

AMATĚŘSKÁ SCÉNA

6 • 1990 • 6 Kčs





Hodina mezi psem a vlkem

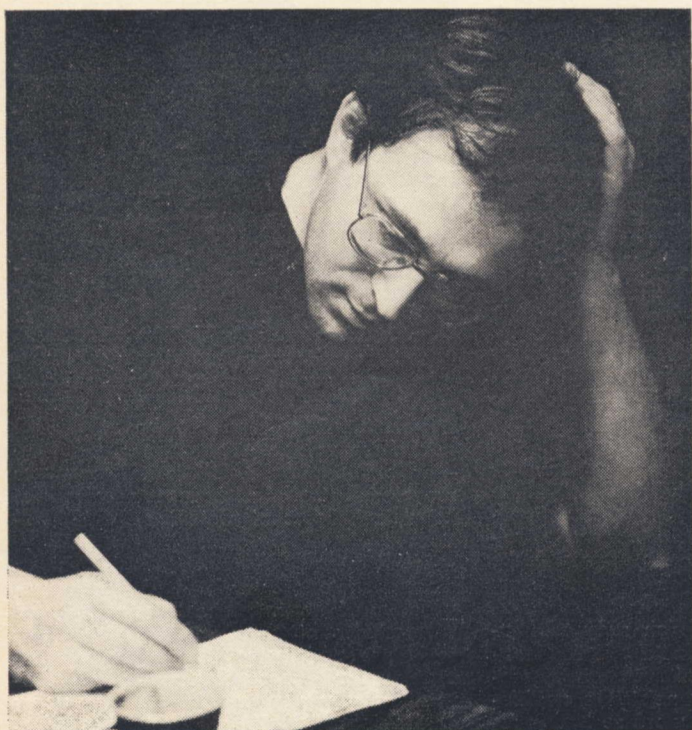
Daniely Fischerové je řazena mezi vrcholná díla české dramatické tvorby. Soud nad buřičským básníkem Fr. Villonem je fascinující nadčasovou zkouškou charakterů. Snímky Güntera Bartoše přibližují mimořádně úspěšnou inscenaci studentů DAMU (režie Jakub Špalek). Hraje se v Klubu v Řeznické.

Na titulu Teatr im. majora Szmauza Český Těšín — Ursula Kurek:
Marx international
Foto Petr Zatloukal





Günter Bartoš zachytil metodiky Mirku Císařovou a Karla Tomase v průběhu jednání Ústředního poradního sboru pro amatérské divadlo. Hovořilo se tu mj. o svízelných podmínkách pro práci některých souborů...



Obsah

- | | | |
|----|---|---------------|
| 2 | PERSPEKTIVY AMATÉRSKÉHO DIVADLA | V. Šrámková |
| 3 | PROVOLÁNÍ KE VZNIKU AMATÉRSKÉ DIVADELNÍ ASOCIACE MORAVSKÉ AKTIVITY | R. Vetchý |
| 4 | ROZCESTÍ NEBO KONEČNÁ?
(Soutěž malých amatérských divadel) | R. Lipus |
| 8 | Z VALAŠSKÉHO MEZIRÍČÍ DO NOVÝCH ČASŮ?
(Severomoravská přehlídka MDF) | J. Štefanides |
| 10 | MEZIČAS
(1. přehlídka Fóra mladých divadelníků na Slovensku) | A. Grusková |
| 12 | DOSPĚLÍ DĚTEM
(Strach ze slova básníkovy) | A. Urbanová |
| 14 | SCHOLA LUDUS – ŠKOLA HROU | |
| 16 | ZASTAVENÍ
(Březenové nadechnutí) | J. Císař |
| 17 | JAK SI POROZUMĚT
(1. československá dílna uměleckého přednesu) | V. Šrámková |
| 18 | OBRAZNOST SE SMYSLEM PRO HUMOR
(Setkání s dílem Karla Hynka) | V. Gardavský |
| 20 | K DRAMATURGII DIVADLA POEZIE
(Sníh a samota Bohuslava Reynka) | J. Brixl |
| 22 | KAPITOLY O KOMEDII
(Tragikomedie) | Z. Hořínek |

AMATÉRSKÁ SCÉNA 6 • 1990 • 6 Kčs

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu

Ročník 27 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 36)

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

Vedoucí redaktorka EVA ROLEČKOVÁ

Grafická úprava JAKUB KABÁT

Předseda redakční rady prof. JAN CÍSAŘ

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 objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS – ÚED Praha, záv. 01 – AOT, Kačkova 19, 160 00 Praha 6, PNS – ÚED Praha, záv. 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno, PNS – ÚED Praha, záv. 03, Gottwaldova 206, 709 90 Ostrava 9. 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. 4. 1990

© MINISTERSTVO KULTURY ČSR, Praha 1990

46 027

Perspektivy amatérského divadla

Mladé amatérské divadlo v uplynulém dvacetiletí jednoznačně patřilo k nositelům duchovního pokroku národa. Prokázaly to podněty a výsledky jeho činnosti, které mnohdy přinesly tvůrčí impulsy i profesionálnímu umění, ale potvrdilo se to i v období revolučních společenských přeměn, jimž se v řadě obcí postavili do čela jako mluvčí občanského fóra právě amatérští divadelníci.

Přesto v jejím důsledku vznikla a vzniká řada úvah i obav z budoucnosti této kulturní a umělecké aktivity. Odhlédneme-li od ekonomických problémů, objevila se jako první otázka, o čem bude amatérské divadlo hrát, když řada inscenací autorských byla občanskou, politickou výpovědí rostoucí v opozici vůči stávající politické moci. Na tuto otázku si již odpovídají divadelníci sami: problémy charakteru a morálky budou stále aktuální, i když v jiných vztazích a strukturách, dokonce lze předpokládat, že některé žánry, např. politický kabaret, prožijí svou renesanci.

Další často traktovanou otázkou je, zda ještě bude existovat amatérské divadlo, když lidé budou moci směřovat svou aktivitu i jinými směry, nejen k umělecké tvořivosti (např. k podnikání) a když hranice mezi amatérským a profesionálním divadlem bude propustná oběma směry. Ti, kteří pokládají právní část otázky, stále počítají s faktem, že divadelní aktivita lidí vychází z určitého směřování jejich kreativity, která zvláště v mladém věku tihne k uměleckému sebevyjádření. Je pravděpodobné, že pro jistou dobu poklesne počet dospělých kolektivů, ale zároveň (i pod vlivem nového způsobu výchovy ve školách) bude vznikat více dětských a hlavně mládežnických souborů. Přejít k profesionálnímu divadlu se říká pouze malého počtu špičkových souborů, sídlících ve velkých městech, a zvláště talentovaných jedinců.

Při formulování směrů činnosti státního ústředního odborného pracoviště pro amatérské divadlo (nyní DSO UKVC) v demokratických společenských podmínkách vycházíme z několika premis:

1. — má-li se kultura rozvíjet — v našem případě amatérské divadlo — musí si uchovávat svůj nejpodstatnější znak — tvořivost, tu je však třeba cílevědomě přestavět (kultivovat) a rozvíjet, — vyspělý kulturní stát vytváří pro rozvoj kultury a tvořivosti nejen existenční pod-

mínky, ale cílevědomě pečuje o její rozvoj a zřizuje odborná centra pro amatérské umění (svědčí o tom i zkušenosti ze zahraničí — divadelní centra pro amatérské divadlo např. v NSR, Finsku, Japonsku), — kreativita rozvíjená v amatérských dramatických a divadelních kolektivech se společností vrací nejen růstem kulturní úrovně národa, ale i růstem aktivity ve společenském a politickém životě, ve vědě a technice,

„Stačí, aby se společnost o tuto oblast několika let nezajímala nebo ji deformovala, a rychle postihuje snižování kulturní úrovně národa, trend k pokleslosti kultury.“ (estetik M. Jůzl)

— moderní umění potřebuje připraveného zájemce, praxe i teorie ukázaly, že neefektivnější způsob výchovy je aktivní osvojování na základě osobního zájmu — nejcitlivějšími a nejpoučenějšími diváky moderního divadla jsou právě vyspělí divadelníci amatéři,

II.

— budou vznikat nové zájmové a společenské organizace, které budou mít zájem působit ve vztahu k amatérskému divadlu, při profesionálních divadlech budou vznikat studia amatérského divadla, profesionálové budou zakládat soukromé divadelní školy a budou nabízet vzdělání i amatérům, — valné hromady Fóra amatérských divadelníků, které proběhly ve všech krajích, nárokovaly potřebu státní odborné péče. Amatérské divadlo má základ v místní kultuře a plní v ní významné společenské a kulturní funkce. Řadou svých aktivit a potřeb však oblast místní kultury přerůstá, má potřebu uvědomovat si vlastní kvalitu v porovnání s ostatními projevy divadelní tvorby. Přerůstá do sféry umělecké kultury, jejíž je stejně nedílnou součástí jako kultury místní. K tomu musí být kultivováno, musí být vytvářeny podmínky pro jeho další rozvoj.

Lze předpokládat, že amatérské divadlo jako celek bude v podmínkách moderní demokratické společnosti bohatěji rozvrstvené:

1) část divadelních kolektivů bude pěstovat pouze tzv. „sousedské“, čili reprodukční divadlo, v motivaci k činnosti bude převažovat potřeba komunikace s lidmi stejných zájmů, kontaktů uvnitř určité skupiny a společenská prezentace jejím prostřednictvím uvnitř místní kultury; činnost i produkce bude mít především rekreativní, zábavní funkci; snahy o sebepoznání a sebevzdělání uvnitř této skupiny souborů budou minimální, jejich tvorba bude mnohdy tendovat k pokleslosti a komerčnosti, charakteristickými znaky inscenací bude nedostatek či malá míra tvořivosti, schematicnost formové výstavby i sdělovacího systému; tato skupina souborů potřebuje: existenční podmínky a spolupráci s kulturním organizátorem;

2) navazovat bude široká škála souborů s menšími či většími společenskými a uměleckými ambicemi — bude mít zájem o kontakty a srovnávání s ostatními kolektivy, o sebevzdělání, v motivaci k činnosti bude převažovat subjektivní míra tvořivosti; funkce ve společnosti bude odvislá od uměleckých výsledků, které budou limitovány mírou talentu vedoucí osobnosti skupiny, inspirativnost pro celek umělecké kultury bude převážně dílčí, omezená; v souladu s tím, že půjde především o autentickou výpověď tvořivých subjektů, bude v inscenacích původnější převážně obsah sdělení než formální struktura výrazových prostředků; z této nejširší a nejdiferencovanější skupiny souborů se budou re-

krutovat nejpoučenější diváci moderního divadla; kvalita této skupiny je přímo závislá na diferencované odborné pomoci; 3) poměrně úzká část špičkových amatérských divadel vzniká kolem výrazných tvůrčích osobností, pro své sebeuvědomění a sebepotvrzení potřebují srovnání na přehlídkách; aktivita vedoucích osobností je tak velká, že se většinou vzdělávají samy, i když často hledají inspiraci v odborných seminářích a tvůrčích dílnách, členové kolektivů však potřebují řadu podnětů pro svůj rychlý růst (dílny, špičkové semináře), kolektivy vstupují podstatnými impulsy do celku české divadelní kultury, po jisté době dochází k různě míře k prolínání s profesionální oblastí, po dlouhou dobu však s amatérským divadlem spolupracují; potřebují kulturní organizátory, tříbit své schopnosti v kontaktu s odborníky, s manažery (ty jsou schopny si zajistit bez pomoci státní sféry).

Pro potřeby amatérského divadla by bylo pozitivní, kdyby základní odbornou pomoc souborům první a zčásti i druhé skupiny poskytl regionální odborný centra.

Ústřední odborné pracoviště pro amatérské divadlo (nyní DSO UKVC) by při znalosti problematiky všech tří skupin (ta je podmínkou) mělo napomáhat vzniku specializovaných odborných regionálních center, mělo by jejich činnost iniciovat, zprostředkovávat informace, zkušenosti a pracovní kontakty, popř. pomáhat při koordinaci určitých aktivit (např. vzdělávání, ediční činnosti). Ve své přímé odborné pomoci by vycházelo především z potřeb 2. a 3. skupiny divadelních souborů. Plnilo by funkci koordinační ve vztahu k iniciativám jiných subjektů (spolků, zájmových a společenských organizací apod.).

Ve své příští činnosti by tedy mělo:

— shromažďovat a vyhodnocovat poznatky a zkušenosti z práce souborů i jednotlivců v rámci místní kultury,

— zpětně soubory informovat o progresivních a nosných trendech práce, uměleckého rozvoje oborů a společenském uplatnění,

— shromažďovat informace o všech akcích a aktivitách v divadelních a slovesných oborech a na jejich základě vydávat nábytkový kalendář,

— reagovat na požadavky souborů, zájmových a společenských organizací a podle nich jim nabízet odborná zajištění přehlídek a vzdělávacích akcí — cyklických i jednorázových seminářů, odborných dílen apod., v tomto smyslu spolupracovat i s ministerstvem školství a (komisí, ministerstvem) mládeže, popř. jinými sponzory divadelních aktivit (města, soukromé nadace apod.),

— spolupracovat s aktivy divadelních odborníků z řad profesionálů i vyspělých amatérů,

— pořádat národní přehlídky divadelních a slovesných oborů jako prostředek srovnání a vytváření hodnotových kritérií, z nichž je možno odvinout potřeby rozvoje a vzdělávání, připravit systém výběru při novém regionálním uspořádání,

— usilovat o přeměnu Jiráskova Hronova na vrcholnou národní víceoborovou divadelní žatvu, o každoroční přehlídku Dospělí dětem,

— pořádat podle potřeb divadelních a slovesných oborů cyklické či jednorázové odborné semináře, inspirativní národní a mezinárodní divadelní dílny, iniciovat totéž pro potřeby regionů, vytvořit a koordinovat systém vzdělávání jak pro amatérské divadelníky, tak pro příbuzné obory (divadelní fotografii, kritiku a publicistiku),

— zabezpečovat vzdělávání lektorů, porotců, vedoucích dětských a mládežnických kolektivů,

— pořádát inovační kurzy pro odborná pracoviště regionálních center k problematice vývojových tendencí jednotlivých divadelních a slovesných oborů,

— vydávat pro potřeby (specifické) amatérského divadla a slovesných oborů odborné publikace, operativní studijní a informativní materiály,

— poskytovat specializované pomůcky pro vzdělávání, odborně je zajišťovat (např. videokazety se vzdělávacími cykly, magnetofonové nahrávky apod.)

— rozvíjet zahraniční kontakty prostřednictvím AITA/IATA, ASSITEJ

— spolupracovat s Amatérskou scénou — ovlivnit její koncepci.

Urychleně je třeba řešit palčivé otázky současnosti:

— usilovat o to, aby zřizovatelé jednostranně nevypovídali zřizovatelské smlouvy, — usilovat o právní subjektivitu souborů (na základě spolkového),

— usilovat o státní garanci místních kulturních zařízení, aby nebyla nucena pracovat pouze na komerčním základě, se změnami legislativy hledat další materiální zdroje,

— prosazovat odbornost metodických pracovníků v regionálních centrech, zlepšení možnosti jejich odborné práce, zvyšování kvalifikace a tím i společenské prestiže.

VITĚZSLAVA SRÁMKOVÁ

(v dohodě s ostatními pracovníky divadelního oddělení UKVČ)

Provolání ke vzniku Amatérské divadelní asociace

Dne 10. března 1990 se ustavila na valné hromadě v Praze za účasti zástupců většiny krajů Čech a Moravy Amatérská divadelní asociace (ADA).

Je dobrovolným nepolitickým zájmovým sdružením amatérských divadelníků a přátel amatérského divadla. Jejím posláním je všestranně sloužit osvětovému a hmotným potřebám amatérského divadla a prosazovat jeho zájmy jako nezastupitelné složky národní kultury.

Založení této asociace považujeme za zvláště potřebné proto, že dosavadní struktury kulturního života se mění, že rozvoj amatérského divadelnictví je vážně ohrožen stále přetrvávajícím nepochopením smyslu amatérské divadelní práce.

ADA je proto rozhodnuta hájit zájmy amatérských divadelníků, souborů i jed-

notlivců, před necitlivými zásahy centrálních i regionálních mocenských skupin a institucí a zabránit tak ztrátě hodnot, které amatérské hnutí dosud přineslo a stále přináší, naopak povznést je pomocí ryze odborné péče podporované státem. Za tímto účelem se dne 12. března t. r. přidružila ADA ke kulturním organizacím, jež vytvořily Výbor na ochranu kultury.

ADA chce dále sjednocovat co největší počet organizátorů, režisérů, herců i teoretiků amatérského divadelnictví, věnujících svůj volný čas této ušlechtilé činnosti, v sílu, která má jen takto naději, že její hlas bude slyšen a její zájmy prosazeny.

ADA chce amatérské divadelní hnutí podporovat přímým stykem i prostřednictvím svého informačního periodika ve výměně zkušeností, ve výměně představení, organizování přehlídek stávajících i nově vzniklých, pořádání seminářů, dílen, poraden a v jiných aktivitách. Perspektivně počítáme se zřízením stálé amatérské scény. Budeme rovněž usilovat o centrální i regionální propagaci amatérského divadelnictví v celku a jednotlivých souborů zvláště v tisku, rozhlasu a v televizi.

Prostředky k podpoře činnosti chceme získávat vlastní hospodářskou aktivitou jak v centru, tak v regionech, členskými příspěvky, dary a v neposlední řadě i dotacemi.

Naše úsilí může být úspěšné pouze za předpokladu, že budeme sdružovat co největší počet členů — a to členů aktivních, kteří nebudou čekat na pokyny z centra, ale budou si vytvářet vlastní regionální rady, jen volně s centrem spjaté, a vloží svůj vlastní tvůrčí vklad do společně organizované amatérské divadelní činnosti. Podpořte-li nás, podpořte sami sebe!

Ze správní rady ADA
DUŠAN HÜBL, předseda
Dr. ERVIN HRYCH, místopředseda
FRANTIŠEK MIKES, místopředseda

Moravské aktivity

Několik týdnů po 17. listopadu vzniklo v oblasti brněnské divadelní amatérské sdružení Divadelních aktivit, které volně sdružuje zájemce z řad souborů amatérských divadel, pantomimy, agenturních divadel a dalších divadelních aktivit. Na první valné hromadě konané 14. ledna v Brně se za hojné účasti pokusili organizátoři SDA vypracovat jednotný postup a



Právě vzniká Amatérská divadelní asociace
Foto JIRÍ KOLSKÝ

vlastní programové prohlášení. Zaznělo mnoho návrhů, připomínek a po rozsáhlé diskusi sestavilo své připomínky do sedmi programových bodů, z nichž vycházelo zcela jasné stanovisko. Přes rozsáhlý systém kulturních organizací, zaměřených na amatérské divadlo, soubory pracovaly ve velmi nevyhovujících podmínkách. Pro zachování životnosti SDA a k umožnění plnění programu bylo a stále je nutné získat vhodné prostory pro zřízení stálé amatérské divadelní scény a s ní i vytvoření jakéhosi zázemí pro soubory. Zástupce SDA začal pravidelně navštěvovat brněnskou dislokační komisi a za úspěch lze považovat přítomnost SDA v seznamu prioritních organizací žádajících prostory.

Prozatím začalo SDA spolupracovat s Městským kulturním střediskem a založilo Divadelní centrum, které vydalo vlastní program již s konkrétními službami pro soubory. Například bych uvedl pořádání Divadelního semináře, který na půdě MKS funguje druhý rok, studijní záznamy z těchto přednášek, videozáznamy divadelních a inspirativních představení za poloviční ceny. Z dalších plánů například zavedení videotéky se zaměřením na divadlo a vydávání vlastního periodika.

Souběžně se SDA a Divadelním centrem vznikly v Brně další kulturní aktivity v oblasti amatérského divadla. Jedním z nich je Volné sdružení agenturních divadel — Divadelní spolek, který také pracuje ve spolupráci s MKS a z jejich plánů bych například uvedl velice zajímavou přípravu pouličního divadla, které Brnu tolik chybí, a samozřejmě i získání, podobně jako SDA, prostor pro stálou divadelní scénu.

Mimo tyto aktivity vzniká v Brně mnoho nových klubů, z nichž bych alespoň uvedl experimentální klub Brok, na jehož vzniku se také mimo jiné soubory podílí i Ochotnický kroužek.

Některé soubory našly „otevřené dveře“ u profesionálních divadel. V Brně jde zejména o soubor Šprušle, který v současné době uvádí svoji obnovenou premiéru představení Plť živrt.

Přes všechny zmíněné okolnosti však stále přibývá souborů, které ztrácejí své zřizovatele a tím pádem i prostory pro zkoušení a realizace svých představení. Z nejznámějších bych například uvedl vyhozenou situaci u souboru Jitřenka (loutkový soubor), který má své dobré jméno i v zahraničí. Velice nejistou budoucnost mají méně schopné soubory, které jsou pro zřizovatele absolutně ztrátové a zdánlivě postradatelné.

Po přetóčné době plné událostí se soubory vrací ke své práci a snaží se zejména brněnské veřejnosti dokázat, že ne náhodou patří Brno k nejbohatšímu centru amatérského divadla u nás.

RICHARD VETČY

Rozcestí nebo konečná?

Promiňte onu úvodní, jistě poněkud obmyslnou, otázku, ale vězte a věřte, že byla jest míněna zcela seriózně, visíc ve vzduchu v kopřivnickém „M“ Klubu večer 20. ledna a týkala se, jak jinak, divadla netoliko amatérského.

Toho dne a toho večera se totiž na zmíněném místě konal II. ročník meziokresní soutěže malých amatérských divadel. Ten první se konal na počátku roku 1989 v Třinci. Účastnilo se ho tenkrát 9 souborů se 14 inscenacemi (!!!) různé délky, úrovně a stylu. Ročník druhý, letošní, měl být zastoupen 4 soubory a 4 inscenacemi, záměrně píšu „měl být“, protože skutečnost byla: 2 soubory, 2 inscenace!!! Což je bilance jistě lehce šokující i pro toho, kdo je obeznán s smířením se zákonem „tučných a hubených let“, který spolu se zákonem schválnosti funguje zejména v amatérském divadelnictví vskutku spolehlivě. Tato bilance je jistě nečekaná také z dalšího hlediska. Uvědomíme-li si, že se jedná o okresy Karviná, Frýdek-Místek a Nový Jičín, tedy o okresy poměrně lidnaté s celkem slušným zázemím klubů, kulturních domů atd. náležejících nejrůznějším podnikům

a institucím mnohdy celostátního významu, pak zcela jasně vidíme, že prostorové a technické možnosti jsou jistě v leccems limitující, ale že ve svém konečném důsledku nejsou pro „dělání“ amatérského divadla směrodatné. Ono „kde je vůle, tam je i cesta“, zde platí dvojnásob. Nechci tím ovšem v žádném případě poskytovat argumenty liknavým a líným zřizovatelům, kteří by pak mohli tvrdit: „Vidíte, vždyť vlastně nic nepotřebujete, stačí mít chuť a vůli...“. Tak to určitě není, chtěl jsem jen říct, že měla-li by se vytvářet jakási pofiderní stupnice předpokladů pro amatérské divadelnictví, patrně dostanou prostorové a technické podmínky „teprve“ číslo 2. Nejen v divadle a nejen v amatérském.

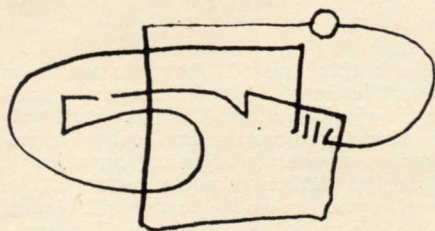
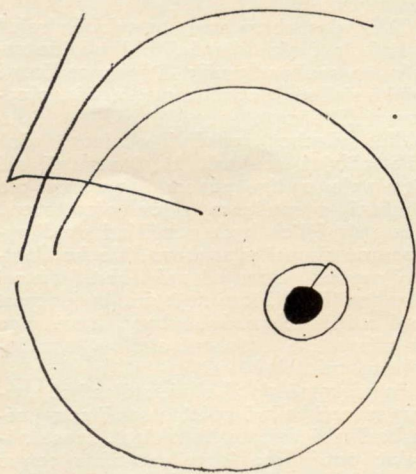
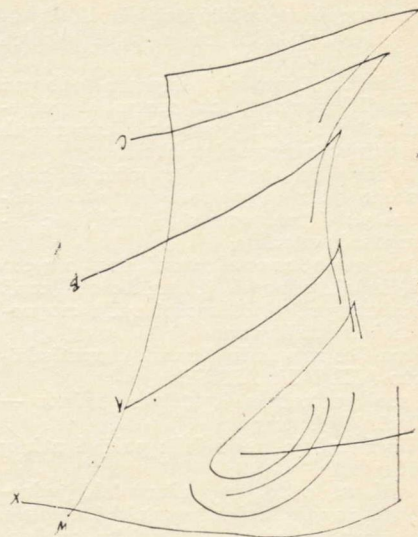
Dosti však již tohoto povšechného úvodu. Je nad slunce jasnější, že na tak „intimním“ zastoupení divadelních souborů na letošní přehlídce měla rozhodující podíl revoluce (neříkejme jí pro jistotu „sametová“. Mám pocit, že revoluci s přívlastky jsme si v minulosti užili víc než zdrávo), která se přehnala našimi komorami srdečními a dutinami lebečními na sklonku minulého roku. Na mnoha místech se právě amatérští divadelníci stali ústředními postavami toho společenského pohybu, neboť právě oni v místech svého působení prokázali v minulosti mnoho odvahy, osobního nasazení a občanských (nikoliv jen „občasných“) postojů. Přehlídky se proto mnoho souborů patrně nezúčastnilo z těchto důvodů. Nestačili možná dozkoušet zamýšlenou inscenaci, ukázalo se, že vybraný materiál „přes noc“ nenávratně zastaral nebo dal přednost činnosti

obecně společenské a politické před „užší“ činností divadelní. Je to pochopitelné, je to logické, je to zákonité. Jsem přesvědčen, že se tato situace ve velice podobné formě projevila i v profesionálních souborech.

Pomalou se dostávám k jádru této úvahy. Kopřivnické setkání, ač nebylo nabité divadlem „hraným“, bylo pro mne důležité a přínosné divadlem „myšleným“, tedy přesněji myšlením o divadle. Abych se mohl pokusit rekapitulovat nejzajímavější úvahy, které v asi tříhodinové rozmluvě odezněly, musím se přece jen ještě vrátit alespoň stručně k tomu, co bylo v „M“ Klubu „k vidění“.

Tedy: divadlo Hlad z Kopřivnice předvedlo drobnou moralitu zelenkovského ražení, která by úspěšně zapadla do dávného televizního pseudootevřeného cyklu „Tak se ptám...“. Tento schématický a v jevištní realizaci v mnohém „šumový“ příběh o „lesku a bídě“ dívky z „dobré rodiny“, která se dostane do polepšovny, byl až smutně dojemný černobílým rozvržením postav (hodný psycholog a smilný vychovatel). Výsledek byl díky nešťastným a stejně tak marným pokusům o realistické psychologické herectví spíš výstrahou než zážitkem.

„Druhým statečným“ v Kopřivnici bylo Bílé divadlo z Bohumína, mnohem zkušenější a v hledání vlastní cesty zacílenější soubor než začínající Hlad. Viděli jsme textovou kompozici Dům mé matky, kterou ve všech složkách připravil a prováděl především Jan Číhal, spiritus agens Bílého divadla, se svým synem a dalšími členy souboru. Dá se říci, že to byla na styl a zaměření Bílého divadla (jak je znám) překvapivě lyrická a „neagresivní“ inscenace. Nechci se pouštět na tomto místě do obsáhlejšího rozboru, neboť to není smyslem mého dnešního rozvažování, ale přesto musím říci, že subtilní a mnohoznačné téma matky – smrti – domova se souboru podařilo sdělit. Je jistě možné mít nejrůznější výhrady k jednotlivým složkám inscenace i ke scénáři samotnému, přesto však na souboru oceňuji, že se „úporně“ a systematicky snaží o vlastní a svébytnou tvář, která jistě nemusí mnohému z nás konvenovat, ale je hodna pozornosti.





je tedy proto pro přehlednost rozdělit na otázky:

- 1) technickoorganizační
- 2) obsahové.

První okruh je myslím jasný a zřetelný. V nastalé situaci totiž hrozí radikální „ekonomizace“ kultury a umění ve smyslu nejhrůznějších finančních škrtů a krácení již tak chudíček dotací. Je to záležitost, která postihne nejen amatérské, ale i profesionální soubory a zdaleka se nebude týkat jen divadla. Není dnes třeba snad nikomu vysvětlovat, že umění a kultura obecně nebudou nikdy ve svém celku ziskovou oblastí, je proto třeba urychleně vypracovat účinný a fungující právní systém, např. formou subvencí podniků, které se budou odpočítávat od zdanitelného zisku, tak, aby to bylo výhodné pro všechny tři strany: stát / kulturu i podniky. Toto je však sféra, která vyžaduje skutečné odborníky, ekonomy, právníky, manažery, proto se jí nebudu podrobněji zabývat. Myslím si, že v tomto směru mají umělci bez rozdílu pouze jediný úkol a povinnost, vyvíjet neustálý tlak na obě zbývající složky, aby byly problémy kultury řešeny a vyřešeny. Domnívám se, že i v této „nevýrobní“ oblasti bychom se mohli poučit v mnoha západoevropských zemích, kde systém firemních i soukromých subvencí funguje v součinnosti se státní správou spolehlivě.

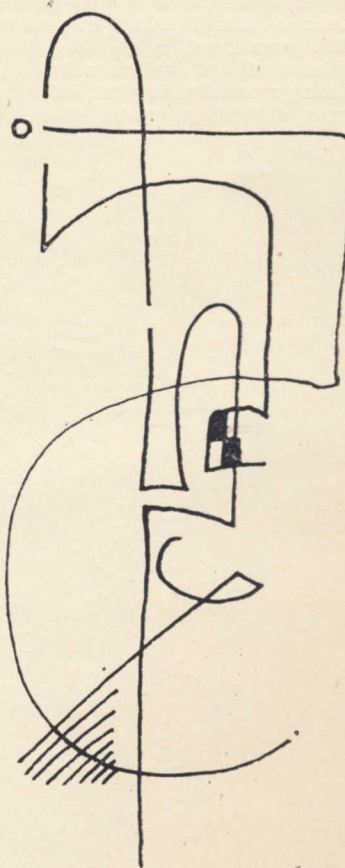
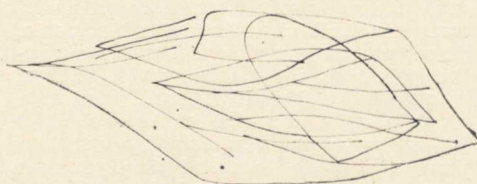
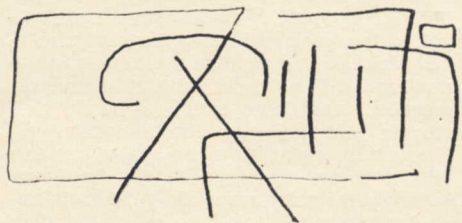
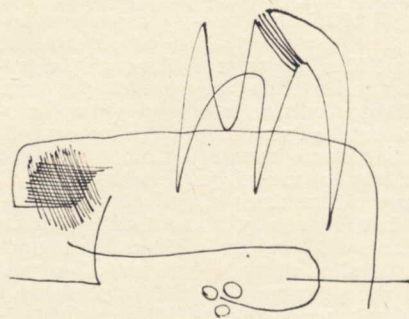
Přes sebedůmyslnější organizaci materiálního zabezpečení se však mnohé soubory neubrání zániku a mám opět na mysli i naši síť profesionálních divadel, která často zela prázdnotou. Nenamlouvejme si, že oblast, která dokázala 40 let úspěšně „postrádat“ divadelní kulturu, byt mnohdy z důvodů nekvalitního repertoáru, se náhle přes noc stane oblastí s diváky dychtícími po divadle. Právě naopak. Boj o diváka teprve nastane,

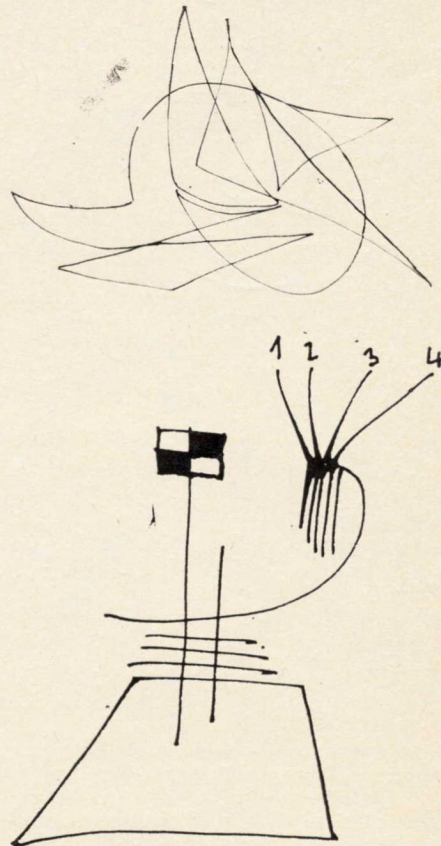
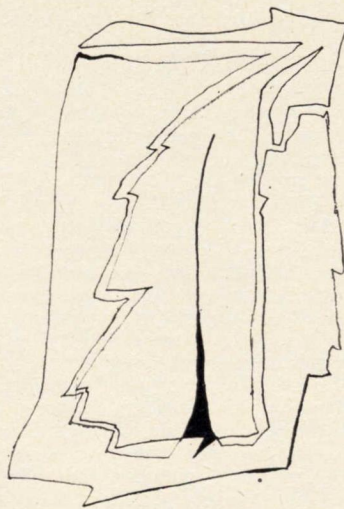
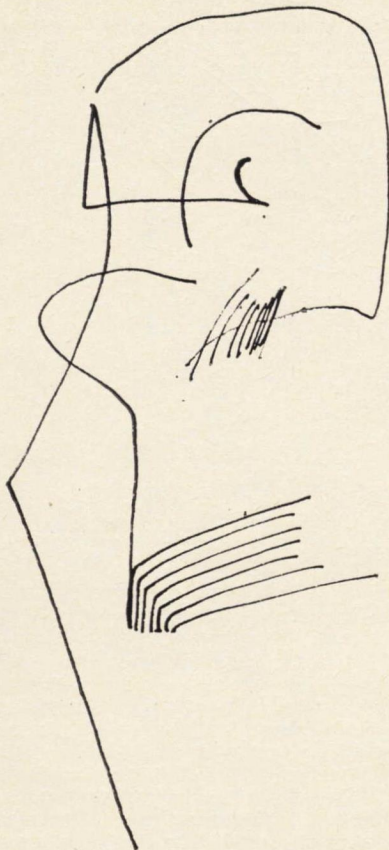


až sem ve větší míře „vtrhnou“ možnosti satelitní TV, zahraniční filmové společnosti, kabelová televize, podstatná „videofikace“ našich domácností, větší kulturní výměna se zahraničím, která s sebou přinese i větší zastoupení zahraničních umělců v Československu atd. To všechno jsou však zatím spíše tušené obrysy čehosi budoucího. Současný stav se dá považovat za jakési intermezzo, za jakousi přestávku, kterou by bylo dobré využít především ke koncentraci sil, ke skutečnému hledání a pojmenování umělecké specifiky divadelního jazyka. Záměrně zdůrazňuji slovo umělecké, neboť nebylo tomu tak v minulosti vždy. Nebude nám totiž nic platné, když

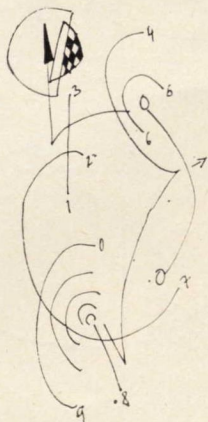
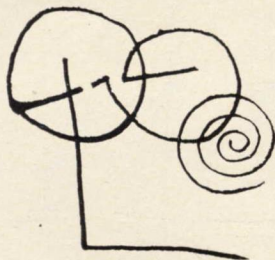
Jako host přehlídky, tedy do třetice, vystoupil Šefrna junior se svým vsetínským souborem VHS, který předvedl „muzikální a múzickou“ variaci na známý příběh o Šípkové Růžence Klíč od království. Ač se jedná o představení, které je určeno pro děti v mateřských školách, vůbec se nedivím V. Schönflugovi z pražské Rampy, jestliže v AS 11-12/89 o něm prohlásil: „Zaujalo mě, jakou mám radost, že se mohu na to představeníčko dívat.“ Myslím, že pocity diváků v Kopřivnici byly obdobné. Zkrátka, byť je Vsetín od Svitav přece jen geograficky vzdálen, dá se prohlásit cosi o nezakutáleném jablku.

Nelze se divit porotě (Jiří Štefanides, Pavel Žywcok, Radovan Lipus), že si v takto zastoupené soutěži připadala přinejmenším komicky a nadbytečně. Tento dojem „nesmyslnosti“ nás však opustil v průběhu zajímavé debaty s členy výše uvedených divadel a s domácím souborem ŠOK, která směřovala k otázkám vskutku fundamentálním. Co a jak s divadlem, pro divadlo, v divadle, o divadle, v „nové zemi“, která se před námi otevírá. Problémových a problematických okruhů bylo několik, pokusím se





se amatérské soubory, které dosáhly vysoké úrovně, budou moci bez podstatnějších problémů profesionalizovat, jak o tom některé z nich dlouhá léta sní, nebude nám nic platný ani fakt, že soubor bude moci zřizovat v budoucnosti i jednotlivci a skončí tak monopol nejrůznějších organizací a podniků, když se nebudeme už teď velice vážně zabývat otázkami ryze divadelními, když neprovedeme důkladnou revizi všech svých



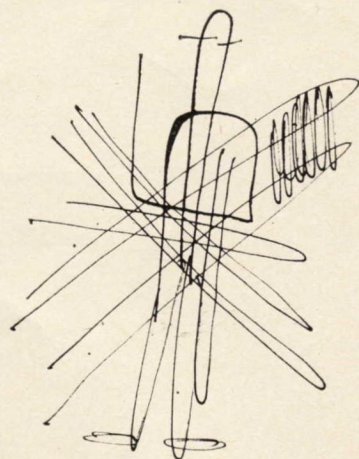
minulých, současných i budoucích divadelních směřování.

Dostávám se tak ke druhé a bezesporu závažnější problematice, totiž k otázkám veskrze uměleckým, chcete-li obsahovým. I zde se nabízí několik cest. Je jasné, že část umělců, a opět nemám na mysli pouze amatéry a divadelníky, napře své úsilí směrem k zábavě. Říkejme pro začátek *zábava* a nikoliv *komerce*, jak máme často ve zvyku. Mám totiž dojem, že i mezi těmito dvěma pojmy existuje celá škála púltónů a odlišností a ani jedno z těchto slov nemusí znít za určitých okolností pejorativně. Musíme se naučit dělat zábavu i komerci. Nikoliv „lacinou zábavu“ a „pouhou komerci“. To už umíme, byť špatně, ale zvládnout humor jako vysoce obtížnou uměleckou disciplínu, která má svá přísná pravidla a zákonitosti. Nechci se tady pouštět do podrobnějšího rozvádění tohoto názoru, protože každé teoretizování o humoru, o tom, jaký by měl a neměl být, zavání příliš starými časy a navíc to bývá nuda. Jsem však sám za sebe pevně přesvědčen, že cesta smíchu je jen jednou z možných a pravděpodobných cest.

Druhou otázku, kterou si při vyjasňování role a poslání divadla ve společnosti budeme muset ujasnit, je otázka divadelního umění jako takového. Žili jsme v disfunkčním a nedomykavém světě, kde mnoho věcí nesloužilo svému vlastnímu účelu, ale něčemu zcela jinému. Myslím si, že oblast umění je jednou z nejvíce postižených. Vztah divadlo — divák, ve smyslu nabídky a očekávání se ve značné části zredukoval na nabídku a poptávku politickou. Tedy divák v inscenaci podvědomě nebo záměrně očekával stanovisko k době a vládnoucímu režimu a divadelníci se mu záměrně či nevědomě snažili vyhovět. Existovala jakási tichá dohoda, jakési spikleneckví, jakási tajná abeceda. A pro tyto věci se mnohdy diváky oceňovala díla umělecky ne zcela průkazná nebo nedostačující, tak jako se z opačných důvodů oceňovala panující mocí zase jiná, umělecky pochybená díla státními cenami. Vznikl stav totální schizofrenie, která probíhala v mnoha vrstvách a mnoha podobách celou společností, každým z nás. Tvůrci i diváky. Nechci tím zpochybňovat mnoho děl, která v té době vznikla ve všech uměleckých oborech a kterým se podařilo se ctí proplout mezi Skyllou a Charybdou politiky a kšeftu.

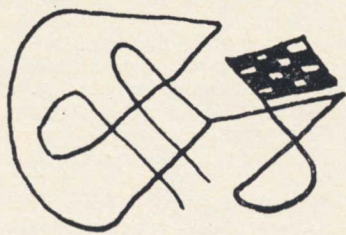
V žádném případě však nemá smysl tuto latentní tendenci minulosti zatravovat, neboť se jednalo o zcela spontánní obranný reflex spoutané společnosti, která do většiny svých uměleckých děl vkládala skrytou touhu po osvobození se z potupného stavu, nebo naopak přesvědčivě prokázala konjunkturalistické schopnosti některých jedinců prostituovat umění ve jménu politiky a kariéry. Nejde tedy o to šmahem vetovat, ale diferencovaně se poučit a uvědomit si slabiny minulého přístupu k divadlu, který zákonitě často vedl k zjednodušení obrazu světa: v zájmu zvýšení žádoucího účinku. Tím či oním směrem.

Mám-li tedy navázat na původní záměry, tedy obsahová hlediska, pokusím se nejprve charakterizovat obsahově minulou dobu. Je všeobecně známo, že vět-



šina klasických her od antiky po nedávnou minulost se tím či oním způsobem zabývá tématem vztahu jedince a společnosti. Toto tvrzení je jistě v pořádku a dalo by se doložit mnoha příklady. Jde však také o to, co na tomto vztahu akcentujeme. Mám pocit, že v minulosti byl tento vztah příliš často redukován ze vztahu jedinec — společnost na vztah jedinec — moc. Navíc byla tato relace předem determinována, většinou neúspěšností jedince, marností jeho odporu... Jistě, byl to přece do značné míry obraz světa, který nás obtělkal a utvářel. Dovolím si tedy tuto tendenci v divadle nazvat pracovním *apelativní*. Hned však musím přiznat, že tato tendence v divadelní struktuře existovala, existuje a bude existovat bez ohledu na momentální vládnoucí režim. Podstatný rozdíl není v tom, že zde vždy jsou a budou umělci, kteří budou mít potřebu znovu a znovu se vyjadřovat k onomu fatálnímu vztahu jedince a společnosti, ale v tom, že se snad nadále nebude jednat o tendenci dominantní, ale „jednu z mnoha“, stejně jako v tom, že i tento vztah snad bude nazírán z jiného úhlu.

Mám-li se teď pokusit o věc nejošidnější, tedy naznačit další z budoucích tendencí (kromě zábavy a komerce), pokusím se opět vytvořit si pro tento účel pracovní termín: *emotivní divadlo*. Emotivní divadlo, divadlo citů, divadlo sentimentu (v původním významu toho slova, tj. „citlivost, citovost, senzitivita“, nikoliv přecitlivělost, či změkčilost!!!) by se mělo v našem budoucím divadelním umění výrazněji prosadit. Nejen proto, že by mohlo a mělo být jedním z výsledků hledání specifiky právě divadelního jazyka, nezaměnitelnosti divadla a zdrojů jeho působivosti je-li jaká působivost a jsou-li jaké zdroje). Ale především proto, že cit je přece jen stále ještě jakousi opozicí k rozumu nebo spíše druhým koncem téhož provázku. Akcentovali-li jsme v minulosti především sdělení, poselství, apel a stanovisko, myslím si, že nastává doba, kdy je třeba znovu důkladně prověřit možnosti a meze nepostižitelného slůvka „atmosféra“. Je třeba začít hledat a



objevovat možnosti divadelní magie v tom nejlepším slova smyslu. Hledat a zkoumat atomární mezilidské vazby i antagonismy, jejich zdroje, jejich projevy, jejich důsledky. Obrátit pozornost k člověku jako takovému, k jednomu z elementárních stavebních prvků kosmu, který se od těch ostatních odlišuje mimo jiné duší, která baží po nesmrtelnosti, ať už o ni v praxi usiluje všelijak. Jistě, opět to není cesta zásadně nová, ale přesto, že se jí v minulosti s většími či menšími úspěchy vydalo povícero souborů i jednotlivců, jedná se stále o „terru incognitu“. Je to země už kdysi dávno našimi předchůdci snad objevená a objevovaná, snad i zmapovaná, ale bohužel zapomenutá, smutně a hluboce.

Vedle takto letmo nastíněné tendence „emotivního“ divadla, která mně osobně je převelice blízká a na kterou bych si tedy vsadil, se budou jistě rozvíjet i další divadelní a paradivadelní aktivity. Budou existovat paralelně s divadelní kulturou profesionální, jako tomu bylo dosud, ale na druhou stranu se domnívám, že se budou v nových podmínkách daleko více propojovat, ovlivňovat, přecházet jedna v druhou atd. Teď je snad konečně šance, aby vzniklo skutečné a úplné spektrum divadelních aktivit, počínaje např. literárním kabaretem a konče např. velkolepou romantickou tragédií. Dojde také konečně k legalizaci a rozvoji pouličního divadla i jednorázových happeningů, po kterých se takové léta volá. I v této sféře má, myslím, tzv. amatérské divadlo značné možnosti

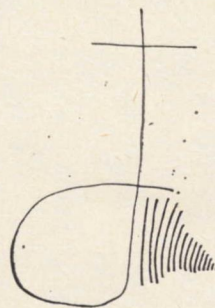
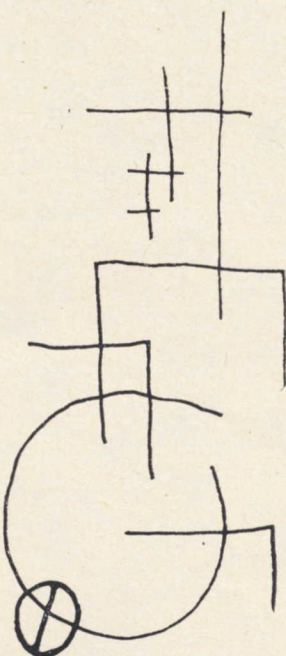
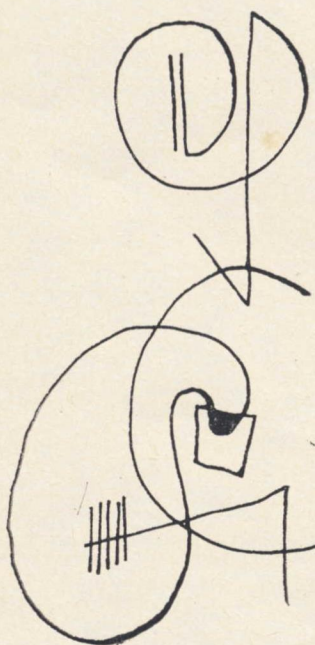


a oproti divadlům profesionálním dokonce jistý náskok.

Ne, v žádném případě bych nechtěl, aby mé předcházející řádky vyzněly jako poněkud jiná variace na nadšené perspektivy „socialistické kultury“ a ódy na „světél zítřky“. Ony zítřky budou právě tolik světél, jak se my sami postaráme, ale určitě nebudou světél hned, pořád a pokaždé stejně. Výše uvedené úvahy vycházejí pouze z mé moravské víry v potřebu divadla, dramatické hry, kejklů a taškařic, stejně jako v potřebu zažít alespoň občas takový ten pocit, kdy nám „něco“ běží po zádech a stejné „něco“ sahá po krku a totéž „něco“ jaksi poštipuje v očích. U vědomí této své víry v ono nevyslovitelné „něco“, které je právě divadlu tak vlastní, troufám si na řečnickou otázku „Rozcestí nebo konečná?“, položenou v titulku, odpovědět takto: „Nic z toho: nástupní stanice.“

RADOVAN LIPUS

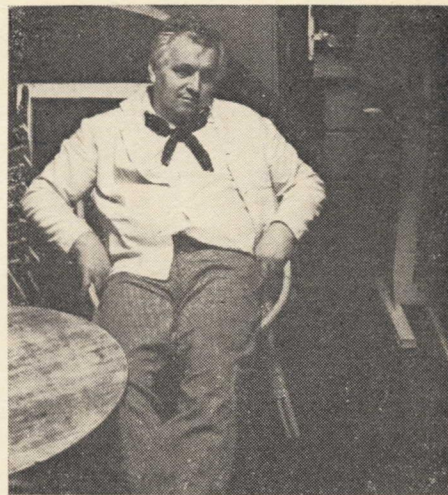
Autor článku dostával z kreslení trojku, přesto (a proto) jsem ho požádal o několik čmáranic (čáranic). Nablízku je J. Šíma (tedy srdce, tajemno, fantazie, vlídnost...) (m)



Z Valašského Meziříčí do nových časů?

Během dvou dnů (16.—17. února) jsme viděli sedm „soutěžních“ a dvě inspira-
tivní představení, konaly se dvě rozpravy
o viděném a slyšeném, Jaroslav Dušek
vedl seminář na téma improvizace v di-
vadle — to je stručně shrnuto letošní pra-
covní bilance populární severomoravské
přehlídky malých divadelních (ne tedy už
jevištních) forem v M-klubu ve Valašském
Meziříčí.

A jaká byla atmosféra? Po pravdě řeče-
no o poznání méně spontánní a bezpro-
střední než třeba loni, což se zdá být
paradoxní — vždyť letos jsme se sešli po-
prvé bez ideologického a jiného dozoru!
Jenže: všichni jsme cítili, že jsme na pře-
hlídce inscenací, které vznikly v jiné spo-
lečenské situaci (i když soubory se ani
v jednom případě nemusely za nic stydět),
ve vzduchu byla cítit nejistota, co bude
s amatérským divadlem v novém společen-
ském uspořádání (první varovný signál:



Teatr im. majora Szmauza Č. Těšín: Rochalik, babcia i sprawa rozwodowa / Foto PETR ZATLOUKAL

Zákulisí / Foto JIŘÍ CHLUM





Zákulisí / Foto JIRI CHLUM

v současné době zůstalo jedenáct souborů v kraji bez zřizovatelů, mezi nimi i Pardón z Olomouce, jeden z nejlepších a nejprogresivnějších, v několika příštích letech přehlídka „formiček“ (bude-li vůbec) ztratí své zázemí v M-klubu, protože celý areál má být rekonstruován, to znamená ztrátu jisté tradice, atd. Prostě míříme do nových časů!

Pokud jde o divadlo, projevila se zřetelná kontinuita s tendencemi loňské přehlídky. Nejproduktivnějšími zdroji mladé divadelnosti byly opět literatura, a to surrealismus a existencialismus, v estetické rovině pak převládalo absurdno a groteskno. Znovu překvapili a potěšili, ale také rozproudili diskusi polští divadelníci z Českého Těšína (režisérkou a autorkou souboru je Urszula Kurkowa). Teatr im. majora Szmauza v obou předvedených inscenacích vytvořil pro něj už typickou atmosféru trochu záhadného, trochu absurdního a trochu groteskního niterného světa současné-

ho člověka (téma: člověk-individuum mezi lidmi s narušenou schopností komunikace, řečeno velmi stručně). Tohle letos platilo zejména v představení Rochalik, babcia ir sprawa rozwodowa. Ve druhém představení Marx international pak soubor prokázal metaforu v happeningu, který zmátl tradiční smýšlejší diváky i některé divadelníky.

Rovněž událostí bylo vystoupení již zmíněného olomouckého souboru Pardón s vianoenským představením Pění a úpění pěny (dramatizace a režie Jan Roubal). Inscenace se během svého více než ročního života výrazně proměňovala k svému prospěchu. Za připomenutí stojí, že v sobě spojuje poměrně věrný přepis prozaické předlohy (samo o sobě úkol vpravdě titánský) a zároveň osobité, nápady hýřící jevištní ztvárnění. Nádherný a krutě pravdivý závěr s kočkou a myši přesně vystihuje životní pocit jistě nejen dnešní mladé generace. Nehynoucí zásluhou této inscenace pak zůstává fakt, že nejen v amatér-

ském, ale vůbec v našem divadelnictví po dlouhé době zpřítomnila, a to velmi produktivně, literární a filozofický odkaz existencialismu, z naší kultury po léta vytěsňovaného.

Za těmito dvěma soubory, které už nějaký čas v kraji patří ke stabilním špičkám, jen o krok zpět zůstalo divadlo PKO Olomouc Fkufru, jež na motivy próz J. Thurbra uvedlo metaforicky bohaté a život vtipně glosující představení Jednorozec na zahradě (autor a režisér Pavel Němeček). Další soubory už vzbudily více kritických a polemických názorů, i když i ony se snažily o svébytné moderní divadlo, obvykle vycházející z literatury: Bílé divadlo Bohumín se prezentovalo svou nejnovější inscenací Dům mé matky, založené na textech Vladimíra Holana, Vladimíra Machka a režiséra Bílého divadla Jana Číhala. Divadelní studio Šumperk sehrálo Krátochvílova Komedianta v režii Petra Lokaje a Dekl Havířov se uvedl svou verzí Vyskočilova textu O rodný ranč, čili Padni, padouchu v tvaru, který byl spíše studentskou recesi nežli divadlem.

O vikendu na přelomu března a dubna se pak v Ostravě-Porubě uskutečnila poslední krajská přehlídka na severní Moravě v této sezóně, na níž se spojily dvě kategorie, tzv. velké divadlo a Dospělí dětem. Sloučení si vynutily finanční možnosti pořadatele, ale hlavně malá nabídka kvalitních inscenací. Další signál, velmi zřetelný, že se nacházíme v přelomovém období. Živě se nyní asi všude diskutuje o budoucím statutu amatérského divadla, o tom, že by nemělo zůstat bez finanční podpory ať už z jakéhokoliv zdroje, že i v budoucnu bude třeba pořádat (to jest organizovat a financovat), setkání, konfrontace, přehlídky. Historická zkušenost navíc napovídá, že společenský zlom, kterým jsme prošli, bude mít ještě jiný a možná závažnější důsledek: promění se duchovní potenciál, myšlení a vnímání hlediště. Amatérské (i profesionální) divadlo bude muset hledat nové cesty k divákovi, bude muset znovu nacházet svou identitu, definovat si smysl svého bytí. Mám zato, že odtud vzejde krize hlubší a zásadnější, než způsobí přechod od státní dotace ke sponzorům či přeorganizace sítě krajských a okresních kulturních středisek. Ale zároveň také proto bude pro amatérské divadlo životně důležité, aby v přechodném období jednoho, dvou let nepřišlo o onen zástup obětavých organizátorů a chytrých lidí, kteří v posledních dvaceti letech dostali české amatérské divadlo na nikoliv zanedbatelnou úroveň. Jistá nervozita plynoucí z nejistoty příštího, která se projevila i na zmíněných severomoravských přehlídkách, nesmí být důvodem k panice. Proč?

No prostě proto, že jdeme do nových časů!

JIRÍ ŠTEFANIDES

ZA PÁR MINUT ZAČÍNÁME

O středočeské divadelní přehlídce přineseme článek v příštím čísle. Jiří Chlum sledoval dění a neděni v šatně před představením Šamberkova-Hašlerova Podskaláka (soubor K. J. Erben Žebrák).

Mezičas

1. PŘEHLÍDKA FÓRA MLADÝCH DIVADELNÍKŮ NA SLOVENSKU

kov i teoretiků) nachádžajúcich sa v medzičase umeleckého, tvorivého hľadania, v medzičase po ukončení školy, pred vstupom do bežnej divadelnej prevádzky, či v čase ich začiatočného pôsobenia v kamennom divadle, v ktorom zatiaľ nepocitujú možnosť dostatočnej seberealizácie. Patria sem však, čo je špecifikom Medzičasu, aj divadelníci amatérski. Fórum mladých divadelníkov chce združovať práve týchto mladých tvorcov, poskytnúť im priestor na experimentovanie, hľadanie vlastného smerovania, spontánneho nachádzania spriaznených duší... A tým potencionálne podnecovať vznik samostatných skupín študiového typu, teda divadelných foriem, ktoré u nás dlho absentovali. Preto jedným z prvoradých konkrétnych cieľov členov Medzičasu je vytvorenie stálej scény mladého divadla. Poskytla by nielen priestor pre spontánnu tvorbu umeleckých tímov, ale umožnila by našim mimobratislavským členom pravidelnú prezentáciu v Bratislave.

Fórum mladých divadelníkov sa aktivizuje aj pri zriaďovaní Domu mladého umenia ako spoločnej platformy pre všetky druhy umenia v pestrom štýlovom a žánrovom zastúpení, s možnosťou vytvárania spoločných syntetických projektov vo všetkých umeleckých oblastiach: divadelné inscenácie, tvorivé dielne, literárne večery, výstavy, koncerty... V tomto smere členovia Fóra vyhľadávajú možnosti a podmienky na agentúrny spôsob fungovania.

V neposlednom rade vyvíjajú aktivitu písúci členovia Medzičasu v publikačno-teoretickej činnosti. Pripravujú informačný mesačník o najčerstvejších aktivitách mladých umelcov, odbornú publikáciu z prekladov o zahraničnom divadelnom dianí, z ukážok hier našich i zahraničných mladých dramatikov, recenzie, reportáže... Na každom zo spomínaných cieľov členovia Medzičasu veľmi intenzívne pracujú. Pokúšajú sa hľadať také možnosti, podmienky a príležitosti pre mladých divadelníkov, ktoré budú inšpiratívne podnecovať ich samostatnú umeleckú tvorbu, a tým plodne rozvíjať slovenské divadelníctvo vôbec.

Dúfame, že naše symbolické „Okrídlené vajce vo vzduchu“ pristane hladko.

A jak to dopadlo? Nejprve k jednotlivým představením...

Lentilky a karamelky jsou „ozvučování básní Viliama Klimáčka — nejedná sa o divadlo poézie, božechráň“. Neberme tedy poloprofesionálnímu divadélku Gunagu jejich sympatie k slavnějšímu pojmu text - appeal.

Viliam Klimáček sám je sebevědomý mladý slovenský básník, jehož první sbírka, která se tu právě ozvučovala, vyšla v roce 1988 pod názvem Až po uši. Je plná „lentilek a kamelek“ (které byly, mimochodem, podávány při vstupu na představení), aneb, jak autor vysvětluje, básní barevných, lehkých (Prch), ale i těžších, závažnějších, s kamelem, „cukrem, který si zvykl“ (Otváření obchodního domu). Případně básní smíšených... A to všechno slovenštinou, při které srdce plesá — bohatou na všelijaké novotvary, patvary, onomatopoické efekty, přesahy, oxymoróny a bůhví, jak se to všechno ještě jmenuje...

Ozvučování se konalo prostřednictvím několika hudebních nástrojů, dále recitace, zpěvu a roztočivých zvuků a pa-

zvuků, vydávaných ponejvíce autorem samotným, ale i ostatními členy souboru.

Právě pětiletá jevištní zkušenost tohoto divadla se odrazila v uvolněné a hravé atmosféře i kultivovaném a jednoduchém vytváření paralelních, nikoliv ilustrativních scénických situací — tak na několikrát zavolání přichází vrchní s tákem a pivem, recitátor si však místo nalité sklenice bere flašku, kterou vypije a dál používá k scénickému zvuku k další básni...

Před dvěma velkými bílými plochami, které byly scénicky velmi konvenčně využity na psaní hesel a protrhávání pro průchody hlav a těl, se odehrávala *Predbežná inventúra (revolúcie)* kremnického Divadla v podzemí (režisér Peter Scherhauer). Tyto „kabaretné aktuality“, evidentně napojené na zkušenosti Divadla na provázku (Rozrazil), tvořily publicistické vstupy (rámcování inscenace slavným projevem Miloše Jakeše, přenos ankety na video apod.), satirické a parodické scénky (recitace angažovaných básní o straně), hráli i úryvek z Havlovy Audience. Za nejpůsobivější nápad, kterému však realizace zůstala dlužná, považují výstup, ve kterém herci za pomoci známých zvuků a příslušně stylizovaných pohybů imitují pražský orloj, přičemž jednotlivé figurky při svém „zastavení“ citují pasáže z různých projevů našich předrevolučních státníků.

Aktuálnost vyloženě politických kabaretů je však, jak víme, velmi prchavá, a tak vtipy o věpěnkách a kontravěpěnkách, jakož i představení jako celek, už nepůsobily nijak objektivně...

Další představení tohoto souboru, hra A. Strazeleckého *Clowni*, bylo postaveno na plném rozvinutí potenciální divadelnosti textu, na velmi dobrých hereckých schopnostech členů souboru, které vynikly v sérii jiskřivých gagů, i nápaditých kostýmech (režie opět Peter Scherhauer). Skryté politikum textu však, domnívám se, rezonovalo daleko silněji právě před „revolucí“, neboť tehdy mohl divák vychutnávat mnohem lépe řeč jinotajů, zámků, náznaků...

Z obou představení jsem nabyla dojmu, že toto ambiciózní a schopné amatérské divadélko se jaksí bojí samo sebe — a proto raději spoléhá na osvědčené jistoty (režisér, výběr tématu, ale i způsob hledání dopředu připravených, jakoby náhodných vystupujících diváků). Myslím, že se tím ochuzuje o to nejcennější, co má — svou autentičnost.

Monodrama *Salome* naopak vytvořili mladí profesionální umělci sami — scénář Jana Juránová, scéna Fero Lipták, režie Štefan Korenčí, hrála Jana Bittnerová. Je nutno předeslat, že to, co si předsevzali, bylo velmi těžké a nepodařilo se jim to zvládnout. *Salome* se měla představit jako lehkomyšlným životem ubitá zestárlá „žena, která sa vrátila na miesto činu“.

Už ve scénáři se autorce při snaze o komplexní a originální nazírání na slavný biblický příběh nepodařilo oprostít od jisté popisnosti a vytvořit vícerozměrnou dramatickou postavu. Několik slibných režijních nápadů nemohlo zakrýt bezradnost herečky, která chybějící vnitřní napětí nahrazovala siláckými gesty, falešnou hlasovou stylizací, „smyslným“ smíchem...

Další z dekompozic režiséra Blahoslava Uhlára, která se objevila na přehlídce krátce po premiéře, je na repertoáru Ukrajinského národního divadla v Pre-

„Následující strany a následující setkání nechtě jsou chápány ne jako manifesty, ale jako PŘEHLÍDKA stavu. Skořápky jednou prasknou. Doufáme, že srdce bije, že dýcháme, že ruce — nohy — křídla jsou celá, že mozek je použitelný. Taková diagnóza může potom být východem k budoucímu dialogu — co s tím tělem. Takže: vajíčko vzléto — co je v něm!“

Toto motto vepsala Viko Janoušková, jedna z organizátorek 1. celoslovenského setkání Fóra mladých divadelníků (Medzičas) do bulletinu k akci. Tématem setkání se měla stát parafráze citátu z P. H. Camiho „Okrídlené vejce ve vzduchu.“

Co je to Medzičas?

Medzičas v okřídlenom vajci...

Fórum mladých divadelníkov na Slovensku — MEDZIČAS ustanovili mladí reprezentanti činoherných, bábkových, operních divadiel umenovedných a kultúrnych inštitúcií na celoslovenskom stretnutí 14. decembra minulého roku v Bratislave.

Už samotný názov Fóra — Medzičas prezrádza, že ide o združenie, ktoré spája mladých divadelných tvorcov (prakti-

šově a jmenuje se Zaga (Žáha), s podtitulem Opus rutenium, což znamená ruské dílo a poukazuje zřejmě nejen na ruský dialekt, ve kterém se hraje...

Fabuli Žáhy vysvětluje citát, který se objevuje v programu: „Je to obraz, možná jenom náčrt. Lidské společenství a jedinec v něm se dostávají do stavu všeobecného ohrožení, až všichni obecně a každý zvlášť prociťují pocit viny. Najednou nevíme, kdo je vinný a za co je vinný. Vinný je i ten, kdo subjektivně žádný pocit viny nemá. Ptám se, kdo je obět a kdo viník? Je taková otázka vůbec na místě? Snažíme se přežít, chceme žít, žijeme v siločarách společenských mechanismů, v magnetickém poli vlastní sociologické determinovanosti: jak zůstat čistý?“ (Napsal Saul Bellow, prý o inscenaci Žáha, jinak je to v Literárním týždenníku 5/90.)

Divadlo Blahoslava Uhlára bylo už před revolucí charakteristické důslednými občanskými postoji, jejichž nutný výsledek byly agresivita, surovost, beznaděj, marnost. V článku, který vyšel v Amatérské scéně 11-12/89, jsem to označila jako příliš dlouhé a čím dál tím agresivnější čekání na Godota.

Godot přišel, přišla vytoučená revoluce, která by měla všechno změnit. Ale jaký je tento Godot? V inscenaci Žáha přijíždí jako vypelichaný, avšak módně oblečený mrzák na kolečkovém křesle, který chce všechno koupit, který má spoustu valut. To je to, co jsme chtěli? Sotva ho herci vyřvou ze scény, ozve se výstřel. Dočkali jsme se, ale hned ho někdo zabil? Nebo se zabil sám? Nevíme. Z místa, odkud se výstřel ozval, svítil oslepující reflektor...

Scénář Žáhy je výsledkem práce Blahoslava Uhlára, Miloše Karáska, který je zároveň scénografem inscenace, a herců UND, tedy opět zřejmě přišla ke slovu metoda kolektivní improvizace. Pro Uhlára typická dekompozice ve výstavbě inscenace tu, domnívám se, místy naráží na své hranice. Zvláště těm, kteří už znají jeho inscenace předcházející, stává se neustálé rozbíjení fabule občas příliš předvídatelné, což může otupovat pozornost diváka a mařit tak výsledný efekt.

Zralost a záběr výpovědi se však stále prohlubuje a rozšiřuje. Uhlárovo divadlo se „revoluci“ nezměnilo. Stále stejná hrůza, ošklivost, krutost. Na začátku představení vpadávají na jeviště herci jako banda invalidů, mrzáků. „Lidi, žije-me!“ vykřikují a navzájem se ubezpečují, že je to pravda, že by se měli radovat, ale nějak to nejde. Jejich kostýmy jsou obrazy jejich duše, duše lidí po revoluci — funkcionář má oblek úhledně pošíť umělými květinami, jinak něžně a romanticky oděná dívka se slamáčkem má modrá ústa mrtvolu, lidé jsou v různých obvazech, dlahách, se slepečkou holí... Můžeme se tvářit, že jsme se očistili? Naše duše dlouho hladověly, pak dostaly najíst, ale my na to nejsme zvyklí, pálí nás Žáha... V černém prostoru dominují plechové kostky (jsou vrženy?) — připomínají startovací bloky, možná stupně vítězů...

Toto představení se jednoznačně stalo vrcholem přehlídky — naplno a přesně vystihlo její téma — je to inscenace o Mezičase okolo nás a v nás, je to i Okřídlené vejce ve vzduchu a kromě toho první dobrá inscenace o revoluci po revoluci, kterou zřejmě na Slovensku máme.

*Ještě
o představeních*

Fabula stráca v novodobej dramati-ke nadvládu (Žáha).

Je to zobrazenie ľudí, ktorí sa bijú o jednotlivosti, a pravá príčina ich nešťastia je čosi mimo nich, čo tušia, no nevedia rozpoznať a zmeniť. Toto proti-řečenie spôsobuje mnoho ľudských tra-gédií. Najčastejšími motívmi sú otázky viny, spravodlivosti, trestu a postoja k smrti, pričom sa inscenácia nesie v du-chu autorského vyjadrenia vnútorného skepticko-pesimistického náhľadu na ži-vot, nad ktorým sa posluchač pozastavuje a podľa svojho charakteru a život-ných skúseností ho buď prijíma a rezonuje s ním, alebo s ním polemizuje, od-mietá ho a odchádza s neutrálnym po-citom bez akéhokoľvek emočného záchve-vu.

Hra je vybudovaná strihovo-skladob-nou inscenačnou zásadou (uplatňujúcou sa v makro- i mikroštruktúre divadel-ného výtvoru), ktorá nahrádza drama-tickú fabulu dekomponovanými fabulač-nými vzorkami a zároveň umožňuje obo-hacovať dramatickú štruktúru o nové významy.

Jednotlivé obrazy, ktoré majú rôzny ráz, dĺžku i žáner, znehodnocuje len spoločné, no abstraktné miesto diania, spoločenská situácia a nejaký životný pocit, ktorý sa prudko strieda vo všet-kých dramatických situáciách.

U dramatických postáv prevláda funk-cia (poslanie) nad psychologizáciou. Sú symbolmi nadčasových morálnych, in-teligenčných, charakterových nedostatkov ľudí. Herci sú do veľkej miery nástrojmi režisérovho vyjadrenia a nie jeho rovno-cennými tvorivými partnermi, čo javisko-vému prevedeniu uberá na hodnote.

DANIELA HORNÁ

*Scénické čítanie
pôvodnej poézie*

Ladislav Kerata, absolvent réžie DF VŠMU, v súčasnosti herec v DPDM, sa na pre-hliadke predstavil ako talentovaný a za-ujímavý básnik—pozorovateľ i prežíva-teľ súčasnosti so smyslom pre veci vážne i jemný humor a sebeiróniu.

Ako interpretovi (režisérovi, scénogra-fovi) sa mu podarilo čistým hlbokým hlasom, presným frázovaním, rytmizova-ním a hudobnými asociáciami (blues, černoš. spiritual) v spojení so strohým a presným gestom, výraznou mimikou (hrou očí, striedaním výrazom úst) vy-tvoril intímnu atmosféru, farbisto rozli-šiť emotívny náboj básní a udržať celých 30 minút živú divákovu pozornosť.

ZUZANA GULÍKOVÁ

Tri motýle

Toto predstavenie nás malo reprezento-vať na prehliadke Aktivu mladých diva-delníkov v Hradci Králové. Každý cíti, že to nie je len pre deti — ide o tému ľudskej slobody, vonkajšieho ohrozenia jedinca. Niektoré významy vedia deti zachytiť, niečo ich presahuje.

Treba u nás na Slovensku prelomiť tra-díciu, že dospelý človek do bábkového divadla nepríde. Ale nie je to len vec entuziasmu. Napríklad Spišák je šikovný chlapec, ale keď príde zo školy, nepo-darí sa mu dať do kopy partiu ľudí, s ktorými by mohol robiť...

... a splnila prehliadka to, čo sľbovala?

Prehliadka dopadla tak, ako sa dalo očakávať. Inscenácie z minulého roku aj obdobia i celkový stav štúdiovej mimo-prevádzkovej činnosti je na Slovensku veľmi málo rozvinutý a v porovnaní s Čechami naviac ani nemá veľmi poteši-teľnú úroveň. Ostáva nám len dúfať, že príčiny tkveli v oveľa ťažších organi-začných prevádzkových podmienkach po-núkaných našou agentúrou i v absencii špeciálnych divadelných klubov na Slo-vensku. Až budúca prehliadka môže zhodnotiť, či tento predpoklad nie je len vyhováraním a utešovaním sa. Škoda, že priestor na dialóg, ktorý táto pre-hliadka ponúkala, využilo pomerne málo divadiel.

VIKI JANOUŠKOVÁ,
organizátorka

Je hrozne dobre, že bola, ako rukolapný dôkaz toho, že existujeme. Ale vedenie už nevyhnutne potrebuje profesionálov, ktorí sa tomu budú absolútne venovať. Tým sa prekoná množstvo problémov.

JURAJ HRONEC,
člen združenia

Prehliadka nebola dobre zostavená, chy-ba je v dramaturgii. Zo solidarity sem nikto chodiť nebude. Sú aj lepšie veci než tie, ktoré sa prezentovali. Keď je dobré predstavenie, ľudia hned majú chuť sa porozprávať, keď je zlé, každý iba mlčí...

TAŇA KRIPPELOVÁ,
členka združenia

Ide o to, či je potreba sa grupovať, alebo je to len formálne. Nie je tu zrejme vnú-torná potreba sa konfrontovať... Tí, ktorí sa nepoznajú, nemajú sem prečo prísť...

MARTIN ŠULÍK

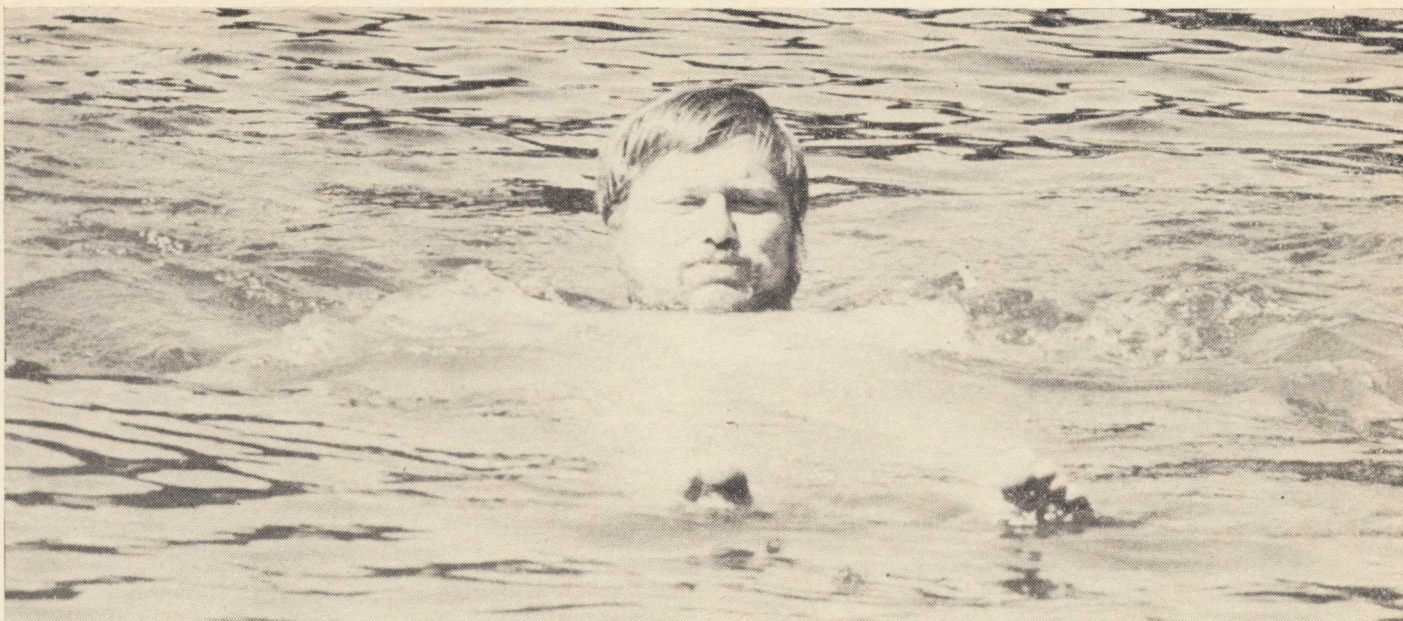
U nás nie je tá tradícia, tá miera za-nietenia ako v Čechách. Ľudia nie sú zvyknutí žiť polokočovníckym, kolektív-nym spôsobom života, možno je to proti-mentalite. Často nie sú veľmi ochotní žiť duchovne. Poznáme veľa takých her-cov, ktorí to robia preto, aby nemuseli sedieť v kancelárii...

RENÁTA HELDOVÁ,
členka združenia

Mám z toho divný pocit. Zmenila sa si-tuácia — každý sa môže viac realizovať v robote, o divadlo nie je záujem. Ale aj medzi divadelníkmi — čakal som väčšiu účasť. Prvá prehliadka by mala byť taká, aby ľudí nadchla. Lenže každý prišiel, chcel si niečo pozrieť, sám ne-prispel — potom z toho nemohlo byť nič dobré. Už si ani neviem predstaviť, že by to mohlo byť lepšie pripravené... Ja sám som bol z tých, čo nestíhali. Ale naprí-klad o vernisáži sa hovorilo, že príde plno výtvarníkov, nakoniec to zachraňo-val Miloš Karásek...

FERO LIPTÁK,
člen združenia,
výtvarník plakátu prehliadky,
bulletinu,
propagace

Je to prvá lastovička, škola pre nás všet-kých. Myslím si, že rozpaky sú z toho,



Peter Scherhauser / Foto JOSEF KRATOCHVIL

že nastal zkrat medzi zámerom a očakávaním. Na jednej strane sme si chceli spraviť jasno, zistiť, kde sme. Na to mala slúžiť spoločná camiovská improvizácia, ktorá sa nepodarila. Mala byť impulzom k vzájomnému spoznávaniu sa. Na druhej strane už sa očakávalo, že príde-me s uceleným generačným postojom, budeme sa prezentovať ako jednotlivá skupina ľudí, ale to nebol zámer. Z tohto napätia vznikali nedorozumenia.

Je dobré, že sa stretli profesionáli aj amatéri, že prehliadka bola žánrovo aj štýlovo pestrá a je dobré aj to, že medzi nás prišiel Karel Král, zastupujúci zrelý aktív mladých divadelníkov; mohli sme zrovnávať, navzájom sa informovať.

ZUZANA GULÍKOVÁ,
„hlava“ združenia

A ešte něco

Pro úplnost je třeba dodat, že přehlídku kromě zmiňovaných inscenací tvořila i úvodní vernisáž, koncertování kapel Zabudnutý chyb, Ali Ibn Rašid, folkové odpoledne (M. Janoušek, D. Valúch, J. Noha, videoprojekce). Jejím vyvrcholením se měla stát volná improvizace na téma Okřídlené vejce, při níž se měli sejít všichni účastníci přehlídky. Ta se však nekonala... Proč? Odkazují tu znova na předcházející hodnocení, ve kterých je vždy kus pravdy.

Domnívám se, že pokud to měla být jen přehlídka stavu, měla si přípravu kolektivní improvizace možná odložit na příště; měla se mnohem víc zaměřit na soustředění co největšího počtu existujících divadelních aktivit souvisejících s

plánovanou činností Mezičasu. Takhle se jí podle mého názoru nepodařila ani přehlídka stavu, ani tvořivé setkání sdružení. Ale žijeme v mezičase a jistě i tady se už formují zárodky budoucích tvořivých projektů, které se vyvarují počátečních nedostatků, i zárodky zdravého a životaschopného divadla, jež se bude mít čile k světu, jakmile skořápka praskne...

ANNA GRUSKOVÁ

DOSPĚLÍ DĚTEM

Strach ze slova básníkova

Dramaturgie amatérského divadla dospělých pro děti má nastřádáno zhruba ke třem stovkám textů, které mají dramatickou hlavu a patu, obsahují něco ducha i kousek poezie a mají styl. A pak ovšem

nejméně pětinasobek her tak či onak nedochůdných, které nic podobného neobsahují. Ten poměr jedné ku pěti je setrvalý stav od začátku století. Oblast dětské dramatiky byla vždycky natolik odlehlá, že

změny režimů, názorů, divadelních a literárních trendů do ní nikdy nijak výrazně nezasáhly a svoboda kůže tu nebyla omezována ani kritikou. A obávám se, že ani náš kýžený návrat do Evropy mnoho nezmění, ona Evropa je totiž po této stránce na tom taky mizerně.

Ale i v této oblasti, která věru nepřináší ni zisk, ni slávu, pracuje už dlouhou řadu let několik zasloužilých Sisyfů a snaží se tímto stavem pohnout. Aby ulehčili úděl amatérských dramaturgů, připravují představení pro děti, obětavě propátrávají džungli a sestavují jakési nabídkové výběrové seznamy. Jsou v nich zachyceny tituly her, které samozřejmě neposkytují samočinně záruku kvality inscenace, ale alespoň naději na ni, her, které obsahují alespoň něco, na čem se dá pracovat a co vůbec za práci stojí. Tyto seznamy mají ovšem podivný osud: kdekdo po nich volá, ale jakmile jsou vypracovány, málokdo jich dbá.

Tak například se dost vytvále připomíná Zlatovláska Josefa Kainara. Je to přirozené — jednak proto, že mezi autory her pro děti lze jména básníků na slovo vzatých jako byl Kainar spočítat na prstech jedné ruky. A pak — pohádka o zlatovlasé panně patří k nejoblíbenějším

a také k nejkrásnějším. Z jejího příběhu vyzařuje jakási magie pra-pradávných rituálů, kult čaromoci ženských vlasů, obraz dívky, která nedělá nic jiného, než že si na břehu řeky pročesává zlaté vlasy a zpívá k tomu posmutnělou písničku — a přitom k sobě všechny přitahuje mocí čarodějnou. (Naše Zlatovláska to dělá u Dunaje, Lorelai seděla na skále na břehu Rýna.) Že příběh opakuje motiv Tristana a Isoldy, ovšem se šťastným koncem, není taková zvláštnost, ten se objevuje poměrně dost často, zato hodně neobvyklé je, že se v této kouzelné pohádce vůbec nevyskytují kouzla zla, žádné zlé a potměšilé mocnosti nedrží člověka v šachu. Naopak, nadpřirozeno se tu chová k lidem noblesně, poskytuje jim dokonce dary: možnost rozumět řeči zvířat či křísit mrtvé živou vodou. Věroloinnost a krutost jsou tu dilem výhradně lidským, vybočením z řádu, v němž se všechno pohybuje, jak bylo spravedlivě stanoveno — vybočení se ovšem trestá. Toto kouzlo příběhu Kainar nejen že nepoškodil, ale zvýraznil. Zlatovláska právem patří k zlatému fondu naší dětské dramatiky.

Jenomže amatérské soubory jí v průběhu už skoro tří desítek let její existence věnovaly mnohem menší pozornost, než si zasluhuje, dávaly přednost princeznám všelijak líným, prolhaným, brejlatým, mlsným a smutným, které, pokud jde o umělecké kvality textu, nesahají Zlatovláscu ani po kolena. Proč?

Odpověď na tuto otázku by mohla možná postihnout něco obecnějšího, než je opomíjení jednoho titulu. Takže se o ni pokusím.

Zlatovláscu je osmatřicet let, v oblasti dětské dramatiky je to už klasika. Datum jejího zrození ji předem staví do podezřelého světla: narodila se v době vlády nejtuzšího schematismu, v době diskusí — zcela vážně míněných — o tom, zda klasická pohádka se svým tajemným nadpřirozenem a se svou zřejmou zálibou ve feudálních titulech nesvede na scestí dětí, spějící k socialismu. V době, která tvrdě vyžadovala „třídní výklad“ jakékoli látky a povolené výrazové prostředky realistického dramatu a divadla omezila na minimum. Dodnes je mi záhadou, jak se mohlo stát, že si tenkrát nikdo nevšiml, že Zlatovláska nesplňuje ani jeden z těchto požadavků. Kainar vypráví starodávný příběh pohádky bez jediné vulgarizující aktualizace, obejde se klidně bez „třídního“ pohledu. Ponechává s veškerým respektem nadpřirozeným silám jejich vliv na osudy lidí. Nikoho o ničem nepoučuje, neformuluje moralistní tezi. Vůbec se nestará o přízemní pravděpodobnost děje, o tzv. pravdivost charakterů. Vázaná řeč už sama vyvolává popisnost a doslovnost a její muzičnost pozvedá celý příběh nad zem. Paradoxní ovšem je, že to jediné, čím je Zlatovláska poplatná době svého vzniku, leží mimo ni — je to fakt, že byla původně určena pro loutky. (Tedy výhradně pro loutky — na tehdejší loutkové jeviště neměl živý herec přístup.) Díky tomu nejspíš tehdy prošel její „formalismus“. Na druhé straně je možné, že tento fakt uvízl někde v podvědomí a je jednou z příčin, proč se „živí“ divadelníci o loutkovou hru o Zlatovláscu tak málo zajímají. Ale je to kardinální nedorozumění. Zlatovláska sice slavila počátkem padesátých let v loutkovém divadle úspěch, ale nemohu si pomoci, jsem přesvědčena, že tento text, postavený především na rytmu a dynamice slova, vpravdě loutkářským textem není. Odsuzuje loutku do nedůstojné pasív-

ní iluzivnosti, k topornému napodobování živého člověka, k ilustrativnímu gestu, ke statickosti. Opravdu autentické a emocionálně působivé divadlo může na základě Kainarova textu vytvořit jen herec živý. Jen řeč, vycházející z viditelných úst, jen živé tělo může vytvořit na scéně skutečné napětí; reagovat citlivěji, pružněji na nutné změny vnitřního rytmu a objevit a zveřejnit tak pohyb a dynamiku situací, které na první pohled vypadají staticky jako „jenom mluvené“.

A tohle „jenom mluvení“, které tak nápadně bije do očí při prvním pohledu (a mezi těmi, kdo vybírají hru pro děti není mnoho těch, kdo by si dopřáli ještě pohled druhý, třetí), to je hlavní kámen úrazu. Nejen v případě Zlatovlásky a nejen v divadle pro děti a dokonce nejen v divadle amatérském.

V posledních dvaceti letech se totiž z pracovního týmu divadla nějak vytratili druhdy rovnocenný, ne-li trochu nadřazený partner režiséra, výtvarníka a herců — dramatický básník. Příčiny byly ve vývojových trendech divadla samého, ale také mimo ně: na začátku 70. let zmizely z repertoáru divadel v zájmu normalizace hry i jména sedmnácti současných českých dramatiků a všechny současné hry západní, takže nastupující generace mohla nabýt dojmu, že drama je něco, co se pěstovalo asi tak do začátku světové války a na co vzpomínají už jen staříci pamětníci. V souvislosti s tím se ovšem také vytrácelo povědomí o tom, že dělej co dělej, je to slovo, přesněji „slovo výměnné“, tedy dialog, co otevírá kouzelnou skříňku jeviště. Nějak se zapomnělo, že slovo na scéně není literatura, ale scénický výrazový prostředek, nástroj aktivního a názorného jednání.

Výsledkem toho je, že setkáme-li se dnes se skutečně propracovaným, rytmicky zkomponovaným dialogem, ještě k tomu veršovaným, pojmem k němu nedůvěru, protože prostě nevíme, co s ním, nevíme, jak ho rozehrát a ne pouze odmluvit. Zdá se nám, že je ho nějak moc, že zaplňuje prostor a omezuje ostatní složky. A odkládáme takový text jako staticky. Smutné ovšem je, že místo toho saháme po textech mnohem prázdnějších a nicotnějších jenom proto, že naprosto bezvarost jejich dialogů se zdá poskytovat větší volnost pro scénické rozehrání. Je to ovšem dost neblahý optický klam.

Ti, kdo by chtěli inscenovat Zlatovlásku důsledně „živě“, narazí dost brzy na jeden základní problém. Nemyslím tím postavičky zvířat — v antiiluzivním pojetí (a jiné snad ani není možné) je mohou herci, nadaní ovšem pohybovou fantazií a vtipem, jen otevřeně naznačovat, jen „dělat“, aniž by jakkoli předstírali, že jimi jsou. Děti nevyruší, že třeba za malého mravenečka jedná dospělá dívka, jsou tomuto způsobu ztvárnění nepravděpodobného takřkajíc od přírody mnohem přístupnější než dospělí. Hlavní problém je v něčem jiném: Hra, která na první pohled vypadá tak jednolitě, se při podrobnějším rozboru vyjeví jako stylově rozložená. Má tři části: první a třetí je zřetelně dramatická, je to střet mezi Jirkou a starým králem. Přes rozmarňý začátek a přesto, že je vyjádřeno v lehkonohých verších, je jasné, že je to střetnutí na život a na smrt. Ale prostřední část, Jirkovo hledání a získání Zlatovlásky, takto bezprostředně dramatická není. To je jakoby předem připravený rituál, který hrdina krok za krokem naplňuje. Ani Zlatovláscin otec mu neklade překážky jen ze své vůle,



Alena Urbanová / Foto GÜNTER BARTOS

ale proto, že „tak bylo stanoveno“, zkouška je povinná, pravidla hry jsou pevně dána. Bezprostředně dramatický okamžik je v této části jediný, a to až v závěru, když si Jirka uvědomí, že Zlatovlásku nezískal pro sebe a že se musí vrátit — stín starého krále ruší rituál a nutí hrdinu k individuální volbě.

Při čtení působí tato střední část hry kouzelně: vracející se refrény, střídání nádeje a stesku — „Zlatovlásky v světě není...“, vize širé krajiny a řeky, prostřednictvím parafráze lidových písní vyjádřená vzájemná touha dvou mladých lidí, kteří vědí, že osudově patří k sobě ještě dříve, než se viděli, tajemné kouzlo zákona trojho opakování — to všechno je krásné, ale co naplat, převedeno na scénu to hrozí tím nejhorším, co poetickou krásu může potkat, totiž zdoluhavostí a nudou.

Celit tomu se dá samozřejmě škrtý. (Osobně bych se přimlouvala hlavně za jeden: Dávno je jasné, že Zlatovlásku milují všichni živí tvorové i sama příroda, nemusí nás o tom znovu přesvědčovat květiny, bříza a jalovec. Tyto scény svou uměle nasládlou příchutí totiž poněkud vypadají z uměřeného, dá se říci elegantního stylu všeho ostatního). Škrty musí být ovšem citlivé, nesmí porušit kouzlo rituálu, jinak se zhroutí úplně všechno.

Existuje ještě jedna cesta, jak zmenšit nebezpečí zdoluhavosti v této střední části: spolehnout se na její muzičnost. Podrobně a citlivě rozpracovat temporytmickou partituru a maximálně zvýraznit střídání koncentrace a uvolňování napětí. Prostě pracovat s textovým podkladem, jako by to bylo baletní libreto, v němž mluvené slovo nahradí taneční gesto až poté, co do celého hercova těla vstoupí autentické fyzické napětí nervů a svalů, odpovídající situaci.

A na závěr prosbu. Budete-li studovat Kainarovu Zlatovlásku, studujte ji s cílem upoutat diváka dospělého, nesnažte se předem přizpůsobovat ani obsah sdělení, ani výraz „pro dětičky“. I stín banální umělé infarktilnosti je totiž schopen toto křehké dílo zničit.

ALENA URBANOVÁ

Schola ludus - škola hrou

Tak se jmenuje dokument, který prodiskutovali a podepsali účastníci shromáždění, na němž se dne 9. února 1990 v Praze sešli členové ústředního poradního sboru pro dramatickou výchovu dětí s širším okruhem pracovníků z této oblasti — vedoucími souborů, učiteli LŠU, pracovníky domů dětí a mládeže, metodiky OKS a KKS, ale tentokrát také s učiteli i studenty pedagogických fakult, pro něž se dramatická výchova stává aktuální záležitostí.

Dokument je jmenovitě adresován prezidentu republiky Václavu Havlovi, místopředsedovi federální vlády dr. Josefu Hromádce, českým ministrům kultury, školství, mládeže a tělovýchovy, zdravotnictví a sociálních věcí a školské komisi koordinačního centra Občanského fóra. Na tyto adresy byl delegací doručen osobně 13. února, potom byl postupně rozestlán účastníkům shromáždění, tisku, rozhlasu a televizi a dalším zainteresovaným jednotlivcům i institucím. Otiskujeme poněkud krácený text.

Naše školství v posledních desetiletích vedle jiných chyb a škod působilo nepříznivě na osobnostní vývoj dětí. Zanechalo výchovu k člověčenství, jako by byl J. J. Rousseau už přede dvěma stoletími nevyžíval, aby se dětem místo pouhé přípravy k povolání či stavu dostávalo především výchovný charakter.

Nepříznivě působilo jednostranné zdůrazňování rozumového učení na úkor podnětů pro obrazotvornost, tvořivost, imaginaci a invenci, pro estetické citění a citový život v celé jeho šíři, pro kulturnost v pravém a nejhlubším slova smyslu, které jako by byly záměrně potírány. Na dětech se nepříznivě projevila výchova k průměrnosti, neosobitosti, konformitě a pasivitě.

Ve vyspělých zemích už od poloviny 20. let našeho století existuje „tvořivá dramatika“, „dětské drama“, „drama ve výchově“, „dramatika“, „školní hra“ — obor,

s nímž jsme se seznámili v polovině 60. let a začali jej u nás uplatňovat pod názvem dramatická výchova. V USA, Kanadě, Velké Británii, v Holandsku, ve Skandinávii, v SRN, Rakousku a dalších zemích „drama“ existuje i jako samostatný školní předmět (někde dokonce s možností maturity), ale i jako jedna z metod vyučování. U nás se dramatická výchova rozvíjela téměř výlučně v zájmové umělecké činnosti a v mimoškolní výchově, a to převážně ve formě souborové práce (dětské divadlo, dětské loutkové divadlo, dětský přednes) a v literárně dramatických oborech lidových škol umění. Je to systém fungující a užitečný. Ale znamená, že je dramatická výchova v současnosti dostupná jen malému procentu dětí.

Tvořivá dramatika nabízí škálu prostředků a postupů, které jsou schopny ve značné míře čelit tendenci školského systému k jednostranné racionalitě (naukovosti, faktografii), k průměru, konformitě atd. atd. Jejím základním principem je dramatická hra a improvizace. Mají-li mít smysl, vyžadují podněcování a posilování pozornosti a soustředění, představivosti, fantazie a myšlení, pohybové kultury, komunikace slovní i mimoslovní, techniky řeči a projevu vůbec, ale především kreativity. Dovolují navozovat hrou nesčetné sociální role, vztahy a situace, s nimiž se dítě setkává v životě, ale i ty, s nimiž se může v budoucnu setkat, anebo jež mu vždy zůstanou nedostupné. Přitom si může jejich průběh vyzkoušet „nanečisto“, bez vážných důsledků, zato s možností je opakovat, měnit a hledat lepší řešení, ale také je prohodit s chápavým dospělým i s kamarády, a tedy je i nahlédnout z různých stran. Dobře vedená tvořivá dramatika vede jak k chování humánnímu a demokratickému, tak k tvořivému řešení pracovních situací a úkolů. Vede ovšem i ke kvalitní divadelní činnosti i k dalším uměleckým projevům, stejně jako k hlubšímu a citlivějšímu vnímání a chápání umění a kultury. Dramatické hry jsou pro dítě prostředkem k sebepoznávání a pro učitele dobrým prostředkem „diagnostiky“, neboť při nich děti mohou projevovat povahové rysy, vlastnosti či problémy a zážitky, svůj vnitřní život jako celek, to vše v souvislostech, které běžná školní výuka neumožňuje. Propojení tvořivé dramatiky s divadelní a přednesovou činností přináší do dramatické hry i hodnoty literatury, která je jimi interpretována.

Za oněch pětadvacet let, co se u nás takto chápaná dramatická výchova rozvíjí, se udělalo poměrně dost práce. Metodika dramatických her, cvičení a improvizací měla v počátcích tři zdroje: za prvé zahraniční literaturu, za druhé hereckou tvorbu a výchovu a za třetí praxi ojedinělých vedoucích, kteří díky své citlivosti intuitivně objevovali správné postupy. Za čtvrtstoletí se na tomto základě vytvořil bohatý a rozvětvený systém s řadou osobitých variant.

Na zcela nový základ se podařilo postavit dramaturgii dětských souborů, a to jak po obsahové, tak po formální stránce. Dnes už nemá prakticky nic společného s pokleslou dramatikou předchozích období dětského divadla, které se bezmocně pokoušelo napodobit divadlo dospělých a oscillovalo mezi násilnou poučností a povrchní zábavností.

Dlouhodobými dálkovými kursy (zejména tzv. lidovými konzervatoři pořádanými mi krajskými kulturními zařízeními) prošly desítky lidí, inspirativními a odborně dobře vedenými semináři v rámci národních pře-

hlídek pořádaných divadelním oddělením Ústavu pro kulturně výchovnou činnost jich prošly dokonce stovky. Máme dnes celou řadu osobitých, tvůrčích vedoucích, kteří nejen dovedou pracovat se svými skupinami dětí, ale také dovedou objevovat nové postupy, stimulovat druhé a učit je.

Vytvořila se soudržná obec lidí, enkláva dobrých lidských vztahů, přátelství, upřímnosti a srdečnosti, spojujících se přirozeným způsobem s vzájemnou náročností.

Podařilo se nám dokonce vydat i některé knížky — odborné publikace a sborníky. V rozmnoženinách kulturních zařízení vyšla celá řada sešitů a sešitků nejrozličnějšího druhu. Vznikl tedy i základ odborné literatury.

Nepodařilo se nám vydat žádnou západní literaturu a jsou jí ve světě celé stohy. Dokonce i u nás by se v soukromých knihovnách našlo dvacet či třicet titulů, mezi nimi i některé klíčové publikace.

Nepodařilo se nám (a upřímně řečeno — v dosavadním systému jsme o to moc neusilovali) proniknout s tvořivou dramatikou do základních škol.

Nepodařilo se nám také dramatickou výchovu dost široce zpupularizovat, upozornit na ni veřejnost a vysvětlit, že tvořivá dramatika není jen příprava ke zkouškám na konzervatoř a na DAMU, ani jen způsob jak vytvořit programy pro besídky a oslavy, jak si myslí většina veřejnosti. Pro přístup odpovědných státních institucí je příznačné, že na otevřený dopis, který

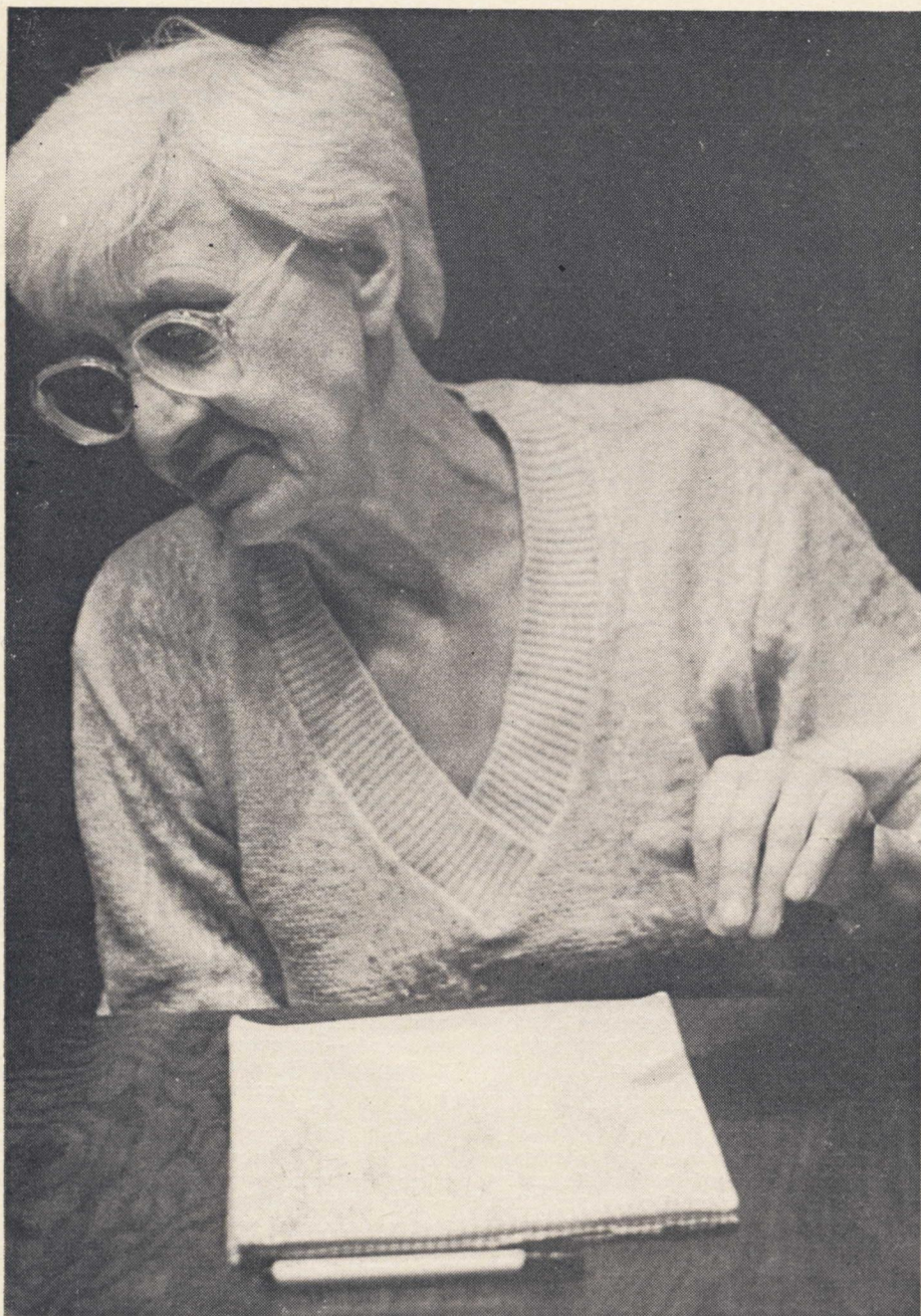


LSU Žatec / Foto JAROMÍR MICHL

ministerstvu školství, mládeže a tělovýchovy CSR zaslali v červnu 1988 účastníci národní přehlídky Kaplické divadelní léto, nebylo dodnes reagováno. Tiskem byl zveřejněn jen v neúže specializovaných odborných časopisech, ostatní sdělovací prostředky si ho nepovšimly.

Domníváme se, že právě nyní je chvíle, kdy by tvořivá dramatika měla vstoupit do naší společnosti jako plnohodnotný prvek práce s dětmi a s mladými lidmi. Je pro to dobrá půda, neboť zájem o ni mají zejména studenti pedagogických fakult. Některé počiny posledních let — v první řadě Střediska dramatické výchovy při Domě dětí a mládeže v Brně, nabízející speciálně připravené programy — vzbuzují zájem učitelů různých aprobací. Širší popularizace může vzbudit obdobný zájem i v dalších prostředcích.

Abý však při jejím rozšiřování nedocházelo k podobným jevům, jaké známe z nedávné minulosti, je nutno uplatnit některé



Eva Machková / Foto GÜNTER BARTOŠ

v našem školství zatím ne běžné zásady. První z nich je zásada postupnosti a alternativnosti jejího zavádění. Dramatická výchova by se měla zavádět podobným způsobem jako v Anglii, kde „drama“ existuje jako možná, ne však závazná součást učebních plánů, osnov a metodik a praktikuje se jen tam, kde je k dispozici kvalifikovaný učitel. I u nás jsou na některých základních školách učitelé různých aprobací, kteří by mohli dramatickou výchovu učit buď jako samostatný předmět, anebo ji užívat v předmětech své aprobace a případně se přitom stát konzultanty ostatních učitelů.

Má-li tvořivá dramatika získat prestiž, a zejména má-li skutečně působit směrem, který je jí vlastní, nemůže být provozována bez specializace. Je to obor interdisciplinární, spojující divadlo a pedagogiku. Promítají se do ní poznatky obecné, vývojové a sociální psychologie, pedagogiky, teorie dětské literatury, dramaturgie,

teorie dramatu, režie, herectví, scénografie i hudební a zvukové složky, techniky a kultury řeči a pohybu. Od učitele vyžaduje estetické citění, vkus, citlivost a laskavost k dětem, toleranci a schopnost jednat s dítětem jako s partnerem, schopnost a ochotu vycházet u každého dítěte z jeho předností a kladů, chovat se ke každému povzbudivě a inspirovat ho, vytvářet protiváhu školského typu hodnocení, založeného na dost mechanické klasifikaci, výhodné pro učitele, ale pro mnoho dětí segregující. Především však pedagog tvořivé dramatiky musí aktivně a prakticky zvládnout rozsáhlou oblast dramatických her, cvičení a improvizací a jejich metodiku.

Proto jsme přesvědčení, že nelze stále udržovat představu, že tuto způsobilost má kterýkoliv absolvent herectví nebo učitelství, kterýkoliv učitel SPgŠ nebo pedagogické fakulty. V této oblasti bude proto nutno počítat s externisty, často i na velmi malé

počty hodin, a místa obsazovat konkursem.

Máme co nabídnout — především kvalitní lektory pro školský systém i pro kursy a semináře. Můžeme pomoci koncepčně, protože máme základní představy o aplikaci tvořivé dramatiky na různé oblasti a situace. Máme dobré vztahy k zahraničí — Československo je prostřednictvím Ústavu pro kulturně výchovnou činnost členem mezinárodní nevládní organizace amatérského divadla AITA/IATA, která soustřeďuje odborníky z oblasti „dramatu ve výchově“ z celého světa, nabízí účast na mezinárodních setkáních a seminářích a může případně zprostředkovat i kontakty se specializovanými školami či katedrami v Evropě i v zámoří a pomoci při vysílání našich studentů na stáže a studium. Můžeme publikovat množství poznatků, které zatím zůstávají uzavřeny v poměrně úzkém okruhu zasvěcených.

Víme, že tvořivá dramatika může být dětem i škole ku prospěchu, že může po staletích uvést i u nás v život Komenského ideu „školy hrou“.

Závěr dokumentu tvoří náměty, návrhy, doporučení i požadavky, tedy počiny, jichž je třeba, aby mohla dramatická výchova sloužit širšímu okruhu dětí, aby byla postavena na kvalitativně vyšší základ a aby přispěla svým dílem k demokratizaci naší společnosti. Patří k nim požadavek zachování dosavadních podmínek rozvoje tohoto oboru, tj. kulturních zařízení a LŠU i dosavadních (nevelkých) finančních prostředků, založení specializované zájmové organizace, zřízení nezávislé státní zkoušky, která by (aspoň pro první období) pomohla odlišit skutečnou kvalifikaci od kvalifikace formální, zavádění dramatické výchovy na pedagogických fakultách, vydávání odborné literatury domácí i zahraniční a odborného časopisu, uplatnění zásady kvalifikovaného vyučování dramatické výchovy na SPgŠ a pedagogických fakultách a uvolňování učitelů na akce dramatické výchovy. Byly ustaveny pracovní skupiny pro konkretizaci úkolů na jednotlivých úsecích, a to ve vzdělání učitelů a vedoucích, v propagaci dramatické výchovy, využití dramatické výchovy v základních a středních školách, v mimoškolní práci i ve speciální pedagogice. Pro vytvoření zájmové organizace byl ustaven přípravný výbor. Pracovní skupiny zahájily činnost v březnu a dubnu a podle potřeby budou pracovat i později.

Dokument vzbudil značnou pozornost nejen u jednotlivců, kteří v této oblasti bezprostředně pracují, ale i ve vyšších orgánech. Prvních šest týdnů po zveřejnění dokumentu však zatím přineslo jen jediný konkrétní počín, a ten je bohužel negativní: ministerstvo školství neposkytlo SPN dotaci na časopis, který by byl mohl vycházet v dvouměsíčním intervalu místo rušeného časopisu Výroba a škola, pro který je zajištěna jak tiskárenská kapacita, tak papír. A bez dotace se v této oblasti sotva lze obejít — což se v obecné rovině všeobecně uznává.

Příznivější situace je tam, kde se věci dějí — na řadě pedagogických fakult i na DAMU se chystají novinky — na DAMU dálkové studium, na některých pedagogických fakultách různé způsoby a druhy uplatnění dramatické výchovy v přípravě učitelů. Těžko dnes, v první jarní den, uhodnout, co bude reálné v době, kdy toto číslo vyjde. Zdá se však, že toho bude o něco víc, než se nám snilo ještě v půli listopadu.

(em)

Březnové nadechnutí

Události těchto dnů, týdnů a měsíců se řítí tryskem. A týkají se všeho a všech; amatérské divadlo nevyjímaje. Samozřejmě, pochopili jsme velice brzo, že mnohé — ne-li všechno — bude jinak. Ale ten trysk vyhrocuje mnohé problémy prudčeji, než jsme předpokládali; otevírá otázky, které nás nenapadaly; staví nás před realitu, o níž jsme ještě včera téměř nic netušili a která možná už zítra bude zase naprosto změněná. Ledacos se jistě dalo odhadovat. Ale jak se ukazuje, tak jistě souvislosti jsme si asi představit plně neuměli. A teď, v polovině března roku 1990, nezbyvá než se nadechnout a s novými silami popřemýšlet o tom, co dalšího a nového nás potkalo a co z toho asi v nejbližší budoucnosti bude mít podstatný vliv na proměny a osudy amatérského divadla.

Asi je jasné, že se do popředí s nebývalou ostroostí dostaly problémy, jež souvisejí se sférou ekonomickou. Mám před sebou Tvorbu číslo 10 ze 7. března. Na její druhé straně jsou tři materiály. První je kraťouchový úryvek z vystoupení předsedy vlády ČSSR Mariána Čalfy ve Federálním shromáždění. Mluví se v něm o vynikajících podmínkách pro rozkvět kultury, které dává umělcům neomezená svoboda. Ale také se konstatuje, že „v oblasti kultury působí dnes značný počet lidí, přičemž na každého z nich poskytuje stát dotaci ve výši téměř 70 tisíc ročně“. To věru není číslo, které bychom mohli přejít mlčky a bez povšimnutí. A hned za tím je další úryvek — tentokrát z dopisu ministra kultury ČR pražskému primátoru a předsedům KNV, jenž hovoří o tendencích živelně rušit kulturní zařízení v regionech. Toto rušení označuje tento dopis za projev odborné nekompetentnosti a organizátorské bezradnosti a vyzývá jednak k úsilí o samostatnější hospodaření, jednak vyslovuje přesvědčení, že částky, které byly v rozpočtu na tuto oblast vyčleněny, budou pro ni také účelně využity. A konečně je tu pod hlavičkou Komentář šloupeček, který nese název Na obranu kultury. Praví se v něm kromě jiného toto: „Na ministerských a redakčních stolech se hro-

madí volání o pomoc, naléhavá S. O. S. vysílají lidé především z kulturních domů, osvětových zařízení, neklid a obavy rostou i mezi umělci-profesionály... Složitější je systém státních dotací prostřednictvím národních výborů — tudy je dnes veden na kulturu útok nejzlobnější. V této chvíli je připravována řada zákonných novelizací a vyhlášek opět starým způsobem: bez účasti těch, kterých se týká. Byrokraticky je likvidován systém, aniž jsou brány v potaz důsledky.“

Můžeme si všechny tyto projevy vykládat jakkoliv, můžeme s nimi souhlasit nebo nesouhlasit, můžeme jim přikládat menší nebo větší váhu, můžeme je pokládat pouze za výraz dočasného přechodného stavu nebo za projev trvalejšího rázu. Ale na jednom se shodneme asi všichni: že amatérské divadlo začíná pocívat v řadě míst silně ty problémy, jež se dotýkají regionu, ať už tento pojem budeme chápat jakkoliv — v „širším“ nebo velice „úzkém“ smyslu. Říkám to záměrně takto, protože dobře víme, že jedním z důležitých momentů, jenž dával amatérskému divadelnictví podstatné impulsy, byla možnost setkávání a konfrontací v rámci širším než bylo jen hraní před vlastním publikem v místě působení. Jestliže tyto akce — ať už jakéhokoli druhu — byly smysluplné, jestliže vskutku odpovídaly zájmům a potřebám amatérů, pak to byl právě tento „širší“ region, jenž mohl takřka při sdržení a spojení kvalitních sil zabezpečit vyšší úroveň, než to bylo většinou možné jen v jedné jediné místní instituci.

Nebudu mluvit o přehlídkách okresních a krajských. Dovedu si představit, že budou-li amatéři cítit jejich potřebu, že si je nějak ve svých intencích uspořádají vlastními silami prostřednictvím svých zájmových sdružení. Ale nemohu nevzpomenout různých „dílen“ a „konzervatorií“ pro amatéry. Například co se krok za krokem podařilo v posledních letech u dělat s rozvíjením znalostí, vědomostí, dovedností a poučenosti vedoucích dětských souborů. To bylo vskutku možné jen v nějakém „širším“ regionu, neboť

region „užší“ nebyl schopen dodat ani tolik zájemců o tento specifický druh divadelní činnosti, aby pro ně stálo za to taková setkávání uspořádat, ani nemohl pravidelně a po delší čas zajišťovat skutečně kvalitní lektory. Není jich zatím tolik.

Opravdu si nemyslím, že bychom měli s nesmyslnou zarputilostí držet a hájit organizační formy, v nichž se toto dělo. Bylo v nich i hodně zbytečného balastu, formalismu, které odčerpávaly často peníze i síly lidské zcela zbytečně, neekonomicky. I v tomto směru by měla asi platit nabídka a poptávka. Jinak řečeno: realizovat pouze to, co je vskutku potřebné, nebo to, co může amatérům, těm, kteří to chtějí a požadují, nabídnout něco, co dále zvětší jejich obzory a učiní jejich práci jak kvalitnější, tak i pro ně přitažlivější. Chce to samozřejmě vědět a stále zkoumat, co který „širší“ region právě vyžaduje, jaká je jeho poptávka a jaká nabídka tu padne na úrodnou půdu a přinese výsledky. Zkrátka a dobře: chce to operativnost, kvalitu, kompetentnost a také koncepci. A nikoliv pouze mechanické zásahy, které v onom trysku nevidí zárodky budoucnosti, nezachovávají pro ni ani minimální základnu.

Samozřejmě — nejpodstatnější a nejdůležitější je to, co se bude odehrávat v souborech, jak budou existovat a jakou budou vyvíjet činnost. Tady jsme už na poli oné „nejužší“ místní kultury. Mnohé signály nasvědčují tomu, že i toto pole je vystaveno četným otřesům. Jde tu o zabezpečení alespoň elementárních „životních“ podmínek pro amatérské divadelní soubory. Což samozřejmě souvisí s další existencí různých spojených závodních klubů a domů kultury. Mohli jsme se na vlastní oči přesvědčit při sjezdu, jenž zakládal nové odbory, že je tu situace značně tíživá. Přítomnost řady kolektivů — nejenom divadelních — před pražským Palácem kultury, jež na tuto situaci takto upozorňovaly, je toho dostatečným důkazem. A kdo jen trochu čte „místní“ tisk, tak ví, že se v něm už dost často objevují články, jež naléhavě připomínají, že to nebo ono místní zařízení je ve své činnosti ohroženo, že jeho další bytí a fungování je ohroženo. Což může mít i další důsledky, neboť víme, že to byla právě tato zařízení, jež zprostředkovávala i kontakt místa s profesionální kulturou. Bylo by pošetilé tvrdit, že vždycky s tím nejlepším — ale na druhé straně byli-li kde pracovníci osvědčení, tak „dovezl a koupil“ i ledacos hodnotného, co zase mohlo mít vliv na vlastní zdroje místní kultury.

To už samozřejmě není otázka jen státních peněz. Tady jde o příspěvky z místních zdrojů, jež doposud plynuly z bývalého ROH. Opět si myslím, že bychom měli zoufale lpět na dosavadní praxi. Bude zajisté opět třeba hledat jiné způsoby, jiné možnosti, jiné cesty. Včetně samostatnosti divadelních amatérských souborů, které už nebudou potřebovat zřizovatele, ale budou jako po všech stránkách naprosto svéprávný subjekt vstupovat do partnerských vztahů s jinými organizacemi, jež se podílejí na místní kultuře. A budou také posuzovány a hodnoceny podle toho, co této místní kultuře přináší. Rozumím tím nejenom takřka názor na kvalitu a úspěšnost představení, ale také podporu materiální, která rozumně, prozřevě a moudře bude podporovat to, co místní kultuře zajišťuje smysl její existence, a co místu,



Jan Císař / Foto GÜNTER BARTOS

v němž tato činnost probíhá, přináší právě jen duchovní, kulturní užitek. Jinak řečeno: jde tu o onu novou formu zainteresovanosti občanů na odpovědnějším vztahu k místní kultuře, o níž se také



zmiňuje dopis ministra kultury. Je jistě pouze na těchto občanech, aby sami posoudili a zvážili, co jejich místní kultura potřebuje, co jí prospívá, jakým způsobem o ni budou pečovat a jak ji budou

podporovat. A tedy uznali na základě svého uvážení, co jim doposud vyhovovalo, co stojí za to udržet i nadále a co je třeba proměnit. Ale i tady platí to, co jsem řekl předtím o některých problémech týkajících se „širšího“ regionu: je třeba operativnosti, kompetentnosti, konceptnosti a vědomí, že dnešní zásahy rozhodují o budoucnosti, že nedostatek těchto vlastností by mohl přinést následky, které bychom těžko napravovali. Amatérský soubor se rozpadne snadno a hned. Ale vzkřísit jej, to už zdaleka tak snadno a okamžitě nejde.

Než toto Zastavení vyjde, bude už v mnohém situace zcela jiná. Možná v něčem jasnější, v něčem zatemněnější, někde lepší, někde horší. Neodvážuji se předvídat, co a kde jak bude. Věřím samozřejmě v řadu lidí, kteří amatérské divadlo dělají, mají je rádi a učiní vše pro to, aby se zdárně mělo k životu. Neboť ti, kdo bez něho nemohou žít, jsou schopni velkých obětí i velké činnosti a námahy. V tomto smyslu půjde nepochybně také o třídění a zkoušku nejenom pevnosti a odhodlání, ale i schopnosti vyrovnat se s novými podmínkami. Leč — na druhé straně by to neměly být podmínky nejtěžší, jež ponechají amatérské divadlo osamocené. To březnové nadechnutí, jež tu činím především za sebe, by mělo být — doufejme, že tomu tak bude — i nadechnutím všech, kteří amatérskému divadlu drží palce a mohou pro ně něco učinit.

JAN CÍSAŘ

Jak si porozumět

1. ČESKOSLOVENSKÁ DÍLNA UMĚLECKÉHO PŘEDNESU

Když v posledních dnech a týdnech pozoruji, jak je chystaný vstup do nadnárodního celoevropského domu provázen retardujícími nacionalistickými spory, které našim národům nejen nedělají čest, ale především je odvádějí od faktických problémů, jejichž řešení nesnese odkladu, kladu si otázku, jak je možné, že míra naší svobody je tak neuváženě měněna na drobné a devalvována. Kvalita budoucnosti je přece odvislá od práce každého z nás, proč tedy zdůrazňujeme, co nás rozděluje, a nehlédáme, co nás spojuje, v čem si můžeme navzájem prospět. Vždyť pro to, že si Češi a Slováci mohou porozumět a dobře spolupracovat, existuje přinejmenším stejně nebo snad i více dokladů než pro opak.

Že to jde, ukázal i malý vzorek účastníků 1. celostátní dílny uměleckého před-

nesu, která se po dlouhých přípravách uskutečnila koncem ledna v Budmericích u Bratislavy. Pochopitelně i do jejího průběhu se promítly společenské změny. Jednak vysokoškolští studenti doháněli zkoušky a zápočty, své způsobila i chřipková epidemie, takže počet účastníků proti přihláškám klesl o třetinu. Ve srovnání s jinými setkáními se zintenzivnily politické diskuse a úvahy o budoucnosti uměleckého přednesu. Objevovaly se v nich obavy o osud přehlídek a seminářů, které byly v posledních letech důležitou motivací k cílevědomé práci a místem pro prezentaci jak individuálních přístupů k interpretaci, tak občanských postojů. Neméně se přednášeči obávali, aby s očekávanou komercializací kulturního života nacházelo náročné umění přednesu svého adresáta. Uvažovali, jak amatérský přednes prosadit do vědomí společnosti prostřednictvím rozhlasu a televize, jak by se do nich dalo v této revoluční době „revolučně“ proniknout.

Protože tedy ubylo seminaristů i lektorů, pracovaly na dílně pouze tři skupiny, složené z českých i slovenských sólových přednášečů. Skupina, kterou vedl Ernest Weidler, redaktor Čs. rozhlasu Bratislava, a přebírala ji Eva Jenčíková z Literárno-vedného ústavu SAV, pracovala na dialogu Soni a Raskolnikova z Dostojevského Zločinu a trestu. Skupina vedená redaktorem pražského rozhlasu Liborem Vackem se soustředila na dvě Seifertovy básně — Kupole hvězdárny a Ztracený ráj. Recitátoři v třídě režiséra Jiřího Hraše si vybírali mezi texty Karla Čapka Tyto šedivé dny, O velikonočním čarování a Smrt Archimédova. Všechny texty byly k dispozici v obou jazykových variantách a to se také ukázalo až kupodivu podněcující — texto-

vé znění, které v jednom jazyce recitátor pociťuje jako samozřejmé, ve dvou variantách více provokuje k úvahám o výrazových prostředcích, významových nuancích a o potřebě adekvátního vyjádření interpretu.

Recitátoři v každé skupině společně uvažovali o smyslu a detailních významech textu, o dobových souvislostech autorova života a díla. Postupně si každý vybral jednu z nabízených textových předloh a usiloval o její osobitou interpretaci, přičemž nejen lektor, ale i kolegové ve skupině posuzovali a komentovali vývoj práce. Kromě jazykových variant textů přispěly i odlišné přístupy k přípravě výkonu u českých a slovenských přednášečů i u lektorů a jejich vzájemné porovnávání, dílčí interpretační problémy se ve vzájemné diskusi stávaly vzrušivějšími a rychleji se docházelo k nosným závěrům.

Čeští a slovenští recitátoři se až dosud potkávali především v roli soutěžních rivalů na Moravském festivalu poezie ve Valašském Meziříčí. Jeho dominantním rysem je soutěživost, zvýrazněná veřejným bodováním výkonů a soutěžním měřením nejen jednotlivců, ale i krajských družstev. To pochopitelně poněkud vyvolává stíny nevraživosti. Naštěstí se tento moment do života dílny nepřenese ani v nejmenším. Naopak, zdálo se, že tu došlo k intenzivnější spolupráci než na mnohých národních seminářích. Vznikla nesmírně pracovní a kamarádská atmosféra. Pro každého z nás toto setkání znamenalo obohacení zkušeností a vědomostí o přípravě přednášečova výkonu a všichni jsme odjžděli s pocitem, že podobné dílny mají smysl a že by první československá dílna uměleckého přednesu neměla zůstat poslední.

VITĚZSLAVA ŠRÁMKOVÁ

Obraznost se smyslem pro humor

K setkání s dílem Karla Hynka neměli čtenáři dosud mnoho příležitosti. Jedna jeho báseň byla otištěna ve svazku KPP Magnetická pole (ČS 1967), několik dalších ukázek zpřístupnil sborník Surrealistické východisko (ČS 1969). Ale i to stačilo, aby mě Hynek trvale získal do svého zajetí. A nepropadl jsem jeho kouzlu sám, setkání s tímto básníkem označuji jako určující nejen členové skupiny UDS J. Istler, Z. Havlíček, V. Effenberger, L. Sváb, ale například i výtvarník L. Fára.

Kdo vlastně byl Karel Hynek? V poznámce v Surrealistickém východisku se dočteme: Narozen 11. září 1925 v Praze, zemřel 9. ledna 1953 v Praze. Vystudoval obchodní akademii, byl zaměstnán na ústředí státních statků, později jako pomocný skladník. Těžiště jeho tvorby, navazující na básnické mystifikace, které uplatňoval v životních situacích, je v ineditních svazcích Babička po pitvě (1946), lnu mládí je mládí (1948), lkarské hry (1951), Žer nehty stranou (divadelní libreto) a Deník Malého lorda (1952). Účastnil se sborníků Znamení zvěrokruhu (1951).

Rukopisné dílo Karla Hynka je rozsáhlé. Kromě výše uvedených souborů řadil básník svoje verše psané v rozmezí let 1941–1952 do rukopisných sbírek Zkouška, Rozvláté dny, Usínání, Na venkově přelo, Balady, Jaro je tady a Ružka, další nezařazené texty leží v rukopisné pozůstalosti. Součástí díla K. Hynka jsou i společné skupinové texty z let 1950–52 (Jela tudy dáma, Svatební hostina, Poslední umře hladu, Aby žily), z nichž ukázka z divadelního scénáře K. Hynka a V. Effenbergera Poslední umře hladu byla také otištěna v již zmíněném sborníku Surrealistické východisko. Výbor z díla K. Hynka lkarské hry figuroval v edičním plánu Mla-

dé fronty v roce 1970, k vydání však už nedošlo.

Fenomenální obraznost Karla Hynka těží vědomě z nečekaných spojení, což není ovšem typické pouze pro tohoto básníka, ale pro surrealismus vůbec. (K. Hynek uvádí v textu Nepřehlédněte !!!: „U Lautréamonta se setkaly šicí stroj a deštník na pitevním stole a milovaly se, u Jaromíry Hüttlové se setkává mladá sirotka s továrníkem v hodinovém hotelu a také se milují, v dramatu V. Effenbergera a K. Hynka Panamský klobouk se na zámořském parníku setkají srostlé sestry Blažkovic s kapitánem Cookem a řezníkem Koulou a v Křižákově ulici č. 83 se setkala konkrétně s abstraktem na obraze Josefa Istlera.“) V nevidané míře je však Hynkova imaginace prostoupena humorem, který všechny jeho texty vylehčuje, aniž by jim ubíral na opravdovosti, a to i v případě, kdy Hynkův smysl pro humor je stavěn jakoby na obdiv a mohl by se zdát i křečovitý. (Ale už Breton tvrdil, že krása je buď křečovitá a nebo vůbec není. Respektive že křečovitá krása je zahaleně erotická, výbušně utkvělá a přítelstvenně magická — což vše splňuje i konvulzivní krása Hynkových veršů.)

Hynkův humor je vždy velice něžný, přestože se tváří často drasticky a působí někdy až svatokrádežně. To především v parafrázích cizích textů. Přesto si myslím, že autor má právo sáhnout i na jinak nedotknutelnou a nám všem drahou Babičku, vytvoří-li svébytné dílo. A Hynkova Babička po pitvě stojí podle mého soudu překvapivě blízko současným snahám hradeckého Draka a jeho adaptací Prodané nevěsty či Strakonického dudáka. Čím to, že demýtizování věcí nedotknutelných nám Středoevropanům vždy tak lahodí? A že balancování mezi velikostí a banalitou vytváří díla našim srdcím často nejbližší? Zde se dostáváme k fenoménu označovanému nejčastěji hrabalovským termínem pražské ironie. K fenoménu, který není sice výlučně pražskou či středoevropskou specialitou, ale který právě tady zapustil tak hluboké kořeny.

A z těchto kořenů vyrůstá i dílo Karla Hynka.

VLADIMÍR GARDAVSKÝ

Karel Hynek:
BABIČKA PO PITVĚ

1. Vůz dodrkotal na Staré bělidlo. Babička, dosud rozkymácená jízdou, vrací se stupuje a objímá se s Terezou.

Pan Prošek zkouší mluvit česky.

Vnoučata útočí na babiččin kapsář: Marcipánová panenka a koníček. Holátka si smlnou.

Jednou, když babička uspávala u klavíru malou Adélku a věrná májová koťátka drápala na dvoře velkého psa, vnoučata vypáčila krucifixem její malovanou truhlu.

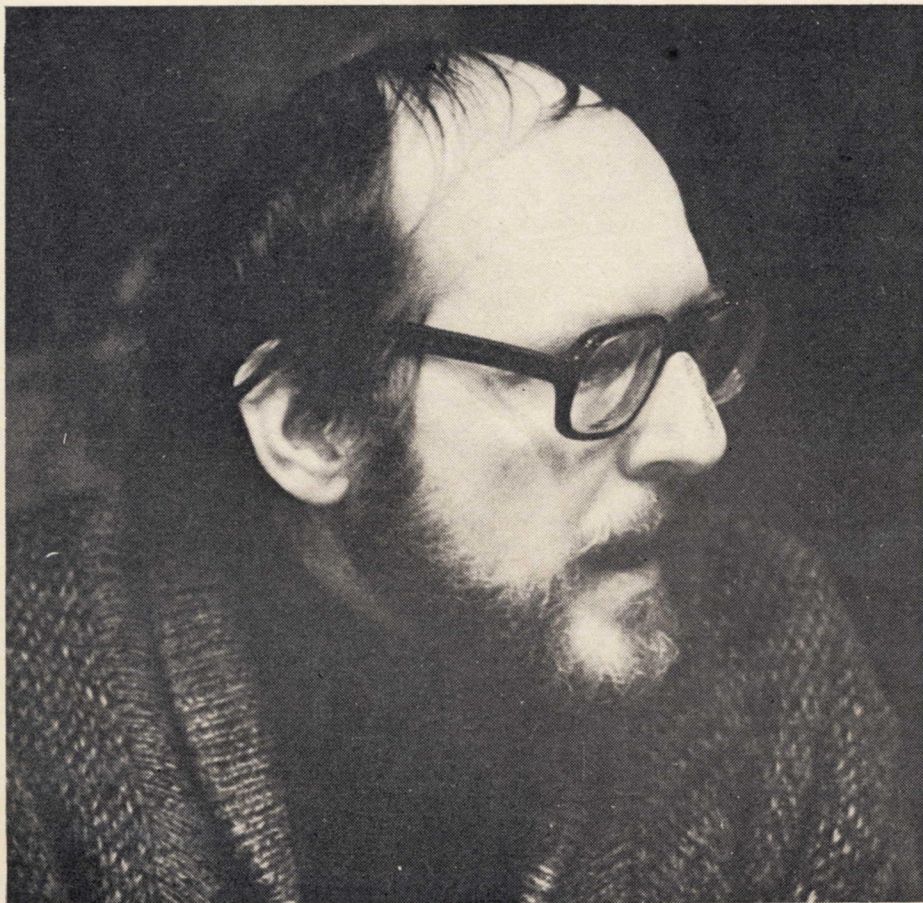
Paní Prošková děti napomenula: Až babička zemře, bude to stejně všechno vaše.

2. Bílé hvězdy, jako by se mraky koulovaly. Bělejší než bělasek, bělejší než bělma žen na Starém bělidle. Jan myslí na Viktoru.

Babičko, co je to, bláznivá?

Stařenu napadlo kruté přirovnání: Viktor-ka je cikorka.

Vladimír Gardavský / Foto GÜNTER BARTOS



Jan se rozplakal a kráčel pomalu ke splavu, vylovit smutnou rybu jejího hlasu, jenž slábnul, vylovit rybičku jejího hlasu, jenž slábnul, vylovit šupinku jejího hlasu, jenž slábnul.

Viktorka prchla uplakanému.

Bláznivá znamená dlouho smutně zpívat, až si měsíc a splav vymění navzájem svá místa, takže mlýn se stěhuje do nebe a hráči kuželek mají velkou slavnost díky vzdání, bláznivá znamená tančiti na krách očí v řece slz, lézt po bílém žebří zubů až na vrchol smíchu, protírat si oči a stále neviděti, než obrácený les a soptící studánky, bláznivá znamená běžeti, smáti se a zpívat, neboť pěšiny jsou bez konce, hromobití se také posmívá bleskům a splav je orchestr.

3. Přišel veselý mlynář a dává Adélce jazykolamy. 333.333 stříbrných střev je mezi všemi lomnicemi ze všech nejloemenicovatější. Hodně rychle a desetkrát za sebou.

Malá Adélka s polámaným jazyčkem se schovává za babiččinu sukni.

Babička nechá pozdravovat paní mlynářku.

Pan otec se zašklebil a odchází.

Adélka za ním pokřikuje: 333.333 stříbrných mlýnů na jezeru, na všechny mlynáře v nich já seru.

4. Kdykoliv byly děti na návštěvě ve mlýně, Mančinka je zavedla do staré mlýnice, kde uprostřed pavučin a plesniviny pořádaly truchlivé hry.

Tančily divoce pod dlouhou pavučinou, kterou Vilém prodloužil bílou nití, aby za chvíli stály dlouho nehnuté, dokud Barunka nevyřkne smluvené slovo, nebo je nevydělá Jan rukama plnými pavouků.

A potom Barunka, již zcela omámená vůní plesnivého dřeva, začíná zpívat hlasem Viktorky.

Jan ji nebratrsky libá a hladí.

V krátkých pomlčkách mezi zpěvem, kdy Barunka nabírá dech, který se krásně zrychluje, je slabě slyšet babiččino vyprávění o Josefu cisaři.

5. Myslivec si zapálil zelenou dýmku a fouká kouř do kolovrátku. Paní myslivcová si všimla, že babičce chutná rybízová zavařenina.

Nikomu neušel nářek ochočené srny, kterou děti na dvorku týrají.

Ted' začíná myslivec vyprávět o smutné Viktorce.

6. Její krása byla rouhačská, neboť se ničím nepodobala velkým a podrobným obrazům světíc.

Ve vlasech ukrývala noc co noc a nádherně hypnotizérské oči vojáka, jenž od večera do rána obcházel její stavení, snaže se udržet krok s měsícem.

Jedné deštivé noci vyšla ven a rozprostřela nad ním své vlasy. Uchopil ji za nohy a zdvihl nad sebe živoucí deštník.

Kráčeli tak celou noc, než jim svítání ukázalo studánku, v jejíž hladině spatřili vojáka souložícího s deštníkem a sedmi-barevné rameno duhy se smuteční páskou.

Pak vypili studánku a do všech stromů v lese ryli srdce, jež měla spíše podobu deštníků.

Stromy strašlivě sténaly pod nebozezovými nehty.

Viktorka začala zpívat.

Voják modeloval její hlas z lepkavé pryskyřice. Dilo mělo podobu nemluvněte.

Potom se rozloučili a umluvili si schůzku. Za věčnost u splavu.

Do té doby bude voják zaměňovati pušku s deštníkem, do té doby se snad Viktorka dopočítá všech vyřtých srdcí, všech litujících úst a všech svých prstů, jež se snad konečně přestanou chvěti a vztahovati se kamsi vzhůru, jako by chvatně posunovaly ručičkami hodin, visících vysoko na stěně, kdesi v dávné světnici.

7. Mokrý hladkost schodišť, blyskání zábradlí a hromobití lokajských podpadků. Babiččina prostota je růžencem proti této bouři přepychu.

Za chvíli sluneční úsměv kněžny a mnoho důvodů býti zvědavou, býti polichoceno, smáti se a zapamatovati si.

Kněžna a ozvěna pozorně naslouchají pořekadlům.

Kolují dářečky.

Potom se všichni rozloučí.

Vyjukaným sluhům se zdá, že zámek projíždí vůz se slámou.

Kněžna přeshlapuje k oknu, aby ještě spatřila babičku napomínající vnoučata, která si hrají na zaháněnou jablky, jež dostala od smutné komtesy.

Šťastná to jablka!

8. Božítelové procesí se ubírá vyzdobenými ulicemi městečka. Panstvo, městská honorace, lid.

Sařena miluje tyto obřady. Nezměnily se od jejich dívčích let. Vidí své mladé hluboko pod bílou vrstvou božetělových květin.

Vpředu se postrkují dva mladí ministranti. Dým z rozhoupaných kadidelnic ji obklopuje. A ona, kráčejíc na chvíli v retrospektivním procesí, obrací listy modlitební knížky krásnými růžovými rukama.

9. Pan Prošek má svátek.

10. Panna Maria má svátek.

11. Přišly dny, kdy uctivý vítr smeká čepice listů ze stromů.

Dětem se zdá, že babička má hlubší vrásky, když hovoří u splavu, chvílemi pozdvihující ruku, jako by konejšila vítr: Listy. Padají, jakmile se jim podaří napodobit barvu slunce. Jaká hrůza po radosti.

Mlynář jde nevšimavě kolem a mluví pro sebe: Příroda, jež dostala žlutou.

Jan a Vilém hltavě polykají mlu.

Barunka vsunuje své sentimentální hrdlo do smyčky z bábího léta. Na její vyplazený jazyk padá pomalu list.

12. Vánoční mír na Starém bělidle byl porušen jen jedinou příhodou. Na Štědrý den babička poštlala oba velké psy, Sultána a Tyrla, na Kudrnovy děti, které zpívaly pod okny strašlivou koledu:

Od věku padá kometa do komnaty
Nikdy nikdy do chléva
Nerodí se žádný svatý
Není města Betléma

13. Jakmile se na nebi objevil kobalt, zvadly vánoční stromky. Děti kašlaly škály.

Barunka stojí na pahorku, na který dosud nedosáhla rozvodněná řeka. Myslí si: Nastává úžasný manifest rovnodennosti. Průvody krajin, výkřiky květín, prapory stromů, žerď vysoké a stále vyšší, žerď nedohledné, na počest slunci, překrásné zmiji, jež uškla světlem mé oči.

A řeka se dál vylévá z břehů, zaplavující louky, pole a lesy, tak jako se láska rozlévá do očí, rukou, úst a hlasu, když ji nestačí srdce.

14. Patnáctá a šestnáctá kapitola.

17. Černé šelmy mračen se dlouho skrývaly za lesem, než zardousily slunce, vyprávěl myslivec, dosud všecek bledý. Krajina se pak brzy proměnila v obrovskou chmelnici deště.

Šermířské výpady blesků a hromový zvuk čepelí, psala si krásná kněžna do deníku, plnily jindy tak klidnou krajinu. Byl to tak úchvatný souboj, že jsem se začala pomalu svlékat před otevřeným oknem.

Viktorka obnažila důvěřivě své rameno a byla očkována bleskem, chlácholila Barunka Jana, jenž nebyl k utišení.

18. Babička byla na vlastní přání uložena s Viktorou do společné rakve.

Pohřební průvod vymačkával oči jako citrony.

Vítr zdvihl prach a oslepil vozku i koně. Průvod bloudil celý den po cestách, k večeru již zcela zablácených od slz.

Kněžna stála u římsy a šeptala: Un jour mon prince viendra. *)

*) Jednoho dne můj princ přijde

Sníh a samota

Bohuslava Reynka

Vzpomínka na samotu

Samota oken. Samota dveří.
Dveře jsou ve tmě. V okně se šerí.
Dveře zvou čelo. Šeptá stín v keři.

V koutě je okno. Někde jen stěna.
Stěna se potí. Strop nad ní sténá.
Pod kroky vzdechů ústa unavená.

Samota stropu. Samota víka.
Samota samot. Někdo tu vzlývá.

Samota zimy. Mráz. Dráčky bílé
do čela škrabou. Zaťaté chvíle.

Pod prahem svítá. Oheň tam není.
List, plamen spadlý. Popel políbení.

List s větve svátý. Pečeť na prahu.
Rty ještě líbou. Prach a podlahu.

Už jsem o tom psal. Od chvíle, kdy jsme koncipovali tento seriál článků, neuplynulo ani moc vody a stalo se i to, že nejsme zdaleka sami, kdo chce obohatit a obnovit kontinuitu literárních souvislostí. Takže lze srovnávat a my musíme být při té svobodě obezřetnější. Ale zase nemusíme podat vyslovené vyčerpávající informaci a můžeme zvolit určitý úhel pohledu, U Bohuslava Reynka je dán samotou, která byla jakýmsi hlavním principem jeho života, a sněhem, který je motivem mnoha jeho básní.

V ticho samot sníh nás halí,
vidinami obestřené.
V duších buduje na skály,
plení květy, bez kořene.
Kořen marnotratné lásky
do nejtvrďší země nutí.
Tajemně si střídá masky
úzkosti a proniknutí.

(část básně Sníh ze sbírky Setba samot, 1936)

Přičteme-li ke sněhu ještě mráz, jíní a další atributy zimy, obsáhne dobrou polovinu básní a básnických próz B. R. A jejich další velká část je podzimní.

Tajemní motýli,
na dlaních jeseně
v tichu jste zářili
zlatě a ruměnně.
Podzimní motýli,
ještě mi vzlétněte,
zasviťte na chvíli
touze v tmu zakleté...

(Podzimní motýli, část básně ze stejnojmenné sbírky, 1946)

Vzhledem ke sněhu by se mohl článek o R. klidně a pravdivě nazývat třeba Zavátý svět B. R. nebo Zavátý básník B. R., či dokonce Zavátý člověk B. R.

B. R. se narodil v rodině majitele usedlosti v Petrkově u Německého Brodu 31. 5. 1892. Vystudoval jihlavskou reálku (1912) a na pražské technice pak nevydržel ani rok. Táhl ho to k literatuře a vůbec k umění. Odchází do Staré Říše, kde se stává spolupracovníkem Josefa Floriana při vydávání edice Dobré dílo, píše, překládá (mj. G. Trakla, M. Jacoba, Ch. Peyneyho a

řadu dalších). A zároveň (částečně pod vlivem expresionismu) buduje také vlastní poetiku ztlumených barev, podzimních a zimních nálad, přerývaného, sukovitého rytmu a Víry.

Pane Ježíši, mé srdce nemůže už žiti neprokláno.
Neprobodneš-li ho, usne a již nevzbudí se ráno
a darmo na ně budeš svítit pak, nesmírná, červená Ráno!
Pane Ježíši, mé ruce nechťejí už býti neproklány.
Ale chtějí prýstiti jako sladké ovoce, ne tuhy a plany
opadnouti jako slivky nezralé a býti do země zaslapaný.

(Modlitba před přijímáním, Žizně, 1912-16)

Reynek miloval svou Vysočinu a Francii, kde v období 1. republiky trávil dobrou polovinu roku. Z francouzského Grenoble si také přivezl manželku Suzanne Renaud (1889—1964). I ona si zamilovala Vysočinu a setrvala po boku svého muže v Petrkově i v době, kdy už nebylo možno jezdit třeba na půl roku do Francie. Ono to nebylo možné ani na půl dne. I ona byla básnířkou, prostě melancholické něhy věci této země. B. R. citlivě verše své ženy převáděl do češtiny. Také báseň Ne, nepůjdu ze sbírky Dveře v prítmi (1947):

Ne, nepůjdu již na kraj háje —
choulí se v dáli, v kápi hnědé;
na okraj háje, jenž divné taje
z mlh vřetena přede;

nepůjdu k vodě, kde odlesk se lomí,
volá a vábí přehluboko;
mám strach, že z duše by čtlo mi
v březové kůře egyptské oko.

Stárnoucí básník se v dobách totality vrací do rodného Petrkova a neopouští otcovský grunt, protože venku „vidí všelijaké věci a má z toho špatné sny“, jak říká v jednom dochovaném rozhovoru. V této době se plně věnuje druhému svému uměleckému oboru — grafice, v níž dosahuje jistě proslulosti. V letech 1928—1970 se na různých místech Československa konalo 16 výstav jeho výtvarného díla, 11 se jich konalo v Grenoble a 1 v Římě. Je možno konstatovat, že výtvarné dílo je rovnocenným doplňkem básnické činnosti Bohuslava Reynka. A naopak.

Kdo přechází po zápraží,
či kroky šeptají v duši,
či blízkost samota tuší,
kdo vchází, koho se táží?

Nikoho nevidím! Kročeje skryté
slyšet je stále, a vůně se vkrádá
v chrupotu blízkého stáda.
Kde je? Kdo o něm víte?

Kdo vrátil se na zápraží,
či touha pod okny dýchá?
vůně nebo úsměv ticha?
Není tu nikdo. Káva se praží.

(Není tu nikdo; Sníh na zápraží 1945—1950)

18. 9. 1971 umírá Bohuslav Reynek v Petrkově u Havlíčkova Brodu.

Vraťme se ještě k tomu bodu R. života, kdy básník „sedí“ na rodném gruntu a nevychází dál než na zahradu. Kdy časné vstává, obstarává hospodářství, píše, pracuje s rydlem a chodí brzy spát. Tradovalo se, že tak činí na protest proti věznění Jana Zahradníčka a vůbec proti tažení antikulturnímu, a tedy i protibásnickému, které poznamenalo poslední desítky let jeho života. I jeho samého. Ale editor jeho Básnického díla (2 díly. Surrey, Rozmluvy 1985) Josef Hradec uvádí, že to byl protest nejen proti perzekuci umělců, ale proti celému totalitnímu systému, v němž musel žít. A my s ním. Bohuslav Reynek si na znamení protestu vytvořil vlastní svět, v němž byl Bůh, obyčejné krásné, přirozené věci a také samota, podzim, mráz a sníh.

Na střechu se touhy snesly,
jež jsí vpustil do oblak,
po pěšinkách květy kreslí
šlápějími černý pták.

Chumelí se. Zahrada má
bělostí se zajíká.
Hrdá je a sladká, sama,
zamlklá a veliká.



Bohuslav Reynek v Petrkově / Foto JAROSLAV KREJČI

V štěpu veverka se choulí,
nehýbá se, patří plaše.
Podobá se zlaté kouli
v rukou starce Mikuláše.

(První sníh; Setba samot, 1936)

Cesta k těm obyčejným věcem je velmi patrná v poslední R. sbírce, která vznikla po určité básnické odluce. V Cechách nikdy nevyšla, ale básně z ní kolují v opisech a patří k nejkrásnějším. Svědčí o tom i titulní báseň z poslední sbírky Odlet vlaštovek, 1969—71:

Odlétají vlaštovky,
mlh a strnisk temné svíce,
šipky černých plamenů.
Pod střeškou a nad pěšinou
v krvi namočenou třtinou
kreslí Amen na stěnu.

Oči léta. Bolí. Hynou.

Nevzpomínej. Vzpomenu.

...
Bílá stěna spadaná,
sliby stydlé do rána
v slámě s otlučenou duší.
Němota, jež s kleneb stéká,
sloupů s košilemi mléka,
sloupů v plášti z plísňe muší.
Sloupů stromů. V ráji kvetly.
Čekají, až zima setlí.

Čekají, až zkameněly.

Čekají. Až na anděly.

Bohuslav Reynek žil život tichý a samotářský, a přesto nás jeho dílo stále naléhavě oslovuje.

Ani ne tak pro sílu nábožensky motivovaných básní, které nemají širokou společenskou odezvu, v době, která si ještě nese dědictví umělého ateismu, ale pro usilovné hledání a nalézání poezie světa v těch neobyčejnějších a nejbanálnějších věcech našeho života, jako je třeba Širka v louži:

Černá půl, půl bílá,
bárka bída muší.
Měla z ohně duši.
Už ji vysvítla.

Neví kdy a komu.
Třeba na hodiny
mezi stíny viny.
Snad na cestu domů.

Černá, bílá pěna,
osten v dřimot máku.
Peří. Kde jsi ptáku?
Širka zahozená.

Smrtka po tabáku.

Bibliografie prvních vydání básnických prací:

Modlitba prosebná k Panně Marii. Stará Říše 1915.
Květná neděle. Stará Říše 1918.
Smutek země. Stará Říše 1918.
Žizně 1912—1916. Praha 1921.
Rybí šupiny. Petrkov 1922.
Had na sněhu. Petrkov 1924.
Smutek země. Praha 1924.
Rty a zuby. Petrkov 1925.
Setba samot. Praha 1936.
Pieta. Kroměříž 1940.
Podzimní motýli. Kroměříž 1946.
Podzimní motýli, Sníh na zápraží, Mráz v okně. Hradec Králové 1969.
Odlet vlaštovek. Mnichov 1980.
Tři básně z pozůstalosti, Rozmluvy (Londýn) 1984, č. 3, s. 96—98.

JIRÍ BRIX

Tragikomedie

S názvem tragikomedie se setkáváme poprvé u římského komediografa Plauta. Použije ho — ve smyslu žertovném — bůh Merkurius v prologu ke komedii *Amfitryon*:

Když chcete, tuhle tragédii předělám na komedii [...] udělám tragikomedii — smíchám to; vždyť pravou komedii nelze udělat, když jsou tam přece králové a bohové. Co dělat? Když je tu i otrok zastoupen, vytvořím tragikomedii, jak jsem řekl'.

(přel. Vladimír Busínský) [1]

Jako příležitostný dramatický žánr vágního charakteru začne tragikomedie figurovat v období renesance, kdy se tak označují hry, v nichž se mísí tragika s komikou, ať už jde o vážné příběhy se šťastným koncem nebo naopak komické příběhy s nešťastným koncem. Označení tragikomedie si v 16. a 17. století dosti libovolně přisvojovali autoři italského (G. B. Guarini: *Věrný pastýř*), španělského (Rojas: *Celestina*, Lope de Vega), anglického (John Fletcher: *Věrná pastýřka*), francouzského původu (ještě klasicista Pierre Corneille označil tak svého *Cida* pro jeho smírný konec).

V renesančním dramatu najdeme však i hry, kde je sepleť tragických a komických prvků těsnější a organičtější než pouhé mísení a střídání (jež dnes považujeme za typické spíše pro drama v užším smyslu). Zejména Shakespearovy tzv. hořké komedie (*Troilus a Kressida*, *Veta za vetu*, *Konec vše napraví*) představují originální metodu uměleckého vidění, ukazující k modernímu pojetí tragikomedie jako svérázného a svébytného dramatického žánru.

Troilus a Kressida (1601/02) je hrou o válce a lásce. O válce, jež je od počátku protkána milostnou motivací (únos Heleny), a o lásce, jež je skrz naskrz prolezána válkou. William Shakespeare, který ve svých předchozích hrách nejdou vyjádřit víru v moc milostného ci-

tu, ať už jej zpodobil jako lásku šťastnou (*Jak se vám líbí*), nebo tragickou (Romeo a Julie), ukázal zde černý rub všemocné vášně. Jako předmět drásavé analýzy si zvolil cudného jinocha s výjimečným smyslem pro čest a v zajetí idealistických představ o lidech a o světě. Příčina krachu a zklamání — milenečina zrada — nepramení zde jenom z vratkého charakteru Kressidina; neblahé válečné podmínky poznamenaly tuto lásku už v zárodku a záhy spolupůsobily při jejím rozkladu.

Souběžně s procesem milostné deziluze se uskutečňuje deziluze ve sféře válečné, spočívající v demaskování válečné ideologie a válečného hrdinství, v důsledné demystifikaci a deheroizaci. Trójané bojují „za Helenu“, ale ta za to nestojí a oni to v hloubi duše vědí: jejich idealismus je tragikomický donkichotismem cti, obranou ztracené varty, sebeklamem. Řekové naproti tomu se vůbec nesnaží idealizovat vlastní pohnutky: bojují, aby zvítězili, a neštítí se žádných prostředků. Bájní hrdinové defilují bez aureoly se všemi svými slabostmi a neřestmi. Marně bychom mezi nimi hledali skutečného hrdinu.

Křivým zrcadlem příběhu, ještě stupňujícím hořké poznání, je řecký posměvák, sarkastický „válečný šašek“ a samorostlý cynický filozof Thersistes. Zachovává si od této absurdní, hnusné války kritický odstup a vzteklymi inkvektivami pranýřuje všechny a všechno: celý ten spor o „parohy a nevěstku“ je podvodem a darebáctvím, všichni jeho aktéři jsou blázni.

Troilus a Kressida byla zařazována mezi historické hry, komedie a tragédie. Z dnešní perspektivy ji můžeme bez rozpaků označit za předchůdce tragikomedie v moderním smyslu: skrze demaskující konfrontaci iluzí a skutečnosti, záměrů a výsledků, navíc s použitím parodických prostředků a ironického komentáře, se tragická látka, soukromá i veřejná, přehodnocuje z komického hlediska.

Tragikomedie vzniká v tomto případě komickou degradací tragického. Existuje však ještě jiná cesta k ní, která vede přes gradaci satirického. V satíře vždycky existuje vysoké napětí mezi směšným a vážným, vyplývající z toho, že předmětem výsměchu jsou neřesti a nedostatky příliš nebezpečné, než abychom je mohli brát na lehkou váhu. Překročí-li prvek vážnosti kritickou míru, inklinuje satiričnost nutně k tragikomičnosti.

Zvláště názorný příklad takového „přechodu“ skýtá už zmíněný Nikolaj Erdman svou druhou hrou *Sebevrah* (dokončena byla roku 1928, ale na sovětskou premiéru musela čekat déle než půl století). Další malý hrdina, obyčejný člověk, dokonale „loajální“: nikdy nic nedělal proti revoluci, tím méně pro ni. Nechce nic jiného než žít si v pokoji. Jenomže pokoj je právě to, co mu zjitřený čas nemůže dát. Ve svém postavení zoufalý Podsekalkinikov si nechá vsugerovat osvobozující myšlenku na sebevraždu a začne s ní provozovat hazardní hru. Sebevražda jako oběť a východisko se stane záminkou k rozpoutání ideologicko-politické kampaně různých kverulantů, nespokojenců, degradovaných a deklasovaných živlů,

vydávajících se za mluvčí různých společenských skupin. Chtějí využít nešťastníkovu činu k různým protispoločenským cílům. V tomto procesu se objevuje dvojnásobnost autorova vidění: vlastní kampaň má charakter groteskně satirické proměny, kvantitativně vrší různé společenské neřesti, poruchy a deformace; příběh Podsekalkinikova však dostává rozměr existenciálně tragikomický — pod maskou adepta sebevraždy se stále silněji ozývá hlas lidské přirozenosti, lpějící na životě navzdory všem útočným projevům ideologického nihilismu, který snesl tolik argumentů pro opak. Podsekalkinikov zůstává nakonec naživu, ale kampaň dosáhla svého: ideový sebevrah našel mladého následovníka, který zhoubnou ideu uskutečnil.

Nejdůležitější představitel soudobé tragikomedie Friedrich Dürrenmatt si zvolený žánr důkladně teoreticky zdůvodnil. Ve statí *Problémy divadla* (1955), časově předcházející Dürrenmattova vrcholná dramatická díla, se autor jednoznačně vyslovuje k otázce příznačného žánru moderního dramatu: „Tragédie předpokládá vinu, bídu, míru věcí, přehled, zodpovědnost. V tom šlendriánu našeho století, v této labutí písni bílé rasy už není viníků, ani těch, kdo jsou zodpovědní. Nikdo za nic nemůže a nikdo to nechtěl. Jde to skutečně bez kohokoliv z nás. Všechno se to řítí a někde to vážně. Jsme příliš kolektivně vinní, vezíme příliš kolektivně v hříších našich otců a praotců. Jsme už jen potomky. To je naše smůla, nikoli naše vina: Vina existuje už jen jako osobní čin, jako náboženský skutek. K nám se hodí už jen komedie. [...] Avšak tragično je stále ještě možné, i když už není možná ryzí tragédie. Prvky tragična můžeme vyžít, vydobýt z komedie jako strašlivý moment, jako otvírající se propast, tak se stalo už mnoho Shakespearových komedií, z nichž vystupuje tragično, tragédiemi.“ [2]

V „tragické komedii“ *Návštěva staré dámy* (1956) se multimilionářka Claire Zachanassianová po letech vrácí do svého rodného Güllenu, aby se pomstila svému někdejšímu svůdci Alfredu Illovi. Vyhlásí šokující nabídku: „Jednu miliardu pro Güllen, jestliže někdo zabije Alfreda Illa. [...] Spravedlnost za jednu miliardu.“ [3]

Z tohoto podnětu se vyvine obecní aféra, do níž jsou zataženi všichni občané upadajícího městečka. Nikdo se sice nemá k tomu zločin vykonat, ale Illova smrt se postupně stává hospodářskou nutností: všichni se na její konto tak zadluží, že Ill musí být posláze veřejným shromážděním odsouzen a zlikvidován.

Návštěva staré dámy je v přímém významu modelem společenského systému založeného na zbožních a peněžních vztazích. Ale Dürrenmattovo podobnoství je s to působit i v širším a hlubším smyslu. Pokušení, jemuž Klářina šokující nabídka vystavuje jednotlivé občany Güllenu, se v přeneseném významu vztahuje na příslušníka jakékoli společnosti, jenž své lidství redukuje na konzumně pragmatistický postoj a staví své egoistické zájmy nad zákony mravní. Předvádí se s krutou logikou, s bezohledným domyšlením do krajních, nejhorších možných důsledků proces, jak se z „normálních“, „slušných“ lidí mohou stát zločinci, je-li „pokušení

příliš velké a chudoba příliš trpká“ — i jeho dodatečné ideologické ospravedlnění.

Tragikomedie v Dürrenmattově pojetí si činí nárok být náhražkou klasické tragédie v duchu dnešní doby. V pravé tragédii znamená hrdinův pád sice nezdár ve sféře individuální existence, ale zároveň vykoupení ve sféře obecně lidské. Nad relativitou osobního údělu se vítězně tyčí absolutno zákona, pravdy, spravedlnosti. Tragický lidský úděl otřásá, ale nedeprimuje. Neústí do zoufalství, ale do očisty, katarze.

Tragikomedie takovou transcendenci postrádá. Osud tu není spjat s absolutními hodnotami a kritérii, ale je sekularizován, zpřizemněn do malérů, nešťastných náhod a nehod. Osudovost tu není nesená metafyzikou, ale fabulací, za níž cítíme ruku demiurga — autora. Snuje fabuli tak, aby do ní lapil hrdinu a s ním i diváka, jenž s hrdinou „šel“. Cítíme se s hrdinou zaskočení, ale zároveň se trpce smějeme tomu, jak jsme byli zaskočeni, protože hrdina to prodělává (v souřadnicích hry) doopravdy, kdežto my jenom svou účastí. Ambivalentní pocity, které tragikomické příběhy budí, jsou tedy důsledkem křížení dvojího úhlu pohledu: jeden je dán ztotožněním s hrdinou a jeho zážitky, druhý kritickým odstupem, umožňujícím konfrontaci subjektivních záměrů a objektivních výsledků. Möbiův příběh (*Fyzikové*) nás dojmá, prožíváme-li spolu s hrdinou pokus o záchranu lidstva sebeobětováním; závěrečná analogie však celému předešlému dění dává nový, hořce komický význam.

Svým nemilosrdným viděním světa je tragikomedie à la Dürrenmatt žánr adekvátní pro zpodobování nejdrásavějších a nejnebezpečnějších problémů, rozporů a konfliktů současného světa.

V českém prostředí není tragikomedie v moderním smyslu žánr běžný, i když její kořeny sahají až k aktovkám Viktora Dyky (*Tragikomedie* — 90. léta, *Premiéra* — 1905, *Smuteční hostina* — 1906) a k expresionistické grotesce (*Smrt na prodej* Lva Blatného — 1930). Přesto se v naší širší současnosti setkáváme s oběma základními přístupy (s gradací satirické-

ho i s komickou degradací tragického) v různých modifikacích i kompromisech.

Slovenský dramatik Ján Solovič (nar. 1934) dal tragikomiku v *Žebráckém dobrodružství* (1970) cele do služeb satirické morality. Obvyklé lidské sklony (egoismus, chamtivost, ziskost) jsou tu dovedeny až na pokraj zločinnosti: dvojice „malých slovenských“ holičů je ochotna zlikvidovat žebračka Ignáce, aby se zmocnila jeho údajného vyžebřaného bohatství. Z Ignáce se však vyklube svérázný „mesiáš“, který získané peníze ničí, neboť v nich vidí počátek všeho zla. Situační mechanismus přehmatů, nedorozumění a nehod funguje jako prostředek demaskování i nástroj spravedlnosti.

Smutná komedie Ľubomíra Feldeka (nar. 1936) *Teta na zjedenie* (1978) spočívá na anekdotické záměně popela z nebožky za kávu (z úsporných důvodů tetiny ostatky posílány do vlasti v krabici od prvotřídní kávy). Pití tohoto nechutného zahraničního nápoje domácími sny by tvoří osu, kolem níž se odvíjejí retrospektivní scény jednoho emigrantského osudu. Odpudivě komická situace umožňuje likvidovat iluze o sladkém životě zároveň s pozůstatky jejich obětí až do úplného pokažení žaludků.

Cestu k bytostnému (nikoli už pouze instrumentálnímu) pojetí tragikomedie předznačil Ivan Vyskočil (spolu s Milošem Macourkem a Pavlem Koptou) *Smutnými vánocemi* už roku 1960. V době, kdy ještě přežívala pseudooptimistická kritéria 50. let, si za to vysloužil obvinění z morbidnosti a cynismu. Fabule hry variuje jeden jediný nápad z rodu sci-fi: společnost Hobi se zabývá výrobou Antimortalinu, jehož jedna tabletka (získaná z popela jedné mrtvolky) zajišťuje termínovanou (= roční) nesmrtnost. Vinou nedostatku materiálu se dostává podnik do kritické situace, kterou nelze řešit jinými prostředky než vraždami. Jistá chudoba a nepropřacovanost zápletky souvisela se schematickým makabrálním konceptem a s ochuzením složky individuálně psychologické.

Ne náhodou výraznějšího úspěchu v tomto směru dosáhl Ladislav Smoček,

kteří v *Podivném odpolední dr. Zvonka Burkeho* podminil vývoj „obrozeneckého“ lidumila v několikanásobného vraha jeho bytostným konzervativismem, zakořeněným v navyklém způsobu života, jehož se za žádnou cenu nechce vzdát. Osudovou motivací děje i překvapivého zvratu vyjadřuje Smoček fraškovitými prostředky: průběžným nedorozuměním (domnělé mrtvolky posléze ožívají) a mechanickými akčními postupy (skrývání mrtvol ve skříní provázené namáhavými špeditérskými úkony atd.). Spojení existenciální tragiky anachronistického životního postoje s fraškovitou technologií dovoluje použít pro Smočkův originální autorský výkon hybridního označení *tragifraška*.

Tragické pásmo událostí, ve hře o dr. Zvonku Burkem pouze zdánlivé, dostává v „ghettokomedii“ J. R. Pícky (1925–1983) *Sen o vzdálených jezerech* (1980) punc historické reality. Hra se odehrává za druhé světové války v Terezíně, který měl navenek působit jako vzorné židovské město, jako doklad o humanitním řešení židovské otázky ve Třetí říši. Ale ve skutečnosti sloužila tato hitlerovská Potěmkinova vesnice jako shromaždiště a přestupní stanice do vyhlazovacích táborů. Pojednat potenciálně tragické dění jako komedii umožnil paradoxní ústřední charakter ing. Karla Jelínka, zastávajícího v terezínské samosprávě funkci „záchodového staršího“. Snaží se zachovat navyklou slušnost loajálního občana i v neslušných podmínkách. Tato anachronická ustrnulost a nepřiměřenost životního postoje málem přivede do maléru hrdinovo okolí. Definitivní, osudová pointa přichází zákonitě zvenčí: Jelínek je poslán do transportu a své prozření korunuje sebevraždou.

Posledním slovem ve vývoji moderní české tragikomedie zůstává Steigerwaldova *Neapolská choroba*, která s dürrenmattovskou krutostí (domyšlení věci do nejhorších možných konců) a s dürrenmattovsky varovným posláním předvádí katastrofickou společenskou situaci. Tragikomicky lomené vidění se uplatňuje vzhledem k rámcující situaci lidstva i vzhledem k vnitřním, individuálním situacím dramatických postav. Lidstvo ztratilo vymoženosti rozvinuté civilizace, ale její mocenské mechanismy fungují — odcizeně a deformovaně — dále. Lid se snaží tento stav buď udržet, což se ukazuje jako absurdní anachronismus, nebo jej změnit, k čemuž se zase nedostává rozhodné vůle: Schlizoutovo plánované hrdinství ústí v rezignaci, ale i pouhý záměr je zaplacen životem.

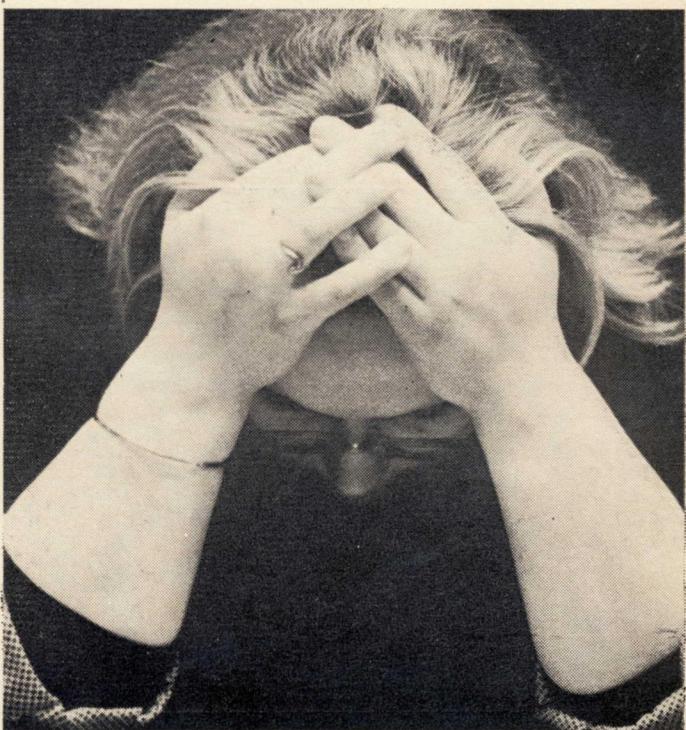
ZDENĚK HORÍNEK

Poznámky:

- 1) Plautus: *Amfitryon a jiné komedie*. Praha 1978, str. 204.
- 2) Friedrich Dürrenmatt: *Stati a projevy o divadle*. Praha 1968, str. 94.
- 3) Friedrich Dürrenmatt: *Návštěva staré dámy* (nové znění z roku 1980 — překlad Jiřího Stacha pro Divadlo E. F. Buriana v Praze). — Tato fikce se mohla zdát přehnaná, ale jen do doby, kdy se proměnila v historickou skutečnost: iránský duchovní vůdce Imám Chomejní veřejně vynesl rozsudek smrti nad spisovatelem Salmonem Rushdiem a odměna za jeho hlavu dosáhla výše 4 milionů dolarů.



DS Lucerna Praha — K. Steigerwald: *Neapolská choroba* / Foto JAN ZAVŘEL



MILAN SCHEJBAL, JANA PTEROVÁ, LENKA LÁZŇOVSKÁ, JIRKA POKORNÝ, 2X KATERINA FIXOVÁ. Jejich portréty souvisejí s popiskou na straně 1. Situace v amatérském divadle často vyvolává obavy. Jen J. Paterová se usmívá. (Není divu. Kulturní rubrika Lidové demokracie, kterou řídí, nemá konkurenci.)



Viktor Kronbauer fotografoval v březnu
v Divadle S. K. Neumanna Sartrovu adaptaci
komedie A. Dumase Kean
(též na 4. straně obálky).



