

AMATĚRSKÁ SCÉNA

5 • 1990 • 6 Kčs



Na titulu snímek Güntera Bartoše z premiéry NO pražského Studia pohybového divadla.

Boris Kršňák



DIVADLO POEZIE NA EX

Fotografie Jána Grause približujú členy predného slovenského souboru — Ex divadla Zvolen. (K článku Kataríny Dobrovodské na s. 8 — 11.)

Valdo Svábenský



Dušan Hric



Režisér a výtvarník Dušan Krnáč



Monika Maňková



Eva Jombíková



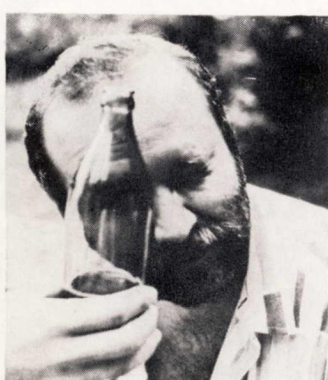
Ján Graus



Dušan Liebel



Dramaturg souboru Karol Chmel



Jozef Poliak



Fórum amatérských divadelníků

Na setkání amatérských divadelníků Čech a Moravy 13. a 14. ledna bylo založeno Fórum amatérských divadelníků. O jeho genezi a cílech hovoříme s jedním z iniciátorů schůzky v Žižkovském divadle OTOU SMRČKEM ze souboru Refektář z Prahy.

Jak vzniklo Fórum amatérských divadelníků?

To není složitá otázka. V době převratných změn po 17. listopadu bylo zřejmé, že dojde ke změně celého systému zabezpečování kultury. Domnívali jsme se, že amatérští divadelníci by se měli poradit, jak reagovat na nové podmínky. Očekávali jsme s Jardu Jarolímem a několika dalšími členy souborů Grál a Refektář, že s iniciativou ke svolání setkání divadelníků přijdou příslušné instituce a zájmové organizace, ale nestalo se tak. Proto vznikla po dohodě s Milanem Schejballem výzva k setkání v Žižkovském divadle. A na něm se 14. ledna zrodilo Fórum amatérských divadelníků.

Pokud tomu dobře rozumím, není Fórum organizací, ale určitou platformou k diskusi...

Organizací FAD není (psáno 25. 2. 1990), spíše je určitým neformálním hnutím, které si dalo za úkol formulovat aktuální existenční potřeby amatérského divadla. Bude-li to nutné k obhajobě zájmů amatérského divadla, pak není vyloučeno, že FAD se v organizaci může přeměnit. To ale závisí na svobodné vůli těch, kteří se k Fóru hlásí.

A kolik amatérských divadelníků se dosud k Fóru přihlásilo?

Na to není možné jednoznačně odpovědět právě proto, že Fórum není organizací s přesně evidovanými členy. Mohu říci jen tolik, že ustavujícího shromáždění v Žižkovském divadle se zúčastnili zástupci téměř devadesáti souborů a další desítky souborů se připojily k Fóru vyjádřením souhlasu s Otevřeným dopisem ministru kultury ČR a svou účastí na krajských valných hromadách, které byly pořádány z podnětu Fóra.

Naskytá se otázka, proč uvažovat o další organizaci, když již přes dvacet let tu působí SČDO?

Ideálem je vytvoření silné organizace. Pokud jde o SČDO, měl a má možnost učinit potřebné kroky k tomu, aby taková organizace vznikla na jeho půdě. Ale musely by to být skutečné kroky v ústretu ostatním amatérským divadelníkům, kterých je většina, ne pouhé proklamace.

Vy sám jste členem SČDO?

Jsem členem SČDO a oceňuji vše pozitivní, co tento svaz vykonával v minulých letech. Ale v současné době se domnívám, že je třeba hledat společnou řeč se všemi ochotníky a nehrát si jen na vlastním svazovém písečku.

Jak se vyrovnáte s případným vznikem další organizace?

Každý má právo rozhodnout se pro takovou organizaci, která mu vyhovuje. Nepodaří-li se sjednotit hnutí amatérských divadelníků do jedné organizace, bude tu organizací více a vznikne mezi nimi jistá forma konkurence, která nemusí být vždy na škodu. Pak se nám ovšem potřeba soustředění sil k obhajobě zájmů amatérských divadelníků objeví na jiné úrovni — bude třeba hledat společnou řeč a koordinovat úsilí celých organizací.

Vidím, že se vyhýbáte slovu ochotník...

Mně to slovo nevdá, ale některým lidem, například loutkářům, ano. Myslím, že nezáleží na tom, zda si budeme říkat divadelní ochotníci nebo amatérští divadelníci, ale na tom, jaký obsah těmto slovům dáme svou praktickou divadelní činností. A jí musí sloužit divadelní sdružení, ať už bude jedno nebo několik.

(les)

Obsah

- 2 PROČ (NE)ZAKLÁDAT NOVOU ZÁJMOVOU ORGANIZACI PRO AMATÉRSKÉ DIVADELNÍKY (?) M. Schejbal
- 3 AMATÉRSKÉ DIVADLO V DÁNSKU L. Lázňovská
- 4 RUDOLF FELZMANN: MLUVIT UPRIMNĚ A PRAVDIVĚ V. Valeš
- 7 JAROSLAV PÍŽL
- 8 ČO BUDE POTOM (O jednom slovenskom divadle, ktoré ste si všimli) K. Dobrovodská
- 12 SMĚSICE ZOUFALSTVÍ A SMÍCHU
- 13 ZASTAVENÍ (O hamletovských otázkách) J. Cisař
- 14 OSOBNOSTI SOUČASNÉ REŽIE (Jaroslav Vostrý) M. Boková
- 16 DVEŘE DOKORÁN (Nevyplazuj jazyk na lva aneb Hraní (si)) E. Machková S. Rychecký
- 18 K DRAMATURGII DIVADLA POEZIE (Melancholické procházky pomocnou školou Bixley) J. Brix
- 20 KAPITOLY O KOMEDII (Absurdní komedie) Z. Hořínek
- 22 WESELE, JEN WESELE... D. Tučková

AMATÉRSKÁ SCÉNA 5 • 1990 • 6 Kčs

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu

Ročník 27 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 36)

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

Vedením redakce pověřen IVO MARKVART

Grafická úprava JAKUB KABÁT

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

Tiskne Tisk, s. p. Brno, závod 5, provoz 53, Komenského náměstí 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávkou přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS — UED Praha, záv. 01 — AOT, Kalfkova 19, 160 00 Praha 6, PNS — UED Praha, záv. 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno, PNS — UED Praha, záv. 03, Gottwaldova 206, 709 90 Ostrava 9, Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, záv. 01, administrace vývozu tisku, Kovpakova 26, 160 00 Praha 6. Návštěvní dny: středa 7.00–15.00 hod. — pátek 7.00–13.00 hod. Cena jednotlivého výtisku 6 Kčs, roční předplatné 72 Kčs.

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací

Toto číslo bylo odevzdáno do tisku 5. 3. 1990

© MINISTERSTVO KULTURY ČR, Praha 1990

46 027

Proč (ne)zakládat novou zájmovou organizaci pro amatérské divadelníky (?)

Rozhodně potřebujeme novou organizaci — Nepotřebujeme žádnou organizaci — Zrekonstruujeme starou organizaci — Proč zrekonstruovat, založme jinou — Rozhodně ano — Rozhodně ne!
To není část Haškovy politické satiry, to je jen několik postřehů z diskusí kolem založení nové zájmové organizace pro amatérské divadelníky.

JAK TO ZAČALO

Jednoho lednového dne za mnou přišli dva režiséři pražských amatérských kolektivů, zda-li by v Žižkovském divadle mohli uspořádat setkání amatérských divadelníků z Čech a Moravy a zda-li bych jim v tom nepomohl. Byli přímo rozhořčení z jednání pražské konference SCDO a tvrdili, že se již nedá čekat. Zzelelo se mi jich a souhlasil jsem. To jsem ještě netušil, do čeho se to vlastně ženu... Zmínění režiséři rozeslali po dostupných adresách pozvánky, do Prahy se sjelo 138 amatérských divadelníků — zástupců 87 souborů, po dlouhé diskusi bylo založeno Fórum amatérských divadelníků a než jsem se stačil rozkoukat, byl jsem zvolen jeho mluvčím. A bylo to. Na pražské schůzce byl zformulován otevřený dopis ministru kultury ČR, neboť v řadě míst naší republiky je vážně ohrožena samotná existence amatérského divadla. V dopise se mj. píše, že považujeme za nezbytné vytvořit příslušné legislativní normy a předpisy podporující existenci místní kultury, řešit ekonomiku

této oblasti na pluralitním základě, uznat zájmovou uměleckou činnost jako společensky prospěšnou a zabezpečit amatérskému divadlu odbornou péči. V závěrech se pak také doporučuje svolat ve všech krajích podobná setkání amatérských divadelníků všech oborů a žánrů; je konstatováno, že Fórum amatérských divadelníků se ujímá jedné z rolí koordinátora amatérského divadelního hnutí v zájmu prosazování jeho potřeb; byl vypracován návrh programového prohlášení nové zájmové organizace. Rád bych se blíže zamyslel nad těmito třemi body ze závěrů „žižkovské“ schůzky.

V KRAJÍCH SLUNEČNO I STRÍDAVĚ OBLACNO

Osobně jsem se zúčastnil valných hrad amatérských divadelníků ve třech krajích a všude se prakticky všichni zúčastnění přihlásili k otevřenému dopisu ministru kultury, což je pochopitelné, neboť dopis obsahuje takové požadavky, jejichž splnění si přeje každý amatérský divadelník. V otázce založení nové zájmové organizace již zdaleka taková shoda nepanuje. V zásadě jde o dvě tendence, stojící proti sobě. Zastánci první chtějí de facto zachovat současný Svaz českých divadelních ochotníků, valná většina z nich volá po jeho rekonstrukci. — Zastánci druhé tendence žádají rezolutně založení organizace nové a mj. argumentují tím, že začít znovu od „nuly“ je jednodušší a „čistší“

Milan Schejbal nadále mluvčím FAD / Foto BARBARA HUCKOVÁ



než něco obnovovat. Je nutné říci po pravdě, že těch druhých je v současné době více. Na valných hromadách Východočeského a Středočeského kraje se drtivá většina divadelníků vyjádřila pro podporu vzniku nové organizace, v Západočeském kraji zůstala tato otázka otevřena, neboť valné hromady se zúčastnilo pouze necelých dvacet amatérských divadelníků — nechce se mi věřit, že by tento počet byl dán jenom nezájmem souborů o další osud jejich činnosti. Všechny krajské valné hromady si zvolily 15 zástupců na celorepublikovou (CSR) valnou hromadu a ta teprve 10. března t. r. rozhodne, zda nová organizace vznikne či nikoliv. Osobně jsem velmi zvědavý... (píši tyto řádky v posledních dnech měsíce února).

ACH, TA DEMOKRACIE...

Fórum amatérských divadelníků se ujímá jedné z rolí koordinátora amatérského divadelního hnutí v zájmu prosazování jeho potřeb, neboť stávající SCDO nebyl dosud schopen tuto funkci plnit zejména proto, že zastupuje pouze 80% (údaj zveřejněný vedením svazu na loňském Jiráskově Hronově) všech amatérů — to je citace ze závěrů lednového pražského setkání, kterou jsem také použil v televizním vystoupení. Někteří členové SCDO si toto tvrzení vysvětlili tak, že snad Fórum amatérských divadelníků (nebo dokonce já osobně) chce zrušit SCDO jako celek. Mohu zodpovědně prohlásit, že to pravda není a bylo by to vskutku naivní — činnost SCDO je pouze a výlučně věcí členů svazu a nikdo jiný jim do toho nemá právo zasahovat. Fórum amatérských divadelníků vzniklo jako iniciativní hnutí (i když nezastírám, že jedním z důvodů byla nespokojenost s prací stávajícího SCDO a to, že svaz nezorganizoval setkání všech amatérských divadelníků — tedy i nečlenů svazu — k projednání otázek, které nás všechny momentálně páli) a teprve posléze v diskusích vyvstala potřeba a přání založit eventuální novou organizaci. Nikde totiž není psáno, že vedle SCDO nemůže působit organizace jiná. Ano, i tato „jiná“ organizace by si přála (a je to pochopitelné), aby měla širokou členskou základnu, aby byla silná a všemi respektovaná. Bude však záležet na tom, co tato organizace nabídne a hlavně, jak bude své záměry realizovat. Bude pak na samých souborech a jednotlivcích, zda se k této organizaci připojí, či nikoliv — nebo dokonce, zda určitá skupina divadelníků nezaloží pro své potřeby organizaci další. Ať se na mě nikdo nezlobí, ale vidím v tom nikoliv tříštění amatérského hnutí, ale přirozený a svobodný projev sdružování se ve jménu určitého společného zájmu. V jednom bodě bychom měli být všichni jednotní — v prosazování potřeb všech amatérských divadelníků vůči státu (tak, jak to formuluje i dopis ministru kultury), ale sdružování se lidí podle zájmu je věc jiná (nepopírám, že v rámci jedné organizace mohou vzniknout různé kluby či spolky dle potřeb). Všichni se musíme demokracii učit, všichni, včetně novinářů. Stalo se, že Mladá fronta otisla článek, ve kterém se objevila věta „o prohnitosti SCDO“. Přesto, že se všichni tři účastníci rozhovoru dušovali, že tuto větu nevypustili z úst (včetně mě), redaktorka P. Matějíř v dobrém úmyslu tuto větu použila, neboť vystihla celkový duch hovoru. Co nastalo, je přirozené: SCDO se ohradil, inkriminovaná věta se dementovala, redaktorka napsala článek

v tom smyslu, abychom si mezi sebou ujasnili stanoviska a postoje (právem, neboť já jsem článek po telefonu autorizoval). Ano, všichni se musíme demokracii učit, neboť demokracie je také tolerance a odpovědnost.

V této souvislosti mi dovoluji ještě jednu poznámku: vyskytují se hlasy (a není jich málo), že některé soubory nepotřebují žádnou organizaci, že chtějí zůstat naprosto nezávislí. Nic proti tomu, mají na to plné právo, ale myslím, že ohledně nezávislosti dal naprosto přesnou odpověď prezident V. Havel v americkém Kongresu.

CO CHCEME

Pod tímto názvem se skrývá vlastně určité programové prohlášení nebo spíše návrh programu uvažované nově vznikající organizace (pokud bude založena). Nová organizace by měla být budována tak, aby bylo nemožné její zbyrokratizování a aby hájila zájmy amatérského divadla jako celku. Jedním z nejdůležitějších úkolů, který chce nová organizace zajišťovat, jsou servisní služby amatérskému divadlu, a to služby týkající se výroby divadelních potřeb, tištění pozvánek, divadelních programů, plakátů, event. půjčování kostýmů atd., což je oblast, která trápí prakticky většinu souborů. Dále by ráda zajišťovala a zprostředkovávala odbornou pomoc (na-

příklad právní, dramaturgickou, scénografickou apod.), vzdělávání amatérských divadelníků, pořádání různých přehlídek a festivalů atd. Na výstost potřebné se mi jeví vydávání jakéhosi inzertního bulletinu, který by v optimálním případě měl vycházet jednou za čtrnáct dní a kde by byly uveřejňovány nabídky k reciproční výměně inscenací (což je záležitost, která dosud amatérským souborům tolik chyběla, neboť reprizovost inscenací v malých lokalitách je dle mého názoru neúměrná vynaložené práci na tvorbě inscenací a vzájemná výměna představení by pomohla jak k obohacení repertoáru místních zařízení, tak k popularizaci hostujících souborů), dále by zde mohly být nabídky k odprodeji či výměně kostýmů, dekorací, reflektorů atd., atd. Zároveň by nová organizace ráda garantovala (či lépe pomáhala zajišťovat) odbornou péči pro soubory, tj. zabezpečovala by veřejnou kontrolu odborných pracovníků pro amatérské divadlo (nyní metodici všech stupňů), kteří by se měli ze své profesionální práce zodpovídat především těm, pro které pracují. Je dle mého názoru záslužné, že budoucí sdružení divadelníků by rádo podpořilo zásadní podíl divadelních souborů na společenském životě v místě působení, a to pořádáním divadelních plesů, putí, příležitostných akcí atd., neboť amatérští divadelníci k tomu mají v drtivé většině

všechny předpoklady — na oplátku se jim tato aktivita může vrátit v podobě uznání jejich práce spoluobčany (i mateřskými). Ruku v ruce by mohly být zmíněné akce i dobrou příležitostí k jisté výdělečné činnosti (což zvláště dnes nelze zanedbávat) pořádáním loterií, tombol atd. To jsou jen některé teze, které by ráda budoucí nová zájmová organizace prosazovala a garantovala. Je to pouze návrh programu a jak jsem již řekl, bude záležet, jakým způsobem (a zda vůbec) bude tento program aplikován v praxi, neboť s proklamovanými programy všeho druhu, které zůstaly pouze hamletovskými slovy na papíře, má každý z nás bohaté zkušenosti. Zkrátka — bude-li organizace pro amatérské divadelníky atraktivní, nebude se muset bát o počet svých členů. Na druhé straně: zájmová organizace (každá bez rozdílu) je založená na zájmu a nelze donekonečna čekat, až jak se to „vyvrbí“. Nedá-li každý z nás do společné věci svůj podíl, nemůže také od společné věci nic očekávat. A to se netýká jen zájmové organizace, to je ona věc veřejná — res publica...

Otazníků je mnoho, shod i rozporů také. Amatérští divadelníci bez rozdílu by si měli uvědomit, že správa věcí je ve velké míře v jejich rukou. Doufejme, že po 10. březnu budeme moudřejší...

MILAN SCHEJBAL

Amatérské divadlo v Dánsku

Následující řádky přijměte jako příspěvek a možná i inspiraci do diskuse o otázkách o budoucnosti našeho amatérského divadla včetně zájmové organizace, státní podpory, odborné péče apod. Často se totiž setkávám se zjednodušenými přístupy a s argumentem, že amatérské divadlo jako zájmová činnost nemůže od společnosti nic žádat. Dánské zkušenosti hovoří o opaku.

Podle údajů z loňského roku působí v Dánsku království sedm set amatérských souborů a scén. Jsou sdruženy v Dánské společnosti amatérského divadla (DATS — Dansk Amator Teater Samvirke) založené v roce 1948. Statut této organizace hovoří o těchto kulturně politických cílech (jde o doslovný překlad názvu příslušné kapitoly statutu): — s přihlédnutím k základnímu východisku, že se divadelní práce musí zabývat kvalitou lidského života stejně jako kritickým vztahem ke společnosti, působit na to, aby byla chráněna svoboda názorů a vytvářet předpoklady, aby tato svoboda mohla být umělecky využita;

- působit proti negativnímu vlivu komerce a konkurence v oblasti kultury;
- poskytnout občanům možnost vlastní tvořivé aktivity a získání komunikačních dovedností;
- působit proti všemu, co znehodnocuje lidskou osobnost;
- zprostředkovat důvěru lidí ve vlastní sílu změnit sociální podmínky, které je obklopují;
- umožnit uměleckou a kulturní obrodu;
- podporovat výměnu zkušeností a idejí se zahraničím.

Základní právní normou upravující divadelní činnost je divadelní zákon. Vymezuje mj. výši státní podpory. Ta činí v současné době 0,85 % příspěvku pro královské divadlo. V roce 1989 to bylo 1,8 miliónu dánských korun, tj. 275 tis. dolarů. Nový návrh divadelního zákona požaduje zvýšení této částky o 5 miliónů. Příspěvek získává DATS jako základ svého rozpočtu. Kromě toho dostává další sumu prostřednictvím zákona o volném čase na vzdělávací činnost a na mzdy poradců organizace. Místní státní orgány dotují přímo jednotlivé amatérské scény.

Dánská společnost amatérského divadla spojuje funkce státní odborné instituce a zájmové organizace. Jejím cílem je rozvoj amatérského divadla jako aktivity volného času. Volný čas např. podle zákona o volném čase je kategorií, která překračuje rámec osobního zájmu jednotlivce. Kvalita volného času, to je jeho hodnotné využití, bezprostředně ovlivňuje výkonnost člověka a tím např. produktivitu práce, jeho pracovní výkonnost. To je důvod, proč státní orgány od obecní rady výše i zaměstnavatelé ekonomicky podporují např. zájmové vzdělávání. Konkrétně to např. znamená, že účastníci odborných kursů (od líčení a kostelních her, dramatické výchovy k pouličnímu divadlu), pořádá-

ných DATS získávají od správního orgánu nebo od svého podniku finanční podporu, aby se jich mohli zúčastnit. Obdobně jsou podporovány lidové univerzity jako vzdělávací centra. Mezinárodně známá je např. univerzita „Herning“, na níž se konají devítiměsíční kurzy pro učitele dramatické výchovy. Amatérské divadlo v Dánsku je tedy státem podporováno, neboť je uznáván jeho význam pro rozvoj osobnosti člověka a tím i celkové společnosti.

Vraťme se k organizaci Dánské společnosti. Má svou centrálu, regionální kanceláře, okresní sekretariáty. Např. Theaterecke v Kodani, známý jako administrativní centrum mezinárodní nevládní organizace AITA/IATA, je jednak regionální kancelář, sekretariátem okresu Kodaň, prodejním střediskem divadelního nakladatelství Drama (vydává hry a odbornou literaturu, prodává však také divadelní potřeby; jeho prodejny jsou na mnoha místech v Dánsku). Toto nakladatelství vzniklo z iniciativy DATS, stejně jako divadelní časopis Rampelyset (Světla ramp), vycházející pětkrát až šestkrát ročně s mnoha cizojazyčnými resumé. Ve spolupráci DATS a Odinteatr vznikla agentura Theatre Traffic of Scandinavia, která zprostředkovává nejen hostování souborů v Dánsku a celé Skandinávii, ale také lektory a odborníky. Důležitou součástí práce DATS jsou mezinárodní styky. Zprostředkovává kontakty mezi zájemci o amatérské divadlo, mezi soubory ve formě recipročních výměn. Pro úplnost je však nutné poznamenat, že účast dánských souborů na mezinárodních festivalech nezabezpečuje DATS, ale výhradně dánské národní středisko AITA/IATA ve spolupráci a v součinnosti s ostatními skandinávskými státy. Na Dánskou společnost je však možné se obrátit se žádostí o reciproční kontakt. (DATS — Ladesgårdskou 14, DK 6300 Gråsten, Danmark).

LENKA LÁŽŇOVSKÁ

RUDOLF FELZMANN: Mluvit upřímně a pravdivě

Na první setkání s režisérskou prací Rudolfa Felzmana si pamatují přesně: bylo to v ústeckém Malém divadle Severočeských tukových závodů na premiéře hry maďarského autora L. Gyurkó ELEKTRO, MÁ LÁSKO! na konci listopadu 1973. V kontextu děl, jaká v této době počínající renesance amatérského divadla zaplňovala naše jeviště, to bylo setkání zvláštní: hutný filozofický a rétorický text, herectví na pomezí uměleckého přednesu a divadla, antické téma, a přece tak naléhavě dnešní. Elektra byla Felzmannův divadelní start, tady byla odpálena téměř dvacetiletá dráha špičkového souboru, jejíž genezi se tu pokusíme ozřejmit.

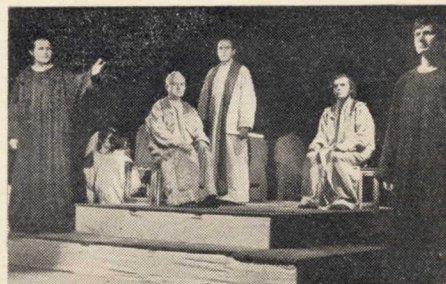
Na začátku všeho však bylo slovo: slovo básnické, poezie. Poznámalo roky středoškolských studií na pedagogické škole v Liberci a předznamenalo celý budoucí vývoj. Když začal v r. 1959 na Liberecku učit a našel s dalšími nadšenci příštější v Divadle hudby, věnoval se poezii naplno. Ve městě byla zřízena pedagogická fakulta, mladí se scházeli, četli a opisovali texty ze Světovky, objevovali pro sebe „neznámé“ básníky, debatovalo se o surrealismu, symbolismu, vydával se studentský časopis. V Divadle hudby R. F. debutoval jako autor jazzového melodramu MĚSTO V DEŠTI! Recenzent tenkrát poznal, že se „nadějný autor a budoucnost ukáže.“ Autorství dál nepokračovalo, nadějná budoucnost však byla uhádnuta dobře: budoucnost dramaturga, režiséra a herce. Rudolf dokončuje dálkové studium na fakultě, záhy opouští kantorské povolání a stává se pracovníkem vysokoškolského klubu. Pedagogy v Liberci vystřídali textilní strojaři, všichni prožívali opojné jaro osmašedesátého a morální začalo období hledání a nalézání poetiky souboru a nezaměnitelného rukopisu režiséra, jakkoliv to nikdy výslovně neformuloval. „Žádnou poetiku jsem v sobě

kocovinu konce léta 1968. Přitahuje. V mrazivém předjaří roku 1969 se liberecké divadlo poezie loučí pořadem z veršů Josefa Hanzlíka SLAVNOSTI A VRAZDY. „A přece jsou slova která rozmrazují a křísí i jini na obojí zemřelých slova mocnější skalpelů,“ praví básník. Poslední večer poezie: bílý ubrus s matnou skvrnou sklenky rudého vína, v okně plakát s chlapečkou tváří Jana Palacha... Nastává tříleté divné mezidobí prožité v Praze. I tady R. F. připravuje a režíruje v klubu večery poezie, inscenuje SILÁKA HUNGERFIELDA od R. Jefferse, dílo humanisty, otráveného, zklamaného a rozhořčeného nad počínáním své země. Praha mu příliš k srdci nepřirostla. Když Miloš Dvořák dává v Ústí n. Labem dohromady Klub uměleckého přednesu, vrací se stále častěji do severních Čech. Postupně vzniká tvůrčí parta generačních vrstevníků (Jindra Lenc, Hana Krausová, Martina Mašková), jsou tu i lidi starší. Všechny spojuje láska ke slovu a Rudolf jako by se vrátil k učitelování, neboť má své „žáky“ úspěšně vystupující na Wolkrově Prostějově a ve Valašském Meziříčí. Začíná se mluvit o „severočeské stáji uměleckého přednesu“ (Vl. Soldán, J. Bláhová, H. Pekařová ad.). Smysl téhle práce je však větší: je to období nastupující normalizace, z knihoven mizí desítky autorů a knih, na zkouškách se čtou prohibiční básníci ze soukromých knihoven. Vznikající vakuum, zrcadlicí poctivity, obavy a tužby současné generace, musí zaplňovat literatury cizí, zejména překlady z polštiny a ruštiny. Právě zahájená soutěž O pohár Průboje (severočeského deníku), tematicky vymezená socialistickým autorům, dává příležitost, aby z pódií zněla místo našich prokletých básníků „náhradní poezie“ našich přátel. „Bývalo temno kolem Seiferta, Ortenu, nesměli se Kolář, Štroblová, Wernisch, Gruša, Šiktanc, Holub, a přitom to bylo jedno z nejkrásnějších období,“ vzpomíná R. Felzmann. Dokázali tenkrát nastudovat představení dálkově: rozdaly se texty, ujasnil se výklad, studium doma a pak se na tři čtyři sobotní zkoušky sešli v Ústí, ve Varnsdorfu nebo v Mostě a dalo se to dohromady. Tak vznikl třeba pořad TOHO DNE podle T. Rózewicze, inscenace Lagerkvistovy povídky Maurice Fleury a zejména závěrečný pořad Klubu — Wolkerova BALADA O NÁMORNÍKOVI, která tak dlouho sloužila jako „cvičební materiál“, až se jim zadřela pod kůži.

A pak přišlo to osudové setkání s Malým divadlem v Ústí n. Labem. Zašel se jednou podívat na jejich představení a potom si v klubu povídal s protagonistkou souboru paní Evou Čejchanovou. Měl po tom večeru pocit, že se s ní zná celý život. Zavolal druhý den, jestli platí, co si včera domluvili, zda nastoupí k nim do závodního klubu jako vedoucí. V Ústí bylo pro Rudolfa velké lákadlo: dobře vybavená divadelní scéna, zajímaví lidé a přátelé z Klubu. Navíc odcházel dosavadní režisér Ladislav Antony a hledal se nový. Tak nabídku přijal a nastoupil. A přišel s textem své první inscenace ELEKTRO, MÁ LÁSKO! S textem notně proškrtaným, s příběhem o krvi, zápasu o moc, o vlivu moci na politiku. Prastarý příběh o vině a pomstě byl napsán moderním jazykem (jeden z překladatelů, pan Stieber, se premiéry zúčastnil osobně) a jeho interpretace vyvolaly hned vášnivé polemiky o tom, nakolik je to divadlo, tak silně bylo herectví poznávaná recitátorskou zkušeností, herectví sošné, umírněné, plně stojící na sdělovaném slovu. Elektra se

nepocítoval,“ říká R. F., „ale vždycky jsem vycházel z toho, že slovo je myšlenka. Vždy to byl pokus o vyjádření jisté myšlenky.“ V inscenačních postupech se objevily na tu dobu smělé věci jako nepoužívání opony, práce bez nápovědy a inspic, zrušení kulísáků a různých „poslužných lidí“, ale naopak: vytváření dělného kolektivu bez hierarchie, kde pracuje každý, kdo má ruce, a dělá, co je třeba. Horův JAN HOUSLISTA (1974) byl komorním divadlem poezie a znamenal sbírání sil, přesněji řečeno nabírání dechu, stejně jako aktovky H. Sachse DIVADLO NA JARMARKU (1974). Je to zkoušení terénu. Původní veršovaný text je maximálně uvolněn až k improvizaci, výtvarná složka a herectví mají charakter studentské re-

J. K. Tyl: Jan Hus



Peer Gynt R. Felzmann



Foto ADOLF ČEJCHAN

cese. Hraje se na téma podvodnosti, obelhávání a limitů, kolik obojího člověk unese. Nové téma a nová forma, tak odlišná od antické Elektry, přilákaly studenty gymnázia a další lidi. A všichni čekali, s čím přijde režisér dál. JAN HUS Josefa Kajetána Tyla! Zpočátku zděšení, pak čtení textu — montáže maximálně zhuštěné podoby původního Tyla, a pak údivné zjištění: tohle je také Tyl? Byla to riskantní, odvážná a náročná volba, která vyšla a na niž Setuzáci dodnes vzpomínají jako na svou nejmilejší inscenaci (prem. 1975). Hráli ji po tři roky celkem třicetkrát, dokonce museli obnovit premiéru, protože se řada lidí mezitím v souboru změnila. Při schvalování v ideologické komisi byly ko-

lem toho velké problémy, byly obavy z údajně náboženské tematiky (!), fámy, že Husa prý bude hrát zasloužilý bard souboru, který byl nedávno vyloučen ze strany, což je nežádoucí atd. Režisér vzal tohle riziko na sebe a odvážně se obsadil do role Husa. Taková protivenství stmelují lidi, motivují je k maximálně soustředěné práci a ohlas u publika to potvrdil! Lidé porozuměli, inscenace však nikam nesměla a skončila v krajském kole. S dojetím vzpomínají na derniéru v Úpici na festivalu současné tvorby. Nezapomenutelná atmosféra v sále, divák šel naproti, přes sto let starý Tyl byl mu dnešní. Jak řekl jeden z úpických porotců: „Není současnější hry na tomto festivalu než Tylův Hus.“ Inscenace získala ansámbl, sjednotila hlediska a nastínila, jak si režisér Felzmann představuje „udělané“ divadlo. Připravila půdu předsevzetí hrát pravidelně, mít na repertoáru současně aspoň pět titulů, v každé sezóně přinést dvě až tři nové inscenace, organizovat literární večery, stát se skutečným stánkem kulturního dění města chemie. Tohoto předsevzetí dosáhli během dvou let: uvádějí Dismanovu hru pro děti TŘI MEDVĚDĚ (1975) a zahajují VEČERY PRO MÉ PRÁTELE, posezení s autory, divadelníky, výtvarníky, překladateli, pořady režijně připravené i improvizované, při nichž se formovala ne-

jen parta členů MD, ale také parta fanů této scény, kteří zaplňovali hlediště při každé premiéře a na každý kus přišli aspoň třikrát. A opět to bylo dohlížitelům trnem v oku, co prý se tam schází za divné lidi, protože jakékoliv sdružování bylo nepohodlné a nežádoucí.

Rozhodli se odpovědět výběrem nové hry, byla to Lošťákova CHŮZE PO KAMENI (1976). „Asi by nás autor žaloval, kdyby věděl, že jsme z jeho hry hráli tak polovinu,“ vzpomíná R. F. „Dopsáno nebylo nic, ale partyzánsko-optimistický závěr jsme naprosto eliminovali a hráli důsledně jen o svěvoli moci a bezmoci člověka, o opravdové — nikoliv jen metaforicky myšlené — chůzi po kameni.“ Zdánlivý ústupek ideovému tlaku se stal nakonec zájmovou a cennou devizou, protože představení bylo přijímáno se zájmem hlavně na zájezdech, aniž se soubor odklonil od toho, co až dosud dělal. Následovala klasická komedie Goldoniho NÁMĚSTÍČKO (1977) a za čtyři měsíce po ní inscenace Čechovova RACKA (květen 1977), která opět poněkud rozvířila hladinu. Bylo to pro osobitý výklad a interpretaci nesnadného Čechovova díla. Text zredukován, příběh zestručněn na základní myšlenku, zbaven letitých nánosů konvence, Čechov pochopen jako podivný analytik s pohledem neúprosně otevřeným až nemilosrdným bez

romantických berliček. Poetické jezero v pojetí R. F. bylo zaplivané rybníkem, poetické divadlo bláznivého Trepleva byl největší trapas, šunt a šmíra. Chtěl tu dostat autorovu názoru, že „vůbec není třeba, aby hra měla děj, protože v životě také žádné zápletky nejsou, všechno je v něm pomícháno, hluboké s mělkým, velké s nicotným, tragické se směšným...“ Vzpomínám na polemiku na krajské přehlídce v Zátci, na palbu námitek, v níž se režisér Felzmann ocitl při semináři. „Čechov jako lékař a humanista přece nemohl být na lidi zlý,“ říkala jedna režisérka, jiní dokazovali Rudovi nepatřičnost pesimismu a nevyry v člověka, kterou údajně přečetli z demýtizovaného Čechova. Racek, nastudovaný v rekordním čase za necelých tři měsíce, stal se jakousi beneficí dozrálého herectví řady členů Malého divadla, kteří do té doby nedostali svou příležitost.

Čas dospěl k druhému nejmilejší inscenaci, již už vstoupili i do povědomí celostátního, k PEER GYNTOVI H. Ibsena (1978). Důvody, proč si R. Felzmann vybral právě tuhle dramatickou báseň, byly dva: dávná láska, kterou k dílu pocítoval už od dob studentských, když se ve čtvrtém ročníku s textem setkal poprvé, a 150. výročí básníkovy narození, které právě na rok 1978 připadlo. V obsazení se opakovala zkušenost z Jana Husa, i tady stanul v hereckém duelu E. Čejchanová jako matka Aasea, Rudolf jako její syn Peer. Inscenace se setkala s vřelým přijetím, přestože, jak podotýká režisér, „nebyl to žádný experiment“. Část diváků zaujal romantický příběh vyprávěný krásným veršem, druhá část byla stržena nadčasovou platností filozofické metafory. Peer Gynt měl veliký rádius diváků, mezi odborníky vyvolával vzrušené debaty. Připomínám si dlouhotrvající nadšený potlesk na Jiráskově Hronově poté, co vypadl elektrický proud a herci dohrávali představení bez Griegovy hudby, bez dramatického světla, jen s herectvím obnaženým na dřevě, spoléhajícím na sílu slova a jeho pravdivou interpretaci. Vzpomínám na diskuse druhý den v semináři docenta Císaře, na polaritu názorů. Úspěch na Hronově byl obrovský, ale doma, kdo je doma prorokem? Reakce téměř opačná. „No dobře, na Hronově jste vyhráli, ale pro pracující nehrájete,“ říkali odpovědní pracovníci přes kulturu, kteří v životě na představení nepřišli, kritici bez znalostí. O to větší roli sehráli různé poroty a výběrové komise, z nichž za všechny (ostatní nechť prominou) chtěl bych jmenovat Jarmilu Drobnu, která sledovala soubor MD od počátku jako jeho dobrá víla, žena se vzácnou schopností analýzy, kritická a náročná dramaturgyně, vždy ochotná poradit a pomoci.

Po OŠKUBANÉM PAPOUŠKOVÍ H. Quiroga (1978) dostávají od J. Drobny tip na věc zcela novou a neobvyklou, na Poláka S. Grochowiaka a jeho divadlo ošklivosti. Rozzkoušeli už jeho Šílenou Grétu, přitažlivou a pro soubor jako stvořenou, ale nedostávalo se jim postavy Prokurátora. Sáhli tedy po jiné Grochowiakově hře — JITŘI NI ÚZKOSTI, textu existujícímu jen v několika exemplářích v Divadelním ústavu. Hra těžko stravitelná pro herce i diváka, herecky zajímavá až naturalistický příběh ze života: Tak dlouho budeme člověku pomáhat, až ho de facto zlikvidujeme. Práce na Jitřní úzkosti (československá premiéra v březnu 1979) přinesla souboru novou notu, obohatila výrazové prostředky, ozkoušela nosnost tohoto typu divadla pro naše publikum. Následující SNY PANNY RŮZICKY podle P. Hackse (rovněž čs.

C. Goldoni: Náměstíčko



prem. 1979) charakterizoval výtvarník a herec Petr Horák, režisérova pravá ruka, jako „panoptikum se všemi nešvary současné opory, šilené barvičky, koleje kolem očí, bábrlata, kytičky, mašličky, cukrkanď a růžová vata“. Jako druhá linie dramaturgie pokračují literární večery (Smrt Tanguilova podle Maeterlincka, montáž z veršů M. Válka, W. Shakespeara a Komunistického manifestu JE SLOVO NAD SMRT, SLOVO NAD ZÁKON, po jednom představení zakázaná, uvažuje se o Biercovi, Holanovi). Pro Rok českého divadla na chystal R. F. překvapení: G. Preissova: JE-JÍ PASTORKYŇA (1980). Antifolklorní výklad a uchopení klasické hry tu přišlo v předstihu před jejím znovuobjevením na profesionálních scénách. Pastorkyňa sklízela nadšené ovace po Čechách i na festivalu ve Spišské Nové Vsi a v srpnu 1980 na Hronově, kde získala většinu cen. Doma, ve městě a kraji však způsobila doslova nenávistnou kampaň, o souboru se mluvilo na nejrůznějších úrovních až po krajský výbor KSC. Hlavním argumentem bylo, že divadelníci jsou odtrženi od života, že by měli hrát skeče a kritizovat nešvary v továrně. Podobně kompetentní názory často pronášeli lidé, kteří se kulturu živilí, ale upřímně ji neměli rádi. Proslulým se stal výrok jisté soudružky, která s vážnou tváří vykládala, že nemůže na večerní představení chodit, protože má už po pracovní době, nebo že má namočené prádlo. Naštěstí se našli i ti druzí, třeba paní Zelyczová, vedoucí klubu, která jako členka strany dokázala „svůj soubor“ obhájit a vytvořit kolem něj bariéru proti nekalifikovaným zásahům a pomluvám. Odpovědí bylo současné téma. R. F. už delší dobu myslil na zajímavou povídku z nové vlny sovětské sibiřské prózy, a když ji přinesl na zkoušku, byl soubor doslova nadšen. „Je to šokantní pro nás už teď, a to byly zatím jen dvě zkoušky,“ napsal mi tehdy P. Horák první pocíty ze vznikajícího antiiluzivního „nedivadla“. Režisér nedramatizoval, ale napsal scény na téma novely Askolda Jakubovského OKO ANTI-KRISTOVO (1981), příběhu geologa, který se s kamarádem vydal do sibiřských tajgů zjistit, co znamenají podivná místa na leteckých snímcích. Našli tam zapomenutou vesnici, kde žijí mimo čas a prostor starověrci, netušící nic o převratných změnách a o současné podobě světa. Osmnáctičlenný kolektiv tu rozehrál podivnou s mnoha novými prvky: hrál se na scéně i mezi diváky, nově a objeveně se pracovalo s hlasy, zvuky, pokřiky, rytmizovanými v jakousi báseň v próze. Tvořivě tu režisér využil mnoha prvků dramatické výchovy včetně orffovského hudebního instrumentáře. Kostýmy a molitanové matrace působily jako divadelní znak v neustálé dynamické proměně. To byl nový tón v práci Malého divadla, pozorně přijatý diváky, ale podivně manipulovaný v oficiálních rozhodnutích kulturních činitelů. Přestože bylo představení Oka Antikristova vysázeno na hronovských plakátech, nakonec se tam neobjevilo, a soubor dodnes pořádně neví proč. Naštěstí nebyly tyhle věci pro morální zdraví souboru i režiséra rozhodující; život šel dál a oni už zas vnovali všechny síly nové práci, aktuálnímu autorskému uchopení Molièra: CESTA KE DVORŮM aneb Variace na téma Molièra (1981), kde základem Felzmannovy transpozice byla hra Měšťák šlechticem. Byla to odpověď na hromadící se neduhy doby, na snobství lidí, cpoucích se tam, kam nepatří a na co nemají. Byl to obraz panoptikálního produciování, konformních de-

klamovánek, scholastického mudrování, nafoukanosti a bohorovnosti parazitů, jalovosti figurek. Typové herectví obnažilo ve velké nadsázce nezřízenou touhu po místě na výsluní moci přesně a účinně, v paralele nastavilo zrcadlo současným praktikám, bylo variací na stále se opakující a z života marně odháněné téma. Na programovém letáčku Cesty ke dvoru byla kresba vyšňořeně slepice, jinotaj, do něhož uložili ústečtí divadelníci svou trpkou zkušenost s jistou funkcionářkou, která svou triviálností a nevzdělaností terorizuje okolí v oblasti kultury. Ale bylo v tom i gesto protestu proti devastování životního prostředí na severu Čech, smradu a špině nejen kolem nás, ale i v nás. Znovu přišlo nařčení, že hrají jen chmurné hry; v novém dusnu se naštěstí našli dva severočeští kulturní pracovníci. Jaroslav Hachmac z krajského rozhlasu a Jan Suchl ze Severočeského nakladatelství. Během měsíce zhlédli všechny inscenace MD, které právě byly na repertoáru, zastavili pak nejhorší štvání a pomluvy, horší o to, že se o nich divadelníci dozvěděli vždy jen zprostředkovaně a zkráceně, bez možnosti obrany...

Rudolf Felzmann pracuje se souborem na další inscenaci: W. Shakespeare: MACBETH (1982). Navazuje na své hlavní téma o posedlosti moci, o principu fungování moci. Věřen svým dramaturgickým zásadám zjednodušil příběh, zbavil jej romantických prvků strašidelnosti a vytvořil obraz studeného, vykalkulovaného, odlidštěného světa. Principu mechanismu násilí a moci podřídil herectví, scénografii i zvuk. Echa, zlověstné mručení, kovové třesky připomínající gilotinu; brutální, desivě fungující, strojově přesná, disciplinovaná a alarmující výpověď čtyři sta let starého Shakespeara, aktuální až hrůza. Na tuto linii pak organicky navazuje MATKA KURÁŽ Bertolta Brechta (1983). Jedna z posledních „velkých“ inscenací MD, představení stojící na velkých výkonech sólistů (v titulní roli Eva Cejchanová) a na perfektní spolupráci kolektivu. Matka Kuráž byla zúročení všech dosavadních zkušeností, využívala postupů interpretačního divadla i rozbitého jevištního prostoru, všech objevů zvukových a výtvarných. Také Matka se hrála dlouho, tři roky jako Hus a Gynt, dostala se na Hronov a byla uvedena vedle Bednárikova zeleněského pojetí jako inspirativní příležitost ukázat šíři záběru amatérského divadla a škálu interpretačních možností. S Matkou Kuráží se MD poprvé dostalo do zahraničí, když předtím byla několikrát podobná šance zmařena. Festival ve Švýcarsku zahajovali, sami viděli jen průměrné představení Španělů, setkali se s obdivným ohlasem Jihokorejců na své zkoušce, ale víc jim cesta chudičká na finance nedovolila. Zájezd „do světa“ byl jistým svátkem a vyvrcholením práce. Souborů, které na tak vysoké úrovni a v takovém tempu tvoří přes deset let, není mnoho. Na repertoáru se objevují Aischylovi PERSANÉ (1985) a zajímavá práce na textu S. I. Witkiewicze A NAKONEC CHOROMYSLNÍ (1987). Zákonitě přichází utlumová vlna, lidé jsou unavenější, život je obdarovávaný novými a časově náročnějšími povinnostmi v profesích i rodinách, bere čas. Rudolf Felzmann po létech v ústeckém rozhlasu, na něž rád a s jistotou nostalgii vzpomíná, přešel do Divadla pracujících Most, prožil tady roky provizoria v Máji i otevření nového krásného stánku Thálie, poctěn první inscenací Čapkovy Bílé moci. Dojíždí z bytu v Děčíně, pracuje v Mostu, s amatéry zkouší v Ústí, rozděluje čas

mezi tři lásky (rádio, profesionálové, amatéři), zasedá v porotách, přednáší v středočeské konzervatoři, jede „na doraz“. „Udělal jsem jednu chybu,“ přiznává, „nedokázal jsem si připravit nástupce.“ Mysel na Irenu Hrodkovou a na Petra Horáka, ale i je zavál život jinam. Navíc: zkušenost (nejen ústecká) ukazuje, že režisér nemusí mít jen nápady a fantazii, nestačí jen vzdělání, cit a intelektuální kvality, ale musí to být také organizátor, po čertech tvrdý a neústupný člověk k sobě i k hercům. Nastupovat po Rudolfovi nebude žádný med, dal latku, řečeno novinářským klisé, pořádně vysoko.

Dramatizací povídky A. Žitinského SCHO-DISTĚ (1987), vzdáleně připomínající někdejšího Grochowiaka, se vrací k akcentování herecké složky. A problémům herectví se věnuje i v inscenaci zatím poslední, ve hře J. K. Tyla KRVAVÉ KRTINY čili Drahomíra a její synové (1988). Výběr klasického textu uzavírá pomyslný kruh od Husa k dnešku. Zase redukuje původní text, vyzdvihuje jeho aktuální poselství jako konflikt dvou politických koncepcí, jako střet morální čistoty a politické odpovědnosti uvnitř hrdinů. Inscenace má výrazný felzmannovský rukopis, stojí na slovu a zvuku, má perfektní mluvu, úsporný a výtvarně citlivý pohyb, zvláštní citlivou artistnost. Uvedení Drahomíry zjara loňského roku na krajské přehlídce v Žatci předznamenávalo dramatický listopad, jako podzemní seizmografy tuší v lehkém chvění budoucí zemětřesení. Kniže Václav v podání Ivo Antonyho, měkký a oduševnělý typ, jako by sestoupil z Myslbekova pomníku; dal představení patinu něčeho důvěrně známého, blízkého, autentického. V přirozené souhře a jednotě se tu schází divadlo se životem, historie s dneškem, umění se skutečností, umělec s občanem.

Podle této neúprosné logiky pak musíme Rudu Felzmannu potkat v hledišti mosteckého divadla jako jednoho z organizátorů stávky divadelníků na protest proti zásahu 17. listopadu, vidíme ho na náměstí jako mluvčího Občanského fóra, proto v době vrcholících zkoušek a premiéry Dürrenmattova Romula Velikého musí v okamžicích pauz a posledních přestávek řešit světské problémy jako je rekonstrukce rady MěstNV, využití budovy stranického sekretariátu pro potřeby mosteckých dětí. Lidé ho důvěrně zastavují na ulicích se svými starostmi a trápeními, jiní mu píší nelaskavé anonymy... Ptát se v takové chvíli po nových plánech je skoro bezohlednost. „Budoucnost? Myslím, že to bude návrat k interpretačnímu divadlu, že tzv. autorské divadlo bylo vlastně šifrování. Musíme se znovu naučit komunikovat mezi sebou, mluvit upřímně a pravdivě, skrze slova-slova-slova vyjadřovat myšlenku...“

Věci jsou v pohybu, život se v těchto dnech podobá vodě, která strhla hráze. Cítíme, že je to pro nás všechny středník; napovězené musí být dopovězeno. Tvorba Rudolfa Felzmannu má tu druhou část, ono dovyslovení započatého, onu syntézu dosavadní tvorby — rok před svou padesátkou — teprve před sebou.

Uhadovat dnes, jaká bude, bylo by nepatřičné. Neboť má rád neobvyklá řešení, dělá nečekaná rozhodnutí, nechodí po vyšlapaných a už vůbec ne po zlatých středních cestičkách. Dá se pouze tušit, že vztvalost, s níž až dosud mapoval jako dramaturg a režisér své základní téma, přinese v nových podmínkách i nové divadelní činy.

VLADIMÍR VALES

JAROSLAV PÍŽL

je pro mne jedním z nejvýraznějších a nejsvěráznějších interpretů autorských textů. Smršť gest, nečekaná střídání tempa, prudké změny intenzity hlasu i jakási vstřícná démoničnost přivádějí diváky do maximálního stěhu. (M.)



Čo bude potom

O JEDNOM SLOVENSKOM DIVADLE,
KTORÉ STE SI VŠIMLI

Génus je bytostne prožívané právo meniť všetko na svete po svém, pocit naprosté shody s všehomírom, šťastie intimné dôverného vzťahu k dejinám a blízkosti všemu živoucímu. Stejně nová a originální byla i naše revoluce.

(Boris Pasternak, Mezi vojáky)

Máme proti Čechom výhodu, pretože máme k porovnaniu s kvalitou vďaka nim tak blízko. Oni predsa nemajú dôvod konfrontovať sa s nami a našinec musí už naozaj niečo dokázať, aby si ho všiml.

(Milan Lasica, Literárny týždenník 5. 1. 1990)

Tohto roku (1988) po deviatich českých predstaveniach (na Wolkovom Prostějove) zahral svojráznu scénickú koláž *Rôzne ceny mäsa víťaz Hviezdoslavovho Kubína Ex divadlo — 9* zo Zvolena. Pre prítomných v divadelnej sále to bol šok. Po sérii solidných súťažných predstavení zrazu pásmo, ktoré si nevedeli zaradiť. Otrás. Roztrásenie istôt. Istôt pohodlnosti a stereotypov. Neobyčajne vzrušivá scénická výpoveď. Modernejší (mladší i starší) diváci prijímajú už s nadšením zdanlivo naturalistický, anti-lyrický „príbeh“, ktorý veľmi plasticky naznačuje úbohé postavenie poézie v dramatickom dennom súboji so záujmami širokých skupín obyvateľstva len a predovšetkým o „mäso naše každodenné“; a práve týmto drsným odokrytím nebezpečenstva konzumnosti *Ex divadlo — 9* bojuje za lyricko, za poeticko v našom živote.

(Ernest Weidler, Javisko č. 10/88)

V slovenských ľudových rozprávkách sa číslo tri a jeho násobky používalo ako symbol magického čara, symbol rozprávkového sveta. Tak mali teda králi doma po tri dcéry, udatní mládenci museli plniť tri náročné úlohy, nebezpeční draci chrlili oheň z troch, šiestich, deviatich, v krajnom prípade dvanástich hláv.

Ja som začala taktiež magickým číslom tri. Jednak preto, že tri úvodné citáty vystihujú, o čom sa bude ďalej hovoriť, jednak preto, že zvolenské *Ex divadlo — 9* má vo svojom názve (ako ste si určite všimli) trojnásobok trojky — deviatku. No a nakoniec musím prezradiť, že som sa vlastne zámerne a cieľavedome prepracovala k rozprávkovému svetu, pretože udalosti od 17. novembra 1989 až po zvolenie (nie je toto slovo náhodou od slova Zvolen?) nášho nového prezidenta prebiehali ako v rozprávke, kde pravda víťazí nad lžou, dobro nad zlom, láska nad nenávisťou a udatní mládenci sa ženía so spanilými princeznami a žijú šťastne, až kým nepomrú. Interessantné v prípade ľudovej tvorby rozprávok je, že všetok um a literárne ambície tvorcov zameriavali na vykreslenie neutešených pomerov, ktoré v určitom kráľovstve panovali až do príchodu nebojácneho a mocného princa a potom na samotný zápas o oslobodenie. Čo sa deje ďalej, po zneškodnení zlých škriatok a černokňažníkov, teda ako sa to šťastne žije, až kým sa nepomrie, o tom ani slovo.

čo bude potom čo bude zajtra
čo bude keď napíšete všetky básne ...
ččččč ... čo bude potom
keď prečítate všetky knihy ... čo bude
zajtra keď precestujeme zakázanými vlakmi
všetky zakázané krajiny čo bude potom
no čo si počneme ... mmm ... mmm ...
čo bude potom
keď vytrieziate zo všetkých opíc
čo bude potom
keď pretiahnete všetky panny
čo bude potom
keď pojebete všetkých policajtov
čo bude potom
keď spoznáte všetkých ľudí ... po mene ...
čo bude potom
no čo si počneme ...
čo bude potom
keď vyhrajete všetky revolúcie čo bude zajtra
keď pomrú všetci zo starej gardy
čo bude potom
keď sa zbavíme veľkých duchov
kto nám zajtra podá ruku
čo bude potom
keď sa doplazíme ... čo bude keď nás vynesú
čo bude potom
keď sa doplazíme
na stupeň víťazov ... ččč ... ččč
(Pieseň N YMFO—MAMKY z inscenácie Stratégia
a taktika spánku v dobrých a lepších časoch)

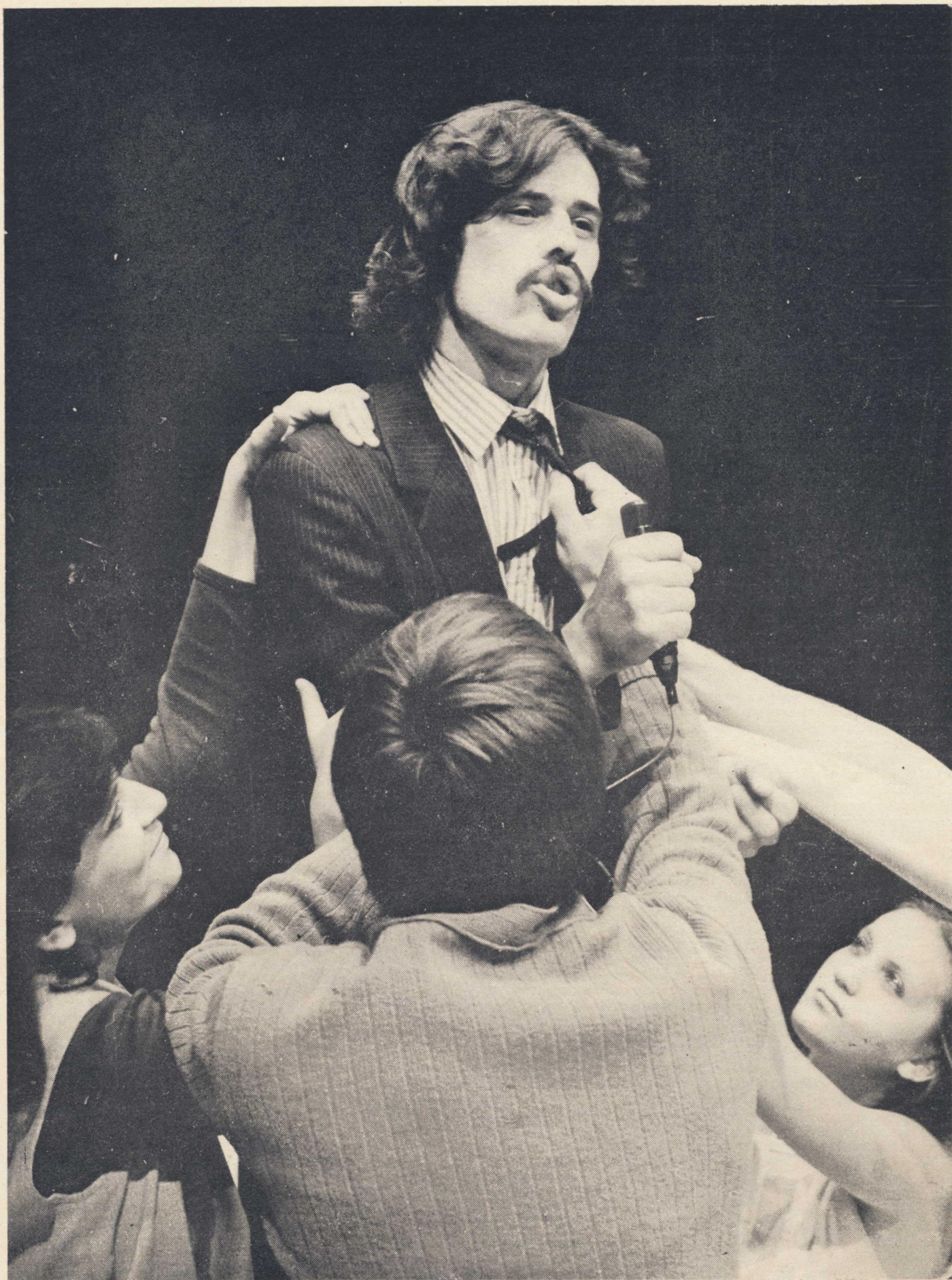
Všetko so všetkým súvisí. Revolúcia s divadlom, divadlo s rozprávkami, rozprávky s národom, národ s divadlom, rozprávky s revolúciou a tak ďalej. A tak, keď sa budeme snažiť pochopiť, kde sa „v tých poddajných, ponížených, skeptických a zdanlivo už v nič neveriacich občanoch Československa vzala náhle tá úžasná sila za niekoľko týždňov celkom slušným a mierumilovným spôsobom striasť zo svojich pliec totalitný systém“, keď budeme pátrať po zdrojoch túžby mladých ľudí po pravde a slobode, mali by sme myslieť na súvislosti. Aj tie, ktoré som o pár riadkov vyššie spomínala.

Hlas (ako stará mama):

Kde bolo tam bolo, v zelenom hrade nad čiernymi horami žil kráľ a mal tri dcéry. Ale nebol to nijaký solidný kráľ. Nedočiahol si lakťom do vrečka a na hrade nemali čím ani myši z kúta vylákať. Kráľ bol ohromne chudý — už mu iba dať do brucha sviečku. Aj princezny chodili ako zobráci. Nemali ani sluhov a na obed obhrýzali švábov, čo zostali od raňajok. Keď sa už ďalej nedalo, a hlad bol taký, že by aj tmu jedli ... (počas slov z reproduktora sa v okne pomaly vynára muž v koženom kabáte a v baretke, má tmavé okuliare ako GSC, chytá sa rámu, nazerá cez okno dnu smerom k divákovi, smerom k petrolejke, potom nerozhodne prekračuje a vchádza oknom dnu, prikrčí sa, zakráda sa rýchlo k reproduktorom, sfúkne petrolejku — tma trvá len zlomok sekundy — objavuje sa blikový prísvit, prichádza speváčka N YMFO—MAMKA, v minisukni, celá v čiernom, na hlave má natiahnutú pančuchu, pred sebou sviecu, prichádza k oknu, nazerá, váha, potom odíde na druhú stranu javiska, do zákulisia, z tej strany, kam zašla, vychádza opäť s tou istou sviecou, vchádza v bielych závojoch zavíata polonahá Viktorka, prichádza k oknu,



ó ...



Rôzne ceny mäsa

Foto FILIP LASUT

točí sa pred ním, nazerá, prekláňa sa dovnútra, v tej chvíli sú už na javisku obidvaja z GSC, zakrádajú sa k Viktorke, každý ju chyti zo svojej strany, jeden z nich jej zapchá ústa, aby nemohla kričať, aj keď sa o nič také vôbec nepokúša. Počas tejto akcie stále znie hlas z reproduktora):

Hlas:

... že by aj tmu jedli, zavolať si kráľ svoje tri dcéry a vraví im: Dcéry moje... (zachrapčanie, praskot, rachot rozbitého skla — hlas sa zmení na jasný mužský, optimistický)

Hlas:

Kde bolo tam bolo, v zelenom hrade nad čiernymi horami žil kráľ a mal tri dcéry. Ale nebol to nijaký solídny kráľ. (Znovu rachot, praskot, šum mora, šplechot vody — ozve sa pôvodný hlas: že by aj tmu zjedli, zavolať si kráľ svoje tri dcéry... (v tej chvíli kopne do reproduktora GSC I, pričom neustále pomáha GSC II pri spracúvaní VIKTORKY, v druhej stále nesie kufrik)
GSC I: Neznášam rozprávky...

(Úryvok zo scenára Stratégia a taktika spánku...)

Človek sa narodí, počúva rozprávky, naučí sa čítať a písať a potom číta a píše, naučí sa hovoriť a pri tom aj niečo povedať a tak hľadá priestor, kde by tak mohol činiť. Ten priestor nachádza aj v divadle, v poézii. Nieкто povedal, že umenie je zbraň a mal pravdu. Umenie je nebezpečná zbraň, pretože núti ľudí myslieť, povzbudzuje ich, dráždi a znepokojuje, znervózňuje a nenechá v ľuďoch zahynúť človečinu, ktorá „smrdí“ v rozprávkach. Takže keď poviem, že divadlo po celý čas „normalizácie“ a „konsolidácie“ spoločnosti účinne bojovalo o to, aby všetko dobré a užšľachtilé v človeku nezaspalo, ale naopak, aby sa čím skôr zobudilo, nepoviem žiadnu novinku.

Bolo raz jedno divadlo. Či vlastne nebolo to divadlo, ale Divadielko 9. Narodilo sa na zvolenskom gymnáziu a žilo, až kým sa pred pätnástimi rokmi nerozpadlo (členovia zmaturovali a rozbehli sa do fabrik šťastie hľadať). Niektorí po čase zistili, že šťastie bez poézie darmo hľadajú a tak sa dali dohromady a — už dospelí nazvali sa Ex divadlo — 9. Základom pre vznik prvej inscenácie tohto súboru sa stala básnická zbierka Jozefa Mokoša Praskanie krvi, ktorú režijne našťudoval Miroslav Harach.

V roku 1985 Ex divadlo — 9 prvý raz naozaj prekvapilo vyspelé kubínske publikum uvedením scénickej koláže „O...“ z veršov Gorana Babića, Istvána Bettesa, Jánosa Pilińského a iných moderných básnikov. Životné pocity, degenerácia vzťahov medzi ľuďmi, stotožnenie sa s poéziou veršov a zároveň ich naplnenie a doplnenie o nové rozmery, neobyčajná sugestivnosť atmosféry a prejavu, to všetko im slúži ako základ tvorivosti na javisku akýmisi tvorivým princípom aj nasledujúcich inscenácií. (Len pre zaujímavosť, na XXXI. Hviezdoslavovom Kubíne získali za „O...“ Cenu SÚV SZM za aktuálnu umeleckú výpoveď.)

Nasledujúca scénická koláž z poézie juhoslovanských, francúzskych autorov a veršov Miroslava Holuba a Vítězslava Nezvala vyvolala doslova šok na Hviezdoslavovom Kubíne. Scénickej žatve a Wolkromom Prostějove. „Rôzne ceny mäsa“ podľa scenára Karola Chmela v režii Miroslava Haracha zaútočili veľmi odvážne obrovskou silou na mechanizmus obľudných vzťahov, ktorým sa tak dobre darilo v podmienkach spoločnosti redukovanej človeka na výrobnú silu a prírodu na výrobný nástroj. NIE! TAKTO NIE! PRE BOHA, ĽUDIA! SPAMATAJTE SA! Čítala som tento výkrik romantika, rebela, idealistu. Čítala som vieru, že sa má a dá žiť inak. Táto inscenácia potvrdila, že zdanlivá chaotičnosť a neucelenosť predstavenia má svoju pevnú štruktúru, ktorej sú podriadené všetky zložky predstavenia, od scénografie až po herecký prejav. Hereckému prejavu síce možno vyčítať nedokonalosť vo formálnej stránke prednesu (koľko dokonalých ľudí je tak dokonale nezaujímavých), čo ale pri takomto type divadelnej tvorby nehrá prvoradú úlohu. Pretože, a to je paradox, takáto koláž musí zapôsobiť ako celok, pri ktorom jednu z najdôležitejších úloh zohráva atmosféra, ktorá takýto celok obostiera.

Rôzne poroty hodnotili túto inscenáciu a našli v nej „aj dosť tvorivých problémov“. Bez ich vyriešenia predpovedali divadlu veľa ťažkostí, aby v úspešnej tendencii pokračovalo. Nevie, či divadlo riešilo tvorivé problémy, isté však je, že v roku 1988 nezozposielal priateľom a známym pozvánky na premiéru.

O to silnejší zážitok im ale pripravili v roku 1989.

Pežot:

Hladteže, akých mužov
a aké hrdé ženy
má naša vlasť a ružou
sú všetci ovenčení.
(vyberá z kabeľky pokrivanú ružu
a zastokne ju N. do výstrihu)
Spieva v nich radosť ľudu,

jeho moc, jeho pýcha.
Z nekonečného prúdu
bezpečnosť naša dýcha
spod zástav rozvinutých,
na ktoré prisahali:

spev sýpok, žiara huti,
a fabrik plné haly!
Nad každou úspešnosťou,
očkami privretými,
stráž stoja rady tankov
s pilotmi tryskovými.

Letia oceľovosivou oblohou
rýchlejšie ako zvuk a keď sa dívam na nich,
železnú rudu vidím padať z transportérov našich baní,
družstevné plody vozíť do dvorov...“

(Úryvok zo scenára Stratégia a taktika...)

Po formálnej stránke ostalo predstavenie verné predchádzajúcim, ibaže sa prejavilo v dokonalejšej, zrelejšej, dopracovanejšej podobe. Koláž, alebo montáž veršov juhoslovanských autorov s autorským textom scenáristu Karola Chmela a oslavnými veršami 50. rokov, ktorú som ja mala možnosť vidieť trikrát, ale s radosťou si ju pozriem opäť, bola doslova kafonickým koncertom nenormálnych vzťahov v našej spoločnosti.

Po nasvietení zostáva scéna taká istá — otvorené okno — ibaže pred oknom, bližšie k divákovi, tak, aby okno videli, sú dve kreslá, v ktorých sedia MUŽ a ŽENA — obaja sú veľmi meraví, strnuli, čo môžeme zvyrazniť aj bielym náterom tváří — rozprávajú tak, akoby nerozprávali, ledva pohybujú perami. Počas ich dialógu znie tichá hudba, môže byť aj spievaná.

ŽENA: Kocúrik, spíš?

MUŽ: Nespím.

ŽENA: A čo robíš, kocúrik?

MUŽ: Zdochol som, mačička.

ŽENA: Ty žartuješ, kocúrik.

MUŽ: Žartujem, mačička.

ŽENA: A čo sa Ti v noci snívalo?

MUŽ: Nepamätám sa... myslím, že skriňa. Otváral som skriňa.
A Tebe?

ŽENA: Mne tiež skriňa... Čo teraz robíš?

MUŽ: Nič. A ty?

ŽENA: Rozmýšľam.

MUŽ: O čom?

ŽENA: O tom, čo si vpravil včera pred spaním.

MUŽ: Nepamätám sa.

ŽENA: Povedal si, že sa chceš od zajtra zmeniť a potom si spal ako zabitý.

MUŽ: Čo všetko človek natára pred spaním.

ŽENA: A čo teraz robíš?

MUŽ: Cvičím drepy... Citím sa ako vták.

ŽENA: Počkej, zavriem okno.

MUŽ: Prečo?

ŽENA: Aby si mi neuletel, ty môj orlík.

MUŽ: Zapisuješ ti tieto svoje aforizmy? ... Už som si spomenul: to, čo som včera povedal, som myslel vážne.

ŽENA: Odlož to na zajtra.

MUŽ: Nemôžem.

ŽENA: Aj tak Ťa o to prosím.

MUŽ: Dnes je krásny deň. A aký máme krásny výhľad!“

(Úryvok zo Stratégie a taktiky...)

Výborný scenár (K. Chmel) a réžia (Dušan Krnáč — súčasne aj scénograf a herec) poskytli priestor členom súboru prejaviti sa ako osobitě vykryštalizované herecké aj osobnostné individuality. Každý herec — postava predstupoval pre divákov ako samostatná metafora a tieto potom navzájom v rôznych kombináciách tvorili množstvo ďalších metafor, tieto potom fugovali ako časti jednej ucelenej metafory spoločnosti a súčasne apelu, aby sa zmenila.

„Buď sa niečo zmení, alebo sa nezmení nič“.

Týmito slovami končí jedno predstavenie s dlhým názvom „Stratégia a taktika spánku v dobrých a lepších časoch“ s podtitulom Inštruktáž pre sovy, netopiere, kukučky a iné ranné vtáčatá“.

Ja svoj článok ukončím typicky: a tam Vám bol zvonec, a ten zvonec zazvonil a rozprávky je koniec.

O ČLENOCH SÚBORU

EVA JOMBIKOVÁ — učiteľka, neskôr redaktorka čs. rozhlasu v Bratislave. Žije v Bratislave a Zvolenskej Slatine. Účinkovala v inscenáciách pôvodného Divadielka 9. Po vzniku Ex divadla — 9

vnútorne sympatizovala s tematikou, ktorú súbor spracovával, s jeho poetikou. Hrala v „Rôznych cenách mäsa“. Keď vybojovala svoj vnútorný boj o to, aby dokázala navonok vyjaviť to, čo cíti, do cesty sa jej postavil zamestnávateľ, ktorý jej znemožňoval naďalej sa v súbore realizovať. Pri stretnutiach kolektívu je aktívny tvorcom dialógu.

SIMONA JANCÍKOVÁ — gymnazistka vo Zvolene. Ako najmladšia členka súboru je zatiaľ formujúcou sa osobnosťou.

JANA PONICKÁ—KRŠŇAKOVÁ — študentka žurnalistiky, toho času na materskej dovolenke. Žije vo Zvolene. Obeť, ktorá rovno s recitovaním občianskej poézie spadla do úlohy klaviristky (Rôzne ceny mäsa). Kvôli starostlivosti o syna Tomáša sa po pol-ročnom pôsobení odmlčala, ale na jej návrat sa čaká, akonáhle trochu „postaví na nohy“ nového člena súboru.

MONIKA MANĽKOVSKÁ — záhradná architektka. Učí na VŠ v Lednici. S krajskými prehrávkami diskotekára, neraz ostrihaná na ježka účinkovala v „O...“, „Stratégii a taktike...“, alternovala v „Rôznych cenách mäsa“.

MÁRIA PODHORNÁ — učiteľka v materskej škole, matka päťročného Jakuba. Praktická duša súboru, pomáha pri šití kostýmov.

DADA MOCNÁROVÁ — zamestnaná v reštauráciách na horskej chate nad Kremnicou. Je to nová členka súboru, ktorá zatiaľ prídde, zahrá (odskúša) a odíde. Nie je to nezaujímavý život súboru, ale skôr prevaha doterajších záujmov a vzdialenosť pracoviska.

BORIS KRŠŇAK — vedúci oddelenia ZUC na OOS Zvolen. Člen od roku 1975. Hral vo všetkých predstaveniach Ex divadla — 9 a väčšine Divadielka 9. Manžel členky Jany a otec spomínaného Tomáša. Menežér súboru. Vystriedal rôzne zamestnania: kulisár, herec, zmrzlínár, figurant na geofyzike, kultúrny pracovník. Naplno využíva svoje organizačné schopnosti, ktoré získal za 29 rokov života.

MIROSLAV HARACH — drevársky inžinier, otec dvoirôčného Rastka. Herec a muzikant v Divadielku 9, režisér v Ex divadle — 9. Mysliteľ súboru plný nápadov, režíroval všetky predstavenia okrem posledného (Stratégia...). Výborný gitarista a počítačový maniak. Jeho ATARI je plnoprávnym členom rodiny. Nepredstaviteľný bez typického kabáta. Ak sa ho opýtate, prečo ho nosí v zime, v lete, vonku aj vnútri, odpovie: „Je to môj termoregulator. Keď mi je teplo, tak sa rozopnem, keď zima, tak zapnem.“

KAROL CHMEL — redaktor, básnik, prekladateľ. Aj on robil všetličo: vychovávateľa, smetiara v Paláci kultúry, v psychiatrickej liečebni liečil muzikoterapiou. Žije v Bratislave. Okrem „Praskania krvi“ je autorom všetkých scenárov. Tichý, nenápadný, malý — veľký človek. Labužnícky poľahujúci z fajky. Na otázku: „Karol, čo ty na to?“ odpovie hneď a celou vetou: „Ano“. Karol je džin, ktorého záračnú lampu si všetci strážia.

JÁN GRAUS — drevársky inžinier. Pracuje v Košiciach. Výrazný recitátor a herec. Amatérsky fotograf s citom pre presné zachytenie reality. Jeden z fotodokumentaristov súboru, žiaľ všetky momentky má zatiaľ iba v negatívoch.

DUŠAN KRŇÁČ — vyštudovaný pedagóg, vedúci výpravy v Divadle Pavla Jonáša Záborského vo Zvolene. Žije v Lučenci a vo Zvolene. V „Rôznych cenách mäsa“ ešte nenápadný „anjel smrti“ prekvapil množstvom režisérskych aj scenografických invencí. Kolísavý krok, hnedý kožak, fotoaparát, priateľ džúsov a minerálok.

VALDEMAR SVÁBENSKÝ — depozitár v SNG na Zvolenskom zámku. Autor pôstymov v „Stratégii...“. Najmladší člen súboru (1968). Má rád kivo, dobrú hudbu. O ieho hohatom citovom živote svedčí výtvarná, fotografická a filmárska tvorba. Jediný dokumentarista od ktorého má súbor hotové fotografie.

JOZEF POLIAK — pracovník Kultúrneho a spoločenského strediska vo Zvolene. Dlhé červené vlasy uviedli do omvlu jeho dcéru Katku, ktorá ho volala doneďadva „mama“. Že tento človek nie len hrá divadlo poézie, ale aj píše, dokazuje diplom za básňu, ktorý získal na celosvetovej súťaži na Kanárskych ostrovoch. Tie však nespoznal, lebo diplom mu rafinovane poslali noštou.

DUŠAN HRIC — MUDr. stomatólog vo Zvolene. Utienený talent, ktorý prejavil dosť neskoro a zatiaľ sa rozvíja. Veríme, že sa bude rozvíjať naďalej. Ako doktor má totiž problém s uvádzaním a okrem toho trénuje deti kanoistiku. Oboje sú jeho lásky.

DUŠAN HIEBL — drevársky inžinier, vedúci okresného klubu vedeckotechnickej činnosti, zvukár súboru. Človek, ktorý vybaví, zoznáenie, nahrá, nafilmuje a rozvozí či je deň, či je noc.

JÁN KLESŇAK — programátor, Zvolenčan. Osvetlovač súboru, nový člen, ale spolaľhivý. Chatový typ, vikendy trávi na rôznych miestach mimo domova.

DEVÄŤ OTÁZOK VEDÚCEMU SÚBORU BORISOVI KRŠŇAKOVI

1. Rozmýšľali ste, rozmýšľate o profesionalizácii?

B: V súčasnosti sa táto otázka stala aktuálnou. Je tu však množstvo problémov: priestory, sponzor a hlavne niektorí členovia nie sú ochotní (zatiaľ) vzdať sa svojho zamestnania.

2. Aký bude podľa teba osud divadla, konkrétne aj vášho?

B: Divadlo bolo, je a bude politikum. Žiadna spoločnosť nie je ideálna a aj tá naša, napriek prevratným zmenám ňou ešte dlho nebude. Okrem toho, existujú a budú existovať všeludské problémy. Teda témy na dramtizáciu chýbať nebudú. Predpokladám ďalšie zblížovanie amatérskej scény a profesionálneho divadla a ich vzájomné prelínanie. Predpokladám aj plodnejšiu tvorbu dramatikov, sprístupnenie svetovej drámy a tedy zníženie prevahy autorského divadla aj u amatérov. Osud Ex divadla — 9 vidím optimisticky. Nový scenár súboru, ktorý vznikol pred 17. novembrom je napriek zmene aktuálny a môžeme ho realizovať. Ako keby Karol Chmel vývoj predpokladal a predbehol dobu.

3. Ako sa podľa teba zmení postavenie poézie po revolúcii?

B: Poézia, ak ako iné druhy umenia bola, je a bude. Aj ľudia, ktorí k nej majú kladný vzťah. Nepredpokladám ani veľký nárast, ani veľký pokles záujmu. Snáď po prechodnom období našej spoločnosti, po všeobecnom skultúrnení národa slovenského, po uspokojení primárnych potrieb siahne po básni viac ľudí, ako doteraz.

4. Pracuješ ako vedúci ZUC-ky. Budeš v práci pokračovať?

B: Úprimne povedané, chcem robiť v kultúre. Ale mne je bližšie výkon, ako metodika. V súčasnosti vidím lepšie možnosti uplatňovania metodiky vo forme výkonu a za túto metódu vynaložím veľa síl.

5. Vyhovuje ti doterajší systém súťaží?

B: Je to zložitá otázka. Nevieam, čo bude ďalej, ale zatiaľ by som systém nemenil. Aspoň nie tak, že by sa organizovali súťaže každé dva, nebudaj tri roky. Pre mnohé súbory je účasť na súťaži najväčšou motiváciou v ich práci. Nesúhlasím s tým, ale je to tak. Tento fakt je potrebné zatiaľ akceptovať. Zrušil by som však duplicitu a niektoré rezortné súťaže. Je ich veľa a majú nevalnú úroveň.

6. Ako ste pocítovali existenciu Zväzu divadelných ochotníkov na Slovensku a akú má podľa Teba táto organizácia budúcnosť?

B: Stručne. Existenciu sme nepocítovali. Stretli sme sa s ponukou stať sa členmi ZDOS-u. Výhoda bola vraj v tom, že budeme môcť mať vlastné konto. Bola to dosť malá motivácia na činnosť v takej organizácii, najmä keď sme mali možnosť zoznámiť sa s jej predsedom docentom Marianom Mikolom (vedúci nášho zájazdu na festivale v NSR). Budúcnosť ZDOS-u? Rozpustiť a postaviť na iných základoch novú organizáciu.

7. Na Slovensku vzniká Zväz záujmových združení (ZZZ), ktorý jednoznačne odsúdil všetku doterajšiu kultúrnu a metodickú činnosť osvetových združení a všetkých osvetových pracovníkov obvinil zo zistných cieľov a neodbornosti. Čo si o tom myslíš?

B: Nemôžem s mnohými ich názormi súhlasiť. Je to na jednej strane čierno—biely pohľad na zriaďovateľov a metodikov ZUC, na druhej strane im (ZZZ) asi chýba to, čo Viera Chytilová nazýva vedomím súvislosti. Musím vidieť to, ako boli často miesta metodikov obsadzované. Robili to ľudia, ktorí okolo kultúry ani nechodili. Chýba bola, že sa na tie miesta dostali. Ako je možné, že neexistuje sieť školských zariadení na výchovu kultúrno—výchovných pracovníkov? Ako je možné, že do kultúry hovoria negramotní stranicky funkcionári? Ako potom mohli tí metodici, ktorí svoju prácu chceli a aj vedeli dobre vykonávať, poskytnúť súborom neexistujúce priestory? Tých a ko by bolo veľmi veľa. Na záver jedno a ko pre ZZZ. Ako pohnúť vesmirom, keď máme pevný bod, to vedeli už v starom Grécku. Ale to naše pohnutie potrebujeme my, metodici pevný bod a nie ZZZ.

8. S manželkou si sa zoznámil prostredníctvom umenia... čo urobíš, keď sa Tvoj syn dá na umeleckú dráhu?

B: Janu som spoznal pri slávnostnom odovzdávaní občianskych preukazov, kde recitovala. Ja som tam bol na „výpomoc“ (recitátorskú). Nám na našej svadbe zasa vypomohol Karol Chmel. Zarecitoval nám básňu (nie so Zborníka občianskej poézie). Takže, ak sa môj syn dá na umenie, budem to v ňom podporovať. Vďaka umeniu poznám množstvo dobrých ľudí. Dúfam, že ich toľko spozná aj môj syn.

9. Mal si na Nový rok nejaké želanie, ktoré si nevysslovil?

B: Od 21. 11. 89 som v jednom kolotoči. Som členom koordinačného výboru VPN a pracujem 14—16 hodín denne. Želám si, aby sme viac nepoznali totalitu, útlak, neprávosť a neslobodu. A hlavne, aby naši ľudia, ktorí tak svorne skandovali „to je ono“ a „v jednote je sila“ podržali našu súčasnú vládu, ktorá bude musieť pristúpiť na nepopulárne opatrenia.

KATARINA DOBROVODSKÁ

Směsice zoufalství a smíchu

Básník T. R. Field (vlastním jménem Theodor Adalbert Rosenfeld, později Bohdan Vojtěch Šumavanský, narozen 23. 4. 1891 v Praze, zemřel 4. 8. 1969 tamtéž) vydal v třicátých letech tiskem tři básnické sbírky: Kosočtverce na ohradách (1930), Kruhy pod očima (1933) a Lomikel na dlásnech (1937). V padesátých a šedesátých letech byl sice členem Svazu spisovatelů, ale nepublikoval nic, až na nepatrné časopisecké výjimky. Jeho duchovním odkazem se však inspiroval Ervín Hrych ve svého času populární Krhútské kronice (ČS 1967), do ní vtělil i některé Fieldovy originální texty, které mezitím takřka zlidověly. Aniž bychom znali autora, určitě všichni známe veršiky:

Na úpatí Sněžky
potkal jsem tři ježky.
Všichni tři šli pěšky:
Život je holt těžký.

nebo

Nahoře radost, dole žal:
až bude Doležal nahoře,
zapomeň dole na hoře.

Výbor z meziválečných sbírek T. R. Fielda doplněný texty z rozsáhlé básnické pozůstalosti vyjde v letošním roce pod názvem Lomikel a jiné zádrhele jako prémie KPP.

Část básní a epigramů z rukopisné pozůstalosti se vztahuje k pobytům T. R. Fielda v psychiatrické léčebně a to zejména v letech 1954–1955. Z těchto veršů byl v loňském roce péčí Společnosti Bohumila Hrabala sestaven drobný soubor, který z určitého úhlu pohledu doplňuje doposud skromné znalosti o tomto pozoruhodném básníkovi. A právě tyhle protrpěné verše z Morodochia (což byla Fieldova přezdívka pro psychiatrickou léčebnu), které jsou tak hravou i dravou směsicí zoufalství a osvobozujícího smíchu, mají naději na dlouhé přežití svého autora.

Z POZŮSTALOSTI T. R. FIELDA

X X X

Každý odpor váš je marný,
jeden dnes a druhý zítra,
každý musí do cvokárny,
říť než sobě třikrát vytra.

26. XI. 1954

ABSOLUTNÍ PRAVDA

Třebas mi i hlavu za to utni,
jestiř jedna pravda absolutní,
nad niž není pro našince,
neb ji nikdo nezmění:
Když tě zavrou do blázince,
je to vskutku z bláznění!

LUMBÁLKA

V malém bílém kumbálku
dělali mi lumbálku,
vzali krev a vstříkli lék,
aniž jsem se čeho lek.
Nemám tabes ani pépé,
ode dne den je mi lépe.
Jeden za dva řval by smíchy —
já a vysychání míchy!
Co to napadlo ta trdla?
Vždyť mám vysychání hrdla!

23. XI. 1954

VEŘ, ŽE BLÁZNA Z PROROKA
UDĚLAJÍ DO ROKA!

Zavřeli mě do blázince,
čekám tady na našince,
kteří po životní práci
potřebují rekreaci.
Máš tu slunce a vzduch taky,
za oknem pět slyšíš ptáky.
Co bys ty chtěl ještě víc?!
Vždyť vše spěje do Bohnic!

V ZACHVATU REZIGNACE

Když má jitro v očích plno rosy
a chlad na sál vniká po ránu,

chápu vše, co zpívají si kosi,
rozumím i skřekům havranů.

Ale v šest, kdy začnou mluvit lidé
řečí, kterou dávno dobře znám,
ač jsou lidé, v takové jsou bidě,
že se v jejich mluvě nevyznám.

Kriminál znám, nemocnici taky,
a teď poznal jsem i blázinec.
S božími mě nechte mluvit ptáky,
našinec jsem a ne vašinec.

Nepřekvapí mě ni popravivš,ť,
natolik vás lidé přece znám,
popravu však přejte jiným příště,
já se bez vás popravil už sám.

Pátek 25. III. 1955

BLÁZINEC
ORBIS BIS PICTUS

Na kopečku blázinec,
pod kopečkem hambinec
a uprostřed na stráni
zdravým hrana vyzvání!

29. IV. 1959

KVĚTUŠKA R.
epileptička z 16. pavilonu
a myčka na 2. pavilonu

V žití jsou nepohody, ale i shody!
Kdopak ti, Květuško, pošlapal schody?
Ten, kdo je pošlapal, ten po nich utek,
místo slz stírej teď se schodů smutek!

Líbezně rozkvet ti, Květuško, květ ten,
kterým tě omámil lásky tvé květen.
Když ti s tím květem prch do světa světák,
ještě máš, Květuško, hadr a smeták!

29. IV. 1959

ZÁCHYTKA

Ve vinárně u Mázlů
maže deku tré grázlů.
Každý zaujímá postoj,
kterému je učil Tolstoj,
žádný neodpírá zlu.

Když se řádně namázli,
pod stolem se rozmázli.
Strážník však měl jiný postoj,
nežli zaujímal Tolstoj:
záchytkou je odvezli.

2. XI. 1962

EPITAF NAD HROBEM
BLÁZNA

Všecko, co kdy žilo,
do země se skrylo
a co z toho zbylo?
Proto vůbec nezáleží
na tom, právě zde kdo leží.
Nakonec je země prázdná
stejně jako hlava blázna!

X X X

Smrt veselý je pouze kotrmelec
v svět lepší, zkad se nikdo nenavrací.
Kde dopěl já, syt dropty na krmelec,
ať místo mne vám zpívají zde ptáci.

O hamletovských otázkách

Před více než pětadvaceti lety jsem se z mladické nerozvádnosti ocitl ve skupině, která připravovala jakési návrhy na reformu organizace českého profesionálního divadelnictví. Dokonce je možné, že to při tehdejší neexistenci federace byla skupina celostátní. Výsledky této práce byly skličující. Nikoliv proto, že by se návrhy nepřipravily a nepředložily. Ale při tehdejší zásadní nechtivosti vůči jakýmkoliv podstatnějším reformám byl návrh zasunut do nějaké zásuvky, nikdy se o něm pořádně nedejlo. Zato však některé jeho dílčí momenty byly v jistém okamžiku využity k tomu, aby odůvodnily některé nepopulární zásahy do rozložení divadelní sítě. A přitom smysl těch návrhů byl úplně opačný: nejprve divadlům umožnit, aby si bez zbytečného administrativního přikazování hledala program jako výraz smyslu své existence a své funkce a potom teprve zvažovat, která z nich to dokázala a která ne. A případně z toho vyvozovat další úvahy o oprávněnosti udržování divadelní sítě v té podobě, jak byla zřízena.

Přiznávám zcela upřímně: byla v tom ještě notná dávka pošetilých představ o možnosti i užitečnosti nějaké regulace chodu divadla zvenčí. Od té doby jsem už dávno přesvědčen o tom, že kultura — a tedy i divadlo — je systém svrchovaně seberegulující a samosprávný. Že si běh věcí svých upravuje sám ze sebe. Což zajisté jako svrchovaný princip bude uplatňovat demokratická společnost. Jenže to má i své problémy a svá rizika — zejména v období, do něhož vstupujeme. Budeme-li důslední, pak musíme připustit, že celá organizace českého profesionálního divadelnictví — zejména oblastního — vznikla direktivním způsobem. Na počátku, po roce 1945, ji vyvolaly v život jisté nejušlechtilější úmysly: demokratizovat a decentralizovat divadelní život, umožnit všem, aby se mohli potkat s dobrým divadelním uměním. Což vedlo k prvním regulujícím rozhodováním o divadelních oblastech jako o sférách, které budou obhospodařovat ty a ty soubory se sídlem tam a tam. Později k tomu přistoupily i cíle osvětově-ideologické: vytvořit takovou hustotu divadelní sítě, aby všude mohly být šířeny oficiálně proklamované a uznávané ideje, aby ani nejzapadlejší víska nezůstala stranou tohoto posláni divadla.

V zájmu demokratické seberegulace a samosprávy divadelního systému jako celku by bylo nyní jistě správné dovolit a připustit takovou volnost všech sil, jež by neomezeným způsobem nakonec prokázaly životnost nebo neživotnost tohoto systému. Jeho skutečnou potřebnost odpovídající skutečným zájmům veřejnosti — to jest diváků. Nebudeme si zajisté dělat iluze o tom, že následky by byly velice zlé. Zvláště když víme, že dříve nebo později vstoupí i sem volná hra tržních sil, která se projeví vůči divadlu nejruznějšími způsoby — od stoupající komercializace až třeba po to, že lidé budou šetřit. Neboli: jistá státní regulace je zapotřebí, aby uchránila jak kvalitu divadelní tvorby, tak někdy i samu možnost existence toho nebo onoho souboru, o jehož přínosu české divadelní kultuře nebude pochyb, neboť bude touto kvalitou prokázána.

A tady jsme u oněch hamletovských otázek a dilemat, před nimiž už stojíme a velice rychle je bude třeba prakticky řešit. Na jedné straně bude jistě jediné možné dopřát onen prostor seberegulaci a samosprávě. Divadlo samo ze sebe bude muset tvářit v tvář celé kultuře a celé společnosti rozhodovat o tom, k čemu je a proč je. Se všemi důsledky, jež z toho plynou. To znamená — v té nejelementárnější a nejpodstatnější rovině — že nastane přirozené zanikání i vznikání souborů. A odtud bude muset být dopřána i volnost trvalému přeskupování souborů, hledání takových seskupení a konstelací, jež v jisté sestavě budou skýtat záruky uplatnění talentů i prosazení kvality.

Ale na druhé straně tato volnost se asi nemůže stát živelností, kde výsledky se rodí ze srážek, křížení a průniků nejruznějších vlivů, často protichůdných a nahodilých. Aniž bychom jakkoli v budoucnu chtěli a mohli zasahovat do oně seberegulace divadla, musíme stále vědět, že i ono patří k výrazu kulturnosti jako projevu způsobu života a že se mu v tomto smyslu musí dostat ochrany a péče. Což samozřejmě platí i o amatérském divadle. Tam jsou tyto hamletovské otázky snad ještě citlivější a složitější. Díky dobrovolnosti této činnosti, jež je pouze a jenom výrazem individuálního zájmu a individuální potřeby. Což je nepochybně prioritní a meritorně jediné stanovisko, jež je nutné k jakémukoliv amatérskému představení a jakémukoliv amatérskému souboru možné zásadně zaujmout. Nikdo nemůže nikoho, nutit, aby hrál amatérské divadlo tak, jak to nesmyslně předpokládaly různé direktivy a plány, jež ukládaly zvyšování počtu amatérských souborů. A stejně tak nikdo nemůže nikoho nutit, aby hrál jiné divadlo, než chce.

Leč — nelze nevidět, že amatérské divadlo se tak nebo onak vřazuje do celistvého proudu divadla, že jako celek nějak prokazuje jistými svými tendencemi a trendy svůj hlavní přínos pro rozvoj kulturnosti, tak jak jsem to před okamžikem řekl. Že nějak přispívá k tomu, že kulturnost je způsobem života. A asi se shodneme na tom, že ne všechny amatérské představení a ne všechny soubory mohou a dokonce se chtějí do tohoto proudu zařadit. Opakuji znovu: jsem a byl jsem vždycky toho názoru, že jakémukoliv amatéru a jakémukoliv amatérskému kolektivu nelze nucovat

podobu a smysl jeho činnosti. Ale také jsem a vždycky jsem byl toho názoru, že je třeba v zájmu divadelního amatérismu dvou věcí: přispívat k tomu, aby si uvědomovalo, které jsou ty tendence a ty trendy, jež nejlépe naplňují jeho zapojení do celku divadla a především rozvíjejí onu kulturnost, a za druhé nepomáhat nějak těm, kdo o tohle usilují.

Je však jasné, že tohle může být chápáno jako nepřipustný zásah do onoho principu seberegulace a samosprávy. A neméně je jasné, že v minulosti to mnohé soubory tak přijímaly. V okamžiku, kdy byly hodnoceny a posuzovány z těchto hledisek, byly jistě tlačeny k něčemu, čemu se vzpíraly a co mohly cítit jako křivdu. Nicméně — kdyby bylo v minulosti nedošlo k tomu, že všemi prostředky se prosazovala tvorivost jako základní smysl amatérské divadelní činnosti, kdyby se nepodporovalo ty divadelní formy, které stavěly na autentičnosti osobnosti a na nutnosti její přímé komunikace se světem, bylo by amatérské divadlo od přelomu sedmdesátých a osmdesátých let hrálo tu roli, již mělo? A nemyslím tu jenom na inscenace, které vstupovaly do kontextu celého českého divadla. Myslím tu i na ta četná setkání na různých dílnách a dalších akcích, kde zejména mladá generace nacházela v podpoře těchto proudů daleko více než jenom ryze divadelní záležitost. Vzpomeňme třeba jenom několika posledních let hronovského Klubu mladých divadelníků, jejichž radikální odmítavá stanoviska — někdy i netaktně sdělována — ke všemu jinému, než co bylo jejich divadelním přáním a programem, tak často provokovala. Nebyl v tomto radikalismu divadelním také nonkonformismus společenský, jenž se nechtěl spokojovat s daným stavem? Nebyla v té touze po divadle osobního postoje i touha alespoň v divadle a divadlem najít jakýsi smysl aktivního bytí? Souhlasím, že ano. A proto si také myslím, že bylo i dobře, že se tomuto snažení dostávalo pomoci, že i za cenu jistých rozporů, kdy někteří amatérští divadelníci to cítili jako preferenci, jež porušuje rovnoprávnost všech podob amatérského divadla, tu byla podnikána jakási „metodická“ regulace.

Snad je teď dost zřetelné, co míním oněmi hamletovskými otázkami. Je naprosto nepochybné, že zásada seberegulace a samosprávy bude nadděle svrchovanou zásadou v rozvoji kultury — a tedy i divadla. Ale neméně tak bude zapotřebí i jisté péče, jež zabezpečí alespoň slušné podmínky pro vznik kvality inscenací, které budou nositeli oně kulturnosti. Tato péče zajisté bude představovat především jisté zajištění ve sféře materiální, které zmírní vliv komercializace a neúprosného vlivu tržní ekonomiky. Ale asi to nebude stačit. Někde a nějak budou zřejmě muset být zbudovány neobyčejně citlivé a uvážené mechanismy, které si nebudou ani v nejmenším osobovat právo do oně seberegulace a samosprávy zasahovat, ale budou připravovat oně kvalitě poskytnout i další pomoc. Nabídnout jí možnost ubezpečit se v tom, že kvalitou vskutku je a otevřít pro samotný tvůrčí proces i další příležitosti, jak jej vést tím směrem, po němž soubor touží. Což zajisté záleží i na kvalitě těch, kdo tuto nabídku budou činit. Ale to je už jiná kapitola.

JAN ČISAŘ

Jaroslav Vostrý

je muž mnoha souvisejících divadelních profesí, které se v čase proměnlivě střídají, doplňují (tu jedna dominuje a druhá se stává pomornou řekou), ale i sčítají a umocňují . . .

Skolením na DAMU teatrolog, nastoupil 1956 do redakce časopisu *Divadlo* (angažován Vojtěchem Cachem), aby se stal záhy jeho šéfredaktorem a pozvedl jej na onu legendární evropskou úroveň, v jejímž pěstění pokračoval Milan Lukeš. Po této dráze redaktorské a teoreticko-kritické odchází Vostrý do praxe a neobyčejně uvážlivě (jak se vzápětí prokáže) zakládá v r. 1965 divadlo: *Činoherní klub*. („Chtěli bychom, aby u nás v divadle herci svou rolí realizovali sebe, aby do svých postav promítli své osobnosti.“) Se všými spolupracovníky (Smoček, Kačer, Hrůza, Schorm, Fára, Suchařípa, Novotný, Skoumal, Vodňanský . . .) má šéf Činoherního klubu šťastnou ruku snad ve všem: ve stavbě souboru, v dramaturgii, v pozoruhodných inscenacích, po nichž následuje nevidaná popularita i zahraniční úspěchy. Vostrého soubor je na špici divadelního progresu, září i v hvězdné trojici, která je naší skutečnou vizitkou (Zábradlí, Činoherní klub, Divadlo za branou). Jak praví Suchařípův „refrén“ slavného představení *Res publica II.* v *Realistickém divadle* (1989): „V Cechách a na Moravě bydlel v 60. letech divadelní bůh!“ A Jaroslav Vostrý se o to zasloužil měrou nebyvalou jako jedna z integrujících osobností této doby.

Podívejme se do tehdejší kritiky: „Je předčasné pokoušet se o nějakou bilanci, ale dokáže-li se divadlo za jeden rok existence zařadit mezi špičkové pražské scény, svědčí to nejen o jeho cílevědomém chtění, ale též o jeho umělecké potenci. A jestliže při svém charakteru hereckého studia nezaznamenalo v řadě sedmi představení jedinou prohru, pak je to divadlo, které si zaslouží důvěru. Není u nás mnoho scén, o nichž by kritik mohl bez nadsázky napsat: Můžete tam dnes jít poslepu na každou inscenaci.“ (J. Černý) Příčiny těchto výsledků jsou celkem jasné: na solidní programové základně se sešli mladí nadaní herci a režiséři ne jako zaměstnanci ale jako — spříznění v o l b o u.“ (Z. Hořínek, *Divadlo* 7/66.) Připomeňme Vostrého režijní podíl — Pinterovy Narozneniny, Vostré Na ostří nože, Voltairův Candide (dramatizace Vostrá - Vostrý - Cziviš) i vlastní adaptace Lemova Vychovatele a Leonovových Zlatý kočár. Ještě něco: od roku 1961 byl pedagogem DAMU (přednášel i na filozofické fakultě), kterým je dodnes. Ovšem

s výjimkou 70. let, kdy byl ze školy vyhozen pod záminkou, že neměl povolení k pohostinské režii. Děkanka divadelní fakulty mu tehdy sdělila, že „SCDU nemá zájem, aby pracoval v divadle“!

Prekvapíme možná čtenáře tím, že teď opustíme Činoherní klub a obrátíme se k uplynulému období temna, v němž se nad těmito lidmi zavřela voda, v němž ale nejsilnější osobnosti vytvářely divadlo n a v z d o r y (smím-li užít slov Marie Černé-Judlové a současně názvu nedávné výstavy *U zvonu*). Jsem totiž přesvědčena, že to bude mít s postupem času stále větší význam — mapovat právě tento terén, který obecně známe velice zlomkovitě, neboť komunikace a publicita byly znemožňovány a mařeny. Přitom tehdy, v letech 1969—1989, vznikly nesmírné hodnoty v českém divadle: Grossmanova éra v Chebu a v Hradci Králové, Hynšova v Hradišti a v Gottwaldově, Kačerova v Ostravě, Hajdova v Gottwaldově . . . a Vostrého v Pardubicích. To byli oni vyhnanci z Prahy a z Brna, kteří našli azyl v menších a nejmenších divadlech. Pracovali tam s absolutně stejným, možná větším, nasazením jako v centrech, kde byli dosud na očích odborné veřejnosti a v konfrontaci se světem, zahrnování přízní publika. Jejich následující cesta je tylovským kočováním po českém venkově, od štace ke štaci, za mizerných poměrů. Tloukli se v nočních vlacích, naježdili tisíce kilometrů, bydleli a žili bůhvíjak, zmáhali omezení všeho druhu, byli vystaveni permanentnímu podezírání, protože přišli s pořádnou kaňkou v „kádrových materiálech“ . . . a to všechno pro Hekubu. Pro víru v divadlo. Pro osudovou nemožnost dělat cokoliv jiného.

Co tedy dělal v té době Jaroslav Vostrý? V roce 1972 zbaven vedení souboru, ještě rok zde „trpěn“ jako dramaturg, odchází poté na školu (a poté ze školy . . .). Začne režírovat v Rajmontově Činoherním studiu v Ústí, nato odchází jako šéf do Kladna, kde nastuduje za dvě sezóny šest úspěšných inscenací. A pak už přichází plodné sedmiletí ve Východočeském divadle (1981-1987). Nastupuje původně jako dramaturg, ale úvahy východočeských myšlenkových gigantů na KNV, KV a OV KSC se nesou pozoruhodnými zákrutami: v roli dramaturga bude nebezpečný, to ději ať režíruje . . . Díky tomu mohou být diváci (hýčkaní operetami, detektivkami, veselohrami a hudebními komediemi všeho druhu, činoherní ansámbl má totiž vlastní orchestr) jednoho podzimního večera 1982 uhranuti takovým zvláštním Čechovem. . .

Ve skutečnosti to byli Gorkého *Letní hosté*, s nimiž vtrhlo na pardubické jeviště moderní divadlo. V čem? V hloubce a opravdovosti pohledu. V bohatosti, s níž režisér viděl aktuální téma střetu lidí kvalitních a parazitů. V neobyčejném zájmu o člověka, o osudy všech lidí ve hře, o postupné odkrývání motivací jejich jednání. A také v důsledné péči o kultivovaný tvar celku. V práci s herci, z nichž mnozí se představili v novém světle, v nových možnostech, tak, jak je do té doby nikdo neobsadil. Ve vytřebeném smyslu pro humor — a neměně tak ve smyslu pro skutečnou dramatičnost. V jemně prosvětleném prostoru (základní vzpomínka na tuto inscenaci je smetanová bělost, nostalgické a hořké) se rozvíjaly zmarněné historie, z nichž každá měla váhu jedinečného osudu. (Vedle výtečných dámských výkonů musím vzpomenout překvapivého Dvojtečku — Petra Skálu.)

Když jsem přemýšlela o Vostrého tvorbě a stále jsem se přitom vracela k jeho útlé knížce *Člověk ve hře* (1964) — ale i k jeho studiím v *Divadle*, k jeho doslovu k Topolově *Konci masopustu* — stále se mi ozvěnou vracel název knihy při konfrontaci se všemi inscenacemi, které jsem měla možnost vidět, zejména v Pardubicích. Vostrého vášnivě zajímá člověk, člověk ve hře — ve všech možných významech toho pojmu, člověk ve hře divadelní, ve hře života, člověk v sázce, a konečně i hra jako taková: jeho inscenace charakterizuje skutečně jakási zvláštní, chce se říci vážná hravost, zaujaté objevení, zvědavost a zvidavost . . . A pak jsem v těchto souvislostech znovuobjevila Suchařípovu recenzi zmíněné knížky, kde je řečeno o Vostrém, o jeho tvůrčí metodě, vlastně všechno: „Tento způsob výkladu, jímž autor přesnou organizační materiálů záměrně vypovídá víc, než je obvyklé v „bilancujících“ formulacích závěrů, tvrzení, soudů, tato kompozice je čtenářsky náročná. Vyžaduje, aby čtenář šel za autorem do všech „záhybů“ předloženého materiálu a více s autorem myslil, než hledal stravitelně zformulované „poslání“. Je to však zároveň kompozice dramatická, která přitahuje tím, že je v ní pro čtenáře uloženo napětí stále přítomného tématu, jež se s přibývajícím stránkami prohlubuje, z mnoha stran nazírá, formuluje, znovu problematizuje a opět vysvítá — slovem: domýšlí se.“ (*Divadlo* 4/65.) A právě tak dělá Jaroslav Vostrý divadlo.

Režisérova pardubická dramaturgie je v titulech různorodá. Nedá se říci, že by dával přednost jednomu typu textů, napak: slouží divadlu a divákům v tom smyslu, že usiluje o úroveň, ať už dělá anticouk tragédií nebo detektivku. Po Gorkém pak přichází něco až nečekaného — *Generální zázrak čili Inženýrský mýtus*, což na motivy Páralova románu sepsal Jan Vedral za režisérovy činnosti. Byl to takový „Páral proti Páralovi“: ironické vidění onoho „stroje“, schématu, v němž se páralovské dvojice prolínají; vidění nesentimentální, odhalující i původní autorova odhalení . . . Inscenace šla v té nemilosrdnosti ještě dál, pojmenovávací dobu, v níž jsme žili. Její „technický“ (ve skutečnosti významový) princip vycházel z konfrontace našich životů s neustálou přítomností televize (a toho, co tento fenomén obnáší) v řadě významů a možností. Bylo to i divadlo na divadle, domyšlené v TV rozměrech . . . a do toho se ostrým střihem vřítily takové scény jako monolog požívačného lvanky, nepozorovatelně přecházející v hexametru a nářek hrdinky antické tragédie. Při expresivním projevu Lídy Vláškové diváci hluboce znejistili, co se to děje. Vrcholná forma, užitá jako hněvivý, ironický odsudek tohoto způsobu života? (K této scéně se váže i otřesná historika cenzurní: když se orgánům doneslo, že si lvanka Jermanová v afektu trhá šat na nádech, byla zorganizována trestná výprava soudruhů z Prahy, kteří přijevše byli zklamáni, že nic neviděli. A odtud se dávalo zstříženým dozor, zásahy do dalších režii: v *Samandalu* prý měli klauni schválně provokativní kostýmy v barvě spodního prádla sovětského námořnictva!)

Byt královnou v *Samandalu*, přepis Gozziho *Zubaidy* z pera Aleny a Jaroslava Vostrých, byl jednou z jeho nejkrásnějších inscenací. Poprvé se tu režisér sešel s týmem, který si vybral a s nímž pracoval i nadále: s citlivým výtvarníkem Martinem Víškem a zgruntu divadelním

muzikantem Karlem Cónem. Víšek vybudoval pro drama dávných prokletí, vin a odplat tajemně svícený labyrint chodeb, ponurých, stěn, nečekaných průhledů; náhle otvíraných a zavíraných dveří; Cón jej naplnil strašidelnými, fantaskními zvuky a tóny; takže jsme se ocitli ve Vostrého světle morálního podobnosti o dobru a zlu, a zároveň v magické pohádce a napínavém hororu. A opět — byl to svět úžasné hravosti, drsný i poetický. Herecky zde zazářili František Švihlík jako krutý král Sinadab a Michaela Lohniská jako krásná a lidská kouzelnice Fatima. A Truffaldino (Zdeněk Dolanský) s Brighellou (Pavel Šrom) přinesli ve svém příběhu ztracených a opuštěných zvířat naléhavě poselství o potřebě lásky. Byla to pozoruhodná divadelní událost přesahující svět divadla.

Dvě setkání s Jiřím Štolou (a vinohradské Tovaryšstvo Ježišovo ve třetím) svědčí o režisérově pochopení pro autorovu poetiku — prolínání snu a skutečnosti, reality a fikce, nezvyklá štolovská spojení a básnické asociace. Myslím, že ve Vostrého režii se ozvala i vnitřní potřeba připomenout fakt, že Jiří Štola býval kdysi především básníkem generace. Záměrně „zapomenutým“. Vlastní autorův přepis románu Svatý na mostě byl textově rozlehlý, odrazilo se to i na délce a vyváženosti představení — ale zaujal řešením postavy národního svatého: vznešenost špatně vyřezaného světce (Jiří Šebek) kontra ušmudlaná plebejskost živého Johánka (Zdeněk Rumpík). — Později Vostrý režíroval ještě *Padalo listí*, *padala jablčička* — v jisté nevysslovené polemice vůči původnímu pojetí Realistického divadla. Kultivovaná inscenace byla poté přenesena do televizního studia, ale vytržení z nejvlastnějšího prostředí jevitě bylo v záznamu citelné. O to víc vynikla režisérova precizní práce s herci (Jindra Janoušková v Anně).

Molièrův *Tartuffe* by se dal označit za autorský přepis, třebaže zášahy do textu byly střední. Režisér posunul základní východisko a vytvořil novou, či nově viděnou konkrétní situaci Orgonovy rodiny: mladá šlechta, zbohatlíci někde na periferii velkého města narychlo přestavují venkovský dům, jemuž čouhá sláma z bot obrazně i doslova. (Kde na to vzali? Co se tak náhle změnilo?) Stodola se mění v salón, mezi zemědělské nářadí se nese kanapíčko, zrcadlo, krabice s klobouky, róby. Každý v rodině, kromě Doriny, sleduje jen své zájmy. *Tartuffe* (Zdeněk Rumpík) je nepokrytý sprostý vyžírka, lovcí okurky ze sudu až po loket v láku — a takhle provozuje i vše ostatní. Orgon (Milan Sandhaus) se ho jasně bojí. Analogie k současnosti jsou jemné, ale všudypřítomné: zbabělost, fízlování, kariérismus, neoprávněné výhody, cynismus, nedůstojná závislost člověka na člověku... Inkriminované listiny jsou zřetelně kompromitující dokumenty 70. a 80. let: samizdatové texty, korespondence s emigranty, „protistátní“ činnost... Brilantní vtíp, nelitostná ironie, smysluplné herecké zvládnutí veršů. neobyčejně inspirativní výtvarné vidění — to byl Vostrého „*Tartuffe 85*“: pokrytecká zdemoralizovaná společnost a marné volání po mravní obnově, po činu. Tento přístup byl po duchu srovnatelný s Grossmanovým autorským výkladem Dona Juana. (Hle, Molière, o němž se léta tradovalo, že ho neumíme!)

V Aischylově tragédii *Oresteia* obnovil Jaroslav Vostrý zápas o dnešní tvar a smysl antiky, který podstoupil již na Kladně (inspirován nepřízní doby, konkrét-

ně zákazem Lošťákovy hry *Dubnová noc*). Dejme slovo Jiřímu Fličkovi, který o tom napsal jeden ze svých posledních textů: (Tento dramaturg, uštvaný zákazem činnosti, zemřel několik dní předtím, než jeho recenze vyšla) „Vědom si, že dihyramb, z něhož vznikla řecká tragédie, se všemi reminiscencemi dějovými, které v tragédii pak ležely převážně na bedrech chóru, nemůže křísit, rozhodl se Vostrý pro podstatnou úpravu předlohy, neboť Aischylos není každoročním repertoárovým autorem. Při úpravě respektoval zákonitost Aischylova textu, neporušil významové konflikty dramatu, neaktualizoval. Vycházejí ze Stiebitzova věčného překladu, který uvedl v gesticky mluvní proud současného jevištního sdělení, vytvořil úpravou svébytný dvouhodinový text. Úprava totiž přesahuje běžné krácení textu, vytváří nový tvar psychologizujícího konfliktu, který podněcuje k herecké koncentraci bez masek. Tudiž k bohaté individualizaci charakterotvorné. (...) Vostrého inscenace i úprava patří k současnému apelatívnímu divadlu, které chce být víc než živé. Chce být očištěné!“ (Scéna 23/85) Výrazné herecké kreace v mimořádně obtížných úkolech přinesly ženy: Michaela Lohniská (Klytimestra), Zdena Bittlová (Elektra), Lída Vlášková (Kassandra).

Pro náročných textech režíruje Vostrý v další sezóně „oddechovku“, Feydeauovu frašku *Tululum*. Ale: se stejným zaujetím jako klasickou tragédií. Netají se ostatně tím, že i tady se chce dobrat jádra, jímž je mu lidský osud. Nahlíží tedy *Tululum* s mírným odstupem a lehkým smutkem, aniž by zůstal cokoli dlužen „anatomii gagu“. Vznikla tak duchaplná podivná (překrásně oblečená Martinem Víškem), která neutrpěla ani televizní fixací — v tomto případě právě naopak.

Starorůžová historie — opět na půdě dramaturgické prózy; tentokrát si svůj román zdramatizovala autorka Magda Szabóová. Obrovský epický tok ságy jednoho rodu svedl režisér do řečiště divadelního představení, jemuž vtiskl především působivou atmosféru a vůni zaniklé doby přelomu století (znovu s Víškem a Cónem). Stejně přesvědčivě inspiroval herecké výkony — Irena Poledníková byla vynikající Marií Ricklovou a Květa Houdlová

důstojnou paní Gácsárovyovou. (Houdlová byla i slušnou ředitelkou divadla, která umožnila Jaroslavu Vostrému pracovat v relativním klidu.)

Poslední inscenace již byly možná poznamenány pro nás typickými problémy delšího soužití režiséra se souborem (který si vlastně tak úplně svobodně nevybral — stejně jako oni jeho). Vedle Shakespearových *Veselých paníček windsorských* (s Bartoníkovým Falstaffem) a Shawova *Pekelníka* je skutečným epilogem tvorby Jaroslava Vostrého v Pardubicích *Čechovův Višňový sad*. Epilogem a symbolickým rozloučením s divadlem, které zformoval do daleko progresivnější podoby, než jakou mělo před jeho příchodem — do podoby, z níž možná svým způsobem profituje dodneška... Jaký kontrast: na rozdíl od bílé a vzdušné nástupní inscenace *čechovského Gorkého* (nebo i dávného světlého *Kačerova Višňového sadu* v Činoherním klubu) je tento prostor tísňový, tmavý, ošklivý, lidé jsou tu uzavřeni do prkenných stěn neobývaného domu, nasvíceni nemilosrdnou lampou shora, hysteričtí a bezmocní. Celkový obraz byl až drásavě zřejmý: lze se z toho všeho vůbec dostat?

Samostatnou kapitolou je Jaroslav Vostrý jako dramatický autor (například *tasového klenotu*, jakým je *Lotos na mrazu*). Jako dramaturg či tvůrce adaptací, úprav a přepisů má nevšední cit pro styl, stavbu i jazyk původního díla — a stejně tak pro smysl jeho dnešního uvedení. Jen pár titulů pro připomenutí: *Nerudova Francesca di Rimini*, *Adámkova Salomena*, *Goethova Stella* (Hra pro milující), *Hálkův Záviš z Falkenštejna*, *Dumasovi Tři mušketýři*, *Dostojevského Zločin a trest a Idiot*. Ale i slavný titul *Tři* v tom, který v dobách represí podepsal Jiří Menzel.

Jaroslav Vostrý má na svém kontě, na rozdíl od jiných režisérů, něco přes dvacet inscenací. Začal režírovat poměrně pozdě, v pětácti, po předchozí úspěšné dráze teoretika a kritika. Po imponantním sedmiletí Činoherního klubu byl zbaven práce, k níž se mohl vrátit opět zhruba po sedmi letech. Dalších sedm let působil v Pardubicích. (Že by magická sedmička? 2. ledna 1990 se vrátil jako umělecký šéf do „svého“ divadla — Činoherního klubu v Praze.

MARIE BOKOVÁ

Foto KAREL MEISTER



Nevyplazuj jazyk na lva aneb Hraní (si)

O JEDNOM KOMBAJNU

Saša Ryčeký se na národní přehlídce Dospělí dětem objevil poprvé v roce 1987 s adaptací Grymovy Šíleně prolhané princezny (spíše s pokusem o adaptaci, protože není moc co adaptovat), která vyvolala mnoho otázek i vykřičníků. Stal se pak členem Kruhu autorů dětského divadla při ÚKVČ, aby vnesl něco nového do oné dramaturgicky problematické oblasti, ale začal pracovat na věcech pro dětský soubor! Divné, divné, zejména když o tom všem mluvil zaujatě, ale poněkud nejasně a hlavně bez (autorsky) viditelných výsledků. Mezitím se v dvouletém kursu dramatické výchovy Východočechů v Ústí nad Orlicí vynořila jeho dcera Petra jako „přespolní“ posluchačka. Pak se začalo — zase trochu nejasně — mluvit o Středisku dramatické výchovy v Ostravě. Nikoho moc neudivilo, že Divadlo v Rýmařova do Kaplice nepostoupilo, nebyly náznaky, že by bylo co očekávat. O to větší bombou bylo vystoupení Divadla v doplňkovém programu přehlídky Dospělí dětem ve Stráži, kde bylo zařazeno v „nastaveném čase“, protože vystoupení učňovského souboru Změny ze SOU Vítkovic bylo příliš krátké. Ti, co neznají dramatickou výchovu, navrhovali, aby takovým způsobem pracovali i dospělí (pokud toho ovšem jsou schopni). Pro ty, kdož znají stav dětského divadla, to byl objev, že se za nejasným vystupováním Saši Ryčekého neskrývá mlhavost práce, ale spíše skromnost nebo až mindrák, snad až přehnané vědomí, že „nikdo nic nikdy nemá mít za definitivní“..., až příliš úzkostlivá snaha znovu a znovu prověřovat udělané, vylepšovat, hledat prostředky, postupy, významy... Možná také až příliš velká úcta ke špičkářům a ke „klasikům včetně

těch, kteří občas suverénně střílí od boku“... Ukázalo se pak, že ke „kombajnu“ vedle dcery Petry patří i paní Ryčeká, učitelka, s jejíž třídou se ověřuje fungování Střediska. Že k nim patří vlastně i Hanka Dluhošová, vedoucí učňovských Změn, metodička ZUČ na učilišti a hlavně odchovankyně LŠU v Klimkovicích, zákyně a spolupracovnice Evy Polzerové-Magerové.

Z povídání o Dividle a o „kombajnu“, které mi Saša Ryčeký (mezitím už krajský metodik pro divadlo) koncem října 1989 poslal, jsem mohl vybrat jen tak něco přes třetinu — volila jsem to, co se týká vzniku a rozrůstání souboru a co se týká práce na Hevierovi.

V Ostravě — město bývalo v oblasti dramatické výchovy — děti dost pusto. A ejhle, pustí se do toho člověk dost pracovitý a aktivní, nadšený, ale také poučený a poučitelny, talentovaný, a hlavně tvořivý — a kombajn se rozjede a začne se sklízet.

Prognostik Zeman na sebe upoutal pozornost — lidí i aparátů — už pár týdnů před „sedmnáctým“ statí v Téčku. Píše v ní mj., že naší nadějí jsou „ostrovy pozitivní deviace“, úchyly od „normálu“ doby. Evidentně k nim patří i Saša Ryčeký a spol. — ostatně jako naprostá většina lidí v dramatické výchově a dětském divadle.

EVA MACHKOVÁ

Pokus o zachycení skutečného dění na scéně při hře s knihou Daniela Heviera, která vyšla v Albatrosu v roce 1986 v překladu Jiřího Žáčka a s ilustracemi Květy Pacovské. Úprava, sestavení a dramaturgie soubor DIVIDLO, scéna a režie Saša Ryčeký, kostýmy Hana Ryčeká, melodie k textům Břetislav Kožušník.

Na scéně je vzadu napnutá prádelní šňůra ve výši 2 metrů, podepřená dvěma kovovými vzpěrami — černě natřenými tyčemi, které vymezují vlastní hrací prostor na šířku. Hlediště je uspořádáno do podkopy, diváci sedí i na bočních vymezeného hracího prostoru. Přes šňůru visí volně igelitové pruhy, s nimiž se postupně pracuje jako s rekvizitou i jako s funkčním scénickým prvkem. Svícení přední, bílé, jen jedním reflektorem jsou zezadu prosvíceny igelity. Kostýmy vycházejí z poetiky ilustrací Květy Pacovské. Nad scénou visí hrozných velkých nafukovacích balónů popsaných nápisy — zákazy, příkazy, nařizeními (Nečti pořád, Nesměj se, Neptej se, Nesmíš, Musíš, Nedělej to, Udělej to apod). Zpočátku leží balóny na zemi, pod nimi je kniha D. Heviera. Na scénu přichází kradmo Markéta, prohlíží si balóny, čte nápisy a zaujímá k nim vztah. Pak sleduje provaz, na němž jsou balóny vyvázané, zkouší je zvednout a nakonec to — tajně — provede, má z toho radost. Objeví knihu pod balóny, čte nahlas úvod, navazuje kontakt s diváky.

MARKÉTA:

Daniel Hevier: Nevyplazuj jazyk na lva... Hmm...

Úvodem. Když jsem byl docela malý kluk, strašně rád jsem strkal hřebíky do elektrické zásuvky. Marně mi rodiče zakazovali, přikazovali, hrozili a bránili, já jsem se jen smál a bavil jsem se tím, jak mi elektřina potřásá rukou. Asi byla taky ráda, že se se mnou může seznámit. Dnes už si s elektřinou nehraju (bojím se), ale i tak si myslím, že by

dospělí neměli hrozit a zakazovat, když děti poznávají svět na vlastní kůži. A proto nepišu mravoučné články, ale básničky a pohádkové knížky. A co ten zákaz v názvu téhle knížky? Ten je tam jen proto, abych vás vyzkoušel — a já věřím, že vy na toho lva jazyk určitě vypláznete. Váš Daniel Hevier.

ANDREA: Postavte schody.

Andrea staví schody — pruhy igelitu napříč scény stupňovitě drží další děti, vede po nich Adama, ten došlapuje vždy na schod z igelitu a všechny přitom o stupínek klesnou.

ANDREA: Tak: zvedni jednu nohu — a polož ji na schod a přenes váhu, dobře. Po schodech...

ADAM: Po schodech — Ách!

VŠICHNI: Áách...!

ANDREA: No vidíš, výborně — a teď druhou nohu, ták: domů...

ADAM: Domů — Óóóh!

VŠICHNI: Óóóóh...!

ANDREA: Tak a teď zase tu prvou nohu, hezky zvednout a položit a přenést váhu. Šlapu...

ADAM: Šlapu — Éééé!

VŠICHNI: Éééééé...!

ANDREA: No a znovu — nahoru...

ADAM: Vždycky — Ééé!

VŠICHNI: Éééééé...!

ANDREA: A ještě jeden schod — dobře. Takhle!

ADAM: Takhle? Óóóóóó!

VŠICHNI: Óóóóóóóó...!

Adam sestoupí z posledního schodu, Andrea jde dozadu a rychle organizuje opačně postavené schody, Adam k divákům.

ADAM: Taký vám nejezdí výtah?

Adam se otočí a vidí schody.

ADAM: Uf!

Ostatní stojí vzadu kromě těch, kteří dělají schody, flákají se.

VŠICHNI (kromě schodů): My ale máme schody jezdicí!

Andrea „zmáčkne knoflík“, jednotlivé dvojice s pruhy igelitu se začnou odzadu přesouvat dopředu s charakteristickým zvukem pojízdných schodů, Adama vyláčují pozvolna dozadu. Adamovi se to líbí.

ADAM: Jé, tohleto je prima, ještě...

Nakonec stojí vzadu, každá dvojice po dojetí položí igelit na zem, takže vzniká „zebra“. Adam se na konci otočí.

ADAM: A co je zase tohle?



V každém rohu přechodu stojí jedna dívka, mluví na jednom tónu jako roboti.

MARKÉTA: Přechod...

ANDREA: pro chodce...

JITKA: Zelená...

Adam přijme hru, vydá se po přechodu, okolo něhož ostatní dělají auta na pusu a drží „volanty“.

ADAM: No jen si počkejte, já dám přednost!

ZUZANA: Červená...

Auta okolo vydávají charakteristický zvuk rozjíždějících se vozů, Adam utíká až do diváků, bojí se, všichni se mu smějí. Adam se urazí a hledá si zase jinou hru.

SAŠA RYCHECKÝ VYPRÁVÍ

Nápad založit soubor vznikl na letním táboře ve Spálově v roce 1987, kde jsem jako programový vedoucí pracoval s dětmi formou dramatické hry — v té době jsem byl ještě členem Impulsu. Jen tak jsme to řekli na táboře dětem a v září jich na prvou zkoušku přišlo šest. Věděl jsem zhruba, co nechci dělat, daleko méně, co dělat chci. Na druhé zkoušce už ale dětí bylo čtrnáct, pak osmnáct, nakonec jich v říjnu chodilo přes dvacet — někdy až osmadvacet. To se nedalo zvédnout, a tak někteří zákonitě odpadali — průměr osmnáct ale zůstal. Z těch úplně začátečních jich do dnešního dne mám v souboru čtrnáct! Pro

první rok jsme si dali za cíl spíše se seznámit, vytvořit z těch dětí, které nikdy divadlo nedělaly a mnohé z nich v něm byly jen povinně se školou, partu, aby se mezi sebou znaly a věřily si, a pomaličku jsme začali něco dělat s mlouvou (jsme z Ostravy a je to katastrofa, jak děti mluví) a taky s pohybem a aby se naučily mluvit k věci a přemýšlet. Rozhodně jsme si nedělali žádné ambice. Spíše to mělo být pro mne jen tak něco navíc — odpočinku a oddech vedle Impulsu... Jo! To jsem si ale myslel jen chvíli, on ten náhodný výběr dětí „z ulice“ se ukázal být daleko silnější. Zkoušeli jsme jen jednou týdně, ale už od prosince práce přerostla rámec plánů a bylo to dvakrát týdně, a našli jsme si Holčičku a déšť od Lukešové jako cvičení a hráli jsme si s ní vlastně tři měsíce. Od výtvarna, přes mluvení, písničky a prvá vystoupení jen tak, před kamarády, ztráta ostychu z veřejného vystupování...

Věk dětí byl v té době od sedmi do patnácti let, ale vůbec to široké věkové spektrum nevadilo — naopak. Jen kluků nebylo — a není. Děti si navzájem pomáhaly v kdech — dokonce jsem jednu dobu zjistil, že si pomáhají se školou, aby mohly chodit do Dividla. V té době se také ukázalo, že z velké části chodí do souboru děti z neúplných nebo narušených rodin, ale přestaly to brát

privilegia, doma jim mohou zakázat cokoli, jen ne divadlo!

V srpnu 1988 se setkáváme skoro všichni (16 dětí) na táboře ve Spálově. Je to tábor MěDPM. Máme dluh Holčičky (dodnes nedoděláno podle mých představ) a hlavně Heviera. Tak zapomínáme všechno, co bylo uděláno a hledáme v textu, jak by to mělo jít dohromady, co se dá udělat a co je po čem, a proč, a jaké to má vnitřní vazby. Výsledkem je závěrečný výrok dětí, že „Hevier není blbec“ — on ví, proč to tak seřadil! Velká výhra, chceme dělat na tomhle textu po prázdninách dál. Krom toho se na táboře parta ještě vylepšila a spoustu jsme se toho naučili (mluva, pohyb, dýchání a tak). Na začátku září se nás sejde v Dividle celkem 29. Navazujeme na práci na táboře — Hevier je naše téma, které nás straší. Postupně jako samostatná čísla dramatičujeme jednotlivé texty, až nakonec máme celou knížku. A znovu hledáme řazení a vnitřní logiku.

Stáváme se pionýrským oddílem, a to proto, aby děti nemusely chodit do PO SSM a měly aspoň jeden den v týdnu volný. PO SSM chce příspěvky a jinak je nezajímáme. Ale čárku děcka tím mají, je pokoj od schůzek, kam se jim nechtělo a rodiče jásají. Uspořádáme schůzku rodičů, ti postupně fandí víc a víc a dokonce by už chtěli i něco dělat. Tak šíjí a kupují pracovní kostýmy. Děláme konkurs a rázem je nás čtyřicet! Soustředění na Spálově, přípravku pomalu přebírá Petra.

Do Heviera vznikají písničky z některých textů, jako cvičení. Uvažujeme, jestli tam patří. První úvahy o dokončení představení... Od listopadu 1988 příprava dělá s Petrou samostatně, vlastně totéž, co „velcí“ dělali o rok dříve — pomalu se formuje druhá parta, která ale patří k té první jako jedna...

V listopadu přeruší práci moje žloutenka. Ale od začátku ledna už zkusíme opět třikrát týdně, zase chodíme do divadel... Doděláváme scénu a kostýmy a premiéra je 16. února 1989 v MěDPM. Do 4. 3., kdy jsme na městské přehlídce jediní, se nám podaří vystoupit šestkrát — v dětském domově, v mateřských školách, v družině, v domově důchodců. Chceme se omlátit na jevišti. Z městské přehlídky postupujeme na krajskou do Rýmařova. Tam je to 12. repríza, spíše ale 12. premiéra — pořád hledáme. Společně s přípravkou další výlety a divadla. Je nás celkem 46. Dáváme se dohromady se souborem Změny a chystáme projekt se souborem Pírko z Brna. Z Rýmařova do Kaplice postupuje LŠU Žerotín z Olomouce, ale přesto jsme rádi, na víc zatím nemáme. Pořád hledání přesnosti tvaru.

Chystáme se na tábor — srpen 1989, opět Spálov, tentokrát už dva oddíly. Hrajeme tam Heviera celkem šestkrát pro okolní tábory i pro děti z našeho.

Na začátku září se nás v „Hevierech“ sejde 24, v „Žežerkách“ (tj. přípravce) 21. Hlásí se další, opět konkurs. Vznikají dva nové oddíly... V září vystupujeme na mezikrajové přehlídce amatérského divadla v Karlovině, v říjnu ve Stráži pod Ralskem je 27. „reprizopremiéra“ Heviera. Celkem je nás v této chvíli 57 ve čtyřech oddílech...

SAŠA RYCHECKÝ, 30. 10. 1989



Foto KAREL KUBÁT



jako náhražku. Začaly patřit ke všem a všichni k nim. Pochopitelně, že leckdo odpadl, ale základní kádr je pořád. V tom prvním roce se vystřídalo v jednom oddíle celkem 34 dětí!

V dubnu jsme si jako cvičení našli Daniela Heviera a mělo to být vskutku jen cvičeníčko dramatizace a hraní si s texty. Učíme se na tom všichni. V květnu předvádíme rodičům poprvé pásmo z Heviera, nic moc. Pak začínáme znovu, a jiné jeho texty, a do června hledáme. Pokus o příběh kolem kuřete a Pipanů, který by tvořil celek. Zase to není ono a tak hrajeme třikrát pro kamarády a jdeme od toho. Zkoušíme znovu Holčičku a déšť... setkáváme se až čtyřikrát v týdnu — výlety, divadla. Schůzky s rodiči, děcka si vybojují další

Melancholické procházky pomocnou školou Bixley

Čtyřmi básněmi byl v Jarním almanachu básnickém 1940 zastoupen druhý pozdější „Angličan“ — Ivan Blatný. A jedna z těch básniček se jmenovala příznačně *Mléko poezie*:

Bylo to v krajině slunečné,
v krajině liduprázdné.

Tam v úlu přirovnání všecko se podobalo
a ze všech stran se snášel
sníh něhy věcí.

Tvůj vlas jak zámek, plný síni,
slavnostní, opuštěný si přivolával půlnoc
a plna chuti byla ústa tvá
a plny závěsů komnaty tvého masa,
kde zlato sadařů mi v kusech zvonilo.

Bylas jak linie věty,
jako vločka verše zvolna padající,
když četli chlapi v parcích ruky básníků,
spád hudby rozmáchnutím ruky stíhající,
až tam, až tam,
kde s blankytem ticha se stýká...

Básník a překladatel Ivan Blatný, syn dramatika a prozaika Lva Blatného (1894—1930), začal publikovat časopisecky verše ve svých 18 letech (1937) v brněnském časopise *U-Blok*. V prvních sbírkách se prezentuje jako precizní lyrik, jehož melodické a kultivované verše jsou lokalizovány objevným způsobem do rodného Brna.

Na mezi u řeky se modral chrastavec,
oblohou kroužili živí a teplí ptáci.

Vdechl jsem čistý vzduch, myslil jsem na svou práci.
Ne, není radosti. A trýzeň je. A přec!

Viděl jsem linie dvou známých siluet,
Špilberku, Petrova... Byly tak blízko u té,
jež v sebe promění i nebe oprýsknuté,
kde táhne dým a dým. I tento smutný let...

Tys volně vydechl, kouř však jak hustý vlas
vál ze všech komínů, valil se zádumčivě,
podoběn truchlivé pohřební vrané hřívě
splétal se v kotouče a táhl nad Radlas.

(Melancholické procházky, 1941)

V Brně B. vystudoval klasické gymnázium a r. 1938 zahájil studium na filozofické fakultě. Po uzavření vysokých škol v r. 1939 pracoval až do konce války v obchodě s optikou. Literárně tvořil a stal se členem Skupiny 42 (druhým brněnským básníkem v ní byl Josef Kainar). Bylo by na místě věnovat tomuto uměleckému sdružení několik vět, ale dáme raději přednost B. svědectví v básni *Skupina 42*. Je v ní pravda trocha literární licence, ale domnívám se, že výstižně zachycuje atmosféru této skupiny a celé doby, k níž se vztahuje.

Tam za červenou zdi pták poskakuje v rose,
rezaví starý plech a vlaky jezdí v dál.
Libeňský plynojem jak od Františka Grosse,
libeňský plynojem jak Gross jej maloval.

Poupě se usmívá jak Amélie z vany,
Vlastimil Fiala přichází z modrých hor,
a v pražské tramvaji, tak jako od Smetany,
František Povolný čte nový Minotaur.

Na Plotní ulici jde malé dítě plačky
a kluci hrají si na náspu šibovačky,
z továren spěchají dělníci navečer.

Listonoš přinesl mé dámě hlávkou zelí;
posílat mýdlo, koks a uhlí na hotely,
a poslat Adeline kytice pavích per.

Teige se nezlobí a bude velká fúze,
Teige se nezlobí a bude velký den.
František Hudeček se vrací z noční chůze,
Seifert je okouzlen obrazy Toyen.

Má stará Rakouska, mé staré Vídně všecky!
Lukáš a feldkurát se šesli při víně,
Lukáš a feldkurát a Jindřich Chalupecký,
na Školním náměstí navečer v Karlíně.

Eduard Kohout jde, má na Kampě své schody,
Jaroslav Kvapil jde, Rusalka zpívá z vody,
tam, za červenou zdi, pták used na mříže.

Brassai má koleje, Lhoták má košskou dráhu,
Teige má lunapark a Skupina má Prahu,
Prévert má vlhké zdi půlnoční Paříže.

(Stará bydlíště, 1979)

Po válce se B. plně a profesionálně věnoval literární tvorbě, byl členem Syndikátu českých spisovatelů, věnoval se i tvorbě pro děti, v r. 1946 obdržel cenu za Květnovou literární soutěž. Reflexe na osvobození ČSR v r. 1945 lze nalézt také ve sbírce *Tento večer*. (Mimochodem — poslední datovaná báseň sbírky je z 2. srpna 1945, pražský nakladatel Stýblo sbírku vydal již na podzim toho roku.)

Možná, že v chladném větru, který od včerejška duje,
Nějaká vlaštovka se právě rozhoduje,
že odletí.

Listonoš. Vzpomínáš si? Nosíval mi psaní
S tvou pečeti.

Obloha je dnes rudě rýhovaná místy,
Tak jako táhne žlutky z nitra slepic krev.
Vezmi si tuto knížku za ty listy,

Vezmi si tento zpěv.
Jak je to dobré, zas ty prosté věci!

Možná, že moli dojdají sto let starý šat.
Kuchyňský kanár intonuje v kleci.
Jak je to dobré, zas ty těžké věci,
Ty těžké věci, láska na příklad.
Oblohu, rudě rýhovanou místy,
Zrcadlí řeka s plujícími listy,
Jak je to dobré, živá, kolující krev!
Pro tebe tuto hudbu mezi všemi,
Pro tebe tuto hudbu o jediné zemi,
Pro tebe tento zpěv.

(Tento večer, 1945)

V r. 1948 byl vyslán Syndikátem českých spisovatelů na stipendijní pobyt do Velké Británie, po únorovém puči se rozhodl zůstat tam natrvalo. O jeho exilovém životě máme jen kusé informace — v letech 1952—54 byl spolupracovníkem Svobodné Evropy a je zastoupen v antologii exilové poezie Neviditelný domov (Paříž 1954).

Léty 1948—53 je datována báseň Noc, obsažená v samizdatovém titulu „Pět neznámých básní z exilu“:

V noci, když se rozsvěcuje obilí,
V sýpkách měsíčního světla,
Každé zrnko ovsu svítí zvlášť.
Čarodějnice usedají na pometla.
Onen podivín z vesnice, který si myslí,
že nikdy nezemře,
Vstává a odchází směrem k Morton Morell.
Jdu kousek s ním. Doprovázím ho.
Potkáváme dva letní hosty.

V místech jak kameny beze jména cítuji báseň evokující náladu místa, které je nám letos mnohem blíže než loni, báseň Vídeň:

Žebrák má místo u Dunaje,
tesklivý kolovrátek hraje
a jarní vánek z Schönbrunnu
ovívá starou korunu.
Březen už rozbaluje stany
a boudy pro voskové panny,
vagóny letí do dálky,
Isherwood sbírá fialky.

Další kusá informace o exilovém životě I. B. hovoří o jeho častých léčeních na psychiatrických klinikách a ještě další podává zprávu o obsáhlé sbírce Pomocná škola Bixley, která je psána vícejazyčně a v níž se prolínají existenciální otázky se surrealistickou bizarností.

Vraťme se raději do Starých bydlíšť a dovolte mi, abych jako sympatizující uvedl ještě báseň Cigareta, báseň o tom, že i tato drogová závislost může v básníku (v člověku) probouzet velmi pozitivní asociace:

Když člověk zapálí po práci cigaretu,
úlevný lehký smích se vkrádá do údů.
Úlevný lehký smích, a kuřák dává světu
přiznání dobrých chvil, dobrého osudu.

Bzukote nádraží a telegrafních drátů,
pošli mi ještě tam, kde Halas kouřival,
pošli mi pozdravy k Březinům do Kunštátu,
na nízký Anaberk, jen o kousíček dál.

Vydech jsem modrý kouř a modrý kouř se nese
do vašich Pisárek. Myslím si, že jsem v lese,
vracím se zpátky zas brněnskou tramvají.

Jedeme do remíz a kolem výstaviště,
kde vzadu za věží je fotbalové hřiště,
jedeme na hřbitov a dívky mávají.



Místo B. by v dramaturgii amatérského divadla poezie mělo být jistě po boku Josefa Lederera a vlastně před ním. B. mnohé publikoval ještě doma a je bezesporu důležitou osobností české poezie a kultury vůbec, což Lederer (při vši úctě) zas až tak není. Dnes už v novinách tu a tam čteme jméno Ivana Blatného (10. 2. jsem četl v Lidové demokracii i zmínku o Ledererovi). Už jsou otevřeny obzory, které byly desetiletí zatajovány. Nelze tedy zapomenout na básníka, kterého melancholické procházky Brnem zavedly až do pomocné školy Brixley. Na básníka Ivana Blatného, jehož dílo čeká na zrak čtenáře, hlas recitátora i ucho posluchače.

Bibliografie:

- Paní Jitřenka. Praha 1940.
- Melancholické procházky. Praha 1941.
- Tento večer. Praha 1945.
- Na kopané. Praha 1946.
- Jedna, dvě, tři, čtyři, pět. Praha 1947.
- Hledání přítomného času. Praha 1947.
- Stará bydlíště. Toronto 1979.
- Pomocná škola Bixley. Toronto 1987.

JIŘÍ BRIXL

Absurdní komedie

Absurdní komedie předvádí svět nebo některé jeho stránky jako nesmyslné, absurdní. V zásadě lze mluvit o dvou způsobech zabsurdňování, přivádění věcí ad absurdum (reductio ad absurdum, jak zní logická formule). Východiskem je buď normální situace, která se v průběhu děje zabsurdňuje, nebo je člověk přímo vržen do absurdní situace a musí jí čelit. Oba způsoby lze různě variovat.

Názorné příklady pro způsob první najdeme hojně v tvorbě jednoho z otců „divadla absurdity“¹⁾ Eugèna Ionesca (nar. 1912). V aktovce *Nový nájemník* (1953) je na počátku prázdná místnost. Dvojice nosičů přináší a podle pokynů nájemníka rozmísťuje nábytek. Zprvu se speditérské úkony jeví jako zcela normální a smysluplné, ale postupně — když zaplněnost místnosti roste na úkor její obyvatelnosti — se stěhování stává nesmyslným procesem, odporujícím účelu. Mechanické přibývání nábytku končí teprve v okamžiku, kdy pokračování je už fyzicky nemožné: nájemník je k neviditelnosti zastavěn uprostřed vlastního inventáře. Nosiči na jeho pokyn zhasnou a odejdou. Scéna je v naprosté nehybnosti a z naprosté tmy zazní nájemníkovy: „Děkuji.“

Děj hry probíhá zcela lineárně a zcela logicky. Naplňuje se, když se vyčerpají jeho možnosti vzhledem k dané situaci. Jeho jedinou zákonitostí je mechanické přibývání ad absurdum.

Jemnější a složitější variantu tohoto postupu přináší aktovka *Lekce* (1951). Akt zkoušení je zde pojat jako soupeření, zápolení, boj mezi Žákyní a Profesorem, v němž zkoušející postupně nabývá vrchu nad zkoušenou. Vývoj postav má protiběžný směr: zprvu „velmi živá, veselá, dynamická“ Žákyně postupně ztrácí svůj rytmus, zesmutňuje, je stále pasivnější a unavenější — „až se z ní nakonec stane v rukou Profesora měkký, bezvládný a nakonec neživý předmět.“²⁾ Profesor naproti tomu je zprvu plachý,

neškodný, pak stále agresivnější, panovačtější, až se z něho stává bezohledný manipulátor s loutkou-dívkou a úplně nakonec její likvidátor.

V obou případech dochází ke vzniku absurdity z normality bez jakéhokoli kvalitativního skoku, postupným přibýváním, růstem, intenzifikací: Nelze přesně určit, v kterém okamžiku se stává proces stěhování v *Novém nájemníkovi* vlastně absurdním, ale absurdnost je zřejmá, porovnáme-li potenciálně smysluplné východisko s aktuálně absurdním závěrem. Jako by chtěl Ionesco hravě poukázat na relativitu absurdity, její závislost na určitých, leč těžko určitelných proporcích poměrech, i na její bytostnou zakoreněnost v tzv. normalitě.

Jinou modifikací zabsurdňovacího procesu je spojení lineárního postupu s momentem zklamaného očekávání, fungujícím jako překvapivá absurdní pointa lineárního děje. V metafyzické grotesce *Židle* (1951) je vnější dramatické dění (shromažďování fiktivních hostů pozvaných dvojicí starých manželů) vyjádřeno formou mechanického přibývání: rostoucí zalidněnost scény je značkována přinášením nových a nových prázdných židlí. Souběžně se intenzifikuje vnitřní dění: stupňované dramatické napětí a očekávání, kdy a jak bude objasněn smysl celého procesu. Stálými odklady, dalšími a dalšími slovními projevy staré dvojice se až k nesnesitelnosti oddaluje závěrečná scéna, kvůli níž se shromažďování koná — tj. zvěstování Stařečkova poselství lidstvu, jež má být dovršením jeho životního údělu. Konečně přichází Rečník, jehož si Stařeček — z nedůvěry k vlastním řečnickým schopnostem — zjednal jako svého mluvčího. Rečníkův projev je znovu oddalován různými formálními akty, společným projevem Stařečka a Stařenky na rozloučenou a konečně zcela neformálním aktem jejich společné sebevraždy. Teprve nyní, na samém konci hry, se dostává ke „slovu“ tolik očekávaný Rečník. Jeho vystoupení přináší překvapení: namáhavě vysvětluje, že je hluchoněmý, vydá ze sebe několik guturálních zvuků a na tabuli napíše několik nesouvislých písmen a zkomolených slov. Pak odchází provázen hlukem, výbuchy smíchu a ironickým pokašláváním neviditelného davu.

Veliké očekávání se rozplynulo v nicotnost. Po dlouhé, nesnesitelně nastavené anekdotě s přemírou podrobností se dostavila nepřiměřená, neuspokojivá, ale v rámci absurdní koncepce smysluplná a výmluvná pointa. Závěrečným zvratem dochází ke kvalitativnímu skoku: celé dění dostává nový smysl, tak zřejmý, že jej netřeba vysvětlovat.

Tato varianta zabsurdňovacího procesu však není založena na prostém přiměřeném vývoji, posléze obráceném ve svůj opak. V takovém případě by závěrečný zvrat byl nahodilý, schválný, nedostatečně motivovaný (Rečníkovou hluchoněmotou) a málo přesvědčivý. Ve skutečnosti je však důkladně připraven rozpornost celého předchozího dění, napětí mezi momenty očekávání, naděje a rostoucí nedůvěrou, pochybností. Tato rozpornost nesetrává v pouhé obecnosti, ale důsledně proniká do konkrétních projevů staré dvojice i do intimní vzpomínky.

Druhým způsobem zabsurdňování je vržení dramatického hrdiny do absurdní situace.

Příklad poskytne polský dramatik a prozaik Sławomir Mrożek (nar. 1930) svou aktovkou *Mučednictví Petra Oheye* (1959).

Do rodiny Petra Oheye přichází úředník a sděluje: „Mám příkaz oznámit vám, že se ve vaší koupelně usídlil strašlivý tygr lidožrout.“ Zároveň naznačí, jaké budou důsledky této neobvyklé skutečnosti: „Obávám se, že přítomnost tygra ve vaší koupelně nevyhnutelně ovlivní váš osud...“³⁾

Výchozí absurdní situace je postulována jako nemotivovaná, reálně racionální výklad vede k absurditě znásobené. (Podle vědecké hypotézy vznikl koupelnový tygr buď evolucí z některých druhů nejdokonalejší pasty na zuby nebo je to projev vnitřního zhroucení, nepřičetnosti přírody následkem únavy z normalnosti.) Nicméně navzdory své reálné nemožnosti situace dobře funguje. Rychle po sobě se dostaví představitelé různých institucí. Úředník z finančního odboru žádá příznání k daní z tygra; vědec s přístrojem na měření tygrů se nastěhuje k Oheyově dceři, aby mohl přímo na místě pozorovat vetřelce; ředitel cirkusu chce pořádat v bytě představení; přichází též starý lovec od Amuru s dlouhou křesací puškou.

Ve druhé části hry se už prúník do rodiny rozjel naplno. Bytem prochází exkurze dětí vedených učitelem; posel ministerstva zahraničních věcí přesvědčuje Oheye, aby poskytl státnímu hostu maharádžovi příležitost si zalovit.

V části závěrečné, nazvané ironicky „Naplnění — K novému životu?“, poslouží Petr Ohey jako návnada při lovu na tygra. Vleze do vany, maharádža pálí a mrtev klesá — Petr Ohey.

Absurdní situace umožnila Mrožkovi názorně předvést činnost odcizené státní mašinérie, manipulující malého člověka a ničivě pronikající do jeho intimního života. Bezomocným soukromníkem nezbude než kapitulace: „Tady mě máte. Ještě včera jsem si v rodinném kruhu četl noviny. A dnes?! Věda a politika, umění a byrokracie si podaly ruce. Vtrhly do mého domova. A usadily se v něm, jako by patřil jim. Já už tu nemám co pohledávat. Odcházím, abych učinil zadost požadavkům našich státních orgánů, nárokům moderní vědy, pokušením múz a nařízením úřadů — a abych tak ušel jejich nadvládě.“⁴⁾

Osobitou formu české absurdní komedie představují hry Václava Havla (nar. 1936) z 60. let. Ústředním tématem *Zahradní slavnosti* (1963) a *Vyrozumění* (1965) je vztah člověk-systém. Hrdina *Zahradní slavnosti* Hugo Pludek je mladý člověk, jehož jedinou zkušeností jsou pravidla šachu a doma vštěpovaná „filozofie středních vrstev“. Jeho „nepopsanost“ spolu s přesnou registrující pamětí a kombinační schopností mu umožňují dokonale se přizpůsobovat vnějším okolnostem a osvědčit se v systému, pro něj lidská jednotka [člověk jako pouhý svazek funkčních vztahů] je zaměnitelnou a nahraditelnou součástíou. Odcizený systém se stává samoučelným a konformismus v něm funguje jako způsob výchovy, jako svátostný akt systemizovaného člověka, jako způsob existence. Horlivá adaptabilita přivede Huga až nahoru, ale zároveň ho tak odosobní a odlidští, že ho nepoznají vlastní rodiče. Tento vývoj se odehrává v rámci uzavřené série partií, končících vždy vítězstvím

neomylného šachisty, jemuž se posléze podaří vyřešit i průběžný spor dvou protikladných institucí Likvidačního úřadu a Zahajovačské služby vybudováním nové Ústřední komise pro zahajování a likvidování. Tato pseudosyntéza je výrazem onoho specifického způsobu myšlení, který autor v jiné souvislosti nazval „dialektickou metafyzikou“.⁵⁾

Míří-li *Zahradní slavnost* k destrukci pseudomyšlení a realizuje-li se ve sféře řeči, *Vyrozumění* je založeno na demonstraci pseudoaktivity, naplňující se v příznačném kruhovém pohybu. Předmětem demonstrace je blíže neurčený úřad (řídí — ale co?), kde byl pro úřední styk zaveden umělý jazyk ptydepe. Vyrozumění napsané v tomto jazyce nemůže být legálně dešifrováno: povolení k pře-

kladu může dostat jen ten, kdo nedostal v poslední době vyrozumění psané v ptydepe. Prostě, jak charakterizuje svou paradoxní situaci ředitel Gross, který dostal vyrozumění psané v ptydepe: „co se praví v našem vyrozumění, se může dozvědět jen tehdy, když to víme“.⁶⁾ Nejasná situace vede k mocenskému boji provázenému obvyklými personálními přesuny a děj ústí posléze do nové (= staronové, pseudonové) situace: starý umělý jazyk ptydepe je odsouzen a nahrazen novým, stejně nesrozumitelným (chorukorem), ale jinak se nic nestane. Všichni zůstanou na svých původních místech a velkou změnu odnese jenom nejnižší článek systému — sekretářka Marie. Absurdní instituce trvá a pracuje nadále, kruhový pohyb se může znovu opakovat.

Zaměřilo-li se *Vyrozumění* na institucionální aspekt vztahu člověk-systém, ve třetí Havlově hře *Zlíněná možnost soustředění* (1968) se akcentuje aspekt existenciální. Hra je založena na principu roztržitosti: soukromý život vědeckého pracovníka dr. Humla je ve své chronologii roztrhán na kousky, ty jsou zamíchány a slepeny v sledu novém, roztržitějším. Tento způsob dramatického podání odhaluje, že Humlovy privátní i pracovní úkony mají charakter stereotypů. Člověk nenachází uspokojení v manželství — najde si milenku — objeví však v tomto poměru pouhou kopii manželství. Mechanicky zmnožuje, znásobuje svůj život v klamném zdání, že jej obhacuje. Intenzitu zážitku nahrazuje opakováním (opakováním vzniká náhražkový život), skutečný cit — flirtem, skutečnou poznání — frází. Člověk usilující teoreticky o plné, jedinečné, „totální“ lidství, dospívá v praxi k životu stereotypizovanému, neautentickému, systemizovanému.⁷⁾

Havel ruší technologickou alternativu „zabsurdňování normality — vrženost do absurdity“ prostým způsobem: předvádí do sebe uzavřené absurdní systémy, v nichž absurdní myšlení plodí absurdní systematické zákonitosti a tyto zákonitosti podmiňují absurdní korání.

Absurdita slouží Mrožkovi i Havlovi jako prostředek demaskování. Tím se též dostáváme k rozlišení tohoto typu relativní (Oleg Sus říká „koordinované“)⁸⁾ absurdity, která staví na napětí rozumné-nerozumné, smysluplné-nesmyslné a je ve svých důsledcích taktikou boje proti absurdnostem společenského života, a mezi absurditou existenciální, mířící k absolutizaci absurdního životního pocitu (Ioneskovy *Židle*).

Čistá absurdní komedie ioneskovského typu představuje už víceméně uzavřenou kapitolu poválečného dramatu, ale různé její postupy a prostředky se staly neodmyslitelnou a dosud produktivní součástí soudobé komediální technologie.

ZDENĚK HORŮNEK



Vyrozumění Václava Havla v Divadle Na zábradlí v režii Jana Grossmana / Foto JAROSLAV KREJČI



Poznámky:

- 1) Původcem označení je anglický kritik a teoretik Martin Esslin, autor knihy *The Theater of the Absurd*, London-New York 1961.
- 2) Eugène Ionesco: *Lekce — Třeštění ve dvou*, DILIA, Praha 1965, str. 7—8.
- 3) Sławomir Mrożek: *Mučednictví Petra Oheye*, in: *Divadlo 1963*, prosinec, příloha str. 10.
- 4) Tamže, str. 15.
- 5) *O dialektické metafyzice*, Host do domu 1964, č. 2-únor. Přetištěno v knize *Protokoly*, Praha 1966.
- 6) Václav Havel: *Protokoly*, str. 183.
- 7) Všechny tyto charakteristiky vycházejí z mého článku *Od ptydepe k chorukoru*, Host do domu 1965, č. 9-září a ze studie *Člověk systemizovaný*, Divadlo 1968, říjen-listopad, kde je ovšem téma člověk-systém pojednáno daleko podrobněji.
- 8) Oleg Sus: *Teorie absurdna, absurdna kómika a Sławomir Mrożek*, in: *Metamorfózy smíchu a vzteku*, Brno 1965 [druhé, rozšířené vydání].

Wesele, jen wesele...

„Piju, piju, neboť musím, už si ten váš skanzen hnuším!“ říká malíř Nos, jedna z podivných postav Wyspiańského Veselky, kterou — bezmála devadesát let starou hru — uvedl v československé premiéře Petr Lébl ve studiu JELO. Veselka je čímsi zakletá hra. Strhující filmovou podobu jí vtiskl v r. 1972 Andrzej Wajda. V Polsku přišla ke slovu vždy v politicky vypjatých obdobích, tedy i na začátku 80. let. U nás spatřili televizní diváci Wajdův film v obnovené premiéře letos v únoru. Československá revoluce probíhala nesrovnatelně rychleji než polská. Léblová premiéra 9. listopadu 1989 předběhla revoluci o týden. Náhoda? Intuice? Umělecká anticipace?

Veselka je hra o prohrané revoluci. Nebo ještě více o neschopnosti k revoluci. O promarněné šanci. A přece v Léblově režijní úpravě zaznívají nedaleko od zmíněného výkřiku jiná slova: „Pořád noví, pořád noví...“ říká Eva Stanislavová jako Nevěsta před závěrem inscenace. Vidí zjitřeným zrakem celý národ, spojený v okamžiku povstání, nebo jen chiméru, kterou kouzlí na obloze předjitřní červánky? Je ráno po dlouhé a propitě noci svatebního veselí, ve kterém se zjevovaly příznaky z minulosti s živější pamětí, než jakou si připouštějí živí.

Nikdy by se nám neměly vytratit z paměti nekonečné proudy lidí, plnicí Václavák, nádvoří továren, náměstí ve všech městech v prvních týdnech revoluce. Chiméra či sen se změnil v realitu neuvěřitelné energie. Ale o čem vlastně je Wyspiańského básnické drama z roku 1901, které je považováno za zakladatelské dílo moderní polské dramatiky? Zatímco Wajda ve svém filmu obšancoval nepřetržitý proud krojů a tance patrolujícími četníky několika zpuchřelých impérií, Léblovův výklad (lze-li tohoto zrádně zužujícího termínu použít) je mnohem subtilnější. Podivno je uvnitř tohoto veselí, podivně zpuchřelé a hrané srdečné jsou nahodilé, ale i trvalé vztahy uvnitř celé té velké rodiny, ve které se „město přijelo zbratřit s venkovem“. Podivně jsou postavy, které přes parádní kroj přetahují kulometný pás. Utíkají samy před svou vlastní pamětí a lidská identita je něco tak nepodstatného, že lze libovolně zaměňovat i pohlaví.

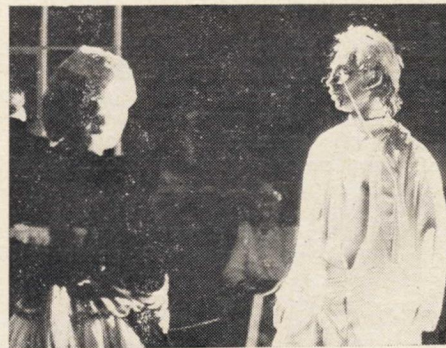
Veselka je první regulérní dramatický text, který Lébl inscenoval po sedmi předchozích autorských projektech. Uvádí ji s polským názvem Wesele, což v českém kontextu nutně vede k dalším asociacím.

Představení se s aktuální významovou plností rozžilo teprve v polistopadových reпрizách. „Dvacet let jsme se cpali frázemi; rozmáchlými, velkohubými, dunivými (protože byly duté), neupřímnými (protože byly lživé) frázemi. Poezie, lid, nová tvorba, apoštolství tisku, lidománie poloopilá, poloospalá, polokomediantská, velká slova, malé myšlenky, vlastenecké moralizování, to všechno svými šlahouny obrostlo ducha polských vyšších tříd, zhypnotizovalo je, znehybnilo, udělalo z nich jakýsi poloumrlý malebný obraz, který nám včera mistrovskou rukou předvedl velký umělec Stanislaw Wyspiański na jevišti krakovského divadla. Co zbude z těch frází, v co se může ztuhnout ta mlžina, co výbuch toho chorobného napětí energie zplodí, to ti frázemi posedlí sami nevědí,“ napsal anonymní kritik v článku Pokolenie frazesu po premiéře. Československá revoluce byla a měla by zůstat revolucí mládeže. Inscenace jednoho z nejmladších a největších talentů českého divadla, jakým Petr Lébl bezesporu je, je bojem o tuto revoluci. O její šanci i kvalitu.

Přes symbolistně folklórní ráz hry je zřetelný její politický záměr i vyznění, i když halené do mnoha nelehce čitelných vrstev. Lébl předsazuje celému básnickému obrazu, jehož tři jednání nechává plynout podobně jako Wajda v jediném mohutnějším proudu, verše ze třetího dějství: „Kampak mně vezete, běsí? ... Do Polska. Jenže kdepak to Polsko je? Vy to víte?“ a navozuje tak okamžitě téma domova, vlasti a národa. Oproti předloze zde Nevěsta oslovuje všechny postavy hry — vrstvy národa — a oni jí sborově odpovídají. Celý výstup uvádějí fanfáry, při kterých oficiální básník zdraví vztýčenou pravicí, zahleděn do zavřeného okna, tak dlouho, až mu ruka (sádrová) upadne.

Po tomto prologu otevírá hru dialog vesničana Čepce a Novináře z Krakova. Odehrává se přes dveře s příslovečným srdíčkem, v sousedství převrženého kýble a odkopnuté slípky. Toto půvabné zákoutí je exponovaným hracím místem po celou hru a je protívahou „centra“ — svatební tabule coby veřejného shromaždiště. Čepce s Novinářem svým tlacháním otevírají vlastní „děj“. „Co nového v politice?“ ptá se Čepce.

— Nebyl by to ale Lébl, aby oktrojoval divadelnímu dílu jediný, natož předem vykonstruovaný význam. Ve Wyspiańském se celý život svárel mimořádný talent malíře a básníka. Wesele je toho největším dokladem. Wyspiański se nezříká bohatství lidového kroje, barev, ornamentu, spleť ironický, ryze intelektuální nahléd s okouzlením a citovou vroucností, zpěvností řeči a rytmem verše, který je ovšem ve své občasně klopýtavosti a zadržlosti právě i významonosným prvkem. Lébl tyto kvality předlohy bohatě využívá. V jazykové rovině pro jejich posílení kloubí dva překlady (moderní E. Sojky a starší A. Černého), krakovskou slečinku Hanečku dokonce nechává mluvit slovensky — federální „rovnováha“ je nasnadě. Folklórní inspirace člověka téměř ohluší už při vstupu do sálu, který zvukově vyplňuje montáž lidových melodií všeslovenské provenience. Lidové písně doprovázejí svatební reje i v průběhu inscenace a jsou protívahou scénické hudbě Mikioho Jelínka. Pro Jelínka je typický zcela ojedinělý cit pro situaci, v níž jeho hudba zazní jako umocnění jejího smyslu; mnohdy je to právě hudba, která celý význam pointuje a zastupuje vlastně imaginární postavu, její neodmyslitelnou vnitřní kvalitou je iro-



nie, která Jelínkovu melodickou invenčnost povyšuje a projasňuje. Kromě scénické hudby složil Jelínek na Wyspiańského verše několik písní, které v roli slaměného věchu nazpívala Marta Kubišová. V představení ji neuvídíme. Křehkost a něha melodie kontrastuje s dramatickým přednesem zpěvačky, již léta mlčení dala zvláštní patos a která se stala symbolem morální i umělecké čistoty. Výsledek je ohromující. Do namodralého přísvitů a nad znehybnělými postavami se vhroutí jenom hlas — pouze Rachel, dcera opovrhovaného židovského křemáře a lichváře němě opakuje slova písně jako modlitbu pro všechny živé.

V kostýmech a výpravě se krajka, krojová výšivka a paví pera kombinují se slámou, která se lepí na vesničany stejně jako na městskou honoraci. Na druhé straně ale v přísné černobílé barevnosti kostýmů zdůrazňuje Lébl režisér i výtvarník ostrou stylizovanost jedné z rovin inscenace, se kterou o to více kontrastují již zmíněný vycpaný kur nebo skutečné těsto, které hospodyně šlehá ve stejné míse, z níž za chvíli vykoukne handgranát.



Foto IVAN MALÝ

Syntéza reality a snu, ostře stylizované kompozice a cizorodých prvků výpravy, ale totéž v muzice, v kostýmu — a z toho plynoucí polysémantičnost. Tak lze, jistě jen ve značném zobecnění, pojmenovat osobitý styl divadelního výrazu studia JELO a zejména způsob Léblova divadelního myšlení. Petr Lébl snad nejzřetelněji z nejmladší tvůrčí generace vstřebává a (i v negaci) rozvíjí objevy, které přinesla studiová divadla 70. let. Zvláštní odkazy cítím k práci Zdeňka Potužila z Divadla na okraji a k jeho úsilí o maximální významovou nahuštěnost. Zatímco však Potužilovy inscenace propracovávaly přísnou ekonomiku každého komponentu, pramení Léblova polysémantičnost z množství nečekaných střetů kompozičních prvků, jimiž se nově otevírá i jejich netušená vnitřní sémantika. To souvisí i s jinak budovanou rytmickou základnou inscenace — zatímco v období přísné stylizace v DNO by se k Potužilovým inscenacím dala vytvořit hudební partitura, vytváří Lébl, půjčme-li si přirovnání z hudební oblasti — velké hudební plochy, mezi nimiž nechává nevyplněné mezery. Charakteristic-

kým rysem Léblova stylu je reverzibilita významu, ustavičná oscilace pozitivu a negativu myšlenky, motivu, tématu i tvaru. Je čitelná v násobné záměně postav Ženicha a Nevěsty, v hudbě, kdy Hospodář zapěje v revolučním vzepětí Hej, Slované, načež v dohře slyšíme parafrazi Deutschland, Deutschland über alles, v Léblově úpravě textu, v redukci postav a v přiřazení dvojic figur jednomu interpretovi. Je to princip ironie, který proniká do práce s mnoha složkami a rovinami inscenace. Obrazy a významy tak nepřicházejí o svoji autonomii, ale výsledek je vrstevnatý, plastičtější a nikdy prvoplánově jednoznačný. Navíc u Lébla nelze rysující se principy stylu vyvozovat jednoznačně z racionálního rozkrytí tvarového a myšlenkového potenciálu textu. Vždy je zde přítomna velká dávka intuice a prostor pro náhodou, díky které je každé představení jiné a objevuje nové možnosti živého tvaru.

V klíčové scéně prvního dějství sedí pospolu u tabule vesničané i hosté z města. Ale každý na svém rohu stolu — protilehlá diagonála spojí Žida a Kněze.

Ironii, rozleptávající žvanivost umělecké a novinářské smetánky v tomto pokusu o souznění jen přebíjí venkovské furiantství a nadutá sebejistota, ze které těží Žid i Kněz. Usilovná svatební pohoda je založená na třaskavě potlačené paměti, na nepřiznaných snech i kompenzaci uražených ješitností. Prostor hry, otevřený původně prosklenými lítačkami do přísálí (o tom, jak Lébl umí využít nevýhod prostorové dispozice hrací plochy přesvědčil už v Hadovi), se postupně uzavírá. Energický popud dá k tomu Hospodyně právě při Hospodářově vlasteneckém zpěvu. O návštěvě bájného věšce Wernyhory, kterého hraje dvanáctiletý Matěj Hádek, ať se raději nikdo nedoví. Ještě je naděje nechat pod pokličkou Hospodářovo nejspíš opilecké vidění. — V průběhu představení se dějí divné věci — a to již od oně upadlé ruky v prologu. Teta Klimina zahání o půlnoci děti na kutě a zpod řasnaté sukně jí zničehonic vypadne pistolka. Hlavním aktérům se zjevují přízraky, které své hostitele mučí připomínkami minulosti a paměti — zatímco přece platí „My jsme všechno zapoměli“, jak opakuje jako refrén ve svém stěžejním monologu Hospodář. Na poklopci má černobíle vyvedený náš státní znak a když si sundá kabát, na pozadí se mu zaskví pětícípá hvězdička. Z prostřené tabule je najednou zbrojnice a před diváky hradba „naštorc“ nasazených kos. Do této po zuby ozbrojené společnosti vstoupí Novinář s Radovou. Novinář prostě nadzvedne ostří kosy, které mu brání v průchodu a žvaní dál o jakési pravdě, jako by se nic nedělo. Teprve Radová po dlouhém váhání upíne nahlas to, co musí vidět každý: „Podívejte, kosa?!“ Rostoucí napětí ovšem Lébl ironizuje — intonací zimomřivě Haničky v replice „To je kosa“. Revoluční vzmach spadá do jedné chvíle s vrcholící únavou, opilostí a kocovinou po bohatých oslavách. Salonní básník (Martina Bartošová), který se nad tou společností zaslepeně ušklíbl, vzápětí velí pokleknout a je první, kdo s pokorou a úctou očekává věci příštích. Jeho blok je stále připravený. Na zádech jeho fraku už cosi vyrašilo — místo křídel Pegasa je to ovšem pěkně mazaný krajíc. Boj, k němuž se konečně všichni sjednotili, se však už nekoná. Zlatý roh, ze kterého měl zaznít signál zhůry ke vzpouře, ztratil z marnivosti Hospodářův čeledín. Místo revoluce se znovu a naposledy ozývá píseň Marty Kubišové, která svou ironií mrazí: „Měl jsi, chámě, zlatý roh, čopku z per jsi nosíval...“ Závěrečná píseň omývá ztrulé panoptikum postav, neschopných vlastního samostatného činu. Očekávání se nenaplnilo. Wypiaňski se ve své hře vysmál duchovně vyprázdněné společnosti. Lébl bojuje za naplnění šance, kterou naše společnost nyní má.

P. S.

Bylo by co vytýkat — mluvě herců, přesnosti a plnosti v kresbě postav, herecké pointaci jednotlivých situací. Není ale spíše na místě jiná otázka? Není na čase přejít na profesionální způsob práce? Studio JELO má v tuto chvíli po premiéře Uhdeho hry Výběrčí. Má za sebou také zavřené dveře Domu kultury Dopravních podniků, které jeho činnost nemohou dál podporovat. Jedna etapa práce skončila. Cítím obavy o to, aby se energie a talent, kterými Lébl rázně vkročil do českého divadelního dění, zbytečně nepromarnily. V Cechách to s talenty odedávna umíme.

DANA TUČKOVÁ



VYNÁŠENÍ VÍTĚZNÉHO ÚNORA

Inspirován lidovým zvykem vynášení Morany založil 25. února 1990 Klub pouličních umělců veselou tradici vynášení Vítězného února. V čele s postavou milicionáře, vytvarovanou z pletiva Karlem Vostárkem, prošel průvod amatérských i profesionálních pouličních herců za asistence mnohých diváků ze Staroměstského náměstí Karlovou ulicí na Karlův most, kde byly „myšlenky“ v obrovské hlavě zapáleny a hořící postava byla vhozena do Vltavy.

Text a foto IVAN PROKOŮ

Ladislav Smoček nastudoval v Činoherním klubu opět svoji úspěšnou hru Podivuhodné odpoledne dr. Zvonka Burkeho. Na scéně exceluje Boleslav Polívka. Snímek Viktora Kronbauera najdete na 3. a 4. straně obálky.



