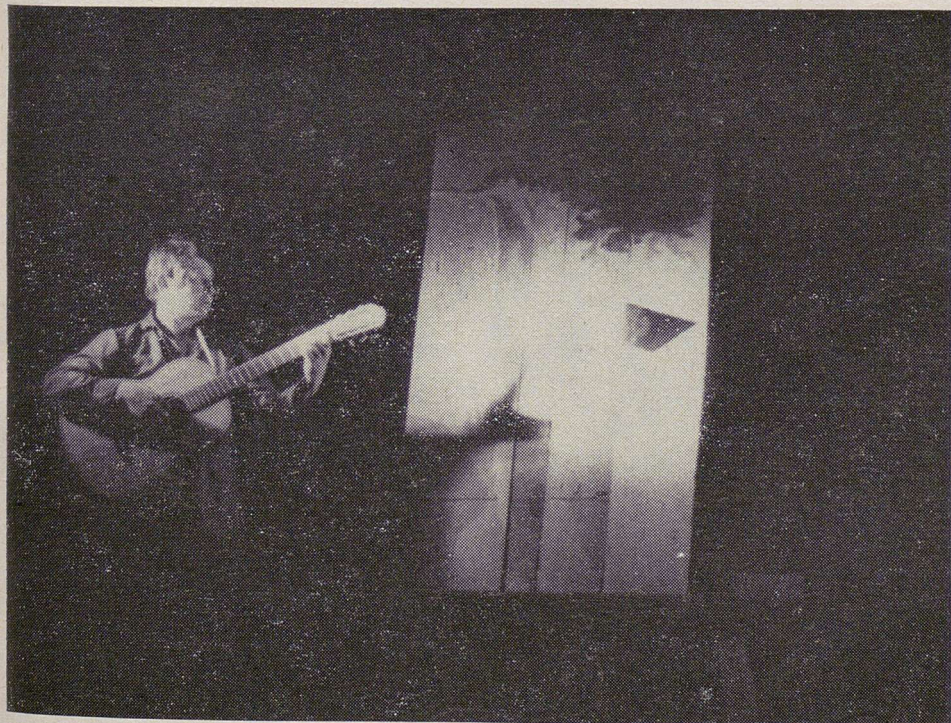
Nová komedie o Libuši (Dramatický klub Třebíč) na první pohled patří k netradičnímu podání tradičního textu, ale na druhý pohled oceníme spíše nenucené a účelné vypořádání se s jevištním prostorem, neobyčejnou hudebnost početného mladého ansámblu a dětskou půvabnost předváděného. Jinak inscenace nic zjevného neobjevuje, jen vkusně baví. A to není zas tak málo.

Před závěrem jen telegraficky o dvou zbylých počinech. Sokol Nový Hrádek v neregulérních podmínkách (bez kostýmů) prezentoval neinspirativní verzi neinspirativního textu (Jak hlouposti narostly parohy). Pardubický SUP vlašně a bez nápadu oddeklamoval Puškinovu Pohádku o popovi, inspirace rovněž nulová.

Jak patrně, letohradská Inspirace inspirovala vcelku nešetřila. Účty byly předloženy, porovnány a místy i vypracovány. Onen pomyslný řemen byl chvíli utažen (na doraz), chvíli vytažen a užit ku inzultaci nehodného divadelníka nehodným lektorem. Nicméně podobných činů je tristně málo, ač jich je tolik zapotřebí (a nejen v amatérském hnutí), v tom mají Východočeši trvalý primát a zásluhu k nezaplacení.

PETR ŽANTOVSKÝ
FOTO BOHUSLAV PACHOLÍK

G. Svitavy — J. Wolker: Jako pel?



Řeč sloužící k dorozumění?

POZNÁMKY K LETOŠNÍ PRAŽSKÉ PŘEHLÍDCE AMATÉRSKÉHO DIVADLA

Ve čtrnácti dnech, kdy se střídají představení, besedy, diskuse poroty, ukládají se v účastníku vjemy a zážitky, které nejsou bezprostředně vázány na jednotlivá představení a výkony, ale poukazují na širší souvislosti a nabývají na naléhavosti až po ohlédnutí se za celkovou úroveň, dojemem, smyslem celého snažení.

Hovoří se teď často o jazyku divadla a myslí se tím soubor znaků a kódů specifických pro divadelní sdělení, těch, které odlišují divadlo od jiných druhů, hovořících zase jinými jazyky. Součástí jazyka divadla je i řeč jako taková, čeština, matejština. Používáme ji v životě k dorozumívání (méně již k dorozumění). Na jevišti se řeč stává složkou, systémem, který patří do jazyka divadla zprostředkováváme jí básníkovo poselství, reflektujeme jí naši současnost, sebe sama. To všechno se děje nejen předáním slov a vět, ale i všemi ostatními vrstvami a způsoby zacházení s jazykem. Všechno, co řekneme a zpíváme, divák slyší jako emocionální, vzrušivou hudební skladbu, její význam si skládá nejen z obsahu sdělení, ale i z intonací, kvality zvuků, z bohatosti rytmů atd. Divák předpokládá, že jeviště pracuje s celým aparátem mluvy a zvuků uvědoměle, že vybírá z mnoha možností, a vnímá každou deformaci, pokleslost, redukci, odposlechnuté zlozvyky, lenosti, ležérnosti a jiné nemravny jako pokusy o konkrétní obraz, poukaz k nějakému jevu, jako stanovisko. To všechno divák dělá do té doby, než pochopí, že jeviště nechce nic tak vznešeného, že jen poklesle mluví o čemkoliv, protože jinak mluvit neumí, a dokonce často ani neví, že poklesle hovoří. A to je důvod, proč o tom tak složitě vypravují. Ztráta vědomí jazykové normy vede ke ztrátě možností zachá-

zet s valéry, vrstvami jazyka i s jeho deformacemi jako s vyjadřovacími prostředky. Je to obrovská ztráta, vede ke zborcení rejstříků a píšťal na varhanách divadelního výrazu a myšlení vůbec. Touto ztrátou se ocitáme v nerozvinutém prostředí, v nevyvinuté kultuře.

Nejhorší je, že tyto věci přestáváme vnímat. Často slyšené úsloví z pražské ulice „Hele, vole, pocem“, pronesené zpěvavou kadencí s široce otevřenými vokály: hálě, volá, pocám, může výjimečně znamenat vyzvání dotyčného vola, aby přišel k mluvčímu. Většinou jde o slovní vatu, vycpávku, neobsahující jiný smysl než uvození následujícího sdělení, např. „Hele, vole, pocem, to je kočka!“ Taková věta pronesená na jevišti ostře charakterizuje figuru, prostředí, pokleslou artikulaci podává zprávu o bystrosti a stavu mysli mluvčího atd. Jestliže však všechny postavy bez ohledu na věk, vzdělání, charakter vypouštějí z ne příliš pohyblivých mluvidel samé ců? průč? návem (nevím), ztrácí deformace charakter sdělení a podává jen informaci o současné úrovni spolku i společnosti.

Celková úroveň mluvené češtiny považlivě klesá. Úroveň rozhlasové a zejména televizní češtiny (měla by být normotvorná) je nízká gramaticky, ale je katastrofální orthoepicky. Chvillemi se zdá, že špatná výslovnost nebo řečová vada jsou podmínkou přijetí do těchto médií. To není maličkost a nemyslím to jako laciný žert. Ocítáme se v ohroženém životním prostředí jazyka. Je mi líto každé vymírající rostliny či broučka a vážím si lidí, kteří zachraňují, apelují a upozorňují, že ohrožení každého druhu a formy života je nebezpečné pro ostatní ztrátou

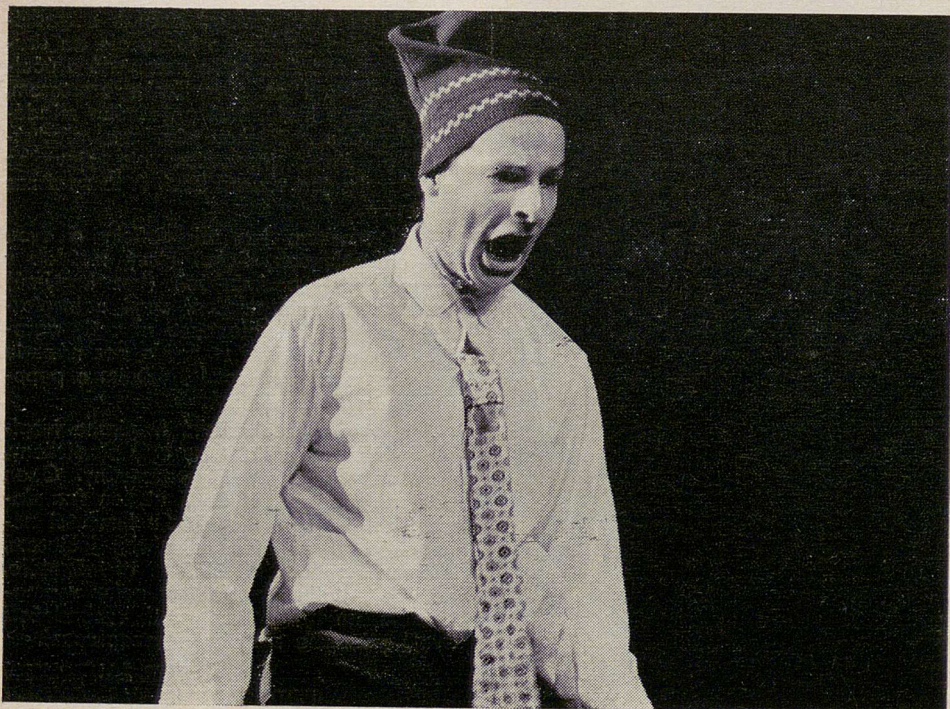
rovnováhy. Lhostejnost pak ohrožuje všechny a všechno. Ale do okruhu ohrožení, do oblasti společenské ekologie patří i naše řeč, prudec napadená kýselým deštěm vulgarity, přibližnosti, povolenosti, zamořená jazykovým spadem fráze a floskulí, nebezpečným svou plíživou přilnavostí, nakažlivou pohodlností.

Jsem přesvědčen, že jeviště (lhostejno zda amatérské či profesionální) si musí zachovat možnost rozlišit mezi uvědoměle použitým, příznakovým vyjadřovacím prostředkem a mechanickým, neuvědomělým naturalistickým „mluvením“. Budeme se muset trpělivě a vytrvale snažit o tuto rozeznatelnost, vnímatelnost. Bude to patrně stále těžší, jak mě o tom přesvědčuje zkušenost, že už někdy nelze rozeznat podle úrovně mluvy a její pokleslosti a deformací vysokoškolačka od mládeže se základním vzděláním. Škola zrezignovala na výchovu řeči tak dalece, že se správně mluvit (posazení hlasu, rezonance, dech atd.) neučí ani učitelé!!!

Na pražské přehlídce jsme letos viděli řadu pohybových, syntetických, výtvarných, tanečních, pantomimických pokusů, slyšeli jsme hovořit o expresionismu, minimalismu a o mnoha dalších způsobech, jak jevištěm, pódiem vyjádřit vztah k této době, ale neslyšeli jsme ani zmíněčku o laborování s jazykem, se slovním gestem, s chutí, vůní, barvou, tím brem slova, věty, odstavce. Dokonce i ti, kteří se pohybují v oblasti blízké žánru divadla poezie, jsou soustředěnější na akční sdělnost, malebnost, dramatičnost, situačnost než na obdobné vlastnosti českého jazyka a jeho zvukových možností. Nechci snadno a levně zobecňovat, ale zdá se mi příznačný (nejen pro tuto přehlídku) nepoměr mezi množstvím scénických, pohybových, výtvarných nápadů, gagů, hledání staronových i nových postupů a ověřování na jedné straně a na druhé straně chudobnou prací s jazykem, bez ambic, bez nápadu, bez vědomí možností usilovat o něco v této oblasti.

Měl jsem v úmyslu svěřit se ještě s dalšími okruhy otázek, které se mi honily hlavou kolem a nad zážitky z přehlídky (např. problematika závaznosti autorského textu, tedy něco o autorství literární předlohy a autorství jeviště; o političnosti a společenské výpovědi v okamžiku, kdy se odtabuizovávají některé pojmy a jména, o přesazích divadelních žánrů, jejich vzájemném prolínání a potížení, které to způsobuje), ale nejvíc mě trápí otázka jazyka, a tak zůstanu jen u ní. Až začneme používat pět základních českých samohlásek, vyslovovat souhlásky s rozlišením znělosti a neznělosti, s doslovováním konců slov a s použitím rázu, až toto všechno bude, nebude nám lhostejný ani obsah takto vyslovených sdělení a snadněji a lépe se dohodneme i o tom ostatním. Promiňte tuto nadnormativní dávku idealismu, chápejte ji jako pozdrav.

OTAKAR ROUBÍNEK
FOTO KAREL CUDLÍN



Kurs metodiků divadelních oborů

Již v průběhu roku 1986 se dostalo ředitelům OKS, ale i širšímu okruhu kulturně výchovných pracovníků na úseku amatérského divadla ve Středočeském kraji, informace o záměru Středočeského KKS uskutečnit roční kvalifikační kurs pro metodiky divadelních oborů. Potřeba realizace systematické přípravy odborných pracovníků na kvalitativně vyšší úrovni, než tomu bylo dosud, se projevila jako nezbytná pro zabezpečení úkolů, které jsou stanoveny Hlavními směry rozvoje kultury a umění na léta 1986-90 a zejména pro zabezpečení stále rozsáhlejších a kvalitativně vyšších úkolů, které budou v budoucnosti nutně kladeny na oblast kulturně výchovné činnosti. Mimo to došlo v okresech kraje k situaci, kdy — až na výjimky — byla na jedné straně řada poučených amatérských režisérů, na straně druhé pak většina metodiků bez odpovídající odborné přípravy.

Uvedený záměr se stal skutečností. Kurs metodiků divadelních oborů byl zahájen v březnu 1987 a zakončen v březnu 1988. Uskutečnil se v sedmi dvouapůldenních soustředěních (pátek — neděle) a ve třech tříapůldenních soustředěních (čtvrtek — neděle) v rámci krajských divadelních přehlídek a dělen v Rakovníku, Nymburce, Žlebech, Libici n. C., Žebráku a Mnichově Hradišti, dále ve dvou týdenních soustředěních na Kaplickém divadelním létě a Jiráskově Hronově.

Kurs navštěvovalo osm metodiků okresních kulturních středisek (příležitost nevyužily okresy Beroun, Kladno, Praha-západ a Příbram), dva metodici pražských OKD, čtyři odborní pracovníci profesionálních kulturně výchovných zařízení klubového typu, jimž je svěřena péče o ZUČ, a sedm zájemců z řad dobrovolných kulturně výchovných pracovníků o práci v divadelních oborech. Ne všichni však studium úspěšně ukončili. Při slavnostním vyřazení posluchačů obdrželo osvědčení o absolvování kursu 18 absolventů z uvedených 21 posluchačů.

Obsahem kursu byla příprava kulturně výchovných pracovníků pro metodickou práci v divadelních oborech, tj. v oblasti amatérského divadla, loutkového divadla, dětského divadla a dramatické výchovy. Jeho hlavním obsahem byla výuka dramaturgie a kritického hodnocení inscenací, doplněná výukou dějin divadla, základů divadelní režie, scénografie, dramatické výchovy atd. Organickou součástí výuky byly některé základní otázky teorie kultury, teorie kulturně výchovné činnosti a kulturní politiky se zřetelem k práci metodiků v okresech a místech. Nedílnou součástí výuky byla účast posluchačů na všech představeních konaných v době soustředění na krajských či národních přehlídkách a dílnách a účast na jejich hodnoceních a rozborech. V rámci kursu byly realizovány i porady metodiků. Vedoucí lektorkou kursu byla Jarmila Černíková, organizačním vedoucím Milan Strotzer. Lektorské obsazení jednotlivých předmětů a jejich rozsah lze vyčíst z tohoto výpisu z učebního plánu:

lektor:	předmět:	rozsah v hod.:
Jarmila Černíková	praktická dramaturgie	24
	přehled dramatiky	7,5
	kritické hodnocení	24
	vybrané kapitoly z dějin divadla	20
Zdeněk Pošival	estetika dramatického umění	9
Rudolf Felzmann	úvod do divadelní režie	8,5
Milan Schejbal	praktikum divadelní režie	7
Kateřina Fixová		
Petr Kolínský	úvod do scénografie	3
Jindra Delongová	dětské divadlo a dramatická výchova	28
Milada Mašatová	loutkové divadlo	7,5
Alena Urbanová	divadlo pro děti	2
dr. Soňa Hermochová	psychologie KVČ	3
dr. Milan Strotzer	teorie kultury	3
	teorie KVČ	4,5
	kulturní politika	3
	úvod do kursu, porady metodiků a aktiv na JH	6
	návštěvy divadelních představení	75
členové krajských odborných porot	rozbory a hodnocení inscenací	35
celkem		270



Vedoucí lektorka kursu Jarmila Černíková

Kurs metodiků divadelních oborů byl typem vzdělávací akce umožňující posluchačům systematickou přípravu pro fundovanou činnost v oblasti metodického vedení amatérské divadelní činnosti. Logické navazování obsahu výuky jednoho soustředění na obsah výuky soustředění následného, a to i prostřednictvím zadávání domácích prací, vyžadovalo od posluchačů pravidelnou docházku bez vážnějších absencí. Jedním z nezbytných předpokladů k splnění tohoto požadavku bylo i umožnění co nejoptimálnější koordinace akcí v okresech (místech) s předem danými a neměnnými termíny kursu, případně umožnění zastupitelnosti příslušného pracovníka — posluchače na jeho pracovišti. Praxe kursu prokázala, že při vytvoření uvedených předpokladů a při skutečném zájmu posluchače o poučení lze i u okresní metodiky pro slovesné obory, mající výjimečně rozsáhlou činnost v okrese, dosáti stoprocentní docházky. Z druhé strany stejná praxe prokázala, že není mnoho těch, kteří jsou ochotni napřít svůj zájem na zvýšení kvalifikace s plným nasazením a podřídit mu po dobu celého roku své pracovní a soukromé povinnosti a zájmy.

Závěrečné hodnocení kursu, provedené hlavními lektory, ale i absolventy samými, v zásadě potvrdilo, že zvolený rozsah výuky byl optimální. Bez podstatné výhrady byla přijata a označena jako velice dobrá obsahová náplň kursu a její struktura. Zvláště pozitivně byla hodnocena výuka dramaturgie, zejména ta její část, v níž byly formou praktických cvičení provedeny dramaturgické rozbory třech základních typů dramatických předloh (text s uzavřenou stavbou, s otevřenou a text, v němž hlavní myšlenka není obsažena v příběhu). Vyzdvížena byla rovněž výuka kritického hodnocení, dramatické výchovy i většiny dalších předmětů. Z hlediska možnosti co nejintenzivnějšího a nejefektivnějšího pracovního vytížení byly jednoznačně nejlépe hodnoceny obě týdenní soustředění. Vazba výukových soustředění na divadelní přehlídky a dílny byla přijata pozitivně pro možnost zhlédnutí značného množství inscenací a pro možnost zúčastnit se jejich odborných hodnocení. Tato premisa však měla i svou negativní stránku v tom, že vazba na krajské divadelní akce neumožňuje beze zbytku pravidelné konání soustředění. Vznikla tak dosti dlouhá přestávka (od listopadu do začátku března), která narušila potřebnou návaznost s dvěma posledními soustředěními.

Posluchači kursu nezískali jen potřebné vědomosti a zkušenosti ke své práci, navázali také potřebné osobní kontakty, a to jak mezi sebou, tak s řadou odborníků, jejichž schopnosti mohou využít ve své metodické činnosti, v porotách, při vzdělávacích akcích a v dalších formách odborné pomoci kolektivům ZUČ. Nahlednutí za hranice okresu a účasti na ústředních přehlídkách i za hranice kraje vybavilo absolventy kursu potřebným přehledem, který je nezbytný pro poměřování výsledků práce v regionu, v kterém působí, který je také korektivem a vodítkem jejich vlastní metodické činnosti, směřující k permanentnímu zvyšování úrovně práce divadelních souborů a všestrannému rozvoji divadelní činnosti a tím i k soustavnému obohacování všech, kdo na ni participují. Závěrečné volání účastníků popsané vzdělávací akce po jejím pokračování se stalo známkou toho, že vynaložený čas, síly a prostředky byly investovány účelně a smysluplně. Věříme, že budou dále zúročeny ve vlastní činnosti absolventů kursu, ve výsledcích jejich práce.

MILAN STROTZER
FOTO AUTOR

Vladimír Menšík

- in memorian



Na toto vyprávění jsme se chystali dlouho. Jednou do toho přišly nečekané pracovní úkoly, zájezd, jindy nemoc. Ta v poslední době především. A když k němu nakonec došlo, nikdo z nás nečekal, že vyjde už jenom jako vzpomínka.

Národní umělec VLADIMÍR MENŠÍK. Zasloužilý umělec čs. kinematografie, nositel řady cen, titulů, uznání. Herec, který patřil ke své zemi a ke svému lidu. Natočil více než 120 filmů. Stovky televizních postav a postavíček patří v mnoha případech k aktivům čs. televize. Byl konferencierem, moderátorem, vypravěčem. Bohužel, to všechno už je minulost, protože národní umělec Vladimír Menšík další role nevytvoří. Rozloučili jsme se s ním 8. června tohoto roku naposled.

Připomeňme si ho jako „pražského kluka z Moravy“, jak se sám charakterizoval v tomto — snad jeho vůbec posledním — rozhovoru.

Kde se vzala myšlenka na divadlo? Snad vznikla už u nás doma, v Ivančicích, když se scházelo naše početné příbuzenstvo strýců, tetiček, bratránků a sestřinek a spousta známých. Těch Ivančičáků bylo opravdu pozhledně a všichni si považovali dědečkův neoplocený dvůr v Řícmanicích, který byl náměstím, korzem, jevištěm. Tam se lidé scházeli a každý ukazoval, co dovede. Zpívalo se, tancovalo, tatínek uplatňoval svých pár kouzelnických triků. A tam jsem poprvé pocítil touhu taky se předvádět.

Doma vás v tom úsilí podporovali ...

Ale to byste se mylil. Otec chtěl, abych šel na strojařinu. U nás platila zásada, že se řemeslo dědí. A protože tatínek, který byl mimochodem ve svém oboru machr, si vždycky myslel, že s průmyslovkou to mohl dotáhnout dál, přál si, abych šel na průmyslovku já. Jenže já jsem k technice vztah neměl, neupoutalo mě k ní nic. Ale protože jsem měl tatínka rád, šel jsem.

Byl jsem, to musím přiznat, moc špatný student. Rád jsem sice rýsoval, k tomu jsem však neměl talent. A to všechno ostatní mě prostě nebavilo. Tak jsem patřil na strojařinu k nejhorším. Vzpomínám si, jak jsme jednou dostali za úkol narýsovat převodovou skříň. Naši „talenti“ se hned dali do práce, za chvíli měli papír pomalovaný, pořád si ještě něco vymýšleli, posílali si všelijaké nápady na lístečkách. Jeden se ke mně dostal a já jsem věřil, že mám vyhráno. Pečlivě jsem to obkreslil a odevzdal. Když se na to pan profesor podíval, vstal a před celou třídou řekl. Musím vám oznámit, že se Menšíkovi podařilo znovuvynalézt rádio ...

Hledal jste si jiné záliby ...

Na strojařině byl slušný pěvecký sbor. V něm jsem samozřejmě zpíval. Někteří bohatí spolužáci měli krásné knížky, jiní zase vztah k hudbě a dostávali gramofonové desky. Samé věci, na které by mé skrovné prostředky nestačily. Ale mohl jsem si je poslechnout, přečíst, a tak jsem se seznámil už tehdy s díly, které bych jinak musel pracně objevovat.

Tehdy už jste začal hrát jako ochotník.

Kdepak začal. Ty začátky jsou už doma v Ivančicích. To je obec, která je velice hrdá na svou minulost, na svou kulturu. Vždyť jsou doklady o tom, že Kralická bible se začala tisknout vlastně v Ivančicích a Vančáci se hrdě hlásí k tomu, že u nás působil pokrokový kněz Jan Blahoslav. A tak samozřejmě tu mělo svou tradici i divadlo. Možná kdybych se narodil o pár desítek kilometrů dál nebo blíže, bylo by to se mnou jiné. Ale tady to snad bylo už předurčené. U nás kdysi zdomácněla divadelní společnost pana Brože. Bylo to divadlo zajímavé už tím, že jeho členy byli jen příslušníci Brožovy rodiny. A zanechali potomky, kteří na našem divadle něco znamenali. V Ostravě, Praze ... Tam se hrály pravidelně například Tylovovy hry. Takové, ve kterých bylo hodně komparsu. Chasa, kroje, tanečnice, vily ... a tam jsme se mohli bohatě uplatnit. Hráli jsme i v Krakonošových pohádkách a jiných hrách pro děti. Tam všude jsem získával dojem, že bych jednou mohl divadlo hrát doopravdy.

Využil jste každou příležitost ...

V Brně, ve studentském souboru, jsem se setkal s dalšími nadšenci. Především

se Zdeňkem Macháčkem, který pak studoval hru na housle a později se stal šéfdirigentem Nové scény v Bratislavě, a Milanem Maláčem, který se zase věnoval architektuře. Sblížili jsme se, společně jsme vystupovali, psali jsme si skeče. Největší vliv na nás mělo Osvobozené divadlo-Voskovec, Werich, Ježek. Ti byli sice daleko, ale do Brna přece jen zajížděli a takovou příležitost jsme si nikdy nedali ujít. Účinkovali jsme s těmito programy při nejrůznějších příležitostech. Na majálesech, dobročinných podnicích, dělali jsme improvizovaná představení u táboráků v Biskupicích na Rokytce. Takhle představení z ochoty, to byl pramen nejcennějších hodnot, co jsem si ze svého mládí odnášel do života.

Chtěl jste jít samozřejmě na divadelní školu.

Moc. A měl jsem kamaráda, Pepu Butoru, který pracoval ve sklenářství. Jeho sestra studovala na konzervatoři, a tak jsem byl přesvědčen o tom, že Pepa musí vědět o divadle ledacos užitečného. Tak jsem ho jednou posadil na ponk a předváděl jsem mu své „umění“. Tak co ty na to? Pepa jako že jo, ale prý je to dost smutný. Tak jsem to vzal znovu, přičemž jsem kritickou připomínku vzal za svou. Potom jsme se oba dlouho upřímně chechtali a Pepa řekl znalecky: Tak s tímhle tě vezmou všude ...

A vzali. Zůstaňme ještě u ochotnických začátků. Hrál jste v Židenicích, v černovic-ké sokolovně, tančil jste ve slováckém kružku, účinkoval jste jako klarinetista, vystupoval jste s tamburaši. Co byste řekl k těmto rokům?

Z těch dětských a mladických posezení, představení z ochoty, často improvizova-

ných a sehraných „ad hoc“ z chuti povídat i poslouchat se navzájem, jsem si odnesl do života mnoho. Především rozhodnutí hrát a sdělovat lidem věci, kterých by si třeba jinak ani nevsimli. A jak už jsem řekl, tady vzniklo rozhodnutí hrát.

A co tatínek, maminka?

Tatínek trval na svém. Dřív, když jsme dělali legrácky v Řícmanicích, tak mě povzbuzoval. Teď, když jsem měl opustit „jeho“ řemeslo, tak se zlobil. Maminka, ta byla vždycky nadšená ochotnice. Jednou, když jsem hrál i já, přesvědčila tatínka, aby se šel podívat. Zvedla se opona a tatínek se rozhlédl po jevišti: „Kde je Laďa?“ ptal se udiveně, že mě nevidí. „To je hra, ta má děj. A Laďa ještě není na řadě, on teprve přijde,“ vysvětlovala maminka. „Tak až přijde, můžeš mě probudit,“ dovolil tatínek a složil hlavu na prsa.

Přesto jste se přihlásil ke zkouškám na JAMU.

A neudělal jsem je. Když to otec zjistil, pustil se do mne. Že mi dovolil, abych se přihlásil, ale teď, když už vím, že nemám talent, bych měl dát konečně pokoj a dělat něco vážného. Ale já nedal pokoj a přihlásil jsem se znovu. K tatínkově velké nelibosti. Prostě se zašprajcoval a tvrdil, že se chci vyhnout pořádné práci. Kdo nechce makat, jde k divadlu, říkal. Maminka se tiše přimlouvala a já vysvětloval, že ne každého vezmou hned napoprvé. Hlásil jsem se tedy znovu. A tehdy se mě zeptala paní Gráfová, která byla už slavnou herečkou a na akademii učila: Vy už jste tady byl přece vloni? Přisvědčil jsem. A ona se ptala dál: A když vás nevezme ani letos, přijдете zase příští rok? Povídám: Já sem, paní profesorko, budu chodit pořád, dokud se sem nedostanu. Asi se toho tak lekla, že mě radši vzali.

Nač nejraději vzpomínáte z těch hereckých studií?

Na všechno. Tak jako jsem byl mizerný žák na průmyslovce, protože mě to nebavilo, na JAMU jsem patřil k dobrým žákům, těšilo mě všechno, teorie i praxe. Bylo to brzy po válce, skripta neměli, tak jsme si je vypisovali sami z literatury, kterou nám na škole doporučili. Profesor dr. Karel Bundálek, velký znalec našeho i světového divadla, nám například pomáhal dávat ta skripta dohromady a sám nám napsal teorii divadla. Přitom jsme prakticky hráli, na vystavišti, v Martu a současně jsme si sami stavěli divadlo ve fakultní aule. Já jsem dělal oponu a když byla hotová, všichni byli nadšení a každý si chtěl zkusit, jak se to bude vytahovat. A to byla chyba.

Začínali jsme s Tylovou Lesní pannou. Kostelka, který dělal světelný park a samozřejmě neměl nic zkolaudované, rozsvítil všechno a kabinka málem začala hořet. Celá čtvrť potom byla nějakou dobu bez elektřiny. Začali jsme hrát při nouzovém osvětlení. A opona šla nahoru. Jenže — jak si s ní kdekdo hrál, námahu nevydržela a v polovici se zasekla. Tak jsme odehráli polovinu představení jen na půlce jeviště s oponou otevřenou tak do půlky. Nás to ovšem neodradilo a hráli jsme s nadšením dál.

Statovali jsme ve státním divadle, stavěli jsme kulisy a bylo nám moc dobře. Nežili jsme ničím jiným než divadlem.

Očekával bych, že po absolutoriu zůstanete v Brně...

Jenže tehdejší státní výbor pro umění tehdy zavedl pro absolventy uměleckých

škol umístěnky a moje zněla: Vesnické divadlo.

Vesnické divadlo mělo řadu souborů a jeho „štace“ byly většinou tam, kam se jiným divadlům zajíždět nechtělo nebo nevyplatilo. Ale jeho ředitele, Františka Smažika, pamatují jako nadšeného ochotníka a organizátora ochotnického divadla.

Opravdu jsem tam nastupoval s rozpakou, ale právě František Smažik, ten velký fanoušek divadla, je rozptýlil hned na počátku: Zvýšil mi gáži, ještě než jsme vyjeli na první zájezd. Nebylo to za roli van Gogha v Jankovského Hledačích světla — která byla mou první, ale za to, že jsem pomohl vyhrát volejbalový turnaj pražských divadel.

Dál vedla vaše cesta k E. F. Burianovi.

Režisér Jan Grossman mi slíbil, že se na mne přijde podívat. Ale neřekl kdy. Tak jsem před každým představením dost dlouho prosil své kolegy, aby trochu přidali, že možná zrovna mě budou „kupovat“. Až je to omrzelo a odpovídali: Jdi do háje, kamaráde, ti se na tebe stejně vykašlou.

Ale nevykašlali.

Opravdu přišli. A já toho nikdy nelitoval a nelitovali snad ani oni. Burian mě okouzil, jeho divadlo mě nadchlo. Byl to vynikající režisér, skvělý hudebník a dobrý dramatik. Zkoušeli jsme po pracovní době i v noci, jezdili jsme s divadlem na letní soustředění. S Burianem to bylo u mne jako s první láskou: Byl největší, nejkrásnější a nezapomenutelný.

Co říkali doma téhle změně?

Nejbližší známí na Moravě byli zklamáni, když zjistili, že tím Burianem, u kterého hraju, není oblíbený komik Vlasta. Abych jim to trochu ulehčil a mohli se s tím vyrovnat, tvrdil jsem, že Emil a Vlasta jsou nevlastní bratři. To je trochu uspokojilo... Ale bez legrace. Buriana jsem miloval a někdy si ze mne kolegové pro to i utahovali. Ale copak je něco zlého na tom, když má herec rád svého ředitele, který si to zaslouží? Jednou mi řekl: Menšíku, sežeň ještě pár takových bláznů jako jsi ty, a zbouráme divadlo!

A přece jste ho opustil...

To je trochu složitější. Jednak sám Burian mi několikrát vytkl, že dvěma pánům se nedá sloužit. Buď divadlo, nebo film. A pak — v divadle se začala kazit atmosféra. Někteří lidé zapomněli, zač Burianovi vděčí a chtěli převzít vedení divadla do vlastních rukou... ale tohle téma opustme. Tehdejší ředitel barrandovského filmového studia Eduard Hofman byl člověk, který rozuměl svému řemeslu, uměl ohodnotit práci lidí a najít jim pro ni prostor. Tak jsem se stal hercem Filmového studia Barrandov.

A natočil jste na sto dvacet filmů.

Nikdy jsem je nepočítal a statistiku jsem si nevedl.

Když dovolíte, několik jich připomenu, i když snad výčet nebude dost reprezentativní, jiné filmy by třeba byly výstižnější pro tento medailón. Ale jmenujme: 1957 — Snadný život, Padělek, 1958 — Hvězda jede na jih, Dnes naposled, 1959 — Sto pět procent alibi, Král Šumavy, 1961 — Hledá se táta, 1963 — Až přijde kocour, 1964 — Limonádový Joe, 1965 — Lásky jedné plavovlásky, 1972 — Zlatá svatba, 1974 — Jak utopit dr. Mráčka, 1977 —

Což takhle dát si špenát, 1982 — Když rozvod, tak rozvod, 1986 — Mladé víno... ne, opravdu se nedá dost svědomitě vybrat. A což ještě přibrat televizi.

Tu bych nerad vynechal. Hrál jsem hned v jednom z prvních vysílání a televize mi přinesla některé role, na které herec nemůže zapomenout. Někdy dává televize i to, co je v současném divadle věc skoro nevidaná: skutečnou současnou hru, zobrazující život a opravdové lidi. Není jich mnoho, samozřejmě, a když na člověka z toho množství herců něco vyjde, může hovořit o štěstí. Já jsem štěstí na role měl.

Říká se, že dokážete špatné role odmítnout.

Neříkejte to takhle. Odmítat, to není to pravé slovo. Já si spíš role vybírám. Těch, které opravdu udělají radost, jak jsem řekl, není tak moc. A herec je tu proto, aby hrál. A tak věří, že se mu — za pomoci režiséra a štábu — i z hůře napsané předlohy podaří vytvořit živého člověka. Na druhé straně je třeba si uvědomit, že ani sebelepší herec nemůže dokázat své schopnosti tam, kde není co hrát. A čím lepší herci hrajou špatnou hru, tím je ta hra horší. Je to na ní moc vidět. Lidi se cítí zklamáni a snad i podvedeni, když se dívají hodinu na své oblíbené herce a pořád čekají, co bude, když je to takhle obsazené, a pak nevidí nic.

Mohli bychom hovořit o Křesle pro hosta, o Bakalářích...

Říkám vám, že televize je mi blízká. A Bakaláři? Tam mám rád ty dopisy. Pomineme-li grafomany a ty, kteří by se rádi stali profesionály, a tak to zkoušejí, kde se dá, je v nich spousta života. I moudrosti a legrace.

Vy jako komik to samozřejmě můžete posoudit nejlíp.

To je omyl. Já se za komika nepovažuji. Mám jen určitý dar smíchu. Mám strašně rád dobré komiky a rád s nimi hraju. Já něco říkám a lidé se smějí. Jaksi z toho vychází opačný smysl. Ale to já mám v krvi. Když jsme šli s Burianem na schůzi, často se mě zeptal: A teď mi pověz, jakou blbost tam chceš zase povídat... Protože já jsem něco říkal úplně vážně a lidi se při tom mohli popukat smíchy...

Dalo by se hovořit o mnohém. Ale poněvadž už ztrácíte trpělivost a času nám moc nezbyvá, ještě poslední otázku: Co pro Vás znamená vaše herecká sláva?

Moji rodiče mě vchovali ke skromnosti. Já si na ní nezakládám, jako si nezakládám na slávě. Já bych to řekl slovy paní Šejbalové, jestli si je dost přesně vybavím: Unést svrab dokáže kdekdo, protože nemá falešné přátele, ví, na čem je. A největším pomocníkem je mu pud sebezáchovy. Ale unést slávu, na to musí být člověk pořádný chlap, i když je třeba žena. Najednou máte spoustu přátel i přítelů, pud sebezáchovy ve vás začne degenerovat a nastupuje marnivost, ješitnost. A to jsou špatní spojenci. Odjakživa jsem si nejhůř připadal v situacích, kdy mě někdo chválil. Vždycky jsem byl připravenější přijímat rány než slávu... A co říkat víc?

Škoda, že Vladimír Menšík už víc nepoví. I když už nám na filmovém plátně ani na obrazovce nenabídne nic nového, to, co nám zanechal, je velké bohatství, kterého si nikdy nepřestaneme vážit.

(ká)

Zamyšlení IV

Naše divadlo v ledascem o řadu let zaostává za jinými národními divadelními kulturami. To zaostávání nemůžeme samozřejmě matematicky přesně vyčíslit, nelze počítat a zase odečítat, co jinde mají, a co my ne. Jde především o zkušenosti, kterými už divadlo prošlo a na nichž může dále budovat. To zpoždění není vina divadla — i když si nemůžeme nepřiznat, že některým souborům i jednotlivcům vyhovuje pohodlí pramenící ze stagnace. Je však nepochybné, že jisté zkušenosti se nasbírají musejí. I za tu cenu, že jsou trpké, hořké a občas vedou i do slepých uliček. Ovšem právě proto, že jsme opožděni, mohli bychom alespoň ve sféře teoretické tuto nevýhodu proměnit ve výhodu. Velice jednoduše řečeno: mohli bychom snad získat jistá poučení odjinud, abychom přinejmenším pochopili co nejrychleji určité souvislosti a pronikli snáze k jádru některých problémů. A v nejlepší případě se možná vyvarovali zbytečných oklik a bloudění.

Měli bychom to učinit především ve sféře neinterpretací divadla, které u nás nazýváme divadlem autorským. Už samo toto pojmenování o něčem svědčí. Dovolte mně, abych v této souvislosti uvedl svou osobní zkušenost. Mnozí mi vyčítají, že většinou píšu tzv. autorské divadlo. To *takzvané* se jim prostě nelíbí. Nečiním tak proto, že bych se to mu názvu vyhýbal, že bych jej odmítal. Chci tím pouze poměrně nepřesně naznačit, že je to jenom jedno z označení pro jev, jenž ve světovém divadle lze zaznamenat zhruba od počátku padesátých let. A že tento jev měl i jiné názvy. Dokonce bychom jeho počátky mohli najít ještě dříve před tímto obdobím, kdy si žádné společné jmenovatele nehledal, ale existoval prostě proto, že inscenace jako systém a struktura jevištních výrazových prostředků byla nadřazena textu, dramatu, dramatické literatuře. A nechápejme to pouze na bázi systémově funkcionálního aspektu jako otázku subordinace a koordinace funkcí. V divadle evropského typu — a pro větší přesnost a jasnost řekněme ještě: v divadle vycházejícím z typu evropské činohry — jde o mnohem víc. Nemůžeme totiž přehlédnout a popřít, že dramatická literatura do něho vstoupila jako nositel jistých zákonitostí, které spoluvytvářely samu podstatu divadla. Ne nadarmo mluvíme o divadle jako o dramatickém umění — a všechna ostatní umění, která dnes pod tento název zahrnujeme, se k tomuto prvopočátku vztahují. Tyto zákonitosti se také nejpevněji a nejtrvaleji fixovaly, stabilizovaly, ustálily v dramatických textech a skrze ně jimi byli předávány dál, novým a novým generacím. Interpretace jako výklad a realizace těchto textů tak byla a je nositelem jisté kontinuity, neboť se opírá o tuto ustálenost literatury jako pevného, neměnného záznamu.

Mluví-li tedy nejraději o neinterpretacím a interpretačním divadle či o systému jazyka interpretačního a neinterpretacího divadla, činím tak proto, že mně

připadá, že je těmito pojmy nejlépe vyjádřeno toto fixování jistých zákonitostí a také jejich předávání. Neboť každá inscenace vybudovaná na bázi interpretace respektuje zásadní principy pojmů se k dramatické literatuře a jejich novou realizací vstupuje do pevných kontextů, jež tato literatura udržuje. Zatímco systémem neinterpretacího divadelního jazyka tuto kontinuitu zásadně odmítá, protože samozřejmě v těchto vztazích mu každá inscenace připadá jako druhotná. Ruší proto kontinuitu inscenačních postupů a stylů, která se zejména v posledních zhruba dvou stoletích, kdy vzniklo repertoárové divadlo, vždycky uskutečňovala ve vazbě na nějakého autora dramatického textu. Ale ruší i mnohé základní principy, které uplatňovala dramatická literatura proto, aby mohla být provozována na divadle a tím — jak už bylo konečně řečeno — spoluurčovala i zákonitosti jevištní realizace.

Zichova Estetika dramatického umění, která nedávno našťestí znovu po více než padesáti letech vyšla, je vynikající dílo, pro českou divadelní teorii má význam zakladatelský. Ale mnohé její závěry a definice prostě neobstojí tváří v tvář tomu, co přineslo a vytvořilo neinterpretacího divadlo. A nejenom proto, že Zich zobecňoval poznatky z divadla realistického, rozvíjejícího se v období vrcholného rozkvětu měšťanské kultury. Především proto, že neinterpretacího divadelního jazyka svým důrazem na originalnost každé inscenace a každého představení popřel a popírá principy divadla spočívající na oné fixaci, jež jim dala literatura. Jen pro příklad: Pro Zicha je nesporné, že „herec tvoří ze sebe určitou postavu, představující třeba Macbetha“. Ale tohle přece neplatí v řadě projevů neinterpretacího divadla. Vždyť přece mnohokrát je „postava“, herecká postava, již Zich nazývá dílem, prezentací, předváděním nikoliv toho, co herec představuje, ale jeho samotného. Skutečně důsledně neinterpretacího divadlo směřuje přece vždycky k herci, jenž vyjadřuje jenom sám sebe a odmítá — či měl by odmítat — být nejprve formován v postavu autorem, dramatikem a potom ještě režisérem.

Takto bych mohl pokračovat ještě dlouho. A pokaždé by se ukázalo, že mnohé pojmy, jimž patří přídomek dramatický, vzaly v neinterpretacího divadle za své, protože v něm dramatická literatura nehraje tu roli, kterou má v divadle interpretačním. A že se tu objevují zcela nové problémy a úkoly, jež jsou spojeny s originálem každé inscenace a představení. Neboť na ně byla v tomto případě vložena úloha být nositelem fixace, stability, ustálenosti.

Mohou však tuto úlohu vůbec splnit? Právě jisté zkušenosti uplynulých více než třiceti let ukazují, že to není tak jednoduché. Zvláště ne proto, že prudce stoupá váha originalnosti divadelní komunikace, jež se pokaždé nově a jinak realizuje v každém dalším představení. A neméně i proto, že takto také stoupá váha okamžité kreativity, okamžité inspi-

race herců v každém představení. Není náhodou, že neinterpretacího divadlo tak vyzdvihuje improvizaci a často ji činí vrcholem svobodného výrazu, který není závislý na čemkoliv. „Žádná pravidla, žádný konec. Končí, když všichni odejdou, když všichni mají pocit, že už se má skončit“ — abych citoval alespoň letmo jedno z takových význámí, které dále říká: „... každý si může udělat všechno, co chce. Cokoli kdokoli udělá, je dokonalé.“ Můžeme třeba říci, že je to krajnost, ale je to zároveň projev jisté základní tendence, jež je v neinterpretacího divadle trvale obsažena a jenom potvrzuje, že jakákoliv fixace, stabilita, ustálenost jakkoliv závislá na dramatické literatuře a principech z ní odvozených je tu nemožná. Stejně jako jakékoliv předávání zkušeností touto cestou.

To všechno je možná jenom zcela jinak: tím, že se to prožije jako autentický zážitek; abych tak řekl „na vlastní kůži“. Odtud potom logicky roste důležitost i počet „dílů“. Neboť ty mají za cíl zprostředkovat tento zážitek, umožnit alespoň nějak osobně projít jistou zkušeností. Nejsm si jistý, zda to stačí. Pochybnosti některých zahraničních takřkájících už dnes „klasiků“ neinterpretacího divadla konstatujících, že se jim nepovedlo vychovat novou další generaci, mě v této nejistotě utvrzují. Zbývá zřejmě jediná možnost: formování souborů, které trvalou prací všeho druhu — míním tím jak tvorbu inscenací a produkování představení, tak i trvalý a pravidelný systém tréninku, cvičení — si tyto zkušenosti získávají a alespoň v jednom kolektivu je budou po nějakou dobu společně stále prožívat.

To však nejde v amatérských podmínkách. A když, tak výjimečně, neboť víme, že fluktuační členů souborů stejně jako omezenost času, kterou mohou věnovat divadlu, je jejich trvalým rysem. Tady je zřejmě hranice, na níž vždycky amatérské divadlo v neinterpretacího divadle narazí. Může prozkoumávat mnohé cesty — ale nikdy po nich nedojde ke konci. Alespoň v drtivé většině případů. A dost často tu zůstává jenom ono „cokoli udělat“, jež mívá nejenom podobu chaosu, ale tím, že nedospěje ani k výrazu jako schopnosti přenášet význam a jeho smysl, má spíše povahu psychoterapie. Další osudy neinterpretacího divadla budou zřejmě muset rozhodnout profesionální podmínky jeho činnosti. Ale jak víme — stávající profesionální divadelní instituce nejsou na tento typ divadelní práce ani divadelního jazyka zařízení. Pro experiment jako stále nové získávání poznatků v něm není místo. Nebo je ho strašně málo. Řekl-li jsem však minule, že neinterpretacího divadlo je dnes jednou z alternativ, pak se tato alternativa uplatní jenom tehdy, když se toto místo najde. A tady by se mohlo stát ono na počátku zmíněné zpoždění výhodou, neboť bychom toto místo měli hledat s využitím všech zkušeností, které jsou k dispozici.

JAN ČISAŘ

„Komplexní experiment“ nabývá stále konkrétnější podoby

Nutno si uvědomit, že dynamičnost společenského postupu přináší nové požadavky a dosavadními metodami nelze situaci zvládnout. Takovéto vědomí by mělo inspirovat veškeré perspektivní úvahy: výběr hostujících souborů a jejich repertoáru, možnost vzájemného hostování herců i režisérů, samozřejmost studijních pobytů a stáží, existence digestivního časopisu překypujícího bezprostředními informacemi, výběr a realizaci překládů teoretických prací zejména divadelních režisérů atd.

Výsledky divadelní sezóny 1986/87 i rozbouraná hladina diskusních bitev ve většině divadel mohou vyvolat povrchní názor, jako by se přestavba sovětského divadelnictví omezila na momenty vnějšíkově a formální. Tak dalekosáhlé dílo má zákonitě přílivy a odlivy; nejednou může vzniknout dojem pohybu uzavřeného v kruhu. Nejde však o krátkodobou akci či úspěchanou kampaň, ale o počátek nové vývojové fáze, která musí obnovovat mnohé z toho, co bylo na počátku socialistického společenství samozřejmostí. Vývoj se však vydal jinou cestou, mnohé bylo zapomenuto, jiné popřeno či znehodnoceno. Ve sféře divadelního umění nutno obnovit dynamický rytmus umělecké tvorby, zbavit jej administrativních a byrokratických zábran, uvolnit cestu nadané a občanský statečně tvorbě. Ve shodě s přesvědčením M. Šatrova, pokračujícího v leniniádě hrami Brestský mír a Jen dále... jen dále... jen dále... Údobí stagnace nevytvářelo předpoklady pro objektivní zhodnocení řady společenských tendencí, jevů a osobností. Nezbyvá, než suplovat úlohu společenských věd a pokoušet se v literatuře a dramatice o něco podobného. Bez potřebného zázemí, jak dokládají díla typu Děti Arbatu i Rudé brány. Polemiku některých historiků s M. Šatrovem nutno chápat právě v takovýto souvislostech: dramatik se pokouší aktualizovat minulost, akcentovat momenty, které souvisely s deformacemi. Proto vytváří myšlenkový most, spojnicí mezi Leninovými názory v roce 1917 a zkušenostmi se Stalinovou interpretací těchto hledisek v pozdější době. Pro historiky vzniká dojem „antidějinného negativismu“, leč vytvořeným jimi samými díky tomu, že se některým tématům po desítky let vyhýbali. Díky tomu veřejnost každé podobné dílo chápe málem jako učebnici novodobých dějin a fakt umělecký nabývá hodnoty argumentu historického.

Mnohem významnější než polemiky je snaha řady autorů výrazným uměleckým činem nejen podporovat záměry přestavby, ale i všeobecně zabraňovat návratům zpět. Vyloučit eventualitu ne realizovaných velkolepých záměrů, jak se tomu stalo v případě XX. sjezdu KSSS. Tím je dána míra patosu, míra společenské kritičnosti, programová tendence obnažovat nejen záporné stránky minulosti, ale zejména mechanismy, které tu vznikly.

Od 1. ledna 1988 jsou všechna sovětská divadla zapojena do „komplexního

experimentu“. Ověřují účinnost původního ministerského návrhu i jeho variací vzniklých na základě iniciativy Svazu divadelních umělců SSSR, který pamatuje na divadla schopná samostatně hospodařit i soubory neschopné se obejít bez dotace. V umělecké praxi jsou ověřovány výhody volitelnosti vedení, především ředitele, uměleckého vedoucího a šéfredaktora, rozdílné verze složení uměleckých rad i jejich pravomocí. Vznikají postupně podmínky pro rozsáhlou typologii samosprávného divadla, které rozhoduje o repertoáru i zveřejnění představení. Zjevné je jedno, že situace v hlavním městě je podstatně odlišná od „venkova“, kde místní instituce se nerady zříkají pravomocí a nejsou nakloněny novotám. Nesmírnou výhodou je autorita vedení Svazu divadelních umělců SSSR i Svazu divadelních umělců RSFSR, v jejichž čele stanuly uznané umělecké osobnosti — K. Lavrov, M. Uljanov, O. Jefremov, A. Gončarov, G. Tovstonogov aj.

Atestace všech členů souboru, postupné obnovování celého souboru, přetváření ansámblu v duchu uměleckého programu nepředstavuje něco snadného a populárního. Pokusy tvůrčího svazu, který zakládá databanku a snaží se snadno přístupnými informacemi ulehčit hledání dalšího zaměstnání, lze chápat jen jako počátek. Zákonitě vznikají a budou vznikat problémy, potíže a komplikace. Samotný fakt, že herci neumějí mnohdy diskutovat a výměna názorů má podobu překřikování ve škole podle povídek Šolom-Alejchema, neznamená však odklon od diskuse jako takové. Samotný fakt, že nutno měnit zaměstnání, hledat soubor, kde je možno lépe se uplatnit, není důkazem proti „komplexnímu experimentu“. Jiné je, že sféra umění zde poněkud předbíhá a předjímá opatření, která se pozvolna prosadí v celé životní realitě. Eventualita prosperujících i zanikajících závodů, kde se nepodařilo nastolit hospodárnost, jinak nutí pomýšlet na možnost vzniku i zániku divadel. Eventualita nezbytnosti, jak putovat za zaměstnáním a nikoliv — čekat, až přijde za pracujícím, dovoluje jinak pohlížet na proměňující se složení souborů. Samozřejmě nevylučuje konzervativní hlediska těch, kteří by se raději spokojili s málem a měli nadále zaručen nízký plat, aniž by se muselo cokoli měnit.

Revoluční přestavba a proces obnovování podstaty socialismu přinese množství nečekaných momentů v ekonomice, ideologii, sociální i kulturní sféře. Vtělovat je do polohy předčasně formulovaných problémů a předstírat, že představují něco samozřejmého a snadno srozumitelného, by znamenalo krajní naivnost a neodpovědnost. Jisté je, že v popředí pozornosti se bude v rozličných podobách objevovat jedině: kulturnost socialistického společenství.

Zjevné je, že budou vznikat nová divadla a zanikat stará. Jinak se budou utvářet porpore divadelní sítě, kam vstupují rozličné podoby studiových experimentujících scén. Lze předpokládat

prohlubující se přesahy mezi druhy dramatického umění, lze počítat s aktivizujícím faktorem kultury nejen vnímané, ale i kultury tvořené.

Sovětské společenství chápe kulturnost jako neodvolatelný znak vlastního vývoje, jako nezbytnost v celém komplexu přestavby hospodářského mechanismu i myšlení každého jedince. Proto odsuzuje barbarství, primitivnost, utilitárnost. Kriticky pohlíží na krajnosti uplynulého vývoje, reviduje politické procesy konce dvacátých i třicátých let. Obnovuje paměť společnosti tím, že vydává práce Bucharinovy i básnické sbírky Mandelštamovy, romány Pasternakovy i Groszmanovy. Zákonitě se navrácí k dramatice M. Bulgakova, A. Platonova, J. Oleši, N. Erdmana — a neméně tak zákonitě hledá způsob, jak se vyrovnávat s přínosy postvampilovského dramatu, dříve odmítanou novou vlnou. Dynamičnost tohoto vývoje je impozantní a inspiruje bez nadsázky každého, kdo přemýšlí o budoucnosti lidstva.

Sledovat tento dynamický postup je nesnadné. Nejednou scházejí informace, jindy nelze rozpoznat motivace a překážkou zásadní povahy jsou tradiční lhůty v tiskárenských podnicích. Než je napsána a vydána zpráva o potížích kolem rozčlenění mchatovského souboru, je tomu, jinak. Dynamický pohyb sovětského divadelnictví není možné vtěsnávat do usancí mnohatýdenních výrobních termínů a omezených možností existujícího odborného tisku. Dříve konstatovaný rozpor nabývá dnes podoby něčeho nesnesitelného. V sovětském prostředí se rozšířil na základě jednání sjezdů tvůrčích svazů rozsah časopisu Sovětská kultura, přibýly dva svazky almanachu Soudobá dramatika, vznikají další časopisy literární. Každé číslo přináší něco nezvyklého. Lednová čísla obsáhla vedle Šatrovovy hry Jen dále... román V. Grossmana Život a osud, uvažující o národní povaze a „ceně krve“, jež musela za konkrétních společenských okolností vykoupat vítězství. Román, o němž kdysi ideologický tajemník Suslov prohlásil, že může být vydán s odstupem dvou až tří set let — vedle Pasternakova Doktora Živaga a Karamzinových Dějin ruského státu, které po dva roky bude přetiskovat časopis Moskva. Každé číslo se vyrovnává s minulostí i přítomností, každé je de facto příspěvkem k úvaze o smyslu dneška, kulturnosti socialismu, správnosti nastoupené cesty, obnovující podstatu Leninova odkazu.

Velevýznamné je pochopit podstatu tohoto zkratkovitě naznačeného vývoje, chápat jej v příslušných souvislostech a inspirovat se nikoliv dílčí hospodářskou reformou, ale jedinečností programu postupu socialismu trvajícího na jednotě ekonomického, ideologického, sociálního a kulturního. V tom nemá obdoby a představuje inspirující perspektivu nejen pro socialistický svět.

(Konec)

KAREL MARTÍNEK

DEBUT (fr. začátek), označení pro první vystoupení herce na „prknech, která znamenají svět“, pro básníka při vydání jeho prvotiny atd. Začínající umělec je „debutant“.

DĚJSTVÍ, jiný výraz pro jednání, akt, díl divadelní hry.

DEKLAMACE (lat. declamatio — cvičení v řečnění) znamená v podstatě hlasový projev herce (deklamátora) či recitátora, který má posluchači věcně a přesvědčivě, v duchu autorského záměru a za pomoci správné hlasové techniky předněst projev, verše, prózu nebo dramatický text. V 19. století řada divadelních her, napsaných patetickým jazykem, sama sváděla herce k přehnanému „deklamování“ textu, k přílišné stylizaci, výsledkem pak byl rétoricky nadnesený přednes, falešný temporytmus řeči, špatný přízvuk; a asi tehdy se posunul význam slova deklamace, kterým se začal označovat nepřirozený způsob interpretace textu.

DEKORACE (lat. decoratio — výzdoba, okrášení) je v divadle zobrazení místa děje na jevišti. Jak ukazuje název, šlo asi původně jenom o výzdobu místa, kde se konaly slavnosti a hry. Jakmile se ovšem rituální obřady změnil v divadlo, v hru s určitým dějem, jevílo se potřebným nějak znázornit i prostředí, kde se tento děj odehrává. V antickém divadle se setkáváme s malovanými tabulemi a otáčivými jehlami (pinakes), později byl i naznačován prostřednictvím dveří interiér. V římském divadle je jeviště zdobeno sloupy, hermami, bustami, projevy spíše architektonickými než divadelně funkčními, dekoračními. Ve středověku se dekorace vyvíjí z původního triumfálního oblouku převzatého z klasického Říma. Alegorické divadlo si tu pomáhá ke zvýšení iluze bohatou výzdobou z koberců, trnů, heraldických znaků a tabulí s nápisy. Toto jeviště bývá rozděleno na dvě, někdy až tři poschodí (peklo — země — nebe). Na výrobě „trionfo“ se podíleli i významní malíři (Rubens, Brunellesco, Vinci, Raffael). Složitě stroje umožňovaly vznášení svatých a andělů. K tomu přistupovaly ohňostroje a jiná iluminace. Pro divadelní (zejména pantomimická) představení byly stavěny do tohoto rámcu miniaturní domy, kterým byla odňata „čtvrtá stěna“. V popisech Terentiových her z 15. stol. se dovidáme o jevišti, kterým byla pravouhlá plocha, v jejímž pozadí bylo několik dveří se závěsy představujícími domy. V renesanci dochází v Itálii k určité zásadní změně v pojetí scénické dekorace. Vytváří se portál, od kterého zvolna stoupá svažité podlaha k pozadí, vytvářející tak podpůrný prostředek perspektivní iluzi. Dosavadní architektonická výzdoba ustupuje perspektivně malovaným kulisám, pozadí je namalováno na prospekt, velum. Přechází se od rozlehlého amfiteátru k sevrženosti, vzniká kukátkové jeviště. Zatímco alžbětinské divadlo pracuje stále ještě s nejjednoduššími prostředky dekoračními, italská opera si staví krásné budovy s bohatě vypraveným jevištěm zobrazujícím celé ulice, náměstí, zahrady, sály s nádherně malovanými oponami. Tento sloh dekorace byl v podstatě zachován dodnes. Scénický realismus přirozeně dnes nepřipouští víceméně naivní iluzivní znázorňování, ale pokouší se o věrně obraz-

né znázornění místa děje se všemi podrobnostmi a s pravdivostí, jež umění a malířská technika dovolují. Avantgardní divadla od tohoto realismu pouštějí, vytvářejí náznakovou dekoraci, která se opírá o fantazii, povyšuje detail na zástupnou hodnotu celku atd. Důležitou roli hraje dnes osvětlení, film, projekce.

DESIGNATORES (lat. určovatelé) byli úředníci, resp. zřízenci, kteří ve starém Římě rozdávali v jednotlivých městských čtvrtích vstupenky na divadlo (tessery). Vstup byl volný pro římské občany, neboť divadlo bylo darem z veřejných prostředků. Na tesserách byla vyznačena řada a číslo sedadel, titul kusu a jméno autora.

DĚTSKÉ DIVADLO, pojem, který musíme rozdělit na dvě oddělení:

a) Dětské divadlo jako divadlo hrané dětmi; pěstuje se ve školách a organizacích, některá divadla profesionální si zřizují studia, kde se s dětmi soustavně pracuje.

b) Dětské divadlo jako divadlo určené dětem a mládeži. V minulém století začala divadla hrát — obvykle o vánocích — představení pro děti, potom se hrávalo v divadlech pro děti v neděli dopoledne; obvykle to byly inscenace pohádek, spíchnuté, jak se říká, horkou jehlou. V Moskvě založila r. 1930 Natalja Sacová první divadlo pro děti, v r. 1935 jich existovalo v SSSR už skoro šedesát. U nás se snažila o divadlo pro děti Míla Mellanová, v D 34 Václav Vaňátko, který od r. 1941 hrál soustavně pro děti. Po válce vzniklo z této scény Divadlo Jiřího Woltra v Praze hrající výhradně pro děti a mládež, podobná divadla jsou v Plzni, Brně, Ostravě, Trnavě aj.

DEUX EX MACHINA (Bůh ze stroje) byla postava Boha, která byla spouštěna pomocí jeřábu (méchané) na jeviště řeckého a římského divadla a s konečnou platností rozhodla o výsledku hry. Proti tomuto zařízení brojil např. Aristoteles a tvrdil, že „rozuzlení děje se má dít z děje samotného a ne pomocí divadelního stroje“. V přeneseném smyslu se říká deus ex machina každému takovému vnějšmu, ve vývoji situace nezakotvenému rozuzlení zásahu.

DEVRIENT, jméno proslulé německé divadelní rodiny. Gustav Emil D. (1803-1872) byl hvězdou činohry jako představitel hrdičských rolí, jeho bratr Karl August D. (1797-1872) hrál charakterní obor. Jejich otec Ludwig D. (1774-1832) platil za největšího herce romantického období německého divadla, vynikal v hrách Schillerových, ale stejně dobře hrál i ve veselohrách. Byl hercem, který tvořil zcela z inspirace, musel se plně vžít do role. Jeho synovec Eduard Phillip D. (1801-1877) byl hercem, režisérem a divadelním ředitelem; původně zpěvák. Snažil se reformovat divadlo a pečoval o důkladné nazkoušení her, souhrn, historickou věrnost, dekoraci a kostým. Svě úsilí vyjádřil v důležitém spise Geschichte. Otto D. (1838-1894), syn Eduardův, pokračoval v jeho díle. Jeho syn Hans D. (1868-1927) byl významným divadelním historikem.

DIASKENASE (řec.) — oprava, kterou autor antického řeckého divadla musel pod-

niknout na svém kuse podle požadavků publika, projevených při premiéře. Jinak nemohla být hra opakována. Takové opravy nazval komediograf Phrynikos „přístipkařením“. Euripides prý provedl diaskenasi Neofronovy hry Medea a celou si ji přivlastnil. Také Shakespeare později zpracovával staré předlohy.

DIDEROT Denis (1713-1784), francouzský filozof, encyklopedista, prozaik a dramatik, kritik a teoretik literatury a dramatu. Pracoval ve voltairovském duchu na obhájení a prohloubení racionalistického a ateistického světového názoru. Vedle práce na Encyklopedii (28 svazků, 1751-1772), kterou redigoval, pojednal i románů napsal tři hry z měšťanského prostředí (Nemanželský syn, Otec rodiny, Je dobrý, je zlý?), které však neměly ohlas. Do dějin divadla se zařadil především svými kritickými a teoretickými studii, ve kterých odsoudil teatralnost a rétoriku, která vládla tehdejšímu oficiálnímu divadlu, a vyžadoval, aby divadlo vycházelo ze života. Do estetiky herecké tvorby zasáhl velmi účinně dialogickou knihou Herecký paradox (1770), kde stanovil zásady pro hereckou práci. Podle Diderota herec — sám citově nevzrušen — musí dojmát obecenstvo; po důkladném ponoru do studia osob, prostředí a techniky musí umět vyjádřit lidské stavy.

DIKKE (z lat.), název pro jevištní řeč, výslovnost, mluvu. Ta je hlavním nástrojem hercova projevu, musí tudíž být perfektní.

DILETANT (od ital. dilettare — milovat), původní název pro osobu, konající nějakou činnost ze záliby, z lásky. Používal se též pro ochotníky, ale brzy nabyl pejorativního rázu jako označení člověka, který se do něčeho pouští bez potřebných znalostí.

DIONYSIE byly svátky na počest boha plodnosti a úrody Dionýsa ve starém Řecku. Slavily se mnohokrát do roka, ale jenom o velkých dionýsiích na jaře a lenajích v lednu-únoru se provozovalo divadlo. Velké d. byly svátky jara a trvaly šest dní; první den se konal slavnostní průvod, druhý a třetí den se zpívaly dithyramby a poslední tři dny se hrála divadelní představení.

DISK se jmenuje scéna divadelní fakulty v Praze. Název vznikl v roce 1945 (Divadelní studio státní konzervatoře).

DITHYRAMBY byly v antickém Řecku obřadní lyricko-epické písně na počest boha Dionýsa. Přednášel je sbor a zpěv doprovázel rytmickými pohyby těla. Aristoteles je považoval za zárodek tragédií.

DIVA (lat. divus — božský), takovým epithetem bývaly zdobeny slavné umělkyně, až se slovo stalo synonymem pro přední zpěvačky hudebního divadla.

DIVADELNÍ VĚDY, obor umělecko-vědecký, zabývající se teorií a dějinami divadla. Divadelní vědy si všímají všech aspektů, teoretických i historických stránek dramatu, komunikačních procesů, sociologických stránek atd. Vznik divadelních věd můžeme hledat už u Aristotela (384-322 př. n. l.). Od roku 1895 je stolice divadelních věd na univerzitě Harvard a Yale, od roku 1896 na Sorbonně. Roku 1945 byla založena Society for Theatre Research v Londý-

ně, roku 1955 světová Fédération Intercontinental pour la Recherche Théâtral.

DIVADELNÍ VLAKY. Otevření českého Národního divadla 18. 11. 1883 působilo na český národ mohutným dojmem, ostatně bylo výsledkem obětavosti celého národa. Proto se ujala myšlenka tehdejšího ředitele ND. F. A. Šuberta vypravovat k představením zvláštní vlaky. Státní dráhy na tento návrh přistoupily. Skutečnost daleko přesáhla plány, na místo původně zamýšlených tří týdnů jezdily vlaky od roku 1883 do roku 1893, a to nejen z Čech a Moravy, nýbrž i z Vídně, Budapešti, Lublaně, Drážďan atd.

DIVADLO. Řecké slovo theatron znamená prostor k divání se, původně hlediště v antické divadle. Pojem se posléze rozšířil, značil celou budovu a konečně veškeré divadlo jako činnost a místo jejího konání se všemi vedlejšími atributy. V tom směru můžeme říci, že divadlo je umělecká instituce, jejímž účelem je znázorňovat hrou osob děje a skutky lidí (anebo bytostí lidem podobných) v jejich vzájemných vztazích, stycích a hlavně v jejich různých sporech. U kolébky divadla stojí lidská touha vidět vlastníma očima děj, vzniknuvší buď v lidské fantazii anebo známý z vypravování jiných. Vlastní vznik divadla tkví pravděpodobně v samé podstatě lidské bytosti, puze touhou znázornit, a tak přiblížit rozličné jevy. Rituální tance prehistorických lovců znázorňovaly a předjímaly výsledky lovu. Také lidská touha po zábavě, pobavující některé jedince k tvorbě zábavných výstupů, je psychologickým podkladem prvotního „divadla“, které vzniklo nezávisle na sobě ve všech civilizacích, na všech kontinentech. K pojmu divadla patří tři hlavní součásti: a) divadelní budova s celým zařízením; b) soubor lidí, provádějící hru jistým způsobem, c) divadelní hra, předloha, vzniknuvší z fantazie autorovy. Tyto prvky jsou na sobě přímo závislé a vzájemně na sebe působí. Stručně dějiny divadla začínají, pokud jde o Evropu, v antickém Řecku, kde začalo v tancích na počest bohů, prováděných napřed všemi účastníky, později vycvičenými tanečníky — choreuty, kteří tančili na upraveném prostoru zvaném orchestra (řecky „tanec“); postupem času jeden z choreutů vystoupil na pódium vedle oltáře a vedl rozhovor. Z těchto primitivních záčátků se vyvinulo řecké divadlo, které pak našlo pokračovatele v antickém Římě, kde ovšem nedospělo k takovým uměleckým vrcholům jako divadlo řecké, naopak zdrsňelo a nakonec ustoupilo pantomímám, mimu, zápasům a cirku. Pád říše římské a nástup církve katolické znamenaly totální zánik divadel. Jenže lidský faktor byl silnější a divadlo se opět prosadilo k životu, nejprve nesmělými pokusy při náboženských obřadech, což je zajímavá paralela se vznikem divadla v antice. Renesance už přináší nový rozkvět divadelního umění. Zatímco později vedlo napodobení antické tragédie v Itálii a ve Francii k jisté strnulosti, čerpala komedie ze současnosti a stala se hybnou pákou dalšího vývoje. Církev, ačkoliv sama horlivě divadla využívala jako propagační pomůcky, je jinak nadále zavrhovala. Pokládala herce za lidi bez cti a odpírala jim dokonce i pohřeb v posvěcené půdě. Tento nesmyslný předsekud vymizel teprve v průběhu 18. století, kdy také byly konečně připuštěny ženy ke hraní ženských rolí. Do té doby hráli ženské role muži. Jen za římských císařů směly vystupovat herečky a rovněž v mimu hrály pravděpodobně odevždy také ženy.

Koncem 16. století vystoupil nový druh dramatické tvorby — zpěvohra. První opera byla dávana roku 1597 (Jacopo Peri: Dafné). Opera zatlačila v 17. a 18. stol. do pozadí činohru, kterou lidé začali považovat za cosi nižšího a méně krásného. Drama (i komedie) se opět prosadilo až na sklonku 18. stol. všeobecným povznesením hodnoty textů. Od té doby se stalo divadlo jedním z nejvýznamnějších kulturních statků lidstva, už proto, že je uměním syntetickým, kolektivním, jedinečným co do vzájemného působení jednotlivých složek (hra — herec — budova — výprava — divák). V dnešní době, kdy by se mohlo zdát, že divadlo neobstojí v konkurenci s technickými médii (filmem, rozhlasem, televizí), podržuje si divadlo svou atraktivitu právě pro onen přímý, živý styk uměleckého díla s percipientem; technická média sice převzala do značné míry dřívější politicko-společenskou funkci divadla jakožto informátora a vychovatele, divadlu zůstaly informace převážně estetického charakteru a specifické úkoly zábavy a výchovy. Divadlo zůstalo důležitým společensky funkčním kulturním útvarem.

Dějiny divadla jakožto prostoru, kde se divadelní hra provozuje, jdou od řeckého amfiteátru přes římská collossea a arény k novodobé italské stavbě divadla, která se prakticky dochovala dodnes. Ve středověku, když se divadelní vložky přestěhovaly z kostela na prostranství před ním, budovala se různě veliká jeviště ze dřeva. Nejprve patrová (nebe-země-pekllo), pak byly umístovány tyto sféry vedle sebe; za účelem střídání prostředí se stavěly různé dekorace na vozy: každý výjev měl svůj vůz. Z náměstí a jarmarečnických „placů“ se divadlo postupně snaží dostat pod střechu, hraje se v hostincích, sály se přizpůsobují, až se konečně začnou stavět budovy, určené speciálně pro divadlo. Italové pak začínají budovat pro svou operu honosné stánky. Podobné pak rostou po celé Evropě a stávají se sídlem divadla všech kategorií. Ke změnám dochází v podstatě jen co do technického vybavení.

DIVADLO ABSURDITY (lat. absurdus — sluchu nemilý, nevhodný, nesmyslný), zvané též „absurdní divadlo“, bylo v podstatě posledním stupněm vývoje divadla, kterým reagovala měšťanská kultura na soudobý politický vývoj. Ohrožení existence světa atomovou bombou vedlo k přesvědčení, že nevyhnutelnost katastrofy dokazuje nesmyslnost lidského bytí. V padesátých letech vystřídal absurdní divadlo existencialismus a jako se ukazovat člověka zcela odcizeného nějakému smyslu života. Svět nelze poznat, události nelze ovlivnit, mezi lidmi neexistuje možnost srozumění, komunikace. Nejen po filozofické stránce, ale i co do formy se autoři tohoto divadla pokoušeli rozbít ustálené způsoby a šokovat. Vrcholu této negace dosáhlo absurdní divadlo v hrách Samuela Becketta (Čekání na Godota). Absurdní divadlo kvetlo v letech 1950-60 hlavně ve Francii, kde autoři jako Adamov, Ionesco, Arrabal, abychom si jmenovali aspoň některé, vystřídali existencialistu J. P. Sarrta.

DIVADLO HRŮZY bylo založeno v r. 1899 v Paříži Maxem Maureyem v ulici Rue Chaptal; dostalo se mu názvu Grand Guignol. Toto divadlo uvádělo hry o násilí, vraždách a jiných hrůzostrašných úkazech, dnes bychom řekli hororech, zejména podle E. A. Poea. V roku 1927 obnovil Divadlo hrůzy (Théâtre de la Cruauté) Ant. Artaud, v Anglii Peter Brooke (Theatre of Cruelty). Tato divadla šokovala diváky zdůrazněnou

brutalitou jako reakci na bezsmyslost života.

DIVADLO V PŘÍRODĚ, pod širým nebem, vlastně původní tvar divadla; antické amfiteátry nebyly zasřešeny, alžbětinská divadelní budova byla kryta jen zčásti. V době baroka se divadla konala v zámeckých parcích apod. V současné době známe řadu divadel v přírodě, která buď využívají jenom dané přírodní scenérie, anebo se hrají pod širým nebem na vystavených dekoracích. U nás je známé přírodní divadlo v Českém Krumlově s otáčivým hledištěm, proslulé jsou hry v přírodním divadle v Salcburku před tamním dómem, zámecké divadlo v Heidelbergu v NSR, anebo populární divadlo v Thale (NDR).

DOTTORE je postava z komedie dell'arte, představující advokáta nebo lékaře, v černém obleku i škrabošce. Maskou nezakryté líce byly zarudlé od pití. Dottore byl tluchba, chlubicí se nesmyslnými učenostmi. Mluvil boloňským dialektem. Protože musel aspoň částečně ovládat práva nebo medicínu, aby si mohl ve svých improvizacích tropit posměch z „kolegů“, platila figura za těžkou roli a v některých skupinách ji nenajdeme.

DRAMA. Toto řecké slovo znamená jednak konání, jednání, akci, jednak i pohyb, gestikulaci, kterou se taková akce zobrazuje. Jakožto dílo umělecké je drama doslovně hra, tj. básnický výtvor, který se při líčení akce, příběhu, omezuje na přímá slova jednajících osob (monolog, dialog) a všechno ostatní, je epický výtvor (báseň, povídka, román) líčí a popisuje, přenechává pohybu, posuňkům, výrazu (mimice) herců, kostýmů, kulisám, pozadí, rekvizitám a ostatním jevištním prvkům. Drama je tedy sdružením umění básnického, mimického a výtvarného. V prvotním staroegyptském a starořeckém divadle byla nezbytnou složkou dramatu hudba; postupem doby se však mluvené slovo osamostatnilo. Rozeznáváme tedy činohru jako drama pouze mluvené a zpěvohru, kde je básnické slovo zpíváno. Kombinací těchto žánrů je melodrama, kde je mluvené slovo provázeno hudbou. Podle zaměření a ducha uměleckého díla rozeznáváme v podstatě tyto tři druhy dramatu:

a) truchlohu (tragédii), ve které dramatický děj končí smutně, osudově, někdy i fyzickým zničením hrdiny;
b) veselohru (komedii), která pojednává látku buď samu o sobě směšnou anebo jistě okolnosti či vlastnosti zesměšňuje;
c) činohru v užším slova smyslu, kde vážný děj nekončí katastroficky, nýbrž většinou šťastným rozuzlením.

Byla učiněna řada pokusů vytvořit jakási základní pravidla pro dramatickou tvorbu. Všeobecně platným a nepopíratelným pravidlem je, aby drama předvedlo co nejvíce děje přímo na scéně, před zraky diváků. Slabinou dramatu je, když se o významné okolnosti pouze referuje, když se něco odehrálo kdesi v zákulisí. Děj dramatu se zpravidla ubírá od expozice, která divákovi objasňuje předchozí podmínky děje a charaktery postav, přes kolizi, střet jednajících bytostí nebo problémů, ke katastrofě, vyvrcholení děje. Té někdy předchází tzv. peripetie, jakýsi obrat děje, připravující katastrofu, eventuelně ji oddalující, retardující spád děje, a následuje tzv. katarze, tj. očistění, prozření, přerod, náprava. Protože samozřejmě nemůžeme básnickou fantazii putat nějakými formálními opatřeními, mohou se tyto stěžejní body různě prolinat, střídát.

Diferenciace komediálního žánru

Shakespeareovo komplexní pojetí komedie je výsledkem plodné syntézy dvojí divadelní tradice: antické a středověké. Současně s tendencí ke komplexnosti probíhá však v renesančním dramatu (i u samotného Shakespeara) i tendence opačná — tendence k redukci komična a diferenciaci komediálních děl. Tento vývoj vrcholí ve francouzském klasicismu.

Klasicistická teorie umění věřila, že cesta k dokonalosti vede přes napodobování antických vzorů a vyžadovala proto zachování určitých pravidel, která byla odvozena z Aristotela (z jeho **Poetiky a Rétoriky**) a z Horatia (hlavně z jeho listu **Ad Pisones**, běžně nazývaného **O umění básnickém**). Poznatky, které měly u Aristotela empirický původ (zobecnovaly praxi řeckého umění) se v klasicistickém pojetí, výkladu a doplnění proměnily v ustrnulé a závazné estetické návody, **normy**.

Klasicistická estetika přesně vyhraňuje charakter jednotlivých literárních druhů a žánrů, vymezuje jejich hranice a určuje jejich hierarchii, v níž se nepřímo odráží společenská struktura stabilizovaná a hierarchizovaná absolutní monarchie Ludvíka XIV. Karel Krejčí charakterizoval toto dění v knize **Česká literatura a kulturní proudy evropské**: „Vůdčím řídícím principem klasicismu v jeho nejčistší formě je idea Řádu, zpevněného a udržovaného dogmaticky zachovávanými zákonitými normami, přísně respektovanou hierarchizací a přesnou rozčleněností struktury, ať již jde o literaturu jako celek, literární druhy a žánry, jednotlivá díla i literární jazyk. Jako idea Řádu byla v absolutní monarchii reprezentována monarchou, tak i literatura měla a uznávala svou nejvyšší autoritu. Boileau byl v této oblasti tak uznáván jako král, který mohl o sobě říci: „Stát, to jsem já.“

V tomto duchu byly rozlišovány žánry vážné i nevážné, vysoké i nízké. Námětem tragédií byly osudy vznešených hrdinů antické nebo historické provenience (časový odstup byl považován za podmínku divadelní iluze v tragédii); komedie naproti tomu (zejména ve svých nižších polohách, např. ve frašce) měla blíže k současnému životu obyčejných lidí, vystupovali v ní i příslušníci neurozených vrstev městských a venkovských. Jestliže Shakespeare ve svých tragédiích, historických hrách a komediích míšil žánrové polohy, klasicismus bděl nad žánrovou čistotou, která vyžadovala pro tragédii patetickou vážnost a vznešenou důstojnost, komedii pak příslušely nižší stránky lidské povahy a lidských osudů. R. Le Bossu píše ve svém **Pojednání o epické básni**: „Vášně jsou tedy pro velké básně nezbytné, všechny city však nejsou nutné ani vhodné pro všechny básně. Pro komedii se hodí veselí a příjemné překvapení, kdežto tragédie má budit hrůzu a soucit.“ Starší, pod vlivem italským a španělským zformované, smíšený útvar tragikomedie je ve jménu čistoty žánrů v klasicismu potlačován.

Mísil-li Shakespeare v tragédii i v komedii funkčně verš s prózou, klasicistické tragédie jsou psány výlučně alexandrinem (rýmovaným dvanáctislabíčním veršem) a v komediích můžeme sledovat zřetelný postup od verše k próze, která brzy převládne a posléze se stane takřka výlučným vyjadřovacím prostředkem komediálního žánru. Proti Shakespeareově uvolněné dramatické stavbě s řadou vedlejších i epizodních dějových motivů klasicismus požaduje přísné dodržování tří dramatických jednot: jednoty místa, času a děje (děj musí být jednotný, odehrávat se na jednom místě a v krátkém časovém úseku).

S estetickým vyhraňováním uměleckých forem jde ruku v ruce diferenciaci komediálního žánru. Její kořeny sahají ovšem daleko do minulosti. Už nová atická komedie znamenala výraznou redukci komedie a římské komediografové Plautus a Terentius už předjímali některé základní typy, resp. žánry komedie: komedii intrikovou a situační, komedii charakterovou i přechodný žánr dojemné komedie (Plautovi **Zajatci**, Terentiova **Tchyně**), stojící na rozhraní komedie a dramatu v užším smyslu. Shakespeare píše vedle komplexně pojatých komedií (a před nimi) i čisté situační **Komedii plnou omylů** a konverzačně-poetickou **Marnou lásky snahu**. Cestou redukce komična a komického žánru jde Shakespeareův mladší současník Ben Jonson. V renesanční Itálii vznikly dva zcela odlišné a ostře oddělené typy komedie: vzdělaněcká *commedia erudita* a lidová *commedia dell'arte*. A dovzuje tuto tendenci svým rozsáhlým dílem rozhodujícího významu francouzský klasicista Molière. Definitivně konstituuje v rámci komedie několik základních žánrů, které se od té doby budou obměňovat a prohlubovat, ale jejichž rejstřík zůstane v hlavních rysech nadlouho zachován.

Redukce a diferenciaci umožňuje třídění. V době klasicismu se používala v rámci komedie různá žánrová pojmenování, např. tragikomedie, fraška, pastorální komedie, hrdinská komedie, hrdinská pastorální komedie, baletní komedie, (komedie — balet) aj., označující žánrové varianty i naznačující námětové zaměření. Tato pojmenování ovšem třídění komedie spíše komplikují než usnadňují. Je zapotřebí zvolit kritérium, které vychází z vnitřního uspořádání a vnitřních zákonitostí komediálního díla.

Aristotelès charakterizuje tragédii (a analogicky to lze vztahovat i ke komedii): „Ježto dále tragédie jest nápodobou jednání a jednání se uskutečňuje osobami, jež musí mít určité vlastnosti co do povahy i myšlení (. . .), vyplývá z toho přirozeně, že každé jednání jest výsledkem dvou příčin, totiž myšlení a povahy, a jejich vlivem všichni jednak cíle dosahují, jednak nedosahují. A napodobením jednání jest děj; dějem totiž nazýváme skladbu příběhů, povahou to, podle čeho o jednajících osobách říkáme, že jsou takové a takové, myšlením konečně to, čím mluvící osoby něco dokazují nebo

projevují své mínění. Každá tragédie tedy má nutné šest složek, které jí dodávají určitého rázu. Jest to děj, povahy, myšlenkový výraz, výprava, mluva a hudební skladba.“ (**Poetika**, přeložil Antonín Kríž).

Když eliminujeme výpravu a hudební skladbu jako složky nepatřící k dramatu ale k jeho inscenování, a sloučíme „myšlenkový výraz“ („schopnost říci, co jest ve věci a co jest jí přiměřeno“) s „mluvou“ („mluva čili slovní výraz jest schopnost vyjadřovati se slovy“), zbudou nám tři podstatné a nezbytné složky dramatu: **děj, povahy, mluva**. Tento výčet je však neúplný. Chybí ještě složka čtvrtá — **situace**, tj. systém vztahů, v nichž se ocitá, do nichž je vržena dramatická postava a které svým postavením spolu s ostatními postavami vytváří.

Tyto základní složky dramatu se mohou stát východiskem základního třídění komedie, určení základních komediálních žánrů. Kritérium třídění je to, která složka je v komedii určující, dominantní. Dominuje-li povaha, půjde o komedii charakterovou (povahopisnou, francouzsky „comédie de caractère“ — při soustředění na jeden dominantní charakter), případně komedii mravů (mravolichnou, francouzsky „comédie de mœurs“ — při rozptylu na charakterů několik). Dominuje-li mluva, půjde o komedii konverzační, případně diskusní. Dominuje-li situace, půjde o komedii situační (frašku). A konečně dominuje-li děj, půjde o komedii zápletkovou (intrikovou).

První dva typy jsou celkem jasné, ale druhé dva potřebují vysvětlení. Komedie situační i komedie zápletková jsou typy dějové. V prvním případě je však důraz na dramatické situaci, v níž se postava mimo svou vůli ocitá a s níž se musí svým jednáním vypořádat. Rozhodující roli tu proto hraje náhoda, toto komediální fatum, vytvářející překvapivé a neočekávané situace. V komedii zápletkové dominuje celková skladba událostí tvořící zápletku. Napětí tu vzniká z očekávání, jak se složitý děj rozuzlí. Důraz není na fatalitě situací, v nichž se dramatická postava ocitá a jedná, ale na cílevědomé akci (intrice, lhostejno, zda dobré nebo zlé — proto můžeme mluvit též o komedii intrikové), pomocí níž chce postava dosáhnout svého cíle, narážejíc přitom na jednání dalších postav, které jí v dosažení cíle brání.

Toto dělení je samozřejmě schematické (a právě klíčová komediální díla budou jeho vymezení mnohdy přesahovat), ale skýtá aspoň základní opěrné body pro orientaci.

Při charakterizaci jednotlivých komediálních žánrů se zaměřím jednak na příklady vyhraněné a čisté, které naše třídění podpoří, jednak na příklady složitější (kombinace jednotlivých typů), které dosáhnou poznání znovu a k užité věci zpochybní.

ZDENĚK HOŘÍNEK

ZDE BYLI LVI

Formou skromné (neprodejné) brožury, nákladem 2 000 výtisků a se 101 tiskovou chybou na 122 stranách vydal Krajský dům pionýrů v Ostravě studii E. Machkové Mezi skutečností a snem. Zabývá se minulostí i současnou problematikou dramatisací lidových pohádek, pověstí a pohádek autorských, tedy už víc než sto let nejmohutnějším zdrojem dětské dramatiky. Proto také ten titul: autorka cituje K. Čapka, který stanovil, že „je třeba, aby pohádkové věci byly jaksi zavěšeny mezi skutečností a snem“.

Práce E. Machkové daleko přesahuje rámec a charakter metodické příručky, je tím, čemu se v jiných oborech říká dílo fundamentální, to jest takové, o jakém — v jiných oborech — nikdo nepochybuje, že vydáváno být musí, aby se udržovala kontinuita teoretického myšlení, znalost všech oklik minulého vývoje, bedlivý přehled o přítomnosti a možnost postihnout a ovlivnit vývojové trendy. Ale ti, kdo pracují v oblasti divadla pro děti, to jest chudí a snadno přehlédnutelní příbuzní velkého divadla i literatury, musí chyby tiše spolknout, podle příloženého seznamu si je sami opravit.

Uvážíme-li, kolik příslušných institucí má na starosti naši kulturu, je těžké uvěřit, že by se v její minulosti i přítomnosti ještě našla neprobádaná bílá místa, o která přes sto let — čtete dobře — přes sto let nikdo nezavdal, a když, pak jenom okrajově a útržkovitě, takže se na to hned zase zapomnělo. Přesto je tomu tak. E. Machková je opravdu první, kdo provedl důkladný průzkum dramatisací pohádek, počínaje Popelkou Elišky Peškové z r. 1872, kdo tuto oblast solidně a spolehlivě zmapoval. Její seznam her, které prostudovala, porovnával navzájem i s předlohami, obsahuje 287 titulů. To už tedy je dostatečný materiál, z kterého se dá ledacos vyčíst. Ale hlavní význam studie nespočívá jen v této detek-

Eva Machková

MEZI
SKUTEČNOSTÍ
A SNEM

tivně badatelské práci, ve vyhledávání a shromáždění titulů všelikde zastrkaných a zapomenutých. To hlavní, co ze studie dělá průkopnické dílo je úhel pohledu na tento materiál. Poprvé v historii je to totiž pohled divadelní, dramaturgický (podpořený samozřejmě hlubokou znalostí teorie pohádky). Rezolutně škrtá omluvnou formulu „jen pro děti“ a rozháání mlhovinu tzv. specifiky. Při rozboru a třídění her uplatňuje normální základní měřítko umělecké kvality či kých, jaká se běžně uplatňují při hodnocení her pro dospělé, obecně platné zákonitosti jednoty obsahu a formy, celistvosti tvaru, kompozice, myšlenkové obsažnosti a stylu, slovesné úrovně a dramatické nosnosti dialogu.

Čtení je to zajímavé a chvílemi i k smíchu. Ovšem také k pláči, protože studie věcně dokumentuje, jaké neuvěřitelné nehoráznosti si dovedou vymyslet autoři, když obětavě píšou jen pro děti. Při své výpravě do země nikoho shledává E. Machková, že na prameni sedí vytrvale a celkem beze změn hned několik žab najednou.

U většiny autorů přinejmenším nejasnost, ale spíš prostá neznalost zákonitostí tak vyhraněného žánru, jakou je pohádka, ležerní vztah k látce, kterou zpracovávají. Opomíjení či přesněji zase neznalost základní techniky výstavby dramatického díla. Falešná představa, že pohádkové tajemství je přežitek, a proto snaha o tzv. zrealnění pohádkového děje, což se děje přenesením do banality. Přechásta absence jakéhokoli osobitého tématu, myšlenky a téměř naprostá absence poezie. Zatvrzele přežívající model iluzivní psychologického realistického hry, což je zvláště absurdní. Dramatika určená dospělým ho v podstatě dávno opustila, ale tam, kde je nejméně vhodný, protože se do něj epicky formovaná látka pohádky prostě nevejde a chtějí nechtěj se musí deformovat, tam se vytrvale udržuje.

Studie pečlivě dokazuje, že to vše se opakuje, když už ne těch sto, tak sedmdesát let určitě. Vzniká poněkud depimující představa pochodu v kruhu. Tu a tam z něho vybočí dílo zdařilé, ale ostatní ho už nenásledují. Vyšlapaná pěšina „specifiky“ je pohodlnější, schůdná i pro ty, kteří by se nikdy nemohli dostat na jeviště jakéhokoli divadla, kdyby nebyli kryti dýmovou clonou jakýchsi záhadných zvláštností hry pro děti.

Cílem studie E. Machkové není obohacení teorie pro ni samu, ale pro zásah do praxe. Situace dětské dramatiky, ať jakkoli zlá, se dá změnit. Ale dřív, než se doučí autoři existující a najdou se poučení noví, musí se zaktivizovat ti, kdo divadlo pro děti vytvářejí: dramaturgové, režiséři, vedoucí souborů, herci. Vina totiž neleží jen na těch, kdo špatně hry píšou, ale také na těch, kdo je hrají, trpně odevzdání osudu druhohadosti, zbytečně důvěřiví nebo také příliš pohodlní na to, aby si vytvořili samostatná kritéria a zvýšili nároky. „Divadlo pro děti potřebuje hlavně jednu věc: náročné, poučené, inteligentní, solidní a kritické inscenátory,“ píše E. Machková. Její studie o dramatisaci pohádek je určena právě jim a bude pro ně znamenat vydatnou pomoc.

ALENA URBANOVÁ

VÁŽENÁ ZNAČKO (it)!

Nemohu dost odpovědně posoudit letošní povzdech devadesátiletého Jiřího Wolkra v Ústí n. L., ale zdá se mi, že bych mohl posoudit Váš povzdech v AS 5/88.

Jeho smyslem — rozumím-li dobře — je záchrana recitátorů před povinností (pro ně stejně obtížnou jako neodvratnou) recitovat Wolkrov texty. Ačkoli nelze zcela vyloučit, zda Vám nejde spíše o ochranu porotců! Či dokonce o vlastní sebezáchranu, neboť „to kino už jste viděla.“?! Leč: co Vás, k čertu vedlo na tu galériu? A když už jste si ji vybrala a nejste spokojena, proč zkracujete skutečnost, aby se vešla do míry Vaší osobní nespokojenosti?

Na počátku konstatujete, že povinný (!) výběr je alternativní (!) — letos mezi Wolkrem a sociální reportáží. Položila jste si otázku, proč ž tedy jste byla obslužena pouze Wolkrem? Zda je to z dobrovolného zájmu? Nebo z lenosti a strachu před namáhavostí výběru? Nebo z jiné překážky... folkové generace? Nikoliv. 1. Zkonstatovala jste, že se recituje jen Wolker. 2. Špatně. 3. Obviňujete z toho „určovatele dramaturgických omezení“. — Přitom se zřejmě dohodneme, že Wolker je nejen hodnota, ale dokonce klíčová hodnota české socialistické poezie (chcete-li: moderní poezie). A patrně toto „výjimečné torzo“ může recitátor těžko ve své tvůrčí praxi obejít, ať už patří ke generaci folkové, předfolkové či popfolkové. Ale v soutěži přesto mohl: letos jako loni; vždy má v povinné volbě dvojí možnost. O čem je tedy spor? A kdo je poškozen?

Bohužel jste obešla sdělení, jak se v Ústí recitoval text volný. Ale bylo by velmi užitečné vědět, jak si recitátoři, prezentující Wolkra střídavě jako „sentimentálního snílka, jednoduchého buřiče a otráveného mladíka“, poradili ve volném úkolu s celou „současnou světovou literaturou“, kterou tu měli k dispozici?! A naopak: při velkém rozptylu možností osobního výkladu a vlastních stanovisek recitátorů k Wolkrovi, z nichž jste naznačila jen těch pár nejhorších, by stálo za sdělení, co z těchto stanovisek folkové generace vyčetli porotci. Anebo je také zajímavá už jenom „nové kino“ (asi: film?), ale nad interpretačním výkonem na známé předloze „začínají skrytě zívát“?

Až si problém, s nímž jste přišla, promyslíte znovu ve všech (zatím nepřiznaných, ale významných) souvislostech, přidejte k tomu laskavě ještě dvě fakta: 1. Také např. ve Středočeském kraji dávali (zvl. mladí) přednášeči přednost Wolkrovi, ale přesto přivezla krajská reprezentace do povinného kola na WP i Fučika i Kische i — (divte se folkové generaci!) Němcovou! 2. I v minulých ročnících recitátoři v povinné jízdě dali leckdy přednost Wolkrovi před alternativní volbou (autora, žánru), ale v následujících letech se právě tyto texty začaly objevovat a vedly „k širšímu čtenářskému záběru“ (ale právě nejen čtenářskému nýbrž především interpretačnímu!) ve výběru současné a nejen současné „světové literatury“.

Váš JIŘÍ HRAŠE

PŘEMYSL RUT

Když nad Prahou se Hašler uklání

(Ukázka z textu kabaretu, který vyjde letos v Dili)

NÁSLEDNÍK TRŮNU: Dobrý den. Vy jste pan Béla?

BÉLA BARTÓK: Nevychovaný klacku, kdo tě učil způsobům? Pro tebe jsem pan Bartók!

NÁSLEDNÍK TRŮNU: Promiňte. Nerozeznám v maďarštině příjmení od křestního jména.

BÉLA BARTÓK: Utekl jsi z polepšovny?

NÁSLEDNÍK TRŮNU: Já prosím přicházím ze Schönbrunnu. Tatínek vzkazuje —

BÉLA BARTÓK: Ty jsi — Vy jste — Oni ráčí být —

NÁSLEDNÍK TRŮNU: Následník trůnu. Ale nevím, kam ho budu následovat. Proto mě tatínek posílá za vámi, pane —

BÉLA BARTÓK: Říkejte mi Béla!

NÁSLEDNÍK TRŮNU: To prosím, ne, Mistře. Tatínek zdůrazňoval, že mám pěkně pozdravit a mluvit, až budu tázán.

BÉLA BARTÓK: Co vás tedy ke mně přivedlo, Veličenstvo?

NÁSLEDNÍK TRŮNU: Pořád stejná písnička pražské Lorety.

BÉLA BARTÓK: Ale to je česká otázka. A vy přicházíte z Vídně.

NÁSLEDNÍK TRŮNU: Tatínek říká: Na českou otázku rakouskou odpověď.

BÉLA BARTÓK: Nedáte si uherský salám?

NÁSLEDNÍK TRŮNU: Tatínek říkal, že smím jenom vídeňský řízek a vídeňskou kávu.

BÉLA BARTÓK: Jeho Veličenstvo zřejmě přehlédlo, že od rakousko-uherského vyrovnání se náš salám oficiálně vyrovná vídeňskému řízku!

NÁSLEDNÍK TRŮNU: Prosím vás, nerozčilujte se. Vy jste naše naděje; vy musíte umřít poslední. — Tatínek to myslí dobře: odmítl i pana Strausse a vybral si vás, protože chce překvapit Prahu novou zvonkohrou a svět novým geniem.

BÉLA BARTÓK: Zabalím tatínkovi celou štangli.

NÁSLEDNÍK TRŮNU: Bude vám vděčen. Rozšíříte jeho představu o Evropě.

BÉLA BARTÓK: To jistě nebude třeba, když se Jeho Veličenstvo ve svém věku zajímá o uměleckou avantgardu a přikládá jí dokonce politický význam. Ve všech dosavadních státech se moderna prosazovala jen navzdory vládnoucí estetice. Jestliže nyní sám následník trůnu navštěvuje mladého bouřliváka, aby mu tlumočil společenskou objednávku, prorokují monarchii velikou budoucnost právě v nadcházejícím 20. století. — Pst! Poslouchejte! (*Následník trůnu znehýbní*) Ale jezte! Jezte a přitom poslouchejte ten rytmus! Rytmus vidličky a nože! Taková bude nová hudba! Rozpustíme symfonická tělesa, rozpustíme je v kyselině dělného potu a složíme symfonie pro ozubená kola, pro ozubené čelisti, zvonkohru pro vidličku a nůž — zvonkohru nasycené Evropy! A skladatelem bude každý, protože nikdo nebude hladovět. — Dáte si ještě uherák?

NÁSLEDNÍK TRŮNU: Děkuji, už půjdu. Musím být za světla doma.

BÉLA BARTÓK: Věnujte jej tedy panu otci a vyřídte mu, že první hudební vlašťovku moderní epochy zkomponují symbolicky pro příbor, míšeňský porcelán a krájený uherský salám. A jejím prvním interpretem nebude žádný bělovlasý virtuos, nýbrž lidový zvoník od Lorety.

NÁSLEDNÍK TRŮNU: Kdy může tatínek počítat s premiérou?

BÉLA BARTÓK: Ode dneška za uherský rok.

Scéna z dalšího kabaretu Př. Ruta Hostinec U příležitosti (1980)

KAREL HAŠLER

Světě sbohem buď

*Ten svět je ach tak malebný
Jak bůh jej stvořil nám
A přece je tak šalebný
Jen lež a jenom klam
Na světě všechny radosti
Jsou plamen nestálý
Přes nějž se vlna žalosti
Jak moře převalí*

*Zlý osud věčně s člověkem
Se v světě potácí
Svět věrnou lásku nevděkem
A zradou oplácí
A komu štěstí nevzkvétá
Nač měl by ještě žít
Ten musí tiše ze světa
Všem z cesty odejít*

*Mé všechny sny a naděje
Jsou v světě ztraceny
Můj život vítr odvěje
Jak plevel bez ceny
Již dejte kámen na mou hruď
Já nechci žít dál
Zlý světě navždy sbohem buď
Přijď smrti Ztiš můj žal*

**amatérská
scéna**

ROČNÍK 25

(OCHOTNICKÉ DIVADLO,

ROČNÍK XXXIV)

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hájkova 1. Vedoucí redaktor Tomáš Čech. Redaktor Ivo Markvart. Grafická úprava Otilie Strnadová. Redakční rada Ivan Bednář, Jan Cisař (předseda), Jarmila Černíková, Zdeněk Hořínek, Karel Jiráček, Vladimír Just, Milan Kyška, Lenka Lázněvská, Ladislav Lhota, Eva Machková, Jaroslav Sindelář, Vítězslava Šrámková. ADRESA REDAKCE: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23, Telefon 78 14 82 3. Tiskne, Tisk, knižní výroba, n. p. Brno, závod 5, provoz 53, Vyškov Komenského náměstí 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS-ÚED Praha, záv. 01, adm. vývozu tisku, Kovpakova 26, 160 00 Praha 6. Návštěvní dny — středa 7–18 hod., pátek 7–13 hod., PNS-ÚED Praha — závod 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno, PNS-ÚED Praha — 03, Kubánská 1 39, 708 72 Ostrava-Poruba. Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku, Kafkova 19, 160 00 Praha 6. Nevyžádané příspěvky redakce nevrací. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Roční předplatné 48 Kčs.

Číslo 9/1988, redakčně uzavřeno v červenci 1988.

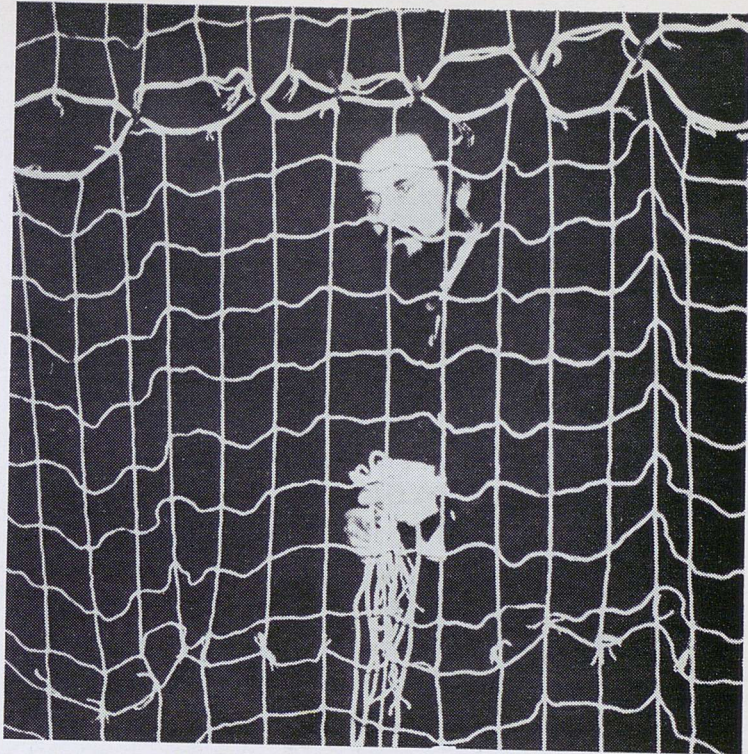
© PANORAMA, Praha 1988

46 027

1978-1988 v příj. OKVS Brno III.

Deník desetiletého

Divadlo
Cylindr



F. Karinthy: Byl jsem dvě kořata...

Brněnský Cylindr patří k předním amatérským souborům moravské metropole. Vyvíjí činnost při OKVS Brno III od roku 1978. Letošní jubileum bylo důvodem k ohlédnutí v nápaditě sestavené publikaci Deník desetiletého. Kromě údajů ryze statistických zde najdeme ukázky z her a programů, doprovázené vzpomínkami „oslavence“ na inscenace Leacocka, Galczyňského, Poláčka (představení Holčičiny uvedeno mj. na mezinárodním festivalu v Antverpách), Orkényho, Saroyana, Erenburga...

FOTO PAVEL VAŠIČEK 3
umělecký vedoucí souboru

Marie Vašíčková v podobenství pro jednu herečku — Myši Natálie Mooshabrové

I. Erenburg: Trust D. E.



Ninu Vangeli



● Absolventka FFUK oboru divadelní věda ● Režisérka a tvůrkyně inscenací Studia pohybového divadla v Branickém divadle pantomimy ● Redaktorka divadelních textů divadelní a literární agentury Dilia

Co vás přivedlo k tomu, že působilte jako spiritus agens Studia pohybového divadla?

Už na fakultě jsem se setkala s několika kolegy z ročníku, s nimiž jsme vytvořili experimentální představení Shakespearova Krále Leara a získali jsme cenu Šrámkova Pisku za nejpodněnější představení. Tehdy jsem si uvědomila, že řada divadelních vědců (tedy i já) trpí jistou frustrací z pouhé teorie. Že praxe je kratší cesta k poznání věci, které jsem chtěla pochopit prostřednictvím teorie. Proto jsem se rozhodla vymanit se z tohoto zajetí a našla odvahu předstoupit se svým divadlem před lidi. Určitým impulsem bylo mé seznámení s režisérem Václavem Martincem, který měl tehdy nový soubor při LŠU; s ním jsem začala spolupracovat, ale když se on zprofesionalizoval, zůstala jsem v této funkci sama.

Mohla byste upřesnit, na jaké bázi pracuje divadlo? Proč je v názvu Studia zdůrazněn přívlastek pohybové — vždyť snad existuje divadlo statické.

Základním vyjadřovacím prostředkem inscenací je pohyb a dynamika lidského těla. Tělo herce, jeho na dotek blízká fyzická přítomnost je tou základní věcí, kterou si divadlo uchovává svou nezaměnitelnou, neopakovatelnou působivost. Čtete tedy místo pohybové „tělesné“, chcete-li. Důraz na pohyb a tělo neznamená ovšem v tomto souboru zásadní programové omezení scénického vyjadřování. V jiných inscenacích než Requiem je slovní výraz rovnocenný pohybovému; např. v představení Mezopotamie podle stejnojmenné poémy Richarda Weinerja.

Jaké je složení souboru?

V současné době má soubor deset členů — amatérů s věkovým průměrem dvacet šest — dvacet sedm let. V civilu mají rozličná povolání — od fyzika teoretika až po servírku. Spojuje je společný názor na působení souboru, které pokládají za součást svého životního stylu, za určitou nezbytnou životní psychickou aktivitu. Touto činností nacházejí možnost sdělit se — vyjádřit svůj postoj ke světu. Jsou to velmi inteligentní, citliví a nekonformní lidé, na jejichž úsudek a intuici se můžu spolehnout.

Jana Smrčková, Pavla Michálková, Eva Černá, Sára Mračanská, Vladimír Hulec, Ivo Kačaba, Jaroslav Volek ml., Petr Hejduk, Pavel Lipavský, Daniel Růžička. Jsou krásní.

Jak se připravujete?

Zkoušíme zatím jednou týdně, ale bohužel většinou mimo prostor, kde pak vystu-

pujeme. (Branické divadlo pantomimy je provozně velmi zatížené.)

Jak se dá charakterizovat dramaturgie, kterou máte ve svých rukou?

Od samého začátku, už od prvního představení, je dramaturgie našeho Studia přesně vyhraněná: rituál a banalita či mýtus a banalita. Z tohoto zdroje už čerpám více než deset let a není zdaleka vyčerpán. Za tuto dobu vzniklo dvanáct inscenací, z nichž bych chtěla jmenovat např. Tanec svatého Víta, (s textem biblické knihy Kazatel), představení Jako (na motivy čínské legendy), Ovidiovy Proměny, Knihy mrtvých starého Egypta, Lásku a magii v mamincině kuchyni, Labyrint světa a ráj teď, adaptaci Shakespearovy Bouře. V inspiraci se vracím do svého dětství a snad i do minulých životů...

Jakou tedy vyznáváte filozofii?

Věřím v přetělování... a o tom také bude právě moje příští představení. Věřím v to, že život má smysl, že jsme součástí vyššího záměru, vesmírného experimentu, který je často krutý, ale užitečný. Jeho specifika tkví v tom, že nám je umožněno — na rozdíl od králíků, se kterými experimentujeme my — nazírat ho a zároveň ho modifikovat.

Kdy jste poprvé vdechla vůni divadelní šminky?

Vůně, vidíte, to je to pravé slovo! Každé představení dokážu odlišit podle vůně. V každém se jiným způsobem spojuje vůně lidských těl rozehřátých pohybem s líčidly a materiály, v představení použitými. — Už jako dítě jsem se pokoušela založit divadlo. Jisté zkušenosti jsem nabyla asi v deseti letech, kdy mě uchvátila veršovaná pohádka. Snad jsem tehdy kupodivu projevila jakousi organizační schopnost. S kuráží jsem šla na národní výbor, abych požádala o přidělení zkušebny. Mojí žádosti vyhověli, ale kromě místnosti jsme dostali i zasloužilého ochotníka jako vedoucího souboru. Ten měl ovšem výhrady k mému dramaturgickému plánu. Naši pohádku škrtl a vnutil nám lapidárnější příběh O nemocném zoubku. Dětské „divadelníky“ však tak odradil, že nejdříve odpadli kluci a pak se rozpadla celá skupinka. Můj pokus založit divadlo jako samostatnou instituci tehdy totálně zkrachoval. Naštěstí pro mě osobně neměla tato příhoda doživotní následky.

Zvete si ke spolupráci také profesionály, jako to činí některé amatérské divadelní soubory?

Je to spíše výjimka: např. k představení Mezopotamie zkomponovali hudbu muzikanti minimalisté L. Fidler a P. Richter. Scénografka a kostýmní návrhářka Pavla Michálková je sice profesionálka, ale zároveň je herečkou našeho souboru. Dobře zná náš styl, vždyť ho jako herečka spoluvytváří a v tomto duchu také tvoří své návrhy. Volíme většinou jen jednoduché scénografické prostředky, nepotřebujeme nic bombastického. Nedovedu si zatím představit, jak by se někdo z vnějšku s jinou poetikou mohl sloučit s naším citěním.

Uznáváte výrazný předěl mezi profesionálním a amatérským divadlem?

Takhle to nerozlišuji. Jde mi především o to, oslovit diváky a mít nezaměnitelné téma a styl a být osobní. To je pro mě nejcennější. Z tohoto hlediska je pro mě profesionální divadlo příliš institucí a obchodem a amatérské, tak, jak se u nás se všemi svými úřady, metodiky a přehlídkami pěstuje, koneckonců také. Se svým souborem se snažím, aby mezi mnou a spřízněnými diváky došlo k vyřčení a pochopení intimních myšlenek, a proto bych nepokládala za správné si za to nechat platit.

Které vaše inscenace měla zatím největší ohlas?

Domnívám se, že nejméně úspěšnější a podle kritik a recenzí nejzralejší bylo představení Requiem, za jehož podklad jsem vybrala zádušní mši Antonína Dvořáka. Tato hudba vyjadřuje mýtus české velikosti a konfrontuje se s banalitou životních zkušeností malého děvčátka v této banalitě uvězněného. Vzala jsem si za úkol provokovat a bouřit se proti klaustrofobické společnosti, z níž se stereotypním zvykovým rituálem vytrácí smysl života a cit.

Co chystáte v současné době a jaké máte plány do budoucna?

Ted' pracujeme na inscenaci podle starých tibetských textů Bardo Thedol. Bude se týkat tabuizovaného tématu smrti, bude rituálem proti strachu ze smrti. Pak bych se ráda pustila do japonských nó-her. Vůbec divadelní tradice Východu jsou podle mne fascinující; milovala jsem je už na škole, dobrý základ jsem získala u dr. Kalvodové, která nám přednášela orientální divadlo. Dál nechci upřesňovat, ale vždy se budeme snažit, moji herci i já, skrze divadlo poznávat nepoznané, uchopit to, co našemu chápání uniká a realizovat svoji lidskou svobodu.

MARKÉTA ČAŇKOVÁ