

AMATÉRSKA 9/89 CENA

WP 1989
rok přelomu

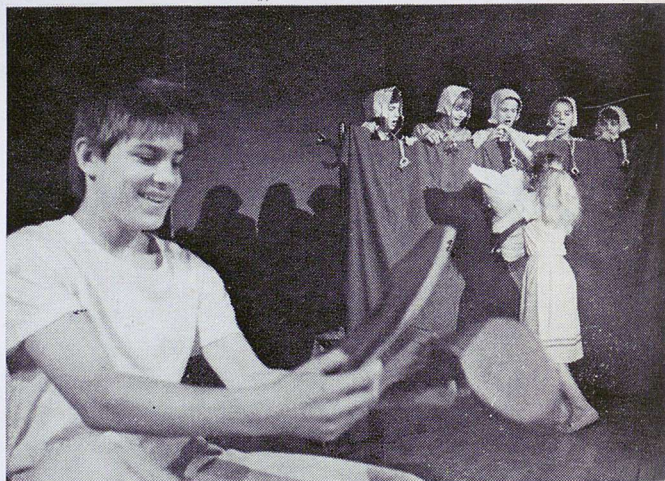
Čarala
čarala
bonga máro



CENA 4 Kčs

21. KDL

Fotografie Jaromíra Michla přibližují několik představení letošního Kaplického divadelního léta. — 1) V labyrintu řeckých bájí 2) Královna Koloběžka 3) Sněhurka 4) O chlapečkovi, který se stal krečencí 5) Možná, že to není jen pár ulic 6) O třescích a plescích 7) O princezně Solimánské (k článku L. Richtra).



Na letošní, 33. Šrámkově Sobotce měla panovat od 1. do 8. července úsměvná atmosféra. Celá akce, pořádaná pod záštitou ministerstva školství hlavně pro učitele a studenty učitelských fakult, měla totiž podtitul „Mateřština úsměvná“. Když pomíneme značnou neúsměvnost samotného podtitulu, je třeba říci, že samo téma duchu Sobotky nikterak neuškodilo. Ne že bychom se v Sobotce za břicha popadali, ale vždyť úsměv nemusí být jen veselý! Může být i laskavý 2), potouchlý 3), odzbrojující 4), nechápavý 5), zamyšlený 6), ironický 7), sarkastický 8), kamenný 9), úlisný 10), chlípny 11), vševědoucí 12).

Při recitační soutěži posluchačů pedagogických a filozofických fakult jsme celou škálu úsměvů mohli nalézt jak ve tvářích účinkujících, tak na tvářích diváků a poroty. Protože však byl povinný úkol zadán jednoznačně (interpretace ukázky z díla Karla Čapka), šlo přece jen především o úsměvy č. 1, 2, 6 s malým náznakem 7. Je-li pro Čapka „lidská řeč tak přímým a neklamným projevem našeho života duchovního, jako se tlukotem srdce projevuje život tělesný“ (K. Č.: Kdybych byl lingvistou, In: Slovo a slovesnost I, 1935, s. 7-8), pak musíme s potěšením konstatovat, že smysl pro humor (na rozdíl od jiných věcí) jsme za těch 50 let od vzniku oněch textů neztratili. A naopak — čapkovské texty neztratily nic ze svého humoru: na mnohé posluchači reagovali tak, jako by je napsal nějaký vynikající současný humorista nebo novinář, kdybychom ovšem někoho takového měli. Mimořádná nadčasovost a až profetická aktuálnost Čapkových novinových drobností jako by časem ještě získala na své kvalitě. A i po formální stránce jde o literaturu natolik uhrančivou, že mnozí interpreti měli tendence recitovat Čapkovy novinové články jako poezii (!). Porota je za to sice kritizovala, ale současně připustila, že se vůbec interpretům nediví, když dle svých mladistvých životních zkušeností pokládají Čapkův novinový článek za poezii, stejně jako se nediví, když je jistý druh poezie interpretován jako novinový článek.

Velká většina interpretů (za nejlepší jmenujme V. Kuropatwovou z FF v Olomouci, A. Vrzáka z PF v Českých Budějovicích a L. Heczkovou z FF v Praze) pravděpodobně našla v Čapkovi to, co jim v současné literární publicistice chybí — totiž humor, stylistickou dokonalost, jazykovou nekonvenčnost a textovou logiku — a i obsah jim umožnil vyjádřit se prostřednictvím textů přes 50 let starých k tomu, k čemu se podle jejich mínění stojí za to vyjádřit v roce, který je přestupným rokem mezi dvěma velkými čapkovskými výročími:

O našich špatnostech,
Dobrá vůle,
Dobré úmysly,
Naše strana,
Svatý Václav,
Kde je nebe,

o tom všem se v Sobotce mluvilo. A i když ne všem ze 30 recitátorů se podařilo svůj text podat tak, jak by si zasloužil, pak v nejlepších výkonech jsme uslyšeli zazníť to něco, co vyvolává na tváři úsměv číslo 13 — úsměv šťastný — lidi si rozumějí.

PAVEL CHALUPA

Obsah

- | | | |
|----|--|--------------|
| 2 | WP 1989 — ROK PŘELOMU | M. Kovářik |
| 6 | OBRAZ (21.) KAPLICKÉHO DIVADELNÍHO LÉTA | L. Richter |
| 10 | DVEŘE DOKOŘÁN
(Čarala čarala bonga máro) | E. Machková |
| 12 | DOSPĚLÍ DĚTEM V HAVLIČKOVĚ BRODĚ | E. Machková |
| 13 | PRŮHLEDY
(Z četby) | J. Císař |
| 14 | OSOBNOSTI SOUČASNÉ REŽIE
(Miroslav Macháček) | J. Černý |
| 16 | POMOCÍ DIVADLA POZNÁVAT SVĚT...
(Rozhovor s režisérem Janem Burianem) | V. Gardavský |
| 18 | DOBRODRUŽSTVÍ TVOŘENÍ
(Tvořivý projev a sebekpjetí) | J. Vostrý |
| 20 | VÝPOVĚĎ O ČLOVĚKU
(Mistr a Markétka z České Lípy) | V. Valeš |
| 21 | SVĚTOVÁ SENZACE (DIVADELNÍ) | A. Novotná |
| 22 | TECHNIKY TVOŘIVÉHO MYŠLENÍ
(Demonstrace i praxe s P. Scherhauserem) | D. Zakopal |
| 23 | CO JE INSPIRATIVNÍ?
(Inspirace 1989 v Ústí nad Orlicí) | J. Císař |
| 24 | DILIA
VÝBĚR PRO VÁS
(Helena Albertová) | K. Fejlková |

AMATÉRSKÁ CENA

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu
ROČNÍK 26 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 35)
Vydává ministerstvo kultury ČSR v Nakladatelství a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hájkova 1
Vedoucí redaktor TOMAŠ CACH
Redaktor IVO MARKVART
Grafická úprava OTILIE STRNADOVÁ
ADRESA REDAKCE: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23, telefon 781 48 23

Tiskne Tisk, s. p. Brno, závod 5, provoz 53, Komenského náměstí 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS — UED Praha, záv. 01 — AOT, Kafkova 19, 160 00 Praha 6, PNS — UED Praha, záv. 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno, PNS — UED Praha, záv. 03, Gottwaldova 206, 709 90 Ostrava 9. Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, záv. 01, administrace vývozu tisku, Kovpakova 26, 160 00 Praha 6. Návštěvní dny: středa 7.00–15.00 hod. — pátek 7.00–13.00 hod. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs, roční předplatné 48 Kčs.

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací

Toto číslo bylo odevzdáno do tisku 1. 8. 1989

© MINISTERSTVO KULTURY ČSR, Praha 1989

46 027

WP 1989 - ROK PŘELOMU

Obhlíží-li pravidelný účastník a dlouholetý recenzent letošní 32. ročník národní přehlídky amatérských recitátorů, recitačních kolektivů a divadel poezie, jak zní úřední podtitul červnových dnů v Prostějově, nemůže se ubránit dojmu, že prožil rok přelomu. Bylo to znát všude: soutěžní a průběžně volně inspirativní produkce se jaksi víc propojily, jedno přecházelo docela ústrojně a logicky do druhé, z pohovorů s porotou divadel poezie vznikl zajímavý noční diskusní klub nazvaný příznačně „kávové soaré“ snažící se evokovat atmosféru někdejších literárních salónů a lokálů. A konečně i po léta kritizovaný zpravodaj přehlídky dostal novou mladou tvář díky zapálenému kolektivu skutečných publicistických štik lovcích v prostějovských vodách od středy do soboty (21. — 24. 6.) nejednoho sólokapra. Psát bylo o čem: koncert folkového písničkáře J. Nohavici před vyprodaným sálem divadla přerostl v celoměstskou událost, soutěž osmi dramaturgicky i režijně vyhraněných kolektivů, tři svrchované inspirující představení, z nichž poslední (Pavel Konečný s texty Hanse Arpa) bylo opět proti ustáleným tradicím skutečnou a smysluplnou tečkou za celým festivalem, šesťdesítek amatérských přednášečů ve dvoukolové soutěži, jakož i premiéra „pouličního Prostějova“, poetického jarmarku s atrakcemi všeho druhu. Je toho skutečně dost na jeden ročník, a tak jako všechno nové a prosazující se může mít rozdílné parametry vzhledem k daným normám z minulých let, nezbyvá než úvodem tohoto raportu dodat, že z oné dejme tomu „předpřestavbové“ tváře WP zůstalo už jen u úvodních a závěrečných oficialit a poněkud neústrojného propojení přítomnosti federální delegace spisovatelů s dělným kvasem prostějovských dní a nocí.

Na Wolkrův Prostějov 89 — v tom je každoroční obraz přehlídky stejný — se sjeli kromě soutěžících i metodici přednesu z Čech a Moravy, seminaristé-zájemci o amatérskou recitaci, sympatizující příznivci a čestní hosté, všehovšudy kolem dvou set zasvěcenějších účastníků. Je to na národní přehlídku přece jen spíš málo, ale takové jsou konce: amatérský přednes poezie je kupříkladu ve sdělovacích prostředcích neprosazován, neexistuje žádné dramaturgické zázemí v rozhlasu či televizi s ambicemi přiblížit tuto část takzvané zájmové umělecké činnosti, přednášeči nalézají pro své produkce uplatnění jenom sporadicky a spíše pro domo sua nežli pro širokou veřejnost; vznikly v několika krajích kluby recitátorů, ale jsou to společenství více méně omezená na deset, dvacet spřízněných duší... Kdo jsou tedy ti mladí, kteří si v přednesu nejsou jeden ze svých estetických kódů kšifrování hodnot života a světa, kdo jsou ti, co se snaží — dnes často s generačním handicapem, neboť mnohé jim bylo ve školách a knihovnách utajeno — orientovat na stránkách dobré literatury, hledající tam svůj text-poselství, na koho se mají obrátit, za kým přijít, čím inspirovat, kde předstoupit konečně s vlastní realizací v podobě přednesené básně nebo pořadu?

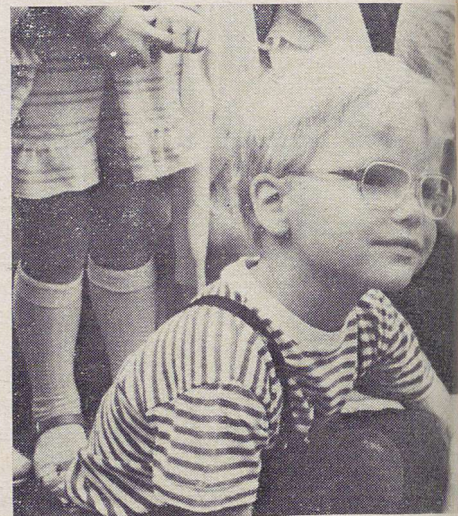
To jsou otázky společné kolektivům i sólistům, takové ptaní jako by leželo na dně každé soutěžní produkce i volného představení. Byli jsme totiž letos více než kdy jindy svědky nesmírně dychtivé touhy po komunikaci s adresáty recitovaných textů, ať už prezentováním zejména vlastní tvorby u tří z osmi divadel poezie, nebo osobitou podobou sólového vystoupení. Nad jiné výmluvně to dokazuje výstup punkové FILIPA RICHTERMOCE z Hořic (3. místo ve II. kategorii 18—20 let) s montáží textů Franka Zappy do kontextu amatérského přednesu, start stejně významný jako objev brněnské lksky v divadlech poezie na prahu 60. let. Nedejme se zmást vnějšími atributy, kostýmem a ošpendlikovanou tvář. Prožitek, s nímž osmnáctiletý interpret chrll své zaujaté rozmtání, svůj apel, že „ve vlasech to nevězí“, sklídil zasloužený ohlas a při závěrečné přehlídce zdaleka největší aplaus. Je to předznamenání nového pohledu na recitaci vůbec? Ano, v českém přednesu se navzdory letitému odvíjení z jednoho klubka začíná blýskat na lepší časy. Jistěže tyto výkony nerostou ve vzduchoprázdnou — příkladně Věstkyně K. J. Erbeny v podání PAVLY KONÍČKOVÉ (Cena České mírové rady) vyrůstá z touhy po citovém spříznění národním a historickým a je podávána

s hlubokým ponorem do recitátorčina emotivního podloží. Ne každý tohle dokáže napoprvé a beze zbytku naplnit, nicméně oproti předešlým ročníkům bylo v soutěži sólistů „prožívané“ poezie znatelně víc nežli té interpretačně pouze „zažité“.

Stejně tak možno charakterizovat i letošní osmičku kolektivů. Tam, kde byla citit zabudovaná komunikativní vazba do samého půdorysu inscenace, fungovalo představení s více méně předem zaručeným ohlasem. Kde převládlo pouhé jevištní řešení, sebelíp traktované a originálnější, ztrácela produkce smysl a posléze i unavila, zradil ji temporytmický spád, který přestal být životodárnou silou, stylotvorným prvkem hnacím a vytvořil — na základě oné absence komunikativity — zákonitě retardační protipól myšlenkové nebo přesněji řečeno semiotické struktury hledaného jevištního ekvivalentu.

To je případ dvou jinak zajímavých soutěžních představení, pražského Protoče a šumperského Vokativu, kolektivů generačně nesmlouvavých a repertoárově zcela suverénních. Představily se vyhraněně traktovanými jevištními kolážemi s uceleným estetickým řádem, ano, i jistou emotivitou, leč — a tady je zřejmé ono úskalí — s absencí nabídnutého dialogu, s nímž interpreti předstupují před obecnost. Nebo — snad přesněji formulováno — bez potřeby vést takový rozhovor od počátku do konce.

V případě NOČNÍHO PŘESČASU, jak nazvali mnohovrstevnatou jevištní koláž z poezie SVATAVY ANTOŠOVÉ, básnířky — dělnice, jejíž vstup na českou poetickou scénu vyvolal značné vzrušení i úžas, šlo o představení zcela syntetické: pohybově detailně téměř až atomizované vzhledem k přednášenému textu, svérázně stylizované jevištní výtvarno a zejména hudba Jiřího Samky, zpívané sbory — kantáty minimalistického nádechu, metaforika barev, rekvizit, hlasových ténbrů i mechanických akcí jevištní konstrukce, to všechno v účtyhodné potenci režijní (David Czesany) leč přesto bez onoho kýženého sepětí, kdy z jeviště do hlediště ozonizuje slovo či hudba a divák — posluchač prožívá také svou hru o pravdě a lži tohoto světa. Antošová je z rodu básnířek, které dokážou organizovat vesmír po svém, které i v nejbánálnější lidské situaci dávají svému lyrickému hrdinovi pocítit závan dějin. V její poezii je sloučeno pableskování magnetických polí fantazie s děsivou realitou, „o které se proletářským básníkům ani nesnilo“, se surrogátem děsivé morálky až na dno samé lidské důstojnosti povolených trosk existence. V tomto zorném úhlu nacházíme z poezie Antošové v Noč-



1.

ním přesčas jen málo. Hudební skladatel a režisér jako by se místy neshodli na společném rukopisu, jsou místa, kdy se představení jakoby zastaví, zmrtví, utkví — třeba po jevišti kdosi přechází, hraje nebo zpívá, ale pojednou cítíš, že jde o posuv těla, projev hlasu, uplatnění rekvizity. Divák to akceptuje, ale nepřijímá do sebe, nic mu to asociativně nedešifruje, jsou to pouhé příjemné vjemy. ZVLÁŠTNÍ CENA POROTY divadlu poezie PROTOČ z Prahy byla však nasnadě, konečnou šlo o jedno z koncepčně nejprůbojnějších představení. Co do tvaru scénické zpracovanosti našli bychom jenom málo zbytečného, šlo o počin povýšce laboratorní, při němž divák nestačil komunikovat, unavil se, posléze odpadl, škoda.

Divadlo různorodosti, tak parafrázovali svoji koláž O TYRANOSAUROVI, TMĚ... A BAGATELISMU tvůrci generační a evidentně polemicky mířené podívané ze šumperského VOKATIVU. Po létech se objevuje divadlo poezie nezátížené žádnými předsudky, srovnatelné v dějinách WP posledního desetiletí snad s Lodí bláznů v režii Zbyňka Vybírala, v níž se zcela volně nakládalo s hodnotami tak posvátnými jako temporytmus, pauza, čistota žánru a podobně. Někdejší studenti pražské filozofické fakulty našli své pokračovatele v Šumperku. I oni volně naložili s dějovou strukturou své nesyřetové výpovědi. Představení Vokativu má dokonce repetici a divák tak vidí podvakrát totéž s malou hereckou permutací, a přistoupí-li na tuto hru, může se těšit na reprízu třetí a další a i tu posléze „na vašem náměstí, ve vašem městě“, jak opisují z programového

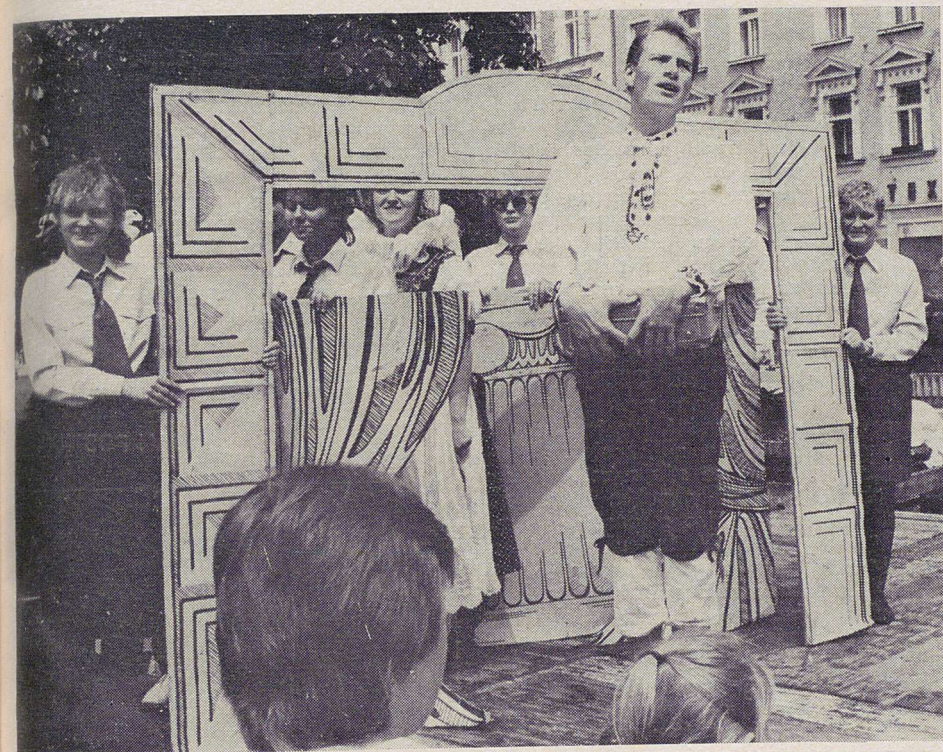
letáku. Ctižádostí tvůrců bylo především vyslovení vlastního názoru na věci okolo nás prostřednictvím trochu zaumného jazyka (byl-li obrazem neumělosti či intelektuální recese, nepodařilo se zjistit), nápaditých rekvizit, uhrančivé hudby a svého vlastního mládí, neboť i ono bylo ve hře jako jedna z kvalit této kreativní kompozice. Zdeněk Novotný, homo novus, má

KY jsou v tvorbě FRANTIŠKA HRUBINA jedním z nejnáročnějších opusů, psány v paralelních rovinách biblického podobenství a hořkého příběhu z let první světové války. Látka závažná, epická, snad trochu nepřehledná v motivech, nicméně burčující a očištná. Režie J. Řezáče tu však při úpravě textu i jeho rozložení pro sborovou potřebu nepracovala ve prospěch poslu-

šení režisérky Věry Regulové a myslím, že v podstatě tato idea došla naplnění nebýt poněkud sentimentalizující noty při realizaci obou textů. Ačkoli studentský soubor je právě ve věkovém údobí, kdy hraje sám o sobě, bez odstupu, na doraz. V tom byli tihle mladí studenti půvabní jako je krásné a půvabné každé mládí, ba ona „nevědomost“ a „čistota“, říkejme tomu tak, může být za dané situace i stylovým divadelním prostředkem, emocionálními růžky vystrkovanými tu a tam během chodu inscenace. Budějovičtí se dali touto cestou, byla to hra o míjení i potkávání, divák stál kdesi uprostřed a ani arénovitě řešení a účinkující takřka na dotek ruky ho nedokázali vtáhnout do hry, strhnout a přesvědčit.

U třetího autorského divadla šlo o kontaktní vazby dávno před začátkem programu. Příprava hrací plochy, zkouška mikrofonů, rozestavování rekvizit, to vše za přímé účasti a vděčného ohlasu obecnosti vytvořilo více než organickou přehru pro vlastní provedení ODY NA VELBLOUDA, didakticko-poetického a dadaistického večera se zpěvy. Tímto bizarním titulem se poprvé v Prostějově představilo UMĚLECKÉ SDRUŽENÍ JITRO MODRÉ SLO-NICE, sympatická čtveřice vysokoškoláků z Prahy s protagonistickou dvojicí stejných křestních jmen, Ondřejů Höppnera a Mrázka. Jejich poetický kabaret je počinem nad jiné žádoucím v letech, kdy humor a satiru známe spíš v pokleslejší podobě a kdy jejich absence v politickém a kulturním a všeobecně vůbec společenském dění vytváří pro přijetí jakékoli odnože těchto žánrů živnou půdu. Zvláště rozdává-li ho autorská dvojice umělecky zcela rovnocenná a nadaná i vlastní neopakovatelnou poezií projevu. Hudebně citelně slabší sekvence byly jen oddechovým časem mezi kaleidoskopickým sledem aforisticky vygradovaných minipříběhů dadaistického rodu. Jde o studentské divadlo, které už má svoji Vest-pocket revui za sebou a stojí na prahu cílevědomé soustavnější tvorby. Tak přibližně lze charakterizovat především pocitovou žeň z uvolněné a místy jakoby improvizované podívané dokazující, že Jitro modré slonice dávno není recesním spolkem pro fakultní večírky. Ondřejové sugestivně přesvědčili, že poezie je především hrou odpoutané fantazie, objevitelskou plavbou vlnami reality. Cena diváka, Cena Českého vysokoškolského ústředí i Čestné uznání poroty nad jiné výmluvně a shodně kodifikovaly očistný vpád tohoto vysokoškolského souboru.

TULIKRASKA čtyřicetiletého Jana Kašpara se stala nedávným čtenářským hitem, napsána spíš utilitárně a pro potřebu vlastní dospívající rodinné směny. Jistě, lze v ní leccos odsoudit jako příliš zjednodušené, plytké a „televizní“, ale na druhé straně je to koneckonců pro mnohé mladé lidi jediná tištěná poezie, po níž se budou pít, již si přečtou a mnozí dokonce i přepíšou. Jistě, Kašpar není Hrabě, underground ani rebel, jeho lyrický hrdina má nejvšednější adolescentní starosti, ale viděny autorovým citovým prisma-tem, stanou se z nich malé výpovědi o postojích dospívajících ke světu dospělých, nřady možná krotké a nebojovné, přese všechno však leccos demaskující, a tedy potřebné. M-STUDIO UMĚLECKÉHO PŘEDNESU z Pardubic je v režii M. Kučery scenovalo se vši rozporuplností, někdy afo-



2. Soubor LŠU Prostějov vystupoval na Poetickém jarmarku s Hanáckou chvilkou poezie (v režii Jana Roubala) a vypolával úsměvy na tvářích Prostějovanů. Vlevo jeden z pozorných diváků.

čích pro proporce jednotlivých sekvencí, nedokáže však dosud odhadnout míru dopadu celku. I ona zmíněná repetice svědčí tak trochu pro i proti jeho jinak velice originálnímu a od prvního okamžiku vstřícnému scénickému sřerování. V rozdávaném programu bylo apelováno na dialog mezi hledištěm a jevištěm, ten se vzápětí dostavil, leč nevydržel při proplouvání některými postupy, jimiž se režisér i aktéři snažili dobrat dobového ozvláštnění. V opakované sekvenci už nic nového přidáno nebylo, šlo o pouhou variaci na totéž téma. Tím pádem jako u Protoče zmizela potřeba rozhovoru. Opět je to líto. Vokativ mluvil za své vrstevníky jejich vlastním jazykem. Novotný se nebojí dělat politické divadlo, postulovat své mínění a nabízet ho tak, že neuráží. Vokativ není partou sektářských divadelních asociálů, i takové už se na Prostějovech vystřídaly v minulých ročnících. Není prvoplánově agresivní, ale lyricky čitelný, „dává chvíle na protírání očí“, jak napsal jeden z kritiků Zpravodaje. Dodejme, že možná stojí jako typ kolektivní tvorby na počátku nové kapitoly Wolkrových Prostějovů a budme rádi, že se objevil v tomto přelomovém roce. Na svět čerstvě dospělých intuitivně hledajících a hlavně oslovujících, na ten se čekalo drahně let.

Třetím počinem, který v komunikativních vazbách zůstavil své poselství v půli cesty, byla sborová recitace KLUBU ZÁPADO-ČESKÝCH RECITATORŮ. LEŠANSKÉ JESLIC-

chačské orientace, nesla se spíš v poryvech expresivního hlasového vlnobí, vřeparovala z děje pouze jednu stranu Hrubinova díla, hru o osud dítěte; jistě, i takto lze přečíst Lešanské jesličky. Bezbrannost lidského tvora je tu dána všanc nesčetným protivenstvím a nakonec projde onou katarzí, jež dělá z Hrubinovy básně jednu z nejzávažnějších a nadčasových. Bohužel, sborový přednes trpěl postupnou tendencí co do přehlednosti i výrazového odstínění. Po Burianově voicebandu musí se každý, kdo předstupuje se sborovou recitací, zamýšlet nad možností tohoto žánru i z hlediska oné — řečeno burianovsky — orchestrace textu, tedy hlasových barev, tempa, způsobu dýchání, ale i hudební tonality, ba i pohybu. Toto vše bylo v Jesličkách pouze letmo naskicováno, skutečný počín hodný zaznamenání to však rozhodně nebyl.

Tři divadla poezie zvolila vlastní tvorbu jako své ideové médium, ani jedno nepohloupilo. Druhé po Vokativu, českobudějovický aymnaziální soubor DIVADLO NA SCHODECH, spojilo pohádkový text současné polské autorky Wandy Chotomské s básněmi nynějších i někdejších studentů aymnázia. Disharmonie mezi křehkým světem osmnáctiletých a hrubou strojovostí všedního praktického života, touha podržet si svůj sen o tom „stát se měsícem“, žít jinak a lépe, neztratit víru a energii, nepodlehout stejnosti. Uvádím téměř doslova část věty z programového prohlá-



3. Pardubické Tulíkrásky

risticky vysmečovaně, jindy mírně lyricky rozbředle. Celkem však s mírou vkusu a půvabu. Rozpaky nad zmetaforizováním některých textů pohybovými akcemi a hrou rekvizit byly až v druhém plánu kritických výhrad. Buď jak buď, Tulíkrásky je poezie pro potřebu a použití, návodná, didaktická. Představení Pardubických neslo všechny klady i zápory zvoleného textu jako na dlani.

Břeclavský studentský soubor REGINA sáhl v osvědčené týmové režii Jany a Bedřicha Kaněrových po roce opět do současné české poezie. Tentokrát v objevitelském záběru směrem k ženské nové vlně. Nabídlí podstatný kus z několika sbírek básní Zdeny Bratřovské pod názvem UMANUTÉ MLČENÍ. Vznikla montáž nadlehčená místy inscenačním humorem a sveráznou výtvarnou atmosférou s důsledně rozpracovávaným dynamickým tvarováním jednotlivých šťastně vybraných textů. Různá recitační či umělecká úroveň interpretů — jak jsme u Reginy zvyklí — prezentaci Bratřovské nikterak nedevaluje. V takzvaně dokonalém přednesu by asi autorčiny texty působily pateticky a trapně. Po loňském Holubovi si i v této autorce osvo-

jil soubor mírně ironizující odstup od básníka, přitakání spíš svému věkově úměrnému způsobu čtení a nazírání na velké věci světa tohoto. Proto jako by byli inscenátoři vděční autorce za jakoukoli pasáž básně, vyjde-li vstříc tomuto pojetí. Proto také obsahuje představení místa sršivá a ta chudší o tento valér. U studentského souboru s citlivým pedagogickým vedením ovšem standard vysoké laťky po léta cílevědomě pozdvižované i pro ostatní divadla poezie.

Slyšíme-li v dobrém podání verše Máchovy, Nerudovy, Erbenovy či Havlíčkovy, sepne to v našem podvědomí nějaké stále připravené čidlo genetické příslušnosti k národu, jehož jazyk je pojednou cítit, chutnat, dobírá se až k dřeni hláskových trsů, oné hudby jazyka, kterou má člověk vrozenou a neomylně ji dovede použít. Dokáže-li v tomto duchu jednou ze složek své inscenace rezonovat učňovský soubor, je to málem zázrak. Divadla poezie tohoto typu jezdila na WP spíš do počtu, tím méně získávat hlavní trofeje. Letošní Cena poroty DIVADLU POEZIE STŘEDNÍHO ODBORNÉHO UČILIŠTĚ OBCHODNÍHO z Mladé Boleslavi byla svým způsobem více než projevem uznání. Pro soubor aktem zadostiučinění za několikaletou snahu etablovat se — se střídavými úspěchy — v oboru. Pro diváky malým balzámem radosti nad tím, co lze z klasika udělat. KREST SV. VLADIMÍRA byl už bezpočtu-krát jevištně exploátován, a přesto tato satirická elegie zazněla opět nově, aktuálně, svěže a chytře. Režisérka Jaroslava Jenčíková text sice prokrátila, to hlavní z Havlíčka ovšem zůstalo, umocněno navíc vpravdě bezchybnou dynamizující a výtvarně i hudebně promyšlenou koncepcí. Sbor, protagonisté nevtíravě stylizovaného projevu, působivé kostýmování navozující obecnější asociativní vazby, kytara nejen jako hudební nástroj, ale též jako scénický znak, voicebandové refrény, pantomimicko-taneční razantní nástupy a propracování do detailů hlasových nuancí, to všechno v syntéze, které přísluší právem termín „jevištní koláž“ přímo učebnicové ražby. Provedení vyvolávající hluboké sou-

cítění: sledoval jsem jednu z repríz jako veřejnou produkci na sobotním dopoledním Jarmarku poezie uprostřed prostějského nákupního centra, představení zaujalo a bylo v tom nejkrásnějším slova smyslu lidové, přesto však intelektuálně objevené a nikterak netající jisté spekulativní schéma, to vše ve prospěch Havlíčka, hrajících učňů i těch, k nimž je přes málem půldruhého století mířeno toto podobství o údelu mocných a naději ponížených.

Poetickým jarmarkem 32. ročník Wolkrova Prostějova vyvrcholil, pouliční divadlo na několika scénách připravili sice domácí a pohostinně i Olomoučtí, přispěli do něj však hojně i soutěžící, sólisté i kolektivy. Zdálo se při oné sobotní podívané, že si poezie našla konečně aspoň symbolicky a na krátký čas nového příjemce a adresáta, že vyšla ze sálků a pódii do života. Prostějovská tvář svátků poezie tak získala o jeden sympatický — a doufejme trvalý — rys navíc.

A možná právě ten z nejpotřebnějších.

MIROSLAV KOVÁŘIK

FOTO BOHUSLAV PACHOLIK (1, 4)

KAREL NOVÁK (3)

JAN POSPÍŠIL (2)



4. Šumperský Tyranosaurus Zdeněk Novotný

PRVNÍ KATEGORIE

solistů na Wolkrově Prostějově je vstupní soutěž recitátorů do národního kola. Její úroveň rok co rok kolísá, zpravidla stoupá, objevili se na pódiu známé tváře (zkušenost tu přece jen hraje



Helena Chalupová ze Šumperka recituje neodolatelně hanácký lidový text Svaté Jene Nepomucké ...

svou roli), klesá, když zkušení přecházejí po dvou třech startech do druhé kategorie.

Letos se tato skupina nejmladších hemžila novými jmény. Z loňské špičky suverénně získala prvenství českobudějovická Lenka Krčková. Její vítězství nepřekvapilo, cílevědomá poctivá práce tu zcela samozřejmě slavila svůj triumf.

Výběr textů se zdál někdy příliš těžký, jako by už tuto generaci trápila hrozba násilí a válek, z pódia zmizel úsměv, v přednesu se rázem objevila hluchá místa, „prázdná“ sdělení, někdy přepečlivá výslovnost jednotlivých slov s neúměrnými pauzami uprostřed veršů i mezi nimi, jakási snaha o „eleganci srozumitelnosti, avšak bez barvy“, jak výstižně charakterizoval některé výkony jeden z členů poroty. Takovéto rozpaky, podtržené dalšími průvodními negativními jevy této kategorie v přednáškové technice, trápily porotce především po prvním dnu, kdy texty volného výběru přednášeli mladí chlapci a děvčata v prostějovském divadle.

Druhý den vše napravil, na pódium sálu v zadním traktu radnice se vrátili úsměv, humor a přednášková upřímnost. Rada vtipných a nápaditých vystoupení smazala rozpačitý dojem z prvního dne. Za povinnou předlohu si letos recitátoři WP 1989 mohli volit texty z díla Jiřího Wolkra anebo ze široké škály lidové poezie. Třináct recitátorů vybralo lidovou poezii, šest zůstalo při Wolkrovi. Zvláště v přednesu lidové poezie projevili účinkující smysl pro humor a zažehnali tak nepříznivý dojem z minulého dne.

LUDVÍK MÜHLSTEIN

FOTO BOHUSLAV PACHOLIK

Glosa redaktorská děkovná

...Jana Zikmundová z prostějovského OKS ladně prochází poetickým jarmarkem. Sleduje snad všechna představení zároveň. Uprosil i déšť, když začal rušit... Před půlnocí grafička Alice Komárková svým vlídným, čistým rukopisem doplňuje poslední titulky zpravodaje; Lenka Sehnalová, paní šéfredaktorka, úlevně přehlíží smontované stránky... Vříví pinglové rozpouštějí až rozhánějí kávová soirées, o Tulikrásce se tedy diskutuje za měsíčního svitu před sochou J. W.

...Představitel odevzdává cenu Filipu Richtermocovi. Lekne se divého recitátora se špendlíkem ve tváři, pak ale cenu hrdině předá... Nade vším bdí dr. Vítězslava Šrámková, která má olbřímí podíl na tomto roku—ročníku přelomu...

K článku M. Kovářika připojujeme dva hlasy porotců. Ten třetí o kategorii třetí chtěl zřejmě upřímně vzniknout, leč v prázdninovém vedru se neCHYTIL(ová). Lenka.

(M.)



Filip Richtermoc vrazil do dějin Wolkrova Prostějova...

DRUHÁ KATEGORIE

je kategorií osmnáctiletých. Ti lidé mohou volit. Tedy ve volbách. Ti lidé mohou svobodně volit i v 1. kole soutěže. Ve druhém jest to už méně demokratické, i když je možný výběr ze dvou protikandidátů: J. Wolker za socialisty a Lidový bard též za socialisty. Ale budme spravedliví: protipanská nota většiny lidových textů je našim srdcím pořád blížká, v tomto ohledu pocítujeme k našim předkům očividné sympatie. Méně nám už vyhovuje wolkrovský naivní optimismus, při vši úctě k Wolkrovi — zatím málokterý světový optimista byl historií poctěn přívlastkem jasnovidce. Jistě ne náhodou se ve 2. kole objevil 2× jeho text z předproletářského období — báseň Sirény, subjektivizovaný a náležitě aktualizovaný apokryf známé historky z Odyssey (a hle — oba výkony zafungovaly — a byly oceněny, vedle 2. místa pro Aleše Vrzáka i 3. místem a Wolkrovou

cenou pro Tomáše Pavelku). Ve 2. kole dosáhly volebního úspěchu i výkony s lidovými motivy. Pozdější vítězka Veronika Kuropatwová z Bruntálu předvedla s uhrančivostí sobě vlastní strašidelnou kramářskou píseň o tom, že se mladým nemá v ničem zabraňovat (arcit ani v lásce ne), sic následky mohou být hrozné. Petr Bodlák z Českých Budějovic se představil s lehoučkou parodií na folklór (ten folklór rozjuchaný — s vyceněnými zuby) a naznačil, že existuje možnost devalvace folklórních hodnot (tj. především absolutní míry spontánnosti) prostřednictvím jejich institucionalizování (k čemuž zajisté nemělo daleko ani povinné zadání dramaturgie ve 2. kole). Večer se ostatně ukázalo, co je to současný český folklór, když celý sál divadla zpíval Nohavicovy písničky.

V. Kuropatwová se v 1. kole voličům představila textem současného arménského básníka R. Davojana takto: „I shromáždil Bůh své syny z boží krve /a ustanovil je králi (...). Tu králové povolali/ následníky trůnu /a pravili k nim: Ted' jste pány vy,/ a pravili: Pány jste toho všeho. /Bud'te tvrdí,/ sám Pán vás ustanovil pány, princové. /A tu princové povolali nás/ a pravili k nám: Ted' jsme pány /sám Pán na nás nikdy nezapomene./ A nám, když byli jsme bez pána, dostalo se pánů.“... atd. — to všechno se vznášelo ze zpívajících úst sugestivní kazatelky, na 7 minut je pro nás divadlo chrámem, rozsvěcují se před námi zářivé výšiny i propasti pekel Arménie a pak se ohromeně ocitáme doma, v křeslech prostějovského divadla, za tichounečného závěrečného zpěvu — „na naší zmatené, křivolaké cestě /byla jezera vzdouvající se křikem/ na tělech umírajících labutí“.

O volných výkonech obou Jihočechů, P. Bodláka a A. Vrzáka (umístili se svorně na 2. místě), jsem psal v AS č. 6/89, jejich prostějovské vystoupení bylo stejně pozoruhodné jako to z předvolební kampaně v Krumlově.

Událostí č. 1 (ať už chápeme ta slova jakkoli) bylo na letošním WP bezesporu vystoupení hořického nonkonformisty Filipa Richtermoca (3. místo) s vlastní montáží textů amerického rockera Franka Zappy Návrat syna obřího magnetu. (Jen 3. místo je bezesporu daní tomu, že jakýkoli povinný text je v ústech osobnosti tohoto typu něčím neskonale absurdním.) Když už jsem začal těmi volbami a i když je to jaksi kulhající přirovnání, pak se nabízí něco jako „oficiální volební projev opozičního kandidáta“. Punková stylizace výkonu (oblečení, chování, částečně i řeči) je umocněna tím, že všichni tuší, že nejde jen o stylizaci, že to není jen „jako“, že jde o skutečný umělecký čin, tedy takový čin, který má nejen ambice estetické, ale sleduje i cíle společenské, nedotýká se jen našich citů, ale i našeho svědomí a snad i našich budoucích činů. A tak když se nás Richtermoc zeptá: „Zbyde vám někdy nějaká minutka, abyste řekli, co si fakt myslíte?“, dokonce se trochu zastydíme. A když řekne, že „přide doba, kdy každý zlo, který známe, bude zlem, nad kterým se můžeme povznést“, tak mu to strašně věříme. A tleskáme, dlouze tleskáme při závěrečném ceremoniálu, kdy poprvé v životě vidíme, jak si punk podává ruku s tajemníkem, přestože ani není sporu o tom, že mají vůči sobě výhrady. Ale tleskáme taky proto, že si tu ruku před našima očima podali.

PAVEL CHALUPA
FOTO BOHUSLAV PACHOLIK

Obraz (21.) Kaplického

Kaplické divadelní léto se koná každý rok předposlední týden v červnu (letos 16. – 23.) jako národní přehlídka dětských divadelních a loutkářských souborů.

SEMINÁŘE

Těmí život KDL ráno o půl deváté začíná. Semináře jsou spolu s představeními a diskusí základem pracovní náplně kaplické přehlídky. Letos jich bylo pět.

Krista a Jiří Bláhovi si v semináři, nazvaném *Téma — tvořivá hra — tvar*, vytklí za úkol seznámit seminaristy se vztahem spontaneity a řízenosti hry v dětském divadelním souboru s postupem: volba tématu, námětu, předlohy, improvizace, směřování k výslednému tvaru na základě literární předlohy. Tolik záměr. A konečný dojem seminaristů?

„Měli jsme možnost seznámit se se způsobem práce lektorů, na konkrétních ukázkách poznat cestu od literárního textu ke konečnému tvaru. Začátečníci získali znalosti v oblasti metodické. Všem pomohl seminář k utřídění dřívějších vědomostí. Postrádali jsme možnost teoretické poznatky si ověřit na vlastní kůži i za cenu omylu.“

Jan Dvořák se rozhodl se svým seminářem navázat kontakt s přírodními živly (země, voda, oheň, vzduch), které nás obklopují v zaznamenaných souvislostech přinejmenším od časů antiky, k čemuž si též zvolil náležité prostředí: tři kilometry za Kaplicí, na břehu Malše a uprostřed lesů.

„Návrat k přírodě to skutečně byl. Ale zaskočilo nás počasí, se kterým jsme se nevyrovnali ani my, ani lektor.“ (JV)

„Pro mne to byl týden vzájemného naslouchání.“ (HB)

„Nelze se nořit do přírody jen podle rozvrhu hodin.“ (MO)

Jindra Delongová se Sylvou Havelkovou vybraly pro seminář učitelé mateřských škol tří východiska: knihu Mrázkové *Co by se stalo, kdyby...*, Říkadla Josefa Kainara a knihu dle vlastního výběru.

„Co pro mne (nás) znamená KDL?... Návrat, ujasnění, opět hledání, uvědomění si faktu, že jsme přece jen na začátku, vznik určité formy i metod pro práci v předškolní dramatické výchově... Vzájemná konfrontace, výměna názorů, snaha vykopat zakopaného psa.“ (D. Martinovská)

Seminář pro vedoucí dětských loutkářských souborů nazvaný *Od cvičení a etud k tvaru* vedly Milada Mašatová a Jitka Tlaskalová. Jeho téžistěm byly různé možnosti zpracování Andersenovy pohádky *Císařovy nové šaty*.

„... pracujeme na pohádce Císařovy nové šaty. Každý z nás má již z domova připravenou etudu, skrze kterou je možno vysvětlit nejdůležitější situace, nebo možná témata pohádky. Není to procházka růžovým sadem. On žádný objev totiž a žádné poznání nepřichází snadno. Tak jsem se například se všemi skoro do krve zdiskutoval, než jsem plně pochopil, že nejen vláda je zodpovědná za mne, ale i já jsem zodpovědný za svou vládu...“ (Pepíček)

Pokračování výuky východočeské konzervatoře pro vedoucí dětských dramatických a loutkářských souborů se zaměřilo na dramaturgii, pohybovou a hlasovou výchovu.

„... Hlavní pedagog konzervatoře Eva Machková drží otěže pevně a nesmlouvavě v ruku silou své přirozené autority. Na konzervatoři vede dramaturgický seminář a rozhodla se, že i z těch nejlínějších učiní osvícené. Za tím účelem každému přidělila pět oponentů, kteří mají za úkol otloukat dotýká se scénář o hlavu tak dlouho, dokud se nestane Andersenem...“ (JT)

PŘEDSTAVENÍ

Představení má každý dětský soubor dvě (+ ve většině případů ještě další v Českém Krumlově, Velešíně, Brlohu, Horní Plané či Malontech) — v 10.00 pro veřejnost, ve 14.00 přehlídkové. Celkem bylo letos na KDL šestnáct dětských inscenací.

„Je tu dobrá parta, až na jednoho. Protože je to jediný kluk v druhém ročníku, a my jsme samé holky, tak se od nás vzdaluje. Tak si myslím, že by se s tím mělo něco udělat.“ (Veronika, 10 let).

Už se asi udělalo. Potože ten „jeden“ hrál v *Poštácké pohádce* LŠU Žatec (Karel Čapek, Eva Kaderková) zamilovaného Frantíka a nikterak „vzdáleně“ nevypadal. Skupina zhruba dvaceti dětí hraje inscenaci v prázdném prostoru pomocí jednoduchých rekvizit a kostýmního náznaku (poštácké čepice, brašny, obálky, háčkované čepice skřítků...) a v nápadité dramaturgicko-režijní koncepci Evy Kaderkové, vynikající jemnou oscilací mezi kolektivním základem a individualizovanými postavami (pošták Kolbaba, Frantík, Mařenka). Problémem je jen zvládnutí vyprávění o hodnotě karet—dopisu v začátku inscenace.

Princeznička na bále / poztrácela korále.

Její táta, mocný král / Honzika si zavolal...

Minisoubůrek LŠU Žamberk, když pro nemoc ztratil svého jediného kluka, neměl koho zavolat, a tak jsme jeho *Čtyři malé pohádky* (František Hrubín, Olga Strnadová) neviděli. Ale ochuzeni jsme nebyli. První pohádku nám předvedl celou, z ostatních v rámci besedy co mohl a zbytek jsme viděli z videozáznamu. Stolek, za ním oponka loutkového minidivadélka. Hraje se všude: „živě“ před i za stolem, loutkově na něm i na oponce. Jednoduché prostředky vycházejí z dětské hravosti a směřují vždy k metaforické pointě, vycházející z potřeb děje a možnosti zvoleného materiálu (neustále zlobící kůzlata jsou nakonec zaklapnuta do krabice — dosavadního domečku).

„... Také se nám líbí pohádka, kterou jsme vám přijeli zahrát pod názvem *O Červené Karkulce*. Hlavně se nám na ní líbí to, že jsme si ji tak trochu upravili, i když se nám ze začátku moc nezdála...“ (S pozdravem členky souboru Slavkováček Ivana Jindrová, Jitka Trefolová).

Výsledkem byla výtvarně i loutkoherecky (maňásky) kultivovaná inscenace *Červená Karkulka* (Slavkováček Horní Slavkov), která však nenalezla a nenaplnila nejvlastnější specifikum textu, to, na čem je založen a bez čeho ztrácí jeho inscenování smysl — jinak řečeno, nenašla shodnou „feč“ s autorem textu Pavlem Polákem. Ten totiž napsal travestii známé pohádky tak, aby umožňovala pohrávání si s nečekanými obměnami v ději, zatímco Slavkováček hrál spíš „klasickou“ pohádku.

„Hudradlo Zliv předvedlo kousky tří. Některé věci jim byly společné. Tak především spokojenost... s tím, že děti vědí, o čem „mluví“, jsou přirozeně, schopné kontaktu, suverénní a nevtíravé, temperamentní, nabitě...“ (LR—Resumé).

Paleček je zatím v práci Hudradla divadelně „nejodvážnější“ inscenace. Soubor dosud nikde nesáhl po tak výrazných režijně-scénografických i hereckých prostředcích jako zde. Vypráví Werichovu pohádku (v Slavíkově úpravě) s miniaturní figurkou Palečka, vozíkem, fungujícím jako sklep, kráva..., velkou plachtou pro plášť Sněžného Muže a řadou dalších rekvizit v tempu až hektickém, leč s humorem werichovský břitkým, a přece hřejivým. Pozoruhodná je řada individuálních hereckých výkonů, z nichž je inscenace postavena, aniž ztrácí své místo projev kolektivní.

„Paleček byl malíček akorát. Pro svou dobu i do pohádky.“ (Jan Werich: Fimfárum).

Pohádka o rybáři a rybce zachovala i v inscenaci sevřenost Puškinova tvaru. Báseň je realizována kombinací inscenačního přednesu a přímého jednání postav malou skupinkou dětí s pomocí jediného jevištního objektu—cca 1,5 m vysoké dřevěné kruhové desky, která se mění z moře na carevčin trůn... Inscenace je pojata spíše kolektivně, ale s citlivým užitím individuality dětí pro individualizování postavy (rybářka).

Brémští muzikanti, inscenace Slavíkova jevištního převodu pohádky bratří Grimmů s použitím několika židlí a hudebních nástrojů, upozornila nejvýrazněji na to, v čem Hudradlo vyniká a v čem ještě pokulhává: tam, kde se sděluje především prostřednictvím hereckého vztahu, inscenace funguje (schopnost dětí vytvářet vztahy s partnerem i přes diváka je obdivuhodná); v metaforické práci s předmětem není vše vyhovováno na jediném principu metaforicky klenoucím téma a dotaženo do konce —

divadelního léta

začátek inscenace slíbí báječnou metaforu v tom, že zvířátka si na cestu berou hudební nástroje, ale konec...

... nabídnutá metafora zvířat s nástroji, metafora, která vychází už z názvu pohádky o zvířátkách, která loupežníkům „zahrají“, není akcí naplněna. „Zbraně“, které byly rozdány, nejsou v boji použity. Namísto očekávaného virálu (na němž tato předloha stojí) zazní opět libá písnička doprovodného orchestru a nástroje samy spíše překážejí. I v důsledku toho pak efekt užitých prostředků vrcholí v první části, v níž se zvířátka chystají na cestu, zatímco druhá půle, kde by měl vrcholit děj i jím nesené téma (pomocí vrcholícího využití prostředků), je už poměrně chuději „dovyprávěna“. (LR—Resumé)

A budiž tedy řečeno na závěr kapitoly o Hudradle — jako stužka k metálu: Slavíkova rezerva (zatím ne slabina) je v schopnosti najít a vybudovat i základní metaforický význam tak nápadných (příznakových) objektů — předmětů jako je vozík v Palečkovi, dřevěná deska v „Rybce“ či nástroje a židle v Brémských muzikantech; tedy prvotní a výchozí metaforický význam, platný pro celou inscenaci, z něhož se pak proměňuje a rozvíjí, na rozdíl od „pouhé“ schopnosti proměnit v cokoli. „Myslím si, že je dobře, že do našeho souboru chodí poměrně dost dětí, zatímco naši spolužáci neznají nic jiného než televizi, nemají žádné zážitky a nevědí většinou, co je to příroda, strach a podobně. A to si myslím, že my s dramatikem dokážeme daleko víc a snažíme

se jeden druhému pomoci, snažíme se, aby nám bylo spolu dobře.“ (Linda)

... na úvod jsme se shodli na tom, že představení v nás zanechalo poněkud rozpačitý dojem...“ (Hodnotí třída A)

Malé studio P z Jindřichova Hradce: Libuše Jevnakerová, Josefa Procházková — **V labyrintu řeckých bájí.** Trojská válka, Midas a Orfeus podle Petiškových Starých řeckých bájí a pověstí jsou inscenovány na principech kolektivního herectví, v náznačkových bílých kostýmech, se smyslem pro humor, který se projevuje i řadou dobrých nápadů. Co však chybí zcela, je vztah, názor, jenž by byl základem tématu nejen jako materiálu, o němž se mluví, ale i smyslu výpovědi, tedy co se o onom materiálu chce říci. Jinak zbývá jen legrace pro legraci, což zvláště vadí tam, kde je závažné téma skryto již v samotné předloze (Midas, Orfeus).

„Nejvíc se vyplatí, když člověk člověku pomáhá. Nejsladší na světě je spravedlivý spánek a největším nepřítelem člověka je hloupý člověk. A teď pojďte, maminka čeká s obědem. Hlavu vzhůru, vyhraje to!“ (Jan Werich, Fimfárum)

Mělnická **Královna Koloběžka** (Jan Werich, Jiřina Lhotská) je vytvářena pouze s několika dřevěnými kostkami, pruhem lehoučké látky, ale hlavně skupinou herecky (v čemž se zdá být obsaženo i lidsky) výborně vybavených dětí. Obdivuhodně zvládnutý přenos výrazně epické předlohy do divadelního scénáře vytváří půdorys, na němž hlavním hybatelem jsou (vedle řady vtip-

ných režijních řešení) vztahy postav hry. Zvolené prostředky přesně a přitom neproklamativně budují a rozvíjejí téma, a to téma hluboké, jímavé a zároveň vnitřně bohaté, členící se na řadu podtémat. Mezi řadou inscenací, které letos na Kaplici vykročily rázně od dramatické hry k plnokrevnému divadlu, je to ten nejzásadnější příspěvek.

„Mělnická Královna Koloběžka je inscenace plná humoru, moudrosti a laskavosti, která souzní s Werichovou poetikou...“ (Kaplická porota)

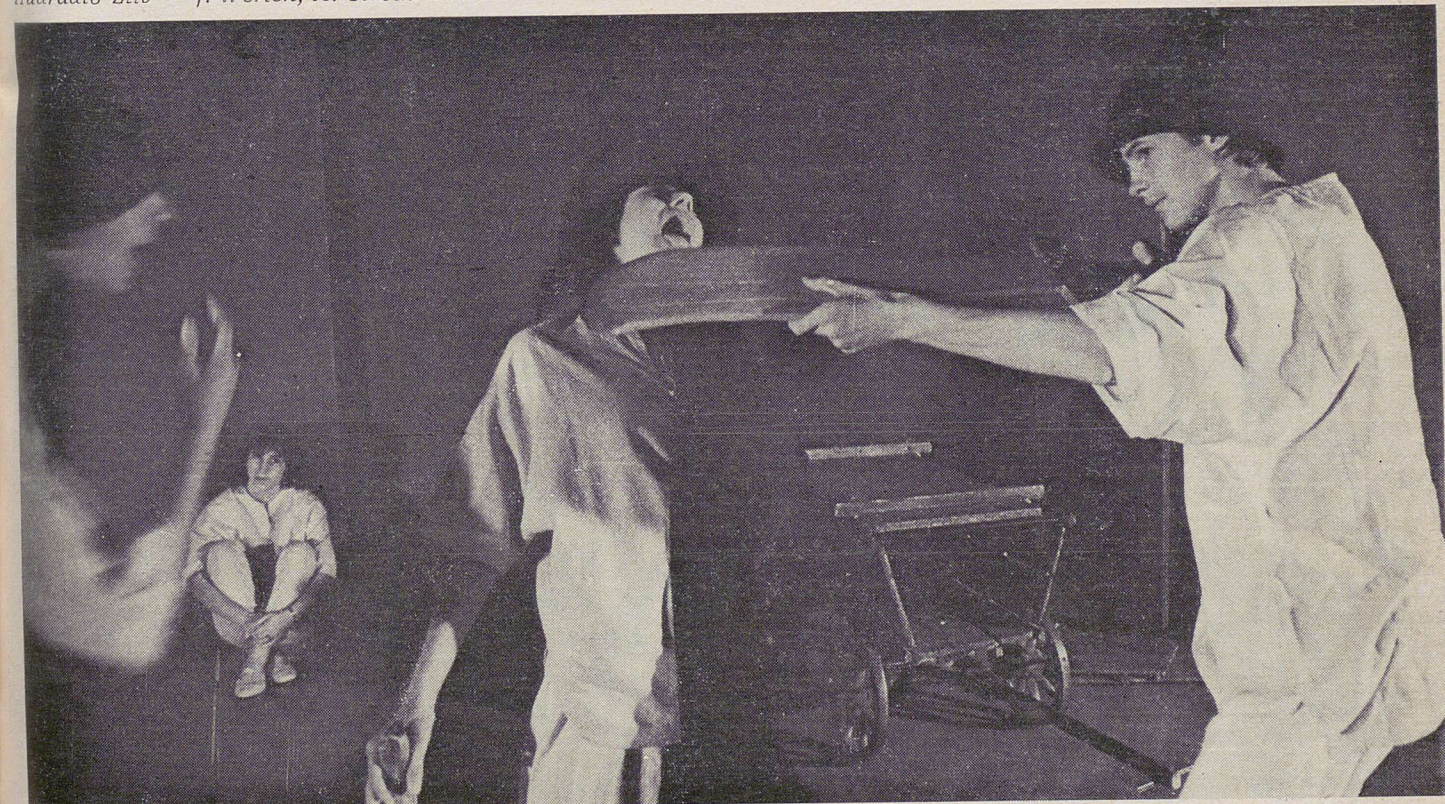
„Za horama, za dolama /všechny děti vědí, že/
za horama, za dolama /princezny mají potíže...“
(Lubomír Feldek, Milada Mašatová — Sněhurka)

Potíže měl i kroužek pražského ÚDPM JF s inscenací **Sněhurka**. Snad je vyvolala dopolední nehoda se špatně postaveným pódiem. Ale faktem je, že děti předvedly namísto recesně odstupové Feldekovy travestie, s níž tato předloha stojí a padá, spíše sám melodramaticky zatěžkaný děj, v němž ani spodové loutky nefungovaly tak, jak by měly.

Naproti tomu **Krabička** v provedení dvojice děvčat z téhož souboru potěšila především tím, jak pohráváním si s předměty interpretky sdělovaly metaforicky své vidění světa skrze nonsensové verše ze sbírky Ostrov, kde rostou housle.

... jen se podívej /není to nejlegračnejší nic na světě?/ Nic právě pro tebe“

Hudradlo Zliv — J. Werich, M. Slavík: Paleček



(Paul van Ostaijen — Krabička s převapením)

„Soubor Āapka má tři oddělení. Āapka 1 jsou děti do čtvrté třídy. Teď nacvičujeme pohádku O chlapečkovi, který se stal kredencí. V Āapce 2 jsou děti od páté třídy. Nacvičujeme nyní příběh Možná to není jenom jedna ulice... Náš soudruh je správný, když se něco nepovede, hraje se to tak dlouho, až se to naučíme.“

(Āapka Znojmo)

O chlapečkovi, který se stal kredencí, povídka Miloše Macourka upravená kolektivem souboru, ukázala především zrádnost zdánlivě tak vábných Macourkových textů. Neboť to, co Macourek bez problémů zvládá v literatuře, ba co víc, na čem je tato jeho literatura založena — to jest možnost, že kdokoli se kdykoli pouhým obratem slova promění v cokoli —, je v konkrétním jazyce divadla takřka nedosažitelné. Pozor: tady nejde o to vytvořit metaforu (chlapeček si vezme kulicha a je „jako“ kredenci) — neboť takto smysl této vytvořené metafory spočívá v tom, že její druhá, označující stránka vlastně sděluje naše „hodnocení“ označovaného jevu; u Macourka jde naopak o vytvoření nového jevu, jenž čímsi připomíná jev původní. A to se souboru zvládnout nepodařilo.

Druhou inscenací Āapky bylo **Možná, že to není jen pár ulic** (podle Smutného klauna G. Petrasviliho libreto vytvořil kolektiv souboru). Na zástupném textu slova „moje“, které se vztahovalo k židům jednotlivých dětí, se soubor pokusil předat závažné téma lidské konzumní chamtivosti a agresivity. Žel, díky až příliš velkému zjednodušení nepodařilo se dojít od schématu až k modelovosti, která by měla pro diváka i emotivní náboj.

„Gábinko, ty se tváříš, jako kdybys snědla kyselou okurku a přitom jsme ve sladkém království...“ (Odposlechnuto při zkoušce.)

Dramaticko-recitační soubor Saturnin ZŠ Slapy: **Modré království**. Soubor sehrál jednu z pohádek Milady Mašátové (Pohádka na modré niti) založených na obměnách (jako metodicko-výukovém principu) „živě“ — pomocí kolektivního herectví, s použitím drobných rekvizit (kloboučku, mašli...). Krom prince nás oněmi růžovými, zelenými..., alias rychlými, pomalými, tichými či hluchými královstvími provázela především nepředstíraná prostota, upřímnost. A zajímavý byl i náznak naplnění vnější stránky variací metaforicky vyjadřovaným lidským obsahem. Hlavní téma však uniká.

Inscenace O třescích a plescích LŠU Žerotín Olomouc přináší výrazný divadelní projev, založený na všestranné vybavenosti dětí. Usilí Věry Pánkové o plnokrevné (svou povahou mužné) dětské divadlo, zahrnující stylizované herectví, artistické prvky či užití masek, je sympatické i svým riskantním úsilím jít na hranice možností a nabídnout i něco, co zatím třeba soubor úplně nezvládne. Hlavním problémem inscenace je nejasné téma.

„Zdá se, že přichází čas vážným způsobem se zabývat režii v dětském divadle. To, že děti jsou připravené, vybavené, přirozené, kultivované... již dnes nestačí. Dětské divadlo je dnes už na úrovni, kdy nejde jen o dětskou přirozenou



Hudradlo Zliv — A. S. Puškin: Pohádka o rybáři a rybce

tvorivost, ale i o ucelený tvar, který musí být podložen složkou režijní. Proto tak často mluvíme o nedosloveném či nejasném tématu. Režie má za úkol podříditi si všechny složky v zájmu hlavního tématu, kterému podřizuje i témata vedlejší, dílčí. V Třescích a plescích byla do velké šíře rozehrávána témata vedlejší, byť důležitá... a pod nimi zaniklo téma hlavní a děj, který ho nese... Věra Pánková podala v diskusi přesný dramaturgický výklad literární předlohy, který však není realizován režijně v této přehlednosti a důležitosti... Jde tedy o otázku proporcí a výraznosti užitých prostředků — jimi se režijně akcentuje. V divadle to, co je lépe, účinněji uděláno, více upoutá a stává se tím i důležitějším. Je-li „dudlíková“ scéna zajímavější než okamžik, v němž švec zaznamenává nespravedlnost, je tematická linie narušena. Nejde tedy o to odstranit vedlejší motivy a témata, ale dát jim ten důraz, tu váhu, která jim náleží.“ (LR—Resumé)

Věra Dřevíková inscenovala svou úpravu Čapkovy pohádky O princezně solimánské s loutkářským souborem LŠU Praha 10 kombinací hadrovitých figurín téměř lidské velikosti (Sultán, Zubejda, Drvoštěp) a „živě“ hraných postav. Zajímavý pokus o převedení Čapkovy poetiky jazykové hravosti do hravosti akční (různé způsoby léčení apod.) narazil na zásadní problém dramaturgicko-režijní: jestliže nevybudujeme tematicky nezbytný kontrast sultánské zhýčkané zatuchlosti a zdravé drvoštěpské plnokrevnosti, není o čem hrát.

... „Ale hlavně se těším na nová představení, protože nám můžou nějak poradit a tím naším představením poradíme zase my těm jiným souborům.“ (Marta)

... což by mohl být nejlepší možný přechod ke kapitole Diskuse. Ale neměli bychom zapomenout na slovenského hosta, jímž byl soubor ATD LŠU Žiar nad Hronom s inscenací **Aprílová škola**. Pásmo veršů současných slovenských a českých básníků je postaveno jako první setkání nového, zcela nekonformního učitele s žáky a vyniká velkým množstvím zpěvných čísel.

DISKUSE

Jde o množné číslo; neboť hned po představení se snaží dopátrat podstaty porotci mezi sebou, na závěrečnou půlhodinku přívzou i vedoucí souboru, aby je seznámili s obsahem své diskuse a ujasnili si to, co by se jinak třeba zbytečně dlouze rozebíralo na diskusi veřejné (kupříkladu je-li někde záskok...). V téže době diskutují jednotlivé semináře (bez svých lektorů).

Je 17.00: Jako základ veřejné diskuse přednese vybraná seminární třída souhrn svých názorů — a následuje volná diskuse usměrňovaná „moderátorem“ a na závěr shrnutá „shrabovačem“, což jsou dva pro ten den určené členové poroty.

Diskuse jsou součástí hlavního trojhvězdi vzdělávacího obsahu přehlídky — vedle praktických seminářů a názorné inspirace představení; neboť na nich se účastníci učí nejen formulovat své zážitky, postřehy a názory, ale především divadelně myslit. Naštěstí Kaplice — ač plná učitelů a hlavně učitelek — ve většině případů netrpí pocitem, že jde o klasifikaci, o odsouzení či naopak obhájení, nýbrž o poznávání, hledání důvodů možného působení divadelní inscenace a příčin skrytých v metodice práce. Pak mohou být vskutku inspirativní.

Kladem letošních diskusí byla schopnost argumentovaně vysvětlit své vidění problému, jakož i menší výskyt zaujímání zákopnického citového postoje líbí-nelíbí, tedy toho známého jevu, kdy okouzlené, uchvácené obecenstvo nechce slyšet o svém miláčkovi slovo rozboru či dokonce kritiky, aby mu to snad nezkazilo „dojem“. Jakož i naopak.

Chvályhodná byla i vyváženost hodnocení: ne v tom smyslu, že by byl každý pochválen a každý pohaněn (natožpak stejnou měrou). Spíš v tom slova smyslu, že podstatné (ne za každou cenu hledané) klady nezapadly ani v inscenacích povýšce problémových a naopak, problémy nebyly zamlčeny ani u inscenací vynikajících. Čehož zdrojem je nejen věcnost a úcta k práci druhých, ale i pochopení a respektování oné známé pravdy, že čím je věc

inspirativnější (a třeba i kvalitnější), tím bohatší a leckdy i kontroverznější diskusi často vyvolá.

DOPLŇKOVÉ PROGRAMY

Rozšiřují nabídku inspirace především o inscenace z jiných oborů. Letos byly čtyři. První dvě zahrál třeboňský loutkářský soubor PEKUF: Krysař (Viktor Dyk, Marie Poesová) a Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka (R. M. Rilke), vynikající po stránce hudebně pojatého voicebandu, prozradily to, pro co je Kaplice citlivým lakmusovým papírkem: jistou převahu formální dokonalosti nad citovým nábojem.

Další dvě — Nehraje se Ivana Vyskočila a Vítejte v peřinové zemi kaplického DRCu — měly společný žánr (nonsensová poezie), ba i některé básně. Zatímco Ivan Vyskočil okouzluje vnější prostotou a vnitřním sdělením, s nímž „interpretuje“ vytvářením paralel, metafor... u DRCu tomu bylo naopak: spousta barev, nemálo rekvizit, řada pohybových evolucí, ale jejich vztah k básním, byť třeba jen volně asociativní, uniká stejně, jako slova sama; jako by zde došlo k záměně nonsensu a absurdity s libovůlí a chaosem.

VEČERY

I ty spoluvytvářejí KDL. Nevyužívají-li je účastníci pro další práci v seminářích či pro přípravu bálových vystoupení, využívají je zcela jistě pro prodiskutování či přediskutování představení, diskusí, seminářů nebo taky svých plánů či životních radostí a strastí. Nebo podnikají večerní taneční rozvečku. To vše v Klubu KDL, sídlícím rovněž v novém kulturním domě.

LŠU Žatec — K. Čapek, E. Kaderková:
Pošťácká pohádka



„Věcí nevidaných a neslychaných je tu nepřeberně. Tolik rozevlátých kapitánů dětského divadla na 1 km² — což je to vůbec možné? Den nabitý k prasknutí na rozdíl od peněženek, které převážně hubnou.“ (JT)

BÁL

Slavný kaplický bál je svébytným posledním večerem. Začíná ve 20.00 a končí... Končí? A mezitím, krom všíkého tančení, tu tvořivějšího, tu tradičnějšího, předvádějí jednotlivé semináře své programy, které jsou vlastně svérázným pohledem na právě proběhlou přehlídku.

ZPRAVODAJ

Jmenuje se Kaplická čítanka a už druhý rok ho vede Miki Vik k optimální rovnováze odbornosti a zábavnosti. Mívá dvánáct až dvacet stran a spousta problémů s tiskem na beznadějně nefungujících strojích. Krom recenzí krajských přehlídek patřily letos k jeho pravidelným rubrikám posudky krajských porot, stručná shrnutí názorů kaplické poroty a zvolené seminární třídy, souhrnná resumé syntetizující a komentující problémy a názory ze všech tří kaplických diskusí, reportáže z ranní přípravy souborů na představení, příspěvky dětí z hrajících souborů, zvláštní „pozorovatelná“ Zdeny Joskové, anketa Dramatická výchova a škola, materiály o hledání tématu, žánru a autora, jakož i ukázky dramatizací a veršů. Mnohé z toho jsem představil čtenáři tohoto časopisu v užítých citacích.

DOUŠKA NA ZÁVĚR čili MEZI MINULOSTÍ A BUDOUCNOSTÍ

Co se zdá dle kaplické zkušenosti úkolem nejbližší budoucnosti? Z množství případů, v nichž inscenátoři ztroskotali na špatném poznání specifiky textu, ať už po stránce žánru, poetiky či tematicko-dějových dominant a z množství problémů kolem schopnosti určit a sdělit jednoznačně téma, vyplývá, že jde nejen o otázky dramaturgické, ale že do popředí se dere potřeba režijního zvládnutí všech prostředků ve prospěch tématu.

Celkově však je třeba konstatovat, že úroveň letošní Kaplice byla i na slušné kaplické poměry výrazně nadprůměrná — a to jak v počtu kvalitních představení (osm z šestnácti jich bylo velmi dobrých), tak v míře a novosti této kvality.

Léta se zdálo, že dětský divadelní projev poté, co zvládl metodicky žádoucí principy dramatické hry a kolektivního herectví (vytvoření situace především ze souhrnu akcí kolektivu dětí), je právě těmito principy ve svém dalším vývoji omezován jako jistými bariérami. Nejokatejšími vnějšími projevy toho byla ona stále ještě se vyskytující estetika „dvorečkové hry“.

Zdá se, že jsme letos byli svědky širokého průlomu: mělnická Královna Koloběžka, zlivský Paleček, Rybka a Brémští muzikanti, žatecká Pohádka pošťácka a v mnohém i olomoucké Třesky a plesky a další inscenace překonaly konečně v širší frontě onu bariéru a přešly k skutečně individuálnímu výkonům jako podstatě a současti kolektivního projevu. Plným právem se po těchto inscenacích můžeme přestat stydět za to, že by děti také mohly hrát divadlo; můžeme opět naplno mluvit o di-

vadle hraném dětmi, ba co víc, mnohdy o hereckých výkonech: o herectví jako schopnosti individuálními hereckými prostředky vytvořit jevištní postavu, a to ze zdrojů lidské plnosti, citové i myšlenkové vybavenosti, kterou bychom u dospělých bez váhání nazvali osobností herce.

Příčemž — a to považuji za stěžejní — zůstává zachováno to, co přinesly principy kolektivní dramatické hry pro divadlo:

1. Je zachován charakter inscenace jako kolektivní „výpovědi“ (ty uvozovky jsou zde jen proto, že nezanedbatelnou zodpovědnost za obsah této dětní osvojené, zvnitřnělé a znovu v obohaceném stavu vyslovené výpovědi a nezanedbatelnou účast na ní má, zejména u mladších dětí, dospělý vedoucí).

2. Základní součástí vytvářené jevištní postavy zůstává autentický člověk: herecdítě, osobnost či individualita, která však přesahuje hrou sama sebe a vytváří něco, co je i mimo ni.

3. Je zachována mravní stránka věci: dítě-herce je metodikou i tvarem inscenace vedeno ne k sebeexhibici hereckých hvězd či sebeexhibici schopnosti prožívat, nýbrž k vyjádření se za sebe a za druhé o sobě a o druhých.

Kaplice učinila krok k spojení hry (s její nezávazností) a divadelní výpovědi (s její lidskou i společenskou zodpovědností), zaujetí jasněho stanoviska k mravně i esteticky důležitým jevům. Učinila krok od dramatické hry k divadlu.

A tak snad můžeme definitivně uzavřít polemické diskuse stavějící proti sobě v myšlení některých vedoucích divadlo a dramatickou výchovu.

Divadlo (přesněji řečeno práce na divadelní inscenaci a představení) není jen jeden z prostředků dramatické výchovy, ale zároveň (v dialektické jednotě) i dílčí cíl jak po stránce motivační (viditelný výsledek, k němuž se směřuje), tak po stránce noetické, estetické a etické: divadlem poznáváme svět, a to v estetické podobě, učíme se mravním postojům jak co do etiky obsažené ve vytvářené inscenaci, tak co do stránky volní a vztahové, neboť lidé se při práci na inscenaci dostávají do vztahů vzájemné závislosti.

Uvažujeme-li nad obsahem dramatické výchovy a jejím postavením v rámci komplexní estetické výchovy, dojdeme k závěru, že to, co je jí opravdu specifické, je oblast vztahů, výchova k schopnosti vytvářet plnohodnotné vztahy.

Není jiný ve své komplexnosti a konkrétnosti tak dokonalý, opakovatelný model vztahů jako je divadlo. Divadlo je totiž obrazem proměňujících se vztahů vytvářeným pomocí vztahů a určeným k navázání vztahu s divákem. Pro divadlo jsou vztahy určujícím principem.

A proto — ne nějakou nezávislou náhodou — souvisí dramatická výchova tak těsně s divadlem: protože mají společné pole. Samozřejmě - dramatická výchova může existovat a je smysluplná i bez divadelní inscenace. Ale je neúplná, protože nezavršila aktivním tvůrčím činem — inscenací — své cíle estetické, etické i noetické, zůstává neověřena — nevytvořila estetické dílo, neověřila fungování vztahů v souboru i pod tlakem, v situaci, kdy nejen můžu, ale i „musím“ splnit předsevzatý úkol, nedošla k poznání funkce vztahů v celistvé rozložce.

LUDEK RICHTER
FOTO JAROMÍR MICHL

Trochu jsem váhala, zda tento pořad, který dělají tři dospělí, a ještě k tomu „pod agenturou“, vpustit do našich otevřených dveří: není to ani dětské divadlo, ani dětský přednes, ani to nebylo na žádné přehlídce ZUČ. **JAN VODŇANSKÝ**, spisovatel, **LJUBA FUCHSOVÁ**, učitelka LŠU, a **MARTIN ZÁKRÁVSKÝ**, muzikant a matematik — patří to sem? A pak jsem si řekla, že patří: obsahuje to vše, oč ve Dvěřích dokořán jde, — tvořivost, dramatickou hru, dobrou literaturu pro děti, nekonvenčnost, neobvyklost, nápaditost, působivost, a hlavně — otevřenost. Ještě ke všemu to je seminář pro učitelky mateřských škol, jak dělat (lépe než je zatím zaneseno v oficiálním Programu výchovné práce v mateřské škole) dramatickou výchovu s předškoláky. Takže: co to vlastně je, když je to agenturní pořad? Na agentuře Středočeského KKS prý se také zpočátku divili a dost pochybovali, zda tohle vůbec bude prodejné. A je — hraje se to už tři roky, desetkrát, patnáctkrát, dvacetkrát za měsíc, to podle sezóny; po Praze i mimo Prahu, v kulturních domech i ve školkách, v malých sálcích, v hernách a klubovnách, pro šedesát dětí a tři čtyři učitelky, s píánem a dvěma mikrofony. S taškou plnou tajemství. A hlavně s Bambukem — kouzelným dřevěným předmětem, velikostí i tvarem tak právě do ruky, původem až z Afriky. Písničky s texty Jana Vodňanského zpívané a zhuďebněné autorem, zčásti Petrem Skoumalem, s klavírním doprovodem Martina Zákravského. A s šamanstvím Ljuby Fuchsové, za nímž však vězí letitá zkušenost z práce s dětmi — s dětmi a improvizací, s dětmi a hrou, s dětmi a literaturou, pochopení zákonitostí toho všeho. Děti jsou vtahovány do hry, ne naoko, ne falešně, ne tak, jak to u nás před desítkami let zavedl Kašpárek Vojty Mertena, ale doopravdy. Každá písnička nabídne dětem novou motivaci ke hře s imaginární rekvizitou, s vlastním tělem, s látkou, která může být vším, prostě ke hře s představivostí. A s kontaktem, s opravdovým pohledem z očí do očí, s poznáváním sebe i druhého. Proto je to také hra s učitelkami, které se stávají její částí, součástí celku, nevyřazenou a nenadřazenou. Proto také se začíná Ljubiným dotazem adresovaným nejdříve jednotlivě a konkrétně učitelkám v pozadí, jak jim říkala maminka, když byly malé. A učitelky se svěřují, otevírají se, jeví se dětem docela jinak, jako Jaruška, Danka, Lenka, Apolenka, ne už jako „paní učitelka“. Pak se učitelky zapojují do akce, opouštějí židle, pomáhají otevřít kouzelnou brašnu s tajemstvím, s nimi děti, a ty objevují nový svět.

Jak to vzniklo, zeptala jsem se.

Ljuba: V roce 1977 jsem nastudovala s dětmi ve Školním experimentálním klubu při ZŠ na Spořilově pásmo veršů Jana Vodňanského ze sbírky Šlo povídlo na vandr. Výsledkem byla účast na národní přehlídce dětského přednesu v Příbrami. „Povídlo“ bylo i součástí veselého dne s redaktory a malíři časopisu Sluníčko. Do prostor knihovny, kde měly děti klub a vystoupení, pozval nadšený redaktor Jaroslav Pacovský i přítele básníka Jana. Potkali jsme se jednou ... a pak dlouho ne.

Jan: Setkali jsme se zase až v roce 1985, na vernisáži výstav Ljubina manžela, keramika Jiřího Fuchse. — Lidé, kteří sledují moji tvůrčí dráhu, někdy propadají omylu, že jsem se začal věnovat systematicky tvorbě pro děti teprve v té době, kdy jsem neměl možnost oslovovat dospělé. Ale ve skutečnosti tomu bylo poněkud jinak. Na písničkách pro dětské posluchače vytvořených do rozhlasových pohádek básníka Pavla Šruta jsme se vlastně s Petrem Skoumalem seznámili, a to už v roce 1963. Možná vás napadne, proč si básník ty veršované texty nenapsal sám. No, prostě nenapsal. Chtěl je od strojaře. Tak už to u nás chodí. Z těchto původních textů se později stal základ dvou knih veršů, které v rozmezí deseti let vydal Albatros. Co bylo ale opravdu nové v tom roce 1985, byl nápad poprvé ty písničky také dětem osobně zpívat. S mými autorskými programy pro dospělé publikum se to už několik let před tím značně zkomplikovalo. Hledaly se v nich nejružnější náarážky a souvislosti, zejména tam, kde žádné nebyly. Stačilo, aby se pár diváků zasmálo a někdo nevěděl proč. Mezitím se jedna moje básnička dostala do školních čítanek, a tak jsem si řekl, že jako zpívající čítankový autor budu mít asi větší šanci. V průzračných písničkách o zvířátkách by náarážky těžko našel i Sherlock Holmes s dr. Watsonem, a děti se budou smát jenom na těch správných místech. Dal jsem tedy dohromady dvanáct písní, z nichž polovina byla ta starší, pohádková, se Skoumalovou hudbou, a těch pár novějších textů jsem si zhuďebnil sám. Brzy se ukázalo, že

Č A R A L A B O N G A

má úvaha byla celkem správná. O zpívajícího čítankového autora byl skutečně velký zájem, ale nastaly nové problémy. Příjemný pocit z programu jsem měl jenom při zpěvu písní, ale zdaleka mě neuspokojovalo to, co se odehrálo mezi nimi. Taková ta obvyklá beseda, při níž pedagogové našeptávají dětem otázky typu „Kdy jste napsal první básničku“ nebo „Jakého spisovatele máte nejraději?“. Takhle jsem si to nepředstavoval. Šlo mi o to, aby byl celý program právě tak originální jako byly programy rozpadlé dvojice V+S pro dospělé publikum. Jenomže tihle, malí, někdy i předškolní diváčekové, to byla pro mne oblast zcela neprobádaná. Začal jsem všelijak experimentovat, někdy jsem dokonce nutil do provázání klavíristu Martina Zákravského, aby použil své deskriptivně učitelské profese a předváděl dětem přestřihnutí Möbiusova listu jako kouzlo. Nehledě na užaslé oči předškoláčků nad tím zázrakem to stále ještě nebylo ono. A tehdy mi dobrotivý osud vehnal do cesty právě tu vernisáž s Ljubou, která mě nic netušíc požádala o nové texty pro svůj dětský soubor na LŠU. Moc se divila, když jsem odpověděl: „Texty ti dám, ale budeš to dělat se mnou!“ Později, vlastně už za 14 dnů, jsem jí přivezl na chalupu balik textů a magnetofonovou nahrávku těch dvanácti písniček. Ljuba si s tím vylezla na pec a pak jsme o tom týden nemluvili. Čekal jsem objemný scénář, tak jak jsem byl vycepován od dramaturgů, vlevo akce, vpravo text — místo toho mi po tom týdnu Ljuba podala malý papírek s dvanácti body, a to bylo všechno. Jenomže to stačilo, protože hledaným klíčem k programu je právě Ljubin vrozený šamanismus a na to záznam není, nebyl a nebude. Je to prostě pokaždé jiné ...

Ljuba: Kromě toho, že mají děti možnost poznat „živého klasika“, který zpívá své básně, zůstává hlavním smyslem vytvořit představením společný svět dospělých a dětí a tento svět sdílet. Pomocí básnickova jazyka a dětské představivosti žít skutečnou lidskou blízkost, která přináší uvolnění a šťastnou hravost.

Jan: Měli jsme tedy pár slovíček na papírku a záměr hrát se zástupnou rekvizitou. Původně to měly být židle, ale pak jsme vymysleli šátečky — různobarevné, průsvitné kusy látek, v ostrých, pro děti přitažlivých barvách. Dokážou se změnit v nespočet věcí. Název vymyslela Ljuba podle jednoho verše z písničky Byl jeden malý Bambuko.

Ljuba: Vystoupení se utváří podle situace, podle počtu dětí ... Nejtěžší je vždy děti oslovit, uchopit společný prostor souhry. Je třeba začít nasloucháním. Otázkami. Co je Bambuko? Co pro nás (pro všechny) znamenají jména z dětství? Tajuplnost. Napětí. Rytmus. Proto je tak důležitý partnerský vztah i mezi námi třemi — proto Martin není „jen“ klavírní doprovod. Poetiku představení nevytváří „jen slovo a hudba“, ale skutečné existování živých lidí. Jako Martin nemůže odejít od píána, nesmí Jan opustit svůj „hrací prostor“ — to jest KONTAKT, který s dětmi navázal. A to je vlastní výrazivo představení, s nímž pracuji „naplno“. Tak by mohla znít konečná definice zmíněného „šamanství“.

Co považujete v umění pro děti za důležité, podařilo se mi vnutit se s otázkou do proudu střídavého povídání.

Jan: Bezprostřední kontakt. Dříve jsem tento přístup neznal, vytvořilo mi to prostor pro objevování, ale současně mohu prostor k objevování dávat dětem.

Martin: Většina učitelů neví, jak děti myslí, zde se to mohou dozvědět. Dvacet let jsem učil, z toho rok na střední škole a pak na strojní fakultě ČVUT. Instinktivně jsem v práci na vysoké škole přišel na něco podobného, se studenty jsem si hrál a pak jsem doopravdy věděl, co chápou a co ne. — Pro mne práce na tomto pořadu také znamená překvapující poznání, jak vděčnými diváky jsou děti.

Ljuba: Důležitá je domluva — musíme se domluvit my tři předem, pak se také můžeme domluvit s publikem.

ČARALA MÁRO

Jak toho „otevření se“ a poznání vašeho přístupu využívají učitelky ve své práci v mateřské škole?

Jan: Často zpívají s námi, po vystoupení za námi chodí nebo nám píše o texty a noty písní. Jednám o vydání, ale je to potíže. Panton připravuje vydání jednotlivých písniček, samostatně, jako se vydávají slágy.

Ljuba: Nedávno jsme vystupovali v Třebíči. To byste nevěřili, jak toto město zůstalo Nezvalovi věrné. Máme podobnou zkušenost i odjinud, ale právě tady se to vše skutečně propojilo. V okrese byl předtím kurs pro učitelky mateřských škol, který vedla Jindra Delongová. Ty z našeho vystoupení dobře pochopily, jak by to mohly využít ve školce. — Dobrá organizace, úroveň výuky nejen v mateřských školách. Tam, kde jsou děti vedeny k tvořivosti, přijdou na představení připravené. U starších dětí je zvlášť patrné, **zda** jsou schopny „přijímat“. Tady umějí děti dokonce i dávat (v místních recitacích souborech).

Jan: Pro nás i pro učitelky je to také příležitost k malému „sociologickému průzkumu“. Ptáme se dětí, co mají doma z dovozu, a dozvídáme se například, že čaj, pomeranče, dokonce tatínka. Po písničce o rozlitém kakau zjišťujeme, jaký je slovník rodičů, když se na dítě rozzlobí — tele, čuně, pako, debile ... Ptáme se, co je video, dozvídáme se třeba, že je to „velká placka a v ní malá placka“, nebo také že to je zbytečnost.

Co chystáte dál, směřovala jsem ke konci rozhovoru.

Všichni střídavě: Teď máme pořad o dopravní výchově, jmenuje se Na červenou stop, na zelenou hop. Jeho osu tvoří rodinný výlet autem na koupaliště. Děti nejdříve sestavují rodinu, vybírají si další členy, rozvíjí se to bezmála v psychodrama o chování rodiny v autě, o rodinné dynamice. Všichni jsou v akci, Martin je příslušník, některé děti jsou značky, střetávají se, děti řeší otázku, která značka kdy platí a kdy platí víc. Také tam máme zástupnou rekvizitu — bleďedmodré ručníky, které se v závěru stanou koupalištěm, ale před tím jsou bezpečnostními pásy, volantem, větroslamem, ale také létajícím koberecem.

No a dál?

Všichni svorně: Budeme hledat další náměty v programu mateřské školy, in květnu si ho bereme na zájezd do Mariánských Lázní.

Co byste si přáli — pro sebe, pro děti?

Ljuba: Aby se vždy znovu objevil nějaký Bambuko — kouzlo „právě tak do ruky“, aby ta ruka měla sílu vést děti v našem a jednou v jejich světě.

SCÉNÁŘ — NESCÉNÁŘ

má dvě podoby: dvoustránkovou, obsahující opravdu jen body — tj. názvy písní, dramatickových záměr dané sekvence a stručný výčet akcí; širší verze obsahuje jednak úplné texty písní, jednak text, který aktéři mluví do úvodu dětských aktivit, ten ovšem není závazný a mění se podle situace, podle reakce dětí. Kombinujeme ukázky z obou.

1. Písnička sluníčka

Rozvíjení pozorovacích schopností, slovní zásoba, komunikace. Kolik máš očí, vlasů, zubů, kolik nápadů, bratříčků, sester, lodiček, kolik má zima rampouchů, kolik má pavouk nohou, kolik má nohou židle, na níž sedíš, prohlédněte si ji dokonale, kolik má barev, kolik šroubků, kolik je na světě moří?

Jediné slunce je jedno a to když zajde, je noc.

Ljuba: ... já jsem vám zapomněla představit ještě jednoho svého kamaráda. Já vám jej půjčím a vy mi schválně řeknete, co to je. (Nechává kolovat malý africký amulet z ebenového dřeva, děti hádají v tomto jednoduchém asociacním testu.) Tak to je můj talisman, který se jmenuje Bambuko podle

toho kluka, který mi jej dal, a protože to byl opravdový kouzelník z opravdické Afriky, tak i v tomhle dřevěném Bambukovi je ukryta čarovná moc. Když to takhle zvednu a řeknu „Dejte mi oči“, tak vidíte, že to působí i na Jana a na Martina (oba otáčejí oči po Bambukovi). Teď jste mi dali oči, tak se za odměnu můžete podívat na to, co se skrývá v této brašně. Kdo ji chce otevřít? A odhalit její tajemství? (Ljuba si vybere z hlásicích se dobrovolníků chlapce a dívku, kteří otvírají brašnu, zatímco ostatní děti hádají, co v ní může být ukryto. Po jejím otevření oba nálezci s pomocí Jana a Ljuby vyhazují lehké barevné šátečky, k tomuto barevnému větru hraje Martin odpovídající zvukovou kulisu, šátečky se vznášejí nad hlavami dětí, které je chytají, až je po chvíli Ljuba utiší zvednutou rukou s Bambukem.) A z těchhle šáteček si můžete vytvořit všechno, co jste předtím hádali, že se v té tašce skrývá. Teď si s nimi vycpeme bříška a budeme všichni Bumbrlíčkové stojící v hokeyové brance.

2. Postavili Bumbrlíčka

Postavili za brankáře
Bumbrlíčka Bumbrla
Sotva se do brány vejde
A tak pořád dokola
On se vůbec nenamáhá
Aby chytal touše
Samy se mu vyhýbají
Vždyť vědí, že kouše
Povídali, Bumbrlíčku
Tady nejsi u mámy
Tady na tě budou lítat
Loupáky a banány
On se vůbec nenamáhá
Aby touše chytal
Samy se mu vyhýbají
No tak, co by kmlat
Postavili Bumbrlíčka
Hokejisté do brány
Sotva že se do ní vejde
Tloušťák je to náramný
On se vůbec nenamáhá
Aby touše lapal
Samy se mu vyhýbají
Víš, že by je spalal

Ljuba: Jak vidím, kluci si poradili se šátečky a udělali si z nich lapačky, a chválím i paní učitelky za to, že vám napovídaly, protože teď jsou naše paní učitelky vaše kamarádky a tak mohou i napovídat. — Teď si vezmeme všichni šátečky do pravé nebo levé ruky jako pastelky a budeme malovat zvíře. Podle toho, co o něm bude Jan zpívat. Když byl malý, úplně malý (Jan si dřepne do své tehdejší velikosti a předvádí, jak byl úplně malý), tak říkal stejně jako jeho spolužáci pastelce barvička. Když byl větší (Jan povyroste), tak o tom napsal básničku, ve které jde pastelka neboli barvička na procházku po papíře. No a když byl ještě větší (Jan vyroste do své obvyklé velikosti, napřímí se), tak si k té básničce složil i hudbu a udělal z básničky písničku. Teď vám ji zazpívá a vy všichni budete v jejím rytmu do zvíře malovat. A já se vás po písničce zeptám, co jste to vlastně namalovali, co to v té písničce běhalo po papíře a kam to pak uteklo, a zeptám se i paní učitelek, a zeptám se i Bambuka, který vás teď prosí, abyste mu dali oči a pozorně poslouchali písničku (zvedá ruku s Bambukem, Martin hraje předeheru, Jan začíná zpívat, děti i učitelky kreslí ve vzduchu pomyslné zvíře).

3. Šla barvička na procházku

Šla barvička na procházku po papíře.

Cestou nakreslila zvíře, ano zvíře.

Je to pes a nebo kočka, nebo kočka?

To se neví, zkuste počkat, zkuste počkat!

Chvilí se jen koukat,

štěkat nebo mňoukat,

ale ne pokoušet!

V tom případě kouše.

V tom případě rařá

kočka nebo hafan

nakreslený tužkou,

běží za soudružkou

učitelkou klusem,
štěká na ni „tu jsem“.
Vzápětí zas mňoukne,
„Kdopak mě uhodne“.

Práce se zástupnou rekvizitou (to je už opět jen „boďák“).
Židle se stala na čas brankou ... (teď už budeme krátit radiálně i „boďák“, zkuste si sami namáhat fantazii).

4. Malé mládě velbloudí

Improvizace — pohyb a řeč.

5. Basa housle čelo bicí

Soustředění, pozornost a řečové cvičení.

6. Pohádka naruby

Pohyb v prostoru — představivost.

7. Byl jeden malý Bambuko

Řečové dovednosti, rytmus.

8. Dejte mi pastelku

Pozorné naslouchání — čítankový text. Sólo pro básníka.

9. Kakao se rozlilo

Skupinové etudy z domácího prostředí.

10. Naše pračka Zanussi

Pohybová hra — obratnost

11. Slůně stůně

Vztah k pomyslnému partnerovi.

12. Ukolébavka pro malého hobra

Improvizace — změna atmosféry.

Při ukolébavce se děti ukládají ke spánku s hlavičkami pod svou židli. S usínáním do ticha se rozloučíme.

(Poznámka: v novější verzi se končí „Pastelkou“ s textem písničky na velkém plakátě, který drží učitelka a tančí s ním.)

Ptala se, vybrala, okomentovala
a zpracovala **EVA MACHKOVÁ**

Dospělí dětem v Havlíčkově Brodě

V amatérském divadle pro děti existuje po léta podstatný rozpor: amatérské divadlo doplňuje nepostačující síť profesionálních divadel pro děti a má tedy důležitou funkci v estetické výchově, přitom však je celkově hluboce podprůměrné a stojí na okraji metodické péče, což způsobuje i utvrzuje jeho stagnaci. Teprve v posledních asi třech, čtyřech letech se v některých krajích situace mění.

Letošní krajská přehlídka v Havlíčkově Brodě nasvědčuje tomu, že Východočeský kraj vykročil z bludného kruhu. Na přehlídce nebylo ani jedno představení beznadějného souboru, nebyl tu žádný brak a podprůměr, jinak v této oblasti běžný a početně převládající. Neznamená to, že by nebyly problémy a větší či menší nedostatky, šlo však vesměs o problémy umělecké práce, jimiž má smysl se zabývat, řešit je, vést soubory k prohloubení aktivní tvořivé práce na tomto úseku, k osvojování dalších dovedností.

Začala se tu zúročovat metodická práce. O promyšlenosti metodických opatření svědčí dvě důležité součásti odborné náplně přehlídky v Havlíčkově Brodě. Především zde pracovala tzv. dětská porota, tj. kolektiv dětí pod vedením dvou odborníků — divadelnice A. Lošťákové z DJW v Praze a psychologa dr. Lubomíra Macháčka z Pardubic. Jejich jednotlivá zjištění a celkové postoje dětí, které tlumočili v diskusích, mají význam pro zpřesňování pohledu na sdělnost i obsažnost inscenace, mnohdy také narušují vžitě stereotypy dospělého odhadu dětského vnímání. Dalším důležitým momentem byly diskuse seminářistů, tj. členů vystupujících souborů a dalších amatérů z kraje, vedené moderátorem Josefem Tejklem. Tato samostatná příprava na diskusi umožnila bohatší využití hodnotících diskusí s porotou. Ta nebyla nucena vést monology, které se obvykle stávají (ať už to porota chce nebo nechce) autoritativními výroky a mnohdy bývají pro přítomné i ne zcela srozumitelné. Aktivní účast seminářistů také bourá zdi mezi porotou a „tími ostatními“, protože účastníci si vyzkoušejí, jak je to těžké hodnotit a svůj soud formulovat.

Specifičnost i problematičnost divadla pro děti tkví u nás v dramaturgii — v ní se divadlo pro děti podstatně liší od divadla ostatního. Další složky sice mají dílčí odlišnosti, ale ty nejsou rozhodující a vcelku lze říci, že divadlo

pro děti může a má užívat postupy, metody i složky kteréhokoli dobrého divadla. Situace naší dramatiky pro děti je však taková, že dobré či aspoň slušné hry tvoří jen malou část „hotové“ dramatiky, přitom jsou někdy i těžko dostupné. Proto aktivní dramaturgie je tu naprostou nezbytností a autorské divadlo v nejširším slova smyslu nejen momentálním východiskem z dramaturgické nouze, ale také jednou z významných cest k postupné změně situace. Z tohoto hlediska byla skladba přehlídky v Havlíčkově Brodě příkladná. Byla tu jediná hra převzatá z nabídky DILIA a provedená bez zásadní dramaturgické úpravy — A. Koenigsmark: **Byl jednou jeden drak**; uvedl ji ZK ROH MAJ Hronov. Adivadlo z Havlíčkova Brodu vybíralo z nabídky DILIA (H. Hall: **Malý a Velký Klaus**, dramtizace stejnojmenné Andersenovy pohádky), ale hru výrazně adaptovalo. Dva soubory zvolily autorský text dosud nevydaný — soubor z Lomnice nad Popelkou hrál Tibitanzlovu **Patálii s dalekohledem** a LŠU z Hradce Králové (mládež nad 15 let) uvedla Vyskočilova **Malého Alenáše** v adaptaci P. Pavlovského. Dva soubory si zdramatizovaly špičkovou dětskou literaturu — soubor z Heřmanova Městce Werichovo **Fimfárum** a hradecký Rozmarýnek Čapkovu **Pošťáckou pohádku**. Vlastní text si napsal jeden soubor (Svitavy: **O zakletém Matěji**). Svědčí to o tom, že postupy a přípravy k dramaturgii divadla pro děti mohou být rozličné, nesmí však chybět aktivita a vlastní názor, záměr něco sdělit, dosáhnout v této činnosti určité úrovně.

Výsledky byly různé, v závislosti na míře zkušeností, tvořivého vkladu, příznivé situace souboru, ale i na šťastné ruce při volbě předlohy i konkrétního způsobu jejího zpracování. Svitavský soubor je velmi nový, nezkušený i málo poučený — poučení se však nevzpírá, je prostě na začátku cesty a úspěchy na něj teprve čekají. V Hronově měli smůlu, režisérka byla dlouhou nemocná

a je to na inscenaci vidět, je to spíše součet jednotlivostí než celek. Malý Alenáš není předloha snadná a převzetí textu určeného pro konkrétní situaci (v tomto případě pražské ÚLD) to neusnadnilo. Hradecký Rozmarýnek vsadil na jevištní přepis, na zachování prakticky celého Čapkovy textu, ale v tomto případě to zřejmě není schůdné řešení. Navíc to byl v rozporu s autorem typ chťného až křečovitého humoru hranliččoho s pitvořením. Adivadlo z Havlíčkova Brodu usilovalo o jevištní stylizaci (v souladu s úpravou), ta však nebyla dost důsledná a domyšlená. Přehlídce zřetelně dominovaly dva soubory — Heřmanův Městec s vědomě naivisticky zpracovaným Fimfárem, v němž se podařilo v humorné nadsázce tu zastřít, tu využít i nedostatky jednotlivých členů, a přitom zachovat Werichův osobitý humor. A Lomnice nad Popelkou, soubor vzácně věkově nevyrovnaný, s obrovským rozpětím, a přesto kolektiv. Na slabém textu se podařilo jevištními prostředky vybudovat kolektivně inscenaci, v níž herci přirozeně a opravdově komunikují s dětským divákem.

V souladu s tímto obrazem byl výrok poroty: dvě první místa byla udělena souborům z Heřmanova Městce i z Lomnice nad Popelkou. V souladu se současným řádem však bylo nutno k přímému postupu na národní přehlídku nominovat jen jeden — byl jím soubor lomnický, Heřmanův Městec byl navržen jako náhradník a současně bylo organizátorům doporučeno zvážit možnost zařadit oba (ostatně velmi málo početné) soubory. Druhé místo nebylo uděleno, třetí obsadilo Adivadlo. To také získalo cenu za aktivní dramaturgii, za kolektivní hereckou práci dostala cenu Lomnice, za scénografii Heřmanův Městec, ceny za herecké výkony byly uděleny Pavlu Hoškovi (Rozmarýnek Hradec Králové — pan Kolbaba) a Josefu Řezáčovi (Heřm. Městec — kovář).

Organizace přehlídky byla vynikající — zajišťovali ji členové Adivadla. Byl to další doklad staré pravdy, že přehlídky jsou nejlepší tam, kde mají organizátoři jasnou představu, jak má fungovat to podstatné — představení, diskuse, práce poroty —, protože jsou sami na oboru zainteresováni.

EVA MACHKOVÁ

O čtřebě

Že ve vydávání divadelní literatury máme mezery přímo děsivé, o tom cvrlikají už vrabci na střeše; nářků na toto téma už se ozvalo dost. O čem už ovšem hovoříme méně, to jsou důsledky, jež tento fakt nutně přináší: ubývání vědomostí a znalostí, ztráta vědomí souvislostí a kontinuity a především — což mně připadá nejhorší — i neochota čtenbou se vzdělávat, rozšiřovat obzory, nutit se k myšlení. Proto je třeba téměř jako v dobách obrozených vítat každou knížku, která v tomto směru může pozitivně zapůsobit, přinést nějaké podněty. V poslední době se jich pár objevilo. Strašně rád bych napsal, že snad můžeme doufat v obrát, jenž onu poušť promění v kvetoucí krajinu, ale zatím si nic takového netroufám. Všechno se teprve uvidí v budoucnosti. Nicméně — i tak pokládám za nutné na některé z těch knížek alespoň upozornit, protože jistý kvantitativní i kvalitativní průlom do toho dlouholetého mlčení představují.

Historia a magistra vitae

Nemám příliš v oblíbě sentence toho druhu, jako je ta, již jsem zvolil za podtitulek této části. Ale učinil jsem tak tentokrát proto, abych ji jaksi podtrhl základní myšlenku, pro niž chci spojit upozornění na dvě knížky. Jsou o minulosti českého divadla, nicméně jsou také jistým poučením pro dnešek; historii tu může být opravdu učitelkou našeho života. B. Srba napsal znamenitou knihu O nové divadlo, v níž se soustředil na vývoj českého divadla v letech druhé světové války. A říkám-li vývoj, mám na mysli to, že přesně, argumentovaně, důsledně vysledoval a doložil, jak i v podmínkách nesmírně těžkých a krutých se dále rozvíjely výsledky a podněty předchozího období meziválečného. Jistě — to vše muselo být ve válečných letech modifikováno, z mnoha důvodů. Ale prakticky nic se neztratilo, vše pokračovalo a avantgarda našla své důstojné nástupce. Hovoříme-li dnes tak často o divadelním jazyku neinterpretativním, o autorském divadle a dalších problémech a otázkách, které s tím souvisejí, pak tady se tohle všechno vynořuje v podobách, které jsou nám v mnohém blízké. Snad také proto, že hledání, které tvořilo dále vývoj, se neslo v duchu, jenž zdůrazňoval jednak divadelnost, jednak nacházel zcela nové vztahy k literatuře, která nebyla určena pro provozování na jevišti — a přesto se stala impulsem pro výborné divadlo. Zdeněk Hedbávný potom konkretizuje tohle poučení z historie na příkladu jednoho jedineho souboru.

Jeho knížka se jmenuje Větrník a jak název ukazuje, je věnována činnosti a tvorbě jednoho souboru, jenž za války představoval jeden z nejvýznamnějších vývojových činů. Sešli se v něm v roce 1941 žáci herecké školy E. F. Buriana, což samozřejmě jednoznačně určilo ve všem způsob a zaměření jeho práce. I jeho začlenění do kontinuity českého divadla. A právě toto začlenění míří dů-

razně k naší přítomnosti, právě ono nejpregnantněji nabízí pohledy na to, s čím si dnes lámeme hlavu, o čem diskutujeme tak často na různých setkáních, seminářích, besedách, školeních, v nichž se přetřásá problematika autorského divadla, neinterpretativního divadelního jazyka. Samozřejmě, nic se nedá opakovat; Větrník stejně jako jiná „malá“ divadla válečné doby rostl ze zcela jiných poměrů a podmínek, byl i — chcete-li — výpovědí zcela jiné generace. Ale některé principy divadelní tvorby trvají, zůstávají; některé výsledky se prostě nemohou pominout. A jestliže o nich dnes nic nevíme, jestliže dnes objevujeme už dávno objevené, jestliže se tváříme, že první vztýčujeme vlajky na vrcholech, na nichž už stanuli jiní, pak to není vina těch, kdo šli před námi, ale jen a jen vina naše.

O souvislostech a věcech obecnějších

Zkrátka a dobře: i když vždycky stojí za to poučit se o tom, co bylo, neupozorňoval jsem na knížky Srby a Hedbávného proto, abych jaksi za každou cenu vnucoval každému povinnost stát se znalcem dějin českého divadla. Jde mně v tomto případě o souvislosti, jež se týkají jistých obecných věcí divadelních. Tak jak to neskrývané předmětem svého zájmu činí knížky další. Znaky dramatu a divadla Miroslava Procházky pak naprosto zřetelně, neboť se pohybuje v rovině teoretické. Nicméně — i tato knížka má svůj význam historický. Přináší totiž jakýsi souhrnnější pohled na řadu problémů, které jsou trvale ve středu divadelní teorie, a přitom připomíná, jak tato témata před časem řešila česká teorie. Připočteme-li k tomu potom konfrontaci s pohledy dnešními, které se samozřejmě nevyhýbají ani odkazům na literaturu zahraniční, je nesporné, že pro toho, kdo má chuť i odvahy pustit se do poznávání složitějšího a náročnějšího, je tu řada možností, jak si otevřít cestu k velice podstatným kontextům vlastní divadelní aktivity.

Totéž ostatně činí i Jaroslav Vostrý, jehož čtenáři tohoto časopisu dobře znají z některých jeho „metodicko-pedagogických“ seriálů. Pro potřeby katedry režie a dramaturgie pražské divadelní fakulty vytvořil v poslední době dvojí skriptu. První se jmenuje Ejzenštejnovy lekce režie a interpretují — jak konečně vyplývá z názvu — smysl a význam jedné z nejzákladnějších teorií režijní tvorby, bez níž si — po mém soudu — nelze představit v současnosti žádnou seriózní úvahu o této složce divadelního systému. Druhá potom nese název Obraz a je prvním krokem do Úvodu studia režie a dramaturgie. Což znamená, že jde o první krok do problematiky divadelní tvorivosti, o podstatu divadelní činnosti jako činnosti tvůrčí, umělecké, již se lze — jak říká autor — věnovat jak profesionálně, tak amatérsky. Nepřipomněl jsem Vostrého publikační aktivitu na stránkách tohoto časopisu náhodou. Chtěl jsem tím připomenout charakter těchto jeho prací: jsou teoretické, ale teorie tu míří vždycky do praxe. Nejsou však nikdy návodem, neboť „naučit ne-

lze, lze jen — naučit se“, takže koneckonců záměr i cíl je takto pevně dán: jde o to podnítit myšlení, pronikat k jádru věci, jímž je — jak plyne ze všeho, co bylo řečeno — samo divadelní tvoření jako tvoření umělecké.

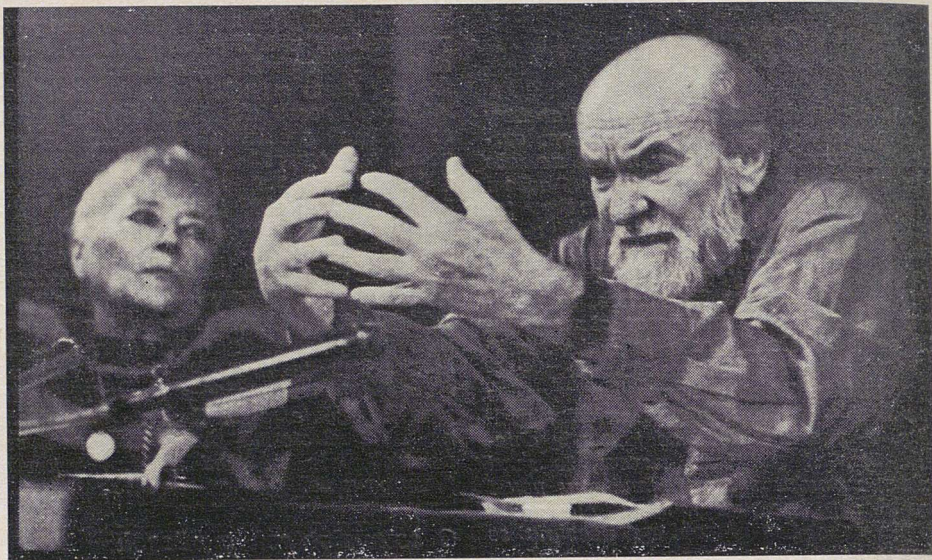
Jinak, v souvislostech své doby — to jest let šedesátých — se touto otázkou zabývá Peter Brook ve svém Prázdném prostoru. Konečně, po více než dvaceti letech, dostává se českému čtenáři do ruky knižně tato studie předního světového režiséra, v níž na základě osobních zkušeností z jisté etapy své tvorby zkoumá postavení a funkci divadla v dnešním světě. Jistě — Brook, divadlo i svět prošli za ta léta od vzniku studie dalším vývojem, mnohé se proměnilo. Ale fundamentální otázky zůstávají, divadlo působící vždycky v konkrétním čase a prostoru si je bude muset vždycky v těchto souřadnicích zodpovídat. Či alespoň hledat možnosti těchto odpovědí. V Prázdném prostoru leží před námi jistá suma, jistá bilance takových možností; suma a bilance, která vstupuje do nejširšího kontextu novodobého divadla světového. Je jeho historií i přítomností.

Jan Dvořák se pokusil rovněž o — jak prohlašuje sám — „rozptýlený součet“ vlastních zkušeností; tentokrát divadelního kritika a publicisty ve svém Divadle v akci. Je to knížka, která sleduje některé vývojové trendy našeho divadla let sedmdesátých a osmdesátých; knížka, která nezapírá samozřejmě osobní stanoviska autora, nicméně však nutně naráží na všechny problémy, jimiž divadlo od počátku sedmdesátých let žilo. Autor je také v úvodu vypočítává: dualita divadla a dramatu, řešení divadelního prostoru a prostředí, překračování žánrových hranic, formování a význam generační platformy, pocit krize dramatu atd. Sejdeme se tu prostě se vším, co je dnes nadále živé, co se stále vrací — stejně jako se jmény tvůrců a souborů (profesionálních i amatérských), kteří buď před krátkým časem uvedli nebo ještě stále uvádějí divadlo do pohybu; činí je akcí, jež je vývojem dnes a bude i napříště. Zejména to napříště je asi nejzávažnější souvislostí Dvořákovy knihy.

Což platí — domnívám se — i pro amatérské divadlo. Vyslovil jsem už několikrát názor, že české amatérské divadlo vstoupilo do nové etapy. A jsem přesvědčen o tom, že tato nová etapa se stejně jako ta předešlá — má-li se zdárně rozvíjet — neobejde bez poznání. Naznačil jsem už v úvodu, že se obávám, že toto poznání dost pokulhává, že má své citelné nedostatky. Poslouchám-li řadu diskusí na různých amatérských fórech, pak mám pocit, že se stále točím na místě, že vystačíme s několika pojmy, které svého času znamenaly přínos a postihovaly realitu amatérského divadelního vývoje, ale dnes už nestačí. A dokonce máme pocit, že leckdy silně převažují intuice a emoce nad přemýšlením. Proto jsem tedy považoval za potřebné, ba nutné upozornit na pár knížek, které se v poslední době objevily na knižním trhu.

■ V roce 1952 bylo nymburskému rodákovi, herci a režisérovi Miroslavu Macháčkovi třicet let. Měl za sebou čtyři roky divadelní praxe, dva roky v Pardubicích a dva v Realistickém divadle v Praze. Zdálo se, že talentovaný kumštýř zdárně nahnal ztracená válečná léta a napevno zakotvil v pražském divadelním centru. A tehdy Macháček odešel do Českých Budějovic.

■ Léta 1950-52, kdy v Realistickém pobýval, byla léty krkolomného rozběhu tohoto divadla k nejpustšímu schematismu, zaštitěnému z vulgarizovaným Stanislavským. Macháčkovi se tu dostalo možnosti režírovat Simukovovy Vrabčí hory, Sobkovo drama Život začíná znovu a českou novinku A. Bernáškove Šeherezáda; herecky se účastnil v tehdy slavné Paloušově inscenaci Ostrovského Bouře. Byl úspěšný, už tehdy kritik poznal, že „vede herce k hlubokému promyšlení a prožitku jejich postav“, vymykal se však svým režijním a herec-



Miroslav Macháček

kým temperamentem úzkostlivé ideové kaba'e, která nacházela „levou úchylku“ i v hereckém pojetí Kuligina. Jako režisér byl „nepřirozeně dramatický“ a jako představiteli Tichona mu proniklo „do výkonu — co? — ironie“. Bylo jasné, že režírováním neduživých textů a rituálním košerováním klasiky ohrozí samo živoucí jádro svého uměleckého citění. Nezbyval než útěk.

■ Ve čtyřleté budějovické éře (jejíž druhou polovinu tu působil jako šéf činohry) dostal se Macháček poprvé k režii Městáků, Poprasku na laguně a Hamleta — přičemž Hamleta svou inscenací z května 1954 vlastně do českého repertoáru té doby vrátil (a představení pak vyhrál Divadelní žatvu 1955). Inscenoval sice překlad Saudkův, už tehdy si však přizval k revizi textu a jako odborného poradce dr. Břetislava Hodka, jehož překlad Hamleta pak uvedl v Národním divadle v roce 1982. Odmluv „nánosy nemocného slaboství“ a introspektivní filozofickou rovinu hry, akcentoval ostré dějové konflikty tragédie a tím také aktivitu — až bojovnost — Hamletova hledání pravdy života. Byl to sice tehdy vlastně jediný ideově přijatelný výklad Shakespearova díla, pro Macháčka však nebyl nijak oportunní. Neboť — jak později přesně napsala Alena Urbanová — „Macháčekův způsob je budovat novou jevištní skutečnost z neprodyšné jednoty děje a postav, uddlostí a charakterů“. V tomto duchu mu s vervou mládí zahrál titulní roli Zdeněk Kutil a režisér sám už tenkrát — „ve výrazné a zvukně deklamaci“, — vytvořil roli Prvního herce. Čtyřapůlhodinové představení téměř neseškrtaného textu se hrálo za obrovského zájmu jihočeského publika.

■ Čtyři budějovické roky tedy Macháček nepromarnil. Ušetřiv si neplodné celebrování pokrouceným ideologiím, prokázal své schopnosti na nosných dramatických textech, kterými zároveň rozšířil tvrdě okleštěnou dramaturgickou paletu. Byla to i jeho zásluha, že se na

začátku sezóny 1956-57 vrací do Prahy už v docela jiné umělecké atmosféře. Nevrací se ovšem do Realistického divadla, které nese krizové důsledky svých pochybných experimentů, ale do Městských divadel pražských, souboru s nejlepší českou hereckou garniturou hned po Národním divadle.

■ Vstupní Macháčkovou premiérou v MDP byla 22. února 1957 inscenace de Filippovy neorealisticke hry Neapol, město miliónů. Všimněme si dobře data této premiéry: uplynul totiž měsíc od Hrdličkovy průbojné inscenace Mozartovy Kouzelné flétny a Krejčovy nástupní šéfovské inscenace v ND, Hikmetova Podivína. V Tylově divadle už běží závěrečné zkoušky Radokova Zlatého kočáru. České divadlo vstupuje do své první velké poválečné éry — a Macháček přichází právě včas, aby se stal jedním z jejích tvůrců.

■ Pravda, jeho jméno nezaznívá v té chvíli tak hlasitě jako jméno Krejčovo, Radokovo a Hrdličkovo, neboť on nevsadil své umění na výraznou režijní interpretaci tehdy běžného repertoárového titulu, ale dal se zplna do služeb dramaturgické novinky, pozoruhodné nezvyklostí svého žánru a novostí hereckých příležitostí. A tak kritika i publikum vítají opožděný příchod neorealismu na českou scénu, vzrušuje je barvitost a lidská plnost de Filippova příběhu a jeho nezvykle sytá a strhující herecká naplněnost. Za tou sice právem cítí vervní vedení režijní, ale vůbec je nenapadne, aby hovořili o Macháčkově Neapoli, tak jako samozřejmě hovořili o Radokově Zlatém kočáru. Mluví se spíš o „hereckém představení“ a do našeho povědomí také Neapol vstoupila jako inscenace, v níž se definitivně potvrdila velikost herectví Dany Medřické, Rudolfa Hrušínského, Josefa Kemra a bylo znovuoobjeveno herectví Miroslava Homoly. Podstatu této výsostné služebnosti režie dramatu, která Macháčka víc než s burianovskou avantgardou spíná s líní dostalovskou, vystihla myslím nejlé-

pe poznámka Machoninova: „Macháček pochopil s jemnocitem průbojného umělce to hlavní, k čemu de Filippo přimmo vybízí: na jevišti této komedie musí spousta života dýchat v tisíci nejpravdivějších podrobnostech pohybu, zvuku, rytmu, v nových a nečekaných odhaleních dobra a zla v lidech — jedním velkým dechem. Každá podrobnost je tu pro ten výsledný dech, jehož rytmus je tak podobný dechu divákovu.“

■ Ještě téhož roku inscenuje Macháček v Komorním divadle Tolstého Raketu, opět týmž nervním gestem, plným vnímavého porozumění pro psychickou dvojlomnost postav a kontrastní nuance jejich vztahů, a teprve odtud modelujícím intenzivní atmosférickostí scény, podtrženou bolestným motivem Čajkovského adagia. Osvědčil se tu zplna jako československý režisér, ale nic není jeho proteovské divadelnosti vzdálenější, než přisáhat na jeden dramaturgický model. Vzápětí se ujímá režie Blažkova Třetího přání, dobové komedie s ostrým satirickým akcentem, u níž je předem jasné, že režijní podíl nemůže být víc než služebný. Splní svůj úkol s takovou tvůrčí intenzitou, že ani kritika, cele zaujatá atraktivitou hry, nemůže pominout jeho podíl, „jemnou a citlivou režii“, „zpracování do životní plnosti“, „nespočet jiskřivých nápadů, které všechny míří k postižení úhrnného smyslu“. [I když místo nedovoluje sledovat Macháčkovu hereckou tvorbu, připomeňme alespoň, že v tomto roce (1958) vytvořil hlubokou hereckou studii vězně Kocha z Remarquova Posledního dějství. Dokázal v ní s obdivuhodnou intuící postihnout totální fyzickou i psychickou devastaci člověka, kterého na lidské úrovni udržuje už jen síla intelektu.]

■ Rok 1959 je rokem Macháčkova odchodu do Národního divadla. Na jeho začátku však ještě vytvořil v Komorním divadle vrcholnou inscenaci této své éry, Bulgakovův Útěk. V něm vystupoval z černé tmy za gázem jakoby z mlžné neurčitosti přízračného snu sugestivně

ztvárněný lidský houf, prchající před revolucí: ti, kteří proti ní zuřivě a vztekale bojovali, i ti, které žene do emigrace strach. V představení, umocněném dramatickou hudbou Ilínovou, soustředil se režisér především k hluboké, analytické herecké práci (Hrušínský, Bohdanová, Beneš), aniž se pokoušel se satirickým odstupem — jak žádala kritika — Bulgakovovy bělogvardějce společensky odsoudit. V opačném tónu, ale s touž hereckou intenzitou pak vytvořil Macháček i svou poslední „městskou“ inscenaci: polokabaretní dramatizaci Ilfova a Petrovova Zlatého telete a v ní herecký trojlístek geniálně zharmonizovaný trojím odstínem gaunerství: Hrušínského v elegantní dravčí masce, Lipského s odstínem pitomosti liliovy uvdychané a Beyvla s přízvukem rustikální halasnosti a nemotorného zanicení. A vedle nich: Kemrův Ramínko, upachtěný, ušlantaný, vyděšený pokrytec, který se v téměř okamžiku tímž gestem třese strachy o peníze, touhou po mladé bytně a dobytčí chuti na talíř polívky.

Po těchto fyzicky sytých hereckých představeních, v nichž jako by režisér jen modeloval tvar, zakodovaný v textu, představeních, v nichž nervní mnohost ploch, pohybu, zvuku, rytmu se slévá do plného tvaru jevištní skutečnosti, přichází Macháček do dílny, kde dramatický text musí být nejdřív „talentovaně přečten“ (a nezářka překonstruován) a pak přeložen do složité struktury významuplných detailů, vzklenujících ve svém celku ne skutečnost samu, ale její duchovní význam. Jakoby zmaten těmito kritérii, snad i trochu nejistý ve velkém prostoru, rozhodně však ponechán sám sobě v dramaturgické přípravě textů, vytvořil tu nejdřív trojici představení, která nepatří k jeho úspěchům. Rozehrál sice skvěle ústřední hereckou partii Karvašovy Půlnoční mše, nedokázal však povznést na její úroveň už v textu slabá partyzánská intermezza a scelit tak inscenaci „do metaforické jednotlosti“. Rovněž rozvleklá dramatizace Graninova románu Po svatbě poskytovala málo předpokladů k velké inscenaci a neúspěch vyvrcholil v Tolstého Živé mrtvole, nevýrazném představení, které zcela zalehl Krejčův mohutný Feđa. Po pravdě řečeno, neposkytla Krejčova dramaturgie Macháčkovu vstupu do Národního divadla žádnou velkou šanci.

Ta přišla až v březnu 1961 — Goldoniho Poprask na laguně. Tehdy jako by se Macháček poprvé po tom velkém jevišti rozlétl, nasál dech rozpoutané divadelnosti a rozehrál velkou lidovou hru, která se hrála pět let a dosáhla 156 repríz. Byl to trochu muzikál, především však rozpoutaný herecký gejzír, který režisér dokázal udržet v jiskřivé polaritě komediálnosti goldoniovské i komediálnosti ryze současné. Dominoval v ní mladistvý temperament pětapadesátiletého Ladislava Peška a vedle něho všechny další generace souboru od Marie Glázrové po Jana Trisku. Ještě byl Poprask na repertoáru a Macháček s týmž týmem (textář P. Kopta, výtvarník J. Svoboda, dirigent K. Krautgartner) — jen s jiným muzikantem — vytvořil další jiskřivou show, tentokrát Ze života hmyzu bratří Čapků. Ta se také hrála pět let a dosáhla tentokrát 175 repríz, včetně mnoha zahraničních. Zdivadelněná moralita, zbavená hmyzích masek a

rozpoutaná do ironické féerie lidských typů, připomínajících brouky, měla opět v čele Tuláka Peškova a vedle něho sérii vrývavě až útočně přesných hereckých miniatur (klasická chrobáčí dvojice Marvan-Šejbalová). K těmto dvěma inscenacím se volně váže i zdivadelněná inscenace Shakespeara Jindřicha V. z roku 1971. V ní si Macháček vyčistil jeviště (ovšemže opět Svobodovo) pro barvitý, divadelně eruptivní tvar perziflované historie, kolovrátkově opakuující vlastenecké výboje, jejichž jediným výsledkem jsou hromady mrtvol na obou stranách. Herci střídali společensky i národně protikladné kostýmy, odhalující tak onu hru na velkou historii jako frašku a kabaret — aniž přitom ochudili znělou životnost Shakespearových figur.

Mezi těmito třemi chef d'oeuvre, v nichž se imaginativní tvar spojuje se smysluplnou zábavností, vytvořil Macháček řadu dalších inscenací: pokusil se o Sofoklova Oidipa a o Pirandellovo filozofické drama Šest postav hledá autora, vzklenul patetické představení Dürrenmattových Novokřtěnců s řadou vynikajících hereckých výkonů (Hrušínský, Höger, poslední role Štěpánková) a především nervním režijním gestem zbasnil Fryovu komedii Dáma není k pálení, v níž na jevišti, zúženém do barvitě reliéfnosti, nádherné fyzické rostlo ze slova, gesto košatělo jeho košatostí a intonace se rozmanitě pnula po jeho kmeni. V téže době zraje do sugestivní osobitosti i Macháčkovu herectví — slovy Machoninovými — opravdového, vážného, hlubokého člověka, který prožívá dobrodružství sebezpoznaní, herectví s ironickými nádechem, za nímž se skrývá stud a strach smutné skepse a hořkosti. Takový byl Tybalt v Krejčově Romeovi a Julii i Macbeth v inscenaci Pleskotové, takové byly postavy, které hrál v Činoherním klubu (Smile v Pikniku, Jerry ve Stalo se v zoo, Svidrigajlov v Zločinu a trestu, Luka v Na dně) i role ve filmech nové české vlny (Dáblova past, Obžalovaný, Bloudění, atd.)

Po Jindřichu V. udělal Macháček na scéně Tylova divadla hereckou inscenaci Školy pomluv a Moliérova Amfitryona jako výpravnou komedii v bohatém barokním hávu se vši půvabnou navitostí staré jevištní techniky; na scéně Národního divadla čisté, k tématu soustředěné představení sovětské publicistické hry Člověk odjinud. A pak — na podzim 1974 — přišel další z jeho hitů: Cyrano z Bergeracu. Barvitý romantický obraz, přelévající se v úvodu do celého hlediště, arraská bitva autenticky předvedená profesionálními šermíři, drsný, rvavý, sarkastický Cyrano Vladimíra Brabce — víc bojovný obhájce čistého štítu než nevyslyšený milenec Roxanin. To jemné převrstvení akcentu dalo efektní podívané spár a ozřejmilo její smysl.

V dalších letech — až do znovuotevření Národního divadla — stávají se Macháčkovy inscenace vrcholem sezón činohry ND. V groteskně pojatých Měšťácích (1976), v inscenaci odpoutané od ruské tíže, opřel se režisér o Kemrovo pojetí Bezsemena jako zarytého staříka, který vztekle střezí nesmyslný řád domu. V Náměstíčku (1978) se pokusil o nostalgicko-neorealistické podání tradičního goldoniovského syžetu, aniž utlumil komediální razanci scén. V Našich

furiantech (1979) se odvážil očistit hru od holinkového folklóru, vysadit ji na prázdnou scénu mezi přičumující dav a takto — jako divadlo — ji svěže, mladě, s dnešním témbrem nabídnout divákovi jako aktuální příběh o lidské zarytosti. Bylo to uděláno tak čisté, s takovým šarmem, že ani staromilské publikum nenapadlo žet starého dekoru.

O to větší poprask se strhl, když se Macháček o rok později odvážil sáhnout na Čapkovu Bílou nemoc. Šlo to tak daleko, že inscenace po patnácti reprízách tiše zmizela z repertoáru, aniž byla kriticky reflektována. V této své nepochybně vrcholné režii poprvé přechel Macháček Čapkovu hru jako hru o bílé nemoci, o malomocenství, kterým je zachvácené lidstvo. Na Svobodově příkré šikmě s řadami nemocničních postelí se na začátku a na konci zaplnily postele sedmnácti malomocnými: až na Galéna všemi postavami hry. Ve hře tvořila pak tato nemocniční šikma stále, „označující“ pozadí: dějiny, které se dějí, jsou dějinami malomocných. A po každé, když se za obrazem zavřela rekvizitka, orámovaly předscénu různobarevné žárovy a vtančilo na ni osm barových tanečnic se zpěvačkou (Nelly Gaierová). Pokleslý šantánový výstup hrubě přerušil vysoké téma a surovým kontrastem otevřel jeho významy. Jako bychom poodhrnuli roušku z grimasy trpícího lidstva a zahlédli skutečnou tvář jeho bílé nemoci: malomocnou duši. V této hře stál ovšem Galén (Josef Kemr) proti všem, proti celému malomocnému světu: jediný má lék proti bílé nemoci, je jediný, kdo ví a neblomně stojí za tím, co ví.

Na konci roku 1980 vyšla na rampu další Macháčkovy velké ironické historické fresky, Vévodkyně valdštejnských vojsk. Tato Daňkova obratná transformace Matky Kuráže poskytla režisérovi všechny možnosti k hravě-dravě perzifláži historického masakrování, k velkým bubnovým pochodům na rampu, k přesně komponovaným obrazovým střihům a k sytému výrazné herecké práci. V této linii své tvorby Macháček rád zapojuje celý scénický aparát do sugestivní podívané, aniž by jen na okamžik scénický efekt nadřadil významu. Po této stránce komponoval daleko střídmeji, klasičtěji Shakespearova Hamleta (1982). Ne že by pouštíel od svého starého záměru vycházet z ostrých dějových konfliktů tragédie a vidět Hamleta (František Němec) jako aktivního hráče v nich — ale neakcentuje je extenzivním režijním gestem a soustřeďuje se na přesnou, citlivou práci s hercem, zaměřenou k občanské výpovědi.

Po Hamletovi Miroslav Macháček několik let v Národním divadle nerezíroval. Až dnes tu můžeme obdivovat jeho minuciózní práci s hereckými postavami inscenace Chuti medu, zatímco za jeho inscenací O'Neillovy tragédie Smutek sluší Elektře musíme jít do sálku Rokoka. Teprve nedávno zmizelo z repertoáru ND Krobotovo nastudování Gorkého Vassy se sarkastickým Macháčkovým Prochorem Železnovem, stále však žije na tomto jevišti jeho hořký vladař Jindřich IV. ve dvou večerech stejnojmenné Shakespearovy historie. Ale to už je umělcova současnost.

JINDŘICH ČERNÝ
FOTO JAROSLAV KREJČÍ

Pomocí divadla poznávat svět...

I tak ostřílené a zkušené publikum, jaké v Plzni navštěvuje premiéry, bylo při uvedení Gorkého Posledních zaskočeno „zjevením“ režiséra. A po nastudování Gozziho pohádky Král jelenem a dramatu Michaila Bulgakova Adam a Eva bylo už jisté, že do plzeňského angažmá nastoupil režisér s nejobraznější rukopisem, jaký v Plzni pamatují. Navíc JAN BURIAN, jak se tento mladý muž jmenuje, působí soustavně v amatérském hnutí, nejčastěji jako lektor či porotce. A to už je dost důvodů ke krátkému rozhovoru.

● Jan Burian před příchodem do Plzně stihl po absolvování DAMU jen krátké angažmá v Olomouci, toto angažmá však nečekaně brzy a jako-by předčasně opustil. A tak jsem se hned zeptal proč.

Odešel jsem pro zásadní neshody s vedením tamější činohry především v oblasti ideové koncepce další práce. V Plzni se jevila příznivější půda pro rozvíjení koncepční práce v rámci existujícího profesionálního divadla. Olomouc podle mého názoru předem rezignovala na zrod homogenního tvůrčího kolektivu.

● Splnila Plzeň Vaše očekávání?

Moje očekávání nebylo zase tak vysoké, abych mohl být nějak zvlášť zklamán. Základní rysy situace ve státně řízených profesionálních divadlech jsou podobné až shodné, protože podobný až shodný je způsob řízení těchto divadel. Po necelých třech sezónách práce bych řekl, že chleba je všude o dvou kůrkách, ale někde je ten chléb pšeničný, někde žitný, nebo ještě lépe někde se mi zdá více a jinde méně chutný. Přednosti plzeňské činohry vidím v koncepčnější, cílevědomější práci dramaturgie a ve větší vzájemné shodě vedení souboru a režisérů, pokud jde o základní kritéria umělecké práce. Je tu cítit pozitivní vliv toho, že soubor vedly v minulosti převážně umělecké osobnosti, nikoliv jen úředníci. To samozřejmě neznamená, že by zde nebyla s negativními důsledky snižována úloha osobností, tak jako je snižována v celé společnosti. Ovšem v existujících relacích se v Plzni daří především v osobnostech herců a režisérů uchovávat vědomí kontinuity více než kde jinde.

● Výjimečné osobnosti neměly na různých ustláno nikdy a zřejmě nejen v Čechách — díky nepochopení i zavisti. Ale Ladislav Klíma například si mohl být v krutých podmínkách



nepochopen klidně filozofovat, Josef Váchal mohl nedoceněn psát, rýt, vyřezávat s jistotou, že jeho čas přijde. Ale režisér, divadlo musí zaujmout co nejširší okruh diváků vždy dnes a právě teď...

Je mně jasné, kam asi míříte. Ale myslím si, že všichni jsme začali zcela zbytečně operovat s pojmy řadový a průměrný divák. Jako kdyby existoval řadový nebo průměrný občan, který by si žádal řadový a průměrný oblek, konzumoval nejraději řadové a průměrné housky a který by rád sledoval řadová a průměrná představení. Budeme-li už mluvit o vazbě divadla a diváků, je třeba rozhodně odstoupit od premisy průměrného diváka a přistoupit na předpoklad diferencovaných, sociálně a psychologicky rozvrstvených částí společnosti. Zjednodušíme-li to, je mi jasné, že sedmnáct-

tileť člověk nosí jiné oblečení než sedmdesátiletý. Zrovna tak divadlo, které je vždy určeno dnes a nyní konkrétním živým lidem v hledišti, musí být daleko více určeno konkrétním sociálním a věkovým vrstvě, aniž by samozřejmě ta či ona vrstva byla diskriminována. Pod rouškou průměrného diváka se v případě repertoárových divadel našeho typu často skrývá fakt, že hrajeme ve skutečnosti pro relativně úzkou vrstvu žen středního a staršího věku.

Naše divadlo a jemu podobná se krom toho nacházejí v sevření předplatitelského systému, který sice zaručuje klid značné části administrativy, neboť nevyžaduje opravdu konkrétní práci s divákem v případě ideově nebo esteticky neobvyklých inscenací, ale vynucuje si zároveň de facto stagnaci uměleckého — tedy myšlenkového i estetického programu divadla. Netvrdím, že cesta je v naprostém zrušení předplatného, ale jistě je v nalezení takového styku s obecností, který by ctil reálnou sociální situaci ve společnosti a zároveň i skutečné potřeby působení divadel na náš národ. V současné chvíli jsou až příliš často vynechány z působnosti divadla celé vrstvy obyvatelstva, např. vysoškolská mládež, ale i dělnická mládež, což je v době prosazování estetických programů jako je Mládež a kultura přinejmenším paradoxní.

● Takže Vy si nepřipouštíte problém obtížnější srozumitelnosti výlučnější jevištní výpovědi a nebezpečí ztížené komunikace s masou diváctva?

Ne. Je třeba stále překračovat práh divácké zkušenosti. Musím počítat s tím, že třeba na mého Adama a Evu se tři set předplatitelů stovka nepřijde a možná další padesátka odejde o přestávce, ale nebýt insce-

nací tohoto ražení, diváci by dnes nepřijímali zcela samozřejmě Wasermanovu dramatizaci Kde kukačka hnízdo má, či Steigerwaldovu Tatarskou pouť.

● **Jenom připodotknu — tyhle dva tituly jsou zatím vaše poslední plzeňské práce.**

Ano. Ale ona ta „sporná“ předse-
vzetí mají někdy i ten smysl, že ně-
kterého diváka vyženou z hlediště.
A proč ne? Vždyť určitě zase jiné
diváky přilákají.

● **Co Vás přimělo zajímat se o a-
matérské hnutí?**

Amatérské divadlo je nutnou a or-
ganickou součástí divadla vůbec. Ať
už jsou vztahy profesionálního a
amatérského divadla jakékoli, ať už
stojí vedle sebe nebo proti sobě, bez
sebe nemůžou být. Ono vůbec to dě-
lení divadla na amatérské a profesio-
nální není zcela v pořádku. Je po-
vinností profesionála zajímat se o
amatérské divadlo anaopak. To je
podle mě otázka mravní. A pak jsou
tu důvody osobní — začínal jsem
jako amatér. A dodnes mně spolu-
práce s amatéry umožňuje uvědo-
movat si zásadní divadelní hodnoty,
které si potřebují ozřejmovat pro
svou vlastní práci. A navíc mám po-
cit, že jsem u zrodu nalézání a roz-
víjení talentů, jejichž práce ať už
v amatérském nebo i v profesionál-
ním divadle povede k dokonalejší-
mu poznávání světa divadlem. To je
náš společný cíl a smysl. Můj zájem
však má důvody i řekněme — lid-
ské. Neustále poznávám mezi ama-
téry spoustu čistých lidí se snahou
pochopit svět, vypěstovat si morálku
ve vztahu ke světu, se snahou cítit
humanistické hodnoty. To vše velmi
aktuálně potřebujeme.

● **Jaké formy spolupráce s amatéry
se Vám zdají optimální?**

Jakékoliv, které se zdají optimál-
ní těm, kteří se jí zúčastňují. Vše,
co kolektiv vyhovuje, lze akcepto-
vat, od účasti lektorské a konzultač-
ní až po tu nejužší přímou účast při
přípravě inscenace. Občas si před-
stavuji, že díky zvláštní konstelaci
profesionální a amatérské divadlo
prolne jedno druhým, že se zúčast-
ním projektu, ve kterém budou hrát
amatéři i profesionálové, amatérští
i profesionální výtvarníci, muzikan-
ti se budou doplňovat, prostě — ta-
ková fantazie...

● **Pod patronací KKS jste začal
vést víkendové semináře zaměřené
jak na interpretační, tak na autorské
divadlo. Jak dalece se liší náplň,
frekvenci...**

Pokud jde o účastníky seminářů,
nevidím velkých rozdílů, část, mož-
ná že větší část lidí byla na obou
seminářích shodná, to je cenné. Po-
kud jde o náplň, v Manětíně šlo
především o problematiku interpre-
tace dramatického textu, ve Františ-
kových Lázních jsme se zabývali
otázkami převodu epické literatury
do jevištního tvaru. Ale to je jen
řemeslné rozdělení. A ono také jde
hlavně o to osvojit si řemeslo —
v prvním případě jak dramatický text
tematizovat jevištní akcí a v dru-
hém případě jakým způsobem je
možno literární motiv do jevištní
akce převést. Hrát nelze nikoho na-
učit, nemá-li talent, talent je rozho-
dující a pak je nutná vůle... Oba
typy seminářů mají kromě té zá-
kladní náplně smysl společného uvě-
domování si divadla jako možnosti
poznat svět, ale o tom už jsme mlu-
vili. Na semináře jezdím rád...

● **V posledních desetiletích se ama-
térské hnutí zformovalo do dvou
hlavních proudů — interpretačního
a neinterpretačního divadla. Často se
diskutuje o tom, bude-li postupně
docházet ke sblížení těchto prou-
dů či k jejich dalšímu vzdalování.
A jak Vás poslouchám...**

... k odcizení, myslím, nedojde.
Spíše naopak. Vše, jakákoliv před-
stava je v divadle nějak interpreto-
vána. Divákovi je jedno, na co se
dívá, zda na interpretaci textu psá-
ného pro divadlo či na interpretaci
telefonního seznamu, podstatná je
výpověď divadelního tvaru a je už
jedno, došlo-li se k ní zprava nebo
zleva. V některých kruzích se prav-
da dosud trvá na tom, že na začátku
musí být dramatický text určitého
typu. Ale jak se mění svět a divadlo,
tak se mění i způsob jak zapsat vý-
chozí text inscenace. Klasické dia-
logy divadelního textu budou stále
častěji nahrazovány záznamem au-
diovizuální představy.

● **Zdá se ovšem, jako by amatérská
scéna divadla stála ještě na jiném
rozcestí. Jedna etapa autorského
uchopení tématu nejvyspělejšími ko-
lektivy netradičního typu zdá se být
v podstatě dovršena, nový jazyk tzv.
pražské pětky nemusí být nosnou
větví dalšího vývoje. Jaká je Vaše
prognóza dalších trendů, alespoň
těch progresivních, v amatérském
hnutí?**

Nevím. Jisté je, že progresivní
amatérská divadla otevírala v sedm-
desátých letech tabuizovaná témata
a to bude, doufejme, během několi-
ka let pasé. Bude nutno hledat nová
témata, která budou v publiku rezon-
ovat. Věci se dostávají do normál-

ních kolejí. Amatéři už nevystačí
s tím, že budou v určitých oblastech
suplovat za profesionální divadlo.

● **Amatérské divadlo by nemělo za
profesionální suplovat, ale nemělo
by ho ani napodobovat, aby si udr-
želo svůj smysl i do budoucna...**

Je hrací pole, na kterém může mít
větší cenu poznávat divadlo a svět
skrze amatéry. U každého herce
včetně amatérů je nenahraditelná
jeho životní zkušenost, ono zvláštní
a osobní jak právě on vidí svět, te-
dy jeho vlastní téma. Protože amate-
ři jsou lidé, kteří žijí jiným zaměst-
náním, prožívají denní realitu ostře-
ji než profesionálové, mohou napří-
klad daleko rychleji vnášet do di-
vadla neaktuálnější témata, ty nej-
osobnější pohledy. Úkolem profesio-
nálů naopak by měl být pohled da-
leko komplexnější, více poučený tra-
dicí a divadelní zkušeností.

● **Zúčastňujete se různých amatér-
ských klání jako porotce. Považujete
dosavadní systém soutěží a přehlí-
dek v divadelních a slovesných ob-
rech za vyhovující, nebo se domní-
váte, že by se měl měnit?**

Vymyslet jednou pro vždy ideální
soutěžní řád je neřešitelný problém.
Systém soutěží by měl být maximál-
ně pružný, garanty by vždy měly
být kvalifikované osobnosti.

● **V loňském roce jste byl lektorem
Klubu mladých divadelníků na Ji-
ráskově Hronově. Jaký je Váš názor
na současnou koncepci Jiráskova
Hronova? Příkláněl byste se spíše
k otevřenému přehlídce s výběrovou
dramaturgií a nebo k rovnoměrnému
zastoupení krajů v úzké návaznosti
na soutěže?**

Při takto položené otázce spíše
k té první variantě. Národní přehlíd-
ka by měla být národní přehlídkou
toho, co se urodilo progresivního
v daném období, a to by měly regule
cítit. Návrhy jednotlivých krajů ne-
lze ovšem také zcela ignorovat. Ne-
lze nic určit předem, dogmaticky,
vše je nutno vždy citlivě zvažovat
v pravý čas a za účasti kompetent-
ních odborníků. Loňský Hronov byl
zajímavý, jako celek ve všech kate-
goriích poskytl určitý obraz o sou-
časném stavu amatérského hnutí. To
bylo cenné. Teď nemluvím o kvalitě
jednotlivých inscenací. Letošního
Hronova se zúčastňují opět jako lek-
tor, a tak bych na tuto otázku radě-
ji odpovídal až po jeho skončení.

● **Může být. Děkuji Vám za dnešní
rozhovor.**

Připravil VLADIMÍR GARDAVSKÝ

VEČER U RICHARDA

Začínal jeden z večerů u mého Richarda. Jak je už přibližně rok zvykem, tvářil se s určitou tolerancí (mou) otráveně nebo nezúčastněně samozřejmě. Chodil sebejistě po bytě krokem světáka, krokem vyrovnaného a moudrého muže. Prostě ovládl prostor, byl pánem předsíně, obývacího a kuchyně. Pokud bych směla nahlédnout i do jeho pokoje, určitě by vládl i tam. Jako vždy znejistělá, s pocitem devítiletého dítěte, jsem usedla před televizí.

„Kazíš si oči a zavazíš mi,“ uslyšela jsem poprvé hlas svého vyvoleného.

„Já zdálky nevidím.“ Naivní špitnutí, které bylo vymeteno z pokoje moudrou větou: „Vem si brejle.“ Vyloučila jsem brýle z košíku a s pokusem o neviditelnost jsem se přesunula na pohovku k Richardovi. Přiblížit jsem se neodvážila.

Jakýsi televizní vtip u Richarda uspěl, s nadhledem se zasmál a s lehkým poplácnutím pravé ruky o mou levou nohu mě přivítal: „Ahoj.“ Pokoj se naplnil růžovou, voňavou a teplou mlhou a já v okamžiku zkrásněla, zhubla, odbrýlila se a byla hodna obdivu. On odešel. On odešel do kuchyně a já pokračovala v přátelském tónu: „Přinesla jsem ti ty hry.“ A odskotačila jsem s desetikilovým košíkem blíže drahému.

Ten věnoval všechny síly přípravě své večere. Nejdřív vyřešit problém: k večeri sním:

a) polévku a špekové knedlíky;

b) polévku a bramborové knedlíky s uzeninou.

Zvolena možnost „a“ a jako přeměti zeli.

Nenuceně, ležerně se držíc futer kuchyňských dveří, šibalisky se houpu mezi kuchyní a předsíní. Richard na tuto mou zábavu reaguje úklidem odpadkového koše. Nepříjemný van mě zažene opět do pokoje před televizí.

Temperamentně vybírám programy, usedám do křesla. Richard vchází, program mění a dodává něco mezi otázkou, konstatováním a výhrůzkou: „Nebos to chtěla nechat na tom?“ Já samozřejmě, s nadšením mně vlastním, souhlasím s jeho výběrem a přisunu se blíže k němu. Jeho ruka spočine na mém rameni a já přes štíplavou bolest v boku vydržím něžně přitulena v jeho náručí.

Zvonek.

„No konečně, pojd' nahoru.“

Bývalá Richardova přítelkyně, kterou by ranila má přítomnost.

„Kam mám jít? Ložnice. Klobouk, košík, boty, dveře a tma. Zmámena smíchem a veselým hovorem Richarda s bývalou slečnou, usínám. Z hlubokého spánku jsem probuzena příchodem drahého. Slečna nemá kde spát, já tedy musím odejít, ale potichu. Sbalená jak na pionýrský tábor čekám. Jsem nenápadně ve vhodný okamžik vypáděna ven z bytu.

V předsíně se obouvám, přitom nepozorovaně vezmu z věšáku klíče od bytu. Jedna neobutá noha zůstává v předsíně, druhá, obutá, je na chodbě a volná ruka mačká zvonek Richardova bytu. Ten na mě kulí oči a zřejmě nic nechápe. „Ahoj, Richarde, jsou vaši doma?“ „Ne, jsou na chalupě.“ Já zřetelně zesmutním: „Aha, víš, jak mi teta minule říkala, že až pojedu zase na Slovensko, že tu můžu přespat...“ Richard se snaží vůbec nějak zareagovat: „No, nejsou doma, jsou na té chalupě.“ „A mohla bych tu přespat? V šest ráno mi to jede.“

„No asi jo.“

„Tak děkuju.“

Opět vyzout. Richard ukazuje ke stojící dívce:

„To je Hedvika.“

„Já jsem Renata.“

Samozřejmě někdo úplně jiný než údajně bývalá láska. A tak jsem, milá bakalář, odešla a s Richardem se rozešla. — Nel!

„Klidně mě někam zavřete, já budu okamžitě spát jako dřivo a ráno brzy vypadnu.“

„Já ti ukážu pokoj.“ Richardovo koulení očima nemá konce.

„Můžu se osprchovat?“

„Samozřejmě, donesu ručník.“

Hedvika a já, ticho. Ťmář, ticho.

„A kde máte koupelnu?“

S ručníkem v ruce sedím na studené vaně. Vysvléknout, pustit sprchu. Fúj. Natáhnout ruku, vzít ručník, schovat nos mezi froté smyčky. Vylézám z vany, otevírám dveře koupelny a jdu přímo do kuchyně. Usedám nahá na umakartovou židli mezi Richarda, Hedviku a špekové knedlíky. Voda z celého mého těla utíká na vyleštěné linoleum.

TVOŘIVÝ

„Běž se obléct!“

Proč jim ještě někdo neřekl, že k bílo-oranžovým puntíkováným záclonám nemůžu mít modrou květovanou tapetu?

„Běž se obléct!“ Rána židle, asi běží do koupelny. Samozřejmě. Bílo-modře pruhovaný ručník. Tu vůni nesnáším. Na zemi je mu líp, tam bude hrát to hladké linoleum. Dokonce šedo-modrá podlaha ladí s bílými a modrými pruhy ručníku.

Hedvika nemá ráda modrou, odchází. Kovová rána a cinkot rozbíjejícího se skla. Má pravá ruka vyhodila oknem klíče od zamčeného Richardova bytu. Od tváře se mi odrazila jeho ruka. Jako když mi rychle strhli náplast. To nevydržím. Začínám se smát. Nemůžu se zastavit. Směju se, vysmívám se se sebe všechno, strach z tátova křiku, neustálé návštěvy tety, soboty v Dukovanech, strach z učitele a učitelky, přehlížení, všechno. Všechno se ze mě syje a padá, rozlévá se po šedivém linoleu a vsakuje do bílo-modrého ručníku. Musím se obléknout. Kalhotky, sukně, tričko, klobouk, košík, boty. Klíčem z košíku odemknu byt. Výtah, zaklapnout domovní dveře a najít vyhozený odšroubovaný kohoutek od studené vody.

LENKA LAGRONOVÁ

Pozice a chování

Už v souvislosti s textem Petry Urbanové, probíraném v pátem pokračování tohoto cyklu, jsem měl příležitost upozornit na souvislost situace s prostorem a pozicí každé jednatelky osoby v něm. Protiklad mezi postavením obou hlavních postav předloženého textu L. Lagronové je krajní: zatímco mužský partner na začátku jasně ovládá prostor a jeho pozice je až drasticky **dominující**, postavení vypravěčky je podřízené, **submisivní**. Z tohoto postavení vyplývá i způsob jejich chování.

Už z první věty, kterou muž své partnerce adresuje, je zřejmé, že mu dokonce **vaří**. Jeho následující věta obsahuje strohé **napomenutí**; vyslovené výzvě, aby si vzala brýle, partnerka okamžitě **poslušně vyhoví**. Když ji muž dodatečně uvítá nebanálnější pozdravem a dokonce popláca po nose — tuto změnu nálady a náhlou blahosklonnost způsobí vlastně televizní vtip —, **cítí** se najednou úplně jinak. I v tomto rozpoložení, kdy si připadá najednou dokonce hodna obdivu, dává ovšem najevo své odhodlání ve všem mu **vyhovět**.

Nenucenému, ba ležernímu partnerčinu houpání mezi dveřmi nevěnuje ale její pán žádnou pozornost; když se po přípravě své večere začne zabývat obsahem odpadkového koše, **ponížení** nabude takového stupně, že se dívka uchýlí znovu před televizi. Na její vlastní výběr programu nevezme on ovšem zřetel a ona se opět — a dokonce s nadšením — **podrobí**; a to i pokud jde o tělesnou polohu, kterou zaujme, když jí jeho ruka spočine na rameni: popsaná poloha představuje opak **svobodného** sebepocitu.

Teprve příchodem údajně bývalé přítelkyně dosáhne ovšem důvinné ponížení a nesvobodné postavení svého vrcholu. Je uklizena do ložnice, kde během čekání na další manipulaci usne, pak je „probuzena příchodem drahého“ a „nenápadně ve vhodný okamžik vyváděna ven z bytu“. Pasivních tvarů sloves je v této pasáži užito nikoli náhodou. Aktivní úlohu má do té doby převážně mužský partner; zatímco on jedná, její ojedinělé pokusy o iniciativu jsou zmařeny v zárodku. Dívka je v zásadě pasivní: její **trpnost** souvisí jak s tím, že je jen **trpěna**, tak s tím, že **trpí** — a to dokonce nadšeně. I to, že v ložnici dokonce usne, má co dělat se stupněm jejího **sebezapření**: spánek představuje současně mezní stupeň toho, co bychom mohli označit i jako opak **sebeuvědomění**.

Následuje prudká peripetie, založená na tom, že dívka začne aktivně jednat; jednání je — jak v podobných případech bývá — spojeno s **překročením** vymezeného prostoru a **porušením** normy chování, související s původním postavením. Potenciální dramatickosti situace, spočívající v nesnesitelnosti tohoto původního postavení, se naplno projeví v okamžiku, kdy se dívka doví, co je nová návštěvnice opravdu za (v tom také zřejmě spočíval původní důvod jejího „návratu“): že totiž nejde o bývalou, ale o novou přítelkyni. Ze dvou možností, které se v tu chvíli nabízejí — totiž odejít, tj. opět se podrobit, nebo se vzbouřit —, si vypravěčka vybere druhou. Osamělý pobyt v koupelně se zásadně liší od předcházejícího pobytu v ložnici, a to včetně jeho závěru: na rozdíl od tehdejšího pasivního čekání na „vyvedení“, tentokrát nejenomže — pochopitelně — neusne, nýbrž — jak se nakonec ukáže —

PROJEV A SEBEPŘIJETÍ

dokonce vyšroubuje jeden kohoutek, ale zejména demonstrativně vejde **nahá** do kuchyně a usedne „mezi Richarda, Hedviku a knedlíky“. Takový způsob chování dostává symbolický význam. V čem spočívá?

■ Pocit, představa, obraz

Podnětem ke vzniku Papežova textu, probíraného v minulém čísle, byl úkol rozvinout reálnou situaci, které byl autor svědkem. U předkládaného textu L. Lagronové šlo o dějové rozvinutí situace, kterou autorka zažila sama na sobě. S úkolem rozvinout vlastní zážitek jsme měli co dělat už v případě šabrova textu, probíraného v třetím pokračování tohoto cyklu. Tentokrát byl položen důraz právě na **samostatné dějové rozvinutí**, tj. na fabulaci.

Všichni známe z vlastní zkušenosti pocit hlubokého osobního neuspokojení, vyplývajícího z toho, že jsme v určité situaci nezažili takový postoj a nejednali tak, jak bychom měli vzhledem k nárokům spojeným s tím, co můžeme nazvat nejspíše sebeúctou a co je v zásadě totožné s odhodláním projevovat se v souladu s vlastními možnostmi. Vzniklý pocit neuspokojení se pak projevuje při dodatečné rekapitulaci prožité situace představami o tom, co jsme měli partnerovi říct či co bylo na místě udělat a jak by se v tom případě události rozvíjely dál. Myšlenkový proces, který se v naší hlavě v tu chvíli rozvíjí, je v jistém ohledu shodný s tím, čemu můžeme říkat fabulace a co dělá spisovatel, rozvíjeli-li děj pomocí jednání postav, do kterých se vcítuje.

Takové vcítění není ovšem nikdy úplné. Tato výhrada je neobyčejně důležitá. Ani v případě textu Lagronové — a ve všech případech, kdy autor vychází z vlastních zážitků a činí tedy postavou textu do jisté míry sám sebe — nejde o takovou rekapitulaci situace a její fantazijní rozvinutí, jakou bychom mohli označit za pouhou kompenzaci pocítované křivdy. Jde o fiktivní rozvinutí děje, diktované nikoli uraženými city, ale logikou samotné situace, která je domyšlena takřka jíc v souladu s **vlastní** zákonitostí.

V souladu s „vlastní zákonitostí“ může být původní situace rozvíjena ovšem jen tehdy, dokáže-li ji autor správně podat, tj. — za prvé — skutečně uvidět; tzn. dokáže-li v jejím rámci uvidět i sám sebe — což je v daném případě totéž, jako bychom řekli, že dokáže jistým způsobem sám od sebe **odstoupit**. Toto „vidění“ je ale zvláštního druhu a vůbec nepředpokládá eliminaci původních pocitů, nýbrž jejich kvalitativní proměnu. Podání obrazu neurčují s konečnou platností reálné emoce — **negativní** emoce —, vzbuzené původní situací a autorovou úlohou v ní, nýbrž příslušné tvůrčí úsilí — **pozitivní** úsilí —, regulující imaginativní proces směrem k **objektivaci** původních pocitů.

Sebe — a ostatně celou situaci, jejímž byl objektem i subjektem — nedokáže ovšem člověk **uvidět** v doslovném významu toho slova. „Uvidět se“ dokáže jen přes své fyzické (psychomotorické) pocity, které si v představě zpřítomní; ne náhodou jsou v probíraném textu tak živě evokovány všechny tělesné pocity, ať už to autorka dělá přímo („přes štipavou bolest v boku vydrží nezně přitulena v jeho náručí“) nebo pomocí přirovnání („s pocitem devítiletého dítěte“ usedá před televizí), které současně převádí příslušný tělesný pocit z „fyzilogické“ roviny do roviny „psychologické“, a tak odkrývá i jeho obecnější podstatu.

Dá se dokonce říct — a nebude to zase až tak velká nadšázka —, že celkový nepříjemný pocit z prožité situace se právě pomocí své tělesné konkretizace (realizované v představě) stává jakýmsi vodítkem k nalezení toho zásadního dějového obratu, který spolu s řešením situace představuje i řešení tematické: mám na mysli samozřejmě okamžik, kdy se hrdinka objevuje před svým partnerem a šťastnější sokyní nahá. Způsob, kterým se dívka rozhodne řešit trapnou situaci, znamená v daném případě i způsob, kterým vypravěčka odhaluje smysl toho, co prožila. V čem tento smysl spočívá?

■ Logika pocitu a logika fabule

Vztah milého k dívce na začátku vyprávění je dokonale **přehlíživý**: dokud mu nezačne vadit v pohledu na obrazovku, vlastně ji vůbec nevezme na vědomí. Dívka je proto vděčná i za pouhé „poplácnutí“, které ale nemá pokračování; dál už se milovaný věnuje přípravě vlastní večeře, odpadků, znovu

televizi a nakonec — jiné dívce. Objeví-li se tedy po svém návratu z koupelny před ním i před novou slečnou nahá, může se to vykládat i jako způsob, kterým si konečně **zjedná pozornost**. I z tohoto hlediska je tedy tento dějový obrat logický — ale to není hlavní hledisko.

Už v souvislosti s textem Petry Urbanové byla řeč o tom, že **překračování hranic**, o které v dramatické situaci jde, se často projevuje velice názorným způsobem: i v textu Lenky Lagronové překračuje dívka hranice prostorově přesně vymezeného mladíkova světa a může se v něm i sama sobě jevit jako v podstatě nevtáhaný vetřelec. Každé „doma“ je vždycky spojeno s nejtímnějšími stránkami života: objeví-li se nakonec v kuchyni nahá, znamená to manifestaci toho, že je zde „doma“ a prostor, ve kterém byla předtím jen trpěna, nakonec jakoby **ovládne**. S tím souvisí i okolnost, že se zmocní partnerových klíčů, které pak vyhodí zavřeným oknem. Ničivý pud, který se projeví i tím, že odšroubuje v koupelně kohoutek, má co dělat se vztěkem a pomstychtivostí, související s tím, že dominujícím činitelem se v tomto prostoru může stát jen násilně. Komický odstín rozuzlení ale neubírá nic na vážnosti toho, co se v průběhu zápasu o daný prostor stalo s ní samou a co okolnost, že klíče vyhazuje z okna nahá, přímo symbolizuje.

Než se ale obrátím k ní samé, musím se zmínit ještě o jednom aspektu situace a jejího řešení. Všechno, co od začátku sledujeme, je **trapné**: trapné je postavení dívky i chování jejího partnera. Logika fabule je z tohoto hlediska logikou trapnosti, která se stupňuje. Z Dostojevského, tohoto mistra trapných situací, víme o stupňování trapnosti, vrcholícím zpravidla **skandálem** (při kterém může dojít i na facky jako zde). V případě probíraného textu nejde ovšem o žádné ovlivnění Dostojevským, ale o potvrzení logiky takového rozvinutí situace, které souvisí s logikou stupňování trapného pocitu, uvolňujícího se skandálním činem.

Dívka je svým partnerem od začátku soustavně přehlížena; je jasné, že se za takových okolností musí cítit vrcholně **nesvá**. Charakteristické je, že pouhé „poplácnutí“ stačí, aby se cítila zkrásnělá a žádoucí. O nenucenosti a dokonce ležérnosti, s jakou se vlivem toho pohybuje u kuchyňských dveří, můžeme mít své mínění; ale i tento pocit pod vlivem dalšího partnerova jednání brzy vyprchá. Jeho jednání způsobuje, že se vlastně nikdy nemůže projevit taková, jaká opravdu je: z povahy vylíčeného vztahu vyplývá, že se musí pořád zapírat. Když se rozhodne vejít do kuchyně nahá, je to nejenom vzpoura proti nesnesitelnému ponížení, ale i krajní způsob přiznání k sobě samé. Zatímco do této chvíle se nemohla cítit ve své kůži, nakonec se objeví před svými antagonisty jen ve své kůži, ničím nechráněná. Byla nespá, to znamená, že nebyla schopná se přijmout jako taková, jaká je; objeví-li se nakonec nahá, znamená to, že k tomu nabyla odvahy. Cítit se nespá je totéž jako být nesvobodný: fabule směřující k okamžiku, kdy se objeví nahá, představuje svérázný proces **osvobození**.

Na tom nic nemění jistá hysteričnost jejího činu; i když po facce, kterou dostane, propukne v nezadržitelný pláč, není to jen finále hysterického výjevu; to, co ze sebe vyplakává, je také nejen ponížení, ale všechno, co bylo spojeno s dětskou potřebou pokorného scholení v ochraňující náručí. Nahá je nechráněná, ale představuje se současně jako dospělá žena; že si to sama neuvědomuje a že proces osvobození nebyl ukončen (a také že neznámená změnu povahy), o tom svědčí detail s vyhozenými klíčky (i samotný závěr, kdy se dívka snaží nalézt vyhozený koupelnový kohoutek).

Ze všeho, co bylo řečeno, snad vyplývá, že logika pocitu, který byl impulsem k práci na představeném textu, souvisí s logikou fabule. Že nezůstalo u pouhého odreagování či kompenzace, umožnila ale právě tato logika fabule, která s logikou pocitu sice souvisí, ale není s ní zdaleka totožná: není totiž jen logikou pocitu, ale i logikou rozvíjení příslušných motivů (a to dějových i mimodějových: všimněme si i paralely stékající vody po usednutí a slzi vsakujících se do téhož ručníku po partnerově zásahu). Tyto motivy autorka při rozvíjení situace instinktivně „nahmatala“ a ony pak v procesu fabulace jakoby samy pracují na tom, aby se tento proces stal i specifickým způsobem komediálně podaného a tedy i kritického — zkrátka skutečně tvořivého — sebepřijetí.

JAROSLAV VOSTRÝ

V ý p o v ě d o ě l o v ě k u

MISTRA MARKĚTKA, životní román Michaila Bulgakova z let 1928-40, zaujal k drammatizaci rovněž divadelní soubor Jirásek z České Lipy, který se od roku 1980 zapsal pod režijním vedením dr. Václava Klapky do diváckého povědomí především adaptace-mi látek shakespearovských (vzpomeňme za všechny Jak se vám líbí?). „Neobyčejně vitální dramatická příběhová,“ píše Českolipští ve svém programu, „všechna ta silně emotivní a hluboce moudrá poselství nás zaujala tak, že jsme se vydali na tuto přetěžkou cestu, kterou jsme přijali nejen jako výzvu k pokusu o novou uměleckou tvář souboru, ale také jako svou povinnost k sobě a ke světu, v němž žijeme.“

Bulgakovův román je dílo komplikované, je to složitý mnohovrstevnatý text; o jeho druhovém zařazení se vedly a vedou diskuse. Sovětská literární teoretici jej charakterizují jako tzv. mennipeu, vyznačující se volností fabule a filozofického výmyslu (Vuljis, Bachtin), V. Lakšin nazval Mistra a Markětku satirickou utopií, komickou epopejí, Polák K. Wolicki tragigroteskou. Reálně se tu propustuje s iracionálním, vznešené s triviálním, příběh ze života s filozofickou reflexí, to vše v několika časových rovinách. Řada postav, jevů a událostí nedovolí jednoznačný výklad, nesnese normativní pohled, jde o alegorie a symboly, obecné, zvláštní a jedinečné. Vyloužit text znamená především dešifrovat jednotlivé významy a akcentovat v této nadčasové historicko-fantasticko-realistické parabole to, co je nám nejbližší z hlediska dnešního stupně poznání. Českolipští uchopili Bulgakovův text jako „výpověď o nesvarech byrokratického systému s parafrází biblického příběhu o Pilátovi a jeho vině...“ jako výpověď o člověku a jeho bytí ve světě a jeho společnosti. Jako řetěz konfliktů, rozporů a problémů: čest a zbabělost, jednotlivce a moc, mravnost, svědomí, ideál a skutečnost, dobro a zlo.

Dramatizátor a režisér musel nutně románovou předlohu redukovat (340 stran zhuštěného textu, desítky postav a situací), musel jít cestou výběru nosných motivů, které učiní příběh přehledným i pro diváky, kteří román nečetli, eliminovat motivy dobově příznačné, dnešnímu člověku méně srozumitelné.

V expozici inscenace se představují dvě roviny příběhu: dábelské síly Wolanda a jeho suity, nahlížející svět shora. Za suggestivní hudby vyhledá osamělý paprsek světla uprostřed arény kovové monstrum představující Zemi a na ní konkrétní místa, Moskvu let třicátých, do níž přichází na návštěvu dábel-pokoušitel. A hned stříhem pokračuje expozice další, tam dole na zemi mezi lidmi a lidičkami. Jsou v krátkých sekvencích představeni: šéfredaktor literárního časopisu a předseda literární organizace MASOLIT Berlioz, ředitel cirkusu, začínající básník Bezprizornyj, literární kritik. A bezejmenný Mistr, nad jehož románem Pilát Pontský se schází redakční komise. V působivé zkratce je předveden mechanismus odmítnutí a zákazu: je zpochybněn námět („pokus propašovat do našeho tisku apologii Ježíše Krista“), zpochybněn autor za „pilátštinu“, naznačen budoucí vývoj autora od údivu nad ne-



pochopením přes zuřivost nad nepoctivostí, nekompetentností a hloupostí literárních odpůrců až po všudypřítomný strach, výsledek stresu, který jej nakonec dovede až do bláznince. Tato metoda kontrastu a neustálé konfrontace je vynikajícím způsobem podtržena výtvarnými prostředky. Kostýmy „pozemšťanů“ jsou pomuchlané konfekční obleky neurčité barvy a mizerné kvality, na něž se doslova chytá každá špína a smetí, uniformní ve své stejnosti. Woland a jeho družina nejsou pojaty romanticky (plášť s rudou podšívku atd.) jako v románu, ani popisně realisticky, nýbrž opět jako symbol: dábel Woland je tu švihák v bílém, playboy jdoucí z tenisu, demonstračně vybrané a příjemné vystupování, elegance, jeho pomocníci ve stříbřitých a zlatavých šatečkách evokují šalivý mámivý svět pohpěvdiček.

Výborným divadelním znakem jsou jakési klece na pěsti, pasty na ruce, náhubky na činy, znaky moci a příslušnosti, s nimiž si činovníci dokážou bravurně hrát a začínající poeta (zatím) neohrabaně manipuluje. Tento princip je jako zvětšenina hlavním prvkem scénografie; klece-figurí-

ny představují vše potřebné: tramvaj, která uřízne Berliozovi hlavu, stromy, domy, klece bláznince, soukolí. A toto černobílé vidění a myšlení, které hrozí stát se stereotypem a stagnujícím prvkem, se náhle na několika místech rozzáří: když dábelská suita pořádá představení - show a přítomným dámám nabízí poslední výkřiky módy. Barevné cáry látek proměňují arénu v oslňující gejzír, jemuž nelze odolat; v tomto okamžiku je zviditelněna zcela přesná a určitá idea. V závěrečném letu Markěty nad noční Moskvou se barevná drapérie dává do služeb fantazie, my opravdu vidíme to město dole, Arbat, užaslé lidičky. Scénografie tu šla přesně v intencích režie (R. Grolmusová, M. Bělohoubá). Tyto neustálé proměny nálad a atmosféry, prostředí, střídání časových rovin, by nebyly možné bez ukázněného a stylizovaného herectví, v němž většina herců přechází z postavy do postavy (celkem totiž hraje pouhých 12 herců!). Tady se objevily jistě nové prvky v herectví Českolipských: méně spontánní hravosti, více přesného gesta, odstínu hlasu, práce s výtvarným znakem, rekvizitou. Je to herectví věcné, dávkované s přesností lékárníckých vah, protože jen o malinko víc a hrálo by se o něčem jiném. Za všechny kreace alespoň scéna úvodní - zasedání komise, odstupňování velikosti židlí podle funkcí a docela dole koktajlící debutant Bezprizornyj degradován na židličky s uříznutými nohama. Nebo scéna zkorumpování ředitele cirkusu, který za úplatek přijme při konkursu beznadějně hlupáka, či závěrečná scéna Matouše Lévi v podání K. Bělohoubého. Dešifrovat tuto stálou oscilaci mezi biblickým příběhem a naší dobou, napětí mezi strachem z nových myšlenek a strachem z deformace krásných idejí, mezi střízlivou pokorou a pochybnostmi, a huráoptimismem, zjednodušující, zviální a hloupou bohorovností, není vůbec lehké. Ani to není možné. Divák je zahrnut a atakován takovým množstvím divadelních vjemů, které teprve ve svém součtu, součinu a následnosti vytvářejí onu strukturu těžko definovatelných zážitků, viděného a slyšeného, které jako kyslík podpaluje myšlení.

Dešifrovat Bulgakova a českolipskou inscenaci znamená román znovu přečíst a představení vidět víckrát. Předpokládá to stejně náročné tvořivé úsilí diváka ne nepodobné procesu tvůrců. Inscenace je práva velikosti Bulgakova, je to poctivé a dnešní jeho pochopení a interpretace, cennější o to, že se nedala zlákat ke krátkodechým aktualizacím, které by akční rádius předlohy jen zkreslily, ale především obsahově užily. Inspirativnost českolipského představení (které je, soudím, vrcholem jejich dosavadní práce) je právě v onom výběru myšlenek a jejich působivém sdělení, které rezonují s nejnáléhavějšími otázkami dneška. Neboť právě v tom je poslání divadla, umění jako emocionální paměti lidstva, zcela nezastupitelné.

VLADIMÍR VALEŠ
FOTO ARCHIV SOUBORU

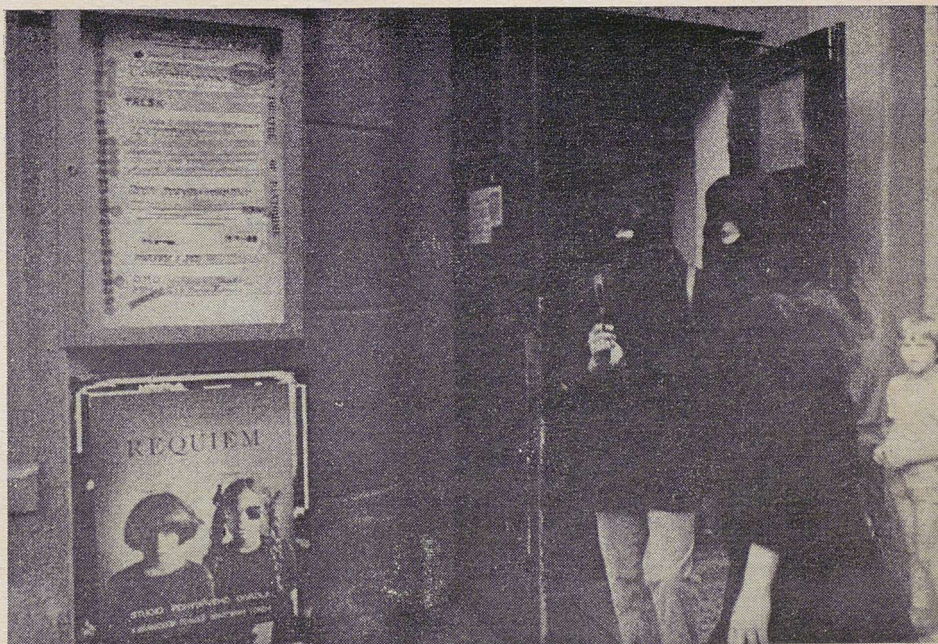
SVĚTOVÁ SENZACE (divadelní)

KONEC SEZÓNY JEDNOHO DIVADLA ● DIVÁCI
UNESENI ● PRVNÍ TERORISTICKÝ ČIN V DĚJINÁCH
DIVADLA

Dne 28. 6. 1989 došlo na sedmadvacátém Mimsessionu, který se již tradičně konal v Branickém divadle pantomimy, k teroristickému přepadení a únosu asi tří set důvěřivých diváků, kteří přišli zhlédnout další setkání českých mimů.

Jako obvykle tento večer zahájil Boris Hybner úvodním slovem a zvukovou znělkou, když tu do sálu vtrhli ozbrojení maskovaní muži v černých punčochách a černých kožených kabátech. (Dodatečně jsme zjistili, že se jednalo o skupinu extrémní ekologie Zelený trávník.) Násilím začali vyklízet divácké řady, jednu po druhé, a venku před divadlem nechali všechny diváky nastoupit do přistavených autobusů. Otřesení lidé nevěděli, co se bude dále dít. Pod dohledem byli odvezeni

Ve vyšehradském areálu vítala unesené diváky tančící polosvlečená únoskyně



na letní scénu vyšehradského areálu, kde pod rozvěšenými lampióny, v omamné vůni parků a grogu usedli na dřevěné lavice a strávili zbytek večera ve společnosti Vladimíra Guta, Václava Strassera, Jaroslava Štolby, Michala Hechta, skupiny B. B. Duc, Pavla Štorka, Richarda Rýdy, Borise Hybnera a Jaroslava Čejky, za klavírní improvizace Zdeňka Mertty. Celý únos byl zakončen tanečními orgiemi za doprovodu jazzové skupiny.

Ve vyšehradské zahradě se náhle vytvořila krásná atmosféra letního podvečera. Většina unesených diváků byla skutečně unešena a přála si jistě více únosů z dosud zaběhnutého diváckého neunášení.

ANNA NOVOTNÁ
FOTO MIROSLAV KORBEL

Techniky tvořivého myšlení (1)

(Demonstrace i praxe s Petrem Scherhauserem)

Prostřednictvím Amaterské scény jsme vás v minulých ročnících seznámili s metodikou a výsledky seminářů, které s amatéry vedl Peter Scherhauser, režisér Divadla na provázku z Brna. Organizoval je Klub režisérů SCDO: Inscenování v nepravdělném prostoru (AS 9-12/1986) a Tvorba scénáře inscenace autorského divadla (AS 4-7, 10/1988).

Koncem roku 1988 se v Ostravě uskutečnil obdobný seminář s tímž lektorem pod názvem Techniky tvořivého myšlení. Jeho organizátory tentokrát byli Městské kulturní středisko v Ostravě, OBKS v Ostravě 1 a OV SCDO v Ostravě. Seminář byl určen ochotníkům ve městě a zúčastnilo se ho 25 vybraných amatérů z 12 souborů.

Studijní hesla tvořivého myšlení

MKS Ostrava vydalo předem pro účastníky výběr hlavních studijních hesel daného tématu doplněný soupisem odborné literatury. Tento „metodický list“ připravil Peter Scherhauser. Základní témata a cíle cvičení:

Výchova skupiny tvořivého myšlení:

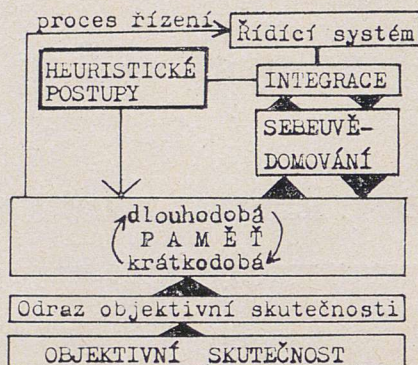
- základní předpoklady práce ve skupině (vyslovuje se každý nápad, přiznává se přijímají nápady druhých, nápady se spojují a zdokonalují, respektuje se různorodost členů kolektivu atd.);
- vzájemné poznávání se (představování, ptáme se na jiné, vlastní „alter ego“, vlastní portrét prostřednictvím jiné fotografie, která se mně líbí atd.);
- tvoření skupiny (společné vytvoření grafického díla, společná akce, pohybové hry, určování totožnosti podle předmětu či popisu, určení „šéfa“ pro společnou akci atd.).

Praktická cvičení:

- schopnosti rozlišovací (analýza z různých hledisek, hledání vad a kladů, jejich uspořádání a klasifikace, motivace-užitek a význam předmětu, styl vyjádření, rekonstrukce: je-li znám začátek a konec, rozvíjení příběhu atd.);
- schopnosti „jinopohledové“ (co se s předmětem dá všechno udělat, jak se bez něho obejít, co se stane, když..., rozbor přísloví a podmínek jeho vzniku, obrana tématu a útok proti němu atd.);
- užívání analogie (hledání souvislostí, zjišťování stejných vlastností, událost z pohledu viníka, srovnání textů pomocí přirovnávání a podrobnosti, alegorie — jinotaj, vyjádření myšlenky obrazem, schémata, personální analogie, analogie vztahů, řešení analogií atd.).

Z vybrané literatury: W. J. J. Gordon: Syntetics, New York 1961; A. F. Osborn: Applied Imagination; Antoskiewicz: Metody heuristiky; A. Goralski: Zadaní-metoda-rozsvazanie; V. Dostál: Použití hodnotové analýzy ve strojírenství; L. W. Crum: Hodnotová analýza. Klíčová slova tématu: **synectica, morfologie, hodnotová analýza.**

Účastník semináře, který byl vybaven „metodickým listem“ a který šel na seminář k Petru Scherhauserovi poprvé, zdaleka netušil, co ho po ty dva dny čeká. Pracovitost, dělnost a ani chvíle na „chytání lelků“, to jsou hlavní charakteristiky atmosféry, když „nasloucháte“ Petru Scherhauserovi. Sám to formuloval v úvodu studijních hesel: „**Příklady jsou lepší než recept. Soubor různých a správně uspořádaných prvků má vlastnosti přesahující úhrn vlastností jednotek, ze kterých se skládá. Je to tzv. skupinový efekt.**“



A po celou dobu semináře se o nic jiného nesnažil, než vytvořit ze seskupení jedinců (stejně potrefených divadlem) tvořivě fungující skupinu schopnou společného (a proto silného) názoru. Završením práce seminaristů byl rozbor MARYŠI bí Mřstíků (viz 4. část). Největší pozornost byla věnována praktickým cvičením, spojeným s rozvíjením schopností rozlišovacích, pochopení „jiného pohledu“, užívání analogií. Nebylo však možno se vyhnout teorii a obecným výkladům technik tvořivého myšlení. Snahou tohoto článku je nejen seznámit čtenáře s metodologií vedení semináře, ale též se základními teoretickými postuláty a některými příklady. Autor článku se sice snažil postihnout všechny jejich detaily, ale žádný záznam nepostihne realitu v plné podobě. Fantazie tvoření a duch semináře snad postiženy byly.

Heuristika — kreativita — Brainstorming

Tyto tak cizí znějící pojmy, avšak klíčové pro objasnění tvořivého myšlení (dále TM), bylo třeba nejprve vysvětlit. K tomu, zvláště pro „hlubozpytce“, slouží uvedená vybraná literatura. Lze nahlédnout i do různých encyklopedií, např. Malá československá encyklopedie z r. 1984.

Heuristické postupy jsou zvláštní způsoby řešení problémů. (Heuristika, z řeckého Heurēka = prohlédnutí, objevení, náhlé neočekávané rozřešení obtížného problému po dlouhém zkoumání.) Jejich užitím se dospěje k optimálnímu způsobu řešení vzniklého problému bez znalosti dobrého algoritmu. Na rozdíl od formálních metod založených na matematických modelech jsou tyto postupy založeny na invenci, intuici, fantazii apod.; zkrátka na myšlení, které má málo společného s konvenční logikou, s induktivními metodami. Velkou předností heuristiky je zkrácení času potřebného k řešení úlohy. Jak vidno, je heuristika pro divadlo jak stvořená! Setkali jsme se s ní již v semináři Inscenování v nepravdělném prostoru při hledání dynamičnosti scénografického řešení inscenačního záměru. A nejnak tomu bylo i při tvorbě scénáře autorského divadla. Odvaha, neobvyklost a jedinečnost řešení se musí projevit již v jeho I. verzi: sestava dějových faktů ve schématu téma-prostředky-žánr-prostředí.

TM je jedna z forem (částí, podob, apod.) kreativity, tj. tvořivosti jako obecného jevu. Ji rozumíme „**duševní schopnost přesahující meze inteligence výrazným uplatněním produktivního myšlení, jeho**

zhmotnění v artefaktu (uměleckém díle, vyřešeném problému), tj. schopnost nalézat taková řešení určitých úloh, která jsou nejen správná ve smyslu zadání, ale navíc se vyznačují původností, neboť z úlohy samé tato řešení jednoznačně nevyplynou“. Z hlediska marxistické filozofie se podtrhuje význam historické a společenské podmíněnosti vzniku zdrojů tvořivosti. Vlastní tvůrčí aktivita, jako jedna z forem aktivní činnosti člověka, je významným faktorem při přetváření světa.

Tvůrčí schopnost zahrnuje:

- původnost myšlenkových postupů,
- jejich výsledky,
- tomu odpovídající společně sdílenou skutečnost.

Tvořivost je ovlivňována:

- vnitřními činiteli (inteligence, nová zkušenost, tendence k vytváření řádu, kognitivní (myšlenková) pružnost,
- vnějšími faktory (společenské a kulturní vlivy).

Tvůrčí činnost využívá:

- myšlení nekontrolované konvenční logikou; je zdrojem tvůrčí inspirace, fantazie a intuitivních procesů,
- myšlení socializované prostředky logiky a kontroly realitou; slouží ke kritickému hodnocení, posouzení individuálního a společenského uplatnění jevu (předmětu, řešení apod.).

Z hlediska výše uvedeného lze komplex tvořivosti znázornit schematickými vazbami:

Tvořivé myšlení představuje estetickou stránku projektu. Vyžaduje rozbíjení stereotypu myšlení a všeho, co brání jeho plnému rozvinutí, tj. tradice, nedostatky i nadměrná preciznost, nedostatek podpory, nekritičnost atd. Pro rozvíjení TM je třeba překonat řadu bloků (omezení) a zábrany:

- **myšlenkový blok**: vytváří zábrany v našem vědomí, ztěžuje správné pochopení problému, brání myšlenkové elastičnosti;
- **zábrany vnímání**: neumožňují jasně pohlédnout na problém, s kterým se denně stýkáme, omezují nahlédnutí z různých stránek — úhlů — pohledů;
- **kulturní blok**: tabuizování různých druhů lidské činnosti;
- **nadměrná verbalizace**: přeceňuje se verbální stránka vnímání, vyřazují se další smysly, omezují se vizuální představitelství;
- **blok prostředí**: nespokupující kolektiv, nedostatek podpory nadřazených, kritika ze záští nevede k řešení;
- **zábrany emocionální**: obava vzít riziko z výsledku, že „udělám chybu“, třetání za omyly, fandění „bezpečnému přežití“, nechuť k chaosu, emocionální zaangažování (příslušný zápal) brzdí nové myšlení.

Souhrnně lze konstatovat, že TM vyžaduje:

- vidět problém z jiného úhlu,
 - zapojit všechny smysly při získávání informací,
 - přiblížit se k dětskému myšlení — umět se ptát,
 - přát kritice a kritiku přijímat,
 - před zrozením pořádku (syntézy) projít etapou nepořádku (analýzy),
 - vytvoření silné motivace; nejlépe se řeší to, co je pro nás výzvou.
- Pamatuj: hlavní nepřítel tvořivého myšlení = CHVAT !!!

O tvorbě a zásadách práce „tvůrčího“ kolektivu a základních technikách TM přičtě.

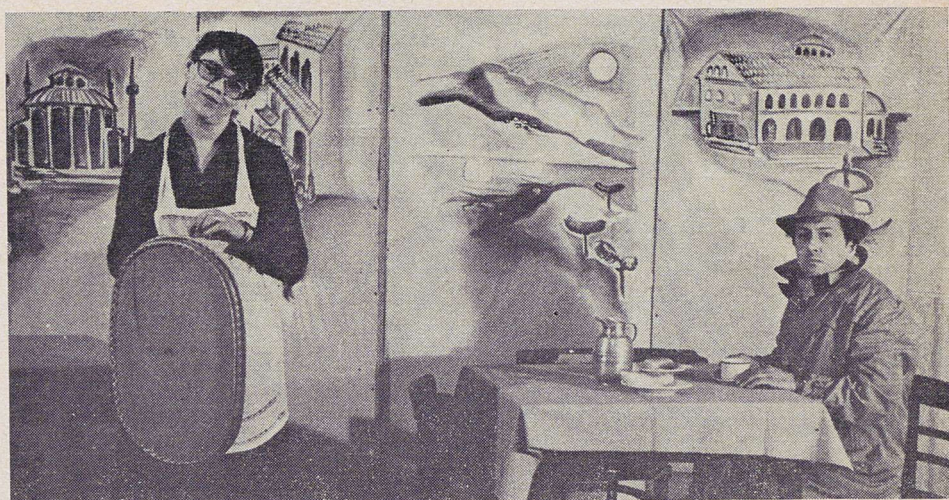
DUŠAN ZAKOPAL

Východočeská Inspirace - krajská víceoborová nesoutěžní přehlídka inspirativních představení z oblasti slovesných oborů — má už svůj zvuk. Letošní šestý ročník znovu potvrdil, že právem. I když se poprvé konal v Ústí nad Orlicí, kam byl přeložen z Letohradu, za jehož některými půvaby „lokálními“ mnozí želeli, neztratil nic na svém smyslu obsahovém, divadelním. Ten smysl je už od prvního ročníku dán naprosto jasně: umožnit co největšímu počtu lidí, aby viděli od pátku podvečera do nedělního poledne co nejvíce představení (a dokonce bych řekl co nejvíce jevištní produkce) východočeského amatérského divadlnictví. Samozřejmě — měla by to být představení alespoň něčím neobvyklá, provokující, nabízející podněty k zamyšlení, jak se dá — nebo také nedá, v tom je výhoda nesoutěžnosti — dělat divadlo. Přiznám se však, že pro mne byla, je a bude Inspirace inspirativní především jako celek, jako možnost srovnání, zjišťování obecných tendencí, spojitosti i rozdílnosti.

Kdybch se měl pokusit postihnout alespoň stručně a schematicky letošní tendence, které se na Inspiraci projevily, pak bych řekl, že spočívaly v jisté rozpornosti mezi zaměřením inscenací, tedy vlastní tvořivou praxí, a diskusemi, tedy způsobem reflexe této praxe. Hned na počátku zdůrazňuji, že to podle mého názoru svědčí jednoznačně pro onu praxi, pro inscenace. Mohl bych jistě konstatovat — a učiním tak velice rád —, že ve své většině se pohybovaly na slušné úrovni, že se nedostavil onen na amatérských přehlídkách tak obvyklý pocit, že se ve výběru toho nebo onoho představení přihodil omyl. Jestli kde mohly být jakési větší pochybnosti, pak asi při některých produkcích dětských či pro děti. Ale vzpomenu-li si na jiné projevy a podoby tohoto druhu divadelního snažení, které jsem už viděl, pak musím poctivě uznat, že i tady je patrný pokrok; přinejmenším v duchu, jenž se tu projevuje. Ale znovu opakuji: můžeme-li považovat Inspiraci za jakýsi poměrně velice reprezentativní vzorek práce východočeského amatérského divadla, pak je to vzorek, jenž prokazuje solidní kvalitu. Ostatně — i celá atmosféra Inspirace ve své dělnosti, ukázněnosti, soustředěnosti, obětavosti také o čemsi vypovídá.

Takže: oněch třináct představení, které tu tvořily zeň současné amatérské produkce, bylo vskutku dostatečným materiálem k tomu, aby bylo možno provést ono srovnání, zjišťování obecných tendencí. A především byla v tomto směru mnohá z nich potěšující v tom, že usilovala o vrstevnatější strukturu výrazovou i obsahovou. To jest: o strukturu uplatňující divadelnost jako prostředek směřující k tvorbě širšího a rozvinutějšího

Co je inspirativní?



DS J. K. Tyl — tvůrčí skupina KÓDL SK ROH Lomnice n. Popelkou — R. Thomas: Turecká kavárna

šího smyslu, než jenom toho, jenž se dá postihnout více nebo méně složitější racionální operací a vyjádřit více nebo méně složitějšími větami a pojmy. Osobitost a jedinečnost pojetí, uspořádání divadelního jazyka už nechtěly setrývat pouze v polohách, které lze zařadit do dvou kategorií, s nimiž v posledních letech tak hojně, s oblibou a neúnavně amatérské divadlo pracuje: téma a výpověď.

Jenže: půlnoční diskuse se jaksi v těchto kategoriích trvale zmítaly. Asi zákonitě, neboť publikum Inspirace rapidně, razantně a prudce omládl. Starší generace tu byla zastoupena velmi málo, střední dozrávající nebo už zralá se představovala spíše svými inscenacemi, a tak ti, kteří byli diváky a také hodnotiteli, se rekrutovali z mladých a nejmladších, velice často divadelně nezkušených, začínajících. Svým způsobem je to nesmírně příjemné, kdybch se nebál toho slova, tak bych řekl nádherné. Neboť se ukazuje, že divadlo má pro určitou část nové generace svou přitažlivost a navíc je to jisté zadostiučinění i pro ty, kdo Inspirace pořádají. Potvrzuje se jím, že má v sobě jádro vysoce životaschopné, perspektivní. Že není akcí pro akci, ale že si svůj název zaslouží.

Jenže: ti mladí a nejmladší chápou divadlo naprosto přímočaře, když neřeknu zjednodušeně. Pojmy téma a výpověď se pro ně silily v jedno, co už se dá dost těžko přesně definovat, ale co nesporně představuje cosi jako vykřičník, obnaženou myšlenku, ničím nekomplikovanou komunikaci o nějakém extrahovaném problému, jenž je všem jasný a zřetelný. Když jsem poslouchal ony diskuse o inscenacích, tak jsem si mnohokrát vzpomněl na známá Marxova slova z Ekonomicko-filozofických rukopisů, že smysl pro umění se v člověku utváří. Chci tím jen doložit, že smysl této generace pro divadlo se utváří vlivem mnoha okolností a vlivů jedním směrem, jedním způsobem. Nic proti tomu, budou-li ochotní alespoň slyšet a vidět

i něco jiného, budou-li uvažovat i v širších souvislostech. Zkrátka a dobře — abych se vrátil k Inspiraci —, budou-li ochotni vyrovnávat se s onou složitější strukturou, s oním složitějším smyslem, jenž má divadlo k dispozici. Ne proto, že by se měli podřizovat nějakým konvencím a normám. Ale třeba proto, aby si uvědomili, že na divadle se skutečná svobodná výpověď na téma — abych se držel oněch dvou oblíbených pojmů — uskutečňuje nakonec jenom herectvím. A že herectví není jenom slovní formulací nějakého problému, který — opět — přímočaře sděluje, či pouhým ukazováním svého těla a jeho pohybů na principu jakéhosi všeobecného ideového schématu.

Mohl bych o této problematice mluvit ještě dlouho. Ale zůstanu jen u toho, co jsem už napsal úvodem. Inscenace na Inspiraci byly jako celek inspirativní — alespoň pro mne — svou snahou realizovat složitější výraz, strukturu a tím i hlubší, symboličtější smysl, jež nelze zúžit jenom na slovní, pojmovou formulaci tématu. V tom podle mého soudu korespondovaly nejenom s proměnou, která dnes v amatérském divadle probíhá, ale i s celkovým vývojem českého divadla. A tím se jaksi neshodly s převážnou částí obecnstva, které je chtělo uzpůsobit svému pojetí divadla. Proto bylo znamenité, že k těm třinácti amatérským představením východočeským přibylí dva hosté: profesionální i amatérský. Jak DS Jirásek z České Lípy svou inscenací Mistra a Markétky, tak především hradecký DRÁK svým Strakonickým dudákem — ten zvlášť, potlesk trávající 7.32 min. o tom svědčí — totiž nejenom zaujaly, ale především přesvědčily o tom, kde je budoucnost divadla.

Inspirovaly výsostným způsobem, neboť potvrdily, že divadlo není zjednodušením světa na jediný problém, ale naopak: problematizuje tento svět, aby v něm hledalo místo pro člověka.

JAN ČÍSÁK
FOTO MIROSLAV VÁVRA

VÝBĚR PRO VÁS

Ulrich Plenzdorf: DEN DELŠÍ NEŽ ŽIVOT

Osoby: 20 mužů, 10 žen, děti
Hra podle románu Čingize Ajmatova Den delší než století.

Rudi Strahl: JAKO O ŽIVOT

Osoby: 7 mužů, 4 ženy, kompars
Dekorace: soudní síň

Helena Albertová: PŘÍBĚH JANA JAKUBCE

Osoby: 10 mužů, 7 žen

H. Albertová byla dlouho považována za „autorku jedné hry“. Ve skutečnosti bylo její odmítnutí po prvotině Parádní pokoj (DILIA 1974), uváděné v 70. letech na scéně Činoherního klubu, jen optickým klamem. Od té doby napsala totiž další dvě hry. Pouze prosadit do repertoáru se je žádání divadelní dramaturgii donedávna nepodařilo. Letní kino Život (DILIA 1988) i Příběh Jana Jakubce se stejně jako Parádní pokoj tvrdohlavě pokoušejí reflektovat současnost v její nezredukované podobě, navíc v riskantním žánru „hry ze současného života“...

V původní verzi hry Příběh Jana Jakubce, inscenované v Rokoku K. Křížem, uzavíralo scénu filmové plátno. Nebyla to náhoda: i ve své podobě definitivní se text skládá z obrazů, které připomínají ře-

šení a prolínání obrazů filmových. Celý příběh jako by se odehrával na filmovém plátně paměti hlavního hrdiny, či jako by měl být promítán na filmovém plátně společného vědomí diváků. Také úhly pohledů se ve hře střídají téměř filmově — je tu celek i velký detail, pohled subjektivní kamery.

Příběh Jana Jakubce je příběhem zkratu, zlomu v jednom běžné a celkem velmi úspěšně probíhajícím životě. Dal by se nazvat i příběhem o prozření či sebeuvědomění, ale na to mají ve světě, který Jana nejtěsněji obklopuje, právo jen světci, blázni a géniové, zatímco pro normální lidi se taková událost nazývá malér, zhroucení, výpadek či nezvládnutí situace.

Jan má všechno, co má mít, všechno, co potřebuje v krajině zvyklostí, kde se na své cestě životem v určitém okamžiku zákonitě ocitá. Má krásnou, inteligentní a úspěšnou ženu, hezkou a poslušnou dceru, má jednoznačné zásady, má solidní věk a zaměstnání, má obhájenou kandidaturu a před sebou cestu do Ameriky s vlastní vědeckou prací. Občas se mu sice stavějí do cesty drobné překážky, ale ty jenom jako by připomínaly, že jeho život probíhá jinak velmi plynule. S dostatečným přičiněním a pílí, bez iluzí o sobě se Jan nechává volně vést, táhnout. Hranice přechodu k tomu, kdy člověk začíná být ne tažen, ale vláčen, je pak už téměř nerozpoznatelná.

Vnější zásah do tohoto plynulého toku — totiž zamítnutí cesty do Ameriky — znamená zlom. Jan přestává plnit očekávání a požadavky, které na něj okolí klade, a začíná „zlobit“. Ve skandální podobě se zvrát Janova života odehraje v ředitelově pracovně, kde fyzicky napadne svého nadřízeného. Ale pravá „nemoc“ uvědomování si propuká teprve později, v klidu na nemocničním lůžku. Radikální rozchod s dosavadním životem však Janovi přinese komplikace, při nichž sklízí ovoce starých skutků i problémy nové. Všude se setkává se stejným pragmatismem, jímž byl sám tak dlouho kolébán. S nevysloveným axiomem „žít se musí“.

Otázkou je — jak? Jak žít slušně a čestně, před sebou a před svými dětmi. Ve světě, kde muži nenosí kordy a pro urážku se nevyzývají na souboj, kde soupeři v lásce usedají k jednomu stolu ke společné večeři, kde příčiny a důsledky každého slova, každého činu se komplikují a problematizují, kde rodiče nepoznávají své děti, které jsou přece ale i jejich obrazem, kde děti žijí s pocitem, že příliš snadno a brzy poznaly své rodiče.

Hra Heleny Albertové nedělá závěry, není ani filozofickou analýzou žádného z dotýkaných problémů. Vyslovuje se prostě pro nutnost kladení otázek a pro potřebnost procházet takovými „nemocemi“ a zlomy jako Jan Jakubec.

KATEŘINA FEJLKOVÁ

Ukázka ze hry Heleny Albertové Příběh Jana Jakubce:

SEKRETÁŘKA (snaživě): Když se to panu doktorovi nezdá, ukážeme mu ten dopis z ministerstva. Nemá se to, samozřejmě, ale ať pan doktor vidí, že my jsme to nerozhodli, my ne. Tak tady na nás nekřičte! (Jde pro dopis)

(Jan ji sleduje)

ŘEDITEL (Koudelovi, který zůstal stát stranou a poba-veně celý výstup sledoval): Koudelo, Koudelo! Nemůžete si dávat větší pozor?

KOUDELA: Proč já bych si dával větší pozor? Dal jste mi příkaz, abych do konce minulého měsíce vyklidil kumbál pro potřeby CO — dal! Vypracoval jsem vám seznam všech krámů, co jsou v kumbálu — vypracoval. Řekl jste: Všechno do sběru, Koudelo — řekl. Mně je srdečně jedno, co tam vezu. Tam jsou si všichni rovni. Jeden kilogram — jedna Káčees.

ŘEDITEL (polohlasně): Jste tu už dost dlouho, abyste věděl, že nemůžete vyhodit celý náklad.

KOUDELA: Nebylo by to poprvé.

ŘEDITEL: No tak. Dejte mi deset exemplářů ruské a deset exemplářů anglické verze do ředitelny! A ať už se podobná věc nestane!

KOUDELA: Nebylo by rozumnější vydat rovnou příkaz, aby lidé tolik nepsali? Ubohý stromy! Každý furt bádá, sepisuje, a já abych se s vozejkem ulítal.

JAN (vytrhne dopis Sekretářce): Pojdte se na něco podívat, soudruhu řediteli!

SEKRETÁŘKA: Co si to dovoluujete?!

JAN (si ho přitahuje): No nebojte se, pojdte blíž!

ŘEDITEL (ztrácí klid laskavého táty): Človče, nesahejte na mě!

JAN (strká dopis Řediteli pod nos): Podívejte se dobře na datum! Vy už několik měsíců víte, že nikam nejezdíte a necháte mě na tom dělat!

ŘEDITEL: Něco dělat musíte!

SEKRETÁŘKA: Za co byste bral plat?

JAN: Umíte si doufám spočítat, kolik práce jsem dělal úplně zbytečně!

ŘEDITEL: Vyúčtování nechte na starost kompetentním osobám!

JAN: A co ty dva roky života?!? S kým ty si vyúčtuješ?! (Chytí Ředitele za límec) Odpovězte mi!

ŘEDITEL: Nemluvte hlouposti! Každý výzkumný ústav má obrovské finanční ztráty. S tím se počítá!

JAN: A s promarněnými životama se taky počítá?! Ano?! Odpovězte mi! (Chytí Ředitele za límec)

SEKRETÁŘKA: Okamžitě soudruha ředitele pusťte! Zavolám Bezpečnost!

ŘEDITEL: Soudruhu doktore, tím, že nikam nejedete, váš výzkum přece neztrácí význam ... tak sakra, nechte mě ... v národním měřítku ... (Zařve) Šlo vám víc o tu cestu nebo o vědu?!

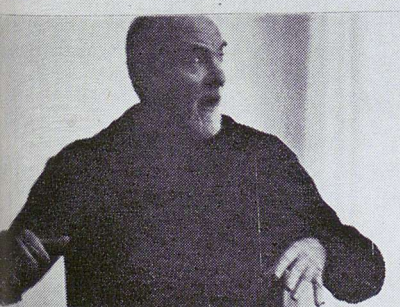
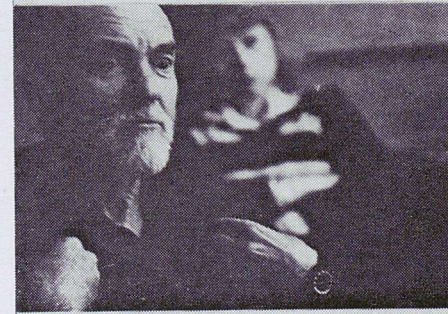
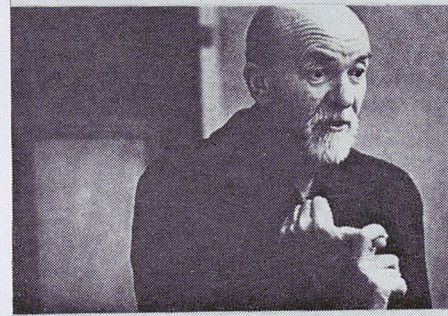
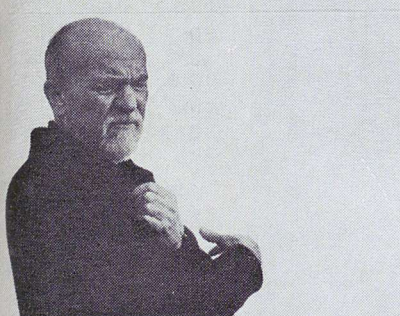
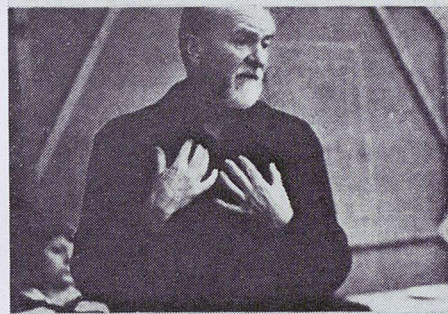
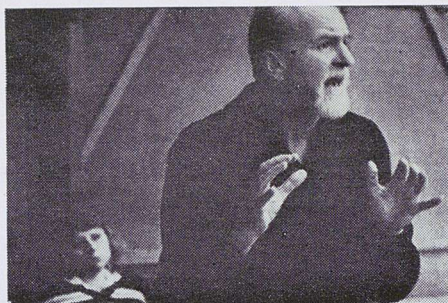
JAN: Šlo mi o to, aby moje práce měla nějaký smysl! Copak to vy a vám podobný chápete?! Vyhubit vás! Jako škodnou! Zadupat do země!

SEKRETÁŘKA: Lidi, kde jste kdo, pomozte, udělejte s ním něco ... (Ředitel a Jan se zapletou a upadnou na zem) Pomóóó!!!

KOUDELA (spokojeně odchází): Jo, náhoda je pes. Kousne člověka, když to nejmiň čeká.

SEKRETÁŘKA (zaječí): Pomóóó!!!
(Tma. Jekot houkačky)

To vše by odnes čas...



Národní divadlo Praha ● 1982 ● William Shakespeare ● HAMLET ● Režie Miroslav Macháček
 Od explikace do premiéry 3 měsíce práce ● Exponováno 4234 snímků ● Cca 1400 zvětšenin
 Název: HAMLET aneb MACHÁČEK VE VŠECH ROLÍCH HAMLETA
 (Sloupce: Explikace ● První čtená na sále ● Dialog režisér — Hamlet)
 P. S.: Všechny 3 cykly v rozsahu à 9 fotografií byly na improvizované výstavě v Říši loutek ukradeny

JAROSLAV KREJČÍ

Pohledy do zákulisí Pavla Štolla

